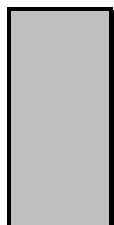


Artigo



## ENTRE TEXTOS, MEDIAÇÕES E CONTEXTOS: ANOTAÇÕES PARA UMA POSSÍVEL HISTÓRIA SOCIAL DO CINEMA

Alexandre Busko Valim\*

### Resumo

O presente artigo trata de questões relacionadas ao estudo do cinema sob o prisma da história social, enfocando aspectos de recepção, mediação e produção de filmes. Argumentamos que os textos do cinema são produções complexas que incorporam discursos sociais e políticos cuja análise e interpretação exigem métodos de leitura e crítica capazes de articular sua inserção no meio político e nas relações sociais em que são criados, veiculados e recebidos. Com base em trabalhos desenvolvidos sob esse viés, procuramos desenvolver algumas reflexões teóricas que possam contribuir para uma maior compreensão e utilização do cinema como fonte importante para o estudo de determinados momentos históricos.

**Palavras-Chave:** Análise fílmica; História Social; Cinema.

### Abstract

The main concerns of this article are the questions related to the study of cinema under the prism of a social history, approach aspects of reception, mediation and production of movies. We argue that cinema texts are complex productions that embody social and political discourses whose analysis and interpretation requires reading methods and criticism able to articulate their insertion on the political staff and on the social relations that are created, circulated and received. Based on some works developed under this view, we intend to explain some theoretic observations that could contribute for a major understanding and use of cinema as an important source for the study of specific historical moments.

**Keywords:** Movie analysis; Social History; Cinema.

\* Doutorando em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF), pesquisador do Núcleo de Estudos Contemporâneos (NEC/UFF) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

HISTÓRIA SOCIAL	Campinas - SP	Nº 11	17-40	2005
-----------------	---------------	-------	-------	------

Pensar o cinema com base na história social não é algo novo. Tradicionalmente, considera-se o cinema um fenômeno complexo, em que se entrecruzam fatores de ordem estética, política, socioeconômica ou sociocultural. No entanto, a preocupação com esse tipo de enfoque parece ter crescido bastante nos últimos anos em razão do grande número de trabalhos que tem se preocupado em estudar a emissão, a mediação e a recepção de filmes de forma integrada. Os motivos para esse crescente interesse parecem estar ligados não somente ao atual estágio das concepções sobre a história, mas também ao crescente reconhecimento da importância de questões ligadas ao estudo do cinema, antes desvalorizadas ou deixadas em segundo plano, como, por exemplo, quem assiste aos filmes? Como assistem? Por que assistem? Como abordar e discutir as mediações situadas entre e a emissão e a recepção desses filmes?

Apesar de termos no Brasil alguns historiadores escrevendo artigos e livros a esse respeito desde o início da década de 1990, houve poucos avanços nessa área. Ainda não existe no país uma historiografia consolidada que aborde e problematize consistentemente o cinema sob a ótica de uma história social do cinema, fazendo com que as principais contribuições ao tema, em língua portuguesa, ainda sejam de trabalhos produzidos por historiadores franceses ou estadunidenses (Sklar, 1978; Schatz, 1991; Friedrich, 1989). No entanto, várias experiências, algumas bem interessantes (Ferreira e Soares, 2001; Meneguello, 1996; Almeida, 1999; Castro, 1999), têm sido feitas por historiadores brasileiros, contribuindo bastante para o debate e o interesse por esse tipo de discussão; mesmo que muitas não tenham sido publicadas, o crescente interesse pelo cinema nas Pós-graduações em História pode ser constatado pelo grande número de pesquisas desenvolvidas, e em desenvolvimento, atestando a vitalidade da “História Visual” no meio acadêmico.

