

## PROJEÇÕES DO HOMEM MODERNO E AS COMPETÊNCIAS DO CINEMA

BOROSKI, Marcia<sup>1</sup>

**RESUMO:** O objetivo desse trabalho é examinar como se deu a projeção do homem moderno concomitantemente com o desenvolvimento da indústria cinematográfica. A discussão pretende focar em como se deu a ascensão e a fabricação de estrelas de cinema no começo do século XX. Será utilizado o referencial teórico de Edgar Morin para pontuar a discussão acerca da influência da Cultura de Massa sobre o domínio da produção industrial do século XX. Na mesma medida, o pensamento de Leo Charney e Vanessa R. Schwartz nos serve para compreender as possíveis subjetividades que esse homem moderno enfrenta, inclusive através das tecnologias utilizadas, bem como dos produtos culturais. Parte-se da hipótese de que o homem moderno, por meio de influências sociais, econômicas e culturais, resignificou seu modo de olhar. A partir disso foi possível cimentar as relações de projeção e identificação e também sustentar um espectador passivo, que esta sempre em um processo mediado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Homem, cinema e modernidade

De acordo com Leo Charney e Vanessa R Schwartz (2004), a modernidade propôs ao indivíduo um processo de subjetivação inédito. A compilação de aspectos culturais, sociais e econômicos garantiu a complexidade a esse novo ser humano. Evidentemente, algumas inovações tecnológicas tiveram influência maior nestas transformações. O telégrafo, o telefone, a estrada de ferro, o automóvel e a fotografia, ocupam boa parte deste espaço. Mas, de acordo com Charney e Schwartz (2004) o cinema – com seu modo de produção, suas vedetes e sua fantasia – tem grande parcela de responsabilidade nestes novos processos de subjetivação. A importância do cinema, para os dois autores, é destacada em relação às outras tecnologias e aos outros meios de comunicação.

O cinema e a modernidade convergem em vários momentos durante seu desenvolvimento. De acordo com Charney e Schwartz (2004), o cinema é a expressão da modernidade: os princípios industriais, as produções culturais, os agenciamentos sociais e a codificação comportamental responde a um estímulo que vem do homem moderno. Na verdade, diz-se que o homem moderno foi criado e criou-se pelo cinema, já que este aparece como agente que melhor compila os elementos ditos modernos.

---

<sup>1</sup> Graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Estadual de Londrina. Mestranda no programa de Pós-Graduação em Comunicação pela mesma instituição. Bolsista CAPES. E-mail: marciaboroski@yahoo.com.br.

Algumas proposições são essenciais para entender esta relação: o aparecimento de uma cultura urbana que impulsionou novas formas de entretenimento e lazer, como por exemplo, o consumo de lazer simbólico (Morin, 1984), centralidade do corpo e priorização do sentido da visão, a constatação de um público mediano e a partir disso a transferência de uma resposta individual para uma coletiva, a representação de sensações e acontecimentos por meio de instantes isolados, ausência de distinção entre realidade e suas representações, inter-relação entre cultural comercial e desejo do consumidor (super estimulação do consumidor).

Se deslocarmos o elemento da criação de um público mediano, entenderemos também a relação disso com o conceito de Cultura de Massa de Edgar Morin. De acordo com Charney e Schwartz (2004), a cidade tornou-se a expressão da multidão, já que a vida moderna é a vida de urbana, ou a vida em sociedade de massa.

A lógica da sensação e da relação com os corpos é exprimida pela quebra de paradigmas de tempo e espaço. Tal velocidade confere, aparentemente, ao corpo do homem moderno novos limiares. Ele pode ver todos os lugares do mundo através da tela do cinema. Simultaneamente, à presença na tela de cinema, o ator pode estar passeando nas ruas de Hollywood. O sentimento paradoxal parece ter sido internalizado e naturalizado rapidamente, pois o estranhamento deste duplo já havia sido desfeito, em parte, pela fotografia e pelo estereoscópio.

