



A EXPRESSIVIDADE DO INDIVÍDUO E DA REALIDADE SOCIAL NA IMAGEM DO FILME

EXPRESSIVITY OF THE INDIVIDUAL AND SOCIAL REALITY IN THE MOVIE'S IMAGE

Rodrigo Oliveira Lessa¹

Resumo: Analisamos neste ensaio as possibilidades que a expressão dos sujeitos na imagem do filme abre para a representação da realidade social nas narrativas fílmicas. Através de uma discussão sobre o modo como o traço *desantropomorfizador* da imagem do filme captura a interação dos indivíduos com a vida social e material, procuramos compreender algumas das possibilidades pelas quais o cotidiano e o modo de vida dos atores sociais presentes nos filmes costumam ser capturados em sua complexidade no cinema. Algo que, por sua vez, nos permite também aprofundar a partir de uma perspectiva materialista e dialética do estudo da arte e de conceitos como representação, ideologia e esclarecimento o modo como as interações sociais e a sociabilidade são problematizadas a partir desta importante expressão artística na contemporaneidade.

Palavras-chave: Cinema. Representações. Desantropomorfização.

Abstract: We analyze in this essay the possibilities that the expression of the subjects in the image of the film opens for the representation of the social reality in the filmic narratives. Through a discussion of how the deanthropomorphizing feature of the film image captures the interaction of individuals with social and material life, we seek to understand some of the possibilities by which everyday life and the way of life of social actors in movies are usually captured in its complexity in the cinema. Something that, in turn, also allows us to delve deeper from a materialist and dialectical perspective of the study of art and concepts such as representation, ideology and enlightenment the way in which social interactions and sociability are problematized from this important artistic expression in the contemporaneity.

Keywords: Cinema. Representations. Desantropomorphism.

O cinema é contemporaneamente objeto de diversas áreas de estudos das ciências humanas no âmbito das ciências humanas, como a Psicologia, a História e a Antropologia, que buscam no conteúdo e na

¹ Doutor em Sociologia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor de Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano (IF Baiano). E-mail: rodrigo.ciso@gmail.com.

forma do filme elementos para o aprofundamento nos temas, questões e contradições da condição humana. No âmbito da Sociologia, o filme foi historicamente tomado como objeto de estudo ora como uma representação mais ou menos completa do mundo, ora como um modelo da sociedade em que vivemos.² (CASSETTI; DI CHIO, 1998).

Em meio a este contexto, a imagem do filme se tornou uma fonte importante para investigações sobre a sociabilidade, as formas de pensar, as angústias e os processos sociais e históricos nos quais os indivíduos estão envolvidos no âmbito da realidade social. Documentários, biografias, dramas, filmes sobre fatos históricos ou sobre questões contemporâneas têm se caracterizado por desnudar aspectos muito profundos da existência tanto de indivíduos quanto de grupos ou classes sociais, razão pela qual se tornou extremamente relevante não apenas investigar o modo como se dá esta aproximação com a realidade social, mas também aprofundar os métodos, técnicas e conhecimentos dedicados a explorar este universo.

Por isso, a reflexão que apresentamos aqui procura analisar de que maneira a imagem do filme e a expressividade dos indivíduos capturada pelas tramas cinematográficas termina por produzir representações sobre fenômenos ligados, por exemplo, à luta de classes, ao imaginário social e a cultura de um modo geral. Através do modo como o cinema se desenvolveu muito pautado na captura sonora mas sobretudo imagética da vida cotidiana e das interações entre os indivíduos, a relação dialética entre os atores sociais e a realidade objetiva se tornou o material fundamental da representação. Razão pela qual acreditamos que o aprofundamento sobre estas questões amplia a nossa compreensão sobre o modo como o cinema se apropria e representa as relações sociais na imagem do filme.

A PARTICULARIDADE DA IMAGEM DO FILME

Quando se propõe a definir a singularidade do cinema e diferenciar o seu processo criativo frente ao de outras artes visuais, como a arquitetura, Lukács (1967) reconhece a existência de uma “dupla

² “Se pueden utilizar los instrumentos de la sociología, afrontando el film como una representación más o menos completa del mundo en el que operamos, como un espejo y a la vez como un modelo (para algunos se tratará más de un espejo y para otros más de un modelo) de lo social. (CASSETTI; DI CHIO, 1998, p. 29).

mímese³” ou dupla refiguração da realidade objetiva na constituição da imagem do filme. De um lado, como em todas as formas de arte, haveria uma intervenção criativa por meio da qual a inventividade do diretor ou realizador de cinema daria forma ao material das imagens com que trabalha. A ação de fundir planos, editar cenas e compor um enredo consistiria, neste sentido, em um conjunto de operações necessárias à realização de um filme, mas que não se diferenciaria fundamentalmente de atividades criativas existentes em outras formas de arte nas quais, por motivos óbvios, este tipo de intervenção é igualmente necessária.

