

**5o Seminário Discente do Programa de Pós Graduação em Sociologia da  
Universidade de São Paulo**

Cinema e "Ideologia" a partir dos escritos de Siegfried Kracauer e Pierre Sorlin

**Pedro Miguel Camargo da Cunha Rêgo**

Texto encaminhado ao Grupo de  
Trabalho (GT-2) Cultura, arte,  
intelectuais e pensamento social.

**São Paulo**

**2019**

## CINEMA E “IDEOLOGIA”

### A PARTIR DOS ESCRITOS DE SIEGFRIED KRACAUER E PIERRE SORLIN

*Pedro Miguel Camargo da Cunha Rego<sup>1</sup>*

#### RESUMO

Este artigo apresenta aspectos das abordagens desenvolvidas por Siegfried Kracauer e Pierre Sorlin em suas respectivas pesquisas sobre o cinema. O objetivo primeiro é o de iluminar os pressupostos que os orientam, em seguida, apontar algumas consequências que tais tomadas de posição diante dos filmes acarretam do ponto de vista metodológico. Por fim, este texto trata de apontar como, no interior da produção de ambos, surge o problema comum da “ideologia” – colocando em destaque, contudo, os conteúdos específicos a ela atribuídos por cada um desses autores.

**Palavras-chave:** Sociologia; Cinema; Ideologia.

#### INTRODUÇÃO

Siegfried Kracauer (1889-1966) e Pierre Sorlin (1933–) são dois sociólogos que propõem observar os produtos do cinema como fontes de informações que, de outro modo, nem historiadores nem sociólogos possuiriam. Ao contrário de abordagens que priorizam um exame exterior aos filmes (limitando-se, por exemplo, à discussão de sua produção, circulação e distribuição), ou aquelas que, em contrapartida, se detêm na análise interna de determinada obra (a discussão de seus aspectos formais), para esses autores dos quais me ocuparei nas páginas seguintes, é o visionamento sistemático de filmes e sua comparação

---

<sup>1</sup> Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Pesquisador bolsista financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unifesp. Membro do grupo de pesquisas Imagem, Subjetividade e Teoria Social registrado no CNPq.

que permite observar determinados aspectos – de outro modo invisíveis – das sociedades das quais são produto.

O objetivo deste texto é, pois, o de iluminar os pressupostos epistemológicos que embasam as respectivas abordagens desses dois pesquisadores e apontar para algumas das consequências metodológicas que cada um sugere para o trato sociológico do cinema. Por conveniência, começarei esta exposição apresentando alguns aspectos da vasta e variada produção de Siegfried Kracauer, que cronologicamente antecede os estudos realizados por Sorlin, e procurarei indicar como ele chegou a eleger, no fim da vida, o cinema como objeto privilegiado para a reflexão social. Na segunda parte, abordarei alguns escritos de Pierre Sorlin, leitor e crítico de Kracauer – para contrastar diferenças de posição. Ao longo de todo o texto, pontuarei ainda como no interior das explorações desenvolvidas por ambos emerge o problema da “ideologia” e qual a relação específica que cada um dos dois afirma que esta tem com os produtos do cinema.

## **SIEGFRIED KRACAUER: CINEMA COMO REFLEXO**

Podendo o pensamento sociológico de Kracauer ser retraçado até as publicações realizadas em um periódico liberal alemão, proponho olhar, de início, seus escritos daquele período – os anos 1920 – e, em particular os publicados no *Frankfurter Zeitung*. O pano de fundo para tais publicações de Kracauer era, em grande medida, a convicção partilhada com seus leitores de que viviam um tipo de conjuntura que contrastava com figurações sociais pretéritas.

Caracterizada pela hegemonia da produção capitalista e pela perda da centralidade atribuída às religiões em comunidades tradicionais, a sociedade moderna na qual viviam seria época de 1. trabalho como um fim em si mesmo, 2. alienação do ser humano para com os produtos de sua criação, 3. fim da participação da personalidade humana no processo econômico, de modo que, 4. a configuração histórico-social teria passado a acontecer despida de sentido religioso. Aproximando-se dos termos de Ferdinand Tönnies, tal diagnóstico apontaria para uma oposição entre comunidade e sociedade (TÖNNIES, 1973, 98-99). Em um ensaio de 1922 intitulado *Sociologia como Ciência*, Kracauer afirma:

Em uma “época de sentido pleno” todas as coisas estão relacionadas ao sentido divino. [...]. Quando o sentido se perde (no Ocidente, desde o enfraquecimento do catolicismo), quando a crença determinadamente

formada é sentida cada vez mais como dogma estreito, como importuno grilhão da razão, o cosmos unido por meio do sentido cinde-se e se deforma. Esse sujeito, que antes estava incluído na dança das configurações que preenchem o mundo, ascende então, sozinho, do caos como portador único do espírito, e diante de sua vista abre-se o império imenso da realidade. (KRACAUER apud SANTOS, 2016, 66)

Assim, uma sociedade, livre dos liames da religião, trouxe inúmeras implicações para o indivíduo, como uma maior possibilidade de cada um decidir seus rumos de modo mais autônomo. Por outro lado, tal situação de desabrigo transcendental impunha, a cada um, a dura tarefa de descobrir por si o nexos de sentido da própria existência. Longe de assumir uma posição imparcial diante dessa situação e do debate público que em torno dela se desenvolvia, Kracauer manifesta em seus artigos dos anos 1920 uma sistemática recusa às formas assumidas pelo que avalia ser uma nostalgia. Certos movimentos populares de então seriam movidos pelo que ele entende serem fantasias românticas. Na sua opinião, o que tais grupos pretendiam realizar era uma *fuga da realidade* – uma ação de caráter regressivo, que permitia aos seus adeptos justificarem, inclusive, o recurso à violência física e ao terror como métodos legítimos de saída da crise moderna. Kracauer não era, assim, apenas cético em relação à ideia de que tais tentações de voltar ao passado pudessem se efetivar e resolver os problemas da sociedade – ele estava convicto que seus adeptos eram, numa palavra, delirantes.

