



A linguagem cinematográfica como instrumento interpretativo da realidade social

Ailton Costa Silva Júnior¹

RESUMO

Este artigo tem como objetivo traçar um caminho acerca da utilização de filmes como recurso no processo de interpretação da realidade social. O florescimento de uma sociologia do cinema no século XX nos permitiu reconhecer as potencialidades existentes na imagem para a compreensão da realidade. A indústria do cinema ditou regras e padrões de conduta ao redor do mundo, redefiniu concepções estéticas e artísticas através de inúmeros gêneros surgidos, foi arma propagandista de diversos partidos políticos tornando-se um fenômeno social. A película fílmica passa a ser analisada como um documento de extrema relevância para a compreensão da sociedade, sobretudo dos acontecimentos que englobam e formam a realidade como um todo. Neste sentido, o presente artigo oferece uma análise sociológica da evolução do uso das obras fílmicas no campo das ciências sociais e sua contribuição no processo reflexivo da sociedade e suas diferentes nuances.

Palavras-Chave: Sociologia do Cinema, Formação Sociológica, Linguagem Cinematográfica.

Recebido em 07/06/2016
Aceito para publicação em 02/10/2016

Introdução

O estudo das imagens em movimento e sua ligação com as ciências sociais começou a ser amplamente explorado pouco tempo após a revolução metodológica promovida pela *Escola dos Annales*, na década de 1920. A renovação das fontes de estudo, bem como o incorporar de novas temáticas de análise e fundamentação, trouxeram inúmeros benefícios em diversos campos científicos. Este artigo propõe uma análise da linguagem fílmica e de sua contribuição no processo de formação sociológica que objetiva conduzir e estimular a capacidade interpretativa dos estudantes.

¹ Possui mestrado em Sociologia pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL), especialização em Docência do Ensino Superior pela Faculdade Educacional de Araucária (FACEAR) e graduação em História pela Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL).

Para tanto, serão utilizados conceitos que se voltam para a linguagem fílmica como reveladora de uma realidade, ou de várias realidades, que tem o poder de fornecer diferentes interpretações ao pesquisador, aguçando a percepção acerca da sociedade e dos diferentes fatos históricos que o cerca. A busca por um significado epistemológico da imagem em movimento e como este objeto de estudo aprimora o conhecimento das ciências sociais serão aspectos discutidos no decorrer desta pesquisa.

O cinema sustentou diferentes ideologias, a propagação de conceitos políticos, culturais e filosóficos através de nações inteiras, tornou-se extremamente rentável e favoreceu o apogeu e dinamizou as comunicações no mundo inteiro. O poder da linguagem através da imagem tornou-se um fenômeno cultural, alterando os processos estruturais que formam o pensamento social, criando representações que agiriam no âmago dos grupos. O cinema tornou-se completo mediante o olhar de seus receptores, o produto finalizado, que é submetido ao espectador, é a obra de arte que diferentemente do quadro oferece não apenas uma única imagem, mas uma composição de séries de imagens em movimento carregadas de traços peculiares da sociedade. Foi por meio desse intercâmbio, estabelecido entre a película e o espectador, que o cinema alcançou significância.²

Os estilos surgem com características distintas, o público analisa a obra fílmica, decifrando-a por meio do seu entendimento pessoal. As diferentes imagens buscam a atração do olhar a fim de adquirir significação em sua essência representacional.

É por meio de uma linguagem particular que o cinema é apresentado ao mundo, o cineasta constrói sua narrativa mediante o desenrolar de uma trama distinta, dados são escritos por meio de imagens, a percepção particular do diretor de cinema sobre o mundo é expressa na tela, a realidade expressa no vídeo que vemos nos estimula à reflexão, é sobre esta reflexão que se pretende construir, definitivamente, um campo de análise que concretize a união entre a linguagem oculta do cinema e o aguçar da percepção sociológica.

O nascimento do cinema e a evolução de uma nova linguagem

O Cinema surgiu no final do século XIX e evoluiu com total esplendor

² Diferentemente de todas as artes humanas, o cinema passou a incorporar em sua essência todas as artes conhecidas, a imagem sequencial é a evolução clássica da fotografia que posta em ordenamento de quadros passava a contar uma história, mediante a ilusão do movimento.

no século XX, as imagens em movimento seduziram o mundo, uma nova arte que incorporava todas as outras passou a ditar comportamentos, um público específico ganha volume e passa a acompanhar e cultivar atores e atrizes, a tela simbolizava todos os aspectos humanos, tanto positivos como negativos, ódio e honradez se misturavam inicialmente em preto e branco e sem som e após aperfeiçoamentos passou a explodir em sonoridade e cores, o fenômeno cresceu e amadureceu com a humanidade, e ambos nutriam-se simbioticamente e ainda se nutrem.

