

A QUESTÃO FIGURAL COMO ENCLAVE TEÓRICO DO CINEMA POLÍTICO

THE FIGURAL QUESTION AS A THEORETICAL ENCLAVE OF POLITICAL CINEMA

Dinaldo Filho*

RESUMO:

É comum afirmar que o cinema sempre esteve estreitamente ligado à política, bastando recordar, como disse Wollen, que *A saída dos operários da fábrica*, dos irmãos Lumière, já demonstra que os filmes jamais podem ser abstraídos de seu contexto social, econômico ou político. Contudo, mesmo considerando a tradição teórico-histórica em torno do “cinema político” (de Benjamin nos anos 1930 a Rancière nos dias atuais), esta categoria de análise pode ser reduzida às adjetivações de filmes ou definida de modo amplo, envolvendo angulações diversas como função social, autoria, estética, ideologia, militância, temas ou produção, dentre outras que podem modificar seus sentidos. Este texto revisita algumas teorias-chave do cinema político sem pretender sínteses conceituais (o que, inclusive, acredita-se desnecessário), mas buscando os caminhos para fazer uma fenomenologia da imaginação política focada na compreensão figural do tratamento poético dado aos motivos visuais de natureza política. Esses motivos visuais estão poeticamente relacionados às categorias da experiência política como a justiça, a igualdade, a liberdade, a fraternidade ou a paz. Do ponto de vista metodológico, isso requer ver filmes comparativamente, colocando em diálogo filmografias pertencentes a períodos históricos ou a figuras de estilo tão diversos quanto heterogêneos.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema político, análise figural, motivos visuais.

ABSTRACT:

It is common to say that cinema has always been closely linked to politics, just as Wollen said that the Lumière brothers' *Workers Leaving the Factory* already demonstrates that films can never be abstracted from their social, economic, or political context. However, even considering the theoretical-historical tradition around “political cinema” (from

* Doutor em Sociologia pelo IESP-UERJ. Mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio. Professor do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). E-mail: dinaldo.filho@unila.edu.br

Benjamin in the 1930s to Rancière today), this category of analysis can be reduced to film adjectives or defined broadly, involving various angles such as social function, authorship, aesthetics, ideology, activism, themes, or production, among others, that can modify their meanings. This text revisits some key theories of political cinema without aiming at conceptual syntheses (which, in fact, is believed to be unnecessary), but seeking ways to do a phenomenology of political imagination focused on the figural understanding of the poetic treatment given to visual motifs of a political nature. These visual motifs are poetically related to categories of political experience such as justice, equality, freedom, fraternity, or peace. Methodologically, this requires comparing films, putting in dialogue examples belonging to historical periods or stylistic figures as diverse as they are heterogeneous.

KEYWORDS: Political cinema, figural analysis, visual motifs.

*A figuração contra a narração, a presença contra
a representação, a potência contra o poder,
a sensação contra o sentido
(Dubois, 2012, p. 105).*

*O importante agora é recuperar nossos sentidos.
Precisamos aprender a ver mais, a ouvir mais, a
sentir mais
(Sontag, 2020, p. 29).*

UMA FENOMENOLOGIA DA IMAGINAÇÃO POLÍTICA NOS FILMES

A célebre sequência de abertura de *O fundo do ar é vermelho* (1998), de Chris Marker, evoca, como preâmbulo das relações entre o cinema e as grandes utopias revolucionárias das décadas de 1960 e 1970, a imaginação política das vanguardas russas imortalizada no estilo de montagem de *O encouraçado Potemkin* (1925)¹. A obra foi encomendada a Eisenstein pelo Estado Soviético com o objetivo de comemorar os 20 anos da Revolução de 1905, conhecida como Domingo Sangrento. O evento tematizado no filme, o motim dos marinheiros do navio de guerra pertencente à frota russa do Mar Negro, sublevados por sofrerem maus-tratos e injustiças de seus superiores, simboliza o levante popular ocorrido contra o regime czarista, processo de insurreição considerado um ensaio para a Revolução de 1917. Ao retomar cenas de *O encouraçado Potemkin* como imagens novamente imaginadas dentro de seu filme, Marker demonstra que experimentamos o

elã do cinema político quando voltamos à construção daquilo que é o cinema para o mundo, isto é, a imagem como presença, fenômeno de plasticidade. É no modo como o político nos é dado a ver que se constitui a memória figurativa do político, e a invenção de figuras institui motivos visuais como o do pelotão de fuzilamento que desobedece às ordens dos oficiais para executar os seus irmãos marinheiros, precipitando o motim a bordo do navio (Figura 1).

