

O CINEMA À LUZ DAS TEORIAS DA COMPLEXIDADE DE EDGAR MORIN: UMA REFLEXÃO PRODUTIVA PARA O MOMENTO ATUAL

*CINEMA BY THE LENSES OF EDGAR MORIN'S THEORIES OF COMPLEXITY: A PRODUCTIVE REFLECTION FOR THE
PRESENT DAYS*

*CINE A LA LUZ DE LAS TEORÍAS DE LA COMPLEJIDAD DE EDGAR MORIN: UNA REFLEXIÓN PRODUCTIVA PARA
EL MOMENTO PRESENTE*

MARCOS KAHTALIAN¹

LEDA TENÓRIO DA MOTTA²

Submissão: 23/10/2020

Aprovação: 29/11/2020

Publicação: 21/12/2020

¹ Doutorando em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Mestre em Multimeios pela UNICAMP (2001). Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense (1992). Tem experiência na área de Comunicação, Audiovisual e Administração e Pesquisa. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3899-8876>. E-mail: marcoskahtalian@gmail.com.

² Professora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP e membro da Rede Internacional de Pesquisadores Roland Barthes. Como pesquisadora do CNPq 1, desenvolve atualmente a pesquisa intitulada “Palavra, imagem e testemunho. Investigação sobre uma nova política do olhar”. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1468-4752>. E-mail: ltmotta@pucsp.br.

RESUMO

O cinema já há algum tempo não é mais visto, de forma preponderante, na sala de cinema. Novas formas de visualização do audiovisual apontam na atualidade para a emergência radical das plataformas de *streaming* e a fruição fílmica migra para a internet. É nesse contexto de crise da recepção fílmica tradicional que revisões críticas sobre o estatuto do cinema mais uma vez surgem em teóricos diversos, como Jacques Aumont (2012). O artigo procura mobilizar as ideias de complexidade desenvolvidas por Edgar Morin (1996), recenseando sua relação anterior com as teorias do cinema, mostrando a imbricação produtiva da complexidade com a reflexão cinematográfica. A partir desta análise, o texto

procurará evidenciar novas possibilidades para a reflexão de uma ontologia possível do cinema no momento atual, considerando suas múltiplas formas de recepção.

Palavras-chave: Cinema. Teoria da Complexidade. Edgar Morin

ABSTRACT

Cinema has for some time been no longer seen, predominantly, in the cinema theatres. New ways of viewing the audiovisual currently point to the radical emergence of streaming platforms and film fruition migrates to the internet. It is in this context of the crisis of traditional film reception that critical reviews about the status of cinema once again appear in different theorists, such as Jacques Aumont (2012). The article seeks to mobilize the ideas of complexity developed by Edgar Morin (1996), listing his previous relationship with theories of cinema, showing the productive overlap of complexity with cinematic reflection. Based on this analysis, the text will seek to highlight new possibilities for reflecting on a possible ontology of cinema at the present time considering its multiple reception possibilities.

Keywords: Cinema. Complexity Theory. Edgar Morin

RESUMEN

El cine ya no se ve desde hace algún tiempo, predominantemente, en la sala de cine. Las nuevas formas de ver el audiovisual apuntan actualmente al surgimiento radical de las plataformas de *streaming* y la fructificación del cine migra a Internet. Es en este contexto de crisis de la recepción del cine tradicional donde vuelven a aparecer reseñas críticas sobre el estado del cine en diferentes teóricos, como Jacques Aumont (2012). El artículo busca movilizar las ideas de complejidad desarrolladas por Edgar Morin (1996), enumerando su relación previa con las teorías del cine, mostrando la superposición productiva de la complejidad con la reflexión cinematográfica. A partir de este análisis, el texto buscará destacar nuevas posibilidades para reflexionar sobre una posible ontología del cine en la actualidad, considerando sus múltiples formas de recepción.

Palabras-clave: Cine. Teorías de la complejidad. Edgar Morin

INTRODUÇÃO

Mesmo antes da pandemia da covid-19 eclodir em 2020, afetando entre outros setores, o segmento das artes e dos espetáculos públicos, a sala de cinema, como lugar paradigmático de fruição do filme, vinha perdendo sua relevância. É notório o esvaziamento do espaço físico da sala escura como local privilegiado de assistir filmes, com o crescimento do *streaming* e das plataformas de consumo individual. Em 2019, segundo projeções, o faturamento do *streaming* pela primeira vez superaria globalmente o das bilheterias de cinema. Porém mais significativo é a mudança no parque exibidor, com grande concentração da exibição em poucos grupos empresariais, que numa lógica circular também privilegiam o filme *blockbuster*. Em 2017, segundo a reportagem do jornal Valor Econômico, por exemplo, no Brasil, 4% dos filmes lançados responderam por quase 60% dos ingressos vendidos, enquanto 55% dos filmes lançados atingiram apenas 1% do circuito exibidor na semana de estreia³. Tais fatos afetam a diversidade dos filmes exibidos que, naturalmente, migram para outras tantas plataformas virtuais, na Internet.

