

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

DANILO DIAS DE FREITAS

SÃO PAULO S.A.

Realismo, história e forma cinematográfica.

Florianópolis.

2014

DANILO DIAS DE FREITAS

SÃO PAULO S.A: realismo, história e forma cinematográfica.

Dissertação submetida à banca de conclusão de curso da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do grau de Bacharel em Cinema.
Orientadora: Prof: Marília Carbonari.

Florianópolis.

2014

Dedico este trabalho à memória de Hilário Teixeira de Freitas e Sebastião Domingos Dias.

Agradecimentos

Este trabalho não é suficientemente grandioso para expressar o término de um ciclo de experiências e amadurecimento. De qualquer modo, expressa uma parcela do meu desenvolvimento ao longo de uma trajetória repleta de maus e bons encontros. Desenvolvimento que não seria possível sem as obstinadas presenças de minha mãe, Rosimeire Domingos Dias de Freitas, de meu pai, Gentil Teixeira de Freitas, e de minha avó, Francisca Divina Dias.

Este percurso não seria possível sem as carinhosas presenças de minha irmã, Camila Fernanda Dias de Freitas, e de meu irmão, Murilo Dias de Freitas.

Quero agradecer a todos os professores que de algum modo contribuíram para minha formação, em especial à minha orientadora, Marília Carbonari, pela paciência e empenho.

Gostaria de registrar meus sinceros agradecimentos a dois grandes amigos: Rafael Nunes Coelho, pela incondicional presença amistosa e antitética, e ao Marcelo Ribeiro Filho, pela costumeira destreza e curiosidade.

Por fim, quero agradecer à minha companheira, Fernanda Teodoro Viana, por toda a compreensão e amor.

Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.

Walter Benjamim

Índice

Introdução.....	06
Capítulo I – Premissas para uma teoria materialista do cinema.....	08
Capítulo II - A história, o realismo e a dramaturgia em <i>São Paulo S.A.</i>.....	17
II.I. A história.....	17
II.II. O Realismo.....	20
II.III. Das relações entre dramaturgia e realismo em <i>São Paulo S.A.</i>.....	23
II.IV. A imagem e o som.....	31
Capítulo III - Alienação, estranhamento e forma cinematográfica.....	35
III.I. Alienação: o movimento entre potência e ato.....	35
III.II. Alienação e as especificidades de <i>São Paulo S.A.</i>.....	38
Conclusão.....	44
Referências bibliográficas.....	48

Introdução

I

Começo por enfatizar, sendo este um trabalho de conclusão de curso, a necessidade de dialogar diretamente com o meu percurso acadêmico. Não por que esta seja a abordagem mais ou menos costumeira, mas por considerar a mais pertinente ao término de um ciclo. Assim, considero que a melhor forma de escrever esse trabalho é a que possua como parâmetro de minhas análises uma parcela do conhecimento que encontrei nos textos apresentados em aula, nos professores e em meus colegas ao longo da graduação. Esse trabalho é uma análise crítica do filme *São Paulo S.A* (Luis Sérgio Person, 1965) e busca estabelecer uma conexão direta com minha trajetória de graduando. No primeiro capítulo trato de algumas das tensões que envolvem uma possível teoria do cinema. Essas tensões têm relação direta com as especificidades do objeto *Cinema*. Noutros termos, sendo o Cinema uma arte com especificidades, é importante que se especifique ao leitor o modo pelo qual me posicionei teoricamente no decorrer da análise fílmica. No segundo capítulo passo a fazer um movimento de apropriação do filme a partir das premissas teóricas estabelecidas no primeiro capítulo. No entanto, esta apropriação se debruçará breve e especificamente sobre a história do momento nacional apontado no filme (1957-61), a história da estética realista, para, depois e então, se estender ao modo pelo qual tal momento nacional e a estética realista se vinculam às questões dramáticas no filme. No terceiro capítulo, a partir das premissas analíticas do segundo capítulo, me aprofundarei criticamente nas relações entre dramaturgia e forma cinematográfica (imagem e som). Por fim, na conclusão, de maneira sintética, termino por amarrar ligeiramente os principais eixos trabalhados nos capítulos precedentes.

II

Se lido rapidamente e sem o rigor semântico adequado, o título completo desse trabalho - São Paulo S.A: realismo, história e forma cinematográfica - pode ser compreendido como uma tentativa de análise fragmentária, porém, o leitor atento perceberá que o uso dos **dois pontos**¹ indica não só a enumeração de alguns dos aspectos relacionados ao filme, mas a relação intrínseca e não excludente dos mesmos. O método de análise fílmica desta monografia - ainda que compartimentada em capítulos - não será articulado de modo absolutamente transigente, no sentido de evolução autônoma de uma única tese, mas alinhada por um fio ensaístico que percorre o filme de modo a

¹ O negrito será usado toda vez em que no corpo do texto se quiser destacar algum importante enunciado em relação ao parágrafo.

explicitar, dentre outras coisas, os elementos de organicidade entre o realismo, a história e a forma cinematográfica. O leitor também perceberá que este trabalho toma posição política contrária à impessoalidade dos artigos acadêmicos ditos científicos, a saber, não só da perspectiva da linguagem, mas também do ponto de vista teórico. De antemão, porém, cabe ressaltar que a impessoalidade corrente nos artigos científicos² pode não só acumular, num primeiro momento, a assertiva de que o conhecimento científico é, sobretudo, histórico, mas também eliminar o gênio autoral do cientificismo burguês – daquele “eu” liberal e autônomo: possuidor de propriedade intelectual, direito sobre patentes, autonomia interpretativa, etc. Todavia, já num segundo momento, a impessoalidade assumida *a priori* pode diminuir a potência de reformulação histórica. Melhor dizendo, a impessoalidade extrai de cena a possibilidade de confronto transparente entre diferentes pesquisadores. Quando Habermas, por exemplo, já no prefácio de *Técnica e ciência como ideologia* escreve:

O artigo sobre Técnica e ciência como Ideologia contém um confronto com a tese desenvolvida por Hebert Marcuse: “a força libertadora da tecnologia – a instrumentalização das coisas – transforma-se em travão para a libertação, torna-se instrumentalização do homem”. Este artigo é dedicado a Herbert Marcuse nos seus setenta anos. (...) É-me grato poder apresentar estas reflexões, que nesse trabalho tinham antes um carácter experimental, juntamente com outros artigos publicados em lugares dispersos. (HABERMAS, 1968, p.09).

não é senão para pontuar sua diferença teórica com Herbert Marcuse. Com efeito, a pessoalidade assumida pode vir a ser uma das possibilidades de contraponto democrático no ambiente acadêmico. Esse contraponto não só pode expor as divergências dentro de um ambiente essencialmente ideologizado, mas também explicitar o carácter social das teorias vigentes nas universidades.

2 No ambiente acadêmico há uma velha polêmica em torno da validação ou desqualificação de determinadas abordagens teóricas como sendo ou não científicas; como se a ciência existisse em si e para si, de modo puro, e não como uma construção histórica, política e social.

Capítulo I - Premissas para uma teoria materialista do cinema.

I

Não é a intenção aqui fazer uma pesquisa minuciosa sobre o realismo, a história e a forma cinematográfica, mas politizar esses elementos de uma perspectiva dialética e **materialista**. Para tanto, começo por traçar os primeiros esboços de uma possível teoria materialista do cinema. Por hora, no intento de tal empresa, me apropriarei da estrutura curricular do curso de Cinema da UFSC e seus possíveis desdobramentos. É do conhecimento de todos os docentes e discentes que a grade curricular do curso, grosso modo, é dividida em quatro grandes áreas: os estudos da narrativa (*Expressão Escrita I; Expressão Escrita II, Dramaturgia, Narrativa Cinematográfica, Teoria do Roteiro I, Teoria do Roteiro II, Argumento Cinematográfico, Roteiro Cinematográfico*); os estudos da história do Cinema (*História do Cinema I, História do Cinema II, Cinema e Literatura, Cinema e Literatura Brasileira, Estudos Culturais, História da Arte, Cinema Documentário, Gêneros Cinematográficos, Cinema Brasileiro*); os estudos da técnica (*Fotografia, Fotografia Cinematográfica, Som I, Som II, Produção I – Direção e Produção, Produção Audiovisual, Técnicas de Projeto*); e os estudos da teoria do cinema (*Linguagem Cinematográfica, Teoria da Literatura, Montagem Cinematográfica, Teoria do Cinema I, Cinema e Teorias do Sujeito, Teoria do Cinema II, Análise Fílmica, Análise dos Meios Audiovisuais*). Essa composição curricular, se interpretada de maneira ingênua, sugere que três quartos do curso são dedicados ao estudo das ideias (intelecção) sobre cinema e, a quarta parte restante, seria a parcela dedicada ao que se denomina, no senso comum, **prática cinematográfica**. Tal ingenuidade pode se estender para posições que definam o curso de Cinema da UFSC como um curso pouco prático, e, por maior ingenuidade interpretativa, pouco materialista, já que é configurado em sua maior parcela por disciplinas que tratam do campo conceitual. Essa divisão entre o campo conceitual e o campo da realização, entre as ideias e a materialidade ou entre a teoria e a prática é uma das heranças da metafísica e, também, um dos reflexos ideológicos da divisão social do trabalho. Se nos debruçarmos sobre o capitalismo e entendermos a divisão social do trabalho como pressuposto para o desenvolvimento do modo de produção de mercadorias, entenderemos a dificuldade do trabalhador intelectual, em geral, incluindo uma significativa parcela dos estudantes de artes, de se reconhecer como parte do proletariado, talvez por que, no senso comum, o que se entende vulgarmente por proletário seja apenas aquela parcela de trabalhadores que fazem o trabalho braçal, “material”. Essa dificuldade do senso comum, aliás, muito difundida nos meios universitários, pode se encontrar no fato de que o trabalhador intelectual - ao contrário do produtor direto de mais-valia³

3 O prolongamento do dia de trabalho para além do ponto em que o operário tinha apenas produzido um equivalente

- é expropriado não no valor acrescentado à mercadoria, mas somente pela extorsão do mais trabalho⁴. No caso dos universitários no campo das artes, em geral provindos da classe média, pesa ainda a ideologia do *glamour* artístico. Essas variantes de obstáculos inflam, não no sentido de falsa consciência, mas no sentido de propagação material da política⁵, a ideologia do artista inspirado, autônomo, iluminado, não materialista, etc. Mas vamos nos ater sobre os meandros dos trabalhadores intelectuais em relação aos trabalhadores produtivos. Guardadas às distinções existentes dentre os trabalhadores intelectuais, isto é, distinções que se estendem do burocrata do Estado até o técnico responsável pelo controle de qualidade em uma fábrica de peças para automóveis, o trabalhador intelectual não adiciona mais valor direto às mercadorias, mas, em geral, é expropriado no excedente de trabalho e na produção de mais-valia indireta. Do ponto de vista produtivo ambos são explorados, já que são despossuídos dos meios de produção. No entanto, a partir de uma análise estritamente produtiva, ainda que explorados, os trabalhadores produtores de mercadorias estão separados dos trabalhadores intelectuais, pois, desvinculados da produção direta, os trabalhadores intelectuais exercem trabalho, mas sob forma de controle sobre os produtores diretos. Além do que, posicionados em cargos de comando e vigilância, tendem a melhor remuneração, o que, por conseguinte, lhes garante outra faixa de consumo e alocação cidadina. Noutros termos, ainda que muito próximos nas relações produtivas – ambos despossuídos dos meios de produção -, o trabalhador intelectual e o trabalhador direto acabam não se identificando como pertencentes da mesma classe social, o que contribui para o distanciamento ideológico entre trabalho intelectual e trabalho produtivo. Isso demonstra que a divisão entre trabalho produtivo e trabalho intelectual não se esgota nos limites da divisão produtiva, tendo em vista que a ideologia também exerce poder material, apesar de ser, na aparência, uma força imaterial. Portanto, a análise política que se baseia estritamente na divisão produtiva do trabalho não só tem seus limites para esgotar a falsa divisão entre trabalho intelectual e prático - já que as variações de organização produtiva são certamente distintas no longo das especificidades laborais -, como também não é

do valor da sua força de trabalho, e a apropriação deste sobre trabalho pelo capital – é isto produção de mais-valia absoluta. (MARX, 1996, p.165).

- 4 Um bom exemplo é o caso do burocrata do Estado. Este trabalhador, embora assalariado, não está absorvido em nenhum processo de produção de mercadorias. Nesse caso, ainda que não haja apropriação de valor produtivo, já que não há relações clássicas de produção, seu salário é calculado pela equação entre oferta e demanda de trabalho no mercado. A apropriação de valor sobre esse trabalhador, em geral com salários equivalentes ao jogo de oferta e demanda da força de trabalho no mercado, se dá somente pela extorsão do tempo de trabalho, mas não pelo valor acrescentado a algum tipo de mercadoria.
- 5 A ideologia é também uma força material. Embora esse conceito apareça em Marx como falsa consciência da realidade, ele também aparece como sendo uma força capaz de agir sobre a realidade. Noutros termos, o conceito de ideologia aparece como processos de interação política entre os homens. Um bom exemplo é a religião: apesar de ser uma falsa consciência da realidade, ela aparece na materialidade da vida como força política, vide as eleições de parlamentares ligados às igrejas em nossa democracia laica.

suficiente para classificar, como sugere Nicos Poulantzas⁶, a pertença de um indivíduo a uma classe social, mas isso é assunto para muito mais adiante.

