

Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis

Some reflexions about cinema and social representations

Henrique Codato

Universidade Federal de Minas Gerais. Av. Antônio Carlos, 6627, Pampulha, 31270-901, Belo Horizonte, MG, Brasil. picega@hotmail.com

Resumo. Este artigo pretende relacionar o conceito de representações sociais, entendido a partir de diferentes perspectivas, com os estudos do cinema, num esforço que visa apontar elementos que sirvam para analisar a sétima arte no que tange seu caráter representacional. Propomos, num primeiro momento, apresentar o pensamento de Durkheim acerca da gênese de representação, relacionando-a às contribuições de Serge Moscovici e Denise Jodelet, importantes nomes da psicologia social. Numa perspectiva mais filosófica, buscamos apresentar as reflexões de Michel Foucault sobre a crise da representação, abrindo-nos também a horizontes teóricos mais plurais e agregando os pensamentos de Gilbert Durand e a noção de imaginação simbólica, e de Paul Ricoeur e sua concepção de *mimese*

Palavras-chave: cinema, representações sociais, espectador.

Abstract. This article intends to relate the concept of Social Representations, taken in several different aspects, to cinema studies, pointing some relevant elements to analyze it. This work has as aim to present briefly the thoughts of Durkheim about the genesis of the term representation and relate it to some contributions offered by Serge Moscovici and Denise Jodelet, both important names for the social psychology. Taking philosophy as matter, we try to introduce Michel Foucault's reflexions on the crisis of representation, connecting them to the ideas of Gilbert Durand and the symbolic imagination, besides the conception of mimesis as presented by Paul Ricoeur.

Key words: cinema, social representations, spectatorship.

Introdução

Este artigo é fruto do esforço de elaborar uma reflexão acerca do cinema, buscando entendê-lo a partir de seu diálogo com o conceito de representações sociais. Sabe-se que os meios de comunicação de massa, esse universo plural do qual o cinema também faz parte, ocupam um importante papel na organização e na construção de uma determinada realidade social. Eles tanto reproduzem essa realidade, representando-a através de seus diferentes discursos, quanto a modificam, reconstruindo-a por meio de uma interferência direta em sua dinâmica, em seu funcionamento. Nossa preocupação inicial é, portanto, a de compreender como a sétima arte pode servir de palco para a manifestação de tais representações e, ao mesmo tempo, como elas são geradas, e difundidas pelo discurso cinematográfico.

O termo *representar* permite ser traduzido como o ato de criar ou recriar um determinado objeto, dando-lhe uma nova significação, um outro sentido. As representações formam, segundo Jodelet (2001, p. 21), um *sistema*, e quando compartilhadas e compartilhadas pelos membros de um grupo, possibilitam o aparecimento de uma visão mais ou menos consensual da realidade. Ora, se há uma *visão* que decorre dessa nova apreensão da realidade, há, forçosamente, para ela, uma *imagem*, entendida aqui como elemento que busca no estatuto da imaginação seu próprio lugar de articulação; uma consciência, que Deleuze (1985) conecta, no universo cinematográfico, ao papel da câmera.

Traduzir ou substituir algo por meio de uma imagem propõe, entretanto, um dilema que, segundo Casetti e Di Chio (1998, p. 123), condiciona qualquer tipo de processo analítico, pois vincular nossa compreensão a uma representação faz com que passemos a aceitá-la como uma verdade. Porém, não seria o conceito de verdade também uma forma de representação? É possível, no caso de nosso objeto, identificarmos como premissa uma relação analogicamente construída entre o cinema e o filme, estendida para além da dualidade do dispositivo e da projeção. Tanto na dinâmica interna como externa do filme – ou seja, tanto dentro como fora da narrativa fílmica – uma espécie de “jogo” é instituído entre câmera e olhar. Nessa dupla articulação, a representação desdobra-se, assumindo uma ambigüidade que tem como elemento fundador o desejo, seja ele fruto da relação estabele-

cida entre o sujeito filmado e o olho mecânico da câmera, seja ele o desejo projetado daquele a quem o filme quer seduzir, encantar ou fascinar, ou seja, o espectador.

Desta maneira é que se pretende entender esse entrecruzamento explicitado entre cinema e representações sociais. Este artigo propõe relacionar as idéias de Serge Moscovici e Denise Jodelet, importantes nomes da psicologia social, com as perspectivas filosóficas de Michel Foucault sobre a representação e abre-se a horizontes teóricos plurais, agregando os pensamentos de Émile Durkheim acerca da gênese do conceito de representação; de Gilbert Durand e a noção de imaginação simbólica; e de Paul Ricoeur e sua concepção de *mimese*, por exemplo.

