

## Mídia e poder: o cinema militante visto pela câmera de Peter Watkins

Érico Pinheiro FERNANDEZ<sup>1</sup>

### Resumo

Este texto tem por objetivo analisar o cinema feito pelo diretor Peter Watkins, tendo como estudo de caso um dos seus mais recentes filmes: “La Commune”(Paris, 1871) com quase 6 horas de duração. Se procurará demonstrar como o cinema, e a arte de maneira geral, têm servido para legitimar modelos sociais, bem como formatar gostos e maneiras de interpretar a realidade. Watkins, neste sentido, possui como preocupação fundamental quebrar os vigentes padrões cinematográficos e artísticos do que ele designa de “monoform”. Ou seja, a câmera do diretor inglês propõe um cinema que rompa o que considera serem formas unidimensionais de realizar cinema e entender as relações sociais; inseridas que estão dentro de uma lógica autoritária e previsível que afeta o grande público e, evidentemente, os artistas.

**Palavras-chave:** Cinema. Peter Watkins. Padronização Artística.

### Introdução

Registrar, através da arte, um conteúdo político qualquer abre um amplo leque de discussões fundamentalmente travadas a partir de como o artista saberá, ou não, conciliar a dita arte politicamente engajada com o seu trabalho. Este é um assunto historicamente presente e tem proporcionado acalorados debates: qual é o papel do artista e como a sua visão política pode ajudar ou, quiçá, atrapalhar o seu ofício? De qualquer modo, o público, antes de avaliar ou concordar com um determinado viés político expressado por uma obra, se preocupa, em regra, se há padrões e soluções artísticas atrativas no que está vendo, ouvindo e sentido. E um ponto parece pacífico: a ausência de elementos qualitativos, inovadores ou que não chamem a sua atenção, mesmo apresentando um discurso politicamente interessante, pouco ou nenhum público terá. Mesmo a arte direcionada para um segmento específico, que sabe-se de antemão

---

<sup>1</sup> Mestre em Ciências Sociais - Universidade Federal do Rio Grande Norte Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. E-mail: ericofernandez@hotmail.com

está afeito a uma determinada linguagem política, se não possuir determinados critérios de qualidade ou atrativos possivelmente estará fadada ao fracasso.

Ao se analisar, por exemplo, o “grande cinema soviético” entre os anos de 1920 a 1960, conhecido como “realismo socialista”, e sua relação com a ideia militante revolucionária, se verifica a produção de obras interessantes, mas outras nem tanto, para se dizer o mínimo. Ou seja, o autoritarismo stalinista que coagiu o olhar para um determinado ponto de vista foi capaz de parir películas memoráveis e inovadoras como “Outubro” de 1927, de Sergei Eisenstein e Gregori Aleksandrov e “Nova Babilônia” (1929) de Gregori Kozintzev e Leonid Traube; a última retratando a Comuna de Paris. Temática que será o mote para o debate que virá a seguir. Em suma, arte encomendada ou a que deve se acoplar a parâmetros pré-estipulados pode, em algumas ocasiões, resultar em peças de qualidade ou mesmo em obras-primas. As músicas solicitadas à Johann Sebastian Bach em comemoração a datas religiosas são exemplos patentes.

É interessante notar que até mesmo peças de vanguarda precisam estar minimamente afinadas com o grau de maturidade do senso comum médio de uma determinada época, senão ficarão restritas ao olhar de poucos, até, quem sabe, no futuro alcançarem a consagração. São diversos os exemplos neste sentido, como os de Vincent Van Gogh e Franz Kafka que morreram sem reconhecimento de público e crítica. Há outra nuance importante: tão somente apreciar um dado estilo artístico, que carrega uma gama de valores morais e de diferenciação social, quebra padrões pré-estabelecidos. A história do *jazz* sendo, pois, uma música de origem pobre, cigana e principalmente negra, representava para os seus apreciadores, ao mesmo tempo, um *ethos* de pertencimento e de rompimento. O historiador Eric Hobsbawm, em seu livro “História Social do Jazz”, aclara este comprometimento artístico e político.