O estatuto ontológico do cinema nesse contexto de ampla fragmentação da difusão do audiovisual vem sendo debatido recentemente por uma série de autores como Jacques Aumont (2012), André Gaudreault (2016) e no cenário brasileiro, Fernão Ramos (2016), apontando todos eles que tais questionamentos ontológicos são recorrentes todas as vezes que novas tecnologias vem afetar o quadro de fruição então estabelecido. Porém, o que se coloca com a perda efetiva e simbólica do papel da sala de cinema no consumo do audiovisual é: o cinema é um modo de ver filmes configurado pela sala de cinema como dispositivo, ou os filmes – que por óbvio independem das suas formas de visualização – continuariam a ser “cinema” em qualquer formato de fruição? No fundo, repete-se aqui a famosa pergunta que André Bazin (2018) fez-se no momento central de expansão da cinefilia no mundo: afinal, o que é o cinema?

³ Valor Econômico, 29/03/2019, Caderno Eu e Fim de Semana, p. 24-25.

Este artigo procura valer-se da análise do cinema à luz das teorias da complexidade de Edgar Morin para compreender o momento atual do cinema em suas imbricações e questionamentos ontológicos. Muito antes de ser o pensador da complexidade, Morin desenvolveu estudos capitais sobre o cinema que, acreditamos, podem iluminar a questão do cinema como arte necessariamente complexa, contraditória, e por isso mesmo, passível de uma significação para além do seu suporte, como se verá a seguir.

COMPLEXIDADE E CINEMA: UMA REFLEXÃO CRUZADA JÁ A PARTIR DE SUA ORIGEM

O que há de mais subjetivo – o sentimento – infiltrou-se no que de mais objetivo há: uma imagem fotográfica, uma máquina (MORIN, 2014, p.140).

Edgar Morin é bastante conhecido como pensador ativo no debate contemporâneo das ideias, associado a uma sociologia das ciências e às questões de cunho epistemológico; e ainda mais reconhecido por elaborar e promover o conceito de pensamento complexo (MORIN, 1996). Este conceito, desenvolvido a partir dos anos 1970, em linhas gerais, em uma série de obras e intervenções críticas, vem sendo construído de forma contínua até o presente, e tem como das obras mais representativas a série sobre o *Método*. Na questão específica das relações entre cultura e sociedade, é característico de Morin enfatizar que não existe uma relação determinista, de submissão, entre superestrutura e infraestrutura. Ao contrário, o universo das ideias é recursivo, gera e é gerado, cultura e sociedade estando, portanto, em relação de geração mútua (MORIN, 1998, p. 23). O pensamento complexo procura justamente redefinir o paradigma da ciência e cultura cartesiana, o primado da disjunção e redução, da separação entre sujeito e objeto, da eliminação do objeto de seu contexto, da redução do conhecimento às suas partes mínimas, sem observar-se o todo (MORIN, 1996, p. 31).

O pensamento científico clássico teria se erguido sobre três pilares: ordem, separabilidade e razão absoluta; pilares estes hoje abalados pelos próprios desenvolvimentos da ciência e da sociedade, com as teorias da informação, as teorias sistêmicas e a cibernética (VASCONCELLOS, 2005). A estes princípios gerais, Morin propõe os princípios dialógicos, da recursão e o princípio hologramático.

De forma resumida, no princípio dialógico, o novo paradigma enfatizaria que duas noções antagônicas, ao invés de se repelirem, são essenciais para a compreensão de uma determinada realidade, isto é, não são dissociáveis. No princípio da recursividade, mais do que a retroação, há a noção de auto-organização e autoprodução, com os produtos sendo gerados e gerando eles mesmos novos produtos, sendo todos produtores e causadores daquilo que os produz. E finalmente, no princípio hologramático, evidencia-se como a parte está no todo, e o todo em cada parte, não sendo separáveis ou distinguíveis de forma irrecorrível (MORIN, 2000, p. 199-205).