É em 1890 que Thomas Edison, juntamente com o engenheiro e seu assistente William Kennedy Laurie Dickson, desenvolveu a primeira câmera cinematográfica que foi batizada de cinetógrafo. Imagens captadas podiam ser exibidas com o auxílio do cinetoscópio, outra invenção construída no Edison Laboratories, que consistia num aparelho de projeção interna que possuía um visor individual que exibia uma tira de filme em looping de 90 segundos de imagens em movimento.

O cinema nasce realmente em 1895 quando os irmãos Auguste e Louis Lumière exibem ao público o cinematógrafo, uma invenção do engenheiro francês Jules Carpentier, um aparelho que captava as imagens e as projetava, formado por uma caixa de madeira, uma pequena lente frontal e uma manivela acoplada do seu lado direito. A primeira projeção pública aconteceu em março de 1895, quando foi exibido, aos membros da *Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale*, na rua Renner, um vídeo de 50 segundos que mostrava os trabalhadores saindo da Fábrica Lumière, intitulado de *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (MASCARELLO, 2006, p. 18-19).

A luz do cinematógrafo apresentada pelos irmãos Lumière ao público parisiense, oficialmente, aconteceu em 28 de dezembro de 1895, no salão indiano do Grand Café, no Boulevard des Capucines, casou espanto imediato à plateia. Imagens captadas no cotidiano foram montadas e apresentadas numa grande tela, cenas comuns do dia a dia ganharam uma forma mística em meio a escuridão da sala de projeção. A exibição do pequeno filme *L'Arrivée d'un train à La Ciotat*,³ que apresentava um trem chegando até a plataforma da estação, causou espanto nos espectadores que, ao perceberem a chegada da locomotiva em sua direção, acabaram por pular por sobre as cadeiras e correr para os lados,

³ Mostrar a agitação humana das pessoas desembarcando do trem poderia ser enquadrado como um dos primeiros trabalhos do gênero realismo documentário, embora não possam estas obras da primeira fase do cinema serem taxadas dessa forma, tendo em vista ser mais produtivo entender os primeiros gêneros de filmes entorno de assuntos filmados do que como distinção clara entre documentário e ficção (MASCARELLO, 2006, p. 31).

na tentativa de fugir do que parecia ser um desastre eminente (SILVA, 2007, p. 131-132).

Rapidamente a notícia da “câmara de imagens em movimento” percorreu as ruas de Paris, chegando ao conhecimento popular em bares e cafés, embora tenha sido considerada pelos próprios criadores, os irmãos Lumière, como sendo apenas uma moda passageira na época. Muitos dos que presenciaram a primeira projeção taxavam o invento de místico, e até demoníaco, segundo Edgar Morin.

Foi aos gritos de “Fogo, é bruxaria!” que em 1898 os camponeses de Nijni Novgorod incendiaram a barraca de projeção Lumière. Entre as velhas civilizações e populações primitivas dos cinco continentes, a difusão do cinematógrafo passou, efectivamente, por um fenómeno de magia (MORIN, 1970, p. 47).

Os filmes feitos neste primeiro momento de nascimento e aprendizagem de manipulação do cinematógrafo, eram, em síntese, pequenos vídeos de pouco mais de três minutos, e que destinavam-se a demonstrar imagens naturais, e sem montagem, de cenas do cotidiano. É a partir da manipulação das pequenas imagens em movimento que temos o nascimento do cinema. O cinema vigora como a montagem de fotografias que nos dão a ilusão do movimento ininterrupto. O primeiro experimento de captação do movimento das imagens foi desenvolvido pelo fotógrafo inglês Eadweard Muybridge, em 1872, que se propôs a alinhar 24 câmeras ao longo de um percurso para fotografar um cavalo de corrida que acionaria todas elas através de um barbante, resultando em 24 fotografias que postas em sequência davam a ilusão de movimento (SABADIN, 1997).

O primeiro período do cinema que surgiu com as primeiras câmeras artesanais de captação de imagens é chamado pelos historiadores de “cinema de atrações”, que se desenvolveu entre os anos de 1894 e 1908. A primeira fase de nascimento do cinema é marcada pela ausência de narrativa fílmica, onde a projeção de imagens afirmava-se por sua inovação, o que garantia público. E uma segunda fase de 1908 até 1915, onde a narrativa começa a surgir, um processo de montagem em sequência das imagens captadas dão consistência as histórias, dando-lhes começo, meio e fim.