Figura 1 – O político como memória figurativa instituída pelos filmes



Fonte: fotogramas de *O encouraçado Potemkin* (1925).

O ponto culminante do filme, a sequência em que o exército czarista massacra manifestantes civis na escadaria de Odessa, na Ucrânia, reúne algumas imagens que Marker cita, analisa e compara, por justaposição na montagem, com as imagens de levantes e de enfrentamentos populares ocorridos, décadas depois da revolução russa, em diferentes contextos nacionais e temporalidades históricas. *O fundo do ar é vermelho* traça analogias visuais entre as sequências de *O encouraçado Potemkin* e as imagens das guerrilhas revolucionárias latino-americanas e os golpes de Estado na região, as lutas pelos direitos civis dos negros nos EUA, o maio de 1968 francês e outros movimentos de protesto, as batalhas de descolonização no terceiro mundo, a guerra do Vietnã e a expansão global do capitalismo de consumo, dentre outros acontecimentos abordados no documentário. A apresentação do título do filme é seguida de imagens notórias da obra de Eisenstein comentadas em *voz over* por Marker:

Eu não sou daqueles que viram *O encouraçado Potemkin* na estreia. Lembro-me do plano da carne cheia de vermes, com certeza. E da pequena tenda na qual puseram o morto e diante da qual para a primeira pessoa. E quando os marinheiros apontavam as armas na ponte do encouraçado. E quando o oficial ordenava fogo, um marinheiro de bigode gritava uma palavra que aparecia em letras garrafais: irmãos! (O fundo [...], 1998, 9 min, 41 s).

Um corte seco nos leva da cartela do filme de Eisenstein, onde se lê a palavra “irmãos”, para um *close up* de mãos que gesticulam com os dedos a letra “V” de vitória ou simbolizam a paz como faziam os *hippies*. O plano introduz a primeira parte do filme, intitulada “As mãos frágeis”, junto com os créditos iniciais. O que se vê são imagens intercaladas de filmes de ficção e de documentário, associadas de modo indistinto. Elas apresentam emoções políticas afloradas em situações de protesto e de enfrentamento em espaços públicos, cenas filmadas em diversos lugares do mundo. Mais do que ver, sentimos pelo ritmo da montagem e pelas formas das imagens as emoções derivadas dos sentimentos de esperança, de dor e de injustiça que levam à ação, isto é, *moção*: mobilizações populares, comoções públicas, cortejos e funerais de líderes e mártires, marchas, piquetes, protestos, discursos inflamados, palavras de ordem e manifestantes de braços erguidos e punhos cerrados. As imagens agem e reagem umas às outras, ficção e documentário se equalizam junto com as ideias e as emoções políticas nos momentos de confrontos reprimidos pelas forças estatais. Os motivos visuais do político também são construídos com as visões de gestos e das vestes das tropas de choque, da tensão dada na proximidade corporal e na troca de olhares intimidatórios entre manifestantes e policiais, dos embates físicos, das correrias nas ruas em meio às balas de borracha e bombas de gás lacrimogêneo, dos corpos de vítimas caídos pelo chão, dos rostos ensanguentados, das pessoas desfalecidas e carregadas nos braços por algum irmão:

Mas se a emoção é um movimento, ela é, portanto, uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos (Didi-Huberman, 2016, p. 26).

