



Cinema, Representação e Sociedade: Perspectivas a Partir da Sociologia da Arte

Cinema, representation and society: perspectives from the sociology of art

Cláudio Almeida Filho¹

RESUMO

O artigo analisa o cinema a partir das contribuições da Sociologia da Arte, tomando o conceito de representação como categoria analítica central. Parte-se da compreensão do cinema como forma estética que articula múltiplas linguagens, como a pintura, a música e o teatro. Para fundamentar essa abordagem, mobilizam-se elementos da filosofia da arte em Hegel, em diálogo com a noção de materialidade no pensamento de Marx, destacando suas contribuições para a compreensão das representações artísticas e sociais. Como procedimento metodológico, adota-se a decomposição e recomposição da linguagem fílmica, visando sistematizar a análise de seus elementos formais e sociais. A partir dessas articulações, demonstra-se que o cinema é compreendido como expressão da subjetividade humana constituída por mediações materiais, históricas e sociais. Por fim, o artigo evidencia as intersecções entre sociologia e filosofia da arte, com base nas reflexões de Lukács, Kracauer, Benjamin e Adorno sobre o cinema.

Palavras-chaves: Sociologia da arte; cinema; representação; subjetividade.

ABSTRACT

This article analyzes cinema from the perspective of the Sociology of Art, taking the concept of representation as a central analytical category. It begins with an understanding of cinema as an aesthetic form that articulates multiple languages, such as painting, music, and theater. To support this approach, elements of Hegel's philosophy of art are mobilized, in dialogue with the notion of materiality in Marx's thought, highlighting their contributions to the understanding of artistic and social representations. As a methodological procedure, the decomposition and recomposition of film language is adopted, aiming to systematize the analysis of its formal and social elements. From these articulations, it is demonstrated that cinema is understood as an expression of human subjectivity constituted by material, historical, and social mediations. Finally, the article highlights the intersections between sociology and philosophy of art, based on the reflections of Lukács, Kracauer, Benjamin, and Adorno on cinema.

Keywords: Sociology of art; cinema; representation; subjectivity.

¹ Universidade Federal da Bahia. Doutorado em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia - (PPGCS/UFBA). Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia - (PPGCS/UFBA). Graduado em Ciências Sociais pela Universidade do Estado da Bahia - (UNEB). E-mail: almeidafilho.claudio@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8037-5958>.

1. INTRODUÇÃO

A arte constitui uma forma de expressão que evidencia dois mundos interligados: o interior e o exterior, os quais mantêm uma relação contínua, atravessada por tensões e distanciamentos. A interioridade - ou subjetividade - corresponde ao processo criativo que emerge das múltiplas sensações e estímulos produzidos na interação com a realidade social, entendida como o contexto no qual o indivíduo está inserido e compartilha seu cotidiano. Nesse sentido, cada fragmento, detalhe, composição ou sentimento representado nas obras artísticas decorre da correlação intrínseca entre arte e sociedade. Partindo dessa perspectiva, este artigo tem como objetivo analisar o cinema a partir das contribuições da Sociologia da Arte, tomando o conceito de representação como eixo analítico central. Busca-se compreender de que modo a produção cinematográfica articula a subjetividade humana às condições materiais e sociais, evidenciando as mediações que constituem essa relação. O conceito de representação ocupa posição central nas formulações clássicas da Sociologia, compondo as bases teórico-metodológicas de autores como Marx, Durkheim e Weber, ainda que mobilizado sob perspectivas distintas. Em Marx (1982) e em Marx e Engels (2007), a ênfase recai sobre a materialidade, constituindo um arcabouço voltado às experiências objetivas da vida política e social; em Weber (2015), a representação é compreendida no âmbito da sociologia compreensiva, articulada aos diferentes tipos de ação social; já em Durkheim (1996), assume papel fundamental na análise das religiões e de sua inserção no tecido social.

Embora a menção a esses autores evidencie a centralidade do conceito, esta investigação não se propõe a desenvolver comparações sistemáticas entre suas formulações. Marx (1982) e Marx e Engels (2007), no entanto, são mobilizados como aportes analíticos fundamentais, especialmente em contraste com as elaborações filosóficas de Hegel (2005), na medida em que permitem tensionar as relações entre subjetividade, materialidade e representação no campo artístico. A partir desse referencial, desenvolve-se uma leitura da Sociologia da Arte como campo privilegiado para a reflexão sobre a produção artística, particularmente no que se refere ao cinema. Nesse contexto, o filme apresenta-se como objeto relevante por articular a relação entre a experiência subjetiva e os processos coletivos. O cinema configura-se como uma linguagem estética complexa, ao incorporar elementos de diferentes manifestações expressivas: o enquadramento da imagem, característico da pintura; a trilha sonora, oriunda da música; a encenação, própria do teatro e os recursos narrativos herdados da literatura. O espectador, assim, entra em contato com um conjunto de linguagens combinadas em uma única obra. A força

expressiva do audiovisual, aliada à sua capacidade de apreender dimensões da experiência humana, consolida-o como instrumento de análise crítica da realidade social.

A partir desse entendimento, o estudo analisa os vínculos entre o processo de criação cinematográfica e sua convergência com a realidade fenomênica. Discute, ainda, as propriedades do cinema que articulam um mundo particular por meio de recursos técnicos, bem como da criatividade e da invenção dos sujeitos. Inicialmente, examina-se o conceito de representação em Hegel (2005), Marx (1982) e Marx e Engels (2007), enfatizando as características da arte frente ao mundo social. Em seguida, aborda-se a cinematografia e sua capacidade de mediação com a sociedade, aprofundando-se a análise da linguagem cinematográfica, de suas aproximações e distanciamentos em relação à vida cotidiana e das transformações associadas à modernização.

2.UM PREÂMBULO DA SOCIOLOGIA DA ARTE

A arte, ao longo do tempo, não ocupou posição central entre os objetos tradicionais de investigação da Sociologia. Salvo raras exceções - como o estudo *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*, de Max Weber (1956)² -, os estudiosos da disciplina demonstraram reduzido envolvimento com os aspectos humanos das atividades artísticas e de seus sentidos sociais. Esse desinteresse contribuiu para a abertura de um campo de reflexão ocupado, em grande medida, pela Filosofia, que, por um longo período, dedicou-se à análise do papel e dos contornos da arte em relação a outras dimensões da vida coletiva. Publicações como *Arte e Sociedade* (1945), de Roger Bastide, ou a antologia *Sociologia da Arte* (1967), organizada por Gilberto Velho - com contribuições de autores como Francastel, Bastide, Wellek e Dumazedier -, não chegaram a impactar significativamente a produção acadêmica nacional, mantendo a temática artística à margem dos debates sociológicos no Brasil até tempos recentes. É possível supor que o atual e progressivo interesse pelas dimensões simbólicas da vida cotidiana, aliado às intensas transformações experimentadas pelas expressões artísticas, tenha incentivado o surgimento de novos estudos nesse âmbito. Ainda assim, tais conjecturas demandam investigação mais sistemática a respeito da inserção da arte no campo sociológico (Bôas; Kulitz, 2019).