É quase certo que fosse politicamente consciente, pois a mera apreciação de *jazz* implicava, no mínimo, a contemplação da discriminação racial, isto é, fascismo. Em 1930 isso significava quase sempre ser de extrema-esquerda, ao lado dos jovens músicos desempregados, levados à essa posição pelo desemprego; dos jovens judeus, levados a ela por Hitler. Não que a esquerda reconhecesse o fã de *jazz* enquanto tipo; mas ele era parte integrante dela, e isso deu à forma de todo o *jazz* da fase anterior à Segunda Guerra Mundial uma tendência permanente à extrema-esquerda. (1990, p.260).

Se existe na arte uma espécie de território neutro, isto é, um patamar no qual as opções políticas não lhe conferem o adjetivo de boa ou má, artisticamente falando, o

marco político torna-se um item valorizador, mas não essencial para a qualificação desta ou daquela obra ou movimento artístico. Dois exemplos: “O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha” de Miguel de Cervantes, além de possuir linguagem, estilo e formato desbravadores, é uma obra de forte postura política que magistralmente soube captar através de uma prosa rica o ocaso do feudalismo europeu. Por outro lado, Jorge Luís Borges - a despeito de suas consabidas posições políticas conservadoras - é um artista de elevada qualidade. Se Borges é reprovável politicamente, para os muitos apreciadores do conjunto de sua obra, tal fato tem pouca ou nenhuma relevância, o que, no entanto, não é paradoxal. Esta peculiaridade geraria verdadeiro interesse para os estudiosos de literatura em suas tentativas de desvendar como e porque tais posturas, neste caso à direita, interferem e se desdobram na produção artística do poeta argentino.

Afinal, o que significa produzir arte de perfil político ou engajada? Ou melhor: o que *não* é arte política ou engajada? Partindo do pressuposto que todos nós interpretamos a realidade e lhe atribuímos valor, estamos em algum grau de intensidade exercendo a política. A política, pois, é um fenômeno socialmente enraizado e generalizado, tratando-se de mais do que um conjunto de ideias, já que se relaciona com a inspiração e o norte para ações concretas. Haja vista que a humanidade não pode se orientar, propor e optar sem preceitos de conduta política; o que é bem mais amplo e profundo do que os moldes impostos pela política partidária. A política se constitui na consciência prática necessária que articula uma específica visão de arranjo social, conectando homens e mulheres com um todo abrangente que seria mais adequado. E, portanto, reproduz e interfere no arranjo societário em vigor. Assim, todos nós ininterruptamente levamos a política para onde vamos e no que realizamos.

Ao elencarmos artistas de renome e tão díspares como o romancista Érico Veríssimo, os músicos Ludwig van Beethoven e Robert Johnson e cineastas como Steven Spielberg, se verá que eles estão fazendo política quando interpretam, recortam e exibem uma dada visão de mundo histórica e sociologicamente construída. Como não reconhecer que a trilogia de “O Tempo e o Vento” quebra com a tradição de mundo idílico no qual o gaúcho seria uma espécie de centauro dos pampas numa terra sem conflitos sociais entre capital e trabalho? Como não enxergar em Beethoven alguém que reflete e projeta em sua música a ascensão da burguesia ao poder e no qual o artista assume um novo papel social de independência criativa frente aos mecenas e aos reis?

Como não ver em Robert Johnson o homem negro lutando para vencer com seu *blues*, na primeira metade do século XX, os preconceitos da sociedade estadunidense – legalmente racista em alguns Estados? Como não assistir “O Resgate do Soldado Ryan” de Spielberg e não ver uma naturalização e simplificação das interpretações históricas adotadas e difundidas pelos vencedores da 2ª Guerra Mundial, inclusive com equívocos factuais crassos, como sendo verdades em prol de seus interesses políticos?

