XV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2023.

Produciones imaginales: visibilidade e desengajamento nas sociedades hipermodernas.

Suelen Caldas de Sousa Simião.

Cita:

Suelen Caldas de Sousa Simião (2023). *Produciones imaginales: visibilidade e desengajamento nas sociedades hipermodernas. XV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/000-025/757

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

Produciones imaginales: visibilidade e desengajamento nas sociedades hipermodernas

Suelen Caldas de Sousa Simião[1]

1. Introdução

O cinema nasce na cidade e traz, desde seus primórdios, a leitura do espaço urbano. Kuster, relembrando Edgar Morin, evidencia que embora o cinema e o avião tenham nascido juntos, somente o primeiro adentrou o território da imaginação e saiu do patamar de simples máquina. A autora procurando explorar a transformação do cinema de técnica à linguagem narrativa, ressalva o elo entre cinema e espaço da cidade, cinema e interpretação do espaço da cidade, também entre cinema e Simmel (um dos primeiros autores a pensar a materialidade do desconforto enfrentado pelos cidadãos em relação ao espaço urbano).

Escreve:

> Em outras palavras, talvez possa ser a confluência desses fatores – a modernidade; o espaço urbano, as suas novas experiências e as profundas transformações advindas destas; e a vontade/necessidade de representá-las, traduzi-las e compreendê-las melhor e através de meios mais adequados a esse momento – que se origine essa mudança de direção que será responsável por tornar o cinema aquilo que ele veio a ser: a principal forma de representação social do século XX em diante. (Kuster, 2014b, p.203)

São questões também presentes nos textos da coletânea *O cinema e a invenção da vida moderna,* organizado por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz (2011), ao pensarem o cinema como paradigma para o estudo das imagens, o impacto da máquina de produção do cinema e a modernidade vivida nas cidades e no espaço urbano, percebendo sua incidência no cotidiano de toda sociedade, a circulação do desejo do consumidor, os espetáculos e espectadores, a efemeridade e o instante. Outro sintoma abordado nessa leitura é o surgimento das chamadas “sinfonias urbanas”, no qual “em resumo, a vida nas cidades deveria desenvolver-se como uma metonímia do termo utilizado no título desses filmes: uma sinfonia.” (Kuster, 2014b, p. 111)[2] Ou ainda, o caráter pedagógico que por vezes se revestiu o cinema inicial, procurando alertar sobre os perigos da cidade, questão levantada nos textos de Robert Pechman (2014).

---

[1] Doutoranda em História na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, Brasil). Bolsista FAPESP.

[2] A autora, nesse caso cita filmes como *Berlim, sinfonia da metrópole* (1927), de Walther Ruttman; *Homem com uma camêra* (1929), de Diziga Vertov; *São Paulo, a symphonia da metrópole* (1929) de Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig, dentre outros.

O cinema aparece assim, não apenas como leitura do espaço urbano, mas como forma de compreendê-lo, decifrá-lo, e, como tal, desperta reações subjetivas em seus espectadores. Eliana Kuster em “O tédio dos olhares sem alma: algumas considerações sobre a indiferença, o desejo e o papel do cinema no cotidiano nas metrópoles” (Kuster, 2014b) e “A insuportável indiferença: indo ao cinema em companhia de Georg Simmel” (Kuster, 2014a) traz elementos que nos ajudam a decodificar as leituras da cidade contemporânea e seus impactos nos processos subjetivos.