Estas ideias são bastante conhecidas, e o propósito aqui não é tanto esmiuçar as relações dialéticas da complexidade na discussão de uma nova ciência - assuntos tão caros à Morin e a uma série de pensadores que vêm deslocando esse pensamento para uma filosofia da rede, como coloca André Parente (2004)⁴. Estas noções de rede mantêm pontos de contato com a noção de complexidade, ideias muitas vezes trabalhadas de forma sincrônica e diacrônica por autores como Bruno Latour (2019), Pierre Musso (2014), entre outros. O objetivo deste artigo é justamente chamar atenção para uma pré-figuração ou formulação *avant la lettre* da noção de complexidade em Morin, e então avaliar como e se as ideias de complexidade podem ser uma moldura interpretativa de análise e investigação do cinema no seu momento atual.

O cinema irá aparecer em Morin claramente como arte complexa, e isso não se trata de uma ilação especulativa, como em um exercício de crítica genética. Muito antes de

⁴ Vale observar que André Parente é, curiosamente, pensador profícuo nas áreas do cinema e do audiovisual, em uma perspectiva complexa, como se verá mais adiante.

pensar nos temas da complexidade, Edgar Morin já havia incursionado pela avaliação do cinema como fenômeno social, em uma perspectiva que pode ser avaliada como complexa.

Sua obra *O Cinema ou o Homem Imaginário*, definida pelo autor como um ensaio de antropologia sociológica, publicada em 1956 pela *Editions de Minuit*, é capital nos estudos de cinema, por ter sido a primeira obra a abordar o cinema como um fenômeno maior do que apenas o maravilhamento com a reprodução das imagens moventes. Na verdade, nesta obra, Morin procura dar conta do que foi o fato da transformação do cinematógrafo – então apenas uma máquina - em cinema, isto é, em produção de imaginário (MORIN, 2014, p. 68-108).

Nesse sentido, embora o trabalho não tenha sido o pioneiro em uma abordagem de caráter mais culturalista e sociológico do cinema, ele guarda essa dimensão de entender o fenômeno cinema para além do meio. Morin continuaria a pesquisa sobre cinema – seu livro sobre as estrelas do cinema – *Les Stars* é de 1957 e seguiria nessa mesma orientação investigativa sobre o que torna e o que transformava as atrizes em “stars”. E, não menos importante, Morin foi roteirista com Jean Rouch de um dos maiores clássicos do cinema documentário, do assim movimento do cinema *verité*, com o filme de caráter de pesquisa antropológica *Chronique d'un Été*, de 1962. E então a partir do final dos anos 70, que o pensamento de Morin cada vez mais caminhou para a revisão do método, para o assim chamado pensamento da complexidade.

Mas como então um intelectual como Morin migra do cinema para a complexidade e para a epistemologia da ciência? O cinema como objeto de estudo foi apenas um desvio diletante, uma obra de iniciante, que tateia seus verdadeiros interesses de pesquisa? Ou o cinema como objeto de pesquisa, de fato, favoreceu um pensamento que se queria complexo e não disjuntivo?

Em primeiro lugar, deve-se estabelecer que a obra de Morin sobre o cinema possui importante relevância no campo dos estudos cinematográficos, podendo ser considerado uma referência clássica influente, inclusive com a introdução de conceitos como o de participação afetiva, a que as teorias posteriores de abordagem psicanalítica não se cansarão

de voltar, de forma mais ou menos recorrente, como aponta Ismail Xavier, que também o elenca como um autor clássico em sua bem conhecida antologia (XAVIER, 2008, p. 24).

A abordagem de antropologia sociológica, isto é, observando-se o reflexo concreto da prática social do cinema para o homem moderno, retoma os temas da indústria cultural, porém, numa perspectiva do cinema não como manipulação de massas, como era o caso na ocasião do ensaio de Theodor Adorno sobre o tema, mas sim, de máquina capaz de produzir imaginário, magia moderna, fundamental para que o cinema tenha se afirmado como cultura de massas, e como arte do século 20. Há, evidentemente, uma perspectiva menos condenatória e mais compreensiva: o que tornou uma máquina feita para ser a mais objetiva das máquinas de captura do real, em uma grande produtora de subjetividade, como aponta a epígrafe desse texto? Esta constatação já não seria ela mesma uma compreensão do cinema em termos de uma visada complexa?