Inicialmente uma atividade artesanal, o cinema apareceu misturado a outras formas de diversão populares, como feiras de atrações, circos, espetáculos de magia e de aberrações, ou integrado aos círculos científicos, como uma das várias invenções

que a virada do século apresentou (COSTA, 2005, p. 17).

O cinema da primeira fase não se preocupa em contar histórias, a atenção do espectador é redobrada porque a inexatidão na construção de alguns filmes despertava o interesse e a imaginação do público, um exercício por entender o que se passava na tela surgia devido à ausência de narrativa definida. E como no teatro o que se via era apenas um plano frontal no qual a ação se desenrolava. Os filmes nesta primeira fase foram criados dessa forma, os atores agrupavam-se frente à câmera, que não se movia, que não criava ângulos distintos, e atuavam, por meio da expressividade corporal e facial, a trama ganhava sentido mediante este exercício teatral. “*Em geral, a câmera ficava estática, de modo a mostrar o corpo inteiro de todo um conjunto de pessoas, realizando panorâmicas apenas para reenquadrar certas ações mais movimentadas*” (MASCARELLO, 2006, p. 29).

Entre os primeiros “artesãos do cinema” estava o mágico Georges Méliès, que dominou o cenário de projeções francês na primeira fase do cinema, com seus pequenos filmes repletos de cortes e utilização de efeitos especiais desenvolvidos por ele mesmo. As chamadas “paradas para substituição” foi uma técnica desenvolvida neste período, que consistia na interrupção da gravação para substituir figurino ou mesmo atores e objetos da cenografia, com o intuito de apresentar ao espectador uma ilusão, como em um truque de mágica. Méliès foi o responsável pela criação dessa técnica ilusionista no período que trabalhou na Companhia Pathé, entre seus primeiros filmes da primeira fase do cinema estão *Um Petit Diable* de 1896, e *Une Partie de Cartes* (1896), ambos curtas-metragens realizados com a técnica de recorte e colagem do filme, desenvolvendo dessa forma, ainda na primeira fase do cinema, a gênese do conceito de montagem (MASCARELLO, 2006, p. 29-30).

Os irmãos Lumière, pioneiros na França com a invenção do cinematógrafo, criavam filmes que mais tarde seriam estereotipados por especialistas do cinema como o gênero de realismo documentário, porque em sua grande maioria eram concebidos em locações externas e privilegiavam cenas do cotidiano, como se observa em *Repas de bébé* (Louis Lumière, 1895), as folhas sendo agitadas pelo vento, enquanto vemos um bebê sendo alimentado, ou o famoso trem que espantou a todos com sua chegada à estação em *Arrivée du train en gare de La Ciotat* (Auguste e Louis Lumière, 1895), e ainda a saída dos operários da fábrica Lumière, em *La sortie des usines Lumière* (Louis Lumière, 1895). O princípio da ficção nas obras cinematográficas dos irmãos Lumière surge com o pequeno filme *L'arroseur arrosé* (Louis Lumière, 1895). A história mostra um menino que pisa no esguicho do jardineiro, pausando o

fluxo de água; o jardineiro se põe a observar dentro da mangueira ao tempo que o garoto libera o fluxo de água molhando o jardineiro. Vemos uma pequena perseguição do jardineiro para capturar o garoto que sai do enquadramento da câmera, retornando em seguida com o garoto que é castigado. “*Esse é um exemplo de que, menos do que seguir a cena com uma panorâmica, o que importa é a preservação do quadro em que se desenrola a ação*” (MASCARELLO, 2006, p. 31).

Os filmes de múltiplos planos começam a ser largamente concebidos entre os anos de 1902 e 1907, as relações temporais eram construídas na trama de forma mais exata, conduzindo o espectador em meio as ações dos personagens, permitindo uma noção da história mais bem elaborada. D. W. Griffith foi o primeiro cineasta a utilizar os closes, o movimento de câmera e as montagens paralelas que consistiam na alternância entre planos de duas sequências, criando um novo significado subjacente no filme. Seu início no cinema se deu em 1908, com seus curtas-metragens de 15 até 18 minutos. Mas é em 1915 que Griffith desenvolve *The Birth of a Nation*, o primeiro longa-metragem americano, que seria o marco inicial da indústria Hollywoodiana. Em 1916 é criado *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, considerado pela crítica internacional como uma das obras-primas do cinema mudo.