Mas qual a razão do interesse crescente pela sociologia da arte? É possível que isso se deva à valorização, cada vez mais acentuada, da esfera simbólica nas dinâmicas sociais e, também, à crescente estetização da vida cotidiana. Soma-se a esse contexto o processo de

² As referências sinalizadas neste parágrafo estão presentes no artigo: BÔAS, Gláucia Villas., & KULITZ, L. B. V. (2019). A sociologia da arte como vocação: um relato de Vera Zolberg. *Caderno CRH*, Salvador, 32, n. 87, p. 577–589, Set./Dez. 2019.

desestruturação dos referenciais clássicos da arte, o que tem possibilitado reflexões sobre autoria, uso de materiais não tradicionais, lugares de legitimação, originalidade e temporalidade das obras. Atualmente, presencia-se a entrada, em espaços museológicos, de expressões como o grafite, o hip hop e produções de coletivos artísticos - algo que, até pouco tempo, seria inimaginável (Shapiro apud Câmara, Boas e Bispo, 2019, p. 470). De fato, conforme indicam os autores, a arte passou a integrar de forma mais intensa a dinâmica da vida sociocultural e política dos sujeitos. Essa aproximação tornou-se particularmente evidente durante a pandemia de Covid-19, quando diversas manifestações artísticas - com destaque para o cinema, que se mostrou um dos meios de maior estímulo e conexão - contribuíram para tornar o isolamento social menos angustiante, mesmo diante do agravamento de inúmeras questões sociais naquele contexto.

Esse movimento de reconfiguração do lugar da arte na vida social recoloca em evidência um debate clássico, que opõe diferentes concepções acerca de sua autonomia e de suas relações com o mundo social. Historicamente, os filósofos defenderam a arte desinteressada e autônoma, concepção posteriormente criticada pelos sociólogos, cujas pesquisas apontaram para os vínculos da arte com o mundo social. Não obstante, a filosofia deixou seu legado tanto na origem como no desenvolvimento da sociologia da arte. Tal herança se inscreve na controvérsia continuamente renovada entre a análise interna e externa das obras, que reatualiza as proposições de Kant e Hegel sobre a arte (Câmara; Boas; Bispo, 2019). A Filosofia consolidou-se, ao longo do tempo, como a principal guardiã e investigadora das manifestações artísticas. Por outro lado, o campo sociológico, durante muito tempo, demonstrou escasso interesse em formular análises sistemáticas sobre esse fenômeno. Em contrapartida, começam a emergir contribuições teórico-metodológicas, como as de Roger Bastide (1971), ao propor a noção de “estética sociológica”, na tentativa de estabelecer vínculos entre a produção artística e a vida social. No âmbito da literatura, destaca-se Antônio Cândido (2000), ao empreender uma leitura sociológica da construção literária das obras.

Nesse quadro, a contribuição de Bastide (1971) adquire especial relevância para a compreensão das relações entre arte e sociedade. Sob esse prisma, o autor identifica dois momentos formadores da “estética sociológica”: o primeiro vinculado ao sentimento, surgido no Romantismo e no Pré-Rafaelismo; o segundo, à elaboração intelectual expressa nas formulações de Taine. Para Bastide (1971), o Romantismo marca a perda da verdadeira finalidade da arte - que seria encantar e elevar o espírito humano -, resultando em sua degradação e esvaziamento moral, tanto dos artistas quanto do público, ao tornar-se expressão do individualismo. Já o

Pré-Rafaelismo, segundo o sociólogo, representa uma concepção estética enraizada no povo e associada ao fazer artesanal das corporações. O segundo momento, por sua vez, estrutura-se a partir das ideias de Taine, cuja abordagem estética inaugura uma perspectiva empírica e racional. Nas palavras de Bastide (1971, p. 15), “a estética de Taine não será pois somente científica, será também sociológica”. A partir desse percurso, a “estética sociológica” se consolida, segundo Bastide (1971), com Charles Lalo, que interpreta as conexões entre produção artística e dinâmica social, ora como reflexo das condições culturais e políticas, ora como oposição à ordem vigente.

Outro aspecto relevante identificado por Bastide (1971) refere-se à distinção entre fatos anestésicos e estéticos: os primeiros dizem respeito a fatores externos como organização política, estrutura familiar e divisão do trabalho; já os estéticos correspondem à análise das especificidades formais da obra - como relações cromáticas, organização dos volumes e formas no espaço, e outros elementos compositivos. O campo da Sociologia da Arte emerge vinculado à Filosofia, embora outras áreas do conhecimento também contribuam para sua constituição, conformando um espaço interdisciplinar de investigação. Essa articulação múltipla implica uma diversidade epistemológica e metodológica, que potencializa as abordagens e amplia a compreensão dos fenômenos artísticos em sua complexidade social.

3. A DECOMPOSIÇÃO E RECOMPOSIÇÃO: UMA METODOLOGIA DA ANÁLISE FÍLMICA

A decomposição e recomposição constitui-se de quatro etapas metodológicas: as duas primeiras correspondem à fase de decomposição do filme, enquanto as duas últimas dizem respeito à sua recomposição. A primeira etapa, denominada segmentação, consiste na subdivisão do filme em suas unidades técnicas - como montagem, planos, sequências, narrativa, trilha sonora, entre outros. A segunda etapa, chamada estratificação, visa identificar os fundamentos homogêneos presentes na obra, como a repetição de determinados estilos de iluminação, estruturas narrativas ou recursos expressivos, bem como articular essas séries figuradas a partir das oposições e variações internas da obra. Em seguida, a etapa de enumeração e ordenação realiza um mapeamento analítico do objeto, considerando as múltiplas diferenças e semelhanças entre os elementos, tanto do ponto de vista estrutural quanto funcional, buscando identificar regularidades, correspondências e os princípios que orientam a configuração da obra. Por fim, o reagrupamento permite uma compreensão estrutural do filme ao relacionar, de maneira articulada, os aspectos formais e os conteúdos temáticos, possibilitando uma análise mais

profunda da obra e, conseqüentemente, a formulação de uma tese interpretativa a partir dos elementos reorganizados (Casetti e Di Chio, 1991).

Seguindo essa linha de raciocínio, Casetti e Di Chio (1991) afirmam que a primeira estratégia para abordar e reorganizar a heterogeneidade da expressão fílmica consiste em distinguir os diferentes significados mobilizados pela obra, ou seja, os materiais sensíveis que compõem sua representação. Os autores identificam dois grandes eixos de significação: os significados visuais e os significados sonoros. O primeiro refere-se à visualidade, estruturada a partir de jogos de luz e sombra, e pode ser subdividido em dois componentes: as imagens em movimento e os símbolos escritos - estes últimos extrapolam a dimensão puramente visual, pois demandam também a leitura como operação interpretativa. O segundo eixo, de natureza sonora, está relacionado à percepção auditiva e compreende três categorias distintas: vozes, ruídos e música. Dessa forma, os autores sistematizam cinco materiais fundamentais da expressão cinematográfica - imagens, símbolos escritos, vozes, ruídos e música - os quais conformam a base estética e estrutural das obras fílmicas, articulando-se entre si de modo a constituir uma linguagem própria e multifacetada.

