

Josimey Costa da Silva

O encontro no cinema: mídia e vínculo social

Quando do lançamento do seu filme “Tônica Dominante”¹ no circuito comercial de cinema, a cineasta Lina Chamie assistiu a várias das sessões de exibição pública. A experiência foi marcante, tanto que ela afirma: “o filme passa a existir com o público e ele, ainda assim, é um objeto móvel, um objeto vivo. Ele respira a cada sessão”².

Inúmeros são os narradores das muitas histórias que, como essa, testemunham que o filme vive de modo único cada sessão de exibição em diferentes locais para públicos diversos. Algumas sessões são especialmente singulares por seu modo de fruição, fora da sala de projeção convencional, e por seu público, essencialmente comunitário. Exibidores focados na democratização do cinema realizam sessões assim não só por todo o Brasil, mas em vários lugares do mundo.

No Rio Grande do Norte, o Movimento dos Sem-Tela projetou filmes em Natal e outros locais do estado usando como superfície de projeção as velas de jangadas navegando ou os próprios corpos dos espectadores. O núcleo do movimento, hoje em Maceió / AL, continua a promover sessões democráticas em comunidades de excluídos de cinema. O Projeto Cinema na Rua, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, lista sessões realizadas na areia de praias, em quadras de esporte, praças públicas, hospitais. São Paulo / SP sedia um movimento semelhante: o Cine Mambembe, que já percorreu o Brasil exibindo filmes e chegou até a um acampamento do Movimento dos Sem-Terra (MST), embora sua atuação esteja agora mais concentrada no estado-sede. Há, ainda, o projeto Cinema BR em Movimento, sediado no Rio / RJ, que articula sessões simultâneas dos mesmos filmes no país inteiro por meio de dois circuitos: o Universitário, para públicos das instituições de ensino de terceiro grau, e o Comunitário, para públicos sem acesso às salas comerciais de exibição.³

Em comum, essas sessões têm um clima de Cinema Paradiso⁴. Neste filme, a cena da projeção de um filme numa praça de aldeia italiana parece confirmar que, perdidos os limites da sala de projeção convencional, outros laços surgem, simbólicos, afetivos, indicativos de um sentimento de comunhão. A sessão de cinema convencional esconde o corpo do outro aos olhos; a exigência de silêncio na platéia não dá chance ao diálogo; a dinâmica do ritual urbano põe desconhecidos em contato fugidio e destinado ao olvido. Porém, quem quer que tenha assistido a qualquer sessão de cinema numa rua, numa praça, numa escola, num hospital, na areia de uma praia, no estacionamento de um supermercado de periferia, no muro de um cemitério, na vela de um barco, sente uma atmosfera diferenciada envolvendo a todos, mesmo os que se desconhecem.

O bairro, a rua e a praça ainda são espaços vitais para as relações humanas mesmo nos grandes centros urbanos. Há espaços públicos que não são civis, que não permitem o livre exercício da cidadania, da vivência coletiva. Entre eles, estão os *shopping centers*, as ruas de grande fluxo, as praças sem árvores e sem bancos. Contudo, os espaços públicos civis ainda existem na forma de parques, ruas secundárias fechadas ao trânsito de carros nos finais de semana, praças cheias de camelôs e religiosos em pregação. Os bairros

periféricos, com suas casas pequenas e muitas vezes desconfortáveis, expulsam as pessoas para as ruas e para as quadras de esporte. Em espaços assim, a comunicação pode se configurar não como mero intercâmbio de informação, mas como a troca simbólica definidora do diálogo ou como o compartilhamento de conteúdos que resulta numa nova ação, já que há mais intimidade, visibilidade e proximidade física entre as pessoas.

O acompanhamento de várias sessões democráticas de cinema apontou para a possibilidade de criação de vínculos sociais significativos, que se originam ou se fortalecem antes, durante e depois das sessões. Como um todo, as sessões remetem a situações exemplares da comunicação fática⁵, à comunhão das praças interioranas, às relações comunitárias que, fora de um *locus* territorial determinado, se caracterizam principalmente pela integração ou sentido de participação dos envolvidos.

Tais experiências podem ser denominadas como comunitárias no sentido de possibilitarem ou ressaltarem uma vinculação social diferenciada e mais duradoura entre os espectadores, uma vez que são realizadas em locais em que a vivência comunitária é mais visível. Entretanto, em mostras e festivais e até talvez em sessões comerciais, algo dessa vinculação também pode ser pressentido, uma vez que o ato de ir ao cinema nos centros urbanos se reveste do caráter de um rito contemporâneo porque a ritualização e a simbolização dos laços sociais estão se entrelaçando cada vez mais com a tecnologia, deslocando o saber e o sentir.