A utilização do travelling e a montagem paralela de sequências tornou Griffith um visionário na arte cinematográfica, inaugurando a segunda fase do cinema em que a narrativa fílmica⁴ torna-se uma linguagem distinta, ao passo que a sétima arte começa a ser compreendida, doutrinando sentidos e gerando um público crítico e atento.

A sequência de imagens montadas pela primeira vez seria o primeiro passo do rebuscar da narrativa fílmica e, mais tarde, da linguagem cinematográfica, gerando uma indústria que modificaria a própria forma de observar o mundo e suas variações. “*Não é por ser uma linguagem que o cinema pode nos contar tão belas histórias, é porque ele nos contou tão belas histórias que se tornou uma linguagem*” (METZ, 2010, p. 64).

O que o espectador passou a vislumbrar diante da tela é a própria representação da realidade humana, sendo que os filmes trouxeram uma interpretação da humanidade e suas infundáveis características, modificando

⁴ Devendo ser mencionados também os cineastas Fritz Lang e F.W. Murnau que tiveram extrema importância no período de evolução e desenvolvimento da linguagem cinematográfica, ambos são ligados ao movimento expressionista alemão, apesar de nunca terem se intitulado assim. (MASCARELLO, 2006, p. 84).

nosso sentido de interação social. A tela mostrou o homem como um espelho e refletiu as emoções em frames por meio da ilusão do movimento. A câmera como instrumento de captura do mundo concedeu ao homem um novo espaço fora de sua realidade e repleto de detalhes antes imperceptíveis, convidando-o a fazer parte do novo espaço, desejando ser entendida.

O cinema corresponde [...] ao nosso desejo de criar o mundo novamente não como na religião, como uma explicação obrigatória e mais ou menos dogmática, nem como a arte, como irrepetível acontecimento estético, mas como um possível fluir de imagens de diferentes tipos, ilimitadas, ordenadas, significativas e mutáveis, que oferece um sentimento de autocompreensão do mundo e também o fascínio pela surpresa e a vibração (HERRMANN, 2001, p. 92).

A linguagem cinematográfica surge a partir do momento em que a compreensão dos jogos de câmeras e da representatividade da tela são postos em destaque constante, por diferentes pesquisadores em campos científicos distintos, como a Sociologia e a História. A estética cinematográfica estabelece uma conexão de sentidos com os indivíduos, estimulando e ampliando a percepção, inaugurando uma abertura da capacidade sensível através do campo visual. Restando saber quais são os impactos de alteração da percepção, e quais sentidos passaram a sofrer modificações possibilitadas com o filme.

O cinema e a construção dos significados da realidade

A linguagem existente no cinema nos impulsionou a observar analiticamente os detalhes, as miudezas, os pequenos contornos, toda pequena particularidade que passa despercebida por nossos olhos, em nossa realidade. A tela do cinema compactou o mundo, sem, no entanto, desfigurá-lo, a mesma vida repleta de símbolos que vemos exaustivamente em nosso cotidiano só ganharam atenção em demasia quando passaram a ser exibidos minuciosamente numa grande tela, em meio a escuridão da sala de projeção.

O educar dos sentidos dos espectadores esta diretamente ligado aos períodos de evolução da arte cinematográfica. Os filmes produzidos na primeira fase de descoberta e utilização das imagens em movimento eram tidos apenas como espetáculo de atração, como invenção inovadora de uma época de novas máquinas, ao passo que a segunda fase é marcada por uma extrema evolução do processo de construção da película, sobretudo no que diz respeito a sua

narrativa. O espectador que antes vislumbrava com seu olhar tímido o plano imóvel da câmera, e as inúmeras peripécias criativas de elencos teatrais, começava a condicionar seu olhar e sua perspicácia para uma narrativa que ganhava ritmo e coesão. Segundo Walter Benjamin:

Com o cinema, a obra de arte adquiriu um atributo decisivo, que os gregos ou não aceitariam ou considerariam o menos essencial de todos: a perfectibilidade. O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e se sequências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha – imagens, aliás, que poderiam, desde o início da filmagem, ter sido corrigidas, sem qualquer restrição. Para produzir A opinião pública, com uma duração de 3000 metros, Chaplin filmou 125000 metros. O filme é, pois, a mais perfectível das obras de arte (BENJAMIN, 1985, p. 175).

