

A obra cinematográfica como fonte histórica: por uma abordagem crítico-materialista

Cinematographic work as a historical source: for a critical-materialist approach

Cíntia Medina*

Resumo

Este artigo visa analisar a obra cinematográfica como fonte histórica a partir de uma abordagem crítico-materialista da cultura contemporânea, discutindo sua natureza enquanto objetivação resultante de inúmeras determinações em devir. Isso implica apreendê-la em sua totalidade, considerando o complexo de relações sociais que medeiam a sua constituição enquanto uma objetivação social de caráter tecno-produtivo e estético. Portanto, ao expor, brevemente, algumas reflexões acerca da historicidade da obra cinematográfica, visamos ultrapassar a mera conceituação epistemológica de sua forma e conteúdo em direção ao contexto socioeconômico e cultural de sua efetivação.

Palavras-chave: obra cinematográfica; historicidade; cultura; dialética.

Abstract

This article aims to analyze the cinematographic work as a historical source from a critical-materialist approach of the contemporary culture, discussing its nature as objectification resulting from numerous determinations in becoming. This implies apprehending it in its entirety, considering the complex of social relations that mediate its constitution as a social objectification of a techno-productive and aesthetic character. Thus, by briefly exposing some reflections on the historicity of the cinematographic work, we seek to go beyond the mere epistemological conceptualization of its form and content towards the socioeconomic and cultural context of its realization.

Keywords: cinematographic work; historicity; culture; dialectic.

* Doutoranda em História Social pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), com ênfase nos estudos sobre a história e os impactos socioeconômicos do modo de produção capitalista contemporâneo a partir da esfera da produção cultural. Este trabalho surge como parte da tese que se apoia nessas investigações. A autora agradece à Luciene Medina, socióloga e pesquisadora do cinema, pelas indicações bibliográficas que contribuíram para esta discussão. Contato: soucime@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8602-2061>.

Dos conceitos à historicidade: a materialidade da obra cinematográfica

Este artigo tem como proposta analisar o cinema como fonte documental a partir de uma abordagem materialista da cultura. Isso significa discutir de modo crítico a própria natureza do cinema enquanto uma objetivação humana particular resultante de determinados processos históricos em desenvolvimento. Por conseguinte, implica uma discussão propriamente teórico-metodológica de cariz ontológico. Isto é, de uma análise do conhecimento subordinado ao *modo de ser* do objeto investigado, logo, que busca reproduzir no pensamento seu movimento de constituição social. Nesse sentido, procuramos apresentar, ainda que de modo breve, algumas reflexões que possibilitem ao leitor *apreender o cinema em sua totalidade*¹, de forma a potencializá-lo enquanto objeto de investigação da realidade social contemporânea – a qual se encontra em ritmos de transformação cada vez mais acelerados diante dos imperativos do modo de produção capitalista na atualidade.

Essa necessidade teórico-metodológica no interior de uma perspectiva crítico-materialista da cultura surge na medida em que acessamos um número significativo de pesquisas oriundas de diferentes áreas das ciências humanas (principalmente da sociologia, antropologia, geografia, artes e comunicação) que fazem do cinema seu objeto de investigação para a compreensão das mais

¹ Com relação à afirmação “apreender o cinema em sua totalidade”, não estamos aqui propondo uma análise exaustiva do infundável complexo de determinações – traços constitutivos do movimento processual – que sintetizam uma dada obra cinematográfica enquanto expressão particular das objetivações que compõem as esferas socioculturais e econômicas do mundo cinematográfico (na integralidade absoluta de sua produção, distribuição e recepção). Conforme iremos expor ao longo deste artigo, essa apreensão – como sendo uma reprodução ideal do movimento real do objeto (da *coisa-em-si*) que se pretende conhecer – não capta a totalidade em sua integralidade ontológica, ou seja, em sua plena existência social, mas apenas procura reproduzir no pensamento o conjunto de determinações que traz em si mesmo momentos decisivos para a constituição do objeto em análise. Devemos, portanto, refutar qualquer forma de idealismo filosófico que possa acarretar em: *a.* uma constatação equivocada de que o conhecimento científico somente é possível na medida em que se identifiquem as múltiplas e infundáveis características que se expressam na existência acabada (sintetizada como coisa-em-si) do objeto e, decorrente disto; *b.* uma proposição filosófica mistificadora que toma a *impossibilidade da identidade plena do sujeito face ao objeto que investiga* como um argumento infalível de refutação de qualquer tentativa de conhecimento da constituição da coisa-em-si apreendendo, em seu lugar, o sujeito como mero intérprete subjetivo dos acontecimentos sociais. Tais procedimentos especulativos se fundamentam num retorno à epistemologia e à problemática do conhecimento kantiano e, portanto, nada tem a ver com o materialismo crítico – herdado do pensamento marxiano que superou a dialética hegeliana – no qual procuramos fundamentar nossa argumentação. Cf. Hegel (2014), Kant (2001) e Marx (2011a).

variadas questões postas pela sociedade burguesa² na contemporaneidade. Tais pesquisas exemplificam a capacidade do cinema em possibilitar uma análise conjuntural das mudanças frequentes que caracterizam o cotidiano de nosso tempo presente, imerso no fluxo contínuo e cambiante dos acontecimentos. Dentre esses estudos, há aqueles que se utilizam do cinema como instrumento de compreensão de fenômenos concretos da sociedade tais como a questão do consumismo, da resistência e da organização política diante dos rumos da globalização, do controle biopolítico e do empreendedorismo enquanto aspectos e acontecimentos fundamentais que caracterizam a sociedade na atualidade. Em suas especificidades teóricas, próprias de suas disciplinas³, tais pesquisas compartilham em comum uma abordagem metodológica de cunho estritamente epistemológico. Isto é, partem de definições e conceitos apriorísticos como instrumentos prévios para a compreensão de uma dada obra cinematográfica enquanto objeto de análise.

Uma das implicações diretas desse procedimento é introduzir na obra cinematográfica um conteúdo externo que não lhe pertence, ou seja, uma formulação abstracional da realidade que não apresenta, necessariamente, um conteúdo capaz de captar as próprias mediações da representação cinematográfica. A realidade fílmica, como veremos, é antes de tudo uma *representação estética* na qual comparece a própria visão de mundo de seu diretor – numa inter-relação com os demais agentes envolvidos na sua produção – diante de determinados aspectos do mundo social, quer os expresse voluntária e conscientemente, quer desconheça suas determinações históricas (Coutinho, 1974). Porém, sua objetivação não se esgota nisso. A obra cinematográfica encontra-se imbricada na reprodução das próprias relações sociais que a suportam materialmente, as quais possuem legalidades e complexos de mediações necessários para a própria concreção do

² Devemos esclarecer a utilização do termo *sociedade burguesa* em detrimento do termo *sociedade capitalista*. Nesse caso, partimos do legado da obra marxiana, a qual não utiliza esta última designação para se referir à totalidade da vida social sob a égide do modo de produção capitalista. Ao contrário dos que atribuem um economicismo à Marx, ou seja, um reducionismo de seu pensamento à lógica econômica do capital, o fato de ele não utilizar a designação *sociedade capitalista* sinaliza seu reconhecimento da totalidade da vida social como um complexo mais amplo e rico do que as condições materiais de produção e reprodução de sua existência. Com isso, demonstra que a sociedade burguesa não se limita ao seu modo de produção capitalista; porém dela derivam (apenas em sentido ontológico e não de modo determinista ou mecânico) sua multiplicidade e diversidade de relações sociais e afetivas, as quais *nem sempre se encontram diretamente perpassadas pelas legalidades do capital*.

³ Lefebvre (1969) se refere a essas disciplinas modernas como *ciências parcelares*, ou seja, como conhecimentos específicos que se encontram cindidos no seio da divisão sociotécnica do trabalho intelectual. Logo, altamente especializadas em seus objetos e metodologias de investigação. A essa especialização, Lukács (2010) acrescenta que a progressiva divisão técnica do saber emerge, historicamente, como um produto necessário da incessante acumulação privada da riqueza socialmente produzida no interior da sociedade burguesa. Como consequência, tais ciências encontram-se unilateralizadas em seus pressupostos e programas de pesquisa, o que leva à ausência da *totalidade social* em seu horizonte teórico de investigação.

filme enquanto objeto cultural (Goldmann, 1979). Nesse caso, sem antes avaliar a estruturação imanente da obra cinematográfica, perpassada, necessariamente, por uma série de processos sociais em diversos níveis de sua concreção⁴, o pesquisador pode incorrer na unilateralização do próprio objeto investigado. Dessa forma, pode cair, por vezes, em mera constatação de semelhanças entre os fenômenos representados na obra cinematográfica e os conceitos elaborados em determinadas matrizes sócio-filosóficas.

Por sua vez, tais conceitos podem ser tomados, simplesmente, como *chaves interpretativas* que se propõem, por si mesmas, a explicitar uma compreensão de tal obra ou de seu contexto sem necessariamente apreendê-la em sua estrutura constitutiva, ou seja, em sua própria legalidade processual. E mais, podem fazer com que a interpretação unilateralizada da obra se torne, sem mediações, um meio de explicitação da própria conjuntura social e, por conseguinte, adquirindo uma forma generalizada de compreensão.⁵ Essa unilateralização, por sua vez, não pode ser compreendida como mero equívoco cognitivo por parte do pesquisador. Trata-se, entretanto, de um aspecto válido em conexão com a práxis social, porém apenas em sua aparência fenomênica. Logo, insuficiente para dar conta de compreender e explicitar a constituição integral da própria obra cinematográfica em seus contextos de produção, distribuição e recepção – tanto em seu aspecto material (no sentido tangível e intangível de sua existência social) quanto em sua dimensão estética e de fruição.

Decerto, os conceitos são importantes instrumentos analítico-abstracionais para a aproximação do pesquisador ao objeto de estudo em análise. Entretanto, eles próprios *têm e são* produtos de uma *historicidade* (Thompson, 1981). São abstrações teóricas elaboradas em determinados contextos sociais em permanente transformação; logo dotados, tal como na práxis da vida cotidiana, de *contradições e lutas de classes* que antagonizam diversos interesses e vontades. Sem um conteúdo propriamente histórico que seja capaz de dar substrato às suas inferências, os conceitos se tornam termos meramente interpretativos e,

⁴ Esses níveis vão desde o suporte tecno-material de sua produção, passando pela linguagem e narrativa de sua estética – na qual comparece a própria formação artística e sociopolítica do diretor – até a sua recepção enquanto objeto cultural de consumo e fruição. Todos esses níveis de objetivação contribuem para a efetivação da obra cinematográfica enquanto um produto dotado de existência social, seja por aqueles que contribuíram para a sua produção e distribuição, seja pelas demais esferas da vida social que tenham interagido ou venham a interagir com ela.