Há, nesses autores tão diversos, interesses comuns, mas visadas notadamente diferentes, olhares muitas vezes divergentes, e esse talvez seja o maior mérito deste trabalho: perceber e avaliar tais distinções. É necessário compreender que as representações sociais não oferecem, elas mesmas, um conceito *a priori*. Se o que interessa em relação ao cinema é a troca que estabelecem sujeito e câmera, o que importa aqui é que entendamos que as representações sociais são, na verdade, um *processo* dinâmico no qual indivíduo e sociedade aparecem como pólos de um mesmo pêndulo.

Visões clássicas sobre a representação: a sociologia de Durkheim

Como é sabido, o termo “representação coletiva” foi proposto por Émile Durkheim na intenção de ressaltar a primazia do pensamento social frente ao pensamento individual. Para Durkheim, assim como a representação individual deve ser considerada um fenômeno psíquico autônomo e, portanto, não redutível à atividade cerebral que o fundamenta, a representação coletiva tampouco se reduziria à soma das representações dos indivíduos que compõem um grupo. Ao fazer creditar a existência de uma suposta consciência coletiva que organizaria o mundo sensível comum, Durkheim afirma que as representações, manifestações dessa consciência comum, fundamentam-se a partir de certos hábitos mentais; certas categorias que existiriam com relativa autonomia e que, ao atuarem entre si, se modificariam. Durkheim dá, a essas representações coletivas, o nome de *fato social*.

O que ele chama de fato social, nomenclatura introduzida em seu trabalho *As Regras do Método Sociológico*, publicado em 1895, deve ser entendido a partir da premissa apresentada acima. Preocupado com questões de cunho metodológico, o pensador tenta colocar os estudos da sociologia no campo das ciências empíricas e objetivas, insistindo em considerar o fato social como “coisa”, distanciada de qualquer teleologismo. O estudo da vida social buscava, então, construir um discurso científico que superasse as deficiências encontradas no chamado senso comum, possibilitando investigar possíveis relações de causa e efeito a partir de fenômenos previamente definidos e elegendo a coletividade como princípio para a compreensão do indivíduo como ser social.

Ao assumir tal posição, Durkheim esforça-se para que as especificidades das representações ditas coletivas ultrapassem o substrato orgânico ou os fenômenos mentais, e propõe entendê-las como a própria essência das consciências tanto individuais quanto coletivas. É possível identificar, a partir da ambigüidade apresentada pelo pensamento durkheimiano entre indivíduo e sociedade, uma das questões mais relevantes no que diz respeito a qualquer função artística, em especial, ao cinema: a questão da objetividade do olhar que filma *versus* a subjetividade do olhar que se deixa filmar; do real da escritura fílmica *versus* a ilusão do espetáculo. Se a intenção maior do cinema é representar uma determinada realidade, há, neste movimento, um caráter objetivo, uma preocupação em fazer valer o mundo da experiência, aquilo que Jean-Louis Comolli (2008) chama de ‘inscrição verdadeira’. Existe, na imagem cinematográfica, uma presença indicial do real que permite antever os corpos e os gestos, apreendidos no momento mesmo em que se constitui a relação entre aquele que filma e aquele que é filmado. Contudo, há também, no cinema, algo que é da ordem da subjetividade, que diz respeito à interpretação, à história de vida de cada um dos sujeitos que assistem ao filme.

Testemunhar a realidade sob a forma de uma representação pressupõe, entretanto, uma ordenação, uma organização, um *método*. É interessante notar que o livro citado de Durkheim, *As Regras do Método Sociológico*, aparece no mesmo ano em que os irmãos Lumière apresentam publicamente o cinematógrafo, ou seja, o ano de 1895. E é justamente a *montagem*,

entendida enquanto processo de significação, que interessará importantes nomes das teorias do cinema do início do século XX, notadamente Dziga Vertov e Sergei Eisenstein. Apesar de divergentes, ambos os autores revelaram a importância da montagem na compreensão do filme. Se há uma linguagem cinematográfica, ela pode ser conectada à idéia mesmo de montagem, que, segundo Comolli (2008, p. 46), é “o procedimento pelo qual a ditadura do corte e do fragmento impõe a aceleração do olhar em detrimento da experiência da duração e da continuidade”.

É crucial notar esta confluência, presente tanto no pensamento sociológico quanto nos estudos desenvolvidos sobre o cinema no final do século XIX, início do século XX, pois ele vem ressaltar algumas das mais importantes questões que concernem às artes dramáticas e pictóricas modernas, tais como a presença de pessoas comuns como protagonistas da cena; o notável crescimento das grandes cidades ocidentais e, conseqüentemente, a necessidade de se repensar as relações espaciais entre as diferentes classes sociais que emergiam de tal contexto. O cinema viria mesmo a servir de importante ferramenta para as Ciências Sociais – notadamente a Antropologia – no intuito de registrar o cotidiano de diferentes sociedades, transformando a própria imagem em objeto etnológico.