II

Pois bem; ainda que contribua para o entendimento geral aqui proposto, essa breve análise antecedente não é suficiente para o esclarecimento rigoroso do conceito de **materialismo** para uma possível teoria do cinema, tanto por que não basta enunciar que determinada interpretação de mundo é consequência de uma herança metafísica – já que a metafísica pode ser identificada em matizes distintos -, quanto por insuficiência expositiva das conexões de identidade entre uma teoria anti-metafísica com uma teoria materialista. E, por último, também não é suficiente por que o conceito de materialismo foi, ao longo da história, apropriado por diversas abordagens filosóficas. A título de exemplo, podemos considerar, por um lado, a filosofia cristã medieval, em que o corpo fora considerado um obstáculo para o exercício do pensamento. Em tal abordagem filosófica há, principalmente por sua característica neoplatônica, sublimação da alma e negação do mundo corporal. Como se sabe, o platonismo se consolidou sobre as premissas de que a realização racional da natureza humana só poderia ser conquistada com a supressão dos sentidos (fontes de engano) em direção às ideias puras e perfeitas. Por outro lado, já no século XVII, Espinosa colocou o corpo no centro de suas questões filosóficas, aproximando-se de uma espécie de racionalismo **materialista**. Já no século XIX, em diálogo direto com a filosofia clássica alemã, Marx considerou a filosofia de Feuerbach um exemplo de teoria materialista, mas, no entanto e ao cabo, uma teoria materialista incompleta – vide primeira tese sobre Feuerbach.

Até agora, o principal defeito de todo materialismo (inclusive o de Feuerbach) é que o objeto, a realidade, o mundo sensível só são apreendidos sob a forma de *objeto ou de* intuição, mas não como *atividade humana sensível*, enquanto *práxis*, de maneira não subjetiva. Em vista disso, o aspecto *ativo* foi desenvolvido pelo idealismo, em oposição ao materialismo – mas só abstratamente, pois o idealismo naturalmente não conhece a atividade real, sensível, como tal. Feuerbach quer objetos sensíveis, realmente distintos dos objetos do pensamento; mas ele não considera a própria atividade humana como atividade *objetiva*. É por isso que em *A Essência do Cristianismo* ele considera como autenticamente humano apenas a atividade teórica, ao passo que a *práxis* só é por ele apreendida e firmada em sua manifestação judaica sórdida. É por isso que ele não compreende a importância da atividade “revolucionária”, da atividade “prático-crítica”. (MARX, ENGELS, 2001. p.99).

O percurso da história da filosofia ao redor do que se pode denominar **materialismo**, como ficou demonstrado anteriormente, é tão sinuoso quanto a história pode demonstrar. Em outras palavras, a

6 Filósofo e sociólogo Francês. Vinculado à tradição marxista; foi discípulo de Louis Althusser, com que rompeu mais tarde. Pertenceu, em vida, ao PCF (Partido Comunista Francês). Nasceu no ano de 1936 e morreu no ano de 1979.

depende do que está em jogo, se pode colocar Marx e Espinosa no mesmo saco, ainda que sejam pensadores completamente distintos. Portanto, no que se segue, passo a demonstrar alguns dos fundamentos que permitirão distinguir, mais adiante, os diversos desdobramentos históricos da teoria materialista, para, em seguida, definir mais especificamente a concepção dessa teoria para os fins desse trabalho. Esses desdobramentos têm conexão direta com as dificuldades que se tem em separar de modo formal – no sentido de limites muito bem definidos – as categorias de uso comum na ontologia, na metafísica, na lógica e na teoria do conhecimento. A metafísica, por exemplo, tanto filosófica quanto religiosa, esteve sempre envolvida em uma polêmica que, de certo modo, resvala dentre as polêmicas do materialismo, já que concernem simultaneamente às questões da ontologia, a saber: que instância da existência é primordial (no sentido genético) à vida, o mundo ideal (Deus - Espírito) ou a realidade (material - empírica)? Além do mais, sabe-se que a ontologia e a lógica, de outro lado, estiveram ambas diante de questões comuns à filosofia materialista, dentre as quais: a realidade fenomênica existe em si e de maneira independente ou é uma criação da razão humana? Com Descartes, para ficarmos apenas em uma das manifestações da filosofia moderna, chega-se ao auge dessa polêmica. Estando a dogmática medieval em declínio e o ceticismo racionalista no auge da cultura filosófica, Descartes passa a fazer da dúvida o principal método de sua filosofia. É com Descartes que a filosofia do século XVI entrará em conflito não só com a existência de Deus, mas também com a existência material-fenomênica do mundo⁷. Descartes parte do pressuposto de que se a realidade pode enganar a percepção humana⁸, no bojo da lógica, então a existência da realidade fenomênica poderia e deveria ser colocada em dúvida. Descartes passa a se questionar se a realidade não seria, ao contrário de uma existência factualmente empírica, uma construção da razão humana. Duvidando da existência material da realidade, Descartes leva o ceticismo metodológico ainda mais longe: passa a duvidar de sua própria existência individual. É nesse percurso especulativo que Descartes constata que até para duvidar de sua própria existência seria necessária a existência da potência de duvidar, ou seja, de pensar. Em consequência da radicalização do método surge o cógito cartesiano: “Penso, logo existo”. Nessa formulação, Descartes faz da faculdade do pensamento uma

7 Suporei, portanto, que há não um Deus ótimo, fonte *soberana* da verdade, mas algum gênio maligno e, ao mesmo tempo, sumamente poderoso e manhoso, que põe toda a sua indústria em quem me engane: pensarei que o céu, o ar, a terra, as cores, as figuras, os sons, e todas as coisas externas nada mais são do que lubrídios dos sonhos, ciladas que ele estende à minha credulidade. Pensarei que sou eu mesmo desprovido de mãos, de olhos, de carne, de sangue, de sentido algum, mas tenho a falsa opinião de que possuo tudo isso. Manter-me-ei obstinadamente firme nesta meditação, de maneira que, se não estiver em meu poder conhecer algo verdadeiro, estará em mim pelo menos negar *meu assentimento aos erros*, às coisas falsas. *Eis por que tomarei cuidado para não receber em minha crença nenhuma falsidade*, a fim de que esse enganador, por mais poderoso e por mais astuto que ele seja nada possa me impor. (DESCARTES, 2004 - Primeira meditação: escólio XII, p.23. Os grifos são do texto).

8 Com efeito, tudo o que admiti até agora como o que há de mais verdadeiro, eu o recebi dos sentidos ou pelos sentidos. Ora, notei que os sentidos às vezes enganam e é prudente nunca confiar completamente nos que, seja uma vez, nos enganou. (DESCARTES, 2004 - Primeira meditação: escólio III, p.18).

condição primária à existência individual do sujeito humano⁹. No século XVIII, estendendo a pesquisa no campo das relações entre o mundo fenomênico e a razão, principalmente a partir de Kant, a filosofia sofre uma inflexão no campo da teoria do conhecimento. Ao contrário dos empiristas ingleses¹⁰, Kant não delega à experiência o primordialismo da possibilidade de conhecimento (transformando a razão em tábula rasa das percepções) e, por outro lado, rompe com a concepção do cogito Cartesiano: por que não faz da faculdade do pensamento condição primordial para a existência. Ao separar a percepção empírica (sentidos) das formas a priori (espaço e tempo), Kant faz uma separação daquilo que é ou não possível de ser conhecido pela razão humana. Mas, ao contrário de Platão, Kant extrai da razão a potência de contemplação e contato direto com o mundo das ideias puras. Em outras palavras, Kant extrai a **coisa-em-si** do mundo fenomênico e a transfere para o campo transcendental (não cognoscível). Desse modo, o mundo fenomênico deixa de ser, por um lado, a fonte exclusiva de toda possibilidade de conhecimento, e, por outro lado, deixa de ser apenas uma manifestação imperfeita do mundo das ideias, a saber, o mundo da metafísica platônica e religiosa. O materialismo da teoria do conhecimento kantiana resulta na sobrelevação da ciência ao patamar privilegiado da possibilidade racional de conhecimento. Esse tipo de materialismo - da teoria do conhecimento -, no entanto, considera a razão sob o estatuto de ente individualizado (subjetivo). Sua limitação está em considerar a razão como faculdade humana desvinculada das relações históricas, quais sejam, as relações econômicas, culturais e políticas. György Lukács, já no século XX, estando muito influenciado pelo materialismo de Karl Marx, investiu não em uma teoria do conhecimento, mas em uma ontologia verdadeiramente materialista. Ao contrário de Kant, Lukács não construiu uma teoria do conhecimento, mas considerou em sua ontologia as relações do

9 Ora, *eu, quem sou?* Agora que suponho haver um enganador poderosíssimo e, se é permitido dizer, maligno, que de propósito empenhou-se, o quanto pôde, em me enganar em todas as coisas? Posso, acaso, afirmar que possuo minimamente todas as coisas que há pouco disse pertencer à natureza do corpo? Presto atenção, penso, repenso e nada ocorre, canso-me de repetir em vão as mesmas coisas. Na verdade, quais delas eu atribuí à alma? *Vejamos se algumas estão em mim*: alimentar-me e andar? Como já não tenho corpo, já não são mais que ficções. Sentir? Ora, isso também não ocorre sem corpo e muitas coisas pareceram-me sentir em sonho de que, em seguida, me dei conta que não sentira. Pensar? Encontrei: há o pensamento, e somente ele não pode ser separado de mim. Eu, eu sou, eu existo, isto é certo. Mas, por quanto tempo? Ora, enquanto penso, pois talvez pudesse ocorrer também que, se eu já não tivesse nenhum pensamento, deixasse totalmente de ser. Agora, não admito nada que não seja necessariamente verdadeiro: sou, portanto, precisamente, só coisa pensante, isto é, mente ou ânimo ou intelecto ou razão, vocábulos cuja significação eu antes ignorava. Sou, porém, uma coisa verdadeira e verdadeiramente existente. Mas, qual coisa? Já disse: coisa pensante. (DESCARTES, 2004 - Segunda meditação: escólio VII, p.26-27. Os grifos são do texto).

10 Nada, à primeira vista, pode parecer mais ilimitado que o pensamento humano, que não apenas escapa a todo poder e autoridade dos homens, mas está livre até mesmo dos limites da natureza e da realidade. Formar monstros e juntar as mais incongruentes formas e aparências não custa à imaginação mais esforço do que conceber os objetos mais naturais e familiares. E enquanto o corpo está confinado a um único planeta, sobre o qual rasteja com dor e dificuldade, o pensamento pode instantaneamente transportar-nos às mais distantes regiões do universo, até o caos desmedido onde se supõe que a natureza jaz em total confusão. Aquilo que nunca foi visto ou de que nunca se ouviu falar, pode ainda assim ser concebido; e nada há que esteja fora do alcance do pensamento, exceto aquilo que implica uma absoluta contradição. Mas, embora nosso pensamento possa possuir essa liberdade ilimitada, um exame mais cuidadoso nos mostrará que ele está, na verdade, confinado a limites bastante estreitos, e que todo esse poder criador da mente consiste meramente na capacidade de compor, transpor, aumentar ou diminuir os materiais que os sentidos e a experiência nos oferecem. (HUME, 2004, p.35).

homem (orgânico – sensível - racional) com a natureza (inorgânica – empírica – causal), com as relações históricas (econômicas – culturais – políticas).

Nossas considerações visam determinar principalmente a essência e a especificidade do ser social. Mas, para formular de modo sensato essa questão, ainda que apenas de maneira aproximativa, não se devem ignorar os problemas gerais do ser, ou, melhor dizendo, a conexão e a diferenciação dos três grandes tipos de ser (as naturezas inorgânicas e orgânicas e a sociedade). Sem compreender essa conexão nem sua dinâmica, não se pode formular corretamente nenhuma das questões ontologicamente legítimas do ser social, muito menos conduzi-las a uma solução que corresponda à constituição desse ser. (LUKÁCS, 2010, p.32).

III

No que se antecede, ficou exposta a dificuldade de introduzirmos de imediato uma teoria materialista: tanto porque a história do pensamento não se constrói de modo homogêneo no âmbito da cultura, como por que a própria cultura esbarra o surgimento e o debate de novas teorias¹¹. Daqui, passo então a desnudar não mais as questões concernentes à relação entre materialismo e a história da metafísica, da ontologia e da teoria do conhecimento, mas às relações dialéticas entre a história e a subjetividade humana e suas consequências para uma possível teoria materialista. Destaco, para tanto, uma experiência da crítica exercida dentro do curso de Cinema da UFSC. Há uma revista no curso de Cinema da UFSC – projeto de extensão – intitulada *Punctum*. Em uma das seções, sob o título de “Sobre”, a revista enuncia não propriamente uma linha editorial, mas, digamos, um norte que orienta as publicações da revista. Esse norte é o conceito barthesiano de *Punctum*, que, na revista, vem assim designado:

Punctum é mais conhecido como um conceito de Roland Barthes, o que em fotografia, ao contrário da objetividade do *studium*, “pinça o olhar do espectador”. A partir deste algo que pinça o olhar, queremos estabelecer uma iniciativa. Por isso, criamos este espaço para publicação de textos críticos sobre cinema. Um espaço livre, mas com uma orientação principal, a de primar por interpretações.