Ao colocar Simmel e a cidade lado a lado, ambos trazendo leituras do espaço urbano contemporâneo a eles, ambos oferecendo linguagens que procuram interpretar e decifrar a metrópole, a autora elenca a cidade enquanto local de observação e experimentação. Da mesma forma Pechman (2014) escreve que esse *ver a cidade* tem em seu escopo uma via de mão dupla, pois ao mesmo tempo que o habitante tematiza a cidade, também a constrói. Ou seja, como escreve Kuster, tão importante quanto se identificar como pertencente a um grupo, pode ocorrer a situação oposta, levando ambos os movimentos a um reconhecimento de si “fundamental para que a vida urbana aconteça.” (Kuster, 2014b, p.208)

Nesse sentido, em nossa pesquisa, pensamos os filmes – e em especial os filmes de temática urbana - como documentos históricos, enquanto “objeto de significação” e “objeto de troca cultural entre os sujeitos” como escreve Barros (2005), uma vez que são uma das leituras do espaço urbano, da vida na contemporaneidade e dos jogos de subjetividades que envolvem esses processos. Nos afiamos também aos pressupostos levantados por Gorelik (2004) para o qual as cidades e suas representações se constroem mutuamente e no qual a cidade não se reduz a documento histórico nem a cenário, mas é um artefato material e simbólico.

Assim, enquanto experiência urbana e como nas sociedades contemporâneas, ao encontro das teorias pós-modernas, existe uma exacerbação da relação com as imagens, o cinema, como escreve Dipaola (2013), é mais um efeito dessa visualidade. Dessa maneira, o que queremos propor aqui a partir do autor é que o cinema, nessa época visual, tem “una experiencia que narrar a partir de sus imágenes ya no comprendidas como autónomas respecto a lo social, sino como participantes de la propia condición imaginal presente” (Dipaola, 2013, p.1)

O eixo de argumentação que atravessa as pesquisas de Dipaola passa pela constituição do termo “sociedades-imaginales”: isto é, que a base da constituição das sociedades contemporâneas, pós-modernas (ou hipermodernas), configura-se a partir de suas relações e práticas mediante imagens. As relações contemporâneas seriam assim extremamente visuais, “esto significa que las practicas sociales actuales se entretejen y simulan como formas visuales y el cine es una experiência más *entre* ellas”. (Dipaola, 2013, p. 1)

Para o autor,

> en el mundo contemporáneo convivimos con una permanente lógica de entrecruzamientos y dinámicas de intensa flexibilidad. Es decir, las condiciones estructurales que antaño determinaban las prácticas sociales se ha vuelto más permeables e cambiantes. Las imágenes se han convertido en rasgo fundamental de esta nueva forma de articulación estética de lo social. (Dipaola, 2013, p.2)

Assim, as "sociedades requieren ser pensadas como dispositivos estéticos, puesto que en las prácticas cotidianas permanentemente los individuos se relacionan mediante condiciones estéticas y a través de producciones de imágenes." (Dipaola, 2013, p.2)

Cabe ressaltar, no entanto, que em nossa pesquisa, ao contrário de Dipaola, nos filiamos ao conceito de indivíduo *hipermoderno* e sociedade hipermoderna e não pós-moderna, pois, ao encontro dos escritos de Claudine Haroche (2008), acreditamos que o que se tem hoje é um aprofundamento da modernidade e não algo distinto.

2. Sensibilidades, visibilidade e desengajamento na hipermodernidade

Claudine Haroche (2008) apresenta em *A condição sensível* uma análise genealógica do sujeito. O livro organizado em vários ensaios, traz uma temática comum, embora com análises de épocas e questões diferentes: as mudanças nas maneiras de ver e de sentir dos indivíduos, especialmente dos indivíduos na contemporaneidade.

Haroche desenvolve seus estudos especialmente a partir da importância de se pensar a questão das maneiras de se comportar e de sentir, ou seja, sobre o que denomina sensibilidades e o *desengajamento.* A palavra-chave para entender o ponto da autora é fluidez, mas, nos dizeres de Joel Birman, interpretando Claudine Haroche, não se trata da fluidez líquida que remete imediatamente à obra de Zygmunt Bauman, mas "a emergência, no indivíduo, de *maneiras inéditas de sentir.*" (Birman, 2008, p.14).

Para Haroche, a fluidez desse indivíduo hipermoderno leva a um movimento sempre contínuo do *eu* que "*entrava* a possibilidade de reflexão, a eventualidade de uma hesitação, a possibilidade de distanciamento, processo de elaboração das percepções baseados nas sensações" (Haroche, 2008, p.128) e leva ao desengajamento.