A indústria cinematográfica, segundo Charney e Schwartz (2004), se valeu de outros avanços industriais para consolidar como produção industrial. Por exemplo, a transição de um trabalho não especializado para um que se fundamentasse em tarefas repetitivas e limitadas (fordismo) ou ainda o aproveitamento comercial do desejo de consumir imagens, antecipado pelas imagens fixas das fotografias de cartão postal ou de estereoscópio.

O consumo de imagens que quebravam as barreiras de tempo e espaço, como as fotografias de pontos turísticos espalhados pelo mundo, construiu um homem capaz de se relacionar com a fotografia como uma moeda capitalista. O valor de troca superou o valor de uso. “Como a circulação moderna da moeda, a fotografia aboliu as barreiras do espaço e transformou objetos em simulacros transportáveis, uma nova forma de equivalente universal.” (Charney e Schwartz, 2004, p.36).

Por um longo período, o fotografia, e conseqüentemente o cinema, foram entendidos como uma apresentação da realidade. Com o desenvolvimento dos estudos

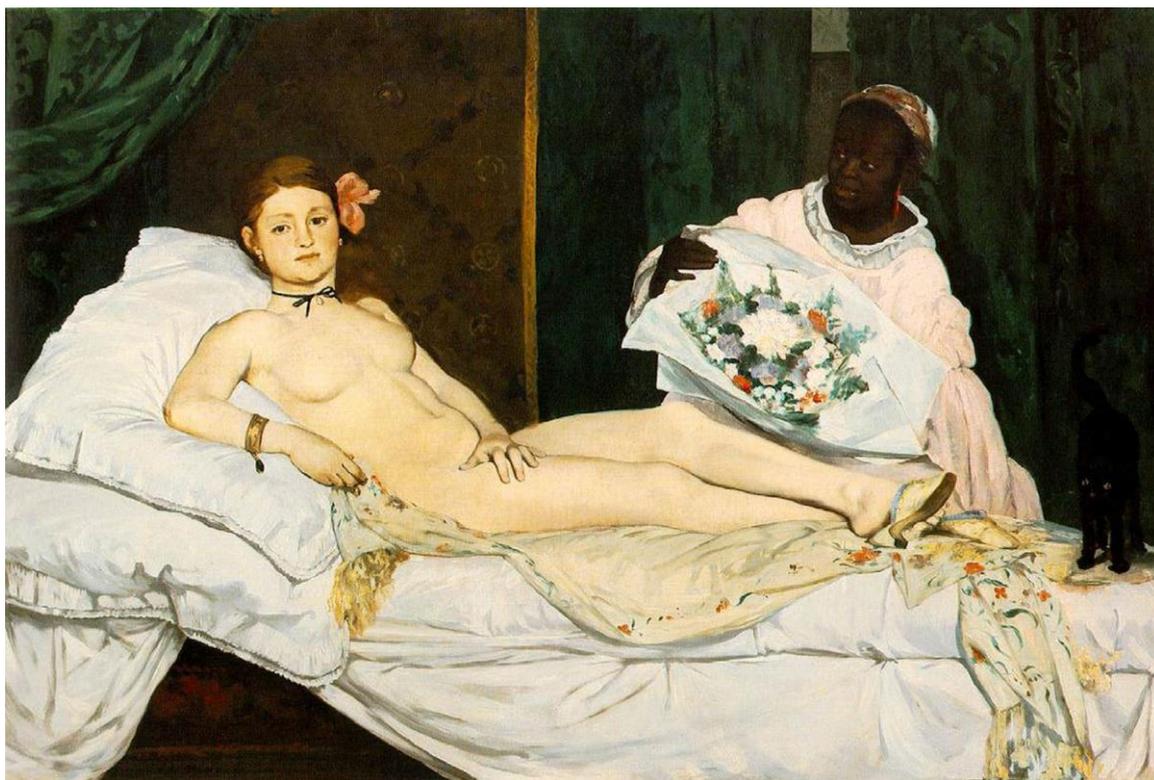
acerca do fotográfico foi possível entender o caráter representativo dos produtos produzidos por aparatos como a máquina fotográfica e a filmadora. Mesmo não sendo uma cópia fiel da realidade, o cinema e a fotografia tem certo estatuto de realidade e com isso conferem identidade. Charney e Schwartz (2004) explicam que esta afirmação vem da ideia de que o aparelho, diferente da mão humana pintando um quadro, não pode mentir. Segundo os autores, as “verdades” transmitidas pela fotografia eram mais fortes que a verdade oral ou presenciada, já que foi atestada pela tecnologia. Tal proposição vem abaixo com a ascensão de tecnologias como o 3D.