Esse tipo de abordagem, a saber, que prima pelas interpretações - inspirada no tardio período da

1 1 Já destacamos que o homem jamais é capaz de agir com total conhecimento de todos os elementos de sua práxis. Mas o limite entre verdadeiro e falso é fluído, sócio historicamente condicionado, cheio de transições. Isto quer dizer que noções que se mostram falsa num desenvolvimento mais elevado da práxis social e das ciências podem oferecer por longos períodos uma base, à primeira vista, segura para a práxis, uma base que funcione bem. Pensemos na astronomia ptolomaica na Antiguidade e na Idade Média. Navegação, calendários, cálculo de eclipses solares e lunares etc., puderam ser realizados com relativo sucesso com sua ajuda, satisfazendo as exigências sociais então vigentes da práxis. É também conhecido de todos que o resultado geral originado necessariamente desse sistema, o caráter geocêntrico do universo, teve ideologicamente grande papel na conservação da falsa imagem da realidade, na resistência exacerbada contra a nova, mais correta. Todo o caso mostra, ao mesmo tempo, como muitas vezes é preciso superar grandes inibições sociais para poder aproximar-se mais, em pensamento, do ser autêntico. Já mostramos que só da correta colaboração de experiência cotidiana prática e conquista científica da realidade pode ocorrer uma aproximação legítima da verdadeira constituição do ser, mas que os dois componentes também podem assumir funções que inibam o progresso, sem falar dos elementos puramente ideológicos, que podem se tornar estímulo ou obstáculo para essa colaboração, segundo o interesse das classes sociais. (LUKÁCS, 1992, p. 37).

homem (orgânico – sensível - racional) com a natureza (inorgânica – empírica – causal), com as relações históricas (econômicas – culturais – políticas).

Nossas considerações visam determinar principalmente a essência e a especificidade do ser social. Mas, para formular de modo sensato essa questão, ainda que apenas de maneira aproximativa, não se devem ignorar os problemas gerais do ser, ou, melhor dizendo, a conexão e a diferenciação dos três grandes tipos de ser (as naturezas inorgânicas e orgânicas e a sociedade). Sem compreender essa conexão nem sua dinâmica, não se pode formular corretamente nenhuma das questões ontologicamente legítimas do ser social, muito menos conduzi-las a uma solução que corresponda à constituição desse ser. (LUKÁCS, 2010, p.32).

III

No que se antecede, ficou exposta a dificuldade de introduzirmos de imediato uma teoria materialista: tanto porque a história do pensamento não se constrói de modo homogêneo no âmbito da cultura, como por que a própria cultura esbarra o surgimento e o debate de novas teorias¹¹. Daqui, passo então a desnudar não mais as questões concernentes à relação entre materialismo e a história da metafísica, da ontologia e da teoria do conhecimento, mas às relações dialéticas entre a história e a subjetividade humana e suas consequências para uma possível teoria materialista. Destaco, para tanto, uma experiência da crítica exercida dentro do curso de Cinema da UFSC. Há uma revista no curso de Cinema da UFSC – projeto de extensão – intitulada *Punctum*. Em uma das seções, sob o título de “Sobre”, a revista enuncia não propriamente uma linha editorial, mas, digamos, um norte que orienta as publicações da revista. Esse norte é o conceito barthesiano de *Punctum*, que, na revista, vem assim designado:

Punctum é mais conhecido como um conceito de Roland Barthes, o que em fotografia, ao contrário da objetividade do *studium*, “pinça o olhar do espectador”. A partir deste algo que pinça o olhar, queremos estabelecer uma iniciativa. Por isso, criamos este espaço para publicação de textos críticos sobre cinema. Um espaço livre, mas com uma orientação principal, a de primar por interpretações.

Esse tipo de abordagem, a saber, que prima pelas interpretações - inspirada no tardio período da

1 1 Já destacamos que o homem jamais é capaz de agir com total conhecimento de todos os elementos de sua práxis. Mas o limite entre verdadeiro e falso é fluído, sócio historicamente condicionado, cheio de transições. Isto quer dizer que noções que se mostram falsa num desenvolvimento mais elevado da práxis social e das ciências podem oferecer por longos períodos uma base, à primeira vista, segura para a práxis, uma base que funcione bem. Pensemos na astronomia ptolomaica na Antiguidade e na Idade Média. Navegação, calendários, cálculo de eclipses solares e lunares etc., puderam ser realizados com relativo sucesso com sua ajuda, satisfazendo as exigências sociais então vigentes da práxis. É também conhecido de todos que o resultado geral originado necessariamente desse sistema, o caráter geocêntrico do universo, teve ideologicamente grande papel na conservação da falsa imagem da realidade, na resistência exacerbada contra a nova, mais correta. Todo o caso mostra, ao mesmo tempo, como muitas vezes é preciso superar grandes inibições sociais para poder aproximar-se mais, em pensamento, do ser autêntico. Já mostramos que só da correta colaboração de experiência cotidiana prática e conquista científica da realidade pode ocorrer uma aproximação legítima da verdadeira constituição do ser, mas que os dois componentes também podem assumir funções que inibam o progresso, sem falar dos elementos puramente ideológicos, que podem se tornar estímulo ou obstáculo para essa colaboração, segundo o interesse das classes sociais. (LUKÁCS, 1992, p. 37).

obra de Roland Barthes -, tende a ignorar a objetividade material e histórica dos filmes. Em outras palavras, uma intervenção que coloca em primeiro plano as interpretações subjetivas é o tipo de crítica que faz renascer com nova roupagem a velha crítica idealista, intimista¹². Essa crítica fortalece não só o tipo de intelectual muito conhecido dentre nós, que faz da crítica, tão somente, a morada de sua ilustração, mas fortalece o distanciamento frente à politização mais consequente. Tal distanciamento frente à politização mais consequente se encontra no fato de que um filme tem em si, enquanto objeto e a contrapelo da subjetividade do crítico, suas características materiais e históricas. Logo, a primazia unilateral das interpretações subjetivas tende, mesmo que não perceba, a ignorar alguns importantes fatores para uma crítica politicamente fundamentada. A crítica exercida sob o norte de *Punctum*, apesar de sua louvável postura contra a supressão da liberdade de interpretação da crítica determinista, positivista, empirista, funcional, não tem consequência suficiente para desnudar a ideologia que preza pela manutenção do cientificismo burguês: como se o observador, o teórico, o cientista, não fosse responsável pelo entendimento de seu objeto de estudo em relação direta com a realidade enquanto totalidade que se articula histórico-dialeticamente, mas, no limite, uma espécie de intérprete autorizado do mundo.

Mutação radical sofre a posição social do filósofo: agora vítima da crescente especialização condicionada pelo avanço da divisão social do trabalho, ele está afastado da vida econômica produtiva da sociedade e passa a manter os seus vínculos de pertença com uma camada social — quase sempre agregada à instituição universitária — que é como que a depositária da filosofia; assim burocratizado, ele adquire a «liberdade» de (articular uma reflexão que é determinada pelos problemas específicos desta intelectualidade «livre»). (NETTO, 1978. p.18).

Mal interpretado por alguns teóricos sob o rótulo enviesado de “marxista ortodoxo”¹³ - o que no senso comum passou a significar “dogmático”, “stalinista” e “antidemocrático” -, György Lukács não só polemizou, ainda em sua juventude, que o único traço de sua ortodoxia em relação a Marx estaria no método dialético, como já perto do final de sua vida, de uma só vez, em *Para uma ontologia do ser social*, superou tanto o cientificismo da teoria do conhecimento quanto o subjetivismo da filosofia burguesa. A ortodoxia de Lukács, muito bem exposta no ensaio *O marxismo ortodoxo**, está em fazer da dialética a categoria sob a qual se elevam as noções de

1 2 Sobre as correntes estéticas ou críticas intimistas, consultar o ensaio “Cultura e Sociedade no Brasil”, de Carlos Nelson Coutinho. In: *Cultura e Sociedade no Brasil*. Editora Expressão Popular, 4ª edição: São Paulo, outubro de 2011.

13 O marxismo ortodoxo não significa, pois, adesão acrítica aos resultados da pesquisa de Marx, nem “fé” numa ou noutra tese marxiana ou a exegese de um texto “sagrado”. A ortodoxia, em matéria de marxismo, refere-se, ao contrário e exclusivamente, ao *método*. Ela implica a convicção científica de que, com o marxismo dialético, encontrou-se o método correto de investigação e de que este método só pode ser desenvolvido, aperfeiçoado e aprofundado no sentido indicado por seus fundadores; mais ainda: implica na convicção de que todas as tentativas de “superar” ou “melhorar” este método conduziram – e necessariamente deveriam fazê-lo – à sua trivialização, transformando-o num ecletismo. (LUKÁCS, 1983, p.87).

totalidade e mediação no processo de devir do ser social. Para Lukács, neste ensaio geneticamente metodológico, tanto o empirismo economicista como a epistemologia das ciências da natureza não seriam capazes de lidar com a complexidade do ser social, incluídas as manifestações culturais.

O empirismo estreito, naturalmente, contesta que os fatos só sejam efetivamente relevantes no interior de uma qualquer elaboração metodológica – variável segundo o objetivo do conhecimento. Ele crê poder encontrar em todo dado, em toda cifra estatística, em todo fato bruto da vida econômica, um fato importante para si, tal empirismo não vê que a mais simples enumeração de “fatos”, a justaposição mais isenta de comentários é já uma “interpretação”, que já a este nível os fatos são tomados a partir de uma teoria, de um método, que são abstraídos do contexto da vida onde originalmente se encontravam e introduzidos no contexto de uma teoria. Os oportunistas, mais refinados, e apesar de sua instintiva e profunda repugnância por toda teoria, não repelem simplesmente este argumento; mas invocam o método das ciências da natureza, a modalidade como estes são capazes de mediatizar os fatos “puros” pela observação, pela abstração e pela experimentação e fundar as suas relações, opondo este ideal de conhecimento às construções forçadas do método dialético. (LUKÁCS, 1992, p.75).

Segundo Lukács, retificando a posição de Marx, o trabalho – categoria fundante do ser social – é o intercâmbio orgânico entre o homem e a natureza, e, por consequência, a categoria responsável pelo exercício teleológico do sujeito humano sobre a natureza. Se seguirmos os passos de Lukács na leitura de Marx, tal relação – entre o homem e a natureza - se dá segundo um movimento dialético que oscila de um ponto (prévia-ideação) para outro (objetivação). A prévia-ideação é o momento em que, na consciência humana, se antecipa ou se constrói idealmente um modo de interação com os objetos existentes na natureza. A objetivação é o momento em que a prévia-ideação entra em contato teleológico com a realidade.

Pressupomos o trabalho numa forma em que pertence exclusivamente ao homem. Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e a abelha envergonha mais de um arquiteto humano com a construção dos favos de suas colmeias. Mas o que distingue, de antemão, o pior arquiteto da melhor abelha é que ele construiu o favo em sua cabeça, antes de construí-lo em cera. No fim do processo de trabalho, obtém-se um resultado que já no início deste existiu na imaginação do trabalhador e, portanto, idealmente. (MARX, 1985, p. 149-150).

Leitor atento de Marx, Lukács apresenta o trabalho como categoria ontológica fundamental da transformação não só da natureza, mas da própria essência do homem. Quando constroem alguma ferramenta, seja ela qual for, ou quando fazem medicina, os homens precisam transformar a matéria-prima ou se curarem segundo o conhecimento acumulado por seus antepassados. Esse conhecimento acumulado é sempre histórico e, portanto, não só concernente às influências da ciência oficial, mas também concernente às complexidades dos embates sociais. Um machado, por exemplo, só pode ser construído e aperfeiçoado na medida em que alguém pensa idealmente o seu projeto de construção e, no processo de feitura, toma conhecimento de suas imperfeições reais. Assim, no momento de objetivação teleológica das ideias o homem é capaz de conhecer aquilo que

julga acertadamente ou erradamente em relação à natureza e, por conseguinte, é capaz de saber o que pensa a respeito de si próprio e da sociedade em que vive. Nas palavras do professor Sérgio Lessa em seus estudos sobre a ontologia lukacsiana:

Um machado é muito mais do que mera pedra e madeira: é a pedra e a madeira organizada numa determinada forma que apenas poderia surgir por uma transformação teleologicamente orientada do real. Nenhum processo natural, seja ele qual for, poderia produzir algo semelhante a um machado; este é um ente que apenas pode surgir enquanto construto humano. O mesmo, *mutatis mutandis*, poderia ser dito das objetivações muito mais complexas, como uma obra de arte ou uma relação social como o capital. (LESSA, 1996. p. 4)

Com a teoria do cinema não é diferente. A relação analítica de um teórico com um objeto (filme, pintura, livro, etc.) é sempre dialética e histórica. Isto é, só posso saber o que realmente penso sobre uma obra de arte na medida em que possuo determinado arcabouço histórico-teórico; que a observo enquanto objeto aparente e enquanto externalizo teoricamente através do movimento interno da escrita. Quando procuro, portanto, uma análise cinematográfica **materialista** é com intenção de ressaltar a importância da influência marxista-lukacsiana, o que me leva a uma análise do filme *São Paulo S.A* enquanto objeto inserido dentro de uma totalidade do devir histórico, mas, por outro lado, me desvincula de um empirismo supostamente capaz de reproduzir no exercício crítico uma leitura fenomenologicamente fiel das relações imanentes do objeto analisado. Dito isto, cabe ressaltar que, a contrapelo da ciência positiva e do subjetivismo burguês, a análise fílmica aqui realizada partirá sempre de um registro apurado das relações entre a unidade mínima e a totalidade de qualquer filme – para dialogar com Eisenstein de *A forma do filme* –, a saber, o plano e a montagem.