### **Categorização artística e a qualificação do contexto social e político**

A propósito, convém recordar Raymond Williams e o quadro de referências teórico por ele criado em seu livro “Cultura”, quanto à produção e à reprodução artística. Esta categorização geral é útil e será aproveitada para os fins a que se propõe este trabalho, pois igualmente se liga às inovações e como elas são socialmente relacionadas. Em outros termos, significa analisar as interações sociais e políticas em jogo que influenciam e são dialeticamente alteradas no decorrer do processo artístico. Williams enxerga o artista inserido e interagindo em um amplo e conflitivo espectro societário e sendo produtor e/ou contestador de uma seara de interesses antagônicos, o que inclui os de cunho político.

- (i) A ascensão de novas classes sociais, que introduzem novos tipos de produtor e de interesses e/ou dão apoio a novas obras.
- (ii) Redefinição por uma classe social existente, ou por uma fração, de suas condições e relações, ou da ordem geral dentro da qual essas existem e estão se alterando, de modo que novos tipos de obras sejam necessários.
- (iii) Mudanças nos meios de produção cultural, que oferecem novas possibilidades formais; estas podem ou não estar de início vinculadas com (i) ou (ii).
- (iv) Reconhecimento, por movimentos especificamente culturais, das situações indicadas em (i) e (ii), em um nível precedente ou não diretamente ligado à organização social sistematizada a que pertencem (WILLIAMS, 1992, p.199).

Analisando os quatro tópicos acima, se verifica a relevância do imbricamento da atividade artística – considerando inovação, produção e reprodução –, com o momento histórico-sociológico atravessado e sua construção nutrida e redimensionada pelas classes sociais em disputa. E, assim, a arte se tornando um fenômeno simbólico, explicativo e justificador da realidade. Em seguida, o fenômeno artístico vinculado ao

surgimento de novas tecnologias e de quebra de padrões; elaborando outras formas de fazer, perceber e interpretar a arte. E, por último, mas não menos importante, o contexto político-social vivenciado em um determinado momento que, em relação simbiótica, conecta, esclarece e cria o conjunto artístico ali produzido.

### **Monoforma versus criações alternativas**

Entender a dinâmica do cinema do diretor Peter Watkins, como de qualquer outro artista, requer traçar os nexos dispostos por Williams. Todavia, Watkins, um inglês nascido em 1935 e estudante da Academia Real de Arte Dramática, carrega outro elemento enriquecedor para a análise de sua arte. Isto é, o cineasta se coloca como um contundente adversário da estrutura exercida pela maioria da cena cinematográfica em vigor. O que lhe rendeu censuras, como ao seu filme anti-belicista *The War Game* (*O Jogo de Guerra*), mas também o Oscar de melhor documentário em 1966.

Este artigo se alicerçará fundamentalmente em três materiais: o filme *La Commune (Paris, 1871)* e dois textos de sua autoria (“Notes on The Media Crisis” e “A non-Monoform media... public participation... is there a future?”) por ele encaminhados, via internet, quando do convite feito para que proferisse uma saudação aos participantes do evento que celebrou os 140 anos da Comuna de Paris em Natal, Rio Grande do Norte em maio de 2011<sup>2</sup>. A obra *La Commune (Paris, 1871)*, lançada em 1999, possui uma extensão de aproximadamente 5 horas e 45 minutos e retrata os episódios de uma França revolucionária que foi duramente reprimida pelo governo e seus braços repressivos – o que incluía órgãos midiáticos, parlamento, polícia e exército –, em aliança com as forças prussianas que naquele ano se unificaria a outros Estados e se transformaria na Alemanha como é hoje conhecida. O filme caracteriza a percepção intelectual que Watkins emprega em seus discursos artísticos e relaciona-se com sua postura crítica de compreensão de uma realidade que estimula e necessita, de modo geral, de que as mídias televisivas, cinematográficas e jornalísticas sejam efetivamente