Por outro, no caso em especial do cinema e também da fotografia, haveria um momento da mímese muito desenvolvido sobretudo a partir das condições de funcionamento da aparelhagem técnica que dá origem à imagem. Tanto no daguerreotipo (que deu origem à fotografia) quanto no cinematógrafo (que deu origem ao filme), para além da escolha dos ângulos e das formas de registro da realidade material, a operação técnica do aparelho seria responsável por protagonizar um momento próprio desta mímese, sendo ele complementar à criatividade artística, mas não subsumido a ela.

Ao ligar o aparelho, o registro que a fotografia e o cinema realizam do cotidiano têm o direcionamento do seu operador, do diretor de cinema ou do fotógrafo que guia seus ângulos. Contudo, as particularidades destas expressões se realizam também no modo como os artistas mantiveram historicamente as características técnicas através das quais os mecanismos operam. Quando a câmera é ligada, ou quando a fotografia é retirada, o mecanismo registra mecanicamente a imagem. Com ou sem intervenções de enquadramento, profundidade ou coloração, há, junto ao direcionamento que o seu criador emprega um dispositivo que faz o aparelho registrar tudo que está no ângulo da imagem, sem que o seu operador precise moldar, como na pintura, todo e cada contorno que nela se apresenta. O que faz, inclusive, com que um filme aponte muitas vezes para algo que o seu realizador não previa ou a

³ O conceito de mímese é empregado por Lukács (1967) nos volumes que compõem a *Estética* para analisar a maneira como a obra de arte apresenta formas e conteúdos do mundo em sua linguagem. A mímese corresponde a um processo de representação ou refiguração por meio do qual a obra incorpora elementos da realidade concreta para ganhar forma, o que não ocorre sem que o sujeito imprima subjetivamente neste processo de toda sua capacidade criativa. Embora o próprio autor aponte para esta incorporação em mais de uma oportunidade como um tipo de “reflexo” da realidade, o que torna o uso do conceito por ele em certo sentido problemático, a referência que fazemos aqui leva a mímese como uma categoria que não abandona o elemento da mediação do sujeito, da sua subjetividade e das suas condições sociais, sendo esta inclusive a abordagem mais recorrente no pensamento do próprio autor.

fotografia registre um objeto que agrega à imagem um fator que o seu próprio realizador desconhecia no ato do registro.

Segundo Lukács (1967), é do desdobramento desta dupla refiguração que podemos começar a compreender a particularidade de sua forma estética, bem como a maneira por meio da qual os indivíduos e a dinâmica social da qual eles fazem parte serão representados na imagem do filme. Embora no processo de refiguração do cinema estes dois momentos miméticos ocorram simultaneamente, o autor percebe que há sobretudo no modo de funcionamento eminentemente técnico do aparelho disposições que não apenas introduzem a singularidade da imagem do cinema, como também apontam em quais condições a realidade objetiva e as formações sociais serão levadas aos enredos e narrativas dos filmes.

O primeiro traço desta singularidade é o modo pelo qual a imagem do filme capta os elementos dispostos na realidade exterior com igual valor de exposição, tendo isto um impacto direto no modo como os atores sociais serão inseridos nas circunstâncias que envolvem as cenas. Como indica Lukács (1967) e também Béla Baláz (2010), se na arte o indivíduo já ocupava historicamente o centro dos enredos e histórias às quais a arte se reporta, no cinema, o mundo circundante que ele habita e que envolve a natureza, o ambiente animal e vegetal, e, sobretudo, os ambientes sociais forjados coletivamente terminarão aparecendo com o mesmo valor de exposição ao que é garantido à sua própria figura na imagem. “Pero lo específico aquí es que ambos, hombre y mundo, han de poseer – igual que en la vida cotidiana – exactamente el mismo valor de realidad en su aparecer.” (LUKÁCS, 1967, p.185).

Deste modo, no que diz respeito à relação dialética do indivíduo com o mundo, o cinema traz o indivíduo e a natureza, o meio material, com o mesmo valor de exposição na imagem do filme, sendo esta equiparação e o seu desdobramento por meio da imagem em movimento um elemento constitutivo da forma estética desta expressão. Isto o distingue fundamentalmente, por exemplo, da escultura, onde a imagem do sujeito apareceu historicamente de maneira isolada, mediando a indicação de elementos e condições inerentes à circunstância do personagem destacado, ou mesmo da pintura, onde a paisagem não conta com a aparelhagem técnica da fotografia e recebe uma intervenção dedicada a compor a visualidade invocada no quadro pelo artista.