Os símbolos escritos operam como condutores da linguagem natural, ao mesmo tempo em que viabilizam sua fixação em suportes permanentes; as vozes remetem à oralidade e ao canto; as imagens evocam os recursos icônicos próprios da pintura, da fotografia e de outras expressões visuais; a música refere-se à organização dos sons por meio de timbres, notas, harmonia e ritmo. Em termos gerais, os materiais de expressão dizem respeito às técnicas que possibilitam às obras cinematográficas estenderem-se por distintas superfícies formais - isto é, recursos oriundos de outras linguagens artísticas - sem, contudo, perderem sua especificidade. Nesse contexto, o cinema configura-se como uma arte sincrética, capaz de aglutinar diferentes expressões e reconfigurá-las de maneira original e autônoma (Casetti e Di Chio, 1991).

A compreensão dos procedimentos metodológicos e das estruturas estéticas, sinalizadas pelos teóricos, constitui um instrumento fundamental para a análise da arte cinematográfica. Cada elemento empregado carrega uma ideia que aponta para o caráter específico de uma cena, sequência ou diálogo entre os protagonistas da trama. Nesse sentido, evidencia-se a influência da linguagem fílmica na mediação entre espectador e imagem, produzindo simultaneamente diferentes estímulos sensoriais e simbólicos. Nesse limiar, a construção estética do cinema revela a importância do som - seja por meio dos ruídos gerados por objetos mecânicos, pelas atividades humanas ou por fenômenos naturais -, assim como da linguagem verbal (conversas, frases breves etc.), ambos contribuindo para a representação dos acontecimentos na tela.

4. REPRESENTAÇÃO E ARTE: OS ELEMENTOS DA SOCIABILIDADE HUMANA

A relação entre o objeto artístico e a sociedade, incluindo as dimensões mais sensíveis da consciência humana, constitui um eixo central das reflexões no campo da Sociologia da Arte. Nesse contexto, a filosofia hegeliana destaca-se como um referencial teórico relevante para a compreensão da arte, articulada pela dinâmica entre o movimento do espírito e suas formas de representação. A sensibilidade do artista, compreendida como expressão da subjetividade, assume, nesse horizonte, papel estruturante no pensamento de Hegel:

Sem a reflexão, o homem não adquire a consciência do que se passa em si, e o que mais nos impressiona numa obra de arte é isso mesmo, que facilmente podemos verificar, de o seu assunto ter sido longamente meditado, considerado em todas as suas partes, examinado em todos os aspectos. Uma fantasia fácil jamais produzirá uma obra durável. Com isto, não queremos nós dizer que o artista deva formular em pensamento filosóficos a verdade das coisas que conjuntamente constitui a base da religião, da filosofia e da arte. O artista não precisa da filosofia, e se pensar como filósofo, entrega-se a um trabalho que é o oposto à forma de saber própria da arte. A missão da fantasia apenas consiste em ter consciência desta racionalidade intrínseca, e em tê-la, não na forma de proposições e representações gerais, mas na de uma realidade concreta e individual. Por isso o artista deve exprimir o que em si vive e se agita mediante as formas e aparências sensíveis cujas imagens e modelos apreendeu e conservou, dominando ao mesmo tempo tais formas e aparências de modo a obter delas uma expressão total e completa da verdade. Para alcançar esta recíproca penetração do conteúdo real e do conteúdo racional, tem o artista de apelar, por um lado, para a reflexão calma e vigilante do intelecto, e por outro lado, para a profundidade e ação vivificadora do seu sentimento (Hegel, 2005, p. 275).

Pode-se observar que o autor atribui à vida interior um papel impulsionador da criação artística, ao representar os múltiplos sentimentos inscritos na singularidade do indivíduo. Interessa-nos, nessa formulação, compreender a arte como produto da atividade intelectual humana, embora não restrita a essa condição. Trata-se, antes, do resultado de uma relação contraditória entre sujeito e objeto. Essa concepção manifesta-se na ideia de fantasia como sinônimo de “imaginação criadora” (Hegel, 2005, p. 274), capaz de “apreender as formas da realidade, e no espírito gravar, graças a uma visão e uma audição atentas, as variadas imagens da realidade existente” (Hegel, 2005, p. 274). A subjetividade hegeliana - ou a representação da ideia encarnada na obra de arte - organiza-se pela interação da consciência com o mundo empírico. Contudo, no sistema filosófico de Hegel (2005), a razão adquire papel predominante na constituição do objeto artístico. Nessa perspectiva, a materialidade é reduzida às experiências do espírito, que articula os diversos sentimentos do artista a partir da força originada na vida

interior. Tal compreensão enfatiza a interdependência da arte com a sociedade, uma vez que a sensibilidade expressa nas criações artísticas participa da dinâmica histórica.

Ao refletir sobre os diversos elementos presentes no artista e responsáveis pela criação da obra, Hegel (2005) buscou compreender as estruturas que possibilitam o surgimento das diferentes formas artísticas. Apesar da ênfase atribuída às pulsões internas do indivíduo, o filósofo reconhece a relação entre essa atividade sensível e as experiências do universo social, o que nos permite destacar:

Se considerarmos que a sensibilidade é construída na relação do sujeito com o mundo, poderemos afirmar, em concordância com Hegel, que o belo, enquanto resultado formativo da sensibilidade, é produzido com base na experiência estética e não podem ser entendido como fenômeno natural. Para ele, a arte é um fenômeno social e é resultante também do repertório cultural do artista, que manifesta-se livre para criar, podendo, inclusive, questionar ou superar as reflexões produzidas por sua cultura e seu tempo histórico. Com base nesse aspecto de sua obra, Hegel considerava a arte enquanto espaço autônomo da realização do espírito (Canda, 2011, p. 69).

A arte, na concepção hegeliana, interage com as pulsões externas e internas do sujeito. Trata-se, nas palavras de Câmara, Neto e Lessa (2013, p. 20), do “[...] reflexo da alma, e esta seria a própria essência da vida, contida nos indivíduos e ao mesmo tempo no todo, superando, por isso, as limitações individuais. A obra de arte seria a configuração singular desta alma universal”. Nesse sentido, tomemos como objeto de análise a seguinte concepção destacada por Hegel (2005), ao abordar a inspiração do artista, em diálogo com as questões anteriormente apresentadas:

A verdadeira inspiração é a que é provocada por um conteúdo determinado que a fantasia apreende para lhe dar expressão artística. Confunde-se ela com aquele trabalho ativo de formação que se liga, por um lado, à intimidade subjetiva e, por outro lado, à execução objetiva. A inspiração é, com efeito, necessária a estas duas atividades (Hegel, 2005, p. 279).

Hegel (2005) destaca a capacidade da imaginação criadora do artista como condição da inspiração e fundamento da representação artística. Nesse processo, a imaginação articula-se à sensibilidade e à realidade empírica por meio do movimento da consciência e da experiência concreta, evidenciando a relação dialética entre sujeito e mundo. Desse modo, é possível conceber a arte, em Hegel (2005), como “uma forma particular de manifestação do Espírito e, [...] uma forma particular de manifestação da humanidade que por aí expressa o que tem feito, o que pensa e o que quer” (Novelli, 2012, p. 77).