---

<sup>2</sup> Devido ao espaço disponível não se fará a reprodução dos textos de Watkins. Decisão que não afeta a compreensão desse artigo. De qualquer modo, a leitura de “Notes on The Media Crisis” e “A non-Monoform media... public participation... is there a future?” pode ser feita acessando o site [http://www.macba.cat/uploads/20100526/QP\\_23\\_Watkins.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20100526/QP_23_Watkins.pdf). (A tradução de ambos é nossa).

o que são. A saber, que abordem os temas enclausurados dentro de uma linguagem, estilo e formato à qual ele denomina de “Monoform”.

Em contraposição, a concepção de “La Commune” se assenta numa estética geral que pode causar estranheza inclusive a segmentos de uma intelectualidade pretensamente mais propensa a inovações. A começar por sua longa duração, sem os massificados recursos pirotécnicos hollywoodianos. O público que assiste “La Commune”, ao contrário dos efeitos dispersivos vistos na estrutura do cinema hegemônico, obriga-se “a prestar a atenção”, envolver-se na trama e retirar dali as suas próprias conclusões. Em uma palavra: o filme descarta soluções unilaterais e maniqueístas; o que estimula o espectador a interferir, refletir e criar suas próprias interpretações sobre o que ali está sendo tratado.

A obra assim referenda as acusações de Watkins, isto é, de que está instalada uma crise na mídia atual manifesta em seus vínculos cada vez mais hierarquizados e manipuladores com o público. Tal relação acaba por se transbordar para o sistema educacional, entendendo-o num sentido lato, tendo em vista a importância do cinema como modelador das leituras hegemônicas que hoje se têm do mundo. Em contraposição a isto, o filme dá vazão para que os personagens (soldados, estudantes, trabalhadores, donas de casa, etc.) relatem, como se estivessem falando diretamente com o espectador, porque estão tomando esta ou aquela atitude e, ainda, proporciona espaço para que os atores debatam o que foi a Comuna; seus erros, acertos e consequências para os dias de hoje. Estas são algumas das técnicas que o diretor utiliza para aproximar os episódios ali retratados do público. O que se choca com a fórmula basicamente pronta e previsível da “Monoforma” de Hollywood. Mas não apenas com ela, já que é um modelo mundialmente disseminado pelos noticiários e programas de TV que tolhem a capacidade imaginativa e crítica de quem assiste. Assinala Watkins:

Devido à sua extrema rapidez (especialmente na versão desenvolvida ao longo dos últimos 20 anos), a Monoforma não dá tempo para a reflexão, a interação ou questionamento. Suas camadas densas de som e sua falta de silêncio (exceto para fins de manipulação) são novamente hostis à reflexão. As imagens rapidamente editadas são como vagões ferroviários de pequeno porte que correm sobre uma estrutura narrativa monolinear como foi originalmente desenvolvido por Hollywood. Projetadas, assim, para movimentar a história (a mensagem) em uma linha pré-determinada pelos produtores e não pelo público, subindo e descendo entre os pontos de impacto para um clímax final e encerramento.

A Monoforma é projetada para prender, para capturar a atenção do público ao longo de períodos prolongados de tempo. É organizada para criar respostas pré-determinadas. O que significa que, antes que o público veja qualquer filme ou programa de televisão Monoforma, seus produtores já sabem como ele vai reagir - ou pelo menos essa é a intenção. Tudo é feito para que qualquer reação do público não possa ser diferente do que é esperado. (Notas sobre a crise na mídia – Parte Um)

A recriação da história da Comuna de Paris se constrói sob outro viés narrativo, afeito a uma interpretação de mundo e midiática dissidente. Portanto, as ferramentas usadas por Watkins abarcam, segundo os conceitos aqui expostos, uma forte conotação política de cunho contestatório e transformador. As cenas em que os atores afirmam que, em considerável medida escolheram os personagens que iriam encenar, pois tinham empatia com os mesmos, bem como quando expuseram que criaram as suas falas, e, ainda, nas passagens em que relacionam as medidas pioneiras da Comuna com os dias de hoje, apontando para as novas formas de opressão e exploração vigentes, são pontos sintomáticos a esse respeito. Toda esta bagagem de inovações é parte integrante do filme e não o fragmentam; mas sim lhe conferem valor expressos em um sentido de unicidade, continuidade e operacionalidade das conquistas e ações da Comuna com o que está, histórica e sociologicamente, ocorrendo atualmente.