Walter Benjamin atenta para o princípio de perfeição que se faz presente na construção de um filme e a importância da montagem como resultado final da obra de arte. O cineasta compõe sua obra mediante a composição de sequências de imagens, os ângulos, planos paralelos, closes e inserção de trilhas sonoras das mais diversas em cada quadro filmado. Não encontra distanciamento da habilidade com a qual o artesão esculpe ou entalha sua peça, ou a suavidade das pinceladas precisas de um pintor numa tela em branco: externalizar emoções é o principal fundamento da arte e o cinema parece ter absorvido em sua evolução grande parte das artes criadas pela humanidade, desenvolvendo nos indivíduos uma forma de observar a sociedade totalmente distinta.

Este exercício que fez evoluir no espectador o interesse pelo detalhe, emocionalmente concebido pela arte fílmica, passou a ser amplamente utilizado no campo das ciências sociais como instrumento auxiliar da pesquisa. O nascimento de uma sociologia do cinema, que tinha como objetivo estudar as tantas variações que se faziam presentes no processo de pré-produção, produção e efeito sobre o público, trouxe uma nova didática.

A década de 50 marca um novo momento significativo para a relação entre ciências sociais e cinema. Década bastante rica em possibilidades, viu nascer dois irmãos que tinham, ao mesmo tempo, características bastante diferentes: O cinema-verdade e o cinema direto (SILVA, 2007, p.145).

O tipo de raciocínio que surge da perspicácia de análise da obra fílmica

pode ser considerado como pertinente no processo de construção do conhecimento nas ciências sociais e, sobretudo, a sociologia. O exercício cognitivo que nasce da chamada linguagem cinematográfica nos permite evidenciar diferentes práticas humanas, bem como suas variações e símbolos que se fazem presentes num mundo inventado que reflete nossa própria realidade, ou mesmo criando uma nova realidade. “A “especificidade” do cinema é a presença de uma linguagem que quer se tornar arte no seio de uma arte que, por sua vez, quer se tornar linguagem” (METZ, 2010, p. 76).

A complexidade dos índices, que fornecem símbolos⁵ em meio as tantas interações sociais, nos permite perceber a subjetividade do outro. O campo de visão encontra-se em constante processo interpretativo dos sinais humanos e a significação desses sinais coage para a compreensão da realidade da vida cotidiana. A sociologia tem como objetivo o estudo do homem em sociedade e as relações estabelecidas entre os indivíduos e as instituições, os fenômenos em suas mais variadas esferas que compreendem o campo das artes, cultura, política, religião e tantos outros. O cinema por sua vez representa diferentes contestações sociais que servem como objeto de estudo do sociólogo, fazendo uso da linguagem cinematográfica como um interprete de significados da realidade, conclamando um sentido representacional do real e seus símbolos.

Existindo também uma parcela de subjetividade na apreciação fílmica, a qual é submetida à interpretação de seus vários espectadores. A realidade é apresentada sob a forma de uma representação, o plano real oferece os traços necessários a essa construção fantasiosa que é posta na tela e oferecida ao público tornando-se real. “A expressividade humana é capaz de objetivações, isto é, manifestam-se em produtos da atividade humana que estão ao dispor tanto dos produtores quanto dos outros homens, como elementos que são de um mundo comum” (BERGER & LUCKMAN, 2010, p. 52).

Os filmes nos apresentam um espaço de exibição de significados postos em detalhe, a câmera que é meticulosamente colocada por seu diretor nos apresenta ângulos, planos médios, planos detalhes ou close-ups, em alguns instantes as aproximações e recuos também são utilizados, cada um desses movimentos nos dita um significado, nos oferece um conceito, códigos e sinais que ganham sentido com as imagens, nos convidando ao um novo mundo

⁵ No contexto simbólico do filme, Edgar Morin (1970) menciona que o cinema possui em sua essência uma carga simbólica de alta tensão, duplicando não apenas o poder afetivo, mas também o poder significativo da imagem (1970, p. 206).

repleto de variações, mas antes de tudo nos apresentando o nosso próprio mundo em detalhes.

É inegável o auxílio da interpretação dos filmes como ferramenta didática em diferentes níveis da educação. Diferentes áreas do conhecimento incorporam a todo momento uma instrução dos sentidos através do cinema, com cronogramas programáticos específicos de aulas, com o intuito de facilitar a aprendizagem acerca da temática tratada. O campo de interpretação da linguagem cinematográfica possibilita inúmeras discussões que envolvem de forma extremamente relevante diferentes áreas do conhecimento. De forma multidisciplinar e abrangente.