Diferente de Hegel (2005):

Marx buscou compreender a arte como criação humana libertadora, espaço da criação que permitiria ao artista expressar de modo singular a universalidade. A arte enquanto manifestação da supra-estrutura [...] seria uma forma de acesso ao mundo distinta da ciência e da religião e por isso o seu próprio exercício deveria ser livre [...] Marx realiza a sua reflexão em dois níveis, que decorrem da dupla natureza da atividade humana: prática e intelectual. Entende os sentidos humanos: visão, audição, olfato, gosto, vinculados ao mundo da percepção; mas observa que estes estão ligados ao mundo dos sentimentos e ao do intelecto. Assim a percepção seria fruto do desenvolvimento humano, conquista histórica da espécie, que ao longo da sua existência teria transformado os sentidos naturais em sentidos verdadeiramente humanos, objetivamente e subjetivamente. Assim dá um passo adiante em relação a Hegel que, apesar de compreender corretamente os sentidos humanos como ponto de partida dos indivíduos para conscientizar-se da sua própria existência e transcendê-la, pensava os sujeitos apenas como meio para a realização do espírito absoluto (Câmara; Jesus, 2007, p. 1-2).

Ademais, Marx (1982) não desenvolve estudos sistemáticos sobre a arte, como fez Hegel (2005) ao longo da história. Contudo, é possível identificar elementos artísticos inseridos na superestrutura, especialmente na *Contribuição a Crítica da Economia Política*³ (1982). Nesse contexto, observa-se uma concepção de representação distinta da formulada pela filosofia hegeliana. Assim, “o concreto aparece no pensamento como o processo da síntese, como resultado, não como ponto de partida, ainda que seja o ponto de partida efetivo e, portanto, o ponto de partida também da intuição e da representação” (Marx, 1982, p. 14).

Em *A ideologia alemã*, escrito por Marx e Engels (2007), os autores criticam os neohegelianos, buscando construir uma nova base teórica para a compreensão da realidade social. Essas formulações visam demonstrar que as múltiplas relações sociais são determinações do mundo objetivo. Com isso, as instituições sociais, políticas e econômicas se constituem como representações das práticas materiais dos indivíduos, de modo que a sociedade se torna expressão direta das atividades de produção. Ao dirigir essa crítica aos neohegelianos, Marx e Engels (2007) evidenciam elementos do idealismo alemão, mas elaboram também uma teoria fundamentada na experiência material da vida cotidiana. “A produção de ideias, de representações, da consciência, está, em princípio, imediatamente entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, com a linguagem da vida real” (Marx; Engels, 2007, p. 93). Nesse ponto, percebe-se a oposição à concepção idealista e o destaque conferido à perspectiva dialética como chave para compreender a dinâmica social.

³ “A transformação que se produziu na base econômica transforma mais ou menos lenta ou rapidamente toda a colossal superestrutura. Quando se consideram tais transformações, convém distinguir sempre a transformação material das condições econômicas de produção - que podem ser verificadas fielmente com ajuda das ciências físicas e naturais - e as formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas, e resumo, as formas ideológicas sob as quais os homens adquirem consciências desse conflito e o levam até o fim” (Marx, 1982, p. 48).

Um aspecto fundamental para entender a lógica das ideias desenvolvidas por Marx e Engels (2007) reside na materialidade, embora tal concepção já estivesse presente em Hegel (2005), ao afirmar que o belo artístico resulta da atividade humana, sendo, portanto, produzido esteticamente pela razão. O filósofo destaca ainda que essa representação, desenvolvida pelo espírito, está vinculada à “experiência da vida real” (Hegel, 2005, p. 49) do sujeito. A partir dessa concepção, Hegel (2005) reconhece a “experiência da vida real” como constitutiva da subjetividade; no entanto, em sua perspectiva idealista, as representações do mundo cognitivo assumem maior centralidade, conformando o núcleo do seu sistema filosófico. Já em Marx e Engels (2007, p. 94), “não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência”. A subjetividade, nesse horizonte, é concebida como produto das experiências concretas do indivíduo na sociedade e da forma pela qual se estrutura sua existência material.

5. O CINEMA COMO LINGUAGEM SOCIAL: DA IMAGEM À CONSTRUÇÃO DO REAL

O cinema, como toda forma de expressão artística, é produzido pela consciência humana. Entretanto, o objeto cinematográfico é capaz de constituir uma realidade própria, elaborada a partir do conjunto das técnicas fílmicas. Diferentemente da fotografia e da pintura, o filme permite criar, modificar ou suprimir a intensidade do movimento. Essa dimensão manifesta-se nas películas pela apreensão da realidade material em suas múltiplas movimentações, mediada pela *mise en scène* - recurso que organiza e articula essa representação no espaço fílmico. Esse procedimento contribui para compor o ambiente cinematográfico, proporcionando ao espectador a impressão de que a narrativa poderia ocorrer no mundo objetivo. Diante disso, o cinema desenvolveu duas técnicas que possibilitam capturar aspectos específicos da realidade, conferindo-lhe uma linguagem própria: a aceleração e a câmera lenta. A aceleração representa situações em que o tempo funciona como elemento estruturador da cena, a exemplo, do crescimento de uma planta, cuja evolução, ao ser acelerada pela câmera, torna-se perceptível em um intervalo reduzido. Já a câmera lenta, ao reduzir a velocidade dos movimentos, altera a percepção temporal e transforma o fluxo do tempo através das imagens (Kracauer, 2010).

Assim, a partir das concepções do teórico, compreende-se a conexão entre as relações sociais e o cinema. A realidade fílmica, por sua vez, emerge da interação entre conteúdo (temática presente na obra) e forma (recursos técnicos - cenas, enquadramentos, fotografia etc.), ambos ganhando expressão ao se articularem mutuamente. No entanto, o processo criativo permanece mediado pelo mundo interior do artista, constituído por suas experiências individuais

e coletivas nos âmbitos sociocultural, político e econômico. Partindo dessa discussão, Benjamin destaca:

Independentemente das circunstâncias acidentais – locação do estúdio, outras ocupações dos atores, que só estão disponíveis em certos momentos, problemas de cenários etc. – as necessidades elementares da técnica operatória dissociam elas próprias o desempenho do intérprete numa rapsódia de episódios, dos quais, mais tarde, se fará a montagem. Pensamos sobretudo na iluminação, cuja instalação força o produtor, para representar uma ação que se desenrola de modo contínuo e rápido na tela, a repartir certas tomadas, que às vezes podem durar longas horas cada uma. Isso sem falar de certas montagens, cujo caso é mais surpreendente. Se um ator deve pular por uma janela, êle salta no estúdio com a ajuda de um andaime, mas a fuga que sucede ao salto talvez só seja rodada, no exterior, várias semanas depois. Seria fácil encontrar exemplos ainda mais paradoxais. Pode acontecer, por exemplo, que, segundo o roteiro, um intérprete deva estremecer ao ouvir baterem à porta, e que o diretor não esteja satisfeito com o modo como ele representa essa cena. O diretor, então, aproveitará a presença ocasional do ator no estrado, e, sem o prevenir, dará um tiro por trás dele (Benjamin, p. 31, 1969).