### **O advento do observador atento**

O avanço técnico do cinema começou no século XIX e simultaneamente houve grande avanço tanto nas artes plásticas como na indústria de dispositivos óticos. Um expoente deste desenvolvimento foi Édouard Manet, pintor francês do século XIX. Nasceu em 23 de janeiro de 1823 na cidade de Paris e faleceu na mesma cidade em 30 de abril de 1883. Ele pintou, majoritariamente, temas contemporâneos e polêmicos além de utilizar técnicas de jogos de luz e sombra e cores intensas.

Manet é considerado por alguns críticos como um dos fundadores do modernismo, graças a sua imposição de um processo de subjetivação na pintura. Em uma análise bem recortada e que não tenha a intenção de realizar uma discussão sobre o mundo da arte, a inserção desta pintura (abaixo) neste trabalho vem com o intuito de demonstrar que pintores já estavam predispostos a tentar demonstrar suas impressões da realidade.

Tanto Jonathan Crary (1990) quanto Charney e Schwartz (2004) tentam explicar que diversas formas de produzir imagens, tanto pintura quanto imagens midiáticas, influenciaram na constituição de um olhar de um observador atento. É como se a ideia de que os sentidos sejam uma constatação objetiva tivesse se tornado insustentável, já que o processo de desenvolvimento tecnológico estaria influenciando esse olhar e, conseqüentemente, a subjetivação do sujeito que utilizasse aquele aparato midiático ou que olhasse a imagem produzida.



Olympia (130,5 x 190) - Édouard Manet, 1863

Charney e Schwartz (2004) denominam esse processo de modelos de visão subjetiva, no qual a visão depende mais do funcionamento do aparelho sensorial do que da natureza do estímulo. A visão torna-se compatível com os processos de modernização quando se iniciam os processos de normalização, quantificação e disciplina da visão.

Há uma relação forte com o capitalismo que vai além da ligação simplista cinema-modernidade. Os autores (Charney e Schwartz, 2004) propõem que o modo de vida urbano, próprio do homem moderno e capitalista, com a superexposição e o fluxo intenso de informações, ocasionaria a abertura para a entrada de novos produtos e fontes de estímulo, em um ciclo vicioso.

Toda a atenção do sujeito se voltaria para onde ele está mais estimulado – para as imagens – de forma ideologicamente proposital (no sentido marxista). Charney e Schwartz (2004) dizem ainda que, dessa forma, a atenção do sujeito observador é motivada por realidades externas a ele, e não por desejos internos. Assim, a nossa percepção de um fluxo caótico de sensações seria impedida. Vale reiterar que esse processo de subjetivação através da imagem tem data anterior ao advento do cinema.

Cabe dentro deste trabalho pontuar a que conceito de modernidade nos referimos. Considerando a vertente política que investe no final de verdades absolutas, a vertente cognitiva que considera a modificação da percepção do mundo, e as vertentes sócio-econômicas, trazemos também outra proposta, focada na subjetividade do sujeito moderno.