No âmbito da produção científica que se debruçava sobre os desafios do tempo presente, Kracauer reconhecia na postura de Max Weber uma atitude condizente com seu tempo. Com efeito, como cientista, Weber renunciava a qualquer pretensão de reinstaurar a tradição do passado (WEBER, 2011, 63). Entretanto, é preciso dizer que Kracauer também percebia no autor de *Ciência como vocação* traços de uma posição extremada. Percebia em Weber algo que pendia, para o outro lado da balança e se revelava, ao fim e ao cabo, uma posição também equivocada. Para Kracauer, a sociologia weberiana terminaria por adotar uma atitude resignada, pois, além de abdicar da possibilidade de restituir o sentido perdido, Weber também se furtava de propor uma saída para a desordem social e política, ao afirmar que isso extrapolava o âmbito da ciência (KRACAUER, 2009a, 240).

O quadro para a discussão era esse. Decisionismo fanático de um lado e o ceticismo servil de outro – Kracauer apresentava nesses termos os dois polos do que lhe pareciam ser parte de um mesmo movimento pendular diante da crise. Em contraposição, a proposta mais

razoável, para ele, seria a de encontrar um caminho do meio que possibilitasse uma saída sem, contudo, incorrer em delírio. Nesse sentido, escreve:

Talvez a única atitude que ainda resta é a da espera. Aquele que se decide por essa atitude nem obstrui o caminho da fé – tal como faz aquele que afirma obstinadamente o vazio – nem tampouco oprime a fé – tal como o nostálgico que torna sua nostalgia livre de quaisquer restrições. Ele espera, e sua espera é um *estar aberto hesitante*. (KRACAUER, 2009b, 159; itálico no original)

Kracauer defende, portanto, que seria preciso agir com muita parcimônia, encarando a restituição de um sentido transcendental para a existência social como uma impossibilidade, mas sem abrir mão, por outro lado, da busca por uma superação das mazelas do presente. A “espera” seria, pois, uma atitude ativa, um intenso preparo do espírito que visa estar pronto para agarrar a oportunidade de saída da crise quando esta *realmente* surgir. Mas como isso se daria? Qual o papel que o cinema cumpriria nesse esquema?

Para responder a essas perguntas, destaco o artigo de 1926 intitulado *Culto à distração* – trata-se do primeiro ensaio de Kracauer dedicado aos filmes. Nele, o cinema é apresentado, primeiro, como uma espécie de desvio das sensações, ou, antes, um “anestésico” que serviria para que o público evitasse perceber o caráter desprovido de sentido das suas atividades cotidianas. Ele diz:

Os aparatos dos grandes cineteatros têm um único fim: manter o público amarrado ao que é periférico para que não se precipite no vazio. Nestes espetáculos a exaltação dos sentidos se sucede sem interrupção, de modo que não haja espaço para a mínima reflexão. Como [boias] “salva-vidas”, as luzes difundidas pelos refletores e acompanhamentos musicais servem para se manter à superfície. (KRACAUER, 2009c, 346)

Em seguida, porém, oferece outra mirada acerca do que é o cinema. Fiel à sua postura de caminho do meio e de encontrar uma saída – ali mesmo onde todas as vias parecem bloqueadas –, Kracauer observa o aspecto ambíguo e contraditório da experiência do público espectador e entrevê uma oportunidade:

O fato de que os espetáculos que entram na esfera da distração sejam uma mistura semelhante ao mundo da multidão das grandes cidades, o de que

eles possam prescindir de todo o autêntico nexos objetivo, e mesmo do cimento da sentimentalidade [...], o fato de que enfim esses espetáculos pressagiem a milhares de olhos e de ouvidos, de modo exato e claro, a *desordem* da sociedade, precisamente isto faz com que eles provoquem e mantenham acordada aquela tensão que deve preceder à necessária mudança [...].

E conclui com a seguinte prescrição:

Frequentemente pelas ruas de Berlim se é surpreendido pela ideia de que tudo venha, um dia, improvisadamente a rachar no meio. Também as distrações, para as quais o público é compelido, deveriam operar do mesmo modo. (Idem, 347)

É possível lembrar, a partir desta citação, dos escritos de seu contemporâneo Walter Benjamin. Isso porque, assim como para Kracauer, Benjamin observou o cinema como uma forma de arte compatível à própria situação do cidadão (BENJAMIN, 2012a, 2007). Por valorar o procedimento da montagem de planos na produção de um filme como sendo algo importante e significativo da condição moderna, Benjamin propõe que o choque de planos na tela seria o equivalente cinemático daquilo que cada indivíduo vive no tráfico das grandes cidades. Ambos os autores frankfurtinianos reconheciam, nesse sentido, a importância expressiva da produção cinematográfica nas sociedades do século XX, conquanto que esta não se resumisse nem a anestésico nem ao mero culto ao vazio.