Dessa forma, uma nova dinâmica, tanto social quanto artística se estabelece, fazendo com que o cinema seja pensado não apenas como uma máquina de registrar imagens do cotidiano, mas como elemento ordenador de um discurso que, muito mais do que mostrar imagens em movimento, serve também para organizá-las, inaugurando uma forma de discurso próprio, servindo também aos interesses do pensamento científico.

Com a intenção de legitimar o cinema como uma nova forma de arte, Louis Delluc, crítico de arte francês, lança, no início da década de 1910, o termo “cineasta”. Tal termo, utilizado como sinônimo de um artista profissional inteiramente responsável por sua obra, aparece em contradição ao termo “cinematografista”, título dado ao técnico da imagem, àquele que filmava sob as ordens de um estúdio ou de uma instituição. A partir dessa oposição, o escritor italiano Riciotto Canudo lança, na seqüência, o “Manifesto das sete artes” (1911), no qual propunha que o cinema fosse entendido como uma síntese de todas as outras artes, a emergência de uma “arte total”.

A abordagem da psicologia social: Moscovici e as representações sociais

Se a noção elaborada por Durkheim de representações coletivas foi central para explicar a dicotomia indivíduo/sociedade, possibilitando o nascimento da Sociologia e da Antropologia, ela também será fundamental para a Psicologia, servindo de base para esboçar os contornos de uma psicologia dita social que toma como norte a idéia da representação, entendendo-a como uma passarela entre os mundos individual e social, associada à perspectiva de uma sociedade em transformação (Moscovici in Jodelet, 2001, p. 62). O conceito de representação social aparece como consequência da mudança de paradigma que enfrentam as Ciências Humanas a partir do final da década de 1960, início de 1970. No que concerne a Psicologia, por exemplo, Jodelet (2001) sugere que o declínio do Behaviorismo e do Cognitivismo abre perspectivas fecundas de pesquisa e permitem encontrar no conceito de representações sociais um elemento reunificador da Psicologia e das Ciências Sociais.

Também é possível estabelecer uma conexão entre o surgimento dessa nova perspectiva e o fortalecimento dos estudos culturais. Esses estudos constituem um ramo da sociologia geral, mas têm uma grande relevância para a comunicação a partir do momento em que se propõem a entender os meios de comunicação como geradores de sentidos e mediadores na apreensão e na constituição da cultura. Sua abordagem exige “novos tipos de análise social das instituições e formações especificamente culturais, e o estudo das relações concretas entre estas e os meios materiais de produção cultural” (Williams, 1992, p. 14). Algumas importantes teorias a propósito do cinema aparecem nesta época, influenciadas tanto pelas diretrizes da psicologia social, quanto pela corrente pós-estruturalista liderada por Michel Foucault, entre outros autores.

Politicamente, as minorias começam a ganhar espaço com a liberação sexual e o fortalecimento dos movimentos feministas e dos negros americanos, passando a protagonizar histórias no cinema e em outros meios de comunicação de massa. Stuart Hall (2000) fala desta perspectiva, afirmando que tanto o cinema quanto a televisão sempre foram analisados como se apenas reproduzissem ou transformassem as formas de produção cultural, sem levar em conta a incorporação e a transformação de discursos produzidos fora

das mediações. Assim, a noção de representação social passa a servir de suporte para que essa troca, esse diálogo entre meios de comunicação e realidade social, se estabeleça e ganhe força.

Serge Moscovici apresenta um interessante percurso histórico dos estudos das representações sociais em seu artigo publicado em 1976, intitulado “Das Representações Coletivas às Representações Sociais: Elementos para uma História” (in Jodelet, 2001), explicando que as representações dominantes na sociedade causam pressão nos indivíduos, e é nesse meio, por consequência, que os sujeitos pensam e exprimem seus sentimentos. Tal perspectiva fornece aos meios de comunicação de massa um importante papel: é através dos discursos, das imagens e das mensagens midiáticas que tais representações circulam e é neles que acontece o que Jodelet (2001) chama de “cristalização de condutas”. Essas condutas seriam materializadas na linguagem e seriam estruturadas a partir da articulação de elementos tanto afetivos quanto mentais e sociais que, integrados, passariam a afetar, por sua vez, a realidade material, coletiva e ideativa.

Aqui, novamente abre-se um lugar para o cinema. Como todos sabemos, qualquer obra cinematográfica vem carregada de ideologia e encontra um espectador que também carrega consigo toda uma história de vida, sua própria maneira de decodificar os sentidos produzidos pela obra; de compreender, assimilar e reproduzir uma ideologia. É justamente na elaboração de um discurso particular possibilitado pela relação da câmera com o sujeito, que podemos identificar os artifícios de uma linguagem própria à sétima arte e, conseqüentemente, toda uma carga ideológica reproduzida por ela. Jodelet (2001) explica da seguinte forma o papel da comunicação na criação e na reprodução das representações:

Primeiro, ela (a comunicação) é o vetor de transmissão da linguagem, portadora em si mesma de representações. Em seguida, ela incide sobre os aspectos estruturais e formais do pensamento social, à medida que engaja processos de interação social, influência, consenso ou dissenso e polêmica. Finalmente, ela contribui para forjar representações que, apoiadas numa emergência social, são pertinentes para a vida prática e afetiva dos grupos (Jodelet, 2001, p. 32).