É interessante notar que as mesmas noções mercadológicas que se constituem hoje na razão de ser do grande cinema de massas, são exibidas, mas agora com o sinal invertido, por Watkins. A saber: o seu ideário fílmico é também a sua manifestação política quanto à quebra dessa padronização. No lugar da urgência e da velocidade exigidas pelo mercado – e do vazio reflexivo a ele muitas vezes ligado –, o diretor inglês, bem como todo o *staff* da Comuna, coloca outro ritmo e nuance, favoráveis ao desencadeamento crítico do que se está representando e assistindo. Assim, parece translúcido que o conceito “Monoforma” somente pode ser exercido se existir *pari passu* um contexto que lhe dê respaldo e significância. Tanto é que Watkins não separa os dois elementos, e deixa mais ou menos evidente que a filmografia hegemônica, e sua estética correspondente, possuem laços estreitos e indissociáveis com o arranjo sócio-político vigente. Argumenta Watkins:

Dada a amplitude e universalidade da crise da mídia (o seu efeito sobre o desenvolvimento criativo e plural do cinema e da televisão, por um lado; e suas prejudiciais consequências sociais, políticas e humanas, de outro), do silêncio que reina sobre o assunto publicamente, dentro do MAVM [sigla em inglês para comunicação audiovisual de massa] e também em toda a esfera da

educação; tudo isso seria chocante se não estivéssemos conscientes do "sistema" em que vivemos. (*Notas sobre a crise na mídia – Parte Um*)

Novos meios de interação com o público devem ser iniciados a fim de desenvolverem formas alternativas de envolvimento com os meios de comunicação audiovisual - formas e processos que se movam muito além das restrições da Monoforma. A primeira etapa inclui uma consciência holística dos muitos problemas que acompanham a mídia Monoforma. Ela deve ser não menos rápida do que é a aceleração da sociedade de consumo exploratória com as suas consequências desastrosas para o ambiente e todas as espécies do planeta. (*A mídia não Monoforma ... participação pública ... há um futuro?*)

As provocações do cineasta, portanto, se inserem e são explicadas se em nexos com o regime político-econômico prevalecente, no qual a produção midiática estadunidense e mundial se encontra concentrada nas mãos de poucas empresas. Elas fundamentalmente decidem, para as massas consumidoras, o modelo a ser apresentado nas telas grandes e na programação televisiva. Essa padronagem perpassa por uma ampla esfera cultural, informacional e pedagógica, atingindo um público diverso, mas que se homogeneiza através da "Monoforma" watkinsiana. Provavelmente uma versão mais sutil e sofisticada, todavia não menos preocupante, que a do mundo orwelliano de "1984". Se neste há apenas uma imensa tela e canal panóptico propalando as "verdades" do partido e do grande irmão, hoje existe uma variedade de redes, programas e filmes; mas que invariavelmente, no que tange a produção e distribuição massificada, seguem o modelo indicado por Watkins. Provavelmente por isso o enredo de "La Commune" usa o seguinte recurso de anacronismo: há um canal de televisão alternativo interagindo com os comunardos, divulgando suas reivindicações e que busca contrapor-se a outra grande emissora que transmite notícias deturpadas, inverídicas e favoráveis às classes dominantes sobre os eventos que naquele momento transcorriam. O que acaba por se desdobrar em uma crítica tácita de como foi tratada a Comuna de Paris pelos meios de comunicação na época e, por consequência, como são vistos os movimentos sociais populares nos dias de hoje pela grande mídia.

