



Elementos sobre a representação da vida cotidiana no cinema

Issues about the representation of daily life in cinema

Rodrigo Oliveira Lessa¹

Resumo

O presente estudo procura levantar questões sobre a representação social do cinema a partir a) da sua imanência com a vida cotidiana e b) da influência do caráter econômico sobre o desenvolvimento estético desta forma de expressão artística em função das circunstâncias técnicas, estéticas e ideológicas que envolvem o modo de produção capitalista.

Palavras-chave: Sociologia, cinema, representações sociais.

Abstract

This study seeks to raise questions about the social representation of film from a) its immanence with everyday life and b) the influence of the economic character of the aesthetic development of this form of artistic expression depending on the circumstances technical, aesthetic and ideological involve the capitalist mode of production.

Keywords: *Sociology, cinema, social representations.*

1 Introdução

A *altura técnica do cinema*, no contexto do modo de produção capitalista, compreende, primeiramente, uma situação sócio-histórica no patamar de desenvolvimento avançado das forças produtivas, que resulta na invenção do filme como uma obra de arte, um episódio do fim do séc. XIX. Nesta conjuntura histórica, o processo de desenvolvimento econômico do capitalismo, que culmina na era da reprodutibilidade técnica – na qual surgem outras invenções como a fotografia e o gravador de som –, proporciona o momento no qual se constitui a base material necessária para se pensar um passo estético em direção a novidades emergentes no âmbito da imagem em movimento (LUKÁCS, 1965). É como resultado deste evento que o cinema nasce e se consagra enquanto uma forma de arte, por isso o patamar de desenvolvimento dos instrumentos que deram origem à câmera e à possibilidade de registrar imagens têm, no processo cada vez mais acelerado de produção técnica inaugurado pelo capitalismo, uma referência fundamental.

Em meio ao referente modo de produção, a redução histórica gradativa da separação temporal entre os momentos de salto de produção técnica, protagonizados pelos novos procedimentos e aparelhos capazes de apreender a linguagem e a comunicação humanas sob diversas formas, aponta para importantes transformações no campo da arte. “As tendências evolutivas da arte nas atuais condições produtivas”, como denominou Walter Benjamin (1985), surpreendem com novos inventos que tornam facilmente alcançáveis os efeitos estéticos almejados pelas formas de arte tradicionais, ao mesmo tempo em que redirecionam a arte para uma função social menos ritualística e mais reprodutível, voltada para a recepção e consumo da coletividade. Deste modo, as referidas orientações básicas referentes às tendências evolutivas da arte tocam o cinema na base de seu desenvolvimento estético, estabelecendo uma relação dialética importante para a compreensão do perfil da representação da realidade que esta expressão artística desenvolve durante a sua consolidação.

¹ Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. Membro do Núcleo de Estudos Ambientais e Rurais - NUCLEAR, com sede na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - FFCH da UFBA. Professor efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano - IF Baiano. É autor do livro *O Conflito Social no Campo no Cinema Documentário Brasileiro: luta de classes e representação fílmica* (2016) e um dos organizadores da obra *Cinema Documentário Brasileiro em Perspectiva* (2013).
Contato: rodrigo.ciso@gmail.com

2 A desantropomorfização na imagem-câmera

Os efeitos estéticos que passam a ser facilmente alcançáveis no cinema decorrem de uma característica operacional da imagem-câmera unida ao tipo de utilização que lhe foi dedicada: a capacidade de registrar momentos e situações da vida cotidiana no seu transcorrer e com suficiente fidelidade fotográfica para gerar uma impressão de realidade imediata aos olhos do espectador.

Em primeiro lugar, funcionando para além da subjetividade ou intervenção humana, o reflexo mecânico da filmadora inaugurou, pelo menos durante a vigência predominante da película, um esquema fotoquímico capaz de tornar um conjunto significativo de fotogramas a representação óptica da experiência da imagem em movimento. Por conseguinte, a própria possibilidade física dimanada pelo atributo técnico dos aparelhos, capazes de reproduzir imagens em movimento, aponta para um primeiro elemento que predispõe a realidade dianteira à lente da câmera à condição de matéria-prima fundamental do cinema. Afinal, sua representação imagética é dotada de um realismo marcadamente objetivo, a qual torna a câmera um veículo que absorve todas as aparências da realidade.