Segundo a pesquisadora, é o desejo de completude que propicia o sentimento de identidade, assim como, paralelamente, o efei-

to de literalidade ou unidade no domínio do sentido. Dessa contradição entre identidade e reconhecimento *versus* alteridade, nasce um movimento que distingue e ao mesmo tempo integra o sujeito em relação ao outro, ao seu *diferente*, ao seu *Outro*. E a mais explícita condição para a manifestação da imagem fílmica é a presença de seu espectador, sua alteridade por excelência.

Este sujeito-espectador assumiria, então, o papel de articulador da ordem dual condicionada pela imagem. Ele possibilita a emergência de um “terceiro olhar”, compondo uma tríade no jogo estabelecido pelo eixo-de-ação¹ fílmico e assumindo a posição de “sujeito desejante”, onipresença imperceptível, mediação que condiciona a própria existência da imagem. O cinema requer um receptor que o vivencie, que complete sua significação, que lhe forneça sentido.

Mimese e desejo: as colaborações de Paul Ricoeur e René Girard

Há, no pensamento de Paul Ricoeur, uma notável mudança de perspectiva. Até então, relevamos um caráter mais sociológico ou psicológico das representações, que ganham, agora, uma reflexão que toma como base a filosofia da linguagem. Para Ricoeur, as representações constituem-se como objeto da linguagem, ou seja, são originárias de sua própria dinamicidade. Segundo o autor, os signos devem ser entendidos como instâncias de mediação, traduzidas a partir de um hiato entre o referente e a matéria própria do signo. Esse hiato viria a constituir um espaço de diferença, uma instância produtora daquilo que chamamos realidade.

Para Ricoeur, é necessário que pensemos a linguagem como um espelho da vida social, portanto, um mundo aberto e incompleto, inconcluso. Um dos méritos de seu pensamento talvez seja a ligação estabelecida entre a fenomenologia e a análise contemporânea da linguagem, que, através dos estudos da metáfora e do mito, legitima a narratividade como componente fundamental da linguagem humana. Desta forma, influenciado pelo pensamento aristotélico, Ricoeur propõe que o mundo seja interpretado como um lugar instável, signo aberto para a significação, o que vem a permitir sua articulação com o conceito de *mimesis*,

elemento fundamental no funcionamento de qualquer linguagem.

Em seu texto *Tempo e Narrativa*, publicado no início da década de 1980, Paul Ricoeur nos propõe uma detalhada análise da apreensão de sentidos do mundo a partir de sua transposição ao universo do texto. O pensador interroga a relação existente entre o tempo vivido e o tempo narrado e afirma que a percepção humana se dá a partir de sua dimensão narrativa. O mundo visto como um texto só pode ser configurado pelo leitor a partir de sua porosidade, de sua falta de rigidez. Esse mundo se abriria nos vazios que tal porosidade provoca, deixando entrever possibilidades de configurar e de selecionar os elementos que nele se apresentam. É justamente a distribuição desses elementos e a relação que eles estabelecem com o tempo da narrativa em sua dimensão episódica que interessam Ricoeur. O tempo, que perde seu caráter linear, é tomado em sua dimensão estendida de presente, sendo o passado uma forma de ‘presente da memória’, enquanto o futuro seria apenas uma ‘projeção’ do presente. Dessa forma, Paul Ricoeur tenta categorizar a experiência, distinguindo três movimentos diferentes, três momentos distintos para a *mimesis*.

A chamada *mimesis I* é uma prefiguração do campo da prática. Ela diz respeito a um ‘agir no mundo’, à trama conceitual que antecede a própria linguagem e que orienta o agir tanto daquele que produz o texto – o autor – quanto daquele para quem o texto é produzido – seu leitor. Já a *mimesis II* refere-se ao mundo da mediação, da configuração da estrutura da narrativa, portanto, é entendido como o espaço da mediação entre essas duas instâncias de produção, no qual a imaginação ganha um caráter sintético, possibilitando a construção de representações. Toda a produção sintética da imaginação só aconteceria, segundo o autor, por meio das implicações do que ele chama de tradicionalismo – que poderia ser traduzido por mundo cultural –, condicionantes do trabalho criador do texto e que permitem sua conexão com o mundo chamado social. A *mimesis III* seria, então, a refiguração que advém da recepção do próprio texto, que só passa a fazer sentido quando atinge seu leitor. É essa refiguração que possibilita uma reorganização do mundo do texto ao mundo do leitor, que

¹ Linha imaginária que interliga os olhares de duas ou mais pessoas em cena.

encontra, na dinâmica da cultura, o próprio sentido das representações.