Tal aproximação entre os escritos de Kracauer e Benjamin não me parece exagerada. É conhecida sua admiração recíproca, tendo sido Kracauer o primeiro a publicar, via *Frankfurter Zeitung*, dez aforismos de Benjamin que seriam organizados depois como parte do volume chamado *Rua de mão única*. No ano da escritura de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935), Walter Benjamin estava em contato com Kracauer e é muito provável que tenha lido o *Culto à distração* publicado pelo amigo nove anos antes (SANTOS, 2016, 172). Por fim, ambos os autores foram influenciados, até certo ponto, pelas formulações teóricas de Georg Simmel que defendia, entre outras coisas, que a observação das formas mais marginais e mais “baixas” poderia levar ao cerne do movimento de uma sociedade (WAIZBORT, 2013, 102). É possível identificar a marca do método simmeliano (de se aproximar do cerne das sociedades por suas franjas) como tendo sido o que Kracauer e Benjamin fizeram durante todo o período dos anos 20.

Contudo, em seus últimos escritos, Simmel passou a recorrer ao conceito de *vida* para recuperar, mesmo que apenas no plano teórico, a coesão e a unidade frente à fragmentação da existência em sociedade. Simmel procurava reunir sob o conceito de vida todos os aspectos de sua própria produção intelectual e resolver os problemas do relativismo com os quais se debateu. Diante disso, Kracauer procurou preservar sua independência (ADORNO, 2009, 08). Para ele, tal recurso não passava de uma reação desesperada frente a desordem do tempo presente e percebia o conceito de “vida” como sendo uma solução ineficaz para resolver os desafios práticos da realidade (KRACAUER, 2009b, 151). De qualquer modo, seguindo a pista simmeliana, até o final dos anos 1930 o cinema ainda aparecia como tema marginal entre outros muitos investigados por Kracauer. Como se deu, então, a guinada que reposicionou o cinema em seu repertório – ao ponto de que, em 1960, a sua teoria dos filmes aparecesse como o ápice de seu projeto intelectual?

O ano é 1939. À época, Kracauer ainda vivia em Paris e tentava reunir os documentos necessários para deixar uma Europa ameaçada pelo fascismo e, para tanto, contava com a ajuda de conhecidos que já se estabeleceram nos Estados Unidos. É nesse momento, que surge uma carta de recomendação escrita e assinada pelo amigo Theodor Adorno, um texto que foi enviado a diferentes instituições americanas em que Kracauer tentava conseguir um posto de emprego. Nela, Adorno destaca produção do jornalista e editor do *Frankfurter Zeitung* concentrando, porém, seus elogios nas contribuições desse ao debate sobre o cinema – isso a despeito de Kracauer ser um arquiteto e engenheiro por formação e de ter desenvolvido uma pesquisa social com recorte muito mais amplo. O motivo para tal ênfase, pode-se conjecturar, foi a própria urgência da situação, aliada ao fato de que Kracauer nunca foi professor universitário, o que diminuía as chances de conseguir um trabalho na área em que Adorno tinha mais influência e contatos (SANTOS, 2016, 20). De qualquer modo, tudo se passou como se a tática de Adorno tivesse dado certo. Os livros publicados na área do cinema permanecem os trabalhos de Kracauer mais conhecidos e debatidos.

O último de seus livros, *Theory of film* (1960) apresenta, entretanto, um deslocamento sensível em relação à maior parte daquilo que o autor produziu anteriormente: isso porque, trata-se de um texto que não é mais, para começo de conversa, sobre a cultura alemã. De fato, não se trata nem de um estudo de caso sobre uma cultura cinematográfica histórica ou geograficamente circunscrita (como é o caso de seu *De Caligari a Hitler*, publicado em 1947) – mas uma discussão mais *geral* sobre o cinema.

Logo em suas primeiras páginas, o autor anuncia que a questão central do cinema é

a fotografia – invenção à qual todo filme seria devedor. Em outras palavras, independente do período no qual foi realizado, aquilo que é particular a toda a produção cinematográfica já poderia ser encontrado na criação de Nadar. Trata-se da capacidade fílmica de realizar a captura do *concreto* e colocar o espectador frente a frente com as condições *reais* às quais ele próprio está submetido.

Para Kracauer cada meio expressivo comunica algo que nenhum outro pode comunicar. No caso discutido, esse algo seria a própria existência *material*. Fotografia e cinema teriam, assim, uma capacidade única: revelar a *realidade* do mundo em que se vive. Nem pintura, nem escultura, nem desenho, nem música, nem teatro poderiam alcançar tal grau de comunicação da realidade. Seguindo esse raciocínio, não é sem motivo, pois, que emergiu, desde a aurora dos procedimentos fílmicos, intenso interesse científico pelas suas possibilidades e usos (BENJAMIN, 2012b, 99; SONTAG, 2004, 16). Ainda segundo Kracauer, porém, as propriedades objetivas da fotografia teriam suscitado imediata rejeição por parte de artistas mais preocupados em conceber mundos ideais ou formais. Ele observa que, com o passar de décadas, as exigências artísticas foram se impondo, as fotografias foram apresentando cada vez mais composições e efeitos elaborados o que passou deixar em segundo plano as qualidades específicas do filme em favor de fantasias. Quanto mais artístico e idealizado, mais o cinema se aproximaria de outras artes, como a pintura ou teatro, e abriria mão da qualidade que lhe é única.

Ali mesmo onde a arte tradicional menosprezou a fotografia, argumenta o autor, estaria tanto a força quanto a especificidade desse meio. Nesse sentido, o verdadeiro cinema não poderia ser tomado como imitação e, muito menos, como arte, pelo menos em sua acepção tradicional. O cinema, assim entendido, seria uma forma de *revelação* e, mais precisamente, se apresentaria como *espelho*: por refletir as maravilhas do mundo exterior, o aparelho técnico ofereceria aos seres humanos a possibilidade de intensificar o seu próprio olhar – tornando-o mais acurado, complexo e multifacetado.