⁵ Para uma melhor elucidação dessa abordagem metodológica apriorística de conceitos e semelhanças do contexto social diante das obras cinematográficas, ver os estudos de Kobs (2011), González (2014), Tasdelen (2016) e Anjos (2010). Trata-se de estudos que se propõem analisar obras fílmicas tendo previamente em mãos conceitos diretamente associados a explicitações de verossimilhança entre os acontecimentos da narrativa fílmica e certas problemáticas da realidade candente. No caso em particular desses estudos, respectivamente, suas preocupações investigativas (e políticas) tomam conceitos e epistemologias previamente incorporadas tais como o *consumismo* em Bauman (2008), o conceito de *nômade* em Deleuze e Guattari (1995), a *biopolítica* em Foucault (2010) e o *ethos sócio empreendedor* em López-Ruiz (2007).

por isso, *autodeterminados* pelo pesquisador que busca refletir seu objeto de análise (Marx, 2011b).

Nesse sentido, tais procedimentos especulativos foram duramente criticados por Thompson em *A miséria da teoria ou um planetário de erros*, obra na qual faz críticas mordazes e pertinentes ao estruturalismo marxista de Althusser. Na busca por atribuir uma cientificidade ao pensamento de Marx, Althusser tomou a metáfora marxiana da *base material* e da *superestrutura cultural*⁶ de um modo meramente formal, caindo em um reflexo mecanicista da materialidade social. Tomando essa base (infraestrutura) como formalmente *econômica* e superestrutura como eminentemente *ideológica*, o pensamento althusseriano entende a totalidade social, que é viva e dinâmica, como um conceito puramente formal e intelectual (como uma definição). Isto é, carente de qualquer modalidade de *antecedência histórica* na qual se possam situar, sob o horizonte do pensamento crítico, os processos relacionais contidos no interior das relações sociais que, de fato, dinamizam a vida em sociedade. Desse modo, a ação e intencionalidade humanas – em seus limites, como também em suas possibilidades – encontram-se ausentes dos processos sociais pensados por Althusser. Em seu lugar, coloca as estruturas pensadas de modo especulativo (enquanto conceitos científicos) como agentes da história, conforme aponta Thompson (1981).

Ademais, essa postura especulativa também fora objeto de crítica por parte de Williams (1979) que apontou o teor mecanicista e reducionista contido na metáfora da base e superestrutura. Para ele, a utilização dessa metáfora deve levar em consideração a mobilidade e transitoriedade da totalidade social enquanto instância que põe em destaque a intencionalidade e os antagonismos contidos na ação humana. Isso, por sua vez, toma o espectro da cultura como um nível de concretização da vida social que não se encontra restrito, *a priori*, na camisa de força das realizações e objetivações puramente econômicas (de produção e reprodução da base material da sociedade). Segundo Hall, não obstante esses apontamentos pertinentes – sobretudo para uma época histórica, na qual as correntes do pensamento estruturalista e pós-estruturalista dominavam os debates culturais –, Williams toma a cultura como um complexo de

⁶ Nós mesmos refutamos a utilização pragmática dessa metáfora nas elaborações crítico-materialistas que procuram reproduzir idealmente o movimento constitutivo de objetos e bens culturais (aqui eminentemente vinculados aos campos das artes, da indústria cultural e das expressões socioculturais da vida cotidiana). Esses termos *base* ou *infraestrutura* [*Grundlage*] e *superestrutura* [*Überbau*] raramente foram citados por Marx para expressar o modo como a produção material da riqueza incide sobre a reprodução da diversidade e das objetivações socioculturais (Williams, 1979). Ademais, em uma carta a Joseph Bloch, Engels esclarece a utilização dessa metáfora afirmando que “o momento em última instância determinante [*in letzter Instanz bestimmende*], na história, é a produção e reprodução da vida real. Nem Marx nem eu alguma vez afirmamos mais. Se agora alguém [tergiversa] isso [afirmando] que o momento econômico é o *único* determinante, transforma aquela proposição numa frase que não diz nada, abstrata, absurda. [...]. Senão, a aplicação da teoria a um qualquer período da história seria mais fácil do que a resolução de uma simples equação do primeiro grau” (Marx & Engels, 1982, p. 547).

sentidos e valores que nascem entre classes e grupos sociais diferentes, com base em suas relações e condições históricas, pelas quais eles lidam com suas condições de existência e respondem a estas; e *também* como as tradições práticas vividas através das quais esses “entendimentos” são expressos e nos quais estão incorporados (Hall, 2013, p. 155).

Apesar da abrangência e do sentido de interação de múltiplas práticas sociais, apontados por Hall ao pensamento de Williams, este permanece, de algum modo, em um nível de generalização muito abstrato, no qual apenas comparecem determinações mais gerais do ser social. Nesse sentido, as reflexões de Williams acerca da cultura não conseguem expressar dialeticamente os diversos níveis de concreção dos objetos tidos como culturais. Suas abstrações, por vezes, encontram-se carentes de determinações conjunturais mais particulares, as quais também são decisivas para se entender, efetivamente, a concreção de um dado objeto sociocultural. Em contrapartida, Thompson – quem aponta de modo pertinente os problemas contidos nas abstrações excessivamente generalizadas e por vezes autodeterminadas – acaba por restringir suas reflexões à apreensão de traços mais particulares e conjunturais da história, principalmente no âmbito de suas pesquisas sobre a cotidianidade britânica (Hall, 2013).

Diante desse impasse, apresentado no ensaio *Estudos culturais: dois paradigmas*, Hall (2013) propõe um retorno à própria dialética crítica marxiana, a qual submete a existência da totalidade social do objeto ao escrutínio de seu desenvolvimento; de seu processo de constituição. Para isso, faz-se necessário efetuarmos uma contínua aproximação sucessiva ao objeto investigado, adentrando em seus diversos níveis de determinação, os quais são decisivos para sua constituição existencial. Nessas condições, devemos superar as unilateralidades de um pensamento que se prende ora em abstrações excessivamente abrangentes sem apreender suas particularidades conjunturais, ora em seu inverso. Logo, devemos ser capazes de apreender e reproduzir intelectiva e teoricamente as *determinações* e, conseqüentemente, as *determinidades* do objeto social investigado em seus decisivos níveis de existência social.⁷

⁷ A partir de uma compreensão materialista da cultura, as categorias *determinação* e *determinidade*, herdadas do pensamento hegeliano, emergem como abstrações intelectivas que procuram reproduzir o movimento processual de constituição de um dado objeto social. Nesse caso, enquanto a *determinação* diz respeito a um certo traço constitutivo do movimento de concreção do objeto, o qual implica em possibilidades e limites de efetivação do mesmo, a *determinidade* expressa a síntese resultante desse processo enquanto uma dada característica imanente de sua realização, como ente dotado de existência social. Por exemplo, no que tange à obra cinematográfica, várias determinações concorrem para a sua efetivação enquanto um dado objeto cultural. Isto é, seus traços constitutivos só podem se efetivar mediante um complexo de práticas (em suas relações sociais) específicas que são necessárias para a sua concreção, sejam estas oriundas de sua produção audiovisual, divulgação e comercialização, sejam aquelas de teor propriamente estético. Por outro lado, suas determinidades aparecem cristalizadas enquanto um filme dotado de uma linguagem específica (narrativa, montagem, planos, iluminação etc.), passível de crítica e apreciação, o qual circula como mercadoria dotada tanto de valor econômico quanto de valoração qualitativa (fruição) de teor estético. Cf. Hegel (2014) e Marx (2010).

Desse modo, os conceitos (ou categorias, no sentido propriamente marxiano) – enquanto abstrações teóricas da realidade imanente – só encontram seu substrato e razão de ser na ontologia (no modo de ser e reproduzir-se) da práxis social, a qual, a luz do materialismo marxiano, *é sempre autodinamizada por suas próprias contradições*. Daí a importância de entender a obra cinematográfica sob uma *perspectiva materialista da história*. Isto é, enquanto um objeto de valoração produzido em coletividade pelos seres humanos em seu legado cultural e que, portanto, encontra suas condições específicas de gênese, desenvolvimento e perecimento ante o devir da própria humanidade.

Esta modalidade de pensamento que visa reproduzir no plano das ideias a constituição ontológica do próprio objeto (o modo de ser de sua realidade social) e que, portanto, procura *captar suas determinações no interior de um complexo de mediações em movimento*, em sua totalidade, é o que comumente se designa por *dialética*.⁸ Sobre a sua oposição face à lógica formal de preponderância epistemológica, Vieira Pinto afirma que

de um lado, acreditou-se que o pensamento constitui um reino original e irreduzível por essência ao da realidade material circundante [acreditando que] as ideias têm existência absoluta [...]. De outro lado, estaria a concepção que admite serem as ideias o reflexo, no plano da organização nervosa superior, das realidades e leis dos processos que se passam no mundo exterior, os quais não dependem do pensamento, têm suas leis específicas, as únicas reais, de modo que só compete à reflexão racional apoderar-se das determinações existentes entre as próprias coisas e fenômenos e dar-lhes a expressão abstrata [...]. Esta segunda posição [...] se apresenta como a forma de interpretação da realidade chamada “dialética” (Vieira Pinto, 1979, p. 64).

⁸ Cabe-nos ressaltar ao leitor que os múltiplos complexos de mediações que permitem a produção e a reprodução da totalidade social jamais podem ser apreendidos em sua concretude existencial, mas apenas como *traços relacionais* de um *concreto pensado*, tal como ressalta Marx (2011a). Nesse caso, não podemos esquecer que os objetos sociais em análise, contidos no interior dessa totalidade, já se encontram dados, ou seja, determinados pela própria realidade social. Isto é, tornaram-se síntese de múltiplos traços processuais contidos no interior dessa totalidade socialmente autodinamizada. Assim, enquanto *coisas-em-si* que já se encontram exteriorizadas, esses objetos se apresentam de modo concreto na vida cotidiana, porém intelectivamente abstratos ao pensamento, uma vez que desconhecemos, *a priori*, as mediações que os levaram a sua concretude existencial. A experiência cotidiana nos permite a apreensão sensível desses objetos, sendo esta apreensão o ponto de partida indispensável aos sujeitos que procuram conhecê-los teoricamente. Todavia, o pensamento teórico que procura um entendimento de sua totalidade, em um dado momento, deve abstrair o seu resultado imediato em direção aos processos decisivos de sua constituição e, por conseguinte, efetuar um movimento de retorno ao objeto em análise. Nesse instante, o pensamento supera seu mero formalismo em direção a um entendimento que busca, na *permanência* existencial desses objetos, seus momentos de *transformação* enquanto traços *determinados* que apenas podem ser captados *post festum*. Portanto, essa lógica dialética do pensar é aquela que melhor se adequa ao estudo dos objetos dotados de *historicidade*.