Percebemos uma forte inclinação estrutural no pensamento ricoeuriano, no sentido de criar categorias que possam explicar a realidade do texto como uma metáfora da realidade social. Entretanto, é digno de se notar que Ricoeur, contrariamente a outros autores ditos estruturalistas, não vê a linguagem como um conceito limitante ou limitador. Ele dá à linguagem um caráter dinâmico, tentando apanhar seu movimento, seu fluxo. Assim, seu pensamento foge da rigidez característica do pensamento estruturalista, ultrapassando-a de forma a vislumbrar, na troca entre autor e leitor, o verdadeiro sentido da significação.

A relação entre o cinema e a literatura não é recente. Os estudos cinematográficos do início do século XX já aproximavam essas duas artes. A expressão *Caméra-stylo*² lançada por Astruc e os estudos críticos de Bazin são provas disso. Metz (*in* Xavier, 1983, p. 116) afirma que o filme é exibicionista assim como era o romance clássico do século XIX com suas intrigas e seus personagens, modelo que o cinema imita semiologicamente, prolonga historicamente e substitui sociologicamente. É possível, no que tange à História, traçar um paralelo entre o fortalecimento da análise do discurso e da narratologia e sua aplicabilidade no campo dos estudos do cinema, o que acontece justamente no final da década de 1970, início dos 1980. A comunicação vem apropriar-se destas ferramentas metodológicas, utilizando-as no intuito de aclarar os sentidos produzidos pelos diversos produtos culturais da comunicação de massa, visando compreender como são (re) produzidas e construídas as representações sociais em torno de um determinado objeto, no caso, o discurso cinematográfico.

Por uma antropologia da imagem: a imaginação simbólica de Gilbert Durand

Tomando questões mais subjetivas como ponto de partida, Gilbert Durand lança, em 1964, sua conhecida obra *A Imaginação Simbólica*. Num estreito diálogo com a psicologia junguiana e a filosofia de Bachelard, Durand propõe entender a imaginação a partir de um

ponto de vista mais subjetivo e fenomenológico. Percebe-se que o termo imaginário aparece como uma contraposição à idéia de ideologia, conceito marxista bastante utilizado nesta mesma época para explicar as diferenças de classe e a dominação do capital. Como nos aponta Clifford Geertz (1978, p. 163), o termo ideologia acabara transformando-se num sistema cultural fechado, tornando-se, ele mesmo, totalmente ideológico. Neste sentido, o conceito de imaginário para Durand reflete uma relação de consciência com o mundo, possibilitada de forma direta pela intervenção dos sentidos frente a ele e, indiretamente, pela intervenção daquilo que comumente chamamos de signos, elementos que compõem o universo das mediações.

Afastando-se das concepções de Peirce acerca dos signos, Durand busca as reflexões de Cassirer como norte, assumindo uma perspectiva de cunho antropológico. A apreensão indireta do mundo, aquela que é construída a partir da ausência do objeto, dar-se-á, para Durand, a partir da intervenção de três categorias distintas *representadas* na consciência da imagem: o signo, a alegoria e o símbolo, elemento que nos interessa particularmente neste artigo.

O símbolo, em sua dimensão significativa, não é arbitrário nem convencional. Ele teria, segundo Durand, um caráter exclusivista e parabólico, o que o possibilitaria reconduzir à significação. No que diz respeito ao seu significado, ele nunca pode ser captado diretamente pelo pensamento e sua percepção é dada a partir de um processo simbólico, manifesto por meio do que o autor chama de epifania. Ele não se reduz, contudo, a um único sentido, mas apresenta um campo de significado amplo e movediço. Poderíamos, numa metáfora, entendê-lo como a porta de entrada para o mundo dos sentidos. Desta maneira, as representações ganham um caráter formal, a partir do qual os indivíduos percebem o mundo, se relacionam com ele. Para o autor, sempre que abordamos o símbolo e os problemas de sua decifração, encontramos-nos em presença de uma ambigüidade fundamental: “Não só o símbolo tem um duplo sentido, um concreto, preciso, outro alusivo e figurado, como também a classificação dos símbolos nos revela ‘regimes’ antagônicos sob os quais as imagens vêm ordenar-se”, nos explica Durand (1971, p. 97).

² *Câmera-caneta*. (N.T.) Expressão lançada pelo crítico de cinema francês Alexandre Astruc em 1948 que servia justamente para comparar o Cinema à Literatura, o que serviu posteriormente para fundar a idéia de autoria nos estudos cinematográficos.