O segundo elemento, contudo, é próprio do cinema: a captura da visualidade acompanhada pelo decurso do tempo. No filme, como podemos observar, a autenticidade originária da imagem ganha tempo e ritmo, seleção de momentos, organização, encadeamento, etc., gerando uma aproximação ainda maior com o ritmo da vida cotidiana. Dado o caráter da continuidade visual ou da captura da imagem em movimento, o indivíduo não só tem aprofundada na imagem a sua relação com a realidade material e a natureza à sua volta, como vê a sua interação com os elementos da vida cotidiana se tornarem uma dimensão fenomênica que a nova expressão encontra-se potencialmente disposta a registrar e representar.

En el cine, por el contrario, el momento del presente es, como siempre ocurre en el decurso temporal real, un momento real de transición entre el pasado y el futuro; normalmente, hemos vivido ya como presentes los momentos pasados, los cuales se hacen para nosotros pasado ante nuestros ojos, y el presente vivenciado en cada caso era, aún un segundo antes, un futuro amenazador o prometedor. De este modo los diversos momentos corresponden perfectamente a la proximidad de la vida cotidiana; sólo su vinculación de contenido y, consiguientemente, formal, puede darles una significación superior respecto de la cotidiana. (LUKÁCS, 1967, p. 181-182).

Juntas, segundo o autor, estas duas dimensões da mimese cinematográfica trazem a possibilidade de construir uma representação desantropofizada do sujeito na imagem do filme, conceito que Lukács (1967) emprega em sua *Estética*. Como apontava Karl Marx (2008), o ser do gênero humano é sobretudo o seu ser social, condicionado pelas formas de pensamento e pelas condições materiais de existência que ele compartilha com os outros indivíduos. Por isso, no cinema, a captação dos elementos desta relação dialética com a realidade objetiva levaria a sua forma de representação a contar com a possibilidade de aprofundar a compreensão desta mediação, gerando uma refiguração capaz de superar a imagem de uma autodeterminação ideológica do indivíduo. Contra esta tendência, a possibilidade de refigurar o indivíduo em interação com a vida cotidiana não só exploraria num sentido mais imediato a dialética da sua relação com a natureza, mas também os termos em que se desdobra a sua sociabilidade e a sua interação com as formações sociais. O que, por sua vez, significaria tornar a retratação de fenômenos como o

imaginário social, a incorporação da ideologia ou o envolvimento em conflitos sociais o passaporte para a compreensão das condições materiais e sociais de existência dos tipos humanos retratados nos filmes.

Por um lado, é importante notar que Lukács (1967) demonstra um entusiasmo exagerado com a imagem do filme quando invoca a “perfeição” no modo como esta se aproxima da vida cotidiana. O filme não reproduz ou “reflete” com exatidão o desdobramento do tempo tal como na experiência do cotidiano, sobretudo porque precisa cunhar nas imagens a forma estética que dará sentido ao material de imagens, acelerando e atrasando o desdobramento temporal das situações em favor destes procedimentos. Por outro, destaca-se também o fato de que as características da dupla mimese cinematográfica e o seu desdobramento para a representação do sujeito no filme não representam uma determinação ontológica para a sua forma estética. Como o desenvolvimento histórico do cinema pôde mostrar, a imagem do filme não exige a presença do indivíduo para explorar a potencialidade da imagem em movimento. Além disso, a própria potencialidade desta expressão para a refiguração da vida cotidiana a partir da imagem em movimento é não raro secundarizada em nome de outros objetivos também possíveis de serem buscados através da imagem do filme.

Contudo, a imagem da experiência do indivíduo na vida cotidiana se tornou um dos principais caminhos pelos quais a realidade e os fenômenos sociais são evocados nas películas fílmicas, sendo este por isso um importante fator a ser levado em conta na tentativa de compreender como um filme levanta traços da realidade social em sua forma. Apesar de notarmos já nas primeiras décadas do séc. XX a existência de diversos filmes nos quais não há personagens protagonizando individualmente a trama, como em *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti (1897-1982), obra na qual o centro urbano é o foco da narrativa, a interação entre os atores sociais e o desdobramento da experiência emotiva dos personagens se tornaram ao longo deste século não apenas um recurso muito adotado, mas também a referência por meio da qual a linguagem desta nova expressão se consolidou no mundo da arte, seja na ficção, seja no filme documentário.

Por isso, as formas de refiguração desta interação nos filmes não nos auxiliam apenas a compreender a realidade social a partir do cinema, como também representam um importante fator por meio do qual o cineasta expressa sua maneira de representar o mundo através da

linguagem cinematográfica. Quando um personagem é, por exemplo, apresentado em uma narrativa vivendo confuso em um mundo urbano acelerado, ruidoso e movimentado, o efeito é distinto do que seria se ele fosse disposto como um sujeito adaptado a este universo, interagindo com ele e retirando de seus meandros as condições para uma vida próspera. O modo como o diretor de cinema se vale desta relação pode indicar a representação de um indivíduo que sofre as consequências de uma transformação do mundo moderno ou, por outro lado, que está adaptado ou adequado à sua dinâmica – algo que pode ser notado não apenas na narrativa como um todo, mas também numa sequência ou mesmo numa cena em particular. O que por sua vez nos impele a considerar brevemente os termos nos quais está a centralidade da figura do indivíduo se estabeleceu no cinema e, em seguida, os modos pelos quais a abordagem da trajetória dos atores sociais nos filmes pode nos remeter aos traços da realidade social nesta expressão artística de maneira particular.