Sem mergulhar muito fundo nos fragmentos teóricos das especificidades cinematográficas, quero discutir aqui dois de seus aspectos. São aspectos também de outras artes, mas o cinema é particularmente responsável por eles. *Primo*: fotofragmentos da natureza são gravados; *secundo*: esses fragmentos são combinados de vários modos. Temos, assim, o plano (ou quadro) e a montagem. (EISENSTEIN, 2002, p. 15).

Por fim, quero frisar que o método materialista de influência marxista-lukacsiana apresentado no decorrer dessas linhas é absolutamente válido para a análise aqui empreendida não só por que demonstra que a essência humana é histórica, mas por que demonstra que a teoria do cinema também o é.

Capítulo II – A história, o realismo e a dramaturgia em *São Paulo S.A.*

A história

Considerando que este é um trabalho que de modo algum entende a arte como algo apartado da história, passo a resgatar, ainda que muito limitadamente - tendo em vista a extensão e a intenção deste resgate -, o processo nacional que se inicia após a revolução de 1930 e se estende até o período apontado em *São Paulo S.A.*, qual seja, 1957-61. O resgate do processo histórico aqui definido irá se polarizar, no geral, entre duas análises, a saber, a empreendida por Maria da Conceição Tavares em seu ensaio *Auge e declínio do processo de substituição de importações no Brasil* (1963), e o ensaio de Francisco de Oliveira, *A economia brasileira: crítica à razão dualista* (1972). Para a economista, dentre outros motivos, o movimento de crise internacional desencadeada em 1929 impulsionou no Brasil um movimento de intensificação da industrialização interna. Tal argumento se alicerça sobre a ideia de que com a diminuição da demanda externa em relação à produção agrária brasileira, sobretudo a cafeeira, a política econômica de intervenção do Estado brasileiro passa a se transferir da matriz agrário-exportadora para a incipiente indústria urbana. Ainda segundo Maria da Conceição Tavares, com a tardia industrialização, muito em razão da histórica preponderância da atividade primário-exportadora, o Brasil continuava sendo um importador de bens duráveis, bem como de bens de capital. Nesse diapasão econômico, aliado com o realinhamento político do decorrer das décadas pós 30, a saber, o da superação mundial da Segunda Guerra, impulsionou-se o que a autora chama de “Substituição de Importações”. Esse processo se intensifica, segundo a autora, devido não só à política de defesa governamental da elite agrário-exportadora e o financiamento interno com aporte do capital estrangeiro, mas a uma apurada e sensível visão empresarial dos latifundiários do café, que, ao transferirem suas divisas à indústria nacional, rapidamente se adaptaram às condições da demanda interna. Nota-se que, segundo tal visão, ainda que se reconheça a natureza de classe do Estado brasileiro, sobretudo quando se coloca em cena a proteção econômica conferida pelo Estado à elite cafeeira, não a coloca, todavia, no centro dos motivos da industrialização. Isto é, o principal para tal interpretação da industrialização brasileira pós 30 é o movimento de mutação de aumento e queda de demandas comerciais internas e externas. Noutros termos, coloca-se como principal motivo, no leque de motivos responsáveis pela industrialização brasileira pós 30, por um lado, o movimento de queda do potencial de importação e, por outro lado, a queda na exportação agrária, resultando num movimento de substituição de importações.

O largo período que transcorreu até a recuperação mundial logo seguido da Segunda Guerra Mundial

obrigou a economia do País a voltar-se sobre si mesma desenvolvendo novas atividades produtivas, com o apoio em faixas de demanda interna até então atendidas pelas importações. Sob a pressão de uma redução drástica na capacidade para importar iniciou-se, assim, um processo de substituição de importações que se manteve até a época atual levando a um grau de diversificação industrial e a taxas de crescimento bastante mais acentuada do que as de quase todas as nações latino-americanas. (TAVARES, 1963, p.59).

Para o sociólogo Francisco de Oliveira, ainda que valorosa; esta é uma interpretação que joga água no moinho das teorias do “subdesenvolvimento” nacional e do “dual-estruturalismo”, tanto por que faz, em primeiro plano, uma interpretação estritamente economicista das relações entre nações, como por que desconsidera o intercâmbio funcional entre atraso e desenvolvimento na totalidade do modo de produção capitalista. Noutros termos, para o modelo de “substituição de importações” endossado por Maria da Conceição Tavares, grosso modo, o atraso é visto como instância da própria essência produtiva nacional, pois, não sendo o Brasil um país de produção econômica de ponta, estaria não só submetido à demanda de seus produtos relativamente desvalorizados no mercado mundial, como submetido aos elevados preços de importação de bens duráveis e de capital. Desse modo, ainda que não se diga com todas as letras, o atraso brasileiro se explicaria – excluídas, por um lado, a análise referente às lutas de classes e, de outro lado, infladas as questões de oferta e demanda - por alguma incompetência civilizatória e não por uma consequência da histórica política de dominação de classes na expansão do capitalismo global. Em outras palavras, tal interpretação não só desconsidera que em um estudo apurado de economia global, antes da análise entre nações se faz necessária uma análise das lutas de classes, como desconsidera que o atraso social e econômico é produto direto da expansão do capitalismo. Segundo Francisco de Oliveira, a industrialização Brasileira no pós 30 não foi somente consequência de uma inflexão na produção interna alavancada pela demanda interna de produtos industrializados e a crise da economia agrário-exportadora, mas uma consequência direta das políticas implementadas pela aliança da classe dominante brasileira com o Estado diante das relações do modo de produção capitalista.

O “subdesenvolvimento” pareceria a forma própria de ser das economias pré-industriais penetradas pelo capitalismo, em “trânsito”, portanto, para formas mais avançadas e sedimentadas deste; sem embargo, uma tal postulação esquece que o “subdesenvolvimento” é precisamente uma “produção” da expansão do capitalismo. Em raríssimos casos – dos quais os mais conspícuos são México e Peru – trata-se da penetração de modos de produção anteriores, de caráter “asiático”, pelo capitalismo, na grande maioria dos casos, as economias pré-industriais da América Latina foram criadas pela expansão do capitalismo mundial, como uma reserva de acumulação primitiva do sistema global; em resumo, o “subdesenvolvimento” é uma formação capitalista e não simplesmente histórica. Ao enfatizar o aspecto da dependência – a conhecida relação centro-periferia – os teóricos do “modo de produção subdesenvolvido” quase deixaram de tratar os aspectos internos das estruturas de dominação que conformam as estruturas de acumulação próprias de países como o Brasil: toda a questão do desenvolvimento foi vista sob o ângulo das relações externas, e o problema transformou-se assim em uma oposição entre nações, passando despercebido o fato de que, antes de oposição entre nações, o desenvolvimento ou o crescimento é um problema que diz respeito à oposição entre classes sociais internas. (OLIVEIRA, 1972, p.8).

Na esteira da inflexão dirigista do Estado, aliado a um projeto de classe, começa-se a investir na criação das condições institucionais para a expansão da produção direcionada à consolidação do nascente mercado urbano. Esses investimentos incidiram desde a criação de dificuldades para os setores agrário-exportadores até a formalização das relações entre o capital e o trabalho. Na esfera das dificuldades criadas ao setor agrário-exportador encontrou-se, segundo Francisco de Oliveira, os “confiscos de lucros parciais”, bem como o aumento do “custo relativo do dinheiro emprestado” à agricultura. E na esfera das formalizações das relações entre o capital e o trabalho criou-se a legislação do trabalho (CLT) que, segundo o autor, não foi, tão somente, como querem alguns autores, uma estratégia Varguista em relação ao controle das crescentes massas urbanas. Ao contrário, a consolidação da legislação trabalhista serviu não só para assegurar à burguesia industrial um teto à remuneração, via salário mínimo, da reprodução da força de trabalho abaixo de uma remuneração inserida num mercado concorrencial realmente liberal, como serviu, em longo prazo, para o cálculo da consolidação da indústria nacional e reprodução do capital. Além do mais, ainda que rebaixando os níveis salariais de determinadas categorias, a consolidação das leis do trabalho serviu como atrativo às populações camponesas, pois garantiam certa estabilidade, ao menos no plano propagandístico, de uma vida próspera nos centros urbanos. Desse modo, ainda que não declaradamente, aliada ao Estado e a histórica concentração fundiária, a burguesia urbana logrou êxito na formação de um “exército industrial de reserva”, garantindo a estabilidade do baixo custo salarial. No campo dos incentivos estatais à burguesia pode-se destacar os subsídios cambiais em forma de rebaixamento do preço real do capital para as importações de bens de capital necessários a indústria. Essa translação da política econômica do Estado brasileiro de uma matriz agrário-exportadora para uma matriz urbano-industrial se consolidou e se intensificou no desenvolvimentismo encabeçado por Juscelino Kubitschek. Amparado pela real consolidação de uma indústria urbana e nacional, Juscelino empreendeu movimentos de ampliação da infraestrutura. Iniciou-se, assim, um impetuoso processo de construção de malhas rodoviárias e demanda para a indústria civil e química. Com a abertura nacional para o fluxo de superacumulação do capital, instalou-se no Brasil um forte complexo automobilístico. Nas regiões do Rio de Janeiro, de São José dos Campos e do ABC paulista introduziu-se montadoras como a Ford, Volkswagen, Willys e GM. O automóvel foi, no período, a expressão simbólica e política de um otimismo vinculado ao desenvolvimentismo alinhado à consolidação de um Brasil moderno e urbano, inteiramente antenado ao otimismo neokeynesiano pós-guerra. É nesse ambiente nacional que Person constrói a narrativa de *São Paulo S.A.*

O realismo

I

O realismo é uma categoria estética vinculada às artes: seja às letras, às artes plásticas, o cinema. Essa categoria - retirada seus diferentes matizes de significação - pode-se referir àquela possibilidade de, por intermédio da arte, representar determinada conjuntura histórica. É bem verdade que, na literatura, tanto Machado de Assis quanto Flaubert podem ser categorizados como **realistas**, pois, apesar das sociedades e geografias expostas nas obras desses dois autores serem completamente distintas, há em comum a representação literária da cultura de seu tempo. No entanto, a representação de determinado período histórico não se resume aos limites locais, afinal, de *Madame Bovary* a *Quincas Borba*, o universalismo passa tanto pela França quanto pelo Brasil. O realismo literário não se caracteriza, portanto, pela capacidade estética de se retratar uma conjuntura local alheia à história da humanidade, mas à capacidade de problematizar a essência humana através de uma abordagem verdadeiramente histórica. Não significa, todavia, que uma abordagem histórica da essência do homem e das sociedades por intermédio da arte necessariamente extinga as dimensões subjetivas do artista. Ao contrário, quanto mais se compreende que a subjetividade é parte da totalidade histórica, mais profundidade subjetiva pode se ter na arte. Ora, se na literatura existem dificuldades para se definir a categoria de Realismo sob uma perspectiva limite, nas artes plásticas não é diferente. Se no final do séc. XVIII e início do séc. XIX a sociedade europeia passava por uma radical revolução cultural insuflada pelo antropocentrismo, liberalismo, e ciência, a sociedade do final do séc. XIX e início do séc. XX começava a experimentar as consequências sociais da proletarização das cidades, da burocratização e dos conflitos da corrida neocolonialista. Desse modo, ao sabor de cada época, as representações artísticas carregam, muitas vezes, influências distintas. Influências que aparecem não só nos meios técnicos de produção, por exemplo, nas artes plásticas: no traço, na cor, na luz, na perspectiva; mas influências das vertentes culturais que aparecem na totalidade social. O realismo de Eugène Delacroix, de um horizonte histórico muito específico, pode ser visto - na pintura que veremos logo a seguir - representado na queda da nobreza e a ascensão da burguesia na França. Esse realismo, porém, aparece com características precedentes às características mais marcantes do que se convencionou chamar de realismo na teoria da arte do século XIX. Isso por que, esgotadas as possibilidades revolucionárias da burguesia europeia, o realismo esteve em disputa também pelas vanguardas do proletariado. Tal constatação nos adverte sobre a importância, ao longo da história, do realismo não só enquanto conceito estético, mas também enquanto conceito político.



(Eugène Delacroix – La liberté guidant le peuple, 1830).