O *desengajamento* seria então a noção segundo a qual as relações em nosso tempo são marcadas por uma falta de compromisso e de vínculo, de laços sociais entre os indivíduos, época em que os vínculos entre os indivíduos e os pertencimentos a uma determinada identidade são bastante esparsos e fluídos (Haroche, 2003). Isso gera um aprofundamento da modernidade extremamente radical, com efeitos nos atos de ver, sentir e se perceber no mundo (Haroche, 2008). Escreve a autora

> Esse desengajamento – esse descompromisso resultante das sensações exercida sobre o eu – influencia de maneira profunda e insidiosa, as relações entre sensação, percepção, consciência, reflexão e sentimentos, levando ao esmaecimento das fronteiras entre objetos materiais reais e imagens virtuais. (Haroche, 2008, p. 122)

Assim como Dipaola, o cerne das questões levantadas por Haroche em relação ao indivíduo hipermoderno passa pela questão da visibilidade. Para ela, as condições de trabalho atuais se somam às condições de existência de um individualismo contemporâneo mais humilhante, mais precário, no qual o indivíduo parece estar mais impotente. Por isso fala de um indivíduo hipermoderno, cujas condições da modernidade continuam impostas, embora intensificadas e com novas colocações, sendo uma delas a questão da visibilidade.

A visibilidade nesse âmbito pode ser pensada de um ponto tanto positivo, no que se refere às condições que garantem legitimidade, utilidade e qualidade, quanto negativo a partir do momento que pode igualmente significar inutilidade, insignificância e inexistência, ou seja, pode valorizar tanto quanto desvalorizar o indivíduo conforme o seu meio de inserção. É pela (in)visibilidade que se criam "novas formas de poder, de dominação econômica, social e política, ao mesmo tempo que contribui para a alienação psíquica." (Haroche, 2008, p. 173)

Dipaola, apoiando-se em Harvey (1993), fala ainda da análise da produção de imagens como marco de intensificação capitalista e que, atualmente, "las relaciones de los individuos adquieren dimensiones estéticas novedosas, al corresponderse con nuevas figuraciones y concepciones de la articulación y experiencia espacio-temporal." (Dipaola, 2013, p.2)

Assim, temos a junção entre a imagem e o social, e consideramos importante pensar

> las maneras en que esta nueva experiencia imaginal en que se inscribe la contemporaneidad transforma las estéticas cotidianas tanto como las cinematográficas, pero además produce interrelaciones con los propios cambios en las sociedades y con las modificaciones de las mismas ciudades. El espacio urbano se ve transformado por su inscripción entre imágenes, pero también pela caracterización de nuevas miradas, por las formas de circulación que en este adquieren artefactos, objetos, mercancías y personas y por las propias estéticas que se articulan con la experiencia social y cotidiana. (Dipaola, 2012, p.3)

Isso significa afirmar que estudar o cinema contemporâneo, em uma era marcada pela visualidade e a relação com as imagens, significa, como escreve Campo (2010), a análise do

cinema enquanto objeto de participação e inscrição do nosso ser no mundo. O cinema não só faz parte do espaço, como é um condicionante de suas modificações: “el cine se introduce en el espacio y lo transforma mediante sus imágenes, porque es una era de lo visual todas las imágenes se interpenetran y producen experiências.” (Dipaola, 2013, p.3)

3. Regime estético e produção social entre imagens: formas de analisar o cinema contemporâneo

Partimos, com Dipaola, da ideia segundo a qual o regime estético deve ser analisado a partir da *produção social entre imagens*, o *imaginal.* Surgem assim os *lugares imaginales*: “lugares instituidos a partir de la presencia de practicas y relaciones que posibilitan una determinada organización de los objetos, las mercancías, etc., que impregnan la experiencia espacial concreta y que, de tal modo, *expresan* una imagen del lugar.” (Dipaola, 2013, p. 6)

Baseando-se na caracterização de *imagem-tempo,* de Deleuze (2018), para conceituar o cinema moderno em oposição ao cinema clássico, Dipaola sustenta um novo conceito para o cinema da era pós-moderna de forte apelo visual, o de *imagen-espacio* e para isso parte da conceituação do espaço em seu sentido sociológico, estético e cinematográfico.