O cinema é um ritual no sentido de que se repete como um hábito social em oposição a ações instrumentais ou racionais, cujos fins estariam situados externamente a elas mesmas, mantendo algo do aspecto mágico-religioso característico desse tipo de prática. Um ritual significa também o processo de pôr em relação que dá sentido aos fatos da vida social, sendo produtor de qualidade ao transformar o ordinário no extraordinário.

É preciso estabelecer uma distinção um pouco mais precisa entre cinema e filme. Ambos podem ser tratados como fatos, mas o filme é uma obra audiovisual delimitada e, ainda que suas possibilidades sejam vastas, constitui um discurso significativo passível de localização, é um objeto de estudo menos incontrolável. Já o cinema é um fato social total, com infinitas nuances em seus aspectos tecnológico, econômico e sociológico, como distinguem Christian Metz (1980) e Massimo Canevacci (1990), com base no conceito de Marcel Mauss (2003).

A abordagem antropológica dos aspectos comunicacionais e culturais do cinema se justifica pela tentativa de apreender minimamente o fato social total, que sempre se apresenta com um caráter pluridimensional e, portanto, ainda requer a coincidência de múltiplos aspectos sincrônicos, da dimensão histórica ou diacrônica e da dimensão fisiopsicológica. Canevacci abraça esta perspectiva, com ressalva à redução da dimensão histórica, que ele considera constitutiva de todas as outras dimensões ao afirmar que:

dessa perspectiva, não só a ontogênese - isto é, o componente subjetivo do indivíduo como exemplar da espécie - deve ser posta no centro da práxis do ponto de vista da transformação social, mas também a sua base filogenética, que mergulha suas raízes na própria constituição da humanidade. (CANEVACCI, 1990: 18).

Os filmes são textos porque cada obra filmica não deixa de ser um trecho do cinema como um conjunto ideal, que por sua vez é a soma virtual de todos os filmes, para onde todos fluem e a partir do qual se organizam diferentes estruturas de significação “que - mesmo se cada filme as põe em prática e as agrupa à sua maneira, mesmo se cada filme só atualiza uma parte - não são, em seu fundamento, menos comuns, potencialmente, a todos os filmes.” (Metz, 1980: 11).

O cinema como fato social total engloba o filme; no entanto, o filme é um texto que também contém o cinema. Ainda que o foco recaia sobre a linguagem, o que põe em primeiro plano o fato filmico, sempre estará no substrato da reflexão o fenômeno complexo que é o cinema e que alimenta as produções e as relações estabelecidas em torno do filme.

Os dois autores citados constituem um eixo importante desta reflexão sobre o cinema, o que não impede que haja também conflitos que convivem com as confluências. Para Metz, mesmo que o cinema seja um fato social e o filme seja tratado como texto, esta última perspectiva se impõe. De certo modo, a experiência de cinema surge, em seus textos, destacada de uma vivência mais real, no sentido de concreta, como uma interrupção do fluxo cotidiano e a ele incorporado somente como produção cultural. É possível, contudo, ponderar que essa vivência se dá no nível da noosfera exatamente porque se alimenta do cotidiano e, por sua vez, o alimenta, povoando-o de formações imaginárias, mitológicas e afetivas que se comunicam por meio do conjunto das relações sociais e estruturam as práticas concretas.

A sala de cinema aparece, assim, como um espaço de significação exatamente pela mesma razão que esse autor indica como responsável pela ausência de significado: o escuro povoado de espectros. O estado de semi-onirismo que caracteriza o espectador é foco de um alheamento originado pela própria natureza hipnótica da fruição cinematográfica que, para Metz, ocorre sempre em privado. Ocorre que a ambigüidade da experiência semi-onírica e coletiva / individual convive com o êxtase e o entusiasmo. Estes são igualmente constitutivos de tal experiência e podem muitas vezes oferecer o despertar posterior que a meditação e o prazer conferem ao corpo vivo. Do mesmo modo, é possível distinguir relações que se estabelecem entre os espectadores no cinema por meio da sincronização emocional e da conversa, especialmente quando a sessão se desloca da sala comercial para o lugar da vivência comunitária. Aliás, Metz também destaca como diferenciado o público desse tipo de sessão de cinema, embora isso seja, para ele, uma variante sociológica da instituição cinematográfica; neste enfoque, é parte integrante do *corpus* principal sob análise.