Assim, partindo dessa concepção teórico-filosófica de apreensão abstracional do mundo exterior, compreendemos que a obra cinematográfica, como qualquer objetivação humana (ou seja, uma exteriorização do produto do trabalho, o qual implica, em sua valoração, um conjunto de escolhas e recusas), representa não apenas um momento cultural da humanidade em sua capacidade semântica de expressar ideias, mas também o solo fértil de sua própria constituição histórica. Isto é, ela não conta apenas uma estória (no sentido ficcional), mas também retrata um *como, onde, quando e porquê* de sua constituição histórica no interior da práxis social, cujo movimento procuramos reproduzir no plano da intelecção.

Nesse sentido, a obra cinematográfica possui uma *raison d'être* [razão de ser], sendo produzida, tal como qualquer outro produto do trabalho humano – e em particular, no modo de produção capitalista, enquanto qualquer mercadoria destinada à troca –, para satisfazer determinadas necessidades humanas, mesmo que se apresentem como meramente ideológicas e/ou de satisfação das fantasias do espírito (Mészáros, 2014). Portanto, a obra cinematográfica atua *na e sobre* a história, mesmo em suas formas mais ficcionalizadas e líricas. Ela sempre terá alguma dimensão de contato com o chão duro da realidade material na qual se engendra⁹.

Assim, enquanto uma objetivação de agentes culturais que esboçam um pensamento *sobre e em* um determinado contexto histórico, a obra cinematográfica apresenta em seu *texto* um *contexto* que, sublinhe-se, são indissociáveis. Esse pensamento é escrito em uma determinada linguagem cinematográfica, ou seja, no âmbito da representação, e em um diálogo que pode corroborar ou não os conceitos teórico-filosóficos já existentes, os quais respondem a uma realidade social distinta daquela ficcionalizada por meio da linguagem fílmica. Caso a análise da obra cinematográfica se encontre pré-determinada por definições e conceitos apriorísticos, a diversidade de mediações que constituem sua forma e conteúdo, expressos em sua linguagem fílmica, ficará restrita à camisa de força de uma episteme conceitual pré-estabelecida.

Sob tais circunstâncias, a ontologia da obra fica subordinada à epistemologia das abstrações deduzidas ou induzidas *a priori*, o que impede a própria reprodução, no campo das ideias, do movimento constitutivo não apenas de sua

⁹ Nessa concepção, podemos destacar o projeto de extensão universitária *Tela Crítica*, coordenado pelo sociólogo do trabalho Giovanni Alves. Para o autor, a obra cinematográfica pode ser caracterizada como um “laboratório fílmico” em virtude de fornecer lampejos sob os quais é possível desenvolver reflexões de teor crítico-dialético acerca do mundo do trabalho e do modo de produção capitalista globalizado (Alves, 2008). Salienta o autor, enfim, que os filmes possibilitam um desenvolvimento teórico-crítico acerca das questões postas pela sociedade burguesa. Para mais informações, acessar o site <<https://www.telacritica.org/>>.

linguagem, mas de todas as práticas envolvidas na sua materialização.¹⁰ Além disso, esse pensamento fílmico pode trazer em si uma interpretação distinta dos conceitos pré-definidos, ampliando, assim, a compreensão de aspectos da sociedade burguesa na contemporaneidade. Por isso, uma consideração primordial a ser ponderada pelo pesquisador que usa o cinema como fonte documental é respeitar o seu objeto de análise, “deixando-o falar”, acessando a obra cinematográfica em sua constituição particular imanente, ou seja, enquanto uma linguagem audiovisual própria, mas envolta em uma processualidade histórica conjuntural. Isto é, analisar a obra para além da própria obra, conforme enfatiza Alves (2010). Somente após esse procedimento aproximativo à obra cinematográfica é que podemos proceder a sua crítica – no sentido mesmo de incorporar suas questões e, simultaneamente, superar suas possíveis mistificações.

É sob essas duas dimensões – intrínseca à linguagem cinematográfica e extrinsecamente vinculada ao seu contexto social – que a obra cinematográfica se constitui enquanto um produto sociocultural resultante das relações humanas necessárias para a sua objetivação enquanto *produto-filme*. Isto é, enquanto um objeto cultural altamente determinado que emerge *da e para* a sociedade – aqui compreendida como uma sociedade (burguesa) cindida em seus diferentes antagonismos de classes, os quais são também perpassados por clivagens étnicas, geopolíticas e sexuais, conforme ressalta Hall (2013).

Nesse sentido, a categoria *historicidade* torna-se uma mediação reflexiva central ao pensamento que busca apresentar uma crítica rigorosa e sistemática dos rumos da sociedade burguesa na contemporaneidade. Principalmente, em virtude de esta apresentar uma processualidade cada vez mais acelerada sob os marcos de dominação do capital monopolista-financeiro contemporâneo, no qual a fusão das novas tecnologias da informação e comunicação (NTICs) com modalidades de reestruturação tecno-produtiva digital impõe ritmos vertiginosos de rotação dos ciclos de reprodução do capital industrial (Carcanholo, 2010;

¹⁰ Se para uma epistemologia previamente estabelecida o conhecimento de um dado objeto social passa pelo seu recorte e interpretação, para uma ontologia de cariz histórico e, portanto, crítico-materialista é a investigação de suas determinações (de seus traços pertinentes) que fornece ao pesquisador os elementos para a compreensão de seu movimento constitutivo enquanto processo; enquanto objeto em devir. Nesse sentido, sob a posse da investigação já realizada, é possível ao pensamento reproduzir o complexo de mediações que sintetizam o próprio objeto social em sua legalidade; um objeto que, mesmo materialmente determinado, era concretamente abstrato ao pesquisador, mas que, após exaustiva investigação de seus níveis constitutivos (em sua totalidade), passa agora a se apresentar à reflexão saturado de determinações (Netto, 2011).

Fontes, 2017). Sob tal conjuntura histórica, a obra cinematográfica pode ser tomada como um importante meio de registro e, conseqüentemente, de reflexão dos acontecimentos sociais na atualidade, ou seja, na *história a quente*¹¹.

Desse modo, este artigo tem por objetivo discutir a dimensão da obra cinematográfica como um produto histórico resultante de uma série de objetivações da ação humana que externaliza e manifesta a própria cultura em permanente transformação, sendo por isso, um importante meio de investigação dos fatos sociais em suas lógicas de reprodução iminentemente contraditórias. Nesse caso, a finalidade é mostrar como a obra cinematográfica resulta de um complexo de práticas sociais específicas que configuram a própria ideia do *cinema*, enquanto expressão tecno-artística e, portanto, de cariz material-estético. Logo, na análise da natureza histórica da obra cinematográfica está a base para uma formulação teórico-metodológica de aproximação e apreensão de seu estatuto enquanto objeto de investigação. Isto é, enquanto uma fonte histórica adicional para a compreensão da práxis social em seus modos de ser (formas) e reproduzir-se face às sucessivas e ininterruptas mudanças que vêm transformando a própria sociedade burguesa na atualidade.

Cinema e práxis: uma objetivação humana na cultura da modernidade

A objetivação é a permanente ação dos seres humanos na perpétua constituição do ser social, ou seja, é a produção e reprodução do mundo social engendrado pela sua capacidade de idealizar, projetar e realizar ações efetivas que forjam as relações sociais em toda a sua dimensão material. Isto é, material no sentido de tudo aquilo que possui existência social, quer se apresente de modo tangível ou intangível (Vieira Pinto, 1979). Ao mesmo tempo, o ser humano vai se constituindo enquanto *ser* em interação coletiva numa relação dinâmica com os fatos sociais em mediação com a natureza ambiente. Logo, de um modo no qual o “processo de transformação da realidade externa integra-se como elemento constitutivo do processo de transformação do sujeito e vice-versa”, conforme afirma Löwy & Nair (2008, p. 38).

Desse modo, a produção humana é resultado de ações valorativas de sujeitos individuais e coletivos – sejam tais ações conscientes ou mistificadas –, as

¹¹ Essa utilização específica de obras estéticas como meio de investigação materialista de acontecimentos e processualidades cotidianas não é uma novidade na teoria social crítica. Sua utilização como uma forma de se pensar determinados elementos constitutivos da vida social burguesa tem sua tradição nos campos da literatura e da pintura. No caso da obra fílmica, destacamos anteriormente o projeto *Tela Crítica*, do sociólogo Giovanni Alves. Além disso, ao longo da vasta obra de Marx, não são raros os momentos em que o mesmo se utiliza de obras e elementos estéticos e/ou mitológicos para elucidar e explicitar várias de suas passagens teóricas. Apenas a título de exemplo, somente no livro I de *O capital*, Marx se fez valer de quarenta e sete personagens ficcionais para a sua exposição teórica.

quais são parte integrante de uma cultura elaborada num perpétuo devir de socialização. Como salienta Vieira Pinto (1979, p. 136) “a cultura é o produto do existir do homem”. Ademais, nesse processo de objetivação da existência social¹², ou seja, no “engendrar prático de um *mundo objetivo*”, conforme aponta Marx (2010, p. 85), o produto criado assume um caráter exterior de natureza causal, objetivando-se socialmente.

Assim, os seres humanos, enquanto seres sociais, são seres capazes de elaborar e reelaborar sua própria existência. Consequentemente, na medida em que interagem entre si, podem, também, apreender e recriar distintas *formas de apropriação* de suas próprias objetivações, as quais foram e são legadas do processo histórico em curso. Logo, mediados pelas transformações intencionais e contingenciais de seu meio ao redor, os seres humanos, em ação no mundo, provocam em si mesmos mudanças comportamentais e cognoscitivas – gnosiológicas e epistemológicas – que recriam o próprio sujeito histórico, estabelecendo, assim, novas formas de sociabilidade (Alves, 2006; Lukács, 2012).