A sequência de abertura de *O fundo do ar é vermelho* auxilia a reconhecer a íntima ligação entre as emoções e os motivos visuais no cinema, assim como essa relação potencializa o pensamento teórico interessado em abordar a imaginação política nos filmes. Enquanto Didi-Huberman percebe e reconhece a emoção figurada como movimento, gestualidade das imagens, Balló e Bergala (2016, tradução nossa) recordam que a “[...] palavra ‘motivo’, etimologicamente, procede do verbo latino ‘movere’, mover. Significa: ‘que tem a propriedade de mover, que produz movimento’. ‘Motivo e motor’”². Para os autores, o motivo visual no cinema não é algo definido conceitualmente, deve antes ser compreendido fenomenologicamente a partir de imagens concretas, considerando o tratamento poético singular dado por um diretor a um recorte ou fragmento do mundo. Os exemplos são diversos e potencialmente infinitos, como as mãos, o mar, as janelas, os automóveis, a nuca feminina, a multidão, o duelo, o beijo, a deambulação, a saída da fábrica ou a pena de morte, que é um motivo visual político. Balló e Bergala (2016) tratam os motivos visuais como obsessões de cineastas que se tornam parte consubstancial de suas poéticas. Mais do que isso, para eles esses motivos migram de filme a filme, repetem-se, circulam e transmutam entre diferentes diretores e períodos históricos, criando uma tradição imaginativa construída em visualidades de forte teor emocional, capazes de fazer estremecer. O tratamento poético dos motivos visuais coloca as capacidades figurativas do cinema (pictóricas e sonoras) no centro do debate, quer dizer, a questão figural definida por Dubois como aquilo que na imagem nos “fulgura”, e marca a nossa consciência perceptiva pela força singular do acontecimento de imagem. É algo da ordem da comoção e que conflui para a ativação da memória figurativa:

É por efeito de presença e não de representação, de figuração e não de narração, que se inscrevem em nós os traços de passagem das imagens fílmicas. [...] O acontecimento figural, quando ele advém, fulgura ou sidera o espectador, o qual se encontra então, ao mesmo tempo, tomado (de estupor) e destomado (de seus hábitos de percepção ou de compreensão), desprovido, sem voz, boquiaberto. *Nada a dizer e tudo a ver* (Dubois, 2012, p. 100-110).

É isso o que se experimenta na sequência de abertura de *O fundo do ar é vermelho*, organizada em torno de motivos visuais de natureza política (Figura 2). Com efeito, nos termos elaborados por Balló e Bergala (2016) e Didi-Huberman (2016), as relações entre as emoções políticas e os motivos visuais colocam o cinema político como uma

questão figural a ser estudada em perspectiva comparada. De um lado, é um problema relativo à plasticidade das formas, das cores, dos movimentos e da luz, e por isso requer a investigação da matéria sensível modulada imaginativamente pela força das emoções inerentes aos conflitos por liberdade, igualdade, justiça e paz. Do outro, as emoções políticas dispostas em motivos visuais permitem a criação de sistemas comparativos construídos com uma diversidade de gestualidades afins, ampliando a capacidade do pensamento teórico e histórico de fazer leituras mais transversais do cinema político. Essa articulação entre as análises figurais e as metodologias comparadas (Coutinho; Carvalho, 1994) pode flexibilizar os contextos históricos e elaborar pontes visuais que aproximam, fenomenologicamente, filmes que antes não pareciam se dispor a um diálogo, mas que abordam motivos visuais comuns associados às formas políticas que perduram em termos de estilo ou servem de lastro poético para imaginar tratamentos inovadores do político.

Figura 2 – As emoções e os motivos visuais políticos como questão figural



Fonte: fotogramas de *O fundo do ar é vermelho* (1998).

A sequência de abertura de *O fundo do ar é vermelho* trabalha gestualidades de protestos de tal modo que as imagens de *O encouraçado Potemkin* servem a cada uma delas. Essas imagens são montadas por associações dos gestos políticos e pela similaridade formal que as emoções assumem, independentemente dos contextos sociais e dos tempos históricos das situações filmadas. Didi-Huberman (2016, p. 34) afirma que “[...] as imagens são como cristais que concentram esses gestos muito antigos, essas expressões de emoções coletivas que atravessam a história”. Observando-se a linha de argumentação do autor, isso significa que, do ponto de vista fenomenológico, a história do cinema político pode ser revista e interpretada como teoria das emoções figuradas, na qual os filmes transmitem e transformam os gestos emotivos mais imemoriais. Ao retomar as figuras de estilo das vanguardas soviéticas em diálogo com imagens ficcionais e documentais de conflitos políticos ocorridos em outras épocas e lugares do mundo, a montagem de Marker corrobora o entendimento de Didi-Huberman (2016, p. 38, grifo do autor): “as emoções, uma vez que são moções, movimentos, comoções, são também *transformações* daqueles e daquelas que se emocionam”. O autor também argumenta que, “[...] inclusive, é por meio das emoções que podemos, eventualmente, transformar nosso mundo, desde que, é claro, elas mesmo se transformem em pensamentos e ações” (Didi-Huberman, 2016, p. 38). *O fundo do ar é vermelho* indica na carne de suas imagens o caminho para se fazer uma fenomenologia da imaginação política no cinema, demonstrando que a emoção disposta em motivo visual é uma chave teórica potencial:

Tudo isso pode ser bem observado - e esse será meu último exemplo - numa sequência do célebre filme de Eisenstein, *O encouraçado Potemkin*, em que a tristeza do luto (as mulheres choram e se reúnem diante do cadáver do marinheiro assassinado) se transforma em cólera surda (as mãos enlutadas se tornam punhos fechados), a cólera surda, por sua vez, se transforma em discurso político e em cantos revolucionários, os cantos se transformam em cólera exaltada, a exaltação se transforma em ato revolucionário. Como se o *povo em lágrimas* se tornasse, sob nossos olhos, um *povo em armas* (Didi-Huberman, 2016, p. 38, grifos do autor).

Didi-Huberman escolhe como exemplo o mesmo filme que Marker utiliza como preâmbulo de *O fundo do ar é vermelho* para examinar as relações entre emoção e política no campo das figurações fílmicas. O princípio da abordagem fenomenológica é justamente aquele que admite as associações entre *O encouraçado Potemkin* e os motivos visuais de filmes ficcionais e documentais produzidos em contextos sociais e períodos históricos distintos. Isso demonstra a existência de afinidades imaginativas e, também, as transmissões e as transformações de figuras de estilo que transcendem a historicidade linear dos conflitos políticos e das situações morais que formam, nas imagens de cinema,

as emoções figuradas ligadas às lutas políticas. Essas descrições colocam perguntas relevantes para a teoria do cinema político. Em que medida ele pode ser estudado do ponto de vista de uma fenomenologia da imaginação política? Quais são os diálogos figurais entre essa imaginação e os pensamentos políticos à esquerda ou à direita a respeito de assuntos da filosofia moderna como a justiça, a igualdade, a democracia, o liberalismo, o socialismo, os direitos humanos e os crimes contra a humanidade? Quais são esses pensamentos e essas imagens? O que os aproximam ou os distinguem? O que motiva as figuras do político nos filmes? Como os cinemas moderno e contemporâneo elaboram as emoções políticas configuradas em motivos visuais? Estudar o cinema político ou o político nos filmes significa estar diante de um mesmo objeto?

O CINEMA POLÍTICO NA TRADIÇÃO TEÓRICA E A QUESTÃO FIGURAL

As perguntas elaboram o cinema político como um problema de plasticidade da matéria e das formas, elas incidem menos sobre as operações narrativas e mais sobre as “sensações plásticas” (Dubois, 2012, p. 100-105) criadas visualmente em torno da presença fenomenal dos assuntos políticos. Responder aquelas interrogações exige recuar nas abordagens culturais baseadas na noção de representação, tendencialmente mais vinculadas aos discursos extra-fílmicos (emanados, por exemplo, de contextos políticos, sociais e históricos ligados à produção e às temáticas das obras), e abrir espaço para examinar a experiência do cinema político enquanto uma problemática do figural. Essa posição certamente pode trazer perdas e ganhos na fatura das análises fílmicas, quando se almeja priorizar e valorizar as qualidades intrínsecas aos filmes políticos nos termos das suas imaginações poéticas.

Guimarães e Veras (2016) realizam uma crítica das análises fílmicas fundadas na noção de representação dos estudos culturais. Inspirados pela perspicácia das análises figurais de Brenez (1998), descendentes de teorias seminais como as de Epstein e de Faure, os autores se alinham aos argumentos dela de que os filmes têm prioridade sobre o seu contexto. Eles trazem para o centro do debate a experiência figurativa consumada com a plasticidade das imagens-sonorizadas em movimento, interessados, sobretudo, em uma abordagem teórico-metodológica que auxilie a “[...] extrair da potência de invenção figurativa presente em um filme - ou na obra de um cineasta - um pensamento singular” (Guimarães; Veras, 2016, p. 15). Desta perspectiva, fazem uma distinção entre

os estudos culturais e a análise figural dos filmes, relevante para teorizar e fazer uma fenomenologia da imaginação política focada na compreensão figurativa do tratamento poético dado aos motivos visuais de natureza política.