Nesse tipo de realismo importa mais o tema, isto é, a conjuntura histórica que a representação fiel da realidade. No entanto, ainda não se trata de um realismo completamente desvinculado do romantismo. Nota-se - apesar de certa fidelidade ao real - a presença da sublimação dos sentimentos. A única figura feminina presente, além de estar posicionada no espaço mais claro da pintura - local para onde o olhar é imediatamente orientado -, não porta em seu corpo nenhum vestígio de combate físico que o restante da pintura sugere. Além do mais, carrega em altura superior à arma a bandeira que simboliza os ideais revolucionários. Os seios nus, a opulência do corpo e a alvura da pele dão o tom simbólico de um projeto político específico. Nesta pintura não está em jogo o realismo de tipo redentor, isto é, aquele realismo que tem a pretensão de salvar o ser pela aparência, mas a expressão de um tema específico com o uso do real como fundo de ação. Não se pode dizer, contudo, que essa pintura representa radicalmente o realismo de um campo de batalha. Mesmo a fotografia, comemorada por André Bazin por ser não só o marco histórico responsável pela captura mecânica do real, mas também por ser responsável pela liberação da pintura se sua pretensão de realismo¹⁴, jamais poderá exprimir verdadeiramente o terror de uma batalha campal. Na pintura, assim como na fotografia, não se poder ouvir os ruídos das armas em

1 4 Sobre o realismo e as relações entre pintura e fotografia, ler o ensaio *Ontologia da fotografia*. In: *O que é o Cinema?* BAZIN, André. COSACNAIFY. São Paulo, 2014.

combate. Não se pode ouvir o desespero dos homens diante do inimigo. Muito menos se pode sentir o cheiro e o horror da morte. Ainda no campo das artes plásticas, Jean François Millet retrata o mundo rural dos trabalhadores sob influência realista mais radical. Mais radical por que se preocupa em não fugir tanto da banalidade do real. Mais radical por que, além de representar o homem em sua condição ordinária, se preocupa em usar técnicas que potencializem tal condição.



(O homem com a enxada – Jean François Millet, 1862).

Nessa pintura o homem aparece torto, cansado, boquiaberto, apoiado sobre uma precária enxada e envolto por uma terra pedregosa. As cores quentes e a fumaça ao fundo dão a sensação de aspereza e secura. Não aparecendo na tela, se pode sentir a presença extenuante do Sol, pois, não tendo as características de um negro, o homem tem a pele queimada. Aqui, apesar de minuciosos, os contornos não possuem a exatidão científica da renascença, mas transmitem o ser pela aparência. O realismo de Millet está não na tentativa de fazer aparecer o contorno como técnica obstinada de representação, mas em fazer a redenção do ser através do real. Contudo, de um modo geral, tanto o realismo plástico quanto o realismo literário não significam apego restrito à objetividade temporal, espacial, geográfica. Também não significam o completo abandono de toda e qualquer centelha de subjetivismo, mas, ao contrário, significam a primazia do mundo prático em relação ao ideal. Em consequência, poderíamos dizer que o realismo é uma tendência que, de um modo amplo, se desvincula do esteticismo em direção à crítica do homem e da sociedade.

II

As primeiras imagens obtidas pelo aparelho mecânico cinematográfico que se tem notícias foram simples cópias da duração. Em 28 de dezembro de 1895, na França, os irmãos Lumière apresentaram uma chegada de trem à estação de Lyon, uma saída de operários da usina Lumière e o episódio de um jardineiro que se molha com uma mangueira com que regava o jardim. Quando mais tarde Griffith libera a câmera da representação teatral¹⁵, o cinema deixa de ser uma técnica e passa a ter características específicas de uma arte. Em outras palavras, o cinema passa a selecionar parte da duração não só por intermédio de um plano que delimita o real através da objetiva, mas também através do movimento/posição da câmera e da montagem. O cinema passa a ter com essa alteração mais autonomia em relação à representação dos atores, aos limites cenográficos, bem como à imutável relação da câmera com as potências do real. Adquire, portanto, um terreno próprio de manipulação estética. Para além da técnica de reprodução do real, não só adquire o potencial dramático e a possibilidade de imprimir - com os carrinhos, e, mais tardiamente, com a profundidade de campo - ritmos internos aos planos, mas também o potencial de imprimir - com a montagem - ritmos externos aos planos. O realismo no cinema não se limita, portanto, à técnica de reprodução do real. Ao contrário, é a capacidade estética de contextualizar um período histórico através das imagens do real.

Das relações entre dramaturgia e realismo em *São Paulo S.A.*

I

A obra de Lasar Segall, numa espécie de referência formal, aparece em *São Paulo S.A* através de um nítido enfoque realista. Nas palavras de Hilda (Ana Esmeralda), temos:

Segall é um dos pintores que melhor sabe exprimir os horrores da guerra. Segall fazia parte dos vencidos, dos humilhados. O ser humano é o centro de suas obras. Homens e mulheres vivem o sofrimento. Cada um deles retrata uma dor real, existente. Desses quadros retiro sempre uma emoção patética, mas tranquila. É um protesto feito quase em silêncio.

1 5 Sobre a revolução Griffithiana em relação à emancipação da linguagem cinematográfica, ler *Cinema – técnica ou arte* de Francisco Luiz de Almeida Salles. In: *Cinema e Verdade*. Companhia das Letras. São Paulo – 1988.



(Guerra, Lasar Segall, 1942).

Depois, ao comparar Segall com Picasso, Hilda continua: “Bem diferente daquilo que se extrai de *Guernica*, de Picasso: um grito de revolta diante do absurdo da guerra”. Seguindo a deixa de Hilda, me parece que Person está mais para Segall que para Picasso. O protagonista do filme, por ser dramaturgicamente fraco, é esmagado pela grandiosidade da cidade de São Paulo, e, por conseguinte, sofre silenciosamente. A vastidão de São Paulo vai sendo acumulada diante do protagonista pela presença sufocante dos prédios, da passeata pela Educação Cívica, do turbilhão das ruas, do carrossel giratório das festas, da corrida de São Silvestre, das grandes máquinas de uma linha de produção qualquer. A silenciosa denúncia do filme vai sendo delineada lá onde o espectador toma conhecimento do sofrimento de Carlos (Valmor Chagas) não por intermédio de sua ação no mundo, mas no acesso - por intermédio do voice over - às suas ruminatóes. O sofrimento de Carlos não aparece ao espectador senão sintomaticamente; numa espécie de desconforto neurótico. O grito de revolta, ao modo de Picasso, só aparece ao fim, mas para ser imediatamente abafado pela fuga não concluída. Afinal, Carlos não tem outra escolha senão “recomeçar; recomeçar; mil vezes recomeçar”. O realismo em *São Paulo S.A* é o exemplo de que, para aumentar a potência do recorte dramático e histórico - característica articulada ao cinema para além da reprodução do real - não são necessários esteticismos, mas referências que levem o espectador diretamente ao mundo ordinário. Isto é, dentre os vários personagens humanos do filme, uma

personagem incomum destaca-se na crítica realista de Person, qual seja, a cidade de São Paulo. Não basta caracterizar, para tal destaque, a megalópole em transformação desenvolvimentista, ao contrário, é necessário documentar de maneira estratégica.



(Prédio CBI- Esplanada, 1948. Referência à Companhia Brasileira de investimentos: sociedade da qual participavam investidores brasileiros e imigrantes poloneses).

Nesse caso específico, o realismo cinematográfico deixa de ser um adereço estético - no sentido de quadro não problemático¹⁶

- e passa à centralidade formal, isto é: dramaturgia e forma cinematográfica (imagem-som) fundem-se plasticamente. Se com as narrativas apartadas dos processos históricos o realismo tem a única função de oferecer o fundo espacial da ação dramática, na dramaturgia de *São Paulo S.A* o realismo tem o encargo de complementar a ação dramática de modo orgânico e decisivo. Em outras palavras, o realismo do filme complementa a jornada de uma classe social de uma perspectiva realmente histórica, quase documental. Aliás, esse é um dos pressupostos que animam “os cinemas contra-hegemônicos” dos anos 60, a saber, a saída do campo pré-fabricado dos estúdios para a vida real: as ruas, os bares, as escolas, as fábricas, as praças, etc.

¹⁶ Sobre o quadro dramático não problemático, ler o ensaio “Drama e forma” – In: *Nenhuma Lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. COSTA, Iná Camargo. Expressão Popular. São Paulo, 2012.



(Carlos de frente para uma senhora na praça).

São Paulo S.A - como todo consequente filme de intervenção histórica - é revolucionário sem ser regressivo, pois seus realizadores demonstram que um filme de intervenção precisa, necessariamente, de estratégia. Exatamente por que, estrategicamente, entendem que a qualidade da liberdade de criação provém condicionamentos sociais. Logo, sabem que quanto mais um filme incorpora, tanto em sua gênese quanto em seus efeitos, as premissas históricas dos condicionamentos sociais, mais revelador e, portanto, libertador pode ser. As fissuras estéticas formais, vanguardistas, constantes em momentos históricos de ruptura, permitem polarizações em que se configurem diferenças políticas de longo prazo no campo das artes. Porém, tais fissuras, de uma perspectiva politicamente orientada, ganham potência quando não estão aliados aos esteticismos voluntariosos, isto é, quando não fazem parte do vanguardismo festivo. Quando Marx e Engels, no manifesto do partido comunista, declaram a necessidade dos comunistas assumirem abertamente sua posição política, não assinam nenhum inconsequente atestado de subversão desorientada. Por outro lado, não se trata aqui da defesa da criação artística para fins estritamente didáticos e propagandísticos¹⁷. Muito menos se trata de uma mistificação política do realismo, mas, a ressalva de que ao se fazer leituras equivocadas do momento histórico, corre-se o risco de perder potência política na arte.

17 A liberdade é pressuposto básico para o exercício artístico. No entanto, quanto mais o artista entende que o exercício artístico é dialeticamente afetado pela política, de mais liberdade artística pode gozar.

Que a estética marxista, a propósito dessas questões fundamentais, não encampe as reivindicações de uma “inovação radical”, é coisa que só surpreende aqueles que, sem motivo sério e sem verdadeiro conhecimento de causa, vinculam a *concepção do mundo* do proletariado a qualquer “novidade absoluta”, ou a um “vanguardismo” artístico, acreditando que a emancipação do proletariado comporte no campo da cultura uma completa renúncia ao passado. (LUKÁCS, 1965, p.26).

III

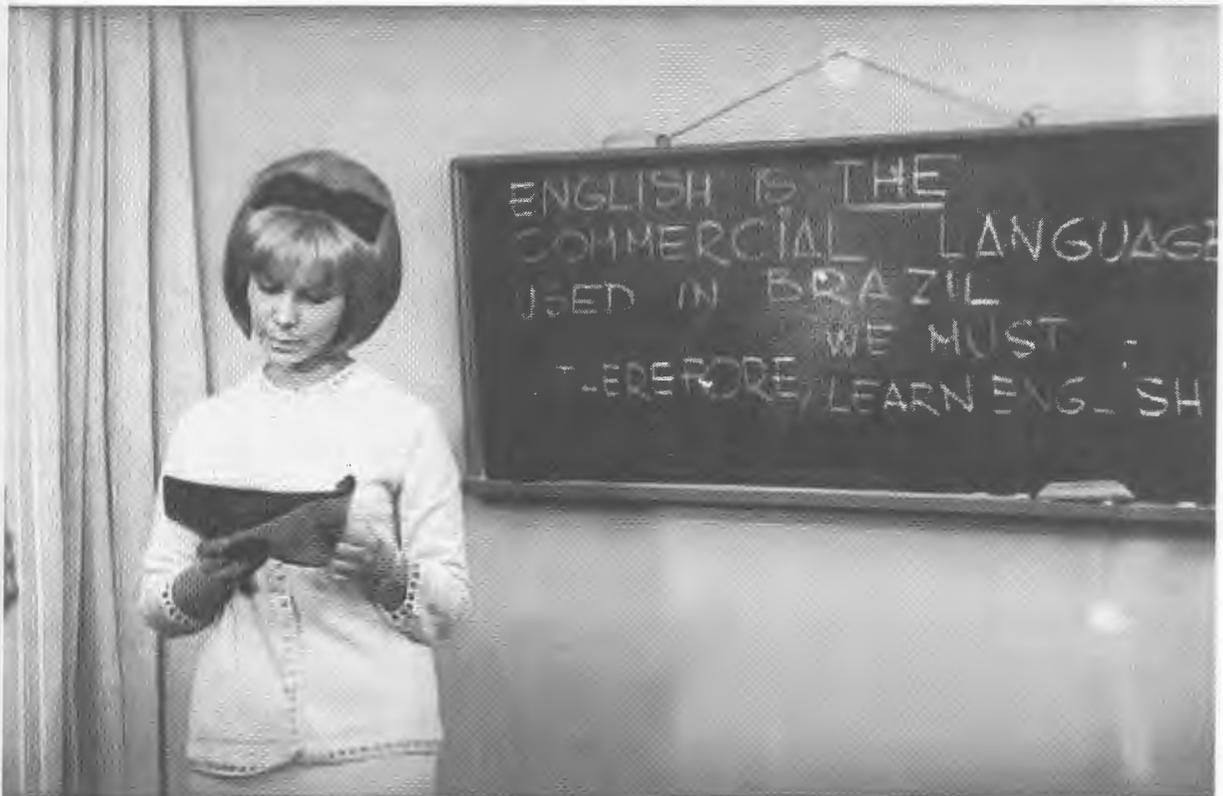
Se tomarmos uma classificação economicista de classe social, isto é, anti-dialética e que parta estritamente das relações produtivas, Carlos poderia ser classificado como proletário, afinal, não sendo dono de nenhum meio de produção, somente possui sua força de trabalho para vender ao mercado de trabalho. No entanto, de uma concepção mais apurada - que entende que o processo produtivo tem protagonismo na determinação de classe, mas que não ignore o processo político e o ideológico -, Carlos se constrói ao longo do filme como parte daquela parcela societária denominada por Nicos Poulantzas como “nova pequena burguesia”. Essa parcela de indivíduos que, mesmo vendendo sua força de trabalho aos donos dos meios de produção em troca de salário, podem ser considerados improdutivos, isto é, que não acrescentam valor direto à mercadoria, como ocupam cargos administrativos: posição de controle e vigilância dos produtores diretos de mais-valia. Por final, suas filiações políticas e ideológicas tendem a corroborar sua pertença, outra vez segundo a definição de Nicos Poulantzas, à “nova pequena- burguesia”.