Mas essa relação de proximidade depende da verificação de um segundo elemento, contido nas aspirações do cineasta. O uso estético empregado para inovação histórica estabelece, durante o processo de assimilação e aperfeiçoamento do cinema, a descoberta de novas estratégias para a sua utilização, que, por sua vez, são capazes de fundar uma estética que supera e se distingue da experiência individual comum sobre a vida cotidiana, tornando a existência dessa dimensão da realidade objetiva um fenômeno único na obra. Duas ações são fundamentais para tanto: a possibilidade de movimentar a câmera, que permitiu o registro dos ambientes comuns de trânsito de pessoas, reconhecidas aos irmãos Lumière; e, por outro lado, a utilização da montagem, responsável pela construção de um tempo pró-filmico distinto do tempo físico comum à realidade objetiva, desenvolvida pioneiramente por David Griffith. Consequentemente, a invenção técnica do registro de imagens em movimento encontra na sua evolução um direcionamento que torna a sua representação um evento estético particular, distinto do olhar ordinário dos indivíduos na cotidianidade, aproximando o cinema da vida cotidiana de forma definitiva ao mesmo tempo em que destaca uma refiguração com especificidades estéticas próprias.

Esta dupla aproximação do cinema com a cotidianidade gera um desdobramento fundamental na sua configuração estética. O mundo circundante do indivíduo, que envolve natureza, ambiente animal e vegetal, mas, sobretudo, os espaços de convivência frequentado e as relações sociais desenvolvidas por ele, se apresentam na imagem com igual valor ao do próprio sujeito. A atuação do indivíduo na via cotidiana, que remonta às circunstâncias e aos elementos nela contidos, interesse fundamental na imensa maioria dos filmes, apresenta-os com a mesma relevância ótica dos outros corpos no plano, dentre eles, o do ser humano que atua nesta realidade. “Pero lo específico aqui 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, 1965, p. 185). Desse modo, a representação não se dá com ele ocupando absolutamente o centro, mas de modo semelhante a como a percebe o próprio sujeito na cotidianidade: como uma interrelação de diversos fatores de igual realidade atuando sobre os sentidos. Não obstante o enfoque do cineasta, o reflexo mecânico da câmera, aliado ao interesse estético pela vida cotidiana, permite ao cinema um tratamento particular das aparências que envolvem o sujeito em sua atuação no mundo, transformando a sua refiguração em uma apresentação ampla das circunstâncias, fatos e elementos que dimensionam sua existência.

Embora, por isso, o filme pareça ser por excelência o braço de um naturalismo artístico no sentido filosófico, em que a essência da aparência se esconde atrás de uma aparência fixada apenas na sua pura imediatez, isto se trata apenas de uma conjectura superficial. Na arte, a aparência não compreende um elemento inessente, absolutamente destituído de essência: ela é, sobretudo, um momento fundamental de sua manifestação.

Em sua mesma aparência, a arte deixa entrever algo que ultrapassa a aparência: o pensamento; ao passo que o mundo sensível e direto não só não é a revelação do pensamento implícito como ainda o dissimula numa acumulação de impurezas para que ele próprio se distinga e apareça como único representante do real e da verdade. A destra-se em tornar inacessível o dentro que encerra o fora, isto é, na forma. Pelo contrário, em todas as suas representações, a arte põe-nos em presença de um princípio superior. Naquilo a que chamamos natura, mundo exterior, muito dificilmente o espírito se encontra, se reconhece. (HEGEL, 1996, p. 41-42).

Como a essência humana é genérica e racionalizada, a categoria histórico-social do gênero humano se dá, sobretudo, pela interação entre a sua individualidade concreta e a sua formação social. A arte, através da forma e da aparência, leva ao pensamento, confirma-se como uma manifestação aparente que é, ao mesmo tempo, a própria essência, ou, segundo Hegel (1996), o Espírito. Afinal, proporciona ao sujeito a possibilidade de pensar a partir do movimento dialético e realizar-se na condição de ser para-si.

Como um ente social, o ser humano é verdadeiramente “sujeito” em função da formação social, na qual atua principalmente sob o nível da linguagem e das circunstâncias que compõe a sua experiência na vida cotidiana – duas instâncias presentes na representação da cotidianidade no cinema. Deste modo, sua configuração estética equipara a importância do mundo circundante do homem à sua figura, permitindo um registro mais amplo de sua existência humana enquanto algo resultante da interação entre a individualidade concreta e a formação social que lhe serve de base. “En el concepto, socialmente nacido, de esencia humana, en el género humano como categoría histórico social, la determinación dominante es ante todo la interacción entre la individualidad concreta y la formación social de cada caso.” (LUKÁCS, 1965, p. 187). É justamente através das instâncias da experiência cotidiana imediata decorrente da refiguração da realidade que transparece o complexo da ambientação ou formação social que dá origem à individualidade concreta do sujeito, ao que Lukács atribui o conceito de universalidade do alcance da arte.