Para os autores, cogitar uma obra mobilizando a noção de representação dos estudos culturais, dominante nas últimas décadas, leva o olhar a buscar nas imagens os reflexos das realidades fenomênicas ou históricas externas a elas (por exemplo, os liames políticos). As premissas das análises contextualistas demandam que os filmes se vinculem direta ou indiretamente à sociedade e aos seus processos históricos, e assim “[...] o interesse do cinema é situado fora dele - nomeadamente, nas lutas dos grupos minoritários” (Guimarães; Veras, 2016, p. 22). Esta abordagem, mais focalizada no campo temático, tende a recuar na investigação da plasticidade fílmica para acercar-se da cultura como um campo de disputas políticas. As obras são armas simbólicas em um combate por representações justas. Os contextos têm prioridade sobre os filmes. A análise figural, por outro lado, privilegia o tratamento poético dado aos motivos visuais no cinema. Esse pressuposto dos autores instrui o olhar a perquirir na matéria sensível das obras como elas especulam e intervêm nos modos como as categorias da experiência são percebidas, dentre as quais incluímos aqui as políticas. A questão figural requer a investigação do figurativo como potência teórica inscrita nos filmes, o cinema como forma pensante e emocional. O movimento analítico inclina-se para as capacidades do filme de interrogar fragmentos do mundo e assuntos de natureza filosófica por meio de figurações singulares. Com efeito, importa pensar a potência teórica inscrita nos filmes, em tratamentos poéticos reveladores de variações formais e estilísticas, cujos princípios transmutam a percepção dos fenômenos do mundo. A figuratividade é fator intrínseco às obras e não está submetida à noção de representação, uma vez que “[...] as potências singulares dos filmes estão além - ou, mais precisamente, *aquém* - de uma remissão a seu contexto” (Guimarães; Veras, 2016, p. 25, grifo dos autores).

A posição dos autores abre um caminho para examinar o lugar e o valor da análise figural na tradição teórica do cinema político. Esta categoria de análise possui uma grande amplitude de sentidos. Ela pode ser reduzida às adjetivações de filmes ou ganhar valores alternativos, envolvendo angulações diversificadas como função social, autoria, estética, ideologia, militância, identidade, temática, tecnologia ou modos de produção, dentre outras que podem modificar seus vieses interpretativos. Por isso, é interessante revisitar aspectos de teorias do cinema político sem qualquer pretensão de elaborar sínteses,

consideradas aqui desnecessárias. Cabe buscar algumas linhas de confrontação e de diálogo com a vertente da teoria do figural em perspectiva política, sabendo-se de o risco deste movimento ser, ainda, incipiente mas com um bom potencial de desenvolvimento de ideias futuras a respeito das relações entre a tradição teórica, a análise figural e a proposta de fazer uma fenomenologia da imaginação política. Nesse sentido, Wollen (1998, 1998, p. 85) é um dos teóricos que oferece definições explícitas e sistematizadas do que pensa ser o cinema político:

Um filme político é aquele que leva as pessoas a fazer perguntas, considerar questões, questionar pressupostos estabelecidos sobre o próprio cinema, seu papel enquanto uma indústria de entretenimento e um espetáculo com efeitos políticos. Mais modestamente, há aqueles que simplesmente nos pedem para que olhemos para acontecimentos de maneiras novas e inesperadas. É por essa razão que o cinema político se relaciona com a forma assim como com o conteúdo, com os meios assim como os fins. É não convencional no sentido literal de que quebra as convenções.

Quando se olha retrospectivamente para a longa tradição teórica do cinema político, percebe-se, naturalmente, a tendência geral e necessária de relacionar os filmes de ficção ou os documentários com os campos de poder e os conflitos do mundo histórico. Como poderia ser diferente? É impossível negar tais vinculações, seria uma grande ingenuidade porque, como afirma Wollen (1998, p. 71), elas são obviamente constatadas desde *A saída dos operários da fábrica Lumière* (1895), levando-se em conta tudo o que o filme virtualmente significa. Todavia, quando se examina os liames do cinema com o político em seus múltiplos domínios de realização - o produtivo, o artístico, o econômico, o tecnológico e o esportivo -, a ênfase recai, majoritariamente, em como eles são perpassados por interesses revolucionários, ideológicos, identitários, nacionais, de classe social, de raça ou de gênero. Com efeito, permanecem retraídas as abordagens que focalizam os diálogos plásticos entre os filmes porque examinam as figurações do político como *materialização da imaginação poética*, o que prioriza os métodos comparados de analisar as imagens e desloca o interesse em contextos sociais e históricos para os limiares das análises.