Tais problemáticas nos remetem às inquietações de Walter Benjamin (1986) de como o cinema – no entanto, é possível alargá-las para a mídia em geral – poderia ser uma arma poderosa, com um poder de sedução para as massas a favor de regimes violentos. A força das imagens da chamada 7ª arte já era vista por Benjamin antes mesmo dela atingir o grau de inserção social de hoje em dia. A grande tela e seu

encantamento congregador de multidões, conforme dizia o judeu-alemão, proporcionaria, frente aos problemas sociais graves, soluções que estimulassem o apego a regimes de extrema-direita. Suas críticas eram em considerável medida condizentes já que não muito tempo depois os regimes nazifascistas tomaram de assalto a Europa. O filme “O Triunfo da Vontade” (1936) de Leni Riefenstahl, que ajustava um forte apelo psicológico na busca da demonstração da grandiosidade da Alemanha, do Partido Nazista e do seu líder com uma produção que fascinasse o grande público, é um exemplo contundente. A obra de Riefenstahl que transmite a noção heroica do homem comum que tem o dom de sublimar as mesquinhas cotidianas, projetando numa pessoa, fato histórico ou num objeto a sua própria fragilidade e, em seguida, a sua redenção, serviu para uma Alemanha assolada pela crise. E os legados fundamentais de sua estética se aplicam também para os dias de hoje. Aqui entra um critério político crucial: a cineasta que, até o fim da vida, afirmava nunca ter sido nazista e que sua arte não serviu ao regime, foi um dos marcantes símbolos artísticos do período. Em suma, não há como desconectar, em maior ou menor grau de intensidade, o envolvimento entre arte e política. Queiramos ou não.

Assim, um determinado nível de rupturas da “Monoforma” de Watkins se dará basicamente se uma determinada inovação, tecnológica ou cultural (entendendo-se aqui como uma nova abordagem ou leitura de mundo), atingir uma consagração tamanha que não mais poderá ser desconsiderada pela mídia dominante. Contudo, ela não é rompedora da estrutura social maior que a sustenta. Estas rupturas, portanto, se relacionam aos tópicos (iii) e (iv) descritos por Williams e hoje parecem restritas a eles, especialmente ao item (iii). Tendo em vista que o tópico (i) está descartado, pois exigiria uma transformação estrutural por demais significativa, implicando em mudanças revolucionárias de conteúdo sócio-classista. As condições expostas pela alínea (ii), por sua vez, apresentam mais possibilidades de ocorrer. No entanto, requerem também uma análise complexa, já que se restringem às questões conjunturais e a elas estão atreladas – o que não denota a quebra sistêmica. Um caso notório, neste sentido, refere-se quando poucos anos após 1929, em decorrência da crise capitalista mundial iniciada nas bolsas de valores nova-iorquina, ocorreu a fragmentação dos grandes estúdios estadunidenses; e o surgimento de uma gama de profissionais independentes fora do talante dos grandes estúdios que concentravam e controlavam, na

época, todas as etapas da produção cinematográfica. Ou seja, as leis antitrustes sancionadas pelo governo de Franklin Delano Roosevelt na década de 1930 promoveram uma alteração no contexto de como se organizava a estrutura midiática; e seus desdobramentos foram tão relevantes que marcaram indelevelmente todo o processo organizacional e de trabalho das empresas de comunicação desde então (SCHATZ, 1991). Tudo isso nos remete a dimensão e a complexidade da envergadura produtiva mercadológica vigente nas quais a ideia de lucratividade é uma meta imprescindível a ser alcançada. Dentro dessas perspectivas, resta conhecer como os “novos meios de interação com o público e as formas alternativas de envolvimento com os meios de comunicação audiovisual”, segundo o que almeja Watkins, se efetivarão.