A educação é, na sua totalidade, prática interdisciplinar por ser mediação do todo da existência; a interdisciplinaridade constitui o processo de que deve levar do múltiplo ao uno. O processo educativo e seus fundamentos epistemológicos e axiológicos baseiam-se em uma multidisciplinaridade, em pluridisciplinaridade. É que, dadas as nossas condições e a complexidade da prática, precisamos de múltiplos enfoques mediatizados pelas abordagens das várias ciências particulares; mas não se trata apenas de uma justaposição de múltiplos saberes: é preciso chegar à unidade na qual o todo se reconstitui como uma síntese que, nessa unidade, é maior do que as soma das partes. Por isso, precisa ser também prática interdisciplinar (SEVERINO, 2003, p. 43).

A prática de utilização de filmes no processo ensino-aprendizagem adquiriu significativa relevância no processo educativo atual. Diferentes docentes em diversas etapas da educação fazem uso do audiovisual com o propósito de transmitir conhecimento ao discente de forma mais direta e dinâmica. O processo interdisciplinar que permitiu uma união entre diversos campos das ciências surgiu de forma a alterar a prática metodológica das ciências sociais ainda na França da década de 1920, mesmo país de nascimento do cinematógrafo.

A Escola dos Annales, que surge na França em 1929, tinha como proposta a incorporação de métodos das ciências sociais à história, possibilitando a ampliação do campo metodológico. As fontes utilizadas pelos pesquisadores obtiveram, assim, sucintas modificações e passaram a privilegiar a história das mentalidades e a história cultural. O cinema ocupou uma posição privilegiada nas pesquisas a partir das décadas de 1960 e 1970, com a terceira geração dos Annales, com pesquisadores como Jacques Le Goff e Marc Ferro. Segundo Peter Burke: *“Braudel decidiu recrutar jovens historiadores, como*

Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie, Marc Ferro, com a finalidade de renovar os Annales, “renovar a pele”, como dizia” (BURKE, 1991, p. 39).

Le Goff destacou-se com trabalhos que se voltavam para a idade média e sua riqueza de costumes, bem como a memória dos povos. Marc Ferro, por sua vez, passou a estudar o campo do audiovisual e a relação de estudo cinema-história. Os estudos de Ferro voltaram-se em demasia para as películas, sendo divididos em diferentes aspectos, enquanto conhecimento histórico e como agentes da história. *“A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas”* (FERRO, 2010, p. 31).

O filme passa a ser visto como um documento histórico, como um quadro que representa uma época e os agentes de seu tempo. A linguagem cinematográfica, por sua vez, surge como reveladora de uma realidade de significados que permite ao cientista social um vislumbre das ações dos indivíduos.

O cinema adquire o significado de representante das manifestações de cunho cultural. Dessa forma, por meio da arte e seu conjunto de significados, é possível compreender as diferentes relações sociais que fundamentam a sociedade. Indivíduo e sociedade são colocados em espaços específicos a fim de tornar mais objetivo o estudo do todo que forma a realidade social, partindo do emaranhado de relações existentes entre os indivíduos que a compõem.

A realidade recriada pela ótica do cineasta pode ser compreendida de diferentes maneiras, a forma com a qual os diferentes sentimentos são postos em destaque na construção fílmica, expressando a necessidade de afirmação de um estilo ou um ponto de vista que, até dado momento, existe apenas no imaginário. A reunião das imagens que tem o propósito de gerar um filme é entendida na ótica de Walter Benjamin como a criação de “um espaço de liberdade”, o qual é dotado de elementos que escapam a percepção. Primeiro a observação da realidade e a coleta de imagens desconexas, depois o estudo de cada plano a partir de uma lógica específica e, por fim, a reunião ordenada do grande número de imagens, dando sentido à obra final que é o filme, um produto da liberdade, quase onírico.

Uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do

aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho. Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeito espaço de liberdade (BENJAMIN, 1987, p. 189).

É por meio dessa representação do real que os indivíduos a percebem buscando relacionar-se com ela, o movimento de troca de sentidos orienta o espectador transformando-o em agente participante dessa construção. Um novo sujeito surge das telas, o filme cria um novo olhar sobre a realidade, recriando espaços antes inexistentes, transferindo para o plano real e socializando-os com os demais indivíduos ideias e conceitos que antes se perdiam na imaginação.

É uma das características do cinema, representar uma determinada realidade por meio de uma sequência ininterrupta de imagens postas em velocidade constante numa tela. A necessidade de fazer valer o mundo das experiências e sua complexidade frente à realidade objetiva é palpável.