São notórios os estudos do cinema político instruídos pela busca dos vínculos com a sociedade ou pela compreensão da eficácia simbólica exercida sobre as mentalidades. Essas teorias se afastam ou se aproximam em graus diversos da questão figural, mas, seja como for, ainda preservam suas extensões discursivas que tendem às múltiplas direções capazes de ligar os filmes aos quadros mais amplos do mundo social e das representações

culturais. Sem desconsiderar, jamais, os benefícios de todas essas abordagens, inclusive políticos, como é o caso das lutas democráticas, é possível verificar no lastro das teorias uma tendência analítica que é uma disposição duradoura, um consenso teórico tão perene quanto a fidelidade à convenção mimética do realismo cinematográfico.

Eisenstein (1983) teoriza a “montagem das atrações” e o “cinema intelectual” ainda nos anos 1920. A aplicação do método de justaposição e conflito entre imagens, inspirado na dialética histórica, pretende gerar ideias socialmente úteis para superar o capitalismo a partir de suas próprias contradições. Por isso, pensar a forma significa projetar a identificação dos espectadores associando-a ao efeito social do conteúdo da obra. Nos anos 1930, uma outra conhecida chave de leitura dos liames entre cinema e política é proposta por Benjamin (2012). Interessado no potencial revolucionário da reprodutibilidade técnica da arte, e igualmente inspirado nos prognósticos marxistas de superação do capitalismo pelas suas contradições, ele elabora a tese da “perda da aura” e da “autenticidade da obra de arte”. A tecnologia substitui a existência única da obra pela sua existência serial, emancipando-a da função ritual para adquirir uma função política junto aos movimentos de massa. Assim, o filme estaria mais aberto à reflexão dos indivíduos sobre as suas próprias condições de vida, sem perder de vista que a face reacionária da reprodutibilidade técnica seria o fascismo (a estetização da política). Na década de 1940, Kracauer (1988) elabora a famosa história psicológica do cinema alemão que antecedeu a ascensão de Hitler ao poder, na qual defende a ideia de que os filmes refletem a mentalidade da nação porque não são produto de um indivíduo, mas de um coletivo de profissionais que os criam nas indústrias. Ao mesmo tempo, essas realizações se destinam à satisfação das massas anônimas e, por isso, seus desejos prescrevem a natureza dessas mesmas obras. Desta perspectiva, os filmes são dispositivos psicológicos reveladores das aspirações autoritárias nazistas espraiadas, politicamente, na sociedade alemã de 1918 a 1933.

Para Bazin (2014), a presença do real nas obras fílmicas é resultante de três dimensões indissociáveis: a natureza tecnológica da câmera e sua relação imediata com a imagem do mundo retida na película; a histórica, cujas formas sociais, morais e econômicas da Liberação no pós-guerra se inscrevem na produção cinematográfica; e a estilística, configurada pelo uso do plano-sequência, da profundidade de campo e da “montagem proibida” na preservação da duração do acontecimento. Para ele, isso é demonstrado pelo neorealismo italiano: o realismo, enquanto produção de imagens, corresponderia

à vocação do cinema para a descrição social e a renovação espiritual do humanismo. Nos anos 1960, os cineastas de esquerda transpuseram as técnicas do teatro brechtiano para os filmes, aplicando “efeitos de estranhamento” (Brecht, 1978) com os recursos plásticos do cinema em benefício da criação de um espectador ativo. Caberia dirigir o espectador a uma compreensão de si e do mundo histórico em que vive, não para contemplar a realidade, mas modificá-la nas lutas políticas. O uso de técnicas reflexivas reveladoras da construção da obra enquanto representação é inseparável da práxis, do ato político consciente.