O sociológico incorporaria o espaço situado (dos limites) e o espaço vivido (cotidiano), espaços que, na pós-modernidade (ou hipermordernidade), confundem-se e se constroem performativamente. O espaço estético forma-se das trajetórias (experiências e derivas estéticas) em trânsito. E o cinematográfico subdivide-se no espaço da imagem (quadro, cena e plano) e da narrativa (relato e poética).

A *imagen-espacio* aparece como importante categoria de análise dos filmes contemporâneos que tratam das relações com o espaço urbano. O conceito surge a partir da produção *entre* imagens e “no es representación de la ciudad, sino expresión de los flujos, las movilidades, la permanente circulación. La imagen-espacio es una experiencia del devenir y las metamorfosis de la ciudad y sus figuraciones imagínales.” (Dipaola, 2013, p.9)

E, se o espaço assume no cinema contemporâneo papel tão relevante “ello se debe a que àquel – y precisamente el espacio urbano – adquirió singular relevancia en el contexto actual” (Dipaola, 2013, p.9). É, portanto, *síntoma,* de acordo com Dipaola, e expressa os fluxos da experiência urbana.

Em sentido metodológico a *imagen-espacio* divide-se em *imagen-trayecto, imagen-presencia* e *imagen-fluxo,* e diz respeito à composição dos planos no filme. A exemplificação e utilização dos conceitos como ferramentas de análise no texto de Dipaola se dá a partir de uma série de filmes argentinos contemporâneos, como *Rapado* (1996), de Martín Rejman, *Centro* (2010), de Sebastián Martínez, *Sábado* (2002), de Juan Villegas, *Un mundo misterioso* (2011), de Rodrigo Moreno, *Lo que más quiero* (2010), de Delfina Castagnino, e *Castro* (2009), de Alejo Moguillansky. E pode, esquematicamente ser dividida da seguinte maneira.

1. *Imagen-trayeto*: a câmera se move, a cidade é expressa a partir do movimento/deslocamento e do trânsito, “un tipo de imagen que se define por los trayectos de los personajes, de sus relaciones y de objetos que portan, se intercambia o consumen” (Dipaola, 2013, p.10)

   Filmes: *Rapado, Um mundo misterioso, Castro*

2. *Imagen-presencia:* câmera fixa, “atestigua las pulsaciones, flujos y movilidades que organizan la visualidad de la ciudad” (Dipaola, 2013, p.10)

   Filmes: Centro, Lo que más quiero

3. *Imagen-fluxo:* “las imágenes expresan las plurales maneras en que las prácticas, los objetos circulantes, las personas, sus diálogos y sus relaciones etc., producen mediante sus dinámicas y flexibilidades, vale decir, a través de su permanente fluir, la experiencia de la ciudad.” (Dipaola, 2013, p.10)

   Filmes: Sábado, Castro

Como se referem aos planos, as formas de imagem podem mudar de acordo com a escolha do diretor, podendo mais de um tipo de imagem compor o mesmo filme, como é o caso de *Castro,* exemplificado por Dipaola.