A “nova” pequena burguesia, que tende a aumentar sob o capitalismo monopolista: *a dos trabalhadores assalariados não produtivos*, que já se mencionou, e a qual convém agregar os funcionários do Estado e de seus diversos aparatos. Estes trabalhadores não produzem mais-valia. Vendem eles também sua força de trabalho; seu salário está determinado, ele também, pelo preço de reprodução de sua força-trabalho, mas sua exploração se faz pela extorsão direta do sobre trabalho, e não pela produção de mais-valia. (...) alguns assalariados que não vivem sua exploração senão sob a forma do “salário” e da competição longe da produção, apresentariam, por estas razões econômicas não obstante distintas, as mesmas características políticas e ideológicas: “individualismo” pequeno-burguês, inclinação ao “status quo” e temor à revolução, mito da “promoção social”, e aspiração ao status burguês, crença no Estado “neutro” acima das classes, instabilidade política e tendências a apoiar “Estados fortes” e bonapartismos, formas de rebelião do tipo “jacquerrie pequeno-burguesa”. (POULANTZAS, 1973, p.21-22).

A não inserção de Carlos a nenhum dos dois polos de classes mais antagônicas de sua vida cotidiana, do ponto de vista dramático, justificaria seu automatismo. O grito silencioso do filme está também em colocar Carlos como representante de uma classe que funciona como motor responsável pela inércia do jogo social. Os motivos que impulsionam as ações de Carlos são sempre externos¹⁸. Sem força dramática, no sentido de poder interno, individual - característica muito

18 Os ganchos dramáticos que impulsionam as ações mais relevantes de Carlos não são provenientes de vontades próprias em relação ao mundo externo, ao contrário, são sempre causas externas que empurram Carlos em suas ações.

presente nos heróis que agem como ideal de sujeitos autônomos-, Carlos não tem vontade própria. Jogado na engrenagem da metrópole, faz o que for preciso para se manter imune às posições efetivas. Em diálogo com Hilda na saída da exposição de artes plásticas, Carlos enuncia sua relação com mundo: diz que não toma partido a respeito de algo que não sabe nada, no caso específico, a guerra. Com efeito, Carlos nunca toma partido de nada. Apesar de uma problematização mais consciente do que se passa em sua vida e em sua cidade, Carlos simplesmente segue adiante. Quando reflete mais corajosamente é porque quer tirar vantagem de alguma situação. Sua profundidade psicológica só existe para reforçar um pessimismo de tipo neurótico, egoísta e distanciado dos problemas do mundo. Apesar de demonstrar consciência crítica em relação aos jogos sujos de Arturo, Carlos não hesita, por ocasião de seu casamento, em recorrer à chantagem quando o chefe demonstra resistência em adiantar as comissões atrasadas. Quando sai de seu automatismo não é porque alguma convicção interna lhe empurra, ao contrário, é porque alguma ocasião externa lhe exige. Carlos não entra para o ramo da indústria automobilística porque deseja, mas porque o dinheiro lhe falta e existe a oferta de emprego. Carlos só volta a procurar Luciana (Eva Wilma) porque Ana (Darlene Glória) lhe abandona. Carlos não se casa por que quer, mas por que, segundo ele, “não encontrou coisa melhor”. Carlos não procura Arturo por este ser um amigo para os momentos difíceis, mas porque este lhe deve favores comerciais. Ao longo de toda a trama, Carlos vai acumulando todas as características de uma classe que não tem um projeto político, mas que tão somente trilha os caminhos abertos pela burguesia industrial.



(Aula de Inglês em que Carlos reencontra Luciana).

As relações comerciais, para além da aparente pré-disposição subjetiva das personagens à corrupção (coisa que o filme pontua distintamente do melodrama), é uma das principais molas propulsoras do automatismo pequeno-burguês. Na ocasião em que Carlos pede a mão de Luciana, não o faz sem colocar em primeiro plano a sua boa posição empregatícia. Carlos está sempre a desconfiar, em um comportamento quase misógino, das intenções materiais das mulheres. Afinal, segundo ele mesmo, “Ana; Luciana; são todas iguais”. As relações comerciais se estendem para todas as outras relações. Ana trabalha não porque gosta, mas porque tem que pagar as contas. Hilda não se entende com a sogra porque esta desconfia de seu interesse pelas terras do filho. Há uma preocupação dramática ao estender os comportamentos das personagens em uma trama de causalidades sociais que expurgam o moralismo e o maniqueísmo corriqueiro dos melodramas, assumindo a complexidade dialética das relações sociais. Se o filme faz do protagonista seu narrador, não é senão para que o espectador tenha contato direto com uma subjetividade marcada pelo mundo social-concreto¹⁹. Se Carlos aparece atormentado e cínico, não é porque alguma degenerescência individual o acompanhe geneticamente, mas porque o mundo a sua volta é tal que as pessoas de sua posição social tendem a tal destino. Por outro lado, do ponto de vista interno e psicológico, Carlos

19 A voz do personagem aparece para narrar e outras vezes em forma de fluxo de consciência. Essa característica formal é importante para que o espectador tenha a sensação de que o que está assistindo e ouvindo não é somente uma estória, mas um mundo sensorial específico, fruto das sensações e pensamentos do protagonista.

sofre do típico sentimento da pequena-burguesia, qual seja, a culpa moral. Isto é, sua consciência só é capaz de ir contra a conjuntura histórica até os limites da neurose moral. Por ser o representante de uma classe que servilmente persegue os trilhos abertos pela burguesia industrial, não sabe nunca o que quer, e, sintomaticamente, é forçado a agir pelas forças externas. Carlos sente culpa por não ter a capacidade de fazer escolhas que partam de sentimentos de um herói típico. Se Carlos rejeita Ana por ser uma “vigarista” à procura de cooptação dos ricos, rejeita Luciana por ser a frígida e honesta moça preparada para o casamento. Não porque os comportamentos de Ana e Luciana realmente o incomodem, afinal, ele carrega seus relacionamentos no limite dos favores sexuais, mas porque realmente não sabe o que quer. Culpado, se perde nas angustiosas andanças por entre o anonimato paulistano.



(Carlos a perambular em São Paulo).

Outra vez, culpado, não se identifica com a futilidade de Ana, tampouco com a seriedade conservadora de Luciana. Carlos só se identifica realmente com Hilda²⁰, pois, assim como ele, está condenada ao vicioso ciclo da pequena-burguesia, seja vitimada pelo tédio, seja vitimada pelo suicídio. Financeiramente resolvida - posição pouco comum dentre as mulheres da época -, Hilda

20 Aqui a identificação é mais complexa, pois, para Carlos, ao contrário de Ana e Luciana, Hilda parece realmente diferente. Por que Hilda, ao contrário de Ana e Luciana, não confronta Carlos com mentiras ou chantagens. Hilda é sincera, e, no fundo, ainda que não diga com todas as letras, despreza, tanto quanto Carlos, todos à sua volta.

despreza o amante Turco que lhe quer manter materialmente. Por outro lado, vê em Carlos um passatempo insignificante. Também com traços de culpa, não aceita os problemas concretos da vida e se refugia em discursos sobre amores idealizados. Com características de uma ilustração tipicamente pequeno-burguesa, repreende Carlos na exposição de artes plásticas não porque este ignorava os homens que pintavam a guerra sem ter lutado nelas, mas por desconhecer Pablo Picasso, um dos mais aclamados artistas modernos. Contudo, é curioso que a clausura social construída por Person ao redor da pequena burguesia chegue ao limite de Hilda conseguir, ao contrário das outras personagens, mesmo sendo uma típica representante de sua classe, ter uma atitude que parta absolutamente de uma escolha interna. No entanto, tal atitude, seguindo o ciclo regressivo, só pode levá-la até a morte.

A imagem e o som.

I

Paralelo à dramaturgia com recorte de classe, *São Paulo S.A* usa da presença do protagonista como ponto estratégico de documentação e representação das entranhas dos pequenos cosmos que compõem a totalidade social Paulistana. Carlos não é somente um ponto de intersecção entre as várias sub-tramas que compõe a decadência reificada²¹ do modelo desenvolvimentista, mas o ponto espacial que permite à objetiva radiografar uma cidade em transformação. Não é sem razão que o primeiro plano do filme seja obtido por uma câmera que, posicionada atrás do vidro que separa o universo particular do universo público – omissão reforçada pelo abafamento do som - registra a claustrofobia do casal diante da imensidão dos prédios metropolitanos.

2 1 A reificação é, segundo Lukács, um conjunto de relações sociais que se apresentam como relação entre mercadorias.



(A briga do casal – Primeiro plano do filme).

Logo em seguida, aumentando o choque sinestésico e sombrio, o título do filme entra sobreposto e simultaneamente ao momento em que um coral de vozes apocalípticas divide a duração filmica com a câmera que gira em contra plongée por entre grandiosos prédios sem identidade. A câmera sobrevoa São Paulo ao mesmo tempo em que a música sobreposta prenuncia a condenação do espaço urbano. A música apocalíptica só termina depois que a câmera registra friamente as estações de metrô, os pontos de ônibus, os recantos da periferia, até encontrar um dos planos mais intrigantes do filme.



(Momento de término da vinheta musical).

Por que a necessidade de registrar ao espectador - sobretudo por que, se analisada ao pé da letra, tal sentença é um paradoxo - o período histórico de um filme de ficção? Seria uma conveniência formal em problematizar os limites entre a ficção e o documental? Seria a necessidade de deixar registrado para a posteridade o testemunho ficcional de um momento histórico específico? Ou seria simplesmente um registro transparente de que a trama se passa no período entre 1957 e 1961?

Logo após o término da vinheta de abertura que liga o primeiro plano (da briga entre Carlos e Luciana) à continuação do filme, Carlos começa a narrar suas memórias que aqui transcrevo: “Creio que faz cinco anos. Cinco anos atrás. Naquele tempo era Ana. Então era só Ana. Ela não quis vir. Eu pensava que gostava de Ana.” Ficamos sabendo – espectadores - que a trama se passa em um período de cinco anos. Porém, isso não diminui o paradoxo formal, isto é, bastava tal indicação temporal sob a voz do protagonista para que o espectador se inteirasse do tempo narrativo. No entanto, sem a indicação histórica precisa – governo JK-, não seria possível a profundidade crítica que o filme parece buscar. Tanto que, mesmo que a princípio fique assinalado que a trama se passa dentro de um período delimitado, a progressiva dramática não é de modo algum respeitada. Essa característica também se torna importante por que, a despeito das idas e vindas do espectador por entre as lembranças de Carlos, o que importa é o ciclo de alienação²² que se repete infinitamente. As fronteiras formais - apesar da permanência de características típicas do cinema de dramaturgia

2 2 O conceito de alienação, bem como sua abordagem pelo filme serão assuntos tratados no capítulo seguinte.

externa - são colocadas em confronto. Noutros termos, apesar de Carlos enfrentar conflitos com o mundo e com as outras personagens, não está em um universo de conflitos do herói clássico, afinal, nosso protagonista não chega por viés catártico à resolução do conflito, ao contrário, regressa ciclicamente para o conflito, permanecendo, assim, condenado a recomeçar.

Capítulo III - Alienação, estranhamento e forma cinematográfica.

Alienação: o movimento entre potência e ato.

I

Não é a intenção desse capítulo, mesmo por que outros estudiosos já o fizeram de maneira bastante cuidadosa, esgotar as premissas históricas e as diferenças relativas às traduções brasileiras das categorias de alienação (*Entäusserung*) e estranhamento (*Entfremdung*) para a tradição marxista e os resultados para o pensamento sobre cinema que aqui busco. Todavia, na medida em que se fizer necessário, tangenciarei Marx e outros pensadores que também pensaram, de maneira mais ou menos declarada, tais categorias. No que se segue, a alienação, enquanto manifestação humana tem um caráter duplo, isto é, um caráter potencial²³ e um caráter ativo. Na tradição contratual Republicana, por exemplo, votar é um exercício individual de alienação política. Nesse caso, transfere-se o poder de legislação, execução e jurisdição para um corpo de representantes institucionais e soberanos. Alienar é, nesse caso, transferir potência. Segundo Ludwig Feuerbach, ao criar Deus o homem aliena sua essência em um conceito ideal. Nesse caso também há transferência de potência. Porém, tal alienação se dá não só segundo a transferência da essência humana, mas também sob a intensificação de tal movimento. Em outras palavras, o homem é finito, e, Deus, ao contrário, é infinito. O homem é falível; Deus não. O homem é pecador; Deus é o bem supremo.