A partir deste antagonismo, Durand traça uma genealogia do mecanismo do imaginário face à idéia de símbolo, apontando uma série de forças opositivas que tomam o senso comum e o racionalismo cartesiano como extremos. De tal genealogia, em primeira instância, manifestam-se o que Durand chama de “hermenêuticas redutivas”, tais como a Psicanálise de Freud, que via nos símbolos representações fantasmagóricas, e a Antropologia de Lévi-Strauss, que os reduz a simples projeções da vida social. Porém, em contraposição, o autor aponta outra perspectiva, assinalando os trabalhos de Cassirer, de Jung e de Bachelard, nos quais o símbolo ganha um caráter vivificador, presença irrefutável do sentido, batizando-a como “hermenêuticas instaurativas” justamente por terem o poder de instaurar uma ordem para a vida social.

De Cassirer, Durand apreende a pregnância simbólica que permeia os mitos e símbolos em sua função de condutores de sentidos. Do pensamento de Jung, Durand toma a noção de arquétipo, entendido como núcleo simbólico de estrutura organizadora, sentido vazio preenchido por formas dinâmicas; uma espécie de centro invisível de forças. Quanto a Bachelard, Durand ressalta a distinção construída pelo filósofo a propósito de dois mundos, dois regimes que tomam o símbolo como potência, como força criadora. O primeiro deles, chamado de “Diurno”, diz respeito às imagens que podem ser expressas “à luz do dia”, enquanto o segundo, dito “Noturno”, fala das imagens que restam latentes, sem expressão, escondidas. Ao conectar tal bipartição com o pensamento nietzschiano, recorrendo à origem da tragédia, poderíamos associar o primeiro regime a Apolo e o segundo a Dionísio, distinguindo os dois pólos do discurso do trágico.

Percebe-se, portanto, uma essência dialética do símbolo que, segundo Durand, faz sentir seus benefícios pelo menos em quatro setores da vida social. Em sua determinação imediata, o símbolo surgiria como restabilizador do equilíbrio vital devido a seu caráter espontâneo. Pedagogicamente, ele seria utilizado para o restabelecimento do equilíbrio psicossocial; enquanto que em sua dimensão antropológica, a simbólica viria a estabelecer um equilíbrio em relação à negação da assimilação racista da espécie humana a uma pura animalidade. Finalmente, em última instância, o símbolo erigiria “[...] face à entropia positiva do universo, o domínio do *valor supremo* e equilibra o universo, que passa por um Ser que não passa, ao qual

pertence a eterna infância, a eterna aurora” (1971, p. 98), desembocando numa teofania.

O universo da imagem é o universo da figuração. Entretanto, seu papel não é da ordem da *reprodução*, mas da *produção* de sentidos. Durand nos fala da ação da imagem como função instauradora da realidade, assim como também parece fazer Ricoeur, sem, no entanto, rejeitar nenhuma das duas hermenêuticas apresentadas por Durand. É através do imaginário simbólico que um grupo ou uma coletividade designa sua identidade ao elaborar uma representação de si; portanto, a imaginação se traduziria em uma experiência aberta e inacabada, dinâmica, mas com uma realidade e essência próprias. O simbolismo é, para o autor, cronológica e ontologicamente anterior a qualquer significância audiovisual; sua estruturação está na raiz de qualquer pensamento.

A noção de imaginário nos auxilia a pensar o cinema. O cinema é uma representação de imagens em movimento, imagens que colocam em relação o real e o imaginário através de um mecanismo que permite uma dupla articulação da consciência, no qual o espectador percebe a ilusão, mas também o dinamismo da realidade. A imagem em movimento relativiza o tempo histórico, dando-lhe um caráter atemporal. Ela torna-se um suporte que conecta o espectador ao tempo do filme, enfatizando o vivido e buscando, para significá-lo, elementos do simbólico. Dito isso, é possível verificar dois eixos de compreensão que, ao interagirem, buscam apreender a complexidade do imaginário cinematográfico: um deles, da ordem da pragmática, permite perceber o cinema como produto de um meio cultural no qual está inserido; o outro, lhe condiciona a um determinado processo que é da ordem do subjetivo, que “projeta”, por meio da representação, mitos e símbolos, produtos deste imaginário do qual nos fala Durand. O cinema torna-se, assim, lugar de recepção e de revivificação do símbolo.

A *mise en scène* cinematográfica coloca em dúvida o mundo, nos afirma Comolli (2008). Esconde e subtrai mais do que “mostra”. A conservação da parte da sombra é sua condição inicial. Sua ontologia está relacionada à noite e ao escuro de que toda imagem tem necessidade para se constituir. Filmar é, pois, sempre colocar em cena, mas enquadrar pressupõe uma escolha que coloca em relação, numa alegoria ao pensamento de Durand, regimes diurno e noturno. A câmera é essa “máquina” que permite (re) materializar o corpo

e simbolizar o olhar, fazer dele essa “porta de entrada da significação” apontada pelo pensador. É sua condição onipresente que permite a entrada e a saída dos sentidos, num movimento relacional de troca, possibilitando reviver uma nova representação do mundo, reconstruir uma mesma narrativa de inúmeras maneiras. É justamente dessa *mise en abyme* de sentidos que nos fala Michel Foucault ao analisar “As Meninas”, obra-prima de Velásquez, numa exemplar arqueologia da imagem e da representação.