Tendo em vista o que pretende o diretor inglês, isto é, um processo transformativo de monta, pondo em xeque o âmago da estrutura midiática atual. Peter Watkins reconhece em “Notas sobre a crise na mídia”, ao se referir a América Latina, que este é um fenômeno planetário; e considerando-se a interligação cada vez mais estreita dos meios de comunicação, a transformação que pretende o inglês não poderia se articular isoladamente. Portanto, se a “Monoforma” de Watkins sustenta-se e guia-se por uma complexa lógica política e midiática entrelaçadas, dependentes e dentro dos padrões globalizados arbitrados pelo capitalismo, as mudanças reivindicadas pelo cineasta seriam somente contempladas, retornando-se à categorização de Williams, pelo tópico (i)?

É uma pergunta que possivelmente poderá ser respondida com outras indagações suscitadas pelo sociólogo alemão Dieter Prokop ao reproduzir o diálogo de um, segundo ele, monótono programa de televisão.

“O senhor tem certeza de que a televisão noticia de fato sobre tudo?”, perguntou no primeiro programa de Kuhlenkampf, *Jogo com o telespectador* – um programa no qual o público é chamado a colaborar – um velho senhor, com semblante bastante sério. Kuhlenkampf disfarçou com muita habilidade a impaciência e disse: “O senhor sabe sobre o que não se noticia?” “Não” “Como, então, pode o senhor saber que não se noticia sobre tudo?” (PROKOP, 1986, p, 151).

A resposta, se houvesse, e tivesse sido feita em tempos de internet, ficaria mais fácil de ser dada ou, talvez, pudesse ao menos ser relativizada. Mas, há alguns outros obstáculos a serem avaliados. Como qualquer mudança sócio-política substancial que

envolva a arte, o que está em jogo não são apenas o acesso, o formato ou o refinamento da linguagem. Isto é, mesmo que se construa uma peça artística a partir de um texto simples, porém não superficial, à maneira do teatrólogo Bertold Brecht, que aborde a realidade de modo crítico, talvez não se consiga atrair ou se fazer compreender por grande parcela do público. A razão reside no fato que existe, inculcado nesse mesmo grande público, um modelo de pensamento com fórmulas e soluções que se tornaram costumeiras e banalizadas e que geralmente conduzem o espectador para um desenlace previsível. Obstruindo, por consequência, outras formas de apreciar e interpretar aquilo que o cerca. *La Commune* apresenta falas acessíveis. Contudo, se abstém de apontar saídas fáceis que não instiguem quem a assiste. Portanto, as queixas de Watkins quanto ao não aceite das grandes empresas estatais e privadas de comunicação em produzir, distribuir e exibir o seu filme dizem respeito a outros motivos. Hipoteticamente se poderia imaginar a longa extensão da obra dividida em capítulos, como ocorre com as novelas brasileiras, por exemplo. Todavia, não é essa a questão central em pauta.

O valor artístico que existe em “La Commune” não foi trazido à tona por aqueles que a rejeitaram. O que claramente pontuou o rechaço à obra foi justamente a sua conotação política abrangente que golpeia a “Monoforma” e o estatuto social que a ampara, independente de ser ou não uma obra com uma visão à esquerda. Claro, o último fator foi um ponto a mais neste sentido. Porém, o que estava em jogo era barrar uma organização dramaturgica que propunha outros rumos no que está previamente delimitado pelos anseios do mercado. Ora, quando se convergem dois polos – política e arte – que colocam em xeque o panorama do poder hegemônico, há naturalmente uma repulsa por parte daqueles que o detém. Um episódio ilustra bem a complexidade e a delicadeza desta dicotomia: na década de 1930 o pintor Salvador Dali foi expulso do surrealismo, um movimento artístico declaradamente à esquerda, por afirmar que tinha obsessão por Adolf Hitler e pela sua natureza paranoica e apocalíptica (MADOX, 1990). Ou seja, mesmo entre artistas o que pesou mais decisivamente no julgamento do espanhol foi o seu posicionamento político, e não o surrado chavão da “liberdade poética”. Assim, parece que a famosa frase de Dali, em alguma medida verdadeira, dita décadas depois, naquele momento não se fez presente: “Politização na arte é o erro mais grave que um artista pode cometer. Ninguém sabe se a Vênus de Milo era comunista ou fascista”.