Aqui é necessário fazer um comentário: não se trata de perguntas retóricas, mas sim de uma avaliação sobre os cruzamentos possíveis do pensamento da complexidade e do cinema que, naturalmente, podem ser percebidos de forma retrospectiva. Na verdade, como se poderá ver, esta relação entre cinema e complexidade foi mesma tacitamente estabelecida por Morin, no prefácio da reedição do livro sobre o cinema. Escrevendo em 1977, Morin reflete sobre sua carreira, sua entrada no CNRS⁵, e sobre as múltiplas razões que o teriam levado àquele objeto de estudo, incluindo aí o enorme impacto que sua geração, como ele declara, sofreu do cinema. Mas o que ele viria a desenvolver ali, de forma embrionária, era nada menos do que aquilo que ele chamou de método, isto é, o pensamento da complexidade, onde desaparece a disjunção clássica entre objeto e sujeito. Explicitamente, Morin escreve:

Meu objetivo não podia ser apenas considerar o cinema à luz da antropologia; devia ser também considerar *anthropos* à luz do cinema; e essas duas luzes eram, e são, uma e outra, vacilantes, incertas. Era preciso iluminar uma com a outra num processo espiral ininterrupto. Fiz, então, ao mesmo tempo, antropologia do cinema e cinematografia do *anthropos*, como num ciclo contínuo: o espírito humano ilumina o cinema que ilumina o espírito humano. Eu não sabia que esse procedimento era, de

⁵ Centre National de la Recherche Scientifique.

fato, um método; levaria vinte anos para formular teórica e paradigmaticamente o que, na verdade, eu praticava de forma espontânea (MORIN, 2014, p.13, grifos nossos).

De fato, neste prefácio, Morin faz questão de ressaltar que o tema do livro sobre cinema não é menor, nem marginal, mas faz parte do mesmo movimento contra o pensamento disjuntivo. Ele ainda afirma que havia preparado, mas não escrito, um segundo volume, agora somente sobre a perspectiva histórico-sociológica, situando o cinema dentro da indústria cultural, mostrando como o cinema é uma indústria, mas também é arte, numa relação que é antagonista e concorrente, mas também complementar. E finaliza o prefácio comentando que o que falta – ou faltava à época – era situar socialmente o cinema. O cinema seria um fenômeno relativamente autônomo, mas que só poderia ter este estatuto graças a uma ecologia cultural que o coorganiza. O problema seria “tentar conceber o tipo de articulação e o circuito que se opera entre o sistema aberto, que é o cinema e o sistema cultural, social, ele próprio dimensional” (MORIN, 2014, p.17).

A queixa que se explicitava nesse prefácio, e que, em certa medida, também perpassava todo o texto do livro, era justamente sobre uma disjunção entre uma leitura do cinema muito exclusivista, isto é, muito voltada a uma delimitação do que era essa arte/indústria, sobretudo em sentido estético, ante um cenário maior em que era ao mesmo tempo inserida nos circuitos sociais, os moldando e sendo moldada por eles.

Nesse sentido, a questão ontológica emerge: ou seja, não se tratava, em *Cinema ou Homem Imaginário*, de estabelecer uma ontologia do cinema baseada em análises semióticas de sua linguagem – ainda que necessária e desejável – mas, de explicar como o cinema votava-se ao imaginário, à subjetividade do *anthropos*. Não se tratava, portanto, de propor, como sempre se fez e ainda se faz, uma leitura essencialista do meio, algo como um específico fílmico; mas sim considerar o que de fato o cinema fazia e proporcionava para o homem moderno.

O que Morin nota no cinema, e o encaminha para uma reflexão retrospectiva sobre sua complexidade, pode ser definido como um conjunto de paradoxos que ele observou no

fenômeno cinematográfico. Esses paradoxos vão sendo colocados ao longo do livro, e mesmo no prefácio já citado aqui, com certa perplexidade e maravilhamento.

Morin observa, antes de tudo, o caráter paradoxal da imagem, lugar de entroncamento entre o real e o imaginário, “ato constitutivo radical e simultâneo do imaginário” (MORIN, 2014, p. 14). Ou seja, no próprio cerne de sua reflexão, já se imiscuía a noção complexa e não disjuntiva da separação entre o dito real e o imaginário, pelo fato da imagem ser constitutiva dos dois polos, aparentemente contraditórios, mas essencialmente complementares. Ao longo de toda essa obra, as antinomias “inconciliáveis” aparecem de uma parte a outra, isto é, menos que pura oposição e sim adição, complementariedade.