3 A intervenção do caráter econômico na estética do cinema

O segundo aspecto relacionado às tendências evolutivas mencionadas por Benjamim (1985) a respeito dessa nova função social da arte – de tornar-se mais reproduzível e menos ritualística – introduz a discussão acerca da intervenção do caráter econômico no cinema. A condição reproduzível do filme, desenvolvida pelas descobertas no âmbito da técnica, adequa-se ao desenvolvimento e difusão do capitalismo sob as mais diversas e imprevisíveis áreas da ação humana capazes de admitir o mercado de negócios, servindo-lhe na qualidade de mercadoria. Por conseguinte, o caráter reprodutivo do capital nas mãos da classe dominante rapidamente demonstra fôlego no enquadramento do filme no rol das mercadorias com alta expectativa de lucro, tornando o seu desígnio comercial uma qualidade imprescindível a ser exigida de toda a proposta de utilização dos recursos a ela dedicados. Em última instância, esta qualidade toma a forma de um imperativo estético, influenciando na base criativa da imensa maioria dos filmes de arte. Ao entrar para o rol das expressões artísticas no cume do desenvolvimento das forças produtivas no capitalismo moderno, o cinema tenderá a sofrer para além de todas as artes a interferência econômica do capital sobre a sua progressão estética, tendo maximizada a sua proximidade com as massas ao tempo em que a sua refiguração estética passa a ser monitorada por uma expectativa constante de retorno financeiro.

A princípio, a arte sempre foi reproduzível. As cópias ou imitações engendradas por discípulos de artistas, pelos próprios mestres para a difusão de suas obras ou de terceiros interessados em lucros, ressoam na lembrança como formas antigas de acréscimo material do número de obras recebidas pelos seus interlocutores e admiradores. No entanto, há na intensidade crescente dos saltos de produção técnica, separados na história por longos intervalos, um processo novo que transforma esta expressão primária de reprodução. À invenção da xilogravura (conhecida desde o séc. VIII) no desenho, seguiu-se a litografia (1796) nas artes gráficas, a fotografia (1823), que mais tarde também dará origem ao cinema (1895), e, por último, a gravação do som (1898). Cada uma destas importantes invenções tem acontecido em intervalos cada vez menores e provocado repercussões que tornam a interação desses recursos nas obras posteriores um fenômeno inevitável (BENJAMIM, 1985).

Como dito, o cinema alcança resultados estéticos antes impraticáveis às outras artes, sendo a principal delas a de criar um espaço vivo, altamente realista e intimamente integrado ao tempo. Mas como desdobramento fundamental de sua origem, vem a ser também a expressão que mais reflete o processo da reproduzibilidade em suas múltiplas determinações, primeiramente em razão deste atributo ser uma condição imprescindível à própria produção do filme: um artigo extremamente custoso que demanda um numeroso público para ser comercialmente compensável.

Georg Lukács (1965) também discute a relação com o capitalismo no que diz respeito à imprescindibilidade da resposta comercial dos investimentos aplicados nos filmes, que junto à altura técnica de surgimento do cinema correspondem aos dois elementos pelos quais a evolução técnica ou econômica da sociedade capitalista interfere sobre o seu desenvolvimento estético (1965). Neste aspecto, o autor considera que existem semelhanças, no que diz respeito à intervenção econômica na modulação estética, do cinema com a arquitetura, devido à sua relação com o modo de produção capitalista. Por um lado, a arquitetura se aproximaria do cinema por ser um tipo de arte que demanda um desenvolvimento avançado de recursos técnicos, recursos que só um capitalismo largamente desenvolvido poderia apresentar. Mas este aspecto lhe parece ainda mais intenso no cinema do que na própria arquitetura, para além do quesito do custo direto para sua realização.