## Considerações finais

A arte, pois, possui um caráter de deleite, hedonista, ao mesmo tempo em que ergue e cristaliza vínculos de poder que reproduzem as clivagens sociais com base nas concepções mentais sobre as quais elas se assentam. O que é fruto de um fenômeno histórico-sociológico que consolidou os valores burgueses e que continua a moldar a arte em todos os seus aspectos. Tal processo, portanto, libertou os artistas dos antigos padrões de sujeição feudal-absolutistas, em contraste os coligaram às razões de um mercado impessoal, fazendo-os submissos “às leis do mercado de bens simbólicos” (BOURDIEU, p.103,2004) e concretos. A partir daí, a arte ocidental moderna – e os seus valores estéticos e relacionais respectivos – inaugura o desenho de um novo mundo intrinsecamente vinculado às mudanças políticas e econômicas. Tais transformações desvelam a sociedade e a arte como as conhecemos hoje e no qual o cinema, como nenhuma outra arte antes dela, conecta e guia emoções e interpretações através de um forte apelo industrial e de massas. Advento em que se destaca a habilidade cinematográfica de congregar multidões e novamente fragmentá-las com uma velocidade desafiadora e incessante.

Watkins é claro quanto a sua ideia de modificação profunda do poder midiático – a “Monoforma” –, sendo ele artístico ou não. E vai além: denota romper o que alimenta o atual estado de coisas, através de uma mudança que dialeticamente aponte para a complexa seara societária que esculpiu a arte como ela se apresenta no século XXI. E aqui retornamos ao tópico (i) do quadro de Williams.

Para tanto é preciso lançar mão de outra noção de totalidade contraposta a do mercado – ou holística, nas palavras de Watkins. Pois assim é possível quebrar o modo, segundo ele, como “a maioria dos cineastas e professores de mídia ainda objectivamente apresentam uma história ou um assunto; através de um processo unidirecional centralizado (a Monoforma), ao invés de usar a mídia audiovisual como meio de intercâmbio com o público” (Notas sobre a crise na mídia – Parte Um). E continua:

Aqui na França, por exemplo, eu tenho sido contactado por alunos e professores abertos à ideia de ir além da Monoforma. Há professores que trabalham com alunos no sistema francês secundário de ensino, analisando criticamente os noticiários da TV; e um número de estudantes de cinema que expressaram a necessidade de avançar além dos limites de sua educação e da mídia padronizada. Estes últimos têm me mostrado um trabalho realmente

interessante, que tem pouco a ver com o que hoje vemos na TV. Então, uma mudança genuína é possível? - Sim, claro que é possível! Será que vai acontecer? - Isso é outra questão completamente... (A mídia não Monoforma ... participação pública ... há um futuro?)

Enfim, não há apenas um ponto a ser debatido e amadurecido, mas uma complexa cadeia de fenômenos e sistemas sociais interligados em âmbito mundial; como nunca antes na história e na sociologia da humanidade – e são eles que combatem ou dão vida a “Monoforma”. O fundamental é compreendê-los como um todo orgânico e não como células únicas e isoladas. Um dos passos decisivos neste sentido seria utilizar as propostas presentes no discurso e na câmera de Peter Watkins.

### Referências

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. SP: Brasiliense, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HOBBSAWM, Eric. *A história social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

MADDOX, Conroy. *Salvador Dali (1904-1989): o gênio excêntrico*. BENEDIKT Taschen. 1990.

PROKOP, Dieter. *Sociologia: textos de Dieter Prokop*. São Paulo: editora Ática, 1986.

SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema*. São Paulo: Cia das letras, 1991.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.