No tocante a Canevacci, cujo enfoque tem uma estreita proximidade com o adotado aqui, há dois importantes distanciamentos. Esse autor pensa o cinema como prática social e lhe confere efeitos sociais de antropomorfismo e cinecentrismo, atribuindo-lhe um espírito, um fluxo que vai do imaginário ao concreto e vice-versa. Os temas que ele desvela e que esta reflexão, identicamente, persegue, abrangem o hábito social e o caráter ritualístico da sessão de cinema, o corpo em hierarquia de órgãos e a dupla condição de sujeito / objeto do espectador, além do seu comportamento oscilante entre o escuro e a luminosidade, entre o ato público e a fruição privada. Há, ainda, o erotismo difuso e o divagar que a escuridão engendra, bem como a perspectiva de outros efeitos sociais a partir de uma relação diferenciada com o cinema. A sua perspectiva se coloca contra o cinema etnológico e a favor da produção de um cinema antropológico, que permitisse o registro de outros olhares

dos homens sobre os próprios homens. Essa seria a possibilidade de fuga à tendência de esmagamento do público num *status* filogenético que não resiste à mimese conjugada com a reificação.

Um primeiro distanciamento em relação às suas proposições diz respeito ao corpo. Não há como não reconhecer uma hierarquia de órgãos produzida pelas práticas sócio-culturais ao longo da história humana, com ênfase para os sentidos da distância e embotamento dos sentidos da proximidade, fato que também Metz releva. A partir de entrevistas com grupos de espectadores⁶ e conforme a minha própria fruição cinematográfica, o cinema não anula a percepção mais globalmente exercida do corpo do espectador nem a sua propriocepção, o sentido de percepção do próprio corpo.

A vivência imaginária do filme aciona sentimentos profundos que emergem a partir da alteridade ficcional, mas as perturbações do ambiente não são ignoradas, sejam estas o mastigar da pipoca, a carícia furtiva ou a risada contagiante. A sessão de cinema exige a presença de si e do outro e, ainda que o filme remeta a um tempo mítico, a fruição se dá no tempo presente. Presença e presente são o espaço e o tempo do corpo como mídia primária,⁷ e o erotismo que se exerce a partir da visão não elimina os namoros que erotizam todos os outros sentidos.⁸

Ainda que haja uma certa anestesia corporal, um tipo de hipnose para que se dê a participação afetiva fundada na visão mágica necessária à fruição cinematográfica, o outro se faz sempre presente e próximo na sessão de cinema, o que aciona os sentidos que o filme secundariza. Uma consulta à história do cinema mostra que a fruição passou de um efeito de equipamentos de uso individual (o estereoscópio) para a sessão coletiva, e das gigantescas salas dos cinemas das décadas de 40/50 para as reduzidas dimensões de cinemas de arte ou alternativos de bairro, além do contemporâneo *multiplex*, com muitas pequenas salas. E mesmo que esta última conformação dificulte a vinculação social pelo seu caráter marcadamente comercial e massivo, em nenhum momento o cinema deixou de ser, paralelamente, itinerante, mambembe e festivo em muitas das suas manifestações, ou seja, aglutinador de uma vivência presencial e coletiva.

Um segundo distanciamento é maior e se refere ao imaginário relacionado ao cinema. Para Canevacci, o imaginário obstaculiza a imaginação e não reflete a incidência de mitos ou imagens arquetípicas.

O cinema realiza à perfeição uma invenção reprodutível de ‘estar fundido’, inventada indiscutivelmente pelo homem, que traz consigo a ressurreição dos mitos arcaicos no interior da nova capacidade produtiva e reprodutiva. Não existem arquétipos invisíveis e incriados, mas visões que - a partir do filme - estabelecem uma gigantesca ponte entre a alienação vivida nessa vida e a angústia existencial de séculos de civilização alienada. Para além do rito - de qualquer rito - não está o desconhecido, matriz invisível e arquetípica de tudo o que é visível, mas o homem ‘responsável por toda imagem’.
(Canevacci, 1990: 36-37).

Para ele, o cinema não é a moldura do mito, mas o recurso da máscara do teatro grego, fazendo brotar imagens inconscientes, embora não arquetípicas. Tal posição é

congruente com a sua noção da função desempenhada pelo imaginário cinematográfico. O autor argumenta que a organização ritual do “pneuma mimético”, ou seja, do fluxo psico-sócio-cultural de valores e imagens oriundos do cinema, “tem a função de adequar as normas da introjeção aos novos cenário psicossociais” (Canevacci, 1990: 168), e que isso é corroborado pelo imaginário como instrumento ideológico que, no poder, sucede a imaginação.