Desde sua origem, o realismo fotográfico assumia duas outras importantes funções que, segundo Kracauer, não puderam ser imediatamente apreciadas e que só com o passar do tempo, do estudo e do aperfeiçoamento técnico, vieram a se impor. A primeira: a fotografia e o cinema não apenas expandiram a visão humana, mas a readequaram a uma situação do homem inserido em uma época tecnológica: o indivíduo moderno circula com uma facilidade inédita e em incomparável velocidade. As impressões visuais estáveis numa



época como essa dão lugar a formas sempre cambiantes, tornando mais presentes e relevantes, por conseguinte, as imagens do cinema, mais de acordo com a época, tendem a abolir a impressão de que existe objeto que tenha forma fixa ou eterna. O cinema seria um meio expressivo mais de acordo com a realidade social presente.

Além disso, o advento fotográfico teria contribuído para um profundo impulso científico no cerne da vida comum e cotidiana – “para que nós nos encontremos cada vez mais cercados por configurações mentais que nós podemos, livremente, interpretar como quisermos” (KRACAUER, 1960, 08). Isto é, as fotografias e o cinema contribuía para passar em revista e quebrar, em elementos comparáveis, todos os complexos sistemas de valor que chegaram, do passado, até o presente na forma de sistemas de crenças. O cinema e a fotografia, por conseguinte, enfraqueciam as exigências tradicionais por sua absolutização. Poderia, enfim, nos liberar do que Kracauer chama de *ideologias*.

A oposição dos termos “ideologia” e “realidade” em seus escritos, bem como a declarada postura crítica de Kracauer para com a hegemonia capitalista de seu tempo (parte entendida, como aponte, do problema e crise nas sociedades modernas), transparecem a influência que Karl Marx teve sobre esse autor desde pelo menos os anos 1920 (HANSEN, 2012; REEH, 2014; SANTOS, 2016). Para Marx, a questão da realidade se equaciona com a da materialidade e é partir do ponto de vista da produção material da existência que se poderia explicar as outras dimensões da vida coletiva e intervir em seus rumos (MARX & ENGELS, 2007, 42). Conquanto nisto os autores pareçam estar de acordo, o uso específico que Kracauer empreende do termo “ideologia” difere sensivelmente daquele proposto por Marx n’*A ideologia alemã*. Isso me parece importante explicitar.

Em Marx, a noção de ideologia não é, de fato, tão versátil quanto veio a ser para outros autores do século XX. Isso pode ser constatado, de pronto, pelo fato de que, logo após *A ideologia alemã* o termo praticamente desaparece de seus escritos. Além disso, em Marx a noção não se referia a uma sociologia do conhecimento, mas sim dos intelectuais – em particular, dos ideólogos ativos. Em outras palavras, concernia a uma crítica ao trabalho de filósofos apenas para organizavam e sistematizavam as ideias das classes dominantes. Mais ainda: para Marx tais ideólogos não seriam responsáveis pelo rumo das coisas, não influenciariam nem produziram nada de relevante – muito menos a consciência própria dos dominantes. Seu papel seria menor, limitado ao esforço de formular reflexivamente e justificar a decisão de seus senhores. Nas palavras do pesquisador Emmanuel Renault:

[...] o conceito de ideologia deve ser distinguido do conceito de ideias dominantes no sentido de vetores ideais de dominação. Se acrescentarmos que Marx toma o cuidado de sublinhar que a ideologia não tem eficácia nem mesmo sobre outros ideólogos da classe burguesa, torna-se bastante claro que sua intenção não é produzir uma teoria da importância da função ideológica, mas, ao contrário, ressaltar a esterilidade (ela se contenta em reformular as ideias dominantes) e a ineficácia da ideologia (ela não consegue nem mesmo convencer outros membros da classe dominante) para denunciar da maneira mais radical possível [...] a intenção dos ideólogos em influenciar a História num sentido progressista. Assim, não surpreende que Marx tenha abandonado o uso desse conceito depois de liquidada a querela com os jovens-hegelianos. (RENAULT, 2011, 195)

Pode-se levantar a hipótese de que Kracauer, ao fazer uso da noção de ideologia opera muito mais próximo a passagem que abre *O 18 brumário de Luis Bonaparte* – “A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos” (MARX, 2011, 25). Um livro no qual, não obstante, o termo ideologia não aparece. Todavia, longe de ter como objetivo discutir aqui se Kracauer entendeu o termo de modo certo ou errado, quero apenas ressaltar que o autor não realiza uma aplicação direta da noção de ideologia de Marx em seus estudos do cinema. Ele opera, no meu entender, um deslocamento particular das formulações marxianas com vistas aos problemas específicos que enfrentava. O mesmo vale, aliás, para a relação que Kracauer teve com os sociólogos a ele contemporâneos (Tönnies, Benjamin, Simmel, Weber), os quais leu e referenciou – sem, entretanto, deixar de preservar sua independência de pensamento.

Em Kracauer, a noção de ideologia ganha qualidades positivas, ativas, capazes de bloquear a própria percepção acerca da realidade em que está inscrita. Isto corrobora com suas formulações iniciais do cinema como “anestesia”, comprometido com a veiculação de fantasias que distraem o público. Por outro lado, o cinema também seria portador de um grande potencial a serviço da autonomia humana, podendo servir para alimentar os espectadores com imagens do mundo material e munir-los de um conhecimento útil para agir no sentido de superar a crise do tempo presente.

Ao final de *Theory of film*, Kracauer recorre a um mito para condensar sua posição no debate acerca da relação entre cinema e sociedade.

Diz a lenda que a Medusa de Górgona era uma criatura tão horrível que encará-la petrificava os homens. Quando a deusa Atena instigou Perseu a matar o monstro, precaveu o herói a nunca olhá-lo direto na face. Ele deveria, então, tomar o cuidado de encarar a criatura abominável por meio de uma superfície polida. Seguindo esse conselho, Perseu fez uso da polida égide de Atena e, com efeito, ceifou a cabeça do monstro.