A EXPRESSIVIDADE DO INDIVÍDUO

Quando os irmãos Lumière patentearam o cinematógrafo, no ano de 1895, a linguagem cinematográfica e o seu complexo rol de técnicas específicas – os movimentos de câmera, a angulação, a planificação e a montagem – não nasceram junto com ele. Foi apenas quando a técnica passou a ser empregada para registrar e reproduzir comercialmente peças de teatro que seu horizonte estético começou a se desenhar mais claramente, sobretudo a partir das possibilidades para a formação dos elencos de personagens.

Em meio a condições novas de construção da dramaticidade narrativa, que se dava agora por meio da imagem, a ferramenta oferecia especiais condições para recuperar arquétipos secundarizados na representação teatral ou compor papéis tradicionais com mais desenvoltura. Através do recurso de se repetir indistintamente uma determinada cena até se alcançar o efeito desejado, por exemplo, papéis que até então eram representadas com dificuldade no teatro como o de crianças e animais começaram a ser recorrentes nas tramas filmadas. Afinal, como nas peças a representação com animais e tipos humanos de comportamento inesperado poderia resultar num fracasso imprevisível, temáticas que os envolvessem eram mantidas quase totalmente fora dos roteiros. (BALÁZS, 2010).

Entretanto, dentre todos os personagens, um se mostrou historicamente uma referência importante: o “bufão”. Embora sua origem nos remeta aos salões da aristocracia da Idade Média, o arquétipo do bufão ou *clown* vinha sendo utilizado no gênero do teatro cômico no final do séc. XIX como adaptação de um número de circo. Burlesco em seus movimentos e sempre exagerado na ação, o bufão teve poucas chances de desenvolvimento nos limites dos cenários teatrais e circenses (tendo neste último maior força), não se destacando em meio ao isolamento nos grandes espaços das cenas apesar de sua longevidade. Mas no teatro ao ar livre e no cinema foi diferente. Com este personagem, nasce um conjunto de métodos novos e novas expressões para a imagem marcadas por gestos, pantomimas e movimentos capazes de produzir uma irresistível resposta cômica sobre o espectador que rapidamente fizeram-se famosas entre os espectadores e consumidores das peças filmadas.

O principal agente responsável pelo desenvolvimento destes efeitos nesta fase foi o diretor, ator, produtor e roteirista Charles Chaplin (1889-1977). A partir do conflito entre seus personagens e o mundo à sua volta, Chaplin aprofunda os embates tragicômicos do bufão emancipando-o do arquétipo e explorando os efeitos de sua relação com os elementos ao seu redor, aprofundando dessa maneira uma plêiade de reações psicológicas fortes e extremamente ricas em comunicar e esboçar sentimentos. Algumas destas reações, inclusive, se tornaram bastante emblemáticas da narrativa e dos temas levantados nos filmes: a repetição indiscriminada do movimento de um operário em uma linha de montagem, no filme *Tempos Modernos* (1936), ou do boxeador temerário de *Luzes da Cidade* (1931), por exemplo, são efeitos típicos que a dramaticidade dos personagens de Chaplin proporcionaram.

Outros realizadores pioneiros do início do séc. XX, como George Méliès (1861-1938), chegaram a efeitos relevantes através da filmagem de dramatizações teatrais e de truques para decupagem de películas, oferecendo importantes contribuições neste sentido. Entretanto, a importância de Chaplin consiste em ter feito da expressividade do ator um elo entre a intimidade do indivíduo e circunstâncias muito particulares da vida cotidiana. O que por sua vez consagrou o filme como uma arte que produz efeitos muito particulares ao captar o embate corporal entre o indivíduo e a realidade material. Com ele, a relação conturbada de operários com as máquinas, o enfrentamento com a polícia, as grandes passeatas, a experiência da prisão, os conflitos com

forças policiais ou mesmo o sofrimento com a privação e a pobreza ganharam melhores condições para serem apresentadas e exploradas através da linguagem cinematográfica, o que podemos observar pelo plano detalhe que capta a lágrima de um personagem ou pelo plano americano que mostra um operário sendo vencido pela velocidade da esteira em uma linha de montagem. Por isso, podemos dizer que ele oferece a esta linguagem uma contribuição talvez tão importante quanto a do norte-americano David Griffith (1875-1948), um dos maiores desenvolvedores do recurso técnico mais elementar do cinema, a montagem. (MARTIN, 1990).