Neste artigo, iremos discutir algumas questões necessárias para o estudo de filmes, procurando colaborar para a reflexão teórica e metodológica ligada ao estudo do cinema na história social. Procuraremos esta-

belecer uma relação entre questões diversas, mas que se entrecruzam em uma possível história social do cinema, desde as mais amplas, ligadas à emissão, à mediação e à recepção de um grupo de filmes, como outras mais pontuais, ligadas à ideologia e à hegemonia. Nesse sentido, trabalhos orientados por correntes específicas dos estudos culturais ingleses, da semiótica, da história cultural francesa e dos estudos de comunicação fornecem ferramentas importantes para a elaboração de uma história social que possa tratar adequadamente da mídia nas suas complexas relações com o social.

É importante ressaltar que abordar todos os aspectos que possam estar presentes em uma análise de filmes sob a ótica da história social do cinema é algo muito além das possibilidades deste texto, até porque a cada enfoque caberá uma abordagem diferenciada, que dependerá das afinidades e questões de cada historiador.

Para a reflexão das questões que pretendemos abordar – com enfoque em aspectos socioculturais e políticos – baseamo-nos em filmes característicos do denominado “estilo clássico” hollywoodiano, o que não significa que tais questões não possam ser dirigidas a outros tipos de produção cinematográfica.

O conjunto de problemas que se colocam no estudo da sociedade/mídia, o seu caráter necessariamente pluridisciplinar e a diversidade das abordagens e tendências metodológicas que aí se cruzam e se contrapõem fazem com que a história social do cinema seja, na maioria das vezes, uma tarefa bastante difícil de ser realizada, e porque não dizer ousada.

Como outros autores já salientaram, compreender plenamente todos os elementos presentes em uma ou mais produções cinematográficas exige, muitas vezes, trabalhar como historiador de economia, das instituições, das técnicas, da cultura etc. (Cardoso, 2001, p. 65).<sup>1</sup> Concorda-

---

<sup>1</sup>. Outrossim, a complexidade a que nos referimos é própria da História Social (Hobsbawm, 1998, pp. 83-105; Castro, 1997, pp. 45-61).

mos com essa assertiva posto que, assim como Robert Allen e Douglas Gomery, consideramos o cinema como uma instituição inscrita no meio social. Nesse sentido, os filmes contêm elementos da produção nacional e internacional, o que os levam a ser influenciados por mecanismos econômicos globais, mesmo que importantes especificidades regionais estejam presentes (Lagny, 1997, p. 125).

Marc Ferro acredita que a mensagem ideológica presente em um dado filme pode vir à tona por meio do estudo de seus principais aspectos: imagem, som, produtor, texto, público e crítica. Em seu entendimento, a câmera, algumas vezes, acaba por mostrar os lapsos que buscava esconder, podendo revelar à sociedade algo que antes estava oculto (Ferro, 1992). Os efeitos que um filme pode gerar acabam, desse modo, por se converterem em mudanças potenciais do devir histórico. Por isso, concordamos com a afirmação de Ferro de que o filme é um agente da história. Para o autor, um filme pode ser analisado em quatro etapas: 1) O conteúdo aparente ou a imagem da realidade: é a forma como o filme é apreendido, como é visto em um primeiro momento; 2) Com a análise das imagens a partir de um determinado contexto histórico; 3) Em decorrência do segundo ponto, pode-se chegar a uma zona de conteúdo latente, algo que escapa à primeira vista, mas que ainda pode ser compreendido se dissociado do contexto histórico; 4) Por meio dessa prerrogativa metodológica pode-se então adentrar na zona da realidade não-visível, mesmo que ela não possa ser reconstituída da maneira tal como se deu (fato histórico), *ipso facto*, somente se poderá chegar próximo de tal realidade, respeitadas as devidas conexões com o contexto em que o filme foi produzido – acrescentamos que tal prerrogativa também vale para a recepção do filme.