Sob essa abordagem crítico-materialista do engendrar prático da humanidade, podemos investigar, na historicidade do cinema, enquanto parte específica da práxis social, o próprio estatuto histórico-ontológico da obra cinematográfica; um produto da objetivação humana. Desse modo, podemos afirmar que o cinema é um produto histórico moderno que resulta da síntese de um *processo dialético* advindo de um aprimoramento tecnológico que passou a ser reapropriado e internalizado de modo estético e subjetivo.¹³

¹² Segundo Medeiros (2016), ao reconhecermos a ontologia da *existência social* como um legado cultural de objetivações da humanidade, estamos, tão somente, compreendendo que qualquer processo de transformação histórica devém de um acumular de produtos da mente humana, os quais se cristalizam em objetos sociais resultantes de seu *trabalho coletivo*. Esses, por sua vez, podem se apresentar quer fenomenologicamente como tangíveis aos sentidos, quer se ocultem na intangibilidade de suas formas, ou seja, de suas legalidades sociais. Assim, somos capazes de ultrapassar a categoria da *objetivação* como expressão de um mero objeto palpável resultante, restrito às propriedades físicas de sua constituição. Desse modo, podemos apreender e incorporar, como objetivações da humanidade, todas as criações que resultam das relações sociais, as quais não podem ser captadas pelos sentidos, mas compreendidas pela abstração intelectual de suas causalidades. Nesse conjunto específico de objetivações, podemos destacar, por exemplo, as formas (modos de ser não empíricos) do Estado, da linguagem articulada e das classes sociais, as quais apenas podem ser apreendidas enquanto manifestações particulares como, por exemplo, nas repartições públicas, nos fonemas e nos bairros periféricos do proletariado, respectivamente.

¹³ Todo objeto social dotado de *historicidade* se constitui no interior de um processo dialético próprio de suas determinações. Isto é, numa processualidade contraditória que opõe as condições sociais vigentes ante suas possibilidades de modificação. Enquanto estas se colocam como sua *negatividade*, aquelas se reproduzem como *positividade* de seu movimento. A história é, por conseguinte, tomada como *um perpétuo devir de transformações em meio a sua própria permanência*, condição essa que permite aos sujeitos que dela fazem parte o reconhecimento de traços sociais mantidos, mesmo que em diferentes patamares de formalização (Hegel, 2014). No caso específico do cinema, seu surgimento não foi imediato e espontâneo, mas resultou de um legado cultural herdado que lhe forneceu subsídios materiais e um conjunto de ideias capazes de formular sua própria existência a partir da reformulação de elementos já existentes na realidade social, tais como técnicas, conhecimentos, modalidades estéticas e instrumentos já produzidos pelas gerações anteriores.

Albera & Tortajada (2010) afirmam que o cinema se constitui numa rede de relações entre seu teor tecno-mecânico, seu caráter representativo e o sujeito-espectador. Enquanto *fato cinematográfico*, o cinema objetiva-se como um dispositivo técnico que resulta da exteriorização dos aparelhos ópticos e dos conhecimentos tecnológicos engendrados na cultura moderna do século XIX. Uma vez exteriorizado nas relações sociais, esse dispositivo mecânico-elétrico se transforma em *fato filmico*, pois, enquanto determinidade objetivada pela práxis social, adquire um caráter representativo com a manipulação de seus registros visuais sob a montagem de planos justapostos, recriando-se como um horizonte discursivo. Por sua vez, a projeção das imagens em movimento continua seu processo de exteriorização pois, ao ser apreendida pelo sujeito-espectador, altera diretamente seu comportamento perceptivo, cognitivo e sensorial. Segundo Crary (2012), essas inovações ópticas do cinema levaram a profundas alterações na experiência do sujeito, provocando mudanças em sua percepção sensitiva, em seu comportamento e, conseqüentemente, nas relações constitutivas do saber por ele adquirido.

Portanto, desse contínuo processo de exteriorização, o cinema é coletivamente produzido, tornando-se um objeto cultural e permitindo aos seres humanos uma nova forma de mediação da realidade (Lagny, 2009). Coloca-se, por isso, como uma possibilidade adicional de interação diante do mundo, ou seja, como um complexo de práticas materiais-estéticas capazes de estabelecer uma conexão dos sujeitos face a sua própria existência espaço-temporalmente determinada. Logo, o cinema passa a ser apropriado não apenas como objeto técnico de registro de imagens em movimento, de representações da realidade em suas possibilidades de fruição, mas também como um instrumento analítico de investigação e reflexão do mundo social¹⁴.

Esse modo de apreensão do cinema pode ser ilustrado pelas pesquisas de Marey e Pater no século XIX, e pelas reflexões de Benjamin e Krakauer no início do século XX (Charney, 2004; Hansen, 2004). Tais estudiosos perceberam o cinema como um instrumento de captação de significados da vida cotidiana moderna em decorrência de sua capacidade técnica de elaboração estética. Em seus apontamentos, salientam a singularidade do cinema em sua capacidade de registrar várias imagens do cotidiano em segmentos e combinações simultâneas de um modo que não encontramos no mundo real, o que possibilita captar sinais da vida que não podem ser observados pela visão contínua e, aparentemente imediata dos acontecimentos diacrônicos do mundo social (Lotman, 1978).

¹⁴ Um exemplo emblemático das múltiplas formas de apreensão do cinema, enquanto exteriorização humana em constante reelaboração, é seu uso didático pelo físico Albert Einstein. Este fez-se valer das técnicas cinematográficas de projeção bidimensional em tela (como uma representação da ação narrada sobre um mundo tridimensional) para explicar de forma pedagógica as propriedades físico-naturais [*φύσις* ou *physis*] da quarta dimensão – ou seja, do tempo – em sua relação com a geometria euclidiana – esta como representação matemática (x, y, z) do espaço cotidiano tridimensional (Lukács, 2012).

Nesse sentido, o cinema, com sua técnica de decupagem – com sua disposição precisa de planos contendo um conjunto de cores, texturas, sons, grafos, símbolos e signos –, possibilita a elaboração de imagens que remetem às mediações concretas do cotidiano social que não somos capazes de captar em sua *heterogeneidade*, *imediaticidade* e, conseqüentemente, em sua *superficialidade extensiva*¹⁵ (Eisenstein, 1982; Lukács, 2012). Para Nova (2009), esse caráter de elaboração das imagens faz com que o cinema construa uma narrativa num tempo específico, e sob formas plásticas próprias, articulando e retirando do caos os múltiplos acontecimentos entrelaçados às experiências humanas que se desdobram ininterruptamente na realidade, dando-lhes uma lógica e atribuindo-lhes um sentido.

Em decorrência dessa capacidade de construção do sentido, Benjamin e Krakauer percebem no cinema um horizonte discursivo no qual podem apreender os impactos da organização social estruturada no modo de vida urbano (Hansen, 2004). Assim, ao utilizarem os filmes de Charles Chaplin como objeto de estudo, esses autores procuraram compreender os efeitos da linha de produção fordista-taylorista na percepção e movimentos nervosos do corpo humano (Delage, 1998). Por sua vez, ao se apropriar do cinema, sob uma perspectiva revolucionária de composição, Eisenstein (1982) utiliza a montagem como princípio gerador de um pensamento fílmico capaz de produzir uma reflexão acerca da vida social.

Doravante, esses pensadores lançaram as bases para se estabelecer uma forte relação entre o cinema e a história. Esse entrelaçamento, por sua vez, ganha fôlego a partir da década de 1970 quando a Nova História¹⁶ amplia a incorporação de diversificados objetos cotidianos à investigação historiográfica expandindo, assim, o próprio sentido e a ideia de documento como fonte histórica (Le Goff & Nora, 1988). Nesse período, em pleno processo de urbanização, há uma

¹⁵ Na busca de compreender a *ontologia do ser social*, Lukács (2012) concebe a categoria *cotidianidade* como sendo determinante para o desenrolar da práxis social mediada pelo cotidiano; este sendo o âmbito mais concreto e aparentemente imediato de reprodução social. Nesse sentido, as determinações fundamentais dessa cotidianidade insuprimível são dadas pela: *a. heterogeneidade* das tarefas necessárias a serem desempenhadas pelos indivíduos na resolução de seus problemas práticos diários, o que, por sua vez, requer sua; *b. imediaticidade*, ou seja, uma resposta prático-operatória para que tais problemas possam ser solucionados pragmaticamente e, por fim, ambos implicam em uma; *c. superficialidade extensiva*, a qual caracteriza-se pelo apagamento das mediações que contribuem para a efetivação da própria reprodução social vivenciada por esses indivíduos, visto que sua atenção deve estar voltada, simplesmente, ao “somatório dos fenômenos que comparecem em cada situação precisa, sem considerar as relações que os vinculam” (Netto, 2012, p. 68).

¹⁶ A Nova História [*Nouvelle Histoire*] é uma corrente historiográfica francesa oriunda da terceira geração de intelectuais da Escola dos Annales, movimento teórico fundado em 1929 por Lucien Febvre e Marc Bloch. Estes inauguram uma prática historiográfica distinta daquela praticada ao longo do século XIX, colocando-se, por sua vez, em contraposição à história monumental da grande política e do personalismo das grandes figuras históricas. A Nova História segue essa tradição dos Annales, porém aprofundando a abordagem dos fatos cotidianos e as intenções e ações individuais como objetos de análise histórica, tornando-os elementos documentais de relevância historiográfica (Le Goff & Nora, 1988).

profunda reestruturação socioeconômica e cultural e no interior do modo de produção capitalista. Segundo Rousso (2009), essa reestruturação demandou a inclusão de novos instrumentos analíticos para sua compreensão. Diante disso, Sorlin (1994) salienta a importância das imagens para a escrita da história, vendo no cinema um instrumento de captação das oscilações da realidade social, apesar de seu caráter ficcional. Aliás, esse caráter, conforme aponta Ginzburg (2007), não se configura como elemento impeditivo de apreensão de uma dada obra estética enquanto fonte histórica, pois partir de dados concretos empíricos não assegura necessariamente às linguagens científicas a conquista da verdade. A verdade, complementa o autor, não é o ponto de partida, mas o ponto de chegada da análise.