A religião, pelo menos a cristã, é o relacionamento do homem consigo mesmo ou, mais corretamente: com a sua essência, mas o relacionamento com sua essência como outra essência. A essência divina não é nada mais do que a essência humana, ou melhor, a essência do homem abstraída das limitações do homem individual, i.e, real, corporal, objetivada, contemplada, e adorada como outra essência própria, diversa da dele – por isso todas as qualidades da essência divina são qualidades humanas. (FEUERBACH, 2007, p. 45-46).

Por outro lado, a alienação objetiva está relacionada, sobretudo, com o contato direto com o mundo fenomênico-material. Alienar de uma perspectiva objetiva é transferir trabalho para o mundo externo em ato. Quando se quer construir, por exemplo, uma casa, não é possível que se faça sem a transferência de trabalho objetivo junto às ferramentas e matérias-primas do mundo concreto. Em um caso hipotético, imaginemos que um grupo de homens construa um tipo de habitação inadequada à determinada condição geológica. Logo em breve, exatamente porque as fundações da casa entrarão em contato direto com a especificidade da condição geológica, colherão os efeitos e os

2 3 Potência é a tendência, em determinadas condições, ao ato. Na física mecânica, por exemplo, a energia potencial gravitacional é a tendência que um corpo tem para transformar altura (distância da superfície da terra) em velocidade por influência da aceleração da gravidade.

sinais, por exemplo, de erosão. Por conseguinte, essas serão as posteriores pré-condições para que o mesmo grupo de homens possa entender os motivos pelos quais construíram de maneira inadequada tal habitação. Com a alienação da essência humana – potencial - em torno do conceito de Deus se dá outro processo. Justamente porque o homem raramente ou nunca tem a oportunidade de entrar em contato direto com o infinito, com o imperecível e com todos os outros atributos perfeitos de Deus, não tem condições para reconhecer as imperfeições reais de Deus. Logo, a figura de Deus, mesmo que humanizada – no caso de Cristo²⁴ –, aparece aos homens com potências estranhas; inumanas. Temos, portanto, entre a alienação potencial e objetiva, diferenças de natureza. Não nos interessa aqui, contudo, politizar as causas que levam os homens e as mulheres a tais alienações, mas saber em que medida elas são abordadas pelo filme *São Paulo S.A.* Para tanto, antes de entrarmos nas especificidades do filme, exporei as razões pelas quais o Estado, sendo depositário de potências individuais, é também uma das formas de alienação coletiva. Depois, esmiuçarei mais de perto algumas implicações dialéticas entre alienação e estranhamento. Ora, tomando como exemplo os modernos “Estados-Nações”, podemos constatar que sociedades que funcionem segundo regimentos constitucionais não necessariamente se organizam coesamente na medida em que os indivíduos dessas sociedades estejam de acordo com tais regimentos, mas na medida em que as condições históricas os reúnem sob tais condições. O Brasil, ao tempo de um famoso processo histórico - período em que já gozava do Republicanismo Constitucional -, assegurou a soberania Republicana não sob o consentimento da população envolvida no processo, mas sob o genocídio de Canudos. A mistificação do estado universalista e das noções de pátria a revelia da história e das relações sociais é, desde Hegel, a alienação coletiva semelhante àquela do homem em Deus. Se o homem não consegue ter dimensão de sua alienação potencial em Deus por que raramente ou nunca tem contato real com Deus, com o Estado se dá um processo muito parecido. O Estado, parcelado em diversos poderes e organizado por aparatos políticos e jurídicos da mais complexa disposição, aparece ao homem como algo apartado de sua vida mais direta. Essa é a lógica que permite Marx romper definitivamente com a filosofia clássica alemã em sua crítica à filosofia do direito de Hegel. De todo modo, nas atuais nações constitucionais, muitos cidadãos abrigam-se ideologicamente (na perspectiva de falsa consciência - como formulada por Marx e Engels na *Ideologia alemã*) sob os limites do conceito de pátria liberal universalista; quando a razão que os reúne sob tal condição é o pacto – quase sempre acordado sob aplicação de violência – de coesão cultural imaginária²⁵ empreendida por uma classe dominante. Muito antes de recorrer à **Economia Política** como chave de entendimento para a alienação da sociedade civil diante do estado, Marx anteviu em Feuerbach

2 4 Aqui é importantíssima a noção de que Cristo, para a tradição religiosa, é o representante humanizado de Deus.

2 5 A coesão cultural imaginária pode ser entendida se nos perguntarmos, por exemplo, “o que é ser brasileiro?”. A inexistência de uma resposta que seja no mínimo discutível não nos impede de, oficialmente, sermos brasileiros.

os germes da ruptura com a falsa consciência dos filósofos idealistas. Daí que, mais tarde, já sob influência de Engels e da Economia Política, Marx proporia que o ponto de partida para o entendimento das relações de alienação dos homens no Estado haveria de ser o campo da produção material da vida. A partir desse pressuposto, a análise sobre o conceito de alienação deixa de ser tão somente uma crítica à filosofia idealista e passa a ser uma crítica materialista-histórica da vinculação entre a sociedade civil e o Estado. Para tal crítica, na especificidade burguesa, o conceito de trabalho sofre uma alteração essencial para o entendimento desse tipo de sociabilidade. No modo de produção capitalista, o trabalho deixa de ser apenas uma relação primitiva do homem com a natureza - no sentido de troca orgânica do homem com a objetividade inorgânica - e passa a ser uma relação comercial.

Com o desenvolvimento da burguesia, isto é, do capital, desenvolveu-se também o proletariado, a classe dos operários modernos, os quais só vivem enquanto têm trabalho e só têm trabalho enquanto seu trabalho aumenta o capital. Esses operários, constrangidos a vender-se a retalho, são mercadoria, artigo de comércio como qualquer outro; em consequência, estão sujeitos a todas as vicissitudes da concorrência, a todas as flutuações do mercado. (MARX, ENGELS, 2007, p. 46).

Seguindo a lógica inicial - em que se coloca o trabalho como centro da análise -, quais potências do proletariado estariam alienadas na economia capitalista se o trabalho produtivo é, sobretudo, uma objetivação? Ora, além de vender a força objetiva de trabalho como mercadoria, o proletariado não só aliena a potência de empregar o seu tempo de trabalho naquilo que lhe apetece, mas cria também a mais-valia apropriada pelo capitalista. Em outras palavras, não só deixa de usufruir o tempo segundo sua necessidade como, despossuído dos meios de produção, passa a vender sua força de trabalho em troca do mínimo para a reprodução de sua força de trabalho, e, por conseguinte, cria também as condições de mais acumulação das forças que o explora.

A divisão social do trabalho; declara Marx, não tem qualquer consideração pelas aptidões dos indivíduos ou pelo interesse do todo, sendo posta em prática, ao contrário, inteiramente de acordo com as leis de produção capitalista da mercadoria. Sob estas leis, o produto do trabalho, a mercadoria, parece determinar a natureza e o fim da atividade humana. (MARCUSE, 1978, p.252).

Aqui, no entanto, alienação se confunde com objetivação. Isso ocorre sempre que as mediações sociais envolvem entes com composições diversas, por exemplo, a mercadoria. A mercadoria não é somente o produto do trabalho humano e, portanto, no limite, uma objetivação. A mercadoria é também uma relação social, já que assume, na “coleção de mercadorias” disponíveis no mercado, sua forma social. Em outras palavras, a mercadoria não é somente a objetivação do trabalho humano, mas também expressão das relações capitalistas. Portanto, as relações entre alienação e estranhamento, admitindo que essas duas categorias possam assumir congruências e distanciamentos, não se limitam a conceitos definitivamente palpáveis, mas a processos dialéticos.

Para Marx, se a efetividade se torna, em função dessa objetivação, efetividade humana, todos os objetos tornam-se, para o homem, a objetivação de si mesmo, objetos que realizam e confirmam sua individualidade enquanto objetos seus, isto é, o homem mesmo torna-se objeto. O trabalho estranhado transforma, porém, esse ser genérico do homem em algo estranho a ele, cuja única potencialidade é a garantia de sua existência individual. (RANIERI, 2000, p.11).

Se a força de trabalho vendida pelo trabalhador ao capitalista mediante salário é também uma expressão de estranhamento na produção imediata do **objeto** “mercadoria”, já que a produção de mercadorias é feita por trabalhadores isolados na divisão do trabalho, o mesmo estranhamento não se limita ao fato de que o homem não se reconheça no objeto final de seu trabalho, mas também na medida em que o resultado do trabalho o submete. Isto é, o estranhamento também se dá nos termos em que os produtos do trabalho submetem os homens ao seu controle e, por consequência, os impossibilitam de se identificar mutuamente como produtores da história. Cabe-nos interpretar, a seguir, como tais alienações e estranhamentos são politizados no filme de Person. Ou seja, passarei a identificar como as formas cinematográficas são usadas em *São Paulo S.A* para dar relevo a tal quadro.

Alienação e as especificidades de *São Paulo S.A*

O título do filme coloca em destaque, já de início, uma espécie de ironia em relação ao estranhamento coletivo dos homens e mulheres que fazem funcionar a cidade de São Paulo. A sociedade anônima - forma jurídica de organização empresarial aberta - também passa a ser o *modus operandi* da organização social da capital paulista. As sociedades anônimas em que predominam o capital de ações é o exemplo máximo de organização econômica apartada da política; pois a transação de valor não tem outro mediador senão as categorias que regulam a economia liberal, a saber, a especulação impessoal do valor. Embora o período histórico nacional apontado no filme tenha sido caracterizado por uma ampla intervenção do Estado na economia - atributos políticos que aparentemente contradizem a característica mais liberal de uma organização social marcada por **sociedades anônimas** -, este não deixou de possuir sua natureza de classe. Isto é, o Estado Brasileiro, ainda que intervencionista, não deixou de ser liberal nas especificidades do beneficiamento de classe. Pois, não obstante, sendo intervencionista, um Estado não necessariamente deixa de possuir, ainda que busque o mínimo esboço de bem-estar-social, seu caráter de classe. Portanto, conquanto tímido estimulador do emprego, da distribuição de renda, e das mínimas correções à economia liberal, o Estado não deixa de ser, como nos recorda Lênin²⁷, um

2 7 Sobre a natureza de classes do Estado, ler *O Estado e a Revolução*. LÊNIN, Vladimir. Ed. UNICAMP. Campinas, 2011.

aparato de dominação de classe. Desse modo, estando inseridos em um processo produtivo que os distancia enquanto gênero humano, os homens e mulheres da sociedade paulistana aparecem solitários na esfera privada e como mercadorias na esfera pública. Assim, não é sem razão que Person não tenha escolhido representar nem o universo da classe capitalista nem do proletariado - classes com posições nitidamente antagônicas no processo desenvolvimentista brasileiro. Person escolhe representar o grupo de homens que, na divisão social do trabalho, estão posicionados na região cinzenta das lutas de classes. A pequena burguesia tem a potência - nos momentos de crise e acirramento das lutas de classe - de deslocamento político, e, por conseguinte, poder para desequilibrar a balança das lutas de classes. *São Paulo S.A* faz a denúncia de uma classe que se submeteu servilmente a inércia do desenvolvimentismo na era JK. Afinal, Carlos, mesmo reconhecendo a hipocrisia dos outros representantes de sua classe, assume a cumplicidade na exploração do proletariado. Carlos chega a sentir no nível psicológico os sintomas de sua classe social - atomizada pelos limites do interesse comercial. No entanto, as perturbações subjetivas de Carlos parecem não chegar ao nível da razão. Isto é, Carlos consegue traçar o percurso que deve traçar um homem de sua posição social, mas, impotente e nauseabundo, não consegue racionalizar os motivos de sua angústia. Já tendo chegado ao cargo de gerente, tenta esconder dos fiscais do Ministério do Trabalho os trabalhadores não registrados nas exigências das leis trabalhistas. Por outro lado, os fiscais do Estado, também pequeno-burgueses e, portanto, despossuídos de solidariedade diante dos trabalhadores informais, acumulam a fila dos que sobrevivem à base de propina e cumplicidade na exploração do proletariado. O filme coloca em cena não só o caráter de classe do Estado brasileiro, mas o cinismo do mesmo diante da ordem formal.



(Trabalhadores não registrados se escondendo no banheiro a mando de Carlos).