Vemos a mesma constatação do simbolismo que emana da realidade social na obra *A Instituição Imaginária da Sociedade*, de Cornelius Castoriadis, onde se menciona a importância que deve ser direcionada pelo pesquisador ao suporte imaginário na tentativa de tornar mais visível a gama de significações de tudo o que rodeia o homem. O cinema surge como uma espécie de espelho de significados na qual a sociedade se vê e se cria a partir de suas orientações e especificidades. *“A sociedade constitui um simbolismo, mas não dentro de uma liberdade total”* (CASTORIADIS, 1982, p. 152). O cinema é considerado um grande avanço da cultura midiática que obtém significância através da narrativa fílmica. As narrativas de ficção expostas na tela apresentam-se como formas de acessar diferentes valores, crenças e processos de significação do imaginário. Os símbolos que são vistos aos montes são o combustível das diferentes significações imaginárias estruturantes.

Falamos de imaginário quando queremos falar de alguma coisa inventada – quer se trate de uma invenção absoluta (uma história imaginada em todas as suas partes), ou de um deslizamento, de um deslocamento de sentido, onde símbolos já disponíveis são investidos de outras significações que não suas significações normais ou canônicas.... Nos dois casos, é evidente que o imaginário se separa do real, que pretende colocar-se em seu lugar (uma mentira) ou que não pretende fazê-lo (um romance) (CASTORIADIS, 1982, p. 154).

Sendo assim o simbólico um sistema de “real-racional”, uma das principais características do cinema é a de basicamente operar em um estágio intermediário de construção fílmica no qual os objetos não aparecem precisamente como símbolos imaginados, mas dizem respeito a algo que é apresentado como mais concreto do mundo real que será representado na película. Analisando o cinema através da potencialidade que ele exerce na sociedade, a imagem é o fio condutor dessa representação, a fotografia apresenta certa potencialidade, mas quando se põe a narrar se torna cinema, transformando-se em imagem em movimento.⁶

Para que a película exista é necessário que se crie um método de orientação que possibilite a uma equipe orientar-se no processo de criação. Surge, dessa forma, uma linguagem cinematográfica que apresenta inúmeros estilos e formas, a sétima arte engloba todas as artes criadas pelo homem nesse jogo representacional, onde elementos reais agrupam-se dando forma a algo aparentemente surreal. *“O “segredo” do cinema é também isto: injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento e, assim. Atualizar o imaginário a um grau nunca antes alcançado”* (METZ, 2010, p. 28).

Inaugurando um discurso totalmente novo, a câmera de filmagem tornou-se uma fonte de pesquisa que rompia com o estereótipo de mero apetrecho de registro de imagens, sendo conceituada como um instrumento onde são registrados fatos e acontecimentos de ordem social, que mais tarde passaram a ser agrupados pelo pesquisador servindo de arcabouço em determinada pesquisa.

Em sua obra *Cinema I – a Imagem-Movimento*, Gilles Deleuze cita o filósofo Henri Bergson com o intuito de descrever algumas características da percepção que é alterada mediante a projeção do cinema.

A esse respeito Bergson se distingue da fenomenologia, para a qual o cinema antes romperia com as condições da percepção natural. “Temos visões quase instantâneas da realidade que passa, e como elas são características desta realidade, basta-nos alinhá-las ao longo de um devir abstrato, uniforme, invisível, situado no fundo do aparelho do conhecimento... Percepção, inteligência, linguagem procedem em geral assim. Quer se trata de pensar o devir, ou de o exprimir ou até de o perceber, o que fazemos é apenas acionar uma espécie de cinematógrafo interior.”(EC, pp. 298-299 (305).(N.T.)) Deve-se depreender daí que, segundo Bergson, o

⁶ Sobre tal sentido da imagem, Edgar Morin (1970) diz que o homem tem necessidade de lutar contra a erosão do tempo fixando-se na imagem (MORIN, 1970, p. 33).

cinema seria somente a projeção, a reprodução de uma ilusão constante, universal? Como se tivéssemos sempre feito cinema sem saber? Mas então, muitos problemas se colocam (DEULEZE, 1983, p. 7).

A percepção mencionada nos escritos de Henri Bergson permite explicar os dados imediatos da consciência, em um plano da matéria e outro da memória. Os filmes apresentam visões imediatas de realidade, com indivíduos que encenam em um mundo aprisionado na tela, a projeção seria a liberdade do detalhe exprimido pelo vídeo. Os cineastas, mais do que representantes das imagens, tornaram-se manipuladores artísticos das interações sociais, objetivando através da lente os pequenos traços humanos que em sua totalidade simbolizam a sociedade e seus grupos. Surge, dessa constatação, diferentes questionamentos que são apontados por Deleuze. Um deles é de que o cinema seria “a reprodução de uma ilusão constante, universal?” Ou “como se tivéssemos sempre feito cinema sem saber?” O cinema então tornou-se, desde seu nascimento, um espaço de formação de conhecimentos diversos, de vivências e memórias sociais, sendo que suas propriedades inauguraram uma nova ferramenta de auxílio compreensivo. Dessa forma, a linguagem cinematográfica potencializou os estudos acerca da sociedade e suas nuances tão complexas e intrigantes.