A moral do mito, não é difícil adivinhar: é a de que nós não vemos os horrores da existência e se tentarmos encará-los sem mediação, eles nos petrificam. Os horrores da existência nos forçam, portanto, a adotar, cotidianamente, uma cegueira amedrontada. Ainda assim, é possível contemplar esses mesmos horrores estudando as imagens que refletem sua real aparência. Isso porque tais imagens não teriam nada em comum com as interpretações artísticas e idealizadas acerca de um medo nunca visto (KRACAUER, 1960, 305). Elas possuiriam, muito mais, as qualidades de um espelho.

### **PIERRE SORLIN: CINEMA COMO CONSTRUÇÃO**

Em recente entrevista ao *European Journal of Media Studies* (2019), Pierre Sorlin afirma que, enquanto trabalhou como professor da Universidade de Lyon (1967-1969), o seu recurso ao cinema se limitava ao de instrumento para fins de ilustração. Isto é, os filmes eram por ele usados ou para reforçar argumentos já debatidos a partir de textos de historiadores ou como se fossem provas e testemunhas da realidade.

Tudo começou a mudar com Maio de 68. Segundo Sorlin, foram esses eventos que tiveram impacto em sua percepção do papel dos produtos de audiovisual nas sociedades contemporâneas. À ocasião, a televisão cumpria a função de informar as pessoas de fora de Paris acerca do que estava ali acontecendo – mas, segundo conta, a televisão o fazia de modo tão dirigido e controlado que terminou por forçá-lo a reconsiderar sua própria posição de credulidade para com os produtos do audiovisual.

Boletins de notícias deram uma rejubilante e, depois, uma assustadora representação, em grande medida influenciada pela opinião pública, dos protestos de rua na capital; tanto foi assim, que as imagens, gravadas em 16 mm, eram silenciadas e submetidas a comentário feito por jornalistas em estúdios. [Desse modo,] perdi a ilusão na pura reprodução da “realidade”. (SORLIN apud PITASSIO, 2019; tradução minha)

Nos anos que se seguiram, Sorlin se voluntariou para trabalhar no Centre Experimental de Vincennes, criado em resposta aos protestos de 68 em Paris. Ali foi instalado um departamento de cinema, o que lhe permitiu desenvolver sua pesquisa nessa área. Seu principal trabalho desse período, publicado quase dez anos depois de Maio – em 1977, recebeu o nome de *Sociologie du Cinéma*. É nesse livro que estão, em meio a debates com a semiologia, a psicanálise e o estruturalismo (dominantes à época nos estudos cinematográficos), referências explícitas às formulações de Kracauer e ao realismo fotográfico. Para os propósitos desta discussão, é neste ponto que irei me situar primeiro.

Sorlin avalia que os livros de Kracauer tiveram um impacto relevante nos estudos sociológicos, mas que, entretanto, o método por eles defendido condenaria os pesquisadores a trabalharem com o que ele (importando o termo da matemática) designa serem “classes de equivalência” – quer dizer, a descobrir os mesmos nexos relacionais nas obras cinematográficas e nas formações sociais e, ao fazê-lo, “se condena a dizer duas vezes a mesma coisa: ou a descrever bem a sociedade e verificar essa descrição nos filmes, ou a bem analisar os filmes e [re]encontrar na estrutura social o modelo assim discernido” (SORLIN, 1985, 41; tradução minha). Em outras palavras, o modelo kracaueriano acabaria por minar a própria especificidade da contribuição do conhecimento que se poderia obter pelo visionamento de filmes, uma vez que esse conhecimento poderia ser obtido fora deles.

Se Sorlin concede que Kracauer acerta ao afirmar que o social atravessa o cinema, também afirma que ao pensador de Frankfurt teria faltado atenção para com: 1. a dimensão *construída* dos filmes, 2. para com as relações entre os agentes produtores, bem como 3. para a relação entre o produto final e o público. Esses aspectos não poderiam passar despercebidos ao sociólogo interessado em filmes e é neles, pois, que residiria o material específico da análise sociológica do cinema.

Assinado por Sorlin e publicado no *Historical Journal of Film, Radio and Television*, quase vinte anos mais tarde, o artigo *That most irritating question: images and reality* retoma essa mesma discussão e explora especificamente o seu entendimento de que há um descompasso entre realidade e produção audiovisual – oposto, portanto, à ideia de que a objetividade técnica comportaria o potencial de captar a realidade como defendia Kracauer.

Não pode haver dúvida de que o universo factual, físico está envolvido na gravação das figuras e sons e na produção de programas audiovisuais. Embora eles se refiram diretamente ao mundo, figuras são inseridas nas representações e nos compelem a prestar mais atenção a certos aspectos

do que é referido. Filmes tomam emprestado seu material da realidade e nos oferecem uma realidade reformulada, uma interpretação da mesma. (SORLIN, 1996, 265; tradução minha)

É possível depreender a partir do trecho acima que o autor não tem a intenção de dizer que o filme está definitivamente apartado da realidade, ou que não se relaciona com ela de nenhum modo, mas tão somente que o processo de sua composição estrutura uma apresentação dos elementos que toma de empréstimo da realidade – conferindo ao produto final uma qualidade que não pode ser confundida com a realidade mesma. Sorlin avança com seu argumento e defende ainda que “uma afirmação como: ‘Este filme é realista’ é sem sentido – a menos que nós expliquemos o que a realidade é para nós, e como nosso entendimento da realidade é exemplificado pelo filme” (idem, tradução minha). Nesse sentido, pode-se admitir ainda que o autor assume uma posição epistemológica diametralmente oposta à de Kracauer – para quem, como procurei apontar, a realidade das coisas está inscrita nelas mesmas e o cinema poderia revelar.