O estranhamento é enfatizado na medida em que o nosso acesso – espectadores – à consciência de Carlos é obtido por intermédio da mescla entre montagem e narração não progressiva. Esse recurso dá o tom sinestésico de uma subjetividade já entregue ao turbilhão opressor da São Paulo sociedade anônima. Não são raras às vezes em que Carlos, no vai e vem da montagem pendular, repete as sentenças que dão o caráter cíclico e aprisionador de um modo societário específico. Dentre as sentenças, temos: “Seria inútil”, “Nada poderia ser feito”. A montagem é a maior responsável pela articulação do todo cinematográfico, e, enquanto tal, esta intrinsecamente relacionada com a passagem do tempo fílmico. Apesar de sabermos que a trama se passa em um período de cinco anos, a montagem nos revela um período cíclico não ordenado. As viravoltas são intensificadas com a fusão da narração de Carlos no presente com os saltos temporais da montagem. É o caminho sem saída do estranhamento subjetivo diante de um mundo opressor. É sintomático, do ponto de vista formal, que no momento do clímax da tensão de Carlos em face de sua vida estranhada, ele apareça fagocitado visualmente pela multidão de carros.



(Carlos é mostrado em dimensões mínimas se comparado à quantidade de carros).

Potencializando a relação de estranhamento do homem enquanto gênero, Person coloca seu protagonista - principalmente através de recursos sonoros - em um ambiente filmico que acumula tons paranoicos. Sendo o estranhamento visual uma espécie de correlativo filmico da falsa consciência, isto é, da percepção primária da reificação, ele aparece no filme com características inconscientes: prestes a se transformarem em ataque histérico. Carlos, já deprimido com o acúmulo de recalques sociais, numa espécie de histeria impulsiva – já que o movimento de sua histeria não parece ser premeditado - se rebela contra a mercadoria responsável pela situação geral de estranhamento. Após a briga com Luciana, momento chave do desfecho cíclico e histérico, Carlos admite não saber as razões que o impulsionam à fuga. O resultado? Carlos rouba, num roupante histérico e libertador, o objeto-mercadoria responsável por toda a situação; ironicamente; objeto que ele mesmo ajuda a construir diariamente.



(Carlos roubando um carro para a fuga final.)

Embora a expressão de rompimento diante da alienação geral comece a se configurar após o roubo do carro, ainda que de maneira limitada, tendo em vista que Carlos prefere a fuga ao posicionamento político, esta continua a percorrer o caminho regressivo. Carlos foge até as redondezas da cidade, de onde, após uma noite de sono, regressa ao ciclo de alienação do anonimato paulistano.



(Último plano do filme, ironicamente, sem a presença de nenhum dos personagens do filme, o que reforça o anonimato da sociedade paulistana).

Conclusão

I

A dificuldade inicial desse trabalho encontrava-se em duas problemáticas, a primeira de ordem metodológica, a segunda de ordem político-estética. Quanto à primeira, sobre a qual me debrucei no primeiro capítulo, colocava-me a seguinte pergunta: como estudar o Cinema com o aporte de um pensador que nem sequer viu o nascimento do mesmo? Como pensar sobre metodologia se esse aspecto aparece na obra desse pensador senão de forma orgânica ao seu percurso de historiador e militante político? Esse pensador é Karl Marx e, como se sabe, ainda que um entusiasta; dedicou quase nada, do ponto de vista público, à crítica das artes. Como se sabe também, embora *A ideologia alemã* o faça, Marx dedicou uma pequeníssima parcela proporcional de sua obra às questões da teoria do conhecimento. Isto é, ainda que tenha se dedicado a essas questões, não o fez ao modo especializado de Kant, muito por sua ímpar característica de historiador. Por outro lado, pelo fato de Marx ter sido - sobretudo em sua maturidade - um historiador das relações econômicas e sociais, me parece que as abordagens críticas que se fez da Literatura e do Cinema de uma perspectiva dos desenvolvedores do marxismo quase sempre se resumiram às análises sociológicas das narrativas. No entanto, eu constatava que, por um lado, o Cinema tinha características que iam além das questões dramáticas. Além do mais, eu me deparava com o problema do encontro direto com o objeto "filme". Noutros termos, eu me perguntava: o que posso saber sobre esse objeto, "filme"? O que escrevo sobre um filme em específico não é, no fim das contas, apenas uma forma específica e individual de olhar para esse objeto? Pude constatar que, ainda que me despesse de toda minha humanidade em direção da análise dita científica, a saber, que tem como ideal a matematização e a desantropomorfização absoluta diante do objeto estudado, eu era ainda um indivíduo com características orgânicas, pessoais, de classe, de gênero. No outro extremo, me perguntava: sendo um filme um objeto histórico, não terá ele especificidades que de modo algum dependa da minha subjetividade julgadora? Foi a partir dessas questões que, apoiado em Marx, pude chegar a Lukács, filósofo que, me parece, desenvolveu mais apuradamente o método marxista, inclusive para a análise das artes. Na tentativa de encontrar um método para a crítica cinematográfica, espero ter conseguido demonstrar que preferia manter distância, por um lado, do ideal causal e desantropomorfizador das ciências da natureza, e, por outro lado, do subjetivismo intimista. Para tanto, recorri ao cartesianismo para demonstrar as confusões que podemos encontrar diante das questões de interpretação do materialismo. Recorri à teoria do conhecimento Kantiana,

pressuposto básico para o desenvolvimento da ciência moderna. Também recorri ao “Empirismo” inglês para demonstrar que, entre Kant e Hume, eu me filiaria teoricamente à Kant, ainda que com ressalvas. Ao fim, espero ter conseguido demonstrar que o método adotado nesse trabalho é uma espécie de aperfeiçoamento da teoria do conhecimento kantiana feito por Lukács, a saber, com o acréscimo das influências da história sobre a teoria do conhecimento. Em outras palavras, espero ter demonstrado que o método de análise adotado neste trabalho é aquele em que se reconhece a interdependência da história (relações produtivas), da empiria (mundo fenomênico, natural) e da razão (intelecção, associação, causalidade) para o processo do conhecimento.

II

Sobre a segunda problemática pude constatar que ainda que o caráter formal de qualquer manifestação artística não deva - a risco de cerceamentos políticos e empobrecimento estético - se restringir a quaisquer limites, estava convencido de que o aspecto formal conferia maior ou menor potência política às manifestações estéticas no Cinema. Essas constatações vieram no bojo das análises históricas do momento nacional politizado no filme e as características estéticas utilizadas para tanto. No entanto, ainda sobre minhas indagações sobre a potência política das obras de arte, qual seria o parâmetro de medida do potencial político se a recepção de uma obra de arte, além de subjetiva, não é verificável por instrumentos de precisão? Cheguei à conclusão de que, embora a recepção de uma obra de arte seja sempre uma questão qualitativa, e, portanto, inverificável de uma perspectiva rigorosamente desantropomorfizadora, temos ao nosso alcance a história. Isto é, ainda que as expressões artísticas não possam ser reduzidas às valorações subjetivas - no sentido da crítica autônoma exercida pelos intérpretes autorizados do mundo - a história da arte não está imune à política. Em outras palavras, enquanto parcela das manifestações superestruturais, as obras de arte possuem seus vínculos de classe, e, por conseguinte, seus vínculos estéticos e políticos. Nesse sentido, a valoração de potência de uma obra de arte só pode ser conferida de acordo com os vínculos entre **forma** (estética) e manifestação ideológica. Ou seja, as manifestações artísticas só podem ser compreendidas quando estão historicamente **formadas**, e, é importante que se registre; compreendidas não no sentido da significação linguística-estruturalista²⁸, mas no sentido de afetação dos sentidos humanos (recepção). Noutros termos, ainda que se neguem as formas estéticas hegemônicas, no largo de períodos históricos específicos, como é o caso do Surrealismo no Cinema e do *Nouveau Roman* na literatura, tais negações acabam por cristalizar outras **formas** de manifestação artística. Nesse sentido, é verificável que o caráter formal das manifestações artísticas

2 8 É importante ressaltar que não entendo o cinema como linguagem, no sentido de significação restrita e mensurável. No entanto, como todo objeto histórico, tem suas características próprias e imutáveis.

sempre vem atrelados aos conteúdos sociais e históricos. Para que se possam verificar tais postulações, citemos um exemplo de contraponto formal ao filme de Person. A peça de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam black-tie*, adaptada por Leon Hirszman para o Cinema no ano de 1981, ainda que expresse um conteúdo de classe, e, por conseguinte, um conteúdo político, não o faz sob a **forma** mais adequada. Por quê? Porque o filme não consegue a melhor exploração formal de um conteúdo social específico. Isto é, ainda que o mais importante protagonista do filme de Hirszman seja a classe operária, a identificação do espectador com esse personagem é buscada através de premissas morais, mas não políticas. A dramaturgia se esforça, ainda que com ressalvas, em alicerçar o percurso da classe operária não sobre as marcas de uma conjuntura com suas complexidades dialéticas, mas sobre a figura melodramática do casal formado por Romana (Fernanda Montenegro) e Otávio (Gianfrancesco Guarnieri). Como na maioria dos melodramas, de uma perspectiva maniqueísta, a dramaturgia procura a adesão do espectador à causa dos operários não por intermédio da demonstração produtiva e concreta das relações entre exploradores e explorados, mas através da identificação moral com os trabalhadores. Isto é, por um lado, Otávio possui as típicas características de um homem de bem, quais sejam, a de abnegado representante sindical e comunitário, além de amigo exemplar e pai amoroso. Romana, além de ser a indelével mãe e dona de casa, carrega características pessoais dignas da mãe de Cristo. Do outro lado da luta de classes não há, formalmente, as relações históricas e dialéticas, mas o gatilho dramático que impulsiona os conflitos em torno de uma gravidez não planejada, de um fura-greves, de um sindicalista ultra -esquerdista e de uma polícia violenta. O que fica subentendido nesse tipo de forma cinematográfica? Que bastava que não existissem filhos inesperados, fura-greves, traidores, ultra-esquerdistas e polícia violenta que o problema do conflito de classes estaria resolvido. Na contramão do melodrama, a força de *São Paulo S.A* está justamente na adequação formal ao conteúdo histórico politizado. Além do realismo vinculado à tradição Italiana, país em que Person estudou Cinema, não há em *São Paulo S.A.* nenhuma busca de apreensão do espectador via maniqueísmos, muito menos sublimação heroica do protagonista. A aproximação do espectador junto à narrativa e ao protagonista se constróem não através de anestésicos dramáticos e moralismos edificantes, mas via realismo historicista e monólogo interior, o que dá acesso, na especificidade do filme, não à subjetividades puras e a-históricas, mas absolutamente marcadas pelo mundo em sua complexidade dialética. O que fica subentendido nesse diapasão formal? Fica subentendido que, embora o grau de desenvolvimento subjetivo e social seja influenciável por características inatas do gênero humano, as relações coletivas de produção são absolutamente mais potentes e influentes na totalidade do processo histórico. Assim, portanto e ao cabo, constatações suficientes para afirmar que *São Paulo S.A.*, do ponto de vista artístico e formal, incorpora todo seu potencial de conteúdo

subjetivo e político.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Brasiliense. São Paulo, 1985.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** COSACNAYF. São Paulo, 2012.

COSTA, Iná Camargo. **Nenhuma lágrima: teatro em perspectiva dialética**. Expressão Popular. São Paulo, 2012.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas**. Expressão Popular. São Paulo, 2010.

DESCARTES, René. **Meditações sobre filosofia primeira**. Editora Unicamp. Campinas, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Jorge Zahar. Rio de Janeiro, 2002.

FEUERBACH, Ludwig. **A essência do Cristianismo**. Editora Vozes. Petrópolis, 2007.

HABERMAS, Jürgen. **Técnica e ciência como ideologia**. Editora 74 – Lisboa, 1968.

HUME, David. **Investigações sobre o entendimento humano e sobre os princípios da moral**. Editora UNESP. São Paulo, 2004.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2001.

LÊNIN, Vladímir Ilítch Uliânov. **O Estado e a Revolução**. Ed. UNICAMP. Campinas, 2011.

LESSA, Sérgio. **Lukács: trabalho e ontologia do ser social**. Intervenção apresentada no II congresso Latino-Americano de Sociologia do Trabalho. Lindóia, 1996.

LUKÁCS, György. **Ensaio sobre literatura**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1965.

LUKÁCS, György. **Lukács**. Org. José Paulo Netto. Ática. Campinas, 1992.

LUKÁCS, György. **Prolegômenos para uma ontologia do ser social**. Boitempo. São Paulo, 2010.

OLIVEIRA, Francisco. **Economia Brasileira: crítica à razão dualista**. CEBRAP. São Paulo, 1972.

MARCUSE, Herbert. **Razão e revolução**. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1978.

MARX, ENGELS. Karl. Friederich. **A ideologia alemã**. Martins Fontes. São Paulo, 2001.

MARX, Karl. **O Capital**. Vol. I. Tomo I. Coleção Os Economistas. Nova Cultural. São Paulo, 1985.

MARX, ENGELS. Karl. Friederich. **O manifesto do partido comunista**. Boitempo. São Paulo, 2007.

NETTO, José Paulo. **Lukács e a crítica da filosofia burguesa**. Editora Seara Nova – Lisboa, 1978.

POULANTZAS, Nicos. **As classes sociais**. CEBRAP. São Paulo, 1973.

RANIERI, Jesus José. **Alienação e estranhamento em Marx: Dos manuscritos econômico-filosóficos de 1844 à ideologia alemã**. Tese de doutoramento. Unicamp. Campinas, 2000.

TAVARES, Maria da conceição. **Da substituição de importações ao capitalismo financeiro: ensaios sobre economia Brasileira**. Zahar. Rio de Janeiro, 1972.