Todavia, o valor desta contribuição pode ser melhor compreendido pela abordagem única que a linguagem cinematográfica passa a oferecer à expressão do embate do indivíduo com a realidade objetiva. Como podemos perceber cotidianamente, a ciência, o senso comum e mesmo a literatura não raro se deparam com esforços frustrados para expressar em palavras sensações e estados psíquicos que dificilmente podem ser evocados por vocábulos, evidenciando o quão intrincado é o exercício de capturar, nas mais diversas modalidades do conhecimento, o desdobramento íntimo das emoções humanas no indivíduo. Afinal, esta dimensão da experiência humana consiste num aspecto da individualidade em que se reproduzem sentimentos, pensamentos, prelúdios ou projeções mentais que têm raízes na realidade social, mas, por outro lado, apresentam conteúdos que nem sempre podem ser plenamente expressados através dos conceitos de uma língua.

L'image du monde que donne le langage verbal produit un système dépourvu de lacunes et chargé de sens, où les choses qu'il ne contient pas n'y font pas à proprement parler *défaut*, pas plus que les couleurs ne font défaut en musique, bien qu'elles en soient absentes. C'est précisément un tel système, complet et sans lacunes, que produit aussi l'image de l'homme et du monde dans le mouvement expressif non médiatisé. (BALÁZS, 2010, p. 22-23)

Neste sentido, o cinema, tal como outras artes visuais, a exemplo da pintura e da escultura, traz consigo a possibilidade de inserir novas formas de representação das emoções humanas através da imagem do filme, atuando nas lacunas da escrita e fazendo deste âmbito um campo rico de problematização e refiguração do cotidiano. Contudo, como ainda não havia ocorrido, o filme passa a ter como ponto de partida a

imagem em movimento do embate do indivíduo com as circunstâncias da vida cotidiana em que seus afetos e experiências objetivas se desdobram. Cria-se então uma nova maneira de relacionar a existência de um estado emocional ainda nebuloso no âmbito da compreensão e do pensamento a uma circunstância de mundo, favorecendo o aprofundamento de suas condições objetivas através de uma contextualização de sua existência no mundo social e material. É por este caminho que nos filmes de Chaplin e de outros diretores deste período, como Eisenstein e David Griffith, por exemplo, sentimentos como o desespero, a raiva, a esperança, a tristeza ou a alegria têm sua concreticidade aprofundada em circunstâncias como levantes políticos, quadros de pobreza ou conflitos cotidianos, captadas em seus desdobramentos temporal e espacial na imagem do cinema. Através da nova ferramenta, a imagem passa a ser um fator de investigação e representação, sobretudo, das relações que se podem estabelecer entre a imagem dos indivíduos e a dos elementos materiais da realidade objetiva, sendo este muitas vezes um caminho para se expressar com uma imagem aquilo que em um livro precisaríamos de muitas páginas para descrever.

Neste exercício de capturar a relação entre as emoções e as reações humanas às condições de existência enfrentadas no cotidiano, a imagem do filme incorpora recursos de outras expressões, dando nova tonalidade a técnicas já utilizadas pela arte. Devido à existência deste recurso que mencionamos, o cinema se confirmou como uma arte marcada pela possibilidade de captar de maneira muito particular a sucessão dos diferentes estados de ânimo do ser humano já existentes no teatro, ou o que Béla Balázs (2010) chama de “caráter épico dos afetos”, pautando-se nas mudanças dos seus sentimentos em meio ao embate com a vida cotidiana a partir de um determinado contexto de eventos problematizados na narrativa.

Dans le legato de la continuité visuelle, l'expression de l'instant présent porte encore la marque de la précédente, et la suivante s'y dessine déjà ; nous ne voyons pas seulement les différents états d'âme, mais le processus mystérieux de la succession elle-même. C'est pourquoi le cinéma apporte quelque chose de tout à fait particulier à travers de ce caractère des affects. (BALÁZS, 2010, p. 55).

Portanto, o filme, partindo da captura dos gestos, da fisionomia, mas sobretudo da inserção corporal do indivíduo nas circunstâncias