Recuperando e aprofundando algumas questões levantadas por Marc Ferro, Michele Lagny argumenta que todo processo de produção de sentido é uma prática social e que o cinema não é apenas uma prática social, mas também um gerador de práticas sociais, ou seja, o cinema,

além de ser um testemunho das formas de agir, pensar e sentir de uma sociedade é também um agente que suscita certas transformações, veicula representações ou apresenta modelos. Apesar de propor a união entre história do cinema e história social, Lagny não chega a sistematizar sua proposta como faz, por exemplo, Ciro Flamarion Cardoso, utilizando a teoria da narração e uma opção semiótica. No entanto, Lagny lança questões importantes como: que conjuntos de textos estão compondo seu texto? Quem faz os filmes? Quem os vê? Que podemos dizer da sociedade que os produz? O que se tem dito sobre esse cinema? Como e por quê? Mesmo não respondendo à maioria das perguntas que faz, talvez inspirada pela máxima que diz que uma pergunta bem colocada vale mais que uma resposta fácil, a autora defende que um estudo de fôlego deve se realizar não apenas em termos estéticos e culturais, mas também em termos econômicos e institucionais. Desse modo, segundo Lagny, é possível sair do estreito marco de uma “história do cinema” limitada ao estudo da produção fílmica e entrar no território da história geral (Lagny, 1997).

Já Pierre Sorlin considerou que uma análise/interpretação de filmes cuja função fosse estritamente social poderia conter: 1) o sistema de representações ficcionais ou sociais; 2) os tipos de lutas e desafios que os roteiros descrevem, os grupos sociais implicados na ação do filme, em que a ênfase pode recair em indivíduos, grupos organizados, até em idéias abstratas; 3) o modo como os filmes representam a organização, as hierarquias e as relações sociais; 4) como o filme enfatiza ou oculta elementos da sociedade e de seus conflitos por meio de inclusões, exclusões e ênfases; 5) o que os filmes pretendem obter do espectador diante de situações, grupos de situações, grupos ou relações sociais – identificação, simpatia, emoção, desprezo etc. (Sorlin, 1985; Cardoso, 2001, p. 63).

Investigar os meios pelos quais alguns filmes tentam induzir os indivíduos a se identificarem com as ideologias, as posições e as representações sociais e políticas dominantes e quais as rejeições a essas tentati-

vas de dominação pode contribuir para uma visão mais crítica da sociedade. A resistência aos significados e às mensagens dominantes, por sua vez, pode propiciar novas leituras e novos modos de apropriação do cinema, usando a cultura como recurso para o fortalecimento e a invenção de significados, identidades e formas de vida. Nesse sentido, convém notar que a cultura é um terreno de disputas, em que grupos sociais e ideologias políticas rivais lutam pela hegemonia e que os indivíduos vivenciam essas lutas por intermédio de imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados não somente pelo cinema, mas pela mídia de forma geral.

É fundamental que a interpretação de um ou mais filmes seja feita observando-se o seu contexto de produção para que se compreenda como ele relaciona-se com estruturas de dominação e com as forças de resistência, bem como as posições ideológicas que se desenvolvem nos debates e nas lutas sociais em andamento. Ademais, além de não se poder estudar a cultura sem interrogar o sistema social em que ela se desenrola e sem observar o conjunto em que os diferentes elementos se transformam, mas não forçosamente ao mesmo ritmo (Roche, 1998, p. 26), deve-se evitar, como alerta Ciro Flamarion Cardoso, o erro comum de querer “ler” em um filme a sociedade inteira, a totalidade complexa da história de uma época, ou ainda, em acreditar em poderes de predição do futuro inscritos no cinema de cada período. Concordamos com Cardoso, quando ele afirma que ao interrogar um filme, vários filmes, ou parte de um ou mais filmes mediante uma opção metodológica, deve-se tratá-lo como um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente ao período e à sociedade que o produziu. Dessa maneira, o filme sempre fala do presente, diz algo a respeito do momento e do lugar que constituem o contexto de sua produção (Cardoso, 2001, pp. 62-63).