A análise desenvolvida por Benjamin (1969) é elucidativa para identificar o processo de criação da obra filmica, assim como compreender de que modo o cinema articula técnica e atividade humana. Ao tomar como exemplo a atuação dos atores, o autor destaca a constituição da realidade filmica, atribuindo ao diretor um papel central na elaboração da obra cinematográfica. Em certos momentos, porém, esse papel subordina-se às condições materiais, que orientam a construção das ações ao longo da narrativa. Dessa forma, os mecanismos da cinematografia apresentam-se como elementos articulados, capazes de produzir uma representação ativa, dinâmica e suscetível a modificações de tempo e espaço, conforme a concepção do cineasta e o contexto que o envolve.

A representação social, formada através do cinema, precisa ser absorvida dialeticamente por meio da mediação entre a autonomia da obra, capaz de proporcionar um mundo próprio, e sua capacidade de incorporar elementos vivenciados no real. É nessa perspectiva, orientada pela reflexão sobre o objeto artístico, que podemos assimilar a leitura de Benjamin (1969), ao conceber o cinema como forma de arte surgida na modernidade. Tal reflexão revela-se essencial para analisar tanto o desenvolvimento da linguagem cinematográfica quanto as representações originadas com o advento da cinematografia. Já nas primeiras projeções - *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) e *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), dos irmãos Lumières - é possível identificar elementos desse processo de modernização do espaço social, evidenciado nas imagens de multidões saindo de fábricas ou aglomeradas em estações de trem. Por isso, “é essencial localizar o cinema no campo das formas e práticas culturais associadas à florescente cultura de massa no fim do século XIX” (Schwartz, 2007, p. 357).

Esses novos modos de representação artística sinalizam um aspecto central da metamorfose promovida pela técnica, demonstrado em sua análise sobre a arquitetura de Haussmann. O autor evidencia como a modificação na estrutura urbana funcionou como mecanismo de controle social. O urbanista redesenhou Paris no séc. XIX a partir do chamado embelezamento estratégico, um projeto voltado a elitizar os centros urbanos e dificultar as mobilizações populares. O alargamento das avenidas visava impedir a construção de barricadas, enquanto o encurtamento das distâncias entre casernas e bairros periféricos facilitava repressões mais rápidas. Assim, percebe-se como a arte modificou-se no contexto da modernidade. Nesse processo, é fundamental reconhecer as transformações no modo de inserção do cinema no mundo moderno, uma vez que o próprio desenvolvimento da linguagem cinematográfica constitui parte dessas mudanças. Exemplos disso incluem a redução do volume e do tamanho das câmeras, que possibilitou maior mobilidade nas filmagens; a sincronização entre som e imagem através de novas tecnologias de captação sonora⁴; a incorporação de artifícios no processo criativo⁵ e a evolução de efeitos visuais (Benjamin, 1980).

Diante do exposto, a modernidade desenvolveu um mundo estritamente urbano que era mais rápido, frenético, desregulado e fragmentado em relação às fases anteriores da humanidade. No meio da turbulência sem limites de barulho, tráfego, sinais de trânsito, multidões, diversas vitrines e anúncios nas metrópoles, o sujeito se deparou com novas formas de intensidade e estímulos sensoriais. As grandes cidades sujeitaram os indivíduos a uma série de impressões, sobressaltos, choques que modificaram o ritmo da vida gerando o aumento sistemático da aceleração, impulsionado por inovações como o transporte público, os horários abruptos do capitalismo moderno e pela velocidade intensa da linha de montagem nas fábricas (Singer, 2007).

Nesse sentido, a sociedade moderna transforma a forma como o sujeito interage com o universo social, bem como a maneira de pensar e ressignificar sua própria experiência de vida. Sob essa perspectiva, tempo e espaço tornam-se categorias centrais para compreender a dinâmica dos estímulos, sensações, aflições e desejos reconfigurados no interior da modernidade. Assim, a sociedade moderna revela uma multiplicidade de fatores articulados pela constante

⁴ Um desses recursos é o som direto, o qual é “captado e registrado em sincronia com as imagens em uma realização audiovisual. O vínculo da captação simultânea entre som e imagem determina os procedimentos de trabalho empregado pelo profissional do som direto” (Godoy, 2014, p. 3). Essa técnica (os microfones acima da cabeça das atrizes e atores é um exemplo dos elementos presentes no som direto) de captação de som modificou a maneira da representação sonora, porque proporcionou capturar as falas dos atores no instante das suas interpretações nas cenas, não precisando mais de dublagem como visto nos filmes do período clássico do cinema nacional e mundial.

⁵ Com isso queremos dizer que o processo de construção dos filmes, principalmente, a partir da década de 1990 ganharam novos contornos visuais devido à utilização da computação gráfica. Logo, emprego o termo para destacar que o processo criativo, agora, detém mais um recurso técnico do qual pode usufruir proporcionado pelas tecnologias de computação, permitindo criar qualquer tipo de cenário.

transformação das condições materiais, convertendo teorias, concepções e novos pressupostos epistemológicos em elementos da racionalização técnica própria da sociedade burguesa - marcada pela crença de que não há possibilidade de mudança nem de criação de alternativas frente aos aspectos predominantes da realidade social (Adorno; Horkheimer, 1985).

As transformações associadas à modernidade não se esgotam em seu momento histórico inicial, desdobrando-se na contemporaneidade sob novas configurações marcadas pela intensificação dos fluxos informacionais, pela digitalização das experiências e pela ampliação dos dispositivos técnicos de mediação. Nesse cenário, a experiência sensível dos sujeitos torna-se ainda mais fragmentada e acelerada, incidindo diretamente sobre os modos de percepção, produção e fruição das imagens. A expansão das tecnologias digitais e das plataformas de difusão audiovisual redefine, assim, as condições de circulação das obras artísticas, ao mesmo tempo em que reconfigura as formas de relação entre sujeito, técnica e realidade social. Desse modo, a análise das expressões artísticas, em especial do cinema, exige considerar essas mediações contemporâneas, que tensionam e atualizam as categorias clássicas da teoria social e da estética

Nesse sentido, a compreensão das formas artísticas, tanto na modernidade quanto em seus desdobramentos contemporâneos, exige um aparato teórico capaz de apreender as mediações entre experiência social, técnica e produção estética. Ao pensamento de Adorno e Horkheimer (1985) acrescentamos o raciocínio destacado por Lukács:

A técnica artística, contudo, é apenas um instrumento para expressar com a máxima perfeição possível a reprodução criadora da realidade que resumimos no princípio da forma como forma de um conteúdo determinado, na função organizadora de um nível específico de particularidade por cada obra de arte (grifo nosso). Vimos que este meio organizador é diverso de acordo com o período, com o gênero, com o estilo, com a personalidade, etc. Portanto, uma técnica só é fecunda e progressista, em sentido artístico, quando favorece o florescimento próprio desta particularidade. Suas outras qualidades devem estar incondicionalmente subordinadas a esta finalidade: se elas a contradizem, qualquer técnica – sem prejuízo de suas outras qualidades positivas – é um obstáculo à arte. Mas não se trata apenas de um caso de conflito artístico individual ou histórico, mas também de questões muito mais gerais. Os problemas da evolução da técnica artística são determinados pelo desenvolvimento social (Lukács, p. 190-191, 1978).