dramáticas da vida cotidiana, se apresentou no seu processo de origem como uma arte capaz de fazer a comunicação e a expressividades humanas enriquecerem-se com os meandros profundos desta intimidade emotiva, retirando destas circunstâncias e do embate corporal do indivíduo com a sua dimensão material temas a serem abordados por outras vias que não as comumente adotadas mesmo no âmbito das artes visuais. Muitas vezes, nas cenas, uma troca de olhares, uma respiração profunda ou um gesto particular acabam sendo marcas das questões e sensações de que a obra procura tratar. No documentário *Primárias* (1960), de Robert Drew, por exemplo, uma das imagens mais marcantes sobre apreensão do casal Jacqueline e Robert Kennedy em se apresentar para os comícios nas primárias para a escolha do presidente democrata na eleição de 1960 é a das mãos de Jacqueline Kennedy. Sem saber onde colocá-las e tentando não demonstrar insegurança diante das massas de eleitores, Jacqueline fricciona as duas mãos atrás do corpo na tentativa manter a calma e mostrar um sorriso tranquilo aos olhos da multidão, mas não percebe que o documentarista, de uma posição privilegiada, registra a cena. Dessa maneira, através de uma aura intimista dada ao filme pelo diretor, a cena consegue contrastar a artificialidade gerada pelo controle das palavras e ações proferidas pelo casal na campanha com o caráter humano de suas personagens no filme, expressando, juntamente com outras cenas, a maneira como sentimentos comuns, o medo e a insegurança também fazem parte da vida daqueles que buscam o posto mais alto do poder na política norte-americana.

Desse modo, ao seguir por novos caminhos, o cinema passa a oferecer ao campo estético novas formas de mediação para a interpretação e exposição dos sentimentos humanos, abordando de maneira reveladora as emoções humanas, sobretudo onde a linguagem escrita e as outras formas de expressão visual apresentam seus limites. Pela mesma razão segundo a qual um grande filme é também aquele que é mais difícil de descrever com palavras, a linguagem cinematográfica traz consigo uma disposição para registrar sensações, questões e visões sobre mundo que ainda não são precisamente compreendidas em uma época, contribuindo de maneira relevante para que as mais diversas angústias e pulsões humanas possam ser melhor compreendidas através da arte.

DESANTROPOMORFIZAÇÃO E FORMAS IDEOLÓGICAS

Por meio das condicionantes a que nos referimos acima, a forma estética do cinema se consolidou como maneira peculiar de abordagem da realidade social por meio da imagem. A exploração da fisionomia e a inclinação para uma representação imagética do embate do sujeito com a realidade objetiva contribuiu para que fenômenos como a comunicação, a expressão, o imaginário, os conflitos sociais e a práxis política ganhassem relevo em meio aos processos que envolvem os estados de ânimo dos indivíduos.

Como também observamos, este tipo de representação que encontramos no cinema seria capaz de criar formas de refiguração nas quais os indivíduos assumiriam efetivamente o papel de sujeitos no âmbito da realidade social e histórica, contribuindo para uma perspectiva desantropomorfizada da sua existência no mundo. Ao aprofundar-se nos traços desta realidade, os filmes possibilitariam a criação de imagens capazes de levantar importantes traços da sociabilidade, das trocas simbólicas e das condições materiais de existência, destacando nesta medida a relação entre indivíduo e sociedade. Por isto, é importante analisar mais a fundo como este elemento da desantropomorfização se mostra presente na arte e no cinema em particular, observando também os limites que encontra nas formas ideológicas.

Lukács (1967) parte mais especificamente do próprio Marx para desenvolver seu conceito de desantropomorfização na arte, utilizando como referência de contraponto não tanto a noção de antropomorfização⁴, também sugerida por ele, mas a de fetichismo, presente no *Capital*. Como sabemos, Marx (1996) mostrou nesta obra

⁴ Lukács (1967) utiliza o termo “antropomorfização” com dois sentidos. De um lado, protagonizada pelas classes dominantes de cada sociedade ou de cada modo de produção, a ideologia provocaria um efeito eminentemente antropomorfizador na consciência humana, fazendo do indivíduo um ente refém da aparência e da percepção de que a configuração da realidade objetiva justifica-se por si mesma, não dependendo das formações sociais e do papel que ele assume como sujeito na sua dinâmica. A antropomorfização, neste sentido, viria não só de uma condição inicial em que a consciência do sujeito se encontra, alienado de si mesmo e das condições objetivas de sua existência como ente em-si, mas também do modo pelo qual a ideologia contribui para a permanência deste estado pela via de um reconhecimento da realidade exterior como algo dado de maneira universal e peremptória. Num outro sentido, Lukács (1968) considera a antropomorfização uma característica especial do gênero artístico, mesmo quando a obra aponta para a desantropomorfização. Isto porque, na arte, a composição das obras passa sempre pela expressão das idiosincrasias e da visão íntima e criativa de mundo do artista, que deve permitir que os conteúdos da imediatidade atuem no seu processo de reflexão para, na obra, poder efetivamente vincular estes elementos imediatos a uma representação capaz de uni-los e vinculá-los na forma estética. A qual, por sua vez, terá como traço predominante a desantropomorfização.