A preocupação que Barbara Klinger dispensou a essa questão é um bom exemplo da relação que pode ser estabelecida entre o texto e o contexto. Partindo da proposta teórica de Tony Bennett para estudar uma

série de filmes de Douglas Sirk, diretor alemão radicado nos Estados Unidos, Barbara Klinger procurou demonstrar como os melodramas desse diretor produziram significados diferentes em contextos distintos. Por sua vez, ao examinar condições institucionais e sociais, Klinger afirma que a essência de um filme ou de uma novela pode ser “capturada” por um método crítico adequado, mesmo sob diferentes circunstâncias, quando os filmes assumem diferentes identidades e funções culturais. Desse modo, sua abordagem não ignora o texto, apenas desloca o foco da interpretação textual para a explanação histórica e do evento de interpretação do texto (King, 1998, p. 220).

Um interessante exemplo de trabalho com seqüências de vários filmes, e que vem ao encontro da história social, pode ser visto em um artigo de Ana Maria Mauad, no qual são analisados três filmes de Carmem Miranda. Em sua abordagem, procurou observar a forma como as expressões culturais assumiam uma dimensão política em determinados contextos históricos. Trabalhando apenas com as aberturas dos filmes, Mauad estabelece uma relação entre os elementos da forma da expressão e do conteúdo de cada uma das seqüências iniciais. Assim, examinando como as encenações se configuram segundo o ambiente, os seus personagens, o ritmo da música, as opções de câmera e o *timing* das cenas, a autora elabora o seu estudo atendo-se aos seguintes tópicos: a) o espaço encenado como produtor de sentido social – atributos, composição, locação etc.; b) os personagens como metonímia do contexto histórico; c) nós e os outros – a construção das alteridades na dinâmica cultural; d) número de cenas da seqüência de abertura e opções de câmera; e) música da seqüência inicial e o campo semântico criado pela letra das músicas (Mauad, 2002, pp. 52-77).

Um outro bom exemplo desse tipo de estudo é o desenvolvido por Cristina Meneguello sobre a influência do *Star System* hollywoodiano no Brasil nas décadas de 1940 e 1950. Utilizando desde revistas de variedades como *O Cruzeiro* e *A Cigarra*, até revistas especializadas em cinema,

como *Cinelândia*, *Cena Muda* e *Cine Revista*, a autora teve êxito em mostrar como os filmes norte-americanos deixaram marcas na cultura e na propaganda brasileira, tornando-se referências e modos de acesso ao passado (Meneguello, 1996).

Também trabalhando com a relação cinema/história, Robert Burgoyne (além de chamar a atenção para a influência do cinema na consciência histórica) destaca que ele também influi profundamente na organização social. Burgoyne, citando autores como Michael Kammen e George Lipsitz, aponta que os filmes baseados em temas históricos são importantes instrumentos não-oficiais de rememoração coletiva, pois sua influência e visibilidade ampliam o alcance sobre conceitos emergentes e tradicionais da identidade nacional. A interpenetração de história e ficção em filmes como *Tempo de Glória*, *JFK* e *Forrest Gump* cria, segundo o autor, uma construção idealizada da nacionalidade norte-americana por meio de uma narrativa da perda coletiva, refazendo o sentido cultural e ajudando a moldar a auto-imagem da nação (Burgoyne, 2002).

Desse modo, à vista de trabalhos como o de Ana Maria Mauad, Cristina Meneguello e Robert Burgoyne, fica difícil sustentar a noção romântica e mística da arte como a criação do “gênio”, que transcende a existência, a sociedade e a época (Wolff, 1982, p. 13). Preferimos, por razões óbvias, o ponto de vista de que ela é, antes, a construção completa de vários fatores históricos ou, como assevera Jean-Louis Comolli, de que o cinema não se desenvolve de forma independente de forças tecnológicas, econômicas e ideológicas. Ou seja, o cinema é altamente mediado (Belton, 1998, p. 230). Diante disso, estudos pautados no circuito consumo-mediação-produção poderão tratar adequadamente as mediações institucionais e culturais que regulam, permitem ou impedem a produção e o consumo de filmes.