Por razão dessa técnica ter se constituído sobre a base de um capitalismo altamente desenvolvido, já em fins do séc. XIX, houve uma influência constante do progresso técnico do cinema sobre a sua própria modelagem estética, mais violentamente do que em qualquer outra arte – mesmo em se tratando da própria arquitetura, que nos remete ao início da civilização ocidental. De modo que o cinema seria, desde o seu início, técnica e intelectualmente um verdadeiro produto do capitalismo e da afirmação de sua intervenção econômica, para além de outras formas artísticas,

tais como a pintura, a literatura, a poesia, o teatro, etc. A sua altura técnica ou situação sócio-histórica de ascensão estética, portanto, é fruto de um estágio de amplo desenvolvimento das forças produtivas dentro do capitalismo, e, desse modo, da tecnologia empregada na reprodução de imagens em movimento, sendo a sua configuração estética, em muitos de seus aspectos, um reflexo dessa ingerência.

Em cualquier caso, aquí se comprueba, como siempre, que es necesario alcanzar una relativa altura técnica para que se pueda pensarse en un paso a lo estético. En el cine se tiene además el rasgo específico de que la técnica subyacente no ha podido constituirse sino sobre la base de un capitalismo altamente desarrollado, razón por la cual la influencia de la evolución técnica sobre la artística ha tenido que manifestarse más vehemente, violenta y críticamente que en cualquier otro arte. (LUKÁCS, 1965, p. 175).

A própria qualidade de ser uma produção altamente custosa é relativamente superada pelo próprio capital e sua articulação aprimorada no mercado de trocas. Ao fato do cinema ser uma arte que emerge em meio à base de um capitalismo altamente desenvolvido e depende de um alto nível técnico e financeiro contrapõe-se à grande amplitude dos seus círculos de espectadores, o que torna suas produções menos dispendiosas para seus financiadores se temos em mente a diferença entre o investimento inicial e o lucro final obtido. A projeção reprodutível desta expressão artística tem, aqui, mais uma razão econômica para se aproximar das massas, talvez a mais importante delas: a possibilidade de alcançar vultosos lucros com o consumo de sua filmografia, principalmente no que diz respeito à sua vertente mais comercial, representada pela liderança das produções de Hollywood no mercado de consumo e exibição.

A imanência com o caráter econômico encontra, nas interlocuções que assumem com o público pela via de realização da mercadoria produzida, um desdobramento importante. O largo alcance popular do cinema, como uma condição necessária para sua realização econômica e financeira, maximiza a capacidade em converter-se em expressão avassaladora dos sentimentos mais profundos das massas: “[...] el film posee al mismo tiempo posibilidad de llegar a ser un arte popular auténtico e grande, que puede convertirse en expresión avasalladora, y comprensible para amplias masas, de sentimientos populares profundos e generales.” (LUKÁCS, 1965, p. 189). Desse modo, o grande alcance de público exigido para sustentar a custosa produção técnica do filme leva cada nova realização a desenvolver uma formatação estética predominantemente dirigida a prender a atenção e a atrair um número máximo de espectadores-consumidores. Também por isso seus criadores tendem a satisfazer, no processo de criação e construção ideológica do filme, a expectativa rígida dos financiadores da obra ou, de um modo geral, enfrentar diversos entraves econômicos no processo de reprodução técnica, divulgação, exibição, etc., ao mesmo tempo em que as constroem visando um arrebatamento geral de seus interlocutores. Afinal, tudo isso lhes permite alcançar as pretensões estéticas que lhe foram impressas e/ou obter o retorno financeiro – seja qual for o montante esperado.

Esta qualidade para se converter em expressão avassaladora dos sentimentos mais profundos das massas se expressa de diversas maneiras nas realizações dos cineastas. Meios de conquistar a atenção do público que resultaram em perfis heterogêneos de produção ideológica, variando de acordo com a expectativa de seu realizador em relação à configuração do processo ideológico de construção da obra.

De um lado, surgiram aqueles diretores que, mesmo a partir de uma estética moldada no interior do modo de produção capitalista, comprometeram-se mais radicalmente com a realização de filmes dedicados à problematização de questões comuns à condição humana, muitos deles a partir da representação de situações aparentemente anódinas da vida cotidiana. O sueco Ingmar Bergman, a partir de um olhar sobre a instituição social família burguesa em *Viskningar Och Rop* (Gritos e sussurros, 1972), foi capaz de criticar – na expectativa da morte de um ente querido e na expressão do sentimento fraternal – a frivolidade dos laços familiares presentes nas manifestações afetuosas que caracterizam as relações de parentesco. Em *Ladri di biciclette* (Ladrões de Bicicleta, 1948), de Vittorio de Sica, a situação habitual de desemprego vivida pelo personagem “Ricci” leva o espectador a um forte choque emotivo e, posteriormente, à reflexão sobre o reflexo da guerra na vida do operário do séc. XX.