através do conceito de “fetichismo” que a forma da mercadoria leva os homens a tomarem as mercadorias como objetos portadores de propriedades naturais que lhes são inerentes, encobrendo assim o trabalho social que lhes deu origem. Do mesmo modo, as relações sociais entre os produtores do trabalho que, por sua vez, irá garantir estas características e atributos, são percebidas como meras relações entre objetos, dotadas de uma existência própria, externa e estranha aos próprios homens.⁵

Assim, “desantropomorfizador” é todo o conhecimento em que vigora a retransformação em uma relação entre indivíduos daquilo que, ideologicamente, se mostra na aparência como a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas, sendo, portanto, o espaço para uma espécie de esclarecimento ou desvelamento da forma ideológica e fetichizada com que a realidade objetiva é apreendida pela razão. Nele, a importância das relações entre os homens é recolocada como o resultado de sua ação no mundo, operando uma espécie de “desfetichização” – uma concepção adaptada por Lukács (1967) do pensamento de Marx para o âmbito estético – ao projetar objetividades que se apresentam de maneira independente em representações que apontam para suas relações recíprocas e mediadas pelo indivíduo. Nesta projeção, esta refiguração mostra-se capaz de desvelar a dependência destas objetividades diante das relações humanas e dos outros elementos da realidade e assim realizar uma contraposição diante das tendências geradas pela ideologia.

Isso não significa, por um lado, que a obra de arte ou o filme em particular deva chegar sempre e necessariamente a uma generalização ou visão totalizante a respeito de suas questões para apontar para a desantropomorfização. A particularidade da obra de arte, em outro sentido, surge do modo como o artista produz um recorte a partir dos elementos da realidade que incitam a sua criatividade, sendo a obra o resultado do seu embate com estes elementos e suas questões fundamentais. Contudo, o que Lukács (1967) está indicando a partir de Marx é que a contraposição à autodeterminação que a arte e em especial o cinema podem alcançar encontra relação no modo como os temas, questões e situações levantados apontam para algo que está para além

⁵ “O mistério da forma mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho, como propriedades naturais sociais dessas coisas e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação existente fora deles, entre objetos.” (MARX, 1996, p. 71).

deles nas obras. Ou, mais precisamente, para o modo como recuperam a ação do homem no mundo como caminho para compreender as questões eminentemente humanas que a sensibilidade dos artistas leva ao mundo da arte.

Estes processos são importantes se quisermos compreender a relação entre as estratégias estéticas do cinema e o aprofundamento dos filmes nos elementos da realidade social. Afinal, todos os filmes apresentam em alguma medida aspectos desta desantropomorfização e destas formas ideológicas em suas narrativas, e, além disso, é sobretudo o desenvolvimento das aproximações e distanciamentos na forma estética dos filmes que nos ajuda a compreender a dinâmica de sua aproximação com a realidade social num sentido mais amplo. No caso do cinema brasileiro dos anos 1950 e 1960, por exemplo, e em particular do gênero cinema documentário, que alcançou grande destaque no âmbito do Cinema Novo, há um ganho de densidade na abordagem de temas relacionados à cultura e as formas sociais, sobretudo, no início dos anos 1960, quando o cotidiano de frações da classe trabalhadora é menos representado como símbolo de um patrimônio nacional, sob um traço marcadamente folclórico que foi a marca do cinema educativo de Humberto Mauro, e passa a ser uma figura imersa em um ambiente de conflitos e problemas sociais. Nesta oportunidade, ganham espaço as trajetórias de trabalhadores com dificuldades para adaptar seu modo de vida tradicional ao cotidiano moderno e racionalizado da cidade, suas formas de ver o mundo e o contexto de pobreza e desigualdade na qual estão inseridos, sua maneira de enfrentar os problemas, etc., o que faz com que a realidade em que vivem deixe de ser representada de maneira mais alegórica e passe a ser problematizada a partir das formações sociais que condicionam as formas de pensar e agir destes personagens.

Já num outro sentido, na sua face fetichizada, a arte demonstraria, segundo Lukács (1967), as características de uma representação aprisionada, sendo permeada por numa objetividade independente do próprio caráter de representação. Ela deixaria de existir frente ao interlocutor como uma visão das coisas, uma perspectiva singular sobre a história ou uma reflexão marcadamente humana sobre o que existe objetivamente. No caso do filme, em particular, apesar do realismo imagético, a composição audiovisual da narrativa ocultaria a totalidade de elementos e questões presentes na sua forma como um resultado objetivo da relação do artista com algo que lhe é exterior. Tenderia, assim, a se apresentar como uma coisa que detém em si mesma

todas as suas determinações, o que, em primeiro lugar, faz com que o representado assuma em si mesmo a condição do real, e, em segundo, reporta o conjunto de traços da realidade social e material como algo que é pura representação, produto da subjetividade arbitrária, onisciente e onipotente do artista. A possibilidade de apreender traços da realidade pela mediação da estética, pela articulação de seus diversos momentos em um sistema social que penetra os mais diversos âmbitos da vida, neste sentido, se perde como possibilidade e com isso se dissipa também a perspectiva da objetividade e da subjetividade da arte como momentos que se interpenetram.