Influenciados por Comolli, Robert Allen e Douglas Gomery, por exemplo, procuram combinar a observação empírica com as teorias do conhecimento para identificar mecanismos que determinam eventos his-



tóricos. Citando uma análise de *Sunrise* (1927), Belton aponta como Allen e Gomery trabalharam o filme de F.W. Murnau, discutindo as estratégias promocionais do filme – que objetivavam elevar o *status* do estúdio de William Fox – e os vários discursos públicos em torno da produção e recepção do filme. Desse modo, o significado histórico de *Sunrise* reside menos em suas qualidades estéticas, do que no seu exemplar *status* de um conjunto que reúne forças econômicas, tecnológicas e sociais (Belton, *op. cit.*, pp. 230-231).<sup>2</sup>

É importante notar que um dado filme, produzido em Hollywood ou não, sempre, mesmo que não intencionalmente, transmite um conteúdo ideológico. Como assevera Jean Patrick Lebel, esse fenômeno ocorre em razão do processo de produção de um filme, pois há elaboração, acumulação, formação e produção de ideologia. E, se tal conteúdo ideológico reproduz a ideologia dominante, é porque ela exerce todo o seu peso sobre aqueles que realizam e consomem os filmes (Lebel, 1989, p. 92). Para Sergio Alegre, os filmes mostram imagens de vidas, de atitudes e de valores de grupos sociais criados valendo-se de aspectos reconhecíveis, mas muito selecionados desses grupos, tornando assim, legítima a afirmação de Lebel. Dessa forma, o público tende a considerar como verdadeiras as descrições de lugares, atitudes e modos de vida das quais não tem um conhecimento prévio (Alegre, 1997, pp. 77-78).

Terry Eagleton, em um livro sobre o tema, começa um dos capítulos com a frase: “O opressor mais eficiente é aquele que persuade seus subalternos a amar, desejar e se identificar com seu poder” (Eagleton,

---

2. Segundo Michele Lagny, para Allen e Gomery, a indústria cinematográfica não se diferencia da dos detergentes ou da do automóvel. Destinado ao consumo popular e com uma produção considerada influente em virtude de suas capacidades persuasivas, o cinema deve ser analisado do ponto de vista sociológico. Para os autores, convém estudar as relações da instituição cinematográfica com outras instituições (políticas, judiciais, culturais etc.) e, especialmente, elucidar suas relações com outros meios de diversão populares (Lagny, 1997, pp. 125-126).

1997, p. 13). Se pensarmos no *Star System* hollywoodiano esta idéia torna-se perfeitamente adequável. De outra forma, Eagleton defende uma crítica da ideologia na qual ninguém jamais está inteiramente iludido, isto é, aqueles que se encontram sob opressão alimentam esperanças e desejos que só poderiam ser realizados pela transformação de suas condições materiais.<sup>3</sup> Alguém que fosse totalmente vítima da ilusão ideológica, aderindo completamente às mensagens, sequer seria capaz de reconhecer uma reivindicação. A contra-hegemonia encontra aqui uma interessante analogia, pois se é verdade que as pessoas não param de desejar, lutar e imaginar, mesmo nas condições aparentemente mais desfavoráveis, também é verdade que a prática da emancipação política é uma possibilidade genuína (*idem, ibidem*). Com argumentação semelhante, Jesús Martín-Barbero (1997) pondera que os dispositivos de mediação estão ligados estruturalmente aos movimentos que articulam a cultura, podendo encobrir os conflitos entre as classes, produzindo sua solução no imaginário e assegurando o consentimento ativo dos dominados.<sup>4</sup> Não obstante, embora reconheça o papel ativo da audiência, Martín-Barbero não abandona a idéia da preponderância da mídia na constituição da hegemonia.

De acordo com Douglas Kellner, o modelo ideal para o estudo não somente de filmes, mas da mídia como um todo, estaria entre duas vertentes teóricas, a “Escola de Frankfurt” e a “Escola de Birmingham” (Kellner, 2001). Suas análises de séries de televisão como *Miami Vice* e

---

3. De certa forma, essa conceituação expande a noção de ideologia. Próximo a esse ponto de vista está Douglas Kellner, quando parte da perspectiva de que não há uma só ideologia dominante, unificada e estável, mas pressupostos nucleares que diferentes grupos políticos mobilizam e põem em ação (Kellner, 2001).