Michel Foucault e a crise da representação

Em sua obra *As Palavras e as Coisas* (1966), Foucault nos fala das transformações dos modos de saber das ciências sociais e aponta uma virada epistemológica decorrente do impacto do surgimento das ciências humanas no final do século XIX, apontando-nos novos desafios epistêmicos. Tal virada reflete uma crise no campo das ciências ditas modernas, que passam a reservar, para as ciências humanas, um lugar peculiar que advém do imbricamento do humanismo com o positivismo, do senso comum com o empirismo.

Cada momento da história se caracterizaria por um campo epistemológico particular, segundo Foucault. O autor nos lembra que o conceito de episteme é, em si mesmo, histórico, e que é a partir dele que as diversas ciências sociais se constituem. Ao levar em consideração a linguagem, a vida e o trabalho como modelos epistemológicos, o autor tenta traçar uma reflexão sobre as teorias da representação, oferecendo, como alegoria, uma genial desconstrução de “As Meninas” de Velásquez. Para Foucault, é a noção de representação que funda o princípio que organizaria os saberes na idade clássica e é justamente sua transformação que nos permitiria avaliar esses novos desafios epistêmicos apontados por ele.

O pensador indica uma espécie de “pon-to-cego” que comporta toda visão, tentando trazê-lo à luz. Para tanto, toma os elementos invisíveis que estruturam o quadro, revelando a *mise en abyme* criada pelo pintor espanhol que redimensiona o olhar do espectador e, por conseqüência, a sua *mise en scène*. Se o lugar clássico do espectador é o de fruir esteticamente de uma obra artística, tendo como função interpretá-la, no caso de “As Meninas” há um movimento inverso que se desenha: a obra é quem interpreta o espectador. Há, portanto,

um outro lugar para o olhar, um desdobramento da representação.

Foucault atrela a noção de representação à questão da identidade. Ela permite o aparecimento da alteridade, do “Outro”, objeto por excelência das ciências humanas. Esse desdobramento de sentidos provocado pela tela de Velásquez serve de metáfora para essa conexão. Não é a princesa Margarida e o grupo de aias, anões ou animais que vemos em primeiro plano o verdadeiro objeto do quadro. Este “verdadeiro objeto” esconde-se por trás do reflexo de um espelho que aparece na profundidade, na extensão da tela, disperso, quase confundido entre outras telas que aparecem representadas. É desta dispersão, desse vazio que se abre que o pintor consegue, segundo Foucault, retirar o valor essencial de sua obra: o desaparecimento do sujeito.

É neste aspecto que seu pensamento deve ser tomado. Percebemos que três elementos distintos são representados no quadro de Velásquez: (i) Os reis e o que é visto por eles (objeto representado), (ii) o pintor (sujeito representante) e, por conseguinte, (iii) aquele para quem tal representação é construída (o espectador). A tela exhibe o próprio processo de representação, muito mais do que uma cena comum ou um momento singular, transformando-o em “representação de uma representação”. É possível nomear, descrever, falar sobre o quadro, mas as ferramentas da linguagem nada dizem sobre o real, elas são e sempre serão apenas reflexo da realidade. A palavra estabelece uma profunda relação com as coisas, mas resta somente uma sombra daquilo que querem significar. Representar, pois, permite inaugurar três instâncias distintas que assumem um papel fundamental no que tange à nova condição de sujeito: a semelhança, a similitude e a simulação. A consciência do limite, da incompletude da linguagem, lugar do arbitrário, é o prêmio do sujeito face ao aparecimento das ciências modernas.

Ao trabalhar com a idéia de uma episteme, Foucault aborda as condições históricas daquilo que é possível dizer e ver em uma determinada época. É o hiato, o espaço impreenchível entre estas duas ações que nos permite pensar o conceito de diferença, de simulacro, de negação da semelhança. Se um enunciado mostra algo, ele também esconde ao mesmo tempo. Neste sentido é que podemos entrecruzar o pensamento de Foucault acerca da representação e o papel do cinema na composição de um novo sujeito que se vê

representado nas telas. Para Comolli (2008), que evoca no título de sua obra o trabalho *Vi-giar e Punir*³, o cinema é encarregado de revelar os limites do poder ver, designando o não visível como condição daquilo que vemos. A sétima arte desloca o visível no tempo e no espaço, subtraindo mais do que mostrando. A máquina do cinema produziria, segundo Comolli (2008), tanto luz quanto sombra, tanto um fora de campo quanto um campo, como o faz também “As Meninas” e é esse um dos aspectos principais levados em consideração pela análise foucaultiana.