Em contraposição a isso, surgem as noções de imagem, imaginário, imaginação, mito e *arqué* que, mesmo não omitindo por completo tal perspectiva, podem ampliá-la. De forma geral, o arquetípico é o arcaico, princípio organizador presente no *anthropos*, cujas expressões estão sujeitas às transformações sócio-históricas, a atualizações que não invalidam esse princípio. O mito é uma para-linguagem, um método de descrever o mundo que representa incorporações de estruturas culturais, é um modelo exemplar de conduta, portanto, é arquetípico. A imagem é uma configuração mental também arquetípica e estrutural da consciência. Ela compõe o imaginário, do qual a imaginação é função e produto. O imaginário absorve imagens e sofre restrições impostas pela vida em sociedade, mas é também a condição da abertura, do escape. É fundamental que sua produção e produtividade sejam integradas à realidade social humana.

A adoção dessas noções faz emergir fortemente a perspectiva de Edgar Morin sobre o cinema, para quem este é arte e indústria, é um fenômeno social e estético expressivo da época atual, remissivo “para a modernidade do nosso século e para o arcaísmo dos nossos espíritos” (Morin, 1997: 16). As estrelas de cinema são neo-mitos e o imaginário é formado a partir da consciência do duplo, imagem fundamental do homem, deflagradora da consciência do si mesmo e desdobrada na sombra, no reflexo, no desenho, no fantasma ou espectro, no mito⁹. A fruição do cinema, ocorrendo como participação afetiva, permite antropomorfismo e cosmomorfismo como tendências para ver o humano em tudo e pôr o universo dentro do homem, ou seja, como realização de uma visão mágica do mundo. Entre os seres humanos atuais, esta é uma visão muito pouco diferenciada da visão prática, mais racional, mesmo que essa diferenciação seja presumida como requisito da alta civilização.

Os diversos complexos de magia, de afetividade, de razão, de real que compõem a estrutura molecular dos filmes nos conduzem aos complexos sociais contemporâneos e aos seus componentes, aos progressos da razão no mundo, à civilização da alma, às magias do século vinte, heranças das magias primitivas e fixação fetichista da nossa vida individual e coletiva. (Morin, 1997: 240).

A comunicação ampla que o cinema deflagra não se esgota na película, nem sequer no ato de assisti-la e isso deve se refletir no olhar analítico que se lança sobre a comunicação de massa que produz o cinema. A comunicação tecnologicamente mediada e dirigida a um homem médio multiplicado em público massivo é o terreno de comunicação entre as culturas popular e de elite e pode também configurar um novo /antigo tipo de relação social exercida no espaço público a partir do processo de recepção da mensagem mediada pelo cinema e pelo vídeo. Isso porque a criação de laços afetivos, ainda que temporários, está na raiz de qualquer processo comunicacional. Também porque a

experiência do cinema e do vídeo imbrica-se com o lúdico, que, por sua vez, demanda a afetividade para se estabelecer.

A produção de filmes etnológicos como possibilidade de escape ao assujeitamento da cultura e ao exercício de poder do sistema econômico é uma das pontas do processo, mas na outra, a da recepção, também é indispensável um olhar e uma prática diferenciados. Evidentemente, trata-se de uma tarefa de grande monta porque o filme em si já não é um objeto de estudo simples, mas o cinema é um vasto e complexo fenômeno sócio-cultural, um conjunto multidimensional que não se presta a um estudo rigorosamente unitário porque compreende tal gama de aspectos que demanda abordagens transdisciplinares e multimetodológicas.

O que é transdisciplinar vai além da interdisciplinaridade e compõe um panorama também complexo para o processo do conhecimento por não operar a partir da fragmentação dos saberes e das disciplinas. Uma disciplina fechada em si mesma pode dar conta de um segmento muito limitado da realidade, mas não de um objeto complexo. A abordagem transdisciplinar é, então, o recurso de integração de diferentes disciplinas, construída a partir da hipótese de uma linguagem nova e comum entre elas.