Ainda de acordo com essa visão, Ferro (2010, p. 25) afirma que a ficção é matéria que fornece uma “contra-análise da sociedade”, isto é, um conjunto de significados indicativos de aspectos relevantes da realidade social. Portanto, é possível usar o falso (enquanto mera ficcionalidade) para falar do verdadeiro (em respaldo com a práxis social). Pois aos seres humanos, enquanto entes dotados de sociabilidade, sucede a interação com certas objetivações dotadas de algum grau de mistificação, projetando imagens unilateralizadas do mundo social. Este fato, que advém da própria necessidade de reprodução das relações sociais vigentes, adquire especificidade, sobremodo, no interior da *sociabilidade invertida*¹⁷ da ordem burguesa fetichizada em suas relações de troca. Assim sendo, conforme ressaltam Duayer & Medeiros, a sociedade fundada sob o modo de produção capitalista

põe e pressupõe determinadas concepções por parte dos sujeitos em suas práticas [de reprodução das] relações sociais desta sociedade. [...] a sociedade do capital, ao lado de suas instituições, produtos, tecnologia etc., seu mobiliário, por assim dizer, tem por condição um *espaço de significação*, mais ou menos congruente, mais ou menos sistemático, no interior do qual as ideias dos sujeitos em suas práticas adquirem sentido. São verdadeiras, no exato sentido de que corres-

¹⁷ Essa inversão da sociabilidade contida no interior da ordem liberal burguesa diz respeito ao fato de que todos os indivíduos que dela fazem parte necessitam, em algum grau, de uma inserção social mediada pela legalidade das trocas, ou seja, pelo funcionamento do mercado burguês. Assim, a sociabilidade entre os indivíduos encontra-se inexoravelmente permeada pela capacidade que possuem de valorar suas mercadorias na esfera da circulação mercantil. São essas mercadorias que atribuem aos indivíduos as qualidades sociais de que necessitam para interagirem entre si na práxis da vida cotidiana. Por conseguinte, os indivíduos se *reificam* como meros produtores de mercadorias, as quais encontram-se *fetichizadas* (ganham vida própria) em sua capacidade de valorar os próprios indivíduos – mesmo que esses indivíduos as tenham produzido. Tem-se aqui, portanto, um reducionismo unilateralizado das qualidades individuais próprias dos indivíduos (em sua multiplicidade de atributos, desejos e vontades) à quantificação de suas rentabilidades laborais perante o mercado, o que em si conforma a inversão do sujeito criador face ao objeto criado (Marx, 2017a).

pondem às relações dos sujeitos naquela sociedade (Duayer & Medeiros, 2015, p. 24, grifo nosso).

Porém, os autores enfatizam que tais ideias, apesar de verdadeiras em sua operacionalidade para a reprodução das relações sociais em seu cotidiano, são também falsas no sentido ideológico¹⁸ de se apresentarem como significações que omitem, pela intencionalidade consciente ou mesmo pelo desconhecimento de suas determinações, justamente o caráter transitório (histórico) dessas relações. Esse caráter se revela como imanente à história humana e, no entanto, fica ausente nesses espaços de significação, o que, por conseguinte, oferece subsídio à manutenção das relações sociais de produção e reprodução do capital. Assim, os autores enfatizam que,

em síntese, sendo a sociedade do capital, por sua própria dinâmica interna, cada vez mais complexa, as *formas de consciência* que possibilita e demanda para a sua própria reprodução têm de ser cada vez mais sofisticadas, elaboradas. Resumindo, também as formas de consciência científica compõem aquele espaço de significação de que falamos. Noções da vida cotidiana, ideias morais, estéticas, religiosas, científicas integram, assim, por necessidade, aquela totalidade a partir da qual e na qual o mundo é significado pelos sujeitos. É a partir dessa totalidade que os sujeitos conferem sentido indispensável à sua prática (Duayer & Medeiros, 2015, p. 24-25, grifo nosso).

Com base nisso, é fundamental termos consciência de que, assim como qualquer atividade cotidiana em geral, o cinema, enquanto prática estética e fílmica (contendo imagens em movimento), encontra-se, ele mesmo, perpassado por essa dinâmica da *sociedade do capital*. Uma sociedade em particular, a qual se produz e reproduz suas relações sob as bases materiais da acumulação privada da riqueza socialmente produzida. Logo, uma sociedade determinada pelas lutas de classes que, dia após dia, opõem o trabalho ao capital. Nesse sentido, a obra cinematográfica, como produto específico do trabalho humano no interior do modo de produção capitalista, apresenta-se não apenas como um bem cultural de fruição e entretenimento, passível de contemplação e crítica estética. Ela é, antes de tudo, uma mercadoria como qualquer outra, logo, sujeita às leis do

¹⁸ Trata-se aqui de *sentido ideológico* na medida em que tais ideias se apresentam como universais aos indivíduos em sua práxis cotidiana. Por sua vez, essa pretensa universalidade apaga as particularidades das relações sociais vigentes, tendendo a naturalizá-las e justificá-las e, com isso, promovendo a reprodução dessas relações no tecido social, as quais não são naturais e eternas, mas históricas e transitórias (Mészáros, 2014).

mercado capitalista para a sua efetivação, ou seja, às legalidades próprias do *valor* em suas relações de *troca*¹⁹.

Entretanto, devemos ressaltar que, como um bem de conteúdo estético e recreativo, a obra cinematográfica não se reduz a sua condição de mercadoria. Ela é muito mais determinada do que isso em virtude da totalidade das práticas culturais que a constituem. Nesse caso, devemos ressaltar ao leitor que, ao nos referirmos aos conteúdos estéticos e recreativos de uma dada obra cinematográfica, estamos mobilizando duas categorias centrais para o entendimento materialista de um bem de fruição cultural: a *catarse* e a *ludicidade*. Estas, proporcionadas pelo contato deste bem com o sujeito que a frui (que lhe tira proveito via estímulos sensoriais), apresentam tanto elementos de teor cognitivo e motor quanto formas reflexivas e ideológicas de disseminação e reprodução de ideias e comportamentos socialmente compartilhados (Eagleton, 1993).

Desse modo, enquanto a *catarse* emerge como uma categoria que procura dar conta dos afetos e da possível mobilização da razão no contato frutivo dos indivíduos face aos elementos artísticos²⁰, a *ludicidade* diz respeito aos estímulos cognitivos que visam à aprendizagem, ao prazer sensorial, ao relaxamento ou ao simples entretenimento. Nesse caso, optamos por nos referir a ambas as categorias, simultaneamente, a fim de evitarmos estabelecer barreiras e diferenciações formais entre o estético e o recreativo. Tais barreiras e diferenciações encontram-se erigidas, por exemplo, na utilização excessivamente conceitual do termo *tempo livre*, o qual tende a cindir o ato recreativo do relaxamento – tomando-o como simples ato de descompromisso e ociosidade – das atividades de teor reflexivo, concebidas nesse âmbito como propriamente compromissadas. Podemos constatar isso nas elaborações teóricas de alguns autores clássicos funcionalistas do campo da sociologia do lazer como, por exemplo, Dumazedier (1979) e Requiça (1977).

¹⁹ No modo de produção capitalista, a mercadoria é a forma socialmente determinada pela qual o produto do trabalho humano – enquanto objetivação capaz de satisfazer suas carências, tangíveis e intangíveis – serve à lógica de concentração e centralização do capital. Nesse caso, a forma mercadoria não é produzida para ser imediatamente consumida pelos seres humanos como, por exemplo, ocorrera em modos de produção historicamente superados tais como o escravista e o feudal. Ao contrário, ela só é privadamente produzida (em sua intencionalidade ontológica) na medida em que a satisfação de uma dada necessidade humana possa ser previamente passível de *troca*. Isto é, de uma legalidade na qual sua alienação (enquanto valor de uso) possa servir como ente de afirmação de seu valor no mercado. Desse modo, embora o valor se manifeste em mercadorias de magnitude equivalente, sua real substância é o trabalho abstrato que se objetiva em sua corporeidade existencial, ou seja, em sua existência enquanto coisa útil (Marx, 2017a). Desse modo, uma obra cinematográfica, além de se encontrar dotada de valor de uso (útil), possui um valor (econômico), o qual precisa ser realizado na troca. Mesmo que, na aparência cotidiana, uma dada obra cinematográfica possa se apresentar como bem de fruição cultural (em seu valor de uso), desprovido, por isso, de um caráter propriamente comercial, as atividades efetuadas pelos agentes envolvidos em sua produção e distribuição e os insumos necessários para a sua efetivação encontram-se de algum modo mediados pela legalidade das trocas.

²⁰ Para uma discussão mais aprofundada acerca da categoria *catarse*, ver Lukács (1966) e, também, seu debate com Brecht apontado por Eagleton (1976).

Nesse sentido, o pensamento dialético que procura captar os traços estéticos e recreativos de uma dada obra cinematográfica, ou mesmo de um bem cultural em geral, não deve proceder a uma pura cisão entre a catarse e a ludicidade, tomando de modo mecânico, unilateral e idealizado a estética como pura instância de sublimação e reflexão artística e a recreação como simples realização de um ócio a serviço do mercado. Essa questão, portanto, não é formal, mas relacional já que podemos constatar elementos de catarse em objetos tidos como propriamente lúdicos ou formas de ludicidade dotadas de momentos catárticos.

Assim, como em qualquer objeto sociocultural sob investigação, devemos apreender os traços constitutivos que nos apontam seus momentos estéticos e recreativos – para além de seus demais momentos constitutivos no que tange à produção material como, por exemplo, em suas possíveis formas mercantilizadas (Padilha, 2006). Isso, por sua vez, também vale para as obras cinematográficas em geral, sejam aquelas classificadas pela crítica especializada como clássicos de culto [*cult*] e/ou de originalidade autoral, sejam aquelas que se apresentam imediatamente como mercadorias de rápido consumo, como encontramos no cinema *mainstream* de matriz hollywoodiana.

Dessa forma, devemos integrar esse âmbito estético e recreativo ao circuito investigativo que procura captar a processualidade que constitui a obra cinematográfica em sua concreção ontológica. Nesta, seus princípios estéticos, suas funções socioculturais e/ou suas formulações pedagógicas, bem como seus graus de legitimação social etc., comparecem como mediações decisivas para a sua efetivação enquanto objeto exteriorizado. Nesse sentido, devemos ressaltar que suas determinações econômicas (enquanto *forma-mercadoria*, que antecede ontologicamente outras formas) não devem ser abstraídas de sua investigação, pois a mesma obra cinematográfica também pode comparecer na esfera das trocas. Assim, para que possamos ter acesso aos seus conteúdos propriamente estéticos e recreativos – e nesse sentido, em sua empiria – são também necessários seus momentos de produção e distribuição. Estes encontram-se mediados por seus custos de produção, seus preços de mercado, seus níveis de concorrência, suas relações de oferta e demanda etc. (Marx, 2014; 2017a; 2017b).