Alicerçadas na ótica comercial, surgiram não só obras específicas, mas toda uma indústria cinematográfica que se especializou na conquista do público a partir de um relativo aprisionamento da consciência e da recepção estética, não obstante a manutenção do caráter lúdico de sua representação. A formatação padronizada dos filmes sob a liderança das agências de Hollywood, como são mais conhecidas, apresenta uma reiteração de ambições as mais superficiais e marcadamente particularizantes da realidade, capazes de endossar, com seu desempenho, as inervações subjetivas da classe dominante no modo de produção capitalista. Menos interessadas em chamar a atenção do sujeito para uma situação na realidade, conferindo-lhe significado frente a questões que envolvem a vida na sua totalidade, como o desemprego ou a configuração da família no mundo moderno, estas obras demonstram com mais sucesso a capacidade de entreter o indivíduo a partir de detalhes deslocados da narrativa como uma totalidade integrada,

remetendo o sujeito para uma refiguração fantasiosa com pouca referência às contradições da vida social. O que, por outro lado, não impediu completamente que esta vertente produzisse algumas obras capazes de transcender a simples reprodutibilidade comercial e transpor as barreiras deliçadas pela ideologia dominante.

Estas duas manifestações características da qualidade de reproduzir o imaginário das massas, constituem, de fato, um campo cinematográfico vasto e heterogêneo, onde o caráter econômico sugere desdobramentos que assistem ou fogem à ingerência da infraestrutura sobre o imaginário e a criação no âmbito artístico. Como a ideologia dominante, fazendo parte da superestrutura no modo de produção capitalista, permeia todas as esferas de socialibilidade e conformação do imaginário social, não há criação estética, ou não estética, que não esteja, por assim dizer, sujeita à intervenção dos valores e interesses por ela firmados na vida social. Seja para a negação ou a posituação dessa ideologia, cada filme tende a se relacionar com o material simbólico e ideológico da mesma realidade fundada sob os alicerces subjetivos de religião, família, Direito, Estado, etc. Como a ideologia não é monolítica, mas sim diversificada, ainda que operando pela reprodução do modo de produção capitalista, ela deve ser entendida como um elemento da superestrutura inserido na base das esferas de sociabilidade, apresentando contradições e porosidades. De fato, o próprio material simbólico com o qual o cineasta irá se ocupar tem a sua marca, mas nem por isso a ideologia ou o argumento final da obra está definido.

Cada nova produção pode expressar, sempre heterogeneamente, um ou outro perfil a partir desta relação entre a expectativa do autor ou cineasta e o processo de construção da ideologia no filme, a depender da função que os elementos da vida cotidiana do sujeito assumem na obra. O item da desantropomorfização é uma característica própria ao perfil estético imagem-câmera, capaz de inscrever nas mais diversas situações a representação do sujeito ao lado das circunstâncias da vida comum, que, por sua vez, constituem parte importante da formação social encontrada na base das esferas de sociabilidade. O desdobramento de cada obra, mesmo em um contexto de interferência da ideologia dominante, precisa executar uma sistematização do argumento fílmico a partir de imagens que também são retiradas do cotidiano e, por isso, podem vir a revelar aspectos importantes do imaginário das massas através do modo com que tocam seus sentimentos e angústias. E o fazem à medida em que conquistam a sua atenção para a trama e lhe conferem alguma ideia ou emoção nova, inesperada. Na vida cotidiana, por meio destes ou de outros filmes em que esses traços sejam visíveis, as circunstâncias que envolvem a formação social dos indivíduos também aparecem, mas oculta e indiretamente, através de paralelismos e identificações programadas, por onde o espectador presencia a reafirmação da ideologia dominante da realidade em um mundo da fantasia aprisionado em si mesmo, cabendo ao estudioso ou ao próprio espectador atento destacá-las de seu contexto particularizante.