Do mesmo modo, o método é a estratégia de pensamento que é utilizada para apreender um dado da realidade, mas não deve funcionar como um programa a ser aplicado a qualquer situação, não deve ser um cânone. Se segue procedimentos, estes devem funcionar como operadores da abertura da mente à compreensão, à criação e, se possível, à imaginação. É esta a razão deste olhar sobre o cinema que, antes de tudo, persiste como evento complexo, como mídia pluridimensional, que só se efetiva num circuito recursivo envolvendo a emissão, o meio, a recepção, o ruído, o contexto, o corpo e o espírito. O pesquisador, ao tentar uma aproximação menos fragmentária entre a observação e o observado, perceberá certamente o cinema como uma prática que se fundamenta em aspectos ontogenéticos e filogenéticos humanos e que se insere em problemáticas culturais e sociais, mas nunca deixará de sentir a emoção que faz do filme tudo o que ele é: técnica, prática social, arte, magia.

¹ Brasil, 2000.

² Depoimento gravado no dia 24/05/2002 em São Paulo / SP.

³ Todos os dados foram obtidos em pesquisa da autora para o doutorado em Ciências Sociais pela PUC/SP (2004).

⁴ Itália, 1989. Dir.: Giuseppe Tornatore.

⁵ Segundo Malinovsky (1930), a comunicação fática é processo no qual não é partilhado um significado preciso, mas sim estados de sentimento que servem para criar atitudes comuns e solidariedade social; este tipo de comunicação ocorre concomitantemente com a comunicação semântica, mesmo em processos massivos.

⁶ Durante pesquisa já citada.

⁷ As mídias podem ser secundárias ou terciárias como extensões do corpo, que é a primeira delas, ou seja, o meio primordial de contato com o mundo de que os seres humanos se utilizam, conforme os conceitos de Pross (1990).

⁸ Cf. Vale (1997), que indica o "escurinho do cinema" como cenário de práticas da sexualidade.

⁹ Morin (1989) e (1997).

Referências bibliográficas

- BARRO, Maximo (2000). Na trilha dos ambulantes. São Paulo: Maturidade.
- BARTHES, Roland [s/d]. Ao sair do cinema. Trad.: Antônio Gonçalves. In: O rumor da língua. Lisboa, Edições 70, p.291-294.
- CANEVACCI, Massimo (1990). Antropologia do cinema. São Paulo: Brasiliense.
- Cosmo, corpo, cultura (2002). Christoph Wulf (org.). Milano: Bruno Mondadori.
- CYRULNIK, Boris (199-). Do sexto sentido: o homem e o encantamento do mundo. Trad.: Ana Rabaça. Lisboa: Instituto Piaget.
- DELEUZE, Gilles (1985). Cinema 1: a imagem-movimento. Trad.: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense.
- ELIADE, Mircea (1992). O sagrado e o profano: a essência das religiões. Trad.: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes.
- FERNANDES, Anchieta (2002). Cinema comunitário. In: Galante, no 12, Vol. 02. Natal: Scriptorium Candinha Bezerra; Fundação Hélio Galvão, jun.
- GABLER, Neal (1999). Vida: o filme. Trad.: Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras.
- HUIZINGA, Johan (1971). Homo Ludens. Trad.: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva.
- MALINOWSKI, Bronislaw (1930). The problem of meaning in primitive languages. In: Ogden, C. K. e Richards, I. A. The meaning of meaning. 3. Ed. Londres: Kegan Paul. Trench, Trubner.
- MAUSS, Marcel (2003). Sociologia e Antropologia. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify.
- METZ, Christian (1979). Psychoanálisis y Cine: el significante imaginário. Versão castelhana: Josep Elías. Barcelona: Gustavo Gili.
- _____. Linguagem e cinema (1980). Trad.: Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva.
- MORIN, Edgar (1989). As estrelas: mito e sedução no cinema. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro, José Olympio.
- _____. (1997). O cinema ou o homem imaginário. Trad.: Antônio-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio D'água / Grande Plano.
- PROSS, Harry (1980). Estructura simbólica del poder. Barcelona: Gustavo Gili.
- TODOROV, Tzvetan (1996). A vida em comum: ensaio de Antropologia Geral. Trad.: Denise Bottmann e Eleonora Bottmann. Campinas/SP: Papirus.
- VALE, Alexandre Fleming Câmara (1997). No escurinho do cinema: cenas de um público implícito. São Paulo: AnnaBlume; Fortaleza: Secretária da Cultura e Desporto do Ceará.

Josimey Costa da Silva

Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Professora adjunta de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Ensaísta, poeta, contista, diretora de videodocumentários. E-mail: josimey@digizap.com.br.