Tal dimensão, por sua vez, comparece como um nível de determinação elementar, no qual os agentes do campo cinematográfico se relacionam entre si, mediados por seus insumos, para a efetivação da própria obra cinematográfica. Por exemplo, no caso de determinadas obras de teor mais reflexivo, cujo valor de mercado não tenha um alcance comercial de público significativo mas, ao contrário, circule apenas em um âmbito restrito (em um dado nicho de mercado), seus realizadores serão obrigados a buscar financiamentos e parcerias público-privadas interessadas em promover sua obra. Nessas condições, a própria obra cinematográfica, em seu nível estético e recreativo, encontrar-se-á determinada pela capacidade técnica e orçamental de sua constituição econômica. Essa con-

dição deve ser considerada pelo pesquisador que pretende utilizar tal obra como fonte histórica para a compreensão de aspectos da sociedade burguesa na contemporaneidade²¹.

Portanto, essa dimensão produtiva necessária, embora insuficiente, nos insere na prática cinematográfica concreta, ou seja, em seu fazer cotidiano; em seu *vir-a-ser*. Nesse caso, as formas de apropriação do cinema na sociedade burguesa contemporânea se complexificam se comparado com suas formas de apropriação desde a sua gênese no final do século XIX. Atualmente, sob uma lógica de financiamento, circulação e recepção atrelada às condições do mercado globalizado, o cinema se realiza por meio de parcerias entre agentes culturais e econômicos de vários países (Ortega, 2010; Roberts, 2010). Por conseguinte, essas condições de produção dão uma nova complexidade à prática cinematográfica, pois não reverberam apenas em seu aspecto técnico, mas influenciam, sobretudo, em seu caráter discursivo. Este se potencializa como espaço de uma *luta cultural* pelo controle hegemônico das narrativas em circulação no mercado, as quais dependem dos interesses dos agentes econômicos e culturais envolvidos em sua produção (Shorat & Stam, 2006).

Todavia, conforme aponta Hall (2013), não há uma hegemonia totalizante que subsuma a integralidade do campo cultural, mas uma constante tensão entre narrativas que procuram legitimar os seus conteúdos estéticos. Isto é, um *complexo dialético de lutas culturais* que busca um consenso (hegemônico) por meio da elaboração de formas e conteúdos estéticos de fruição e recreação, verossímeis a determinados públicos. Por sua vez, a busca por formas e conteúdos de legitimação estética encontra-se saturada de contradições próprias das lutas de classes em processo, o que reverbera, necessariamente, nos espaços de significação em disputa, os quais se encontram mediados pelas ideias, formas de consciência e elaborações simbólicas próprias de sua reprodutibilidade material (Eagleton, 1993).

Diante disso, tanto as obras cinematográficas de discurso hegemônico, próprio do *mainstream* comercial, quanto aquelas de discurso crítico e emancipador se apresentam como objetos de investigação e, por sua vez, como fonte histórica capaz de mobilizar questionamentos à ordem social vigente e fornecer uma compreensão crítico-materialista da sociedade burguesa na contemporaneidade. Por conseguinte, tais obras permitem uma compreensão que não se

²¹ Sorlin (1994, p. 87) salienta a importância da esfera da produção na constituição e compreensão do caráter representativo da obra cinematográfica. O autor afirma ser necessário investigar o contexto no qual a imagem foi concebida, o local de seu “comentário”. Para Benjamin (1994, p. 106), esse contexto é o locus da “legenda”, o qual fornece as relações sociais nas quais se constroem as imagens. Desse modo, não devemos considerar a obra cinematográfica tão somente em seu sentido estético, nem restringir a sua análise apenas ao seu contexto histórico, como pretende Ferro (2010). Ambos os níveis de constituição da obra são fundamentais para a sua apreensão.

apresente de modo unilateralizado, subjugada a conceitos pré-cristalizados. Isto é, uma compreensão do movimento constitutivo da obra cinematográfica no interior de sua própria totalidade. Nesse sentido, uma perspectiva crítico-materialista da obra cinematográfica, enquanto uma objetivação humana particular – a qual se constitui em uma processualidade histórica nas mais distintas formas de apropriação sociocultural na atualidade –, nos fornece uma base histórico-teórica que nos permite esboçar um método de apreensão do filme como objeto de investigação da sociedade burguesa na contemporaneidade. Passemos, portanto, a sua explanação.

A processualidade da obra cinematográfica sob o método compreensivo-explicativo

O conhecimento da processualidade constituinte de um objeto histórico implica em descobrir as determinações sociais que mediarão a sua existência em seus vários níveis de concreção, sejam estes em níveis sócio-relacionais não aparentes, sejam em outros de caráter prático-cotidiano. No caso da obra cinematográfica, esta apresenta seu teor ficcional na própria constituição de sua linguagem fílmica, a qual se substancializa na ordem prática de sua efetivação nas esferas de sua produção, distribuição e recepção.

Nesse caso, embora Goldmann (1979) possa vir a ser considerado, equivocadamente, um autor datado, Löwy & Naïr (2008) salientam a importância de retomar seu pensamento devido a sua concepção de totalidade na investigação das obras artísticas²². Estas, por sua vez, são concebidas como manifestações culturais que expressam determinados pensamentos (conscientes ou não) sobre uma dada época histórica. Porém, não se trata de uma concepção da obra artística como um mero e redutor reflexo da realidade social pelo fato de mobilizar seus aspectos aparentes. Ao contrário, conforme enfatiza Eagleton (1976), em sua análise da teoria do reflexo de Lukács (que diz respeito à última reflexão lukácsiana presente ao longo dos quatro volumes de sua *Estética*), a obra cultural, em suas mediações intrínsecas e extrínsecas, expressa elementos constituintes

²² Para Goldmann, a totalidade social se apresenta tanto de modo *ontológico*, na constatação do desenvolvimento histórico-relacional da práxis social, quanto de modo *reflexivo*, pela capacidade abstracional de relacionar a diversidade do socialmente existente em sua unidade constitutiva. Por isso, tomando o pensamento goldmanniano como elemento de crítica, Löwy & Naïr (2008, p. 26) argumentam que “a cientificidade absoluta dessa totalidade é impossível”, pois apreender aquilo que se encontra em perpétuo movimento “é interrompê-lo”. Nesse caso, a implicação imediata de tal assertiva passa pela constatação de que o sujeito individual que pensa e reflete sobre o mundo que o cerca é ele mesmo parte constitutiva desse mundo, não podendo, por isso, expressar idealmente o *todo pelo todo*. Logo, cabe a nós, que procuramos empreender uma abordagem crítico-materialista ao mundo que nos cerca, um permanente exercício abstracional de *conexão mediática* entre as elaborações reflexivas que pensam uma dada totalidade (em seus diferentes níveis e abrangências de concreção) e o seu desenrolar na práxis sócio-histórica.

da própria realidade social, os quais não estão dados em sua aparente imediatez.

Assim, a fim de não perder toda essa complexidade histórica envolvida na constituição de uma obra artística, Goldmann (1979) aponta um caminho teórico-metodológico pertinente ao conceber uma obra cultural como uma manifestação fenomênica dentro de um determinado processo histórico que a engendra e no qual essa obra atua efetivamente a partir do momento em que adquire existência social. Por isso, ao contrário de se apresentar como um simples reflexo da realidade, a obra artística se constitui *na* história, atuando *com* e *sobre* a história. Em seu processo de exteriorização, ela própria é engendrada e interpelada pelas relações sociais que a constituem, podendo ser reapropriada como uma objetivação que passa a adquirir uma *determinada autonomia* em sua manipulação; ou seja, como objeto que ao se independentizar de seu momento de criação torna-se passível de novas modalidades de utilização (Alves, 2006). Logo, a própria obra cinematográfica expressa-se como parte do movimento que a constitui enquanto uma objetivação material em particular.

Desse modo, para a análise de tais obras, Goldmann explana seu *método compreensivo-explicativo* de investigação, o qual permite captar o movimento de concreção de um dado objeto cultural. Assim, com base no pensamento dialético acerca da obra artística, o autor destaca que

o conhecimento dos fatos empíricos permanece abstrato e superficial enquanto ele não for concretizado por sua integração ao único conjunto que permite ultrapassar o fenômeno parcial e abstrato para chegar à sua *essência concreta* e, implicitamente, para chegar à sua significação – não cremos que o pensamento e a obra de um autor possam ser compreendidos por si mesmos [...]. Uma ideia, uma obra só recebe sua verdadeira significação quando é integrada ao conjunto de uma vida e de um comportamento. Além disso, acontece frequentemente que o comportamento que permite compreender a obra não é o do autor, mas o de um grupo social (ao qual o autor pode não pertencer) e sobretudo [...] o comportamento de uma classe social (Goldmann, 1979, p. 7-8).

Assim, com base no pensamento goldmanniano, a investigação do objeto demanda do pesquisador dois momentos de análise: *a.* um *compreensivo*, no qual descobrimos as características detalhadas do objeto enquanto fenômeno empírico e abstrato e; *b.* um *explicativo*, que permite inserir o objeto compreendido no contexto social em que se constitui. Nesse sentido, pensando especificamente na obra cinematográfica, o momento compreensivo nos permite apreender um dado filme em sua empiria manifesta. Isto é, em sua constituição

interna enquanto linguagem fílmica dotada de forma e conteúdo estéticos. Porém, ainda abstraído de suas determinações sociais mais abrangentes, as quais contribuíram para sua efetiva concreção.

Desse modo, conhecidos os traços constitutivos internos à obra cinematográfica, partimos para o seu momento explicativo. Este permite-nos efetuar um movimento de retorno ao objeto, porém agora saturado das determinações históricas que o constituem. Para isso, precisamos adentrar em suas esferas de produção, distribuição e recepção, as quais, mediadas pelo contexto sócio-histórico de sua época, dão-lhe substrato e existência social. Assim, podemos conhecer a substância que recheia as relações sócio-históricas, as quais fornecem concreção à obra cinematográfica enquanto um acontecimento social, ou seja, enquanto um fenômeno empírico historicamente determinado. Isso evita chegarmos a uma conclusão investigativa apenas com base em dados parciais, em seu entendimento unilateralizado. Esses dados só assumem sua “verdadeira significação por seu lugar no conjunto”, no qual estão as relações e as condições nas quais se constituem os fenômenos cotidianos passíveis de apreciação sensorial (Goldmann, 1979, p. 6).