O interesse recente pelas teorias sociais de Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin deixou claro que também estamos lidando com uma quarta grande definição de modernidade. Esses teóricos centraram-se no que podemos chamar de uma concepção neurológica da modernidade. Eles afirmavam que a modernidade tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno. (SINGER, 2004, p. 115. In: CHARNEY; SCHWARTZ, 2004)

Fundamentou-se então, uma nova estrutura de experiência, cuja cultura era constituída por fluxos mais intensos, urbanidade, fragmentação e desorientação. Estas eram as manifestações do capitalismo avançado. A modernidade implicou na transformação do mundo: caos, barulho, multidão, vitrines e anúncios. Novos estímulos sensoriais. Um verdadeiro bombardeio, como escreve Ben Singer (2004 In: CHARNEY; SCHWARTZ, 2004).

A cultura moderna é o retrato de uma sociedade ainda não adaptada à urbanização e ao hiperestímulo. A percepção da forma de choques em um filme, conforme Singer (2004), se dá desde a sua produção. Isso significa que o ritmo industrial, agressivo e com caráter de esteira, na produção cinematográfica são a base do ritmo de recepção do cinema.

Bem Singer (2004 In: CHARNEY; SCHWARTZ, 2004) ainda explica que para Kracauer e Benjamin a modernidade estimulou uma renovação no aparelho sensorial do indivíduo. Os sentidos passaram por um complexo treinamento e o organismo mudou de marcha. Além disso, os dois pensadores acreditavam, já no início do século XX, que os estímulos sensoriais excessivos, associados às pressões da vida urbana, poderiam levar a um progressivo enfraquecimento dos sentidos. E que tal condição levaria a imaginar o mundo em um tom cinzento, com uma geração angustiada, ansiosa e desequilibrada, que passou por mudanças bruscas demasiadamente. A modernidade é

vista então como responsável pela dispersão e diluição cultural, mesmo essencialmente massiva e dominadora.

Cada vez mais essas tecnologias de produção de imagem estão se tornando os modelos dominantes de visualização do processo primário social e funcionamento das instituições. E, é claro, elas são interligadas com as necessidades das indústrias de obterem informações globais e com as exigências crescentes de hierarquias médicas, militares e policiais. (CRARY, 1990, p. 2)

Para Crary (1990) é importante conhecer o histórico que levou o homem moderno a se relacionar de tal forma com as mídias, em especial o cinema. Para tanto ele levanta tal questão: “De que forma a subjetividade está se tornando uma condição precária de interface entre os sistemas racionalizados de câmbio e redes de informação?” (Crary, 1990, p.2)

Relativizar o observador, conforme Crary (1990) fez, é uma forma de reconsiderar e reconstruir parte do *background* histórico relacionado com o cinema e outros dispositivos óticos. Assim, foi possível apresentar objetos desconhecidos do século XIX que raramente aparecem na história da arte e na história do modernismo e que são cruciais para compreender a magnitude dos processos de subjetivação produzidos pelo cinema.

O homem cinematográfico provou um novo tipo de sensação de tempo e espaço. Estas novas experiências promoveram a ele novas formas de observação do próprio corpo do homem e de sua dinâmica. Um exemplo são os panoramas e dioramas, que manipulavam a visão e transportavam os espectadores no tempo e no espaço por meio da representação realista (Charney e Schwartz, 2004).

O observador vem de um espaço que fica dentro de um determinado conjunto de possibilidades. À ele é incorporado em um sistema de convenções e limitações. Crary traz também o pensamento de Walter Benjamin para discutir o processo tecnológico no âmbito dos processos culturais. Segundo Benjamin e Crary a tecnologia sujeitará o homem a um treino sensorial complexo, já que faz-se necessário um esforço para adaptar-se aos avanços tecnológicos. A subjetivação do sujeito seria um fenômeno que deveria ser treinado e adaptado conforme as tecnologias disponíveis.

De acordo com Crary (1990), o grande ponto de encontro destas tecnologias que influenciariam o olhar do sujeito e a subjetivação do mesmo estaria nas *afterimages*. A persistência retiniana (*afterimages*) - a presença de sensação na ausência de um estímulo - e as suas subsequentes modulações colocam uma demonstração teórica e empírica de visão autônoma, de uma experiência ótica que foi produzida por e dentro do sujeito.