Aqui, é importante destacar a categoria de particularidade que, segundo Lukács (1978, p. 184) “determina aquilo que foi negligenciado, inclusive aquilo que foi eliminado: isto é, os traços e momentos da realidade artisticamente refletida que se tornam elementos construtivos da obra e a parte concreta que eles têm nesta construção”. O autor sinaliza três pontos essenciais para a compreensão do objeto artístico: 1) a dialética entre o conteúdo e forma, destacando a

determinação intrínseca entre ambos; 2) a organização, concretude e modificação da particularidade em cada obra de arte; 3) a interação da técnica com a sociedade. Todavia, distanciamo-nos da teoria do reflexo empregada por Lukács na análise da obra de arte, pois ela pressupõe uma subordinação integral ao mundo externo, concebendo o objeto artístico como reflexo direto da realidade. Diante disso, o teórico aproxima-se de Benjamin (1969) ao desenvolver uma investigação sobre a materialidade das obras artísticas, porém distancia-se dele ao conceber a arte completamente subordinada ao meio social - reduzindo a autonomia estética da obra.

Diferente do autor húngaro, Adorno aborda:

Só em virtude da separação da realidade empírica, que permite à arte modelar, segundo as suas necessidades, a relação do Todo com as partes é que a obra de arte se torna Ser a segunda potência. As obras de arte são cópias do vivente empírico, na medida em que a este fornecem o que lhes é recusado no exterior e assim libertam daquilo para que as orienta a experiência externa coisificante (Adorno, p. 16, 2008).

Percebe-se, em Adorno (2008), a defesa de uma autonomia relativa da obra de arte, evidenciando seu descolamento da realidade empírica para o desenvolvimento de um mundo específico e, ao mesmo tempo, sua capacidade de representar elementos oriundos da vida social. Essa duplicidade se explicita quando o autor afirma que “as obras de arte destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade” (Adorno, 2008, p. 12). Ao evidenciar a formação de um universo próprio por meio da arte, Adorno (2008) se distancia dos pressupostos filosóficos de Lukács (1978) no que diz respeito à teoria do reflexo estético, embora se aproxime da noção de particularidade desenvolvida pelo filósofo húngaro. Além disso, sua análise converge com a de Benjamin (1969), sobretudo ao abordar as condições de reprodutibilidade técnica no cinema. A partir dessas aproximações teóricas, observa-se a presença tanto da subjetividade, vinculada ao processo criativo do artista, quanto da objetividade - relacionada ao contexto social - no interior das expressões artísticas. O cinema, nesse sentido, configura-se como arte autenticamente moderna, resultante da interação constante entre o impulso criador e as determinações socioeconômicas e políticas do tempo histórico.

Dessa maneira, Lukács (1982), ao tratar da especificidade do cinema, destaca seu caráter social e o modo como o desenvolvimento técnico, subjetivamente constituído pela intervenção do diretor, contribui para a reconfiguração do mundo real. Para o autor, a obra fílmica representa uma refiguração da realidade, embora não se confunda com ela. Essa relação compõe o movimento da chamada *dupla mimese*, presente no objeto cinematográfico, isto é, a articulação

entre a representação da vida cotidiana e a construção estética. A *dupla mimese* opera, assim, por meio de dois eixos: primeiro, a inventividade do cineasta, que organiza as múltiplas ações ao longo da narrativa fílmica; segundo, a atuação da aparelhagem técnica, que participa da constituição do universo visual expresso nas imagens.

Ao abordar essa relação específica no cinema, destaca-se ainda o processo de *desantropomorfização* da linguagem fílmica. Esse conceito refere-se à remodificação do conteúdo e da forma por meio da captação técnica das imagens, que transforma a maneira como a realidade é representada. As circunstâncias trabalhadas ao longo das tramas produzem um impacto no reconhecimento do espectador diante da realidade projetada na tela, justamente porque o conjunto de elementos fílmicos - como paisagens, vegetação, seres humanos, artefatos técnicos e até sentimentos - passa a representar uma dimensão análoga à atividade material do indivíduo no mundo social. Em síntese, a arte cinematográfica rompe com a *antropomorfização* tradicional da arte, ao posicionar todos os elementos externos ao ser humano em condição de igualdade no plano da representação (Lukács, 1982).

Diante do exposto:

Assim, a possibilidade de “refigurar” o indivíduo em interação com a vida cotidiana tanto exploraria, num sentido mais imediato, a dialética da relação do criador com seu entorno e os demais sujeitos sociais, quanto os termos em que se desdobra sua sociabilidade no interior de uma dada formação social. Seria, então, o desdobramento dessa dupla mimese que permite captar o decurso da vida cotidiana em movimento, de forma imagética, que poderíamos compreender a maneira pela qual os indivíduos e as tramas sociais são representados no filme (Câmara; Bispo; Lessa, p. 497, 2019).

O trecho evidencia a percepção de Lukács (1982) ao entender o funcionamento do cinema como produto social da atividade humana. Sendo assim, esse processo é organizado⁶ pelo avanço da técnica e pela consciência dos sujeitos em constante transformação, mediada pelas estruturas e circunstâncias do tempo histórico. Partindo dessa discussão, podemos observar a especificidade do filme quando Kracauer (2010) destaca a capacidade da arte cinematográfica em captar o que não é habitual. Para isso, o autor exemplifica a situação em que um determinado personagem se depara com seu quarto modificado durante sua ausência - esse seria um elemento que configura um acontecimento inabitual em relação à sua rotina. Logo, para Kracauer (2010), caso esse indivíduo desejasse compreender o ocorrido, necessitaria interromper suas atividades

⁶ Organizado no sentido da produção humana presente no desenvolvimento cinematográfico, seja pela criação de novos objetos para aprimorar a estética fílmica, a exemplo, de câmeras sofisticadas, recursos de captação de áudio etc, seja pela modificação ocasionada pela forma de apreensão do cinema através do público a partir de novas experiências estéticas construídas pelo desenvolvimento técnico e artístico.

ordinárias e se distanciar da situação para identificar os objetos que foram modificados em seu quarto.

Outro exemplo dado pelo teórico consiste em um cenário⁷ onde dois personagens dialogam e, através de um movimento panorâmico⁸, a câmera representa diversos objetos: mobílias, pé de uma mesa, parte de um televisor, um quadro, tapeçaria da casa ou a face dos sujeitos presentes na cena. Esse deslocamento da câmera faz com que o espectador passeie pelo ambiente, fixando o olhar em elementos que, à primeira vista, havia deixado escapar. Aqui, evidencia-se a capacidade do cinema de apreender o fluxo da vida social, pois é capaz de representar aspectos do cotidiano que compõem a experiência sensível de cada indivíduo como, por exemplo, a visão de um prédio localizado em uma esquina, a paisagem observada no trajeto diário ao trabalho ou os rostos dos transeuntes na estação de metrô etc. (Kracauer, 2010).