Por sua vez, essa postura metodológica dialoga com a orientação de Sorlin (1985), o qual afirma que na análise de um filme enquanto *texto visual* deve-se estudar suas características internas e, por sua vez, examiná-lo também enquanto *produto cultural*, pois o filme resulta de uma prática realizada num determinado contexto social. Logo, possui uma história própria na qual se constitui. Sob uma perspectiva crítico-materialista da cultura, isso significa que o filme apresenta *uma gênese, um desenvolvimento* e, por fim, *condições singulares de síntese* em devir. Dessa forma, podemos sintetizar uma *abordagem crítico-materialista* de uma dada obra cinematográfica por meio da exposição de três momentos de sua constituição: dois em seu plano compreensivo e um terceiro em seu plano explicativo.

No primeiro plano compreensivo, analisamos a obra fílmica enquanto texto audiovisual codificado, ou seja, enquanto um objeto ainda intelectivamente abstrato em sua forma e conteúdo, embora concreto em sua apreensão estético-fenômeno. Tal operação permite-nos conhecer o modo como a informação está codificada na estrutura fílmica. Segundo Sorlin (1985), trata-se da análise interna da especificidade da linguagem cinematográfica, ressaltando que o pesquisador deve estar atento ao conjunto de expressões – vozes, sons, palavras, ruídos, cores, texturas etc. – que compõem sua estruturação imanente. Essa característica peculiar da obra fílmica, ou seja, seu caráter audiovisual, nos coloca duas observações centrais em seu processo de decodificação. A primeira observação diz respeito ao papel da semiótica como um instrumento importante para o desvendamento dessa linguagem. Não há razão para manifestar-lhe temor segundo aponta Rousso (2009). Por sua vez, Lotman (1978) acentua o papel da semiótica

como um meio significativo para a compreensão da especificidade da linguagem cinematográfica. A segunda observação refere-se ao modo como devemos proceder à utilização da semiótica sem incorrerem em uma mera análise simbólica, formalista e subjetivista dos conteúdos propriamente fílmicos. Isto é, em uma análise desarraigada das mediações intrínsecas ao filme.

Desse modo, Machado (2016) contribui nesse âmbito ao propor uma análise semiótica que visa decodificar a linguagem fílmica de uma forma atrelada à diegese do filme, isto é, respeitando a sua instância de representação – constituída pelas inter relações dialéticas estabelecidas na composição audiovisuais das imagens, tecidas pela combinação do tempo e espaço implicados no enredo, com seus personagens, seus acontecimentos e seus diversos elementos plásticos, presentes em sua estrutura compositiva. Conforme salienta Xavier (1997), a pluralidade de canais sonoro-visuais existentes em uma dada composição fílmica são elas mesmas as mediações que estabelecem múltiplas combinações quando dispostas nos planos ordenados pela montagem, estabelecendo *um espectro determinado de relações possíveis e concretas*, as quais são fundamentais para a interpretação do filme²³. Logo, ao apreender esse primeiro plano de compreensão, estamos diante da obra fílmica concretizada nas mediações próprias de sua linguagem estética.

Tal descoberta nos permite adentrar ao *segundo plano de compreensão* da obra cinematográfica. Este possibilita analisar o filme como um acontecimento social oriundo da própria história em curso, como um objeto resultante das legalidades das esferas de produção, distribuição e recepção a serem integradas ao circuito investigativo e, conseqüentemente, à totalidade da obra. Trata-se, portanto, do momento de sua *decodificação enquanto práxis*, ou seja, enquanto um complexo de práticas socioeconômicas e culturais necessárias para a sua efeti-

²³ Como exemplo desse procedimento, podemos citar a obra *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, de Ismail Xavier, a qual nos oferece um modelo esclarecedor de como podemos efetuar a decodificação de uma obra cinematográfica. No percurso que vai desde a *textura* do filme até sua *interpretação*, a categoria central da análise é o *narrador* em seu comportamento no decorrer do filme. Isto é, o foco narrativo vai descortinando o mundo inventado pelo narrador, em sua complexidade de canais sonoro-visuais, permitindo-nos captar *o quê e como* está sendo narrado aquilo que se manifesta através do movimento de câmera, da intensidade dos cortes e pontuações entre planos fechados e abertos, combinados com personagens, gestos, cores, silêncio, sons, música etc. Esse rigor voltado a uma interpretação fílmica baseada em suas mediações concretas assume extrema importância na decodificação do filme, sobretudo quando vivenciamos uma prática de análise baseada na ideia de que há ilimitadas interpretações e, por conseguinte, no rechaço da interpretação ontológica dos objetos sociais. Nesse caso, uma visão das múltiplas possibilidades de interpretação subjetiva de uma dada obra artística apresenta sua validade no âmbito da recepção frutiva (na mobilização da experiência individual que se restringe ao seu consumo), portanto, descompromissada com o uso da obra artística enquanto fonte histórica de investigação. Entretanto, no que tange à investigação voltada à apreensão de suas determinações constitutivas, Moretti (2007, p. 36) enfatiza que o pressuposto de que há inúmeras interpretações para uma dada obra artística desconsidera não apenas as mediações que lhe deram substrato como também refuta qualquer possibilidade de seu conhecimento objetivo (existencial). Logo, o autor conclui que, se assim for, “toda interpretação será legítima, ou mais exatamente, nenhuma jamais será legítima”.

vação como um bem cultural passível de fruição, reflexão e avaliação por parte da crítica especializada e do público em geral. Esse desdobramento do plano compreensivo da obra cinematográfica permite-nos, inclusive, rechaçar sua mera semiologização enquanto um simples e reduzido bem estético desprovido de relações sociais. Portanto, sob tais condições, devemos compreender o fato fílmico como um produto cultural materializado em suas próprias relações, sejam elas de teor técnico-reprodutivo e estético (elaboração de roteiros, cenários, rodagem, montagem, decupagem etc.), sejam elas de divulgação e recepção de seu conteúdo (comercialização, publicidade, logística, consumo em salas de cinema ou plataformas digitais etc.).

Desse modo, o segundo plano compreensivo da obra cinematográfica possibilita-nos uma avaliação das ações dos agentes sociais envolvidos em sua consecução – bem como apreender seus efeitos concretos na sociedade – enquanto representação fílmica. Pois, em sua recepção, há graus de simetria e assimetria entre a *codificação* e *decodificação* de seu conteúdo, passíveis de processos de interpretação subjetiva (Hall, 2013). Nesse âmbito, esses graus de simetria e assimetria não dizem respeito apenas à recepção individual subjetiva do espectador que interpreta de “modo livre” a forma e o conteúdo estéticos que frui. Em tal processo, comparecem também, de modo decisivo, as *determinidades estéticas do filme* que fornecem ao espectador as efetivas possibilidades e limites de sua decodificação. Isto é, que apresenta um determinado *nível de abrangência interpretativa* em sua estética. Por exemplo, há filmes que apresentam elementos compositivos mais complexos, não apenas em sua diversidade (sequências, planos etc.), mas também em suas formas de combinação plástica (tonalidades, intensidades, imagens contrapontísticas, iluminação etc.), em densidade narrativa de temas, sobretudo aqueles de teor deliberadamente político (Eisenstein, 1990). Por outro lado, há filmes que apresentam uma narrativa clássica (dramática e/ou melodramática) que centraliza a forma e o conteúdo estético na ação dos personagens, delimitando assim sua margem interpretativa – com mediações de complexidade menor (Costa, 1998). Em ambos os casos, os elementos compositivos cinematográficos comparecem concretamente na estrutura fílmica e, portanto, devem ser levados em consideração na análise contextual do filme.

Entretanto, os limites e as possibilidades concretamente estabelecidos pela composição fílmica não impõem ao indivíduo espectador uma recepção (decodificação) condizente e estrita ao que a linguagem fílmica proporciona como bem de fruição estético. Enquanto um ser dotado de experiências sociais individualmente vivenciadas, o espectador poderá exprimir reações, percepções e afetividades que se encontram para além do filme enquanto representação estética. Dados os níveis de verossimilhança ou de estranhamento (incômodo) face à forma e ao conteúdo fílmicos, a sua percepção estética encontrar-se-á, ela mesma, imbuída dos fatos sociais que o cercam, do contexto histórico-geográfico que o

situa e das problemáticas conjunturais que vivencia. Isso, por si só, demonstra a complexidade dialética entre o sujeito que recebe e o objeto que é recebido. Em suas formas de permanência existencial – como agente que frui a obra que se põe à disposição de ser fruída – um transforma o outro e vice-versa. O indivíduo que assiste a um dado filme não será o mesmo de antes, no sentido de que terá incorporado ou rechaçado (o que não deixa de ser uma incorporação pela via da contestação) elementos estéticos e reflexivos novos advindos de sua interação com a obra. Por sua vez, a existência social da obra cinematográfica poderá atingir um patamar de superação na esfera da recepção na medida em que possíveis releituras da obra podem ser efetuadas a partir de novos contextos sócio-históricos em devir, os quais envolvem a própria audiência ao filme, modificando sua existência social.

Nesse sentido, tais ações e efeitos de codificação e decodificação acerca da obra cinematográfica constituem-se como um importante nível de suas determinações. Trata-se aqui do momento do circuito investigativo no qual podemos apreender o diálogo estabelecido entre os agentes culturais envolvidos (na produção, distribuição e recepção do filme) e a sociedade. Nesse diálogo, é possível obter informações adicionais sobre a obra cinematográfica tanto em suas motivações face à realidade social vigente (em seu significado histórico e também político) quanto em relação ao seu significado estético. Isso, por sua vez, contribuirá para a compreensão e contextualização da obra cinematográfica em seu âmbito de existência social mais cotidiana, qual seja, em seus diversos momentos de produção, distribuição e recepção, afastando a mera semiologização simbólica e subjetivista de seu conteúdo. Tal condição é fundamental para o pesquisador que pretende analisar a obra cinematográfica como fonte histórica de compreensão da sociedade burguesa na contemporaneidade.

Entretanto, para uma efetiva compreensão crítico-materialista da obra cinematográfica – em sua capacidade de expressar e representar traços sociais significativos para a apreensão do próprio processo histórico em curso – faz-se necessário, ainda, adentrarmos em *seu terceiro e último plano explicativo*. Nesse caso, para não cairmos na mera descrição fenomenológica da obra cinematográfica, em suas relações sociais mais cotidianas, devemos proceder à contextualização histórica de sua elaboração, a qual também determina em um nível mais abrangente sua própria efetivação. Isto é, trata-se de considerarmos na análise o próprio contexto histórico no qual se engendra o fato fílmico, pois este também se encontra determinado em sua condição conjuntural, podendo apresentar tanto momentos de crise e convulsão social quanto de aparente estabilidade e consenso. Materialmente, é muito diferente produzir um filme sob condições de subsídio, crescimento econômico e fortalecimento institucional. Em conjunturas economicamente adversas, nas quais o tecido social se esgarça diante das contradições da sociedade que se reproduz sob a égide do capital, ou até mesmo em

situações de bonapartismo político ou guerra, as condições materiais vigentes acabam reconfigurando as relações sociais cotidianas necessárias para a produção, distribuição e recepção das obras cinematográficas.