As produções que podem ser mais diretamente identificadas com o objetivo primordial de gerar lucro aos investidores do meio cinematográfico, reconhecidas na condição de obras da cultura de massa, detêm um perfil muito característico possível de ser analisado em função do papel que assumem na indústria cultural e do tipo de representação da realidade que costumam realizar. Ao lado dos atrativos, ideias e outros aditivos estéticos inesperados aos olhos do espectador, que acompanham a visão de um determinado tema abordado na obra – e que costumam existir independentemente de seu conteúdo estar mais ou menos ligado à ideologia dominante – têm em comum uma formatação suficientemente padronizada para apresentarem meios semelhantes de alcançar o gosto do público. Ainda que, por vezes, oriundas de corporações ou fontes econômicas não necessariamente envolvidas com as agências tradicionais da indústria cinematográfica, como instituições de caráter estatal e iniciativas civis de cunho associativo – empresas, ONGs – ou pessoal.

Por conseguinte, mesmo contando com a heterogeneidade do universo ideológico das obras encerradas no cinema – em função da diversificação de suas fontes de financiamento e a conseqüente ampliação relativa nas conjunturas artísticas de criação – é possível identificar, em um conjunto de elementos estéticos peculiares à indústria cultural, as mediações pelas quais a infraestrutura revela sua influência na organização de valores, posições políticas e crenças peculiares à ideologia burguesa no cinema. As situações nas quais o arrebatamento do público nos filmes decorre de estratégias estéticas com caráter claro de padronização, correndo pelas entrelinhas do argumento que permeia o tema do filme, revelam, num mesmo patamar, uma forma particular de reprodução dessa ideologia. Essa forma acompanha os traços do imaginário, angústia, ambição e sonhos que as massas levam ao momento de recepção da obra, em função de sua amenização enquanto possíveis estopins da consciência de classe oprimida.

De fato, se contextualizarmos esta padronização na perspectiva da indústria cultural, que, como disseram Adorno e Horkheimer (1985), corresponde a um sistema onde cada setor é coerente em si mesmo ao mesmo tempo em que se mantém no conjunto – cinema, rádio, revistas –, o resultado é não só uma formatação padronizada da criação do cineasta, mas também da recepção do espectador. Nessa padronização, a fascinação da performance técnica do filme – as grandes explosões em cenas de ação – e os detalhes que permeiam a obra – a identificação com o destemido comportamento do herói – se sobrepõem à articulação intrínseca de sua totalidade, de sua narrativa integrada,

aparecendo como maior exigência das massas e a melhor qualidade comercial da indústria cinematográfica. Cada um desses novos elementos deve manter o sujeito voltado para uma manifestação particular, mas nunca universal, da realidade objetiva da vida cotidiana; para uma totalidade do sistema social encerrada em si mesma e afastada da consciência do indivíduo, ocultando, na falsa identidade do universal com o particular, o caráter geral das contradições do modo de produção capitalista. É, portanto, uma inversão do antigo perfil da obra de arte de apresentar uma tensão com o sistema social e apontar para questões de caráter geral que se desenvolvem aos poucos no cinema, quase como uma regra para a maioria das obras. Como resultado, esta tensão não se esvai de todo nas obras da cultura de massa, mas deixa de aparecer como força questionadora e atenta às contradições da sociedade capitalista.

Em termos estéticos, isto se revela, por exemplo, no grande sucesso que os efeitos especiais, as grandes cenas de ação, as explosões, colisões e mega-produções desempenharam no cinema até o início do séc. XXI; ou mesmo, na situação moderna, por meio da importância assumida pelas grandes estrelas nos filmes. A proximidade do cinema com a vida cotidiana assume, inversamente, nas obras da indústria cultural, a função de tornar o filme cada vez mais um falso prolongamento da experiência individual, de modo a fortalecer sua posição política predominante nas duas dimensões. Uma mudança capaz de diluir parte significativa da tensão entre a obra e o sistema social, pois a expressão artística é fruto da tensão do homem com o mundo e, pelo reflexo que produz, retorna a ele com sua poética; logo, costuma estar em conflito com o sistema social. “Eis aí o ideal do natural neste ramo. Ele se impõe tanto mais imperiosamente quanto mais a técnica aperfeiçoada reduz a tensão entre a obra produzida e a vida cotidiana.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 120).

Assim, as produções mais bem elaboradas tecnicamente conquistam ao mesmo tempo em que formatam o público em consonância com a aparelhagem ideológica contida na superestrutura da sociedade capitalista. Uma tarefa cumprida com sucesso: “Inevitavelmente, cada manifestação da indústria cultural reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 119). A indústria cultural opera em função da infraestrutura econômica que, por sua vez, é quem define a razão cultural, a moral, o imaginário e as outras expressões da superestrutura responsável pela manutenção do modelo de sociabilidade vigente. O condicionamento estético, definidor do campo artístico do cinema, predomina sobre outros segmentos marginais e intermediários a partir de uma monopolização econômica dos espaços de exibição e da uniformidade de um padrão produzido pela indústria cultural, assinalando nos modos de recepção a predominância das grandes e dispendiosas produções de cinema.