Desse modo, o cinema possui o potencial de representar uma ideia sobre determinado lugar, época ou grupo social, bem como de problematizar aspectos políticos, econômicos ou socioculturais. Além disso, tem o potencial de negar perspectivas historicamente consolidadas. Um dos recursos técnicos que possibilitam a idealização, a crítica ou a ideologização da vida social é a montagem, responsável por organizar tanto a narrativa quanto a estética produzida pela obra cinematográfica. Eisenstein (2002) afirma que a imagem total de um filme - determinada pela articulação entre os planos e a montagem - emerge justamente da justaposição desses dois elementos técnicos. Nesse sentido, cada fragmento que compõe a montagem se relaciona à temática geral da obra, mas carrega uma representação particular. Essas representações específicas integram a constituição final da produção fílmica, por meio da qual o espectador entra em contato com o tema central abordado na película. O autor destaca, portanto, que a montagem é a estrutura formadora do cinema, pois constrói uma imagem a partir de representações inter-relacionadas. Consequentemente, as ideias e significados transmitidos pelo filme emergem diretamente da organização e sistematização desse processo.

Um filme é composto por um conjunto de fotografias finitas e descontínuas, e sua construção se dá por meio de duas técnicas fundamentais: a filmagem e a montagem. A primeira refere-se à definição de como os registros visuais serão realizados, considerando os enquadramentos, movimentos de câmera e composição das cenas; a segunda diz respeito à seleção e organização das imagens filmadas, determinando sua sequência. As movimentações promovidas pelo cinema constituem uma expansão imagética, destacando, por meio de mudanças de direção, recuos, aproximações e avanços da câmera, uma visão específica do

⁷ Ambiente (as ruas, casas, carros, prédios, personagens etc) visto na tela do filme.

⁸ Deslocamento da câmera da esquerda para direita e vice-versa.

mundo. O quadro representa, assim, não apenas o campo de visão expresso pela câmera, mas também a representação virtual da extensão captada pela objetiva (Xavier, 2005).

Nesse limiar, Benjamin analisa a relação do ator de cinema com o de teatro:

Outra circunstância liga-se estreitamente a esta: enquanto o ator de teatro entra na pele do personagem que ele representa, é muito raro que o intérprete do filme possa fazer o mesmo: ele não representa um papel de modo seguido, mas uma série de sequências isoladas [...] Pensamos sobretudo na iluminação, cuja instalação força o produtor, para representar uma ação que se desenrola de modo contínuo e rápido na tela, a repartir certas tomadas, que às vezes podem durar longas horas cada uma. Isso sem falar de certas montagens, cujo caso é mais surpreendente. Se um ator deve pular por uma janela, ele salta no estúdio com a ajuda de um andaime, mas a fuga que sucede ao salto talvez só seja rodada, no exterior, várias semanas depois. Seria fácil encontrar exemplos, que, segundo o roteiro, um intérprete deva estremecer ao ouvir baterem à porta, e que o diretor não esteja satisfeito com o modo como ele representa essa cena. O diretor, então, aproveitará a presença ocasional do ator no estrado, e sem, o prevenir, dará um tiro por trás dele (Benjamin, 1969, p. 31).

Conforme indica Benjamin (1969), a fragmentação da performance e a intervenção da aparelhagem técnica deslocam o trabalho do ator de uma experiência contínua para uma lógica de montagem, na qual a unidade da ação é reconstruída por meio de procedimentos técnicos. Nesse sentido, a representação cinematográfica não se limita à reprodução do real, mas resulta de uma articulação entre técnica, atuação e direção, evidenciando o caráter mediado e construído da imagem fílmica. Assim, o cinema configura um modo específico de elaboração da realidade social, no qual a linguagem audiovisual reorganiza elementos do mundo empírico segundo suas próprias condições de produção.

Kracauer (2010), por sua vez, ao descrever a utilização do *close-up*¹ por Griffith², destaca que esse recurso não tem somente a função de exprimir a intimidade do personagem - do ator -, mas também representa o estado em que este se encontra diante de uma determinada situação apresentada pela obra. O autor afirma que Eisenstein refutava o *close-up* de Griffith dado que ele expressava uma autonomia em relação ao contexto, qualificando-o como uma unidade isolada; isso porque, para Eisenstein, o cineasta não representava um significado resultante da construção da montagem. O teórico afirma que a crítica de Eisenstein a Griffith se concentra na concepção do *close-up* como uma expressão da montagem, ou seja, na ideia de que é a operação da montagem que dita o ritmo da realidade fílmica e da estética da obra. Já para Griffith, o *close-up* possui uma relevância particular porque representa a sensibilidade do personagem e suas sensações a respeito do contexto no qual está inserido. Kracauer (2010), ao analisar a função do *close-up* em Griffith, afirma que o diretor empregou a técnica como uma forma reveladora "de aspectos inéditos da realidade material" (Kracauer, 2010, p. 88)

Em síntese, o estudo evidencia que o cinema, ao articular técnica, subjetividade e

condições sociais, constitui um objeto privilegiado para a análise das dinâmicas socioculturais e políticas. A mobilização da categoria de representação, aliada aos procedimentos de decomposição e recomposição, permitiu apreender a especificidade da linguagem cinematográfica e suas mediações com a realidade social. Nesse sentido, as transformações nas formas de sociabilidade incidem diretamente sobre as representações artísticas, que se reconfiguram em função da aceleração do tempo, da intensificação das experiências sensíveis e das mudanças nas formas de expressão da modernidade. Assim, o cinema revela-se não apenas como meio de representação, mas como instância de elaboração crítica da realidade social, evidenciando o caráter histórico e dinâmico das formas artísticas.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A subjetividade do artista constitui um vetor de movimento, e essa movimentação não é puramente fruto de suas ideias ou sentimentos, mas insere-se em sua conexão com a realidade exterior. É nesse sentido que, ao apreciarmos e analisarmos alguns filmes, encontramos determinações sociais que lhes são exteriores, ou seja, não decorrem apenas da atividade criativa do artista, mas são instituídas pela realidade na qual ele está inserido. O cinema é a síntese dos sentimentos e afetos apreendidos materialmente por seu realizador; portanto, o social é constitutivo de sua forma de representação do mundo empírico. A autonomia relativa da arte também faz parte do exercício da prática cinematográfica: o diretor dá forma à narrativa, molda seus personagens diante de uma câmera e cria uma obra singular; no entanto, sofre determinações exteriores ao seu próprio ato criativo na dinâmica relação com a sociedade.

Contudo, o cinema está inserido - independentemente da reflexão que produza no espectador - nas relações de produção. Bernardet (2006), ao analisar o modo de lucro utilizado pela indústria cinematográfica, destaca como a técnica da cópia é reproduzida. Para isso, ele realiza uma comparação com o teatro, demonstrando a diferença e o alcance da reprodutibilidade atingida pelo cinema, uma vez que uma determinada quantidade de espectadores, limitados pela capacidade da sala, pagaria o ingresso. No teatro, esse investimento seria ressarcido de maneira lenta e os lucros demorariam a dar resultado; porém, no campo cinematográfico, “[...] esse sistema de cópias permitiu rápida e brutal expansão do mercado mundial de cinema; [...] dominação da quase totalidade do mercado internacional por umas poucas cinematografias” (Bernardet, 2006, p. 24).