Portanto, explicar a obra cinematográfica à luz da história é reconhecer o papel que o processo histórico assume diante de sua elaboração. Haverá elementos históricos significativos que se encontram ocultos sob a forma e o conteúdo do fato fílmico, os quais apenas podem ser revelados na medida em que compreendemos a relação da linguagem cinematográfica com seu conteúdo sócio-histórico representado. Como dissemos no início deste artigo, o fato fílmico não surge de modo imediato. Ele retrata um *como, onde, quando e porquê* de sua constituição histórica, a qual apenas adquire significado no interior da práxis social que o engendra.

Segundo Ferro (2010, p. 33), a dimensão histórico-conjuntural da obra cinematográfica possibilita ao pesquisador captar seu “significado latente”, isto é, aquilo que não se encontra imediatamente visível nas mediações propriamente fílmicas, as quais aparentam ser previamente calculadas em sua linguagem audiovisual. Considerar isso é ultrapassar o mero formalismo ou conteudismo do fato fílmico em direção a sua própria significação no interior do legado histórico cultural da humanidade. É, por conseguinte, compreender que certos questionamentos e reflexões levantados pelo diretor e sua equipe podem nem mesmo ter sido elaborados de maneira consciente, uma vez que imperam, em última instância, a problemática cultural e as condições materiais de sua época.

Portanto, esse método de investigação possibilita-nos apreender a obra cinematográfica como fonte histórica de relevo para a compreensão das rápidas e ininterruptas transformações que progressivamente complexificam as relações sociais no interior da sociedade burguesa contemporânea. Abandonar o mero recurso conceitual-epistêmico em direção a uma investigação de conteúdo histórico-processual, na qual o fato fílmico é antes de tudo um fato histórico, significa *apreender a obra cinematográfica enquanto uma síntese de múltiplas determinações*, as quais, cada uma em seus diferentes níveis de concreção, colaboram para a explicitação dos fenômenos sociais que a abrangem.

Desse modo, trata-se de empreendermos uma jornada de descobertas próprias do mundo social ante à criação humana. Isto é, ante sua capacidade de elaborar distintas formas de expressão que sinalizam o próprio andar da carruagem desse mesmo mundo social que os próprios seres humanos engendram. Mundo este que os seres humanos criam e recriam, produzem e reproduzem cotidianamente em um processo de perpétuo devir. Enfim, a consideração do caráter ontológico da obra cinematográfica, sob uma abordagem crítico-materialista, torna a empreitada intelectual uma tarefa promissora em exteriorizar uma reflexão crítica acerca da sociedade burguesa contemporânea se apropriando, justamente, dessa forma particular de expressão humana. Devemos ressaltar que

nossa breve exposição de modo algum esgota as querelas e problemáticas em torno das possibilidades de investigação da obra cinematográfica enquanto fonte histórica. Todavia, esperamos que tal exposição estimule um debate que possa enriquecer e agregar as possibilidades e os limites de uma abordagem crítico-materialista da obra cinematográfica em seu papel de descortinar não apenas suas determinações mais cotidianas e latentes, mas também de se efetivar como um instrumento de compreensão teórico-reflexivo da sociedade burguesa contemporânea.

Referências

- ALBERA, François; TORTAJADA, Maria. Introduction to an epistemology of viewing and listening dispositives. In: ALBERA, François; TORTAJADA, Maria. *Cinema beyond film: media epistemology in the Modern Era*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010, pp. 9-22.
- ALVES, Giovanni. Trabalho, subjetividade e lazer: estranhamento, fetichismo e reificação no capitalismo global. In: PADILHA, Valquíria. *Dialética do lazer*. São Paulo: Cortez, 2006, p. 19-49.
- _____. *Trabalho e cinema: o mundo do trabalho através do cinema*. Volume 2. Bauru; Londrina: Editora Práxis, 2008.
- _____. *Tela crítica: a metodologia*. Bauru: Editora Práxis, 2010.
- ANJOS, Ana Paula Bianconcini. *Capital financeiro e empreendedorismo: considerações sobre o sujeito contemporâneo em Match Point, de Wood Allen*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010, 203 p.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Volume I. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CARCANHOLO, Marcelo Dias. Crise econômica atual e seus impactos para a organização da classe trabalhadora. *Revista Aurora*. Marília, v. 4, n. 6, agosto de 2010, p. 1-10.
- CHARNEY, Leo. Um instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo.; SCHWARTZ, Vanessa. R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp. 317-36.
- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- COUTINHO, Carlos Nelson. O significado de Lima Barreto na literatura brasileira. In: COUTINHO, Carlos Nelson, et al. *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974, pp. 1-56.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DELAGE, Christian. *Chaplin: la grande histoire*. Paris: J.-M. Place, 1998.

- DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. *El Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós, 1995.
- DUAYER, Mario; MEDEIROS, João Leonardo. Marx, estranhamento e emancipação: o caráter subordinado da categoria da exploração na análise marxiana da sociedade do capital. In: NEVES, Renake. B. D. *Trabalho, estranhamento e emancipação*. Rio de Janeiro: Consequência, 2015, pp. 17-26.
- DUMAZEDIER, Joffre. *Sociologia empírica do lazer*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Porto: Edições Afrontamento, 1976.
- _____. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- EISENSTEIN, Sergei. *Film essays and a lecture*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- _____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FONTES, Virgínia. Capitalismo em tempos de uberização: do emprego ao trabalho. *Marx e o Marxismo*. Niterói, v. 5, n. 8, jan/jun 2017, pp. 45-67.
- FOUCAULT, Michel. *The birth of biopolitics: lectures at the College de France 1978-1979*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GOLDMANN, Lucien. *Dialética e cultura*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- GONZÁLEZ, Carina. Villas rodantes: espacios y sujetos del neoliberalismo en el cine y la narrativa argentina. *Romance Notes*. North Carolina, v. 54, Jan 2014, pp. 83-93.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. 2ª. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HANSEN, Miriam B. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo.; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 405-50.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. 5ª. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- KOBS, Verônica Daniel. A Individualidade do sujeito contemporâneo diagnosticada pelo cinema. *Anais do VIII Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Curitiba, 2011. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/Anais_VIII/016_Veronica_Kobs.pdf>.
- LAGNY, Michele. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni. Biscouto; FEIGELSON, Kristian. *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2009, pp. 99-132.

- LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- LEFEBVRE, Henri. *Vida cotidiana no mundo moderno*. Lisboa: Ulisseia, 1969.
- LÓPEZ-RUIZ, Osvaldo. *Os executivos das transnacionais e o capitalismo: capital humano e empreendedorismo como valores sociais*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Estampa, 1978.
- LÖWY, Michael; NAÏR, Sami. *Lucien Goldmann ou a dialética da totalidade*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- LUKÁCS, Györg. *Estética: a peculiaridade de lo estético*. Volume I. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966.
- _____. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- _____. *Para uma ontologia do ser social I*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- MACHADO, Irene. Diagramas e as formas que pensam: experiências gráficas com o signo cinematográfico. In: MACHADO, Irene. *Diagramas: explorações no pensamento-signo dos espaços culturais*. São Paulo: Alameda, 2016, pp. 171-99.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- _____. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo, 2011a.
- _____. O mistério da construção especulativa. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A sagrada família ou A crítica da crítica crítica contra Bruno Bauer e consortes*. São Paulo: Boitempo, 2011b. pp. 69-94.
- _____. *O capital: crítica da economia política*. Livro II: o processo de circulação do capital. 2ª. ed. São Paulo: Boitempo, 2014.
- _____. *O capital: crítica da economia política*. Livro I: o processo de produção do capital. 2ª. ed. São Paulo: Boitempo, 2017a.
- _____. *O capital: crítica da economia política*. Livro III: o processo global da produção capitalista. 2ª. ed. São Paulo: Boitempo, 2017b.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Obras escolhidas em três tomos*. Volume III. Lisboa: Edições Avante!, 1982.
- MEDEIROS, João Leonardo. Se Marx tivesse escrito uma ontologia da sociedade, quais seriam seus elementos fundamentais? *Revista Outubro*, São Paulo, n. 26, julho 2016, pp. 169-94.
- MÉSZÁROS, István. *O poder da ideologia*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007
- NETTO, José Paulo. *Introdução ao estudo do método de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- _____. Para a crítica da vida cotidiana. In: NETTO, José Paulo; CARVALHO, Maria. do Carmo Brant. *Cotidiano: conhecimento e crítica*. 10ª. ed. São Paulo: Cortez, 2012, pp. 65-89.

- NOVA, Cristiane. Narrativas históricas e cinematográficas. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni. Biscouto; FEIGELSON, Kristian. *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2009, pp. 133-46.
- ORTEGA, Vicente Rodriguez. Identificando o conceito de cinema transnacional. In: LOPES, Denilson; FRANÇA, André. *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010.
- PADILHA, Valquíria. *Dialética do lazer*. São Paulo: Cortez Editora, 2006.
- REQUIXA, Renato. *O lazer no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1977.
- ROBERTS, Martin. Baraka: o cinema mundial e a indústria cultural global. In: LOPES, Denilson; FRANÇA, André. *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010, pp. 17-42.
- ROUSSO, Henry. Sobre a história do tempo presente: entrevista com o historiador Henry Rousso. Entrevistadores: Silvia Maria Favero Arend e Fábio Macedo. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 1, n. 1, jan./jun. 2009, pp. 201-16.
- SHORAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- _____. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. *Revista de Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 1994, pp. 81-95.
- TASDELEN, Birgül. Changing face of neoliberalism, terrorism and cinematic approaches with the context of Foucault: The road to Guantanamo. *Journal of Media Critics*. Lincoln, n. 2, 2016, pp. 77-83.
- THOMPSON, Edward Palmer. *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- VIEIRA PINTO, Álvaro. *Ciência e existência: problemas filosóficos da pesquisa científica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em “São Bernardo”. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, n. 2, 1997, pp. 126-38.

Recebido em 7 de setembro de 2020
Aprovado em 20 de dezembro de 2020