A ideologia assim reduzida a um discurso vago e descompromissado nem por isso se torna mais transparente e, tampouco, mais fraca. Justamente sua vagueza, a aversão quase científica a fixar-se em qualquer coisa que não se deixe verificar, funciona como instrumento da dominação. Ela se converte na proclamação enfática e sistemática do existente. A indústria cultural tem a tendência de se transformar num conjunto de proposições protocolares e, por isso mesmo, no profeta irrefutável da ordem existente. Ela se esgueira com maestria entre os escolhos da informação ostensivamente falsa e da verdade manifesta, reproduzindo com fidelidade o fenômeno cuja opacidade bloqueia o discernimento e erige em ideal o fenômeno omnipresente. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 119).

Neste sentido, pela via ou finalidade da fascinação da performance técnica, a expressão dos sentimentos das massas no cinema não constitui uma representação de mão única do seu imaginário pela indústria cultural. Ela tem sua recepção condicionada também pelo papel de reafirmar intenções subjetivas dos diretores gerais dos setores mais poderosos da indústria – aço, petróleo, eletricidade, química. Com isso, a indústria cultural demonstra estar diretamente comprometida com a reafirmação constante de um sistema social – responsável pela imposição da condição de classe trabalhadora explorada – a partir da operacionalização de uma vertente da aparelhagem ideológica que mantém o sistema econômico em pleno funcionamento.

No entanto, se tomado no seu sentido original, o posicionamento encontrado em Adorno e Horkheimer exclui a via de compreensão da relação da indústria cultural com a reprodução do imaginário das massas no cinema, nosso ponto fundamental. A “Dialética do Esclarecimento” garante à intervenção da ideologia dominante sobre as produções do campo da arte no capitalismo moderno um caráter absoluto, capaz de retirar delas a titularidade de qualquer representação que não seja a fiel reprodução da ideologia dominante a partir das inervações subjetivas da classe burguesa.

Parece claro o efeito repetitivo da intervenção da indústria cultural sobre as narrativas fílmicas, principalmente no que diz respeito à sobrevalorização dos meios e detalhes sobre a totalidade da obra. No entanto, como já dissemos anteriormente, a ideologia dominante não se expressa socialmente como força monolítica, impeditiva e incondicionalmente esterilizante da representação da novidade ou surpresa na obra, mesmo porque este elemento é tão pertinente quanto a força que as obras da cultura de massa alcançam no arrebatamento da imaginação e dos sonhos do público. Afora isso, o sucesso de público e crítica de filmes reconhecida e declaradamente comprometidos

com o esclarecimento de questões do sistema social, como é o caso das realizações de Roberto Rossellini e Ingmar Bergman, confirmam uma superação do processo de determinação ideológica impetrado pela face econômica e técnica realizada por dentro. Com desenvoltura, esses filmes demonstraram aptidão para entrarem e saírem desse universo de padronização, tomando parte na consagração de algumas estratégias de arrebato para veicularem seus questionamentos. É de se supor que o inegável desenvolvimento técnico proporcionado pelos altos investimentos tenda a ampliar as possibilidades de manuseio da linguagem. Sendo assim, a constatação do entendimento do público acerca do olhar artístico inscrito na obra pode compreender também uma articulação notável dessa linguagem em função de propósitos menos identificados com a ideologia dominante, sobrepondo-os à influência da infraestrutura econômica.

É preciso, portanto, atentar para as possíveis contradições existentes no interior do cinema e da sua prática fundada sob o alicerce da imagem-câmera para compreendê-lo enquanto veículo de sistematização do imaginário das massas e da ideologia dominante. O caráter desantropomorfizador que a imagem em movimento exerce sobre a representação do indivíduo na arte sugere uma utilização esteticamente construída das aparências de sua formação social. E pode, justamente por isso, revelar com nitidez suficiente as raízes do imaginário tomado como fonte, ou seja, a ideologia do filme. A refiguração estética do ser humano como um ente social no cinema, a partir da vida cotidiana, depende de uma absorção das circunstâncias mais diversas da existência ordinária, e com ela uma dramaticidade dos fatos e sentimentos que compõe a existência. O olhar sobre a formação social que lhe serve de base é muito comumente retratada pelos ambientes que frequenta, pelas relações que desenvolve, pelas situações de tensão que atravessa e, por isso, tende a desvelar, sob um ponto de vista mais rico, em elementos o caráter da ideologia contido na representação.