É através da persistência retiniana que não é possível enxergar os frames do rolo de filme do cinema. Os dispositivos óticos que Crary se prestou para fazer sua análise utilizam, majoritariamente, esse processo, ou defeito, natural do homem. Os principais dispositivos óticos analisados são: taumatrópio, fenaquistoscópio, zootrópio, diorama, caleidoscópio, estereóscopio.

Tal como sujeito, o observador do século XX é, simultaneamente, produto e constituinte da modernidade ótica iniciada, conforme Crary (1990), no século XIV. Desta forma esse mesmo sujeito pode ser produto de outros eventos, forças, instituições e acontecimentos.

Jonathan Crary (1990) explica que a modernidade é um remaking do observador, mas também é a proliferação da circulação de signos e objetos cujos efeitos coincidem com suas visualidades. Dessa forma faz-se necessário entrar em contato imediato com o objeto visual.

### **Homens e estrelas imaginárias**

De acordo com o sociólogo Edgar Morin (1970), A gênese do cinema – que era científica – foi desviada, cedendo espaço para o espetáculo. De acordo com o francês, ‘o espetáculo tomou posse’ do processo cinematográfico.

O cinema reflecte a realidade, mas, mais do que isto, comunica com o sonho. É o que todos os testemunhos nos asseveram: e são precisamente esses testemunhos que formam o cinema, que nada é sem os espectadores. (MORIN, 1970, p. 14)

O “comunicar com o sonho” de que Morin fala remete a condição fantástica do cinema. Ele é a materialização do mundo da fantasia, concretiza e traduz os

emaranhados dos nossos sonhos. De acordo com Morin, o desenvolvimento da tecnologia do cinema nunca esteve afastado de suas características de sonho e fantasia.

O mundo da fantasia, sobretudo no nascimento e, posteriormente, na consolidação de uma cultura imagética é representado para sensibilizar o espectador. A gênese de estrelas de cinema cujas características seriam encantadoras, provem desta condição dita primordial para Edgar Morin. “A admiração de imagens no cinema se diferencia por se dar exclusivamente para contemplação, é uma projeção para espetáculo”. (MORIN, 1970, p. 19)

Os espectadores se relacionam com as estrelas de cinema através de representações que o meio proporciona. Os simulacros das imagens destes seres “talentosos e especiais” habitam o mundo real travestidos de representações reais. O mundo que o espectador vive, então, não passa de um lugar onde as relações são fundamentadas em simulacros que dão suporte a projeção que as estrelas fazem sobre os espectadores, por meio de suas características sobrehumanas, e a identificação que os mesmos fazem com as características humanas das estrelas.

A construção da subjetividade coletiva, através do cinema, constitui-se como um processo massivo e industrializado. Por isso faz-se necessário compreender as funções psicológicas disparadas no âmbito das representações do homem (estrela ou público) no cinema.

A imagem mental é estrutura da consciência, função psicológica. Não é possível dissociá-la da presença do mundo no homem, da presença do homem no mundo. É, para ambos, o intermédio recíproco. Ao mesmo tempo, contudo, a imagem não passa dum duplo, dum reflexo, isto é, duma ausência. Sartre diz que a característica essencial da imagem mental é uma certa forma de objecto estar ausente na sua própria presença. Acrescente-se também o recíproco: de estar presente na sua própria ausência. Como igualmente Sartre diz, o original encarna-se, desce à imagem. A imagem é uma presença vivida e uma presença vivida e uma ausência real, uma presença-ausência. (MORIN, 1970, p.31)

Conforme Morin, a subjetividade conferida e produzida pelo cinema estaria presente na imagem mental, a qual identificamos aqui como imaginário. Essa imagem mental é composta por objetos psíquicos que se inter-relacionam. Entretanto, somente alguns estado de percepção ou consciência se manifestam ou são projetados no mundo exterior.

O processo de fantasia que gere a produção do cinema industrial também é responsável pela construção da subjetividade desse olhar do homem moderno. A fantasia direciona a resignificação do olhar e culmina num imaginário midiático.