Nesta reflexão, Morin prossegue, o modo de pensar reinante ocultaria a unidade complexa e a complementariedade entre real e imaginário, assim eludindo o que lhe parece constituir à verdadeira originalidade do cinema: ser, ao mesmo tempo, arte e indústria, fenômeno social e estético, fenômeno ultramoderno, porém, que remete ao arcaísmo da psique humana (MORIN, 2014). Note-se aqui que, em nenhum momento, Morin estava preocupado em discernir uma verdade ontológica que repousaria em certas especificidades estéticas do cinema, como tanto já se fizera, e ainda, de certa forma, se faz. Isto é, repousando essa especificidade em atributos estéticos específicos como, por exemplo, já fora colocado na ênfase sobre a impressão de realidade e no caráter realista da imagem, para citar alguns autores clássicos como André Bazin (2018), ou na montagem como os soviéticos, cujo epítome é Sergei Eisenstein (2002), ou mesmo na fotogenia, tão cara às vanguardas francesas do início do século 20, como em Jean Epstein (2008).

Morin observa também, argutamente, que o cinema não poderia ser separado do espetáculo. Ele era essencialmente espetáculo para espectadores, posto que já nasceu espetáculo, exibição para as massas, desde sua primeira projeção em 28 de dezembro de 1895, em Paris. Tais fatos teriam consequências, como a implicação do desenvolvimento cada vez maior de uma teatralidade, de uma *mise-en-scène* para espectadores. Transformado em cinema, o cinematógrafo captaria o conceito de participação afetiva, de

projeção identificação – que Morin usa indistintamente e que seria basilar nos estudos subsequentes de cunho psicanalítico e mesmo semiótico (XAVIER, 2008) – com espectadores envolvidos naquilo que pode ser chamado encantamento, ou magia do cinema. E, justamente, é na noção de magia, de participação afetiva, que de forma explícita Morin apela para a ideia de fenômeno complexo:

A participação afetiva carrega em si uma magia residual (ainda não interiorizada integralmente) uma magia renascente (provocada pela exaltação afetiva)... Pode-se também compará-la a um meio coloidal onde mil concreções mágicas se encontrariam em suspensão... Nesse ponto, mais uma vez, é preciso recorrer à noção de **complexo**. (MORIN, 2014, p. 114, destaque do próprio Morin).

O MOMENTO ATUAL DO CINEMA: A PERSISTÊNCIA DA SALA ESCURA OU O FIM DO ENCANTO? A REDE E A EFERVESCÊNCIA CULTURAL

Nesse ponto, pode-se avaliar como bastante assente a leitura *avant la lettre*, da complexidade do cinema como fenômeno, antecipando, portanto, o seu pensamento de forma espontânea e não estruturada sobre o novo paradigma da complexidade. A questão agora é: poderia a complexidade pensada por Morin ser útil para avaliação do momento atual do cinema, em que o cinema, como fenômeno social, já não esta mais nas salas de exibição, mas em todo lugar e, sobretudo, na internet?

Segundo diversos autores, entre eles Jacques Aumont (2012), a sala de cinema não é mais a principal forma de fruição do audiovisual e para muitos não é nem mesmo a mais importante. A tal ponto, houve esse sentimento de perda da audiência que, no início da virada do milênio, levou vários autores, mais de 110 anos depois da invenção do cinematógrafo, a escreverem livros retornando à questão ontológica, defendendo certa especificidade – ainda que fluida – do cinema - certa magia e encanto indelévels, ante a variegada acusação de que o cinema estaria chegando a um fim.

Os próprios títulos dos livros já assinalavam certo balanço sobre um fim do cinema. Há, por exemplo, *Que reste-t-il du cinéma*, título do livro de Aumont (2012) que remete à Bazin, e que já é em si um acerto de contas com a história do cinema. Outro importante

teórico, André Gaudreault vai se perguntar o mesmo, na mesma época do livro de Aumont, com uma igualmente clara interrogação por título de livro: *O fim do cinema?* (2016).

Esta discussão do fim do cinema é, no entanto, como mostrou Fernão Ramos (2016), uma “eterna querela dos dispositivos”, um eterno retorno do mesmo, ou seja, a condenação de morte do cinema toda a vez que uma nova tecnologia ou ajuste de produção e consumo surgem, sendo agora a mais forte ameaça o próprio fim da sessão de cinema, diante da emergência do vídeo sob demanda em casa, vale dizer, o *streaming everywhere*.

Porém, talvez justamente a discussão ontológica atual - que coloca a sobrevivência do cinema em crise – seja ela mesma um signo da complexidade do cinema. A colocação permanente em crise dos estatutos ontológicos do cinema – cuja discussão remete-se ao nascimento do cinema em si – é ela mesma uma evidência de que o cinema é arte complexa, posto que nascida na contemporaneidade, na imbricação da ciência, técnica e arte, como queria Morin.