Esquecemos o que mais sabemos: que o quadro é antes de tudo uma máscara e o fora-de-campo mais potente que o campo. É tudo isso que o cinema convoca ainda hoje: o não visível como o que acompanha, margeia e penetra o visível; o visível como fragmento ou narrativa ou leitura do não visível do mundo – e, como tal, historicamente determinado e politicamente responsável; o visível como episódio de uma história que ainda está por ser contada; o visível como lugar do engodo renovado quando quero acreditar que verdadeiramente vejo (Comolli, 2008, p. 83).

A parte da sombra, aquilo que não se deixa ver, tornar-se-ia, portanto, o desafio e o agente da representação. É ela, ainda segundo Comolli (2008), que permite que a imagem se abra para o espectador como a possibilidade de perceber e entender o que não se deixa observar, o que escapa ao concreto da representação, confrontando-o com os próprios limites do ver, exigindo-lhe uma nova visada, tirando-o de seu confortável lugar e inquirindo-lhe acerca do espetáculo da representação, portanto, da simulação. Finalmente, é o desejo de encontrar-se no simulacro que faz com que a experiência estética se modifique.

Considerações finais

As representações sociais, em seus mais variados aspectos, servem de chave conceitual para os estudos da comunicação. Este trabalho, como dito na introdução, é uma tentativa de aproximar os pensamentos de diversos autores a propósito desta noção, verificando, seja em seu viés histórico, social ou estético, uma confluência com o cinema, entendido aqui em seu potencial artístico ou industrial, riquíssimo meio de representação que coloca

em relação os sentidos do real por meio de sua transformação em imagem em movimento.

Percebemos que, desde Durkheim, há uma preocupação em estabelecer um lugar comum para o pensamento do sujeito contemporâneo em relação à representação. Seja tomada em sua dimensão sociológica, a partir da dicotomia indivíduo/sociedade; seja através da tentativa de estabelecer-se como uma ciência fundada na psicologia social; ou ainda, em seu aspecto simbólico e subjetivo, a noção de representação estabelece-se como potência maior da imagem cinematográfica, revelando os mecanismos que se encontram por trás da impressão da realidade, da inscrição verdadeira reivindicada por Comolli.

O conceito de representações sociais é tão instável e plural quanto o é a própria representação. É necessário compreendê-lo não mais como ferramenta de descrição, mas utilizá-lo para explicar os mecanismos de transformação que sofre o sujeito moderno frente ao universo de imagens no qual ele vive.

A alteridade é a condição para que o desejo estético se manifeste, pois é no outro que se ancora e que se espelha o meu próprio desejo, num jogo onde sujeito e objeto se confundem no desejo de se fundirem. Analogicamente, a imagem cinematográfica pode ser entendida como a expressão do desejo do outro, pois ela é a apreensão do olhar alheio. Melhor dizendo, ela é a representação de seu desejo, que uma vez reproduzida na tela de uma sala escura, se transforma em objeto que se pode simbolicamente possuir. Assim, a principal função da imagem é seduzir o olhar a fim de buscar, na representação, sentido e significação.

Este artigo não tem a intenção de exaurir o assunto das representações sociais conjugado à sétima arte, mas acreditamos que os caminhos apontados por meio de nossas reflexões abrem uma possibilidade ímpar no sentido de construir, para a comunicação, e em especial às teorias da imagem, um lugar de estudo das relações que o ser humano estabelece com o Outro, aqui *representado*, justamente, pelo cinema.

Referências

CASETTI, F.; DI CHIO, F. 1991. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, 278 p.

³ O livro de Comolli se chama *Ver e Poder*, clara alusão à obra supracitada de Foucault.

- COMOLLI, J-L. 2008. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte, UFMG, 373 p.
- DELEUZE, G. 1985. *A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 338 p.
- DURKHEIM, E. 2007. *Sociologia e filosofia*. São Paulo, Ícone, 120 p.
- DURAND, G. 1998. *A imaginação simbólica*. São Paulo, Cultrix, 185 p.
- FOUCAULT, M. 2002. *As palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 391 p.
- GEERTZ, C. 1978. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Zahar, 214 p.
- GIRARD, R. 2006. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris, Hachette Littératures, 351 p.
- HALL, S. 2000. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 102 p.
- JODELET, D. 2001. *As representações sociais*. Rio de Janeiro, UERJ, 420 p.
- ORLANDI, E. P. 2002. *Análise do Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, Pontes, 100 p.
- RICOEUR, P. 1994. *Tempo e narrativa*. Campinas, Papirus, 228 p.
- XAVIER, I. (org.). 1983. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 484 p. (Col. Arte e Cultura, n. 5).
- WILLIAMS, R. 1992. *Cultura*. São Paulo, Paz e Terra, 240 p.
- Submetido em: 25/09/2009
Aceito em: 13/12/2009