Para Guy Debord (1997), este é um sintoma daquilo que, em sua intensificação histórica, poderia se chamar de ascensão de uma “sociedade do espetáculo”, que se fortalece amplamente com o caráter transitório das representações exponencialmente ampliado pela era da reprodutibilidade técnica. Neste novo momento histórico, a possibilidade de uma relação com a realidade, seja por meio do sensível, seja da representação que o resgata e o problematiza, é substituída por uma torrente de representações, na qual a unidade da vida já não pode ser estabelecida em razão de as imagens destacarem-se de cada aspecto da vida para fundirem-se num fluxo comum. “O espetáculo não deseja chegar a nada que não seja a ele mesmo.” (DEBORD, 1997, p. 17).

No mesmo caminho de Guy Debord, seguem algumas das maiores referências para esta discussão ao lado de Lukács, os frankfurtianos Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985). Na *Dialética do Esclarecimento* (1985), podemos observar como as obras da indústria cultural ou que assumem mais claramente, pela própria influência desta, uma ausência de tensão social para com o mundo e a realidade social que lhe é subjacente, forçam a unidade do macrocosmo com o microcosmo da vida em sociedade como o modelo fundamental da percepção e da cultura, gerando uma falsa identidade do universal com o particular. Entre a lógica intrínseca da obra e o sistema social de onde se origina, não restaria então quase nenhuma diferença; entre a própria realidade e aquele arranjo singular em que o conteúdo ganha uma nova forma por meio da subjetividade do artista quase não subjaz quase mais nenhuma oposição. O cinema é, a propósito, um dos principais gêneros artísticos que eles tomam como exemplo.

O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um

prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 118).

Por fim, vale notar, não pretendemos com esta discussão seguir um caminho que aponte taxativamente os conteúdos e formas que levam as expressões artísticas à desantropomorfização, nem por outro lado exigir que o aprofundamento na realidade social seja um elemento necessário para que uma obra possa existir enquanto tal. O que procuramos indicar, em outro sentido, é que há uma relação entre a maneira como as obras ligam seus temas ao papel do sujeito no mundo e a maneira como ela se dirige à realidade social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se é verdade que uma das fortes vantagens que o cinema apresentou historicamente foi a de englobar em sua linguagem técnicas e formas de expressão de outros gêneros artísticos, como o teatro e as artes plásticas, parece-nos que a proximidade de sua forma estética com a vida cotidiana deriva mais propriamente de sua especificidade enquanto expressão imagética. O cinema, na medida em que projeta o sujeito e a realidade material com igual relevância em sua aparição na imagem do filme e, além disso, traz esta projeção aliada ao decurso do tempo, termina projetando uma representação do indivíduo como ser que é sobretudo um ser *social*, o qual tem a sua existência resultante de uma série de processos sociais sob os quais o enredo dos filmes se volta para tentar capturar a sua existência objetiva.

Neste contexto, tanto o aprofundamento na dinâmica social quanto a sua representação fetichizada ou ideologizada, como analisam os autores apresentados, nos permitem problematizar tanto os conteúdos da realidade social a partir da narrativa fílmica quanto as suas condições sociais de realização, considerando que a produção das obras corresponde a um processo que, também ele, está sujeito a condições sociais objetivas. Deste modo, se o filme foi historicamente tomado, enquanto como objeto de pesquisa, ora como uma representação do mundo, ora como um modelo da sociedade em que vivemos,

acreditamos que a sua problematização é melhor realizada pela abordagem sociológica na medida em que estas duas dimensões são problematizadas conjuntamente. É refletindo sobre as questões sociais levantadas pelo filme ao mesmo tempo em que as consideramos diante de um processo social e histórico de realização que o filme deixa de ser visto como algum tipo de reflexo ou reprodução da realidade social, sendo a sua produção também submetida a determinações sociais, e ao mesmo tempo se exploram os conteúdos e questões levantadas pelos realizadores das obras sem tomar a forma estética do filme como epifenômeno vinculado a algum tipo de subjetividade artística isolada do mundo e, conseqüentemente, incapaz de apontar para as suas contradições.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

BALÁZS, Béla. **L'homme visible et l'esprit du cinéma**. U.E.: Circé, 2010.

CASETTI, Francesco; CHIO, Federico Di. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Paidós, 1998.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

LUKÁCS, Georg. **Estética IV**: cuestiones liminares de lo estético. Barcelona: Grijalbo, 1967.

MARTIN, Marcel. **Linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. São Paulo: Expressão popular, 2008.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. São Paulo: Nova Cultural, 1996. Vol 1.

Recebido: 27 de julho de 2018

Aprovado: 20 de agosto de 2018