Toda esta contenda – fim e/ou não fim – é interessante, sobretudo se retomarmos o estudo de Morin, posto que naquele texto original ele estava mais interessado em compreender o mecanismo psíquico do filme do que buscando aspectos formais intrínsecos (ainda que relevantes e dos quais não se furtou a comentar), isto é, como ele aponta, compreender e analisar com uma visada antropológica, como o fluxo do filme imiscui-se no fluxo da mente, como afinal o cinema nasce de uma máquina objetiva, como o cinema torna-se uma máquina de produção de imaginário, um duplo imaginário do homem.

Ora, pode-se dizer que o cinema hoje é exatamente isso e talvez nada mais que isso: puro fluxo imaginário; o cinema é menos do que suas condições concretas (a sala escura, o filme visto em conjunto, a condição da sessão) do que mais um estado de sujeição à uma temporalidade narrativa que condiciona a percepção. De resto, argumentos muito próximos aos de Aumont, embora este, com muito mais detalhismo, clarifica aqueles condicionantes mínimos para ocorrer a forma cinema tradicional, insistindo na necessidade da sessão: a sessão é que instalaria o cinema em sua forma tradicional, sendo a submissão a um fluxo que não pode ser interrompido que gera o efeito cinema (AUMONT, 2012, p 68).

Evidentemente essas condições são dadas pelo dispositivo da sala escura, mas como o filme também é visto fora das salas – e cada vez mais – vale compreender então que existirá o filme como discurso audiovisual que será apropriado de formas distintas, conforme seus regimes de visibilidade. Talvez não seja o filme que esteja em crise, mas o cinema, quando considerado a partir de uma perspectiva determinada historicamente em uma forma de recepção específica dada pela sala de exibição.

Esta discussão ontológica é crítica, porque se, de fato, o cinema tornou-se puro imaginário, há, contudo, vale dizer, por enquanto, uma prática social concreta que diz respeito à frequência, a ida ao cinema. De fato, queira-se ou não, o ato de ver filmes em sala é material, por mais que o significante tenha se tornado digital, incorpóreo, pura nuvem.

O que significariam as salas de cinema para a definição do cinema, ou, melhor ainda, para a experiência mesma do espectador? Nesse sentido é importante observar o seguinte: se o cinema saiu das salas, por que estas ainda persistem? E, mais ainda, por que o fechamento de algumas salas tidas como referenciais para cinéfilos, provoca reações de defesa do espaço, como ato de resistência cultural? Ou seja, compreendendo que os filmes são os mesmos, pode-se supor que os regimes de visibilidade do filme e as práticas sociais serão distintas para aquele que vê o filme em sala e para aquele associado a outros dispositivos de visão; ou ainda, não exatamente para aquele que vê, mas para o ato de ver em si, posto que o mesmo espectador pode receber os filmes por qualquer meio disponível, o que de fato ocorre, mesmo com o público cinéfilo, pelo menos desde o advento do videocassete VHS e das locadoras, nos anos 1980.

É importante lembrar que o cinema, como aponta Ethis (2018), tem esse caráter metonímico: fazer cinema e ir ao cinema; a arte e o local de consumo, com o mesmo termo. Pessoas continuam, portanto, a ir ao cinema e possivelmente por várias razões, e com vários sentidos. Pode-se dizer, talvez, que ir ao cinema implica uma significação: por que fazê-lo se o filme pode ser visto em outro momento e ambiente? Evidentemente para além as respostas pragmáticas, como disposição individual, tempo, custo financeiro, e demais

razões prosaicas de todo espectador, deve haver razões também de cunho simbólico. Assim, acredita-se que a decadência das salas afetaria pouco o cinema como discurso audiovisual, como filme, mas talvez seja importante compreender as novas formas de ver que não mais dependem da sala, ao mesmo tempo que se faz o inventário das mudanças nas modalidades de recepção, compreendendo também a persistência da sala, ainda que agora menos intensa.

Somando-se ao conceito de complexidade, o que parece muito adequado a uma revisão do pensamento ontológico do cinema, um dos conceitos que podem ser mais frutíferos para pensar o cinema no atual contexto é o da rede e sua efervescência cultural, ainda segundo Morin. Esse conceito abrange os fatos que podem estar implicados nas decisões de escolha da sala, e na questão da sala como lugar de troca cultural.