O modo com Fredric Jameson (1995) se aproxima da representação da realidade na cultura de massa evidencia o ponto exato da relação entre uma conjuntura social encontrada no modo de produção capitalista e a expressão avassaladora dos sentimentos profundos das massas no cinema. A indústria cultural, enquanto força difusora da ideologia dominante, não atua pura e simplesmente com a restrição da novidade, conferindo às produções apenas uma reiteração gasta da particularidade. Ela se responsabiliza pelo levantamento constante de angústias, pensamentos, imaginações sociais e políticas em função de uma gratificação estética que satisfaz os desejos do inconsciente e ao mesmo tempo protege a mente de um despertar dos interesses materiais, da releitura da realidade material segundo a consciência individual, ou, ainda, de classe. Este registro é feito a partir de uma releitura de Jameson sobre a tradição frankfurtiana da indústria cultural, no esclarecimento da menção ligeiramente feita por Adorno e Horkheimer sobre um fenômeno psicológico provocado por ela na recepção mental da obra de arte pelo espectador.

O modo como a obra de arte atua na psique humana percorrendo os objetivos de manipulação, diversão e degradação contidos na lógica mercadológica da cultura de massa e da mídia é enfatizado por Jameson através de uma definição unificada da gratificação estética elaborado pelo psicanalista Norman Holland como uma revisão do “recalque” – um modelo de Freud que classificava a obra de arte como o preenchimento simbólico do desejo recalado a partir de uma satisfação resultante de um censor repressivo. Unindo em uma mesma situação de gratificação estética da obra a satisfação de um desejo e uma necessidade de que a sua estrutura simbólica proteja a psique contra uma erupção ameaçadora de poderosos desejos arcaicos e materiais, Jameson acredita encontrar uma vocação da obra de arte para administrar impulsos e desejos, ou o material da imaginação humana, a partir do trabalho transformador, e, nessa medida, revelador do imaginário social.

Tal modelo parece permitir uma descrição muito mais adequada dos mecanismos de manipulação, diversão e degradação, inegavelmente atuantes na cultura de massa e na mídia. Em particular, ele nos possibilita a apreender a cultura de massa não como distração vazia ou “mera” falsa consciência, mas sobretudo como um trabalho transformador sobre angústias e imaginações sociais e políticas, que devem então ter alguma presença efetiva no texto cultural de massa, a fim de serem subsequentemente “administradas” ou recalçadas. (JAMESON, 1995, p. 25-26).

Neste sentido, observa-se não só o fenômeno pelo qual a realidade – principalmente a partir da dinâmica econômica das sociabilidades – interfere no cinema, mas também como o cinema é capaz de interferir na realidade a partir da reafirmação política de uma ideologia particular. O próprio sentido da unidade política da indústria cultural reafirma a força retórica das inervações subjetivas da classe detentora dos meios de produção.

4 Considerações finais

A sobreposição do detalhe em relação ao todo na obra de arte cumpre com sucesso a condição estética para a realização dessas abstrações superficiais no momento em que os heróis, os vilões, os coadjuvantes e as atribulações nas quais eles atuam assume um perfil muito característico, capaz de fazer referência a situações de ênfase política da ideologia dominante. Como o indivíduo encontra-se destituído de uma aproximação com a universalidade da vida em sociedade, através da arte, na sua recepção socialmente definida da obra de arte, os meios ou detalhes do filme assumem-se desvinculados da sua totalidade integrada, reproduzindo a ideologia ao apresentá-lo com sonhos esquivos e superficiais de felicidade e reconhecimento por meio de artifícios dispostos também ideologicamente por meio da superestrutura. É justamente no momento em que os filmes tomam parte nas angústias e no imaginário social das massas, recalçando-as e administrando-as ao sabor da infraestrutura, que a representação da vida cotidiana no cinema evidencia este imaginário e o revela nas suas entrelinhas.

5 Referências

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- HEGEL, Georg W. F. *Estética*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e ideologia*. São Paulo: Mandacaru, 1989.
- LUKÁCS, Georg. *Estética I: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Diamante, 1965.
- MARTIN, Marcel. *Linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

Data de submissão: 30/08/2017

Data do Aceite: 21/10/2017