Considerações finais

As reflexões feitas neste artigo objetivaram um diálogo entre posturas teórico-metodológicas que definem o cinema como arte inovadora e ferramenta auxiliadora na compressão da sociedade e suas características. A linguagem fílmica analisada pelo cientista social apresentou uma realidade de sentidos e conflitos sociais extremamente relevantes no processo de interpretação do mundo. A montagem do filme foi aos poucos refinando a percepção do espectador, ao ponto de redefinir os olhares e o sentido das imagens postas em movimento.

A sétima arte passou a ocupar um lugar de destaque entre diferentes expressões humanas, o vislumbre provocado pela projeção desde seu nascimento em 1895 provocou alarde, as imagens em movimento permitiram a análise dos reflexos da humanidade, como um teatro de sombras, onde o lugar das sombras foi tomado pelos indivíduos e suas excentricidades. As duas primeiras fases do cinema foram marcadas por uma evolução da montagem, foi a partir dos recortes e colagens de pequenos rolos de filme que as primeiras

obras fílmicas surgiram, levando mensagens que antes eram difíceis de serem interpretadas pelo espectador.

O mundo cinematográfico pós 1915, período final da segunda fase evolutiva da montagem de frames, foi marcado por significativas mudanças no campo fílmico que em sua grande maioria foram criadas por cineastas como D. W. Griffith, Cecil B. DeMille, Sergei Eisenstein e Charles Chaplin. As inovações nascidas durante a década de 1920 consagraram o cinema como arte notável e digna de análise, a produção de sentido e significação que acompanhamos na tela de projeção inaugurou novos olhares fazendo evoluir uma percepção distinta entre outras artes.

Nesta acepção, objetivou-se a denotação da linguagem do cinema como sendo uma ferramenta de extrema relevância no processo de formação do cientista social. A utilização de diferentes fontes de análise pelo pesquisador tornou-se parâmetro essencial no processo de compreensão da sociedade. O cinema, chamado de sétima arte, parece ter unido todas as artes em sua essência ao ponto de apresentar a humanidade para a humanidade.

Referências

- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política.** São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BERGER, Peter e LUCKMANN, Thomas. **A Construção Social da Realidade: tratado de sociologia do conhecimento.** 32. ed.; trad. Floriano de Souza Fernandes, Petrópolis, Vozes, 2010.
- BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989.** 2. ed.; trad. Nilo Odália, São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.
- CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- COSTA, Flávia. **O primeiro Cinema: espetáculo, narração e domesticação.** Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005.
- DEULEZE, Gilles. **Cinema 1 – a Imagem-Movimento.** Editora Brasiliense S.A. 1983.
- FERRO, Marc. **História e cinema.** São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- HERRMANN, J. **Sinnmaschine Kino: Sinndeutungen und Religion im populären Film.** Gütersloh: Kaiser, 2001.
- MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial.** Campinas: Papirus, 2006.
- METZ, Christian. **A significação no cinema.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia**. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada. A Barulhenta história do cinema mudo**. São Paulo. Lemos Editorial, 1997.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **O conhecimento pedagógico e a interdisciplinaridade: o saber com intencionalização da prática**. In FAZENDA, Ivanir. *Didática da Interdisciplinaridade*. Campinas: Papirus, 2003.

SILVA, Josué Pereira da, Org. **Para uma Sociologia do Século XX**. São Paulo: Annablume, 2007.

The film language as social reality interpretative instrument

ABSTRACT

This article aims to debate the use of cinema as a teaching resource in the sociological formation process. The flowering of a sociology of cinema in the twentieth century enabled social scientists to recognize the potential of moving images for the understanding of reality. The movie industry, which has dictated rules and standards of conduct around the world, redefining aesthetic and artistic concepts through numerous genres, emerged as propaganda weapon for political parties, becoming a social phenomenon. The filmic film becomes to be analyzed as an extremely important document resource for the understanding of society, especially events that encompass and form the reality as a whole. In this sense, this article offers a sociological analysis of the evolution of the use of filmic works in the social sciences and their contribution to the process of comprehension of society and its different nuances.

Keywords: Sociology of Cinema, Sociological Training, Film Language.