No livro Método IV, Morin articula a ideia de efervescência cultural a partir da metáfora, extraída da Física e da Química, de calor cultural. Assim como no mundo físico, onde a agitação das moléculas gera o calor, e as trocas calóricas delas decorrentes, Morin entende que também existe um ambiente dialógico, de troca cultural – aquilo que chamou de efervescência cultural. O ambiente de troca, de efervescência, segundo Morin, alimentado por uma dialógica, pelo debate de ideias, pelo confronto e troca e questionamento de pontos de vista, atuaria como um contexto atenuador da ideia de *imprinting* cultural, ou o legado cultural de uma determinada situação, ou ainda os condicionantes culturais. Morin expressamente articula a noção de que a dialógica provocada pela efervescência cultural pode abrandar o *imprinting*, permitir desvios, rupturas, brechas, ainda que mínimas; fissuras no pensamento que, no entanto, podem crescer e mudar a paisagem cultural e o pensamento (MORIN, 1998, p. 41).

Como se sabe, o cinema foi a primeira grande arte de massas, e arte da visão do espetáculo de forma social, isto é, um dos grandes trunfos do cinema como espetáculo foi, simultaneamente, a ambivalência do público em experimentar o filme de forma isolada, ou individual, mas também de forma social. É amplamente conhecido o fato de que o hábito de ir ao cinema, sobretudo acompanhado, gera, após a visão do filme, as discussões valorativas sobre o filme visto em conjunto. Do mesmo modo, redes de cinema, sobretudo

salas de cinema de caráter cultural estabeleceram e estabelecem espaços de troca, de diálogo de ideias, sendo a própria noção de cinefilia desenvolvida com base em filiações a grupos, salas de cinema e críticas de cinema, como aponta Antoine Baecque (2010). Isto é, a noção de efervescência cultural foi e continua a ser parte essencial do sistema de recepção do filme, justamente pelos alcances massivos de sua audiência, pela sua distribuição frequentemente mundial, bem como também pelas ativas redes culturais que se formam ao redor de obras, autores, filmes e mesmo salas de cinema, sobretudo aquelas dedicadas ao filme independente.

A noção de rede aqui é mais que apenas a descrição do conjunto de salas de cinema, mas também a alusão do que Pierre Musso (2004), para citar apenas um teórico, chamou de Filosofia de Rede. Isto é, trata-se de pensar que a cultura, e neste caso analisado o cinema, deve ser lida pelas suas conexões, pela rede que interliga espectadores, produtores, recepção crítica, circulação social. A sala de cinema sendo apenas o espaço privilegiado onde as trocas aconteceriam, não eliminando evidentemente a própria rede corporificada pela Internet e seus diversos circuitos de recepção. André Parente (2004) comenta que o ciberespaço não anula o espaço físico, mas ao contrário, produz outra espacialidade, outras heterotopias, que permitiriam as trocas, o diálogo, a efervescência cultural.

Observa-se aqui que o vai sendo fechado é o cinema de rua, e mesmo a boa crítica positiva não consegue sustentar um filme, posto que, como ele fica pouco tempo em cartaz, o assim chamado boca a boca surte menos efeito, segundo a mesma reportagem. Assim, o que parece estar em jogo hoje é justamente uma redução do “calor” cultural no espaço físico da cidade, que a existência e permanência da sala significam, seja por ser local de encontros, trocas reais e simbólicas, seja pela não captura dos públicos mais jovens. Não será oportuno perguntar-se o que se perde quando se perde uma sala de cinema? Sugere-se aqui, talvez, a perda da efervescência cultural, em um contexto de redução dos encontros e debates públicos.

Uma grande crítica que se faz prende-se à pergunta sobre se as plataformas de *streaming*, justamente por serem regidas por algoritmos que “entregam” o que o

consumidor deseja, não reforçaria uma determinada bolha cultural; consumidores fechando-se sobre seus gostos, ao invés de se abrirem para a troca. Esta é uma discussão pertinente, que, no entanto, ultrapassa o propósito do presente artigo e fica aqui apenas sugerida.

CONSIDERAÇÃO FINAL: A SALA DE CINEMA COMO PONTO NODAL DA REDE CINEMATOGRAFICA

Assim, neste processo de complexidade a partir de Morin e revisão ontológica do cinema, faz-se importante justamente entender qual o papel e qual ainda o lugar da sala de cinema, em uma revisão ontológica do objeto cinema, e quais os desdobramentos com o declínio da frequência das salas. A questão que se coloca sobre a investigação é que, a partir do momento onde a sala de cinema, sobretudo as salas de rua, vão fechando e sendo eliminadas, uma importante prática social reduz-se especialmente para o público cinéfilo, isto é, o público que erigiu o amor ao cinema em bases muitas vezes próximas ao culto (BAECQUE, 2010). Mais ainda, com o fim da sala, de certa forma, o último residual da forma cinema tradicional como a conhecemos, perde-se um espaço cultural que foi essencial para a construção de redes criativas, sobretudo aquelas formadas por cinéfilos que crescerem e trocaram ideias sobre filmes, a partir da convivência e frequência das salas.