A *imagem-espacio* seria assim “no una manera de representar la ciudad en el cine contemporáneo, sino de insistir sobre su imposibilidad de representación y visualizar los flujos y movilidades, intervenir sobre la propia experiencia de lo urbano” (Dipaola, 2013, p.9) As distintas formas de comprender a *imagen-espacio* (*trayecto, presencia, e fluxo*), são “las que permiten entender la ciudad como un síntoma visual, y en definitiva, posibilitan comprender las propias experiencias sociales y culturales de la posmodernidad en el contexto de su condición y producción imaginal.” (Dipaola, 2013, p.9)

O que se pretende é analizar

> las modalidades a partir de las cuales puede afirmarse que, en esta era de lo visual y de las producciones imaginales, también el espacio urbano se compone y organiza, entre diferentes trayectos y perspectivas, mediante sentidos, sensaciones y afecciones que expresan las tramas de derivas en una ciudad. (Dipaola, 2013, p.9)

4. Considerações Finais

A partir do exposto acima reforçamos a ideia segundo a qual, na análise de filmes contemporâneos que trazem o espaço urbano, os territórios das subjetividades devem ser colocados em questão. Dipaola, por exemplo, em “La ciudad y los sentidos: las sensaciones

como imágenes del espacio y de las afecciones en el cine argentino contemporáneo", escreve sobre as imagens que expressam as sensações do espaço urbano em alguns filmes argentinos contemporâneos. Essas imagens se dão a partir da abordagem da noite, do verão e do calor como modos de circulação na cidade, e a sensações atravessadas por esse trânsito como a ansiedade, a umidade, os vapores e odores.

Trata-se de um trânsito no qual o andar na cidade se constrói como narrativa dos afetos e sensações. A questão do odor aparece de maneira marcada, ressalta o autor, nos filmes de Martin Rejtman, *Los guantes mágicos* (2004) e *Silvia Prieto* (2009), também em *La ciénaga* (2001), de Martel. *Caja Negra* (2002) de Luis Ortega, traz como preponderante a questão visual. Nesse sentido, a noção de *imagen-espacio*

> es importante para reflexionar acerca de la **mirada del cine sobre la ciudad mediante sus sensaciones y afecciones**, interpretando cómo se recrean sentidos de la ciudad a través de olores, calores, encuentros y citas, experiencias táctiles y visuales que van definiendo un régimen de la visión que posibilita capturar las vivencias de la ciudad y su composición del espacio. (Dipaola, 2019, p. 17) (grifo nosso)

Utilizamos essas categorias como mecanismos para pensarmos as expressões do espaço urbano nos filmes especialmente por concordamos com o autor que tais categorias de análise, buscando pensar a montagem cinematográfica que registra o espaço sempre em modificação (produção *entre imagens*), são aportes importantes para compreendermos os jogos subjetivos expressos nos filmes, completamente atados ao tempo presente.

Como atestado por diversos historiadores, Marc Ferro foi o primeiro a se debruçar sobre as questões metodológicas que envolvem encarar como objeto de pesquisa a obra cinematográfica. Mônica Campo (2010) em referência a Ferro escreve que o autor nos alerta para a importância da análise de um "fora-do-filme", tanto quanto do próprio filme. Esse pressuposto de análise de um "fora" já é algo comum no trabalho do historiador com a documentação, mas resta-nos entender como o próprio filme tem a contribuir para o deslindamento do tempo que está inserido. Vale ressaltar ainda como esse tipo de análise não se atém a uma ideia de contexto dado, gerador de um documento e um sentido histórico simplesmente.

Eduardo Morettin, também em referência à obra de Ferro, afirma a importância do enfrentamento da análise fílmica como forma de análise da própria estrutura interna da obra "o que nos permite encontrar os pontos de adesão ou de rejeição existentes entre o projeto ideológico-estético de um determinado grupo social e a sua formatação em imagem" (Morettin,

2013, p.15) Além da materialidade do filme enquanto “objeto cultural”, afinal, ele circula (festivais, salas de cinema, blogs, etc,) possui o antes, o durante e o depois, objetivando relações assim como produzindo relações.

Ainda, como escreve Demir

> those who attempt to analyze the city can and must benefit from camera movements, lighting, montage, effects, colors, sounds, scenario, characters, filmic location, narrative and storytelling. All these technical aspects of the cinema should not be separated from the theoretical framework in urban and social studies. The reflective power of the camera can be understood as long as the theory and the technique are brought together in an analysis. (Demir, 2014, p.30)

O que objetivamos pensar aqui de maneira breve e a partir do conceito de “produciones imaginales” cunhado por Dipaola e dos estudos de Haroche sobre as formas de sentir e de perceber do indivíduo hipermoderno, foram mecanismos para compreender o cinema contemporâneo enquanto não apenas narrativa, mas condicionante das relações atuais.