A eloquência do discurso que legitimam as estrelas de cinema é um tema amplo que pode ser avaliado por diversas vertentes. O imaginário midiático ao redor da estrela de cinema Marilyn Monroe é complexo e profundo. Além de símbolo sexual e cinematográfico, a figura de Marilyn constitui-se como mito. Conforme Roland Barthes, o mito é uma fala, uma narrativa. “O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere”. (2001, p.199)

Na película *Sete dias com Marilyn* (2012) demonstrou-se uma tentativa de mostrar a estrela de cinema, índice de felicidade, sucesso, juventude, riqueza e amor, sob outros olhares: no filme Marilyn sofria com não conseguir atuar plenamente, em manter um relacionamento estável, em controlar o vício com álcool e outras drogas, em se manter estável durante a filmagem, etc.



*Sete dias com Marilyn* (2012)

Mesmo que esta ainda seja uma representação da vida de Marilyn Monroe, a representação que mostra-se mais acentuada e intensa relacionam com os signos do olimpianismo. De acordo com Edgar Morin, os olímpianos têm dupla natureza teológica herói-deus. Eles encarnam um papel sobre-humano e por outro lado existem como humanos em sua vida privada.

A mídia investe nas características mitológicas do olimpiano, mas também investiga e expõem, sempre que possível, suas vidas privadas. Essa última exposição tem objetivo de promover o processo de identificação. A cultura de massa é dominada pelo Olimpo e é também através dela que o Olimpo se comunica. “Os olimpianos, por meio de sua dupla natureza, divina e humana, efetuam a circulação permanente entre o mundo da projeção e da identificação” (MORIN, 1989, p. 107).

### **O simbólico e o cinema**

A subjetividade do sujeito está submetida a diversas condições: sociológicas, políticas, culturais, históricas, psicanalíticas e outras instancias. Entretanto, segundo Claude Lépine (1974), a constituição do homem, e, conseqüentemente, de sua subjetividade, está ligada à ordem do simbólico. Lépine faz as seguintes proposições:

1. O ser humano se distingue das demais criaturas por sua linguagem simbólica articulada.
2. O próprio sujeito humano é constituído pela função simbólica, e que fala “porque o símbolo o fez homem”, segundo a célebre fórmula de J. Lacan.
3. A lei primordial que instaura a sociedade é a ordem simbólica.
4. Finalmente, todas as instituições, todas as realizações humanas e não apenas a linguagem, têm caráter simbólico. (LÉPINE, 1974, p. 15)

O cinema foi uma das primeiras formas de traduzir o imaginável. A junção de som, imagem, montagem, narrativas, planos, sequências e os quase infinitos elementos que lhe dão suporte, formam um produto capaz de ludibriar de forma majestosa. Não é caso de subjugar o espectador. Antes disso, é caracterizar um elemento fundamental da indústria cinematográfica. Nos instantes finais da montagem *Sete dias com Marilyn* o ator Kenneth Branagh, que atua no papel de Sir Laurence Olivier, num momento eloquente, explica para o personagem de Eddie Redmayne, Colin Clark que “Nós [a indústria cinematográfica] somos feitos da mesma matéria que os sonhos”. Mas que isso, segunda a proposta de Lépine, o cinema, como estrutura simbólica, estaria auxiliando na construção, consolidação e legitimação da estrutura social. É como se este papel fosse fixado, também, pela ordem simbólica.

# ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

## Referências

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O Cinema e a invenção da vida moderna**. 2 ed. rev – São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century**. Cambridge: MIT Press, 1990.

LÉPINE, Claude. **O inconsciente na antropologia de Levi-Strauss**. São Paulo: Editora Ática, 1979.

MORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

\_\_\_\_\_ **Cultura de massas no século XX: O espírito do tempo**. Rio de Janeiro. Forense. 1984.

\_\_\_\_\_ **O homem ou o cinema imaginário**. Lisboa, Moraes Editores. 1970.