Pode-se aventar a hipótese de que a migração da audiência da sala para o *streaming* - que é essencialmente uma prática menos social, mais caseira, e mais solitária, inclusive, mais sujeita ao fluxo de interrupções - que não apenas a recepção do filme sofra de uma determinada descontextualização espacial, temporal, geográfica e situacional na cidade, bem como reduz-se ou altera-se a possibilidade de circulação de afetos, de trocas criativas a partir da visão e compartilhamento conjunto de um mesmo filme.

A hipótese que aqui se articula é a de que haveria certa perda concreta e simbólica na formação de redes, pois a dimensão, muitas vezes, da presença física, do contexto comum compartilhado da cidade, se enfraquece. Como se sabe, a necessidade de contágio, de troca, de diálogo, tão importantes para a criação, são bastante fortalecidas pela

assistência e discussão comum de um filme. O que está em jogo, portanto, é a perda da prática social do filme e isso, de certa forma, tem consequências. Não é sem razão que redes de cinematecas e cineclubismo estabeleceram-se no mundo e foram coetâneas do desenvolvimento do cinema e de seus movimentos criativos. Não se trata, entretanto, de lidar com o assunto de forma apocalíptica ou integrada, pois, seguramente, há ganhos e perdas nos novos contextos de recepção do cinema; há novas formas de ver o filme, e o audiovisual, de fato, está fora das salas. Mas, compreender o que é a experiência da sala, que foi formativa até então, reconfigura a noção ontológica do cinema, como hipótese.

Nesse sentido, pode-se pensar que se deseja, com o apoio da complexidade e do conceito de rede, mostrar como o cinema não é o filme, isto é, como o cinema é maior que o meio, ou ainda, maior que o cinematógrafo, como já havia dito Morin, nessa antecipação para a área do pensamento complexo. Filmes em sala, vídeo, *streaming*, internet, no celular, em todos os dispositivos. Trata-se de uma multiplicação do conceito de cinema, para além mesmo da noção de cinema expandido. A complexidade pode estar na compreensão das diversas formas em que o sentido do filme se atualiza para os espectadores, e de como as novas redes de contágio podem se formar, reconfigurando a maneira tradicional clássica de se ver filmes.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **Que reste-t-il du cinéma?** Paris: Vrin, 2012.
- BAECQUE, Antoine. **Cinefilia**. São Paulo, Cosac Naify, 2010.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu, 2018.
- EINSENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- EPSTEIN, Jean. **Bonjour Cinéma**, Excertos in: XAVIER, Ismail (org). A experiência do cinema. São Paulo: Graal, 2008, p 276-282.
- ETHIS, Emanuel. **Sociologie du cinéma et de ses publics**. Paris, Armand Colin, 2018.

GAUDREAU, André; MARION, Phillipe. **O fim do cinema?** Campinas: Papyrus, 2016.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos.** São Paulo: Editora 34, 2019.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o Homem Imaginário: ensaio de antropologia sociológica.** São Paulo: É realizações, 2014.

_____. **A inteligência da complexidade.** São Paulo: Editora Fundação Peirópolis, 2000.

_____. **O método IV.** As ideias, Habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulina, 1998.

_____. **O problema epistemológico da complexidade.** Lisboa, Publicações Europa-América, 1996.

MUSSO, Pierre. *Filosofia da Rede* in: PARENTE, André (org). **Tramas da rede.** Porto Alegre: Sulina, 2004, p 17-38.

PARENTE, André (org). **Tramas da rede.** Porto Alegre: Sulina, 2004.

RAMOS, F. P. *Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim.* *Galáxia* (São Paulo, Online), n. 32, p. 38-51, ago. 2016

Valor Econômico, 29/03/2019, Caderno Eu e Fim de Semana, p. 24-25.

VASCONCELLOS, Maria José Esteves. **Pensamento Sistêmico: o novo paradigma da ciência.** São Paulo: Papyrus, 2005.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema.** São Paulo, Graal, 2008.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema.** New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970.

COMO CITAR ESTE ARTIGO

KAHTALIAN, Marcos; MOTTA, Leda Tenório da. O cinema à luz das teorias da complexidade de Edgar Morin: uma reflexão produtiva para o momento atual. **Revista Culturas Midiáticas**, João Pessoa, v. 13, n. 2, pp. 22-38, 2020. DOI: <https://doi.org/10.22478/ufpb.1983-5930.2020v13n2.55890>.