A posição epistemológica de Sorlin se aproxima, muito mais, proponho, da de Max Weber. Entendida como irracional e caótica, a realidade só poderia ser abordada por um processo de *seleção* orientada (de modo consciente ou inconsciente) pelas ideias de valor que tem aquele que a recorta (WEBER, 2016, 273). Se se lançam as luzes da razão sobre a escuridão do caos, estas luzes iluminariam tão somente partes finitas de um fluxo incessante e infinito de eventos, estando, elas mesmas, irremediavelmente ancoradas em pressupostos subjetivos que não encontram respaldo numa hierarquia dada, de uma vez por todas, fora daquele que conhece a realidade. Esta tomada de posição é contrária, desse modo, à possibilidade de que exista, precedendo o olhar daquele que vê, uma objetividade inscrita e definitivamente dada na realidade, o que afeta radicalmente diferentes níveis de uma investigação sobre o mundo.

Em seu livro *Les fils de Nadar* (1998), cujo título remete diretamente ao inventor da fotografia, Pierre Sorlin conta uma pequena história que ajuda a considerar a questão. No primeiro terço do século XX, um mecenas de nome Albert Kahn teria enviado aos cinco continentes técnicos encarregados de registrar tudo o que parecesse interessante. Seu objetivo era o de construir um panorama universal, que possibilitasse contemplar a existência em sua rica multiplicidade. Entretanto, as fotos e os filmes produzidos, mais do que expor a variedade do mundo, terminaram por oferecer um contínuo relativamente monótono de imagens. Longe de apresentar uma geografia mundial rica e diversa, o acervo

terminou limitado a um círculo de temas e pontos de vista comuns (o trabalho, as obrigações cotidianas, os lares etc.) o que serve para considerar, menos o mundo, e mais o estado de ânimo daqueles que o recortam.

Não se trata de um caso excepcional:

Em cento e cinquenta anos muitas tentativas foram empreendidas para colocar em imagens a cidade, a fábrica, o campo. Os rastros deixados por essas buscas raramente constituem um conjunto que “mostraria” algo e, muito mais, parecem dispersas e incompletas. A razão para isso é que os autores dessas reportagens buscavam seu objeto enquanto o filmavam; a gravação de imagens era um modo de se colocar questões urgentes para a época, de definir o espaço urbano, a indústria ou as atividades rurais. (SORLIN, 2004, 203; tradução minha)

A confiança no caráter realista *a priori* da representação fotográfica é o que justificou muitas dessas incursões – a despeito dos operadores estarem imersos em uma época e em um grupo social específicos. Talvez, precisamente por estarem tão imersos, o resultado aludiu, não raro, à dificuldade comum que os próprios homens têm para interpretar o que fazem quando inseridos em suas atividades e relações cotidianas.

Além disso, Sorlin aponta como as condições de trabalho dos fotógrafos e cineastas contribuía grandemente para limitar as possibilidades da produção social das imagens postas em circulação, seja por meio de revistas, cartões-postais, filmes etc. Um exemplo extremo, mas útil para a presente discussão sobre como Sorlin pensa a questão, é a análise por ele empreendida das contribuições feitas por correspondentes de guerra. No artigo *War and cinema: interpreting the relationship*, o autor explora a questão destacando que, pelo menos desde 1859, fotógrafos têm sido sempre enviados a campos de batalha, onde passam momentos de dificuldade para realizar seu trabalho e raramente podem visitar a zona de conflito e observa que:

[...] o equipamento fotográfico ou cinematográfico era, então, pesado, incômodo e custoso [...]. Técnicos bons e eficientes não eram facilmente substituíveis; mais ainda, no caso de morte, estúdios de produção podiam ter que arcar com prejuízos enormes. Como uma consequência, os *cameramen* tendiam a filmar cenas que não apresentavam particular dificuldade. Isto resultou na emergência de alguns padrões recorrentes.

Não há falta de imagens sobre os conflitos na segunda metade do século dezanove, mas nós devemos olhar para elas com ceticismo. (SORLIN, 1994, 359; tradução minha)

Sob esse prisma, ao invés de capturar a realidade das batalhas, as fotos e filmes de guerra revelam, uma vez mais, o que os operadores são capazes de registrar quando tentam trabalhar em situações de conflito. Longe de capturar a diretamente realidade, tais limitações resultam em imagens que, muitas vezes, amenizam dos horrores da guerra. Além disso, a fala de Sorlin expõe ainda a importância de considerar as problemáticas financeiras e os interesses de cunho econômico entranhados na produção de imagens. No caso particular do cinema, é fácil de entender o motivo: os riscos e prejuízos, caso a empresa fracasse, podem ser desastrosos por ser tratarem, com frequência, de grandes investimentos e envolverem o trabalho de dezenas de pessoas.

Como, então, o capital influencia a realização dos filmes?

É comumente aceito que é necessário ter dinheiro para angariar materiais, estabelecer locações, equipamentos, além de pagar técnicos, atores, distribuidores e outras pessoas envolvidas na criação. As casas de produção, como núcleos de captação de recursos, traduzem, assim, de modo visível, não apenas uma divisão entre as partes envolvidas no processo de criação cinematográfico, mas uma codependência entre financiadores (empresários, banqueiros etc. em busca de lucro) e os trabalhadores do audiovisual. Há ainda o que se pode chamar de um movimento profundo que deveria ser considerado pelo pesquisador: trabalhadores do audiovisual que buscam trabalho, atores que buscam diretores, roteiristas em busca de equipes de produção, produtores que oferecem sua razão social em troca de uma porcentagem nos rendimentos, proprietários das instalações que têm interesse em alugar seus estúdios... Até chegar nas instâncias de distribuição e circulação do produto final, que organizam temporadas, lançamentos, sessões especiais, venda de ingressos etc. junto ao público consumidor.