Esse domínio diz respeito à difusão que o cinema possui, ou seja, à sua inserção em lugares onde outras expressões artísticas não alcançam, a exemplo da afirmação do autor de que

as cópias são instrumentos multiplicadores. Entretanto, essa técnica só é possível com o capital necessário para efetivar sua produção. Assim, a ideologia, através da reprodutibilidade técnica, domina o mercado ao priorizar uma determinada representação da vida cotidiana. Nesse contexto, a hegemonia da indústria cultural não é apenas um modelo produtivo, mas o seu próprio negócio (Adorno; Horkheimer, 1985). Os gostos, hábitos e costumes são criados pela indústria cultural, e não podemos negar ou diminuir sua influência e poder na produção cinematográfica. No entanto, isso não significa que as obras produzidas pelos grandes estúdios ou corporações não apresentem problematizações sobre a vida real. Essa concepção é equivocada, dado que subordina o processo criativo ao domínio do capital. Ora, é verdade que as correlações de força existem em todos os segmentos da sociedade; contudo, quando falamos do cinema como produtor de estímulos e sensações, ultrapassamos a barreira da estratificação. O fundamental é compreender e absorver as indagações proporcionadas pelo cinema e a representação dos múltiplos elementos sociais, da fantasia, do lírico e dos questionamentos expressos ao espectador.

Na contemporaneidade, essas dinâmicas assumem novas configurações com a expansão das plataformas digitais e dos serviços de streaming, que ampliam significativamente o alcance e a circulação das produções cinematográficas. A lógica da indústria cultural mantém-se e, ao mesmo tempo, reconfigura-se por meio de algoritmos, curadorias automatizadas e estratégias de segmentação do público, que orientam o consumo e influenciam a visibilidade das obras. Nesse cenário, a produção e a fruição do cinema passam a ser mediadas por dispositivos que intensificam a relação entre mercado, técnica e experiência estética, ao mesmo tempo em que abrem espaço para novas formas de produção e circulação, inclusive fora dos grandes estúdios. Desse modo, o cinema contemporâneo evidencia uma tensão constante entre padronização e inovação, na qual as condições materiais de produção continuam a exercer influência decisiva, sem, contudo, esgotar as possibilidades críticas e expressivas da linguagem audiovisual.

O cinema, como gerador de cultura, também é um espaço onde os sujeitos apreendem anseios, percepções, desejos e concepções do mundo. Essas apreensões, viabilizadas por meio das obras, são socialmente construídas, uma vez que o que está sendo representado nos filmes tem a potencialidade de modificar a compreensão do indivíduo sobre algum aspecto de sua relação com a sociedade. O cinema, ao ser capaz de criar sua própria realidade, traz elementos da empiria e os recria mediante seus recursos estéticos. A aparelhagem técnica também constitui uma formação humana, como apontam Xavier e Eisenstein ao destacarem a função exercida pela montagem no processo de criação do filme. Diante dessas questões, o conteúdo fílmico é fruto do manuseio dos indivíduos: os planos, os figurinos, a montagem, a representação sonora e a

iluminação são linguagens técnicas utilizadas para elaborar uma concepção, um ponto de vista, uma noção, em suma, um pensamento a respeito de algo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Teoria estética. Portugal: Edições 70, 2008.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A dialética do esclarecimento. 1a.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BASTIDE, Roger. Arte e Sociedade. São Paulo: Editora USP, 1971.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Gilberto Velho (org.). In: Sociologia da Arte, IV. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. cap 1, p. 15-47.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. Os Pensadores – Walter Benjamim. 2º ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 30-43.

BERNARDET, Jean-Claude. O que é cinema. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BÔAS, Gláucia Villas., & KULITZ, L. B. V. (2019). A sociologia da arte como vocação: um relato de Vera Zolberg. Caderno CRH, Salvador, 32, n. 87, p. 577–589, Set./Dez. 2019.

CÂNDIDO, Antônio. Literatura e sociedade. São Paulo: Editora Record, 2000.

CÂMARA, Antônio da Silva; JESUS, Altair Reis de. Marxismo e a arte cinematográfica. 5º Colóquio Internacional Marx e Engels. São Paulo, p.1 -9. Nov. 2007.

CÂMARA, Antônio da Silva; LESSA, Rodrigo Oliveira. Org. Cinema Documentário Brasileiro em Perspectiva. Salvador: EDUFBA, 2013.

CÂMARA, Antônio da Silva; NETO, Bruno Andrade de Sampaio; LESSA, Rodrigo Oliveira. Da estética à sociologia da arte. CÂMARA, Antônio da Silva; LESSA, Rodrigo Oliveira (Org). Cinema Documentário Brasileiro em Perspectiva. Salvador: EDUFBA, 2013.

CÂMARA, Antônio da Silva; BISPO, Bruno Villas Boas; LESSA, Rodrigo Oliveira. Imagens da classe trabalhadora no documentário brasileiro: apontamentos metodológicos. Caderno CRH, Salvador, 32, n. 87, p. 491-504, Set./Dez. 2019.

CÂMARA, Antônio da Silva., Villas Bôas, G., & Vilas Boas Bispo, B. A sociologia da arte e suas controvérsias. Caderno CRH, 32, n. 87, 469–473, Set./Dez. 2019.

CANDA, Cilene Nascimento. A arte e a estética em Hegel: reflexões filosóficas sobre a autonomia e a liberdade humana. Ver. Theoria – Revista eletrônica de Filosofia, v. 3, n. 06, p. 66 – 79, 2011.

CASETTI, Francesco; CHIO, Federico Di. Cómo analizar un film. Barcelona: Paidós, 1991.
DURKHEIM, Émile. As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

EISENSTEIN, Sergei. O sentido do filme. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 2005.
- KRACAUER, Siegfried. Théorie du film: la rédemption de la réalité matérielle. Paris: Flammarion, 2010.
- LUKÁCS, Georg. Introdução a uma estética marxista. 2º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- LUKÁCS, Georg. Estética: la peculiaridad de lo estético. Barcelona: Diamante, 1982. (v. 1).
- MARX, Karl; ENGELS, Fredrich. A Ideologia Alemã. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MARX, Karl. Para a Crítica da Economia Política. São Paulo: Abril cultural, 1982.
- NOVELLI, Pedro. A importância da arte no sistema filosófico de Hegel. Ver. Saberes, v.1, n.7, p. 70-86, jun. 2012.
- SINGER, BEN. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. CHARNEY, Leo e SCHAWRTZ, Vanessa. Org. O Cinema e a invenção da modernidade. São Paulo: Cosacnaif, 2007.
- SOUZA, João Baptista Godoy de. O Método de trabalho do Som Direto. São Paulo: Editora Mnemocine, 2014.
- WEBER, Max. Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2015.
- XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico. 3ºed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

Licença e Direitos:

Cinema, Representação e Sociedade: Perspectivas a Partir da Sociologia da Arte, direitos autorais de Cláudio Almeida Filho, 2026, licenciado sob [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