Acreditamos, portanto, que para compreender o indivíduo contemporâneo não se deve partir da premissa na qual há uma morte das formas de sentir e dos processos subjetivos, mas de novas maneiras de olhar, perceber e experienciar o fluxo de sensibilidades e subjetividades, levando em consideração as especificidades da sociedade contemporânea marcadas pela fluidez. E, como escreve Dipaola: “sociedades requieren ser pensadas como dispositivos estéticos, puesto que en las prácticas cotidianas permanentemente los individuos se relacionan mediante condiciones estéticas y a través de producciones de imágenes.” (Dipaola, 2013, p.2)

5. Referências Bibliográficas

Barros, J. D. (2005). História Política, Discurso e Imaginário: Aspectos de uma interface. *SAECULUM* – Revista de História [12] João Pessoa, Jan./Jun.

Birman, Joel. (2008). Uma transformação antropológica do sujeito. In: Haroche, Claudine. *A condição sensível.* Rio de Janeiro: Contra Capa.

Campo, Mônica Brincalepe. (2010). *História e cinema:* o tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant. 2010. Tese (Doutorado) – Curso História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Charney, Leo; Schwartz, Vanessa R. (2011). *O cinema e a invenção da vida moderna.* Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify Edições.

Deleuze, Gilles. (2018). *Cinema 1* – A imagem-movimento. São Paulo: Editora 34, 2018.
Deleuze, Gilles. (2018).*Cinema 2* – A imagem-tempo. São Paulo: Editora 34, 2018.
Demir, Sertaç Timur. (2014). The City on Screen: A Methodological Approach on Cinematic City Studies. *CINEJ Cinema Journal*. Vol. 4.1.
Dipaola, Esteban. (2013) “Imágenes indiscernibles. Un abordaje de las relaciones entre la imagen y el espacio en el cine argentino contemporáneo” in *Bifurcaciones.* Revista de Estudios Culturales Urbanos, número 13. Talca: Escuela de Sociología de la Universidad Católica del Maule.
Dipaola, Esteban. (2019). La ciudad y los sentidos: las sensaciones como imágenes del espacio y de las afecciones en el cine argentino contemporáneo. *Dixit,* n.º 31.
Gorelik, Adrian. (2004). *Miradas sobre Buenos Aires:* historia cultural y crítica urbana. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Argentina.
Harvey, David. (1993) *A condição pós-moderna:* uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo, SP: Loyola.
Haroche, Claudine. (2003) Pensar a relação indivíduo e sociedade – entrevista com Claudine Haroche. *História, questões de debates,* Curitiba, n.38, Editora Ufpr.
Haroche. Claudine. (2008). *A condição sensível.* Rio de Janeiro: Contra Capa.
Kuster, Eliana. (2014a). A insuportável indiferença: indo ao cinema na companhia de Georg Simmel. (Org.) Pechman, R. *A pretexto de Simmel:* cultura e subjetividade na metrópole contemporânea. Rio de Janeiro: Letra Capital.
Kuster, Eliana. (2014b). O tédio dos olhares sem alma. Algumas considerações sobre a indiferença, o desejo e o papel do cinema no cotidiano das metrópoles. In: Pechman, Robert Moses; Kuster, Eliana. *O chamado da cidade:* ensaios sobre urbanidade. Belo Horizonte Ed.UFMG.
Morettin, E. V. (2003). O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. História: *Questões e Debates.* Imagem em Movimento: o cinema na história, ano 20, n. 38.
Pechman, Robert Moses; Kuster, Eliana. (2014). *O chamado da cidade: e*nsaios sobre urbanidade. Belo Horizonte Ed.UFMG.