É nesse movimento de passagem do financiamento à realização propriamente dita que, para Sorlin, os filmes se tornam tanto produtos industriais, quanto *expressões ideológicas* – isto é, portadores das marcas deixadas pelas relações sociais de produção e seriam, desse modo, a retradução ideal de oposições e alianças entre classes diferentes:

[...] vemos concretarem-se aqui algumas barreiras não definidas e, no entanto, inultrapassáveis, que limitam o campo ideológico: o uso de certos

equipamentos, de um tipo definido de película, a possibilidade – logo transformada em obrigação – de fazer grandes gastos, de multiplicar os cenários, as indumentárias, os efeitos especiais [...]. Todo o estudo particular [do audiovisual], consagrado a um período, um gênero, um país, deverá esboçar, antes, o “quadro ideológico” em cujo interior está inserido o filme. Este quadro [...] não se confunde com as exigências de um produtor ou as pressões de um grupo bancário; para defini-lo, tem-se que interrogar o que parece mais evidente, mais natural, não o que é próprio de uma equipe ou cineasta, mas o que, aceito universalmente, designa uma fronteira inescapável. (SORLIN, 1985, 80-81; tradução minha)

Isso é o mesmo que dizer que cada grupo coloca em ação um conjunto de regras, tacitamente aceito por seus membros, para a produção e comercialização de todo o filme. Tais regras aparecem aos olhos dos envolvidos, na maioria das vezes, como auto-evidentes, uma vez que eles próprios estão imersos em dinâmicas e processos sócio-históricos de longa duração (como são a formação e a hegemonia do capitalismo industrial), de médio prazo (como a criação dos conglomerados locais, nacionais e internacionais de cinema) e de curto prazo (seu ingresso e participação nos próprios coletivos).

Embora tais questões que versam sobre o financiamento e dos interesses econômicos sejam importantes, Sorlin afirma que elas não dão conta de explicar os filmes como expressões ideológicas. Isso porque, o meio cinematográfico também apresenta, para a formação interna de seus trabalhadores, uma base comum de aceitação da separação das tarefas e das hierarquias estabelecidas. Hábitos e costumes adquiridos no interior dos diferentes grupos de trabalho constituem um fundo comum que, de tal modo assimilado por seus integrantes, passa por inerente à própria natureza do fazer cinematográfico.

O caso da assimilação de um técnico ao meio cinematográfico, mencionado por Sorlin, ajuda a precisar a questão. Sua formação, longe de distingui-lo, tende a confundir as regras puramente usuais, práticas, dependentes da própria substância do material com que trabalha (no caso do cinema da metade do século passado, uma película frágil que ele deve manipular com cuidado para não riscar) com regras de gosto, perfeitamente contingentes e que só dependem de uma concepção particular de cinema. Escreve o autor:

[...] a “norma” cinematográfica não é mais que a média das práticas correntes; certa montagem passou a ser considerada “clássica” porque,



empregada amiúde, veio a se tornar referência e se constituiu em modelo do qual todo o aprendiz conhecer. Preocupados em fazer filmes “bons” – filmes conforme os hábitos do meio – os produtores confiam nos atores, nos técnicos, e nos realizadores já consagrados ou patrocinados por cineastas conhecidos. As audácias políticas de alguns cineastas causam menos temor (há um público para todos os gêneros) do que projetos que se afastam do usual [...]. (idem, 91; tradução minha)

A colocação dos planos em forma de sequências, a determinação do que é ou não relevante, a escolha dos rostos das estrelas a serem apresentadas ao público – tudo se constitui no interior de quadros pré-formados e cristalizados no meio cinematográfico, como protocolos cujo peso compensa as liberdades eventualmente tomadas com a fotografia ou com o enredo. Assim, a força das frações dominantes no interior dos grupos produtores de cinema se explicitaria nos filmes menos por meio do conteúdo do que por meio de sua forma e organização internas.

Nessa senda, todo filme deveria ser abordado como uma combinação de partes cuja aceitação não depende de sua verdade ou falsidade – mas sim de sua coerência interior. Atentar para a *construção* dos filmes permitiria colocar em evidência o registro ideológico que propiciou as imagens a serem produzidas, registradas, encadeadas etc. numa direção e não em outra. Esta seria, enfim, uma abordagem que privilegiaria menos as coisas que podem ser vistas nos filmes e mais o modo com que cada filme as concebe (MENEZES, 2017, 25). A contribuição sociológica ao estudo do cinema poderia começar ponderando como se deu a construção das imagens (as cores, os gestos, cenários, sons) que compõem o *efeito* de realidade de um filme para, em seguida, alargar sua amostra e considerar, por exemplo, uma série de filmes recortados a partir de um determinado período e sociedade.

Diferente de Marx, para quem a ideologia se referia à formulação reflexiva realizada por filósofos que buscavam absolutizar e justificar as ideias da classe dominante (a burguesia), ou do conteúdo que ela adquire na elaboração teórica de Kracauer (idealização, fantasia, artifício, mistificação... que mascaram a realidade) e para quem a ideologia deveria ser banida em favor das potencialidades revelatórias do filme, em Sorlin essa mesma noção é reposicionada como algo de interesse ao sociólogo. Falar em “ideologia” nos estudos do cinema, para esse autor, é tratar dos meios de manifestação pelos quais grupos sociais se definem (internamente) e se situam (exteriormente) uns em relação aos outros.