No período de 1960 a 1980, merecem destaque as teorias do espetáculo de Alea (1983) e Debord (2007). A primeira delas, ligada à internacional situacionista, desenvolve a “prática desviacionista”, cujo objetivo é promover a apropriação de filmes da cultura de massas como os de kung-fu ou de propaganda, recriando seus diálogos com textos revolucionários para despertar o espectador de seu sono perceptivo nos espetáculos do consumo. A segunda teoriza o lugar ocupado pelos filmes na cultura revolucionária cubana e vê o espetáculo cinematográfico (o ato de ir ao cinema) como um momento duplo, de diversão e de abstração do conhecimento: o cinema deve ser popular, um híbrido de ficção e de documentário, capaz de gerar identificação e também o retorno do espectador politizado à vivência cotidiana. Nos anos 1990, Xavier (2003) realizou a crítica das possibilidades e dos limites da aplicação das matrizes de gênero, em especial o melodrama, no tratamento de assuntos políticos como as memórias das ditaduras latino-americanas. Para o autor, de um lado o cinema de gênero amplia o alcance de comunicação com o público, mas, do outro, empobrece o debate político provocado pelos filmes. Nos anos 2000, Ruiz (2000) elabora uma crítica contundente da teoria do conflito central na escrita dos roteiros. Ele argumenta que este modo narrativo e dramático nasceu em Hollywood e globalizou o sistema de normas e de valores morais dos norte-americanos, assentado em competições e disputas entre os indivíduos. A teoria estaria tão enraizada nas culturas fílmicas de outros países que histórias sem conflito central deixam de ser imaginadas. O resultado é o sincronismo entre uma teoria artística e o sistema político-cultural de uma nação dominante que se espalhou pelo planeta.

São ricas, criativas e diversas as teorias interpretativas do cinema político. Poderiam ser citados Comolli (2010) e os embates do cinema direto com o poder das indústrias, bell hooks (2019) e o olhar opositor na espectadorialidade negra, Corrigan (2015) e as interações entre o eu e o domínio público nos filmes-ensaio, ou Rancière (2009) e a partilha do

sensível nas relações entre estética e política que dão forma a uma comunidade, dentre outros teóricos. Mas pretendeu-se tão somente traçar alguns padrões de vinculação dos filmes a contextos sociais e históricos, dando ver a questão figural como um enclave na tradição teórica do cinema político.

A IMAGINAÇÃO POLÍTICA NOS FILMES COMO DESAFIO FIGURAL

Este texto não tem o objetivo de exaurir as teorias do cinema político, nem almeja debater, em profundidade, os lampejos de exemplos citados. Trata-se de rascunhar um esboço, de revisitar antigas teorias para lembrar suas heranças e repercussões. Ao mesmo tempo, espera-se começar a caminhar na direção de constelações teóricas mais atuais para examinar suas inflexões a respeito do cinema político. Este estudo inicial permitirá fazer sistematizações mais refinadas a respeito de como perseverou, nas diferentes teorias do cinema político, um conjunto de abordagens nas quais a invenção figurativa se mantém, em menor ou maior grau, indexada a parâmetros de vinculação da obra à sociedade, aos quais a questão figural se submete. Por analogia com o campo estético, esta postura teórica recorda o consenso do realismo cinematográfico em torno da fidelidade mimética. Por isso, a importância de revisitar a teoria e a história do cinema político de um ponto de vista figural. Mesmo reconhecendo que existem perdas relativas aos contextos, é oportuno olhar o cinema político inspirando-se nos “devaneios poéticos” (Bachelard, 2009, p. 11), observando a imagem deflagradora, isto é, a própria imaginação que mobiliza plasticamente as emoções e os motivos visuais nas figurações do político.

Nesse sentido, fazer uma fenomenologia da imaginação política no cinema (Filho, 2022, p. 4-5), alimentada pelo estudo comparado das emoções e dos motivos visuais, requer partir do pressuposto de que os filmes são ferramentas para analisar outros filmes e, mais do que isso, ter a postura de experimentar antes de interpretar a obra (Brenez, 1998, 2014). Existe um potencial contido na inversão de sentido daquela tendência. Ao invés de colocar o cinema político em diálogo com a sociedade, pode-se buscar a livre circulação dos motivos visuais nos filmes, olhar os tratamentos poéticos atribuídos às categorias da experiência política como a justiça, a igualdade, a liberdade, a fraternidade ou a paz. Isso significa afrouxar as vinculações dos filmes a contextos sociais e históricos para atribuir a essas categorias políticas valores fenomenológicos e emotivos: descarregar suas definições conceituais e conservar o necessário para deixá-las mais moduláveis às figurações, às elaborações poéticas. Priorizar, portanto, como o cinema

devaneia poeticamente o político em suas formas plásticas pensantes, como faz *O fundo do ar é vermelho*. Sontag (2020, p. 27) parece sintetizar os grandes desafios colocados pelo cinema político à análise figural:

O necessário é, antes de tudo, dar mais atenção à forma na arte. Se a ênfase excessiva no conteúdo gera arrogância interpretativa, as descrições mais extensas e completas da forma se calam. O necessário é um vocabulário - descritivo, não prescritivo - de formas. A melhor espécie de crítica, e ela é rara, é aquela que dissolve as considerações sobre o conteúdo nas considerações sobre a forma.