## CONCLUSÃO

Tanto para Siegfried Kracauer quanto para Pierre Sorlin o cinema é portador de informações únicas e valiosas para quem quiser pesquisar as sociedades. Contudo, divergem em seus respectivos entendimentos acerca dessa mesma contribuição feita pelos filmes. Kracauer propõe uma abordagem engajada na busca por uma saída do que entende ser a crise das sociedades contemporâneas. O cinema aparece em seu edifício teórico, portanto, como um instrumento científico capaz de munir os seres humanos de uma maior capacidade para a superação dos desafios do tempo presente. Isso porque, para Kracauer, a fotografia e o cinema seriam dotados de uma capacidade específica: refletir com objetividade as condições materiais da existência.

No polo oposto, Sorlin reconhece que o cinema toma de empréstimo elementos da realidade, mas, ao fazê-lo, oferece apenas interpretações acerca do que ela é. O cinema deveria então ter estudado como um *constructo*, portador das marcas do grupo que o criou. No contexto dessa discussão, ambos os autores localizam que o cinema está atravessado por “ideologias” – contudo, em função dos pressupostos epistemológicos que norteiam as suas pesquisas, atribuem a essa mesma noção conotações distintas.

Para Kracauer, as ideologias referem-se tanto às formas tradicionais de pensamento (consideradas por ele, no mais das vezes, como meras mistificações) quanto às pretensões artísticas (entendidas como idealizações e fantasias desconectadas da realidade). Tais ideologias, se presentes nos filmes, estorvariam o seu potencial revelatório e, portanto, deveriam ser rechaçadas.

Por sua vez, a ideia de que cada filme seria, incontornavelmente, expressão ideológica do grupo que o produz, e que, assim, o cinema não poderia ser dissociado da noção de ideologia, é a posição defendida por Pierre Sorlin. Nessa leitura, o modo de ver e de pensar de cada grupo produtor de filmes não pode ser ignorado ou descartado pelo investigador em favor das qualidades objetivas do aparelho tecnológico – é o coletivo de realizadores, com suas hierarquias e dinâmicas internas, que condiciona a estruturação interna de cada obra cinematográfica e nela imprime o seu modo de entender a realidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. O curioso realista. Tradução: Laura Rivas Gagliardi e Vicente A. de Arruda Sampaio. In *Novos estudos* – CEBRAP no. 85 São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012a.

\_\_\_\_\_. Pequena história da fotografia. In \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas vol. 1 – Magia e técnica, Arte e Política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense; 2012b.

HANSEN, Miriam. *Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. Los Angeles: University of California Press, 2012.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of film. The redemption of physical reality*. London, Oxford University Press, 1960.

\_\_\_\_\_. A crise da ciência. In \_\_\_\_\_. *Ornamento da massa: ensaios*. Tradução: Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzenhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009a.

\_\_\_\_\_. Aqueles que esperam. In \_\_\_\_\_. *Ornamento da massa: ensaios*. Tradução: Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzenhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009b.

\_\_\_\_\_. Culto à distração. In \_\_\_\_\_. *Ornamento da massa: ensaios*. Tradução: Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzenhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009c.

MARX, Karl. *O 18 brumário de Luis Bonaparte*. Tradução: Nélio Schneider. São Paulo, Boitempo, 2011.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Tradução: Rubens Enderle, Nelio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

MENEZES, Paulo. Sociologia e cinema: aproximações teórico-metodológicas. In *Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFJF*. Vol. 12, no. 2, 2017.

PITASSIO, Francesco. A conversation with Pierre Sorlin about film studies, film and history, and European cinema. In *European journal of media studies*. Spring 2019. Publicado em: Maio de 2019. Edição online: <https://necsus-ejms.org/a-conversation-with-pierre-sorlin-about-film-studies-film-and-history-and-european-cinema/> [verificado em julho de 2019]

REEH, Henrik. *Ornaments of the metropolis: Siegfried Kracauer and modern urban culture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2004.

RENAULT, Emmanuel. Crítica da ideologia e abandono da filosofia (A ideologia alemã). In GÉRARD, Duménil; LÖWY, Michel; RENAULT, Emmanuel. *Ler Marx*. Tradução: Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SANTOS, Patrícia da Silva. *Sociologia e Superfície: uma leitura dos escritos de Siegfried Kracauer até 1933*. São Paulo: Editora Unifesp, 2016.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia

das Letras, 2004.

SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica S.A., 1985.

\_\_\_\_\_. War and cinema: interpreting the relationship. In *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 14, No. 4, 1994.

\_\_\_\_\_. That most irritating question: images and reality. In *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 16, no. 2, 1996.

\_\_\_\_\_. *Los hijos de Nadar. El "siglo" de la imagen analógica*. Buenos Aires: La Marca, 2004.

TÖNNIES, Ferdinand. "Comunidade e sociedade como entidades típico-ideais. In FERNANDES, FLORESTAN (org.). *Comunidade e sociedade: leituras sobre problemas conceituais, metodológicos e de aplicação*. São Paulo: Nacional/Edusp, 1973.

WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação da FFLCH-USP/Editora 34, 2013.

WEBER, Max. Ciência como vocação. In \_\_\_\_\_. *Ciência e política: duas vocações*. Tradução: Leonidas Hegenberg e Octany Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 2011.

\_\_\_\_\_. A "objetividade" do conhecimento na ciência social e na ciência política. In \_\_\_\_\_. *Metodologia das ciências sociais*. Tradução: Augustin Wernet. São Paulo: Cortez; Campinas: Editora da Unicamp, 2016.