REFERÊNCIAS

ALEA, T. G. *Dialética do espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. São Paulo: Summus, 1984.

BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BALLÓ, J.; BERGALA, A. (ed.). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2016. *E-book*.

BAZIN, A. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naif, 2014.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 1).

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRENEZ, N. *Da figura em geral e do corpo em particular: a invenção figurativa no cinema*. Destinatário: Moysés Vellinho. Paris, 17 de jul. 1998. 1 carta. Publicada por Culture Injection em 2018. Disponível em: <https://cultureinjection.wordpress.com/2018/04/24/da-figura-em-geral-e-do-corpo-em-particular-a-invencao-figurativa-no-cinema-carta-a-tag-gallagher-pornicoles-brenez-17-07-1998/>. Acesso em: 10 fev. 2023.

BRENEZ, N. Cada filme é um laboratório. [Entrevista cedida a] Raul Arthuso e Victor Guimarães. *Cinética*, [s. l.], 10 fev. 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-nicole-brenez/>. Acesso em: 10 fev. 2023.

COMOLLI, J.-L. Desvio pelo direto. In: FESTIVAL DO FILME DOCUMENTÁRIO E ETNOGRÁFICO, 14., Catálogo do forum.doc (). 2010. Belo Horizonte: 2010.

CORRIGAN, T. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. São Paulo: Papyrus, 2015.

COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 2007.

DIDI-HUBERMAN, G. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

DUBOIS, P. Plasticidade e cinema: a questão do figural. *In*: HUCHET, S. (org.). **Fragments de uma teoria da arte**. São Paulo: EdUSP, 2012. p. 97-118.

EISENSTEIN, S. Montagem de atrações. *In*: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 187-198.

FILHO, D. A dignidade como figura de justiça em *Filhos de Hiroshima* (1952) e *A batalha de Argel* (1966). **Revista FAMECOS**, v. 29, n. 1, p. 1-18, jan./dez. 2022. e43010. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/revistafamecos/article/view/43010/27771>. Acesso em: 04 abr. 2023.

GUIMARÃES, V.; VERAS, P. Invenção figurativa e pensamento fílmico. *In*: PENAFRIA, M. *et al.*(ed.). **Propostas para a teoria do cinema**. Covilhã: LabCom.IFP, 2016. p. 15-37. (Teorias dos cineastas, v. 2).

HOOKS, b. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

KRACAUER, S. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção: Sergei Eisenstein. Produção: Iakov Bliokh. Interpretes: Aleksandr Pavlovich Antonov, Grigori Aleksandrov, Serguei Eisenstein, Vladimir Barsky *et al.* Roteiro: Nina Agadjanova e Serguei Eisenstein. Moscou: Mosfilm, 1925.

O FUNDO do ar é vermelho. Direção: Chris Marker. Produção: Inger Servolin, Aline Baldinger, Claude Veuille. Roteiro: Chris Marker França : [s. n.], 1998.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RUIZ, R. **Poética del cine**. Santiago: Editorial Sudamericana Chilena, 2000.

SONTAG, S. **Contra a interpretação: e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

WOLLEN, P. Cinema e política. *In*: XAVIER, I. (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 71-85.

XAVIER, I. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

NOTAS

1. Este artigo apresenta resultados do projeto de pesquisa “Figurações da justiça: imaginação política e formas morais no cinema moderno (1945-1991)”, cujo objetivo é investigar o cinema político e a sua tradição teórica em perspectiva figural e fenomenológica, enfatizando a circulação dos motivos visuais de natureza política nos termos dos seus tratamentos poéticos.
2. “[...] la palabra ‘motivo’, etmológicamente, procede del verbo latino *movere*, mover. Significa: ‘que tiene la propiedad de mover, que produce movimiento. ‘Motivo’ y ‘motor’” [...].

Recebido em: 22/04/2023

Aceito em: 21/11/2023