4. O autor denomina de “mediações” o campo constituído pelos dispositivos pelos quais a hegemonia transforma por dentro o sentido do trabalho e da vida da comunidade. De modo sucinto, as articulações entre as práticas de comunicação (Martín-Barbero, 1997, p. 262).

*Beavis and Butt-Head* e de filmes como *Poltergeist*, *Rambo* e *Top Gun*, além de divertidas, são um bom exemplo de como questões de classe e ideologia podem ser utilizadas para a análise e crítica da política dos textos culturais. O autor observa que os indivíduos podem produzir seus próprios significados com os textos veiculados pela mídia, até porque a hegemonia é negociada, renegociada e vulnerável a ataques e a subversão, em uma relação em que a própria mídia, contraditoriamente, oferece recursos os quais os indivíduos podem acatar ou rejeitar na formação de suas identidades, em oposição aos modelos dominantes. Em virtude da complexidade dos produtos culturais veiculados pela mídia, de acordo com o autor, é necessária uma abordagem crítica ampla e multidimensional, a fim de se analisar satisfatoriamente tais textos. Por conseguinte, sua abordagem combina análise da produção e da economia política dos textos; análise e interpretação textual e análise da recepção por parte do público e de seu uso na cultura da mídia (Kellner, *op. cit.*).<sup>5</sup>

Marc Ferro, certa vez, assinalou que avaliar a ação exercida pelo cinema é difícil; entretanto, certos efeitos, ao menos, são distinguíveis (Ferro, 1992, p. 15). Certamente, os filmes contribuem para a significação de alguns fenômenos históricos e para a difusão do conhecimento sobre determinados temas, pois possuem uma virtude pedagógica, um caráter formativo que influi diretamente nos modos de pensar e agir, até mesmo modelando políticas sociais (Meneguello, 1996). Assim, eles constituem apenas a transcrição cinematográfica de uma visão da história que foi concebida em um dado momento e em um contexto social específico.

---

5. De fato, como apontou Siegfried Kracauer, os filmes nunca são produtos de um único indivíduo; uma vez que qualquer unidade de produção cinematográfica engloba uma mistura de interesses e inclinações heterogêneas, o trabalho de equipe nesse campo tende a excluir o tratamento arbitrário do material, suprimindo peculiaridades individuais em favor de traços comuns a muitas pessoas (Kracauer, 1988, p. 17).

Entretanto, obviamente essa relação não é mecânica; no cinema, notamos que a direção, o roteiro e até os papéis desempenhados pelos atores podem tomar certos efeitos diversos daqueles que se pretendia durante a filmagem, seja em relação aos seus emissores, seja aos seus receptores. O filme é um mediador entre a sociedade que o produz (expressando as características e os valores presentes) e a que o recebe (que aprende também de acordo com suas características e seus valores). Nesse aspecto, alguns trabalhos de Roger Chartier são importantes para a discussão de questões como a materialidade do texto e a influência que ela tem na leitura, a rede de práticas culturais apoiadas sobre o texto, quem lê, como lêem, como representam o que lêem e a liberdade na interpretação, mesmo que sempre limitada (Chartier, 1991, pp. 173-191; Chartier, 1994, pp. 100-113; Chartier, 1996, pp. 77-105). Essa limitação, segundo o autor, está relacionada aos protocolos de leitura que estão inseridos nas redes de práticas (Chartier, 1996, p. 89). No cinema, um protocolo de leitura pode estar em um anúncio, em um cartaz, em uma propaganda, em um trabalho anterior feito pelo diretor ou pelos atores principais, no gênero utilizado, na crítica especializada e, obviamente, no próprio filme. Além disso, o que se fala a respeito de um tema também influencia na interiorização de uma mensagem. A propaganda no contexto de exibição de filmes pode consistir em um protocolo de leitura que reforça uma interpretação específica, mesmo que haja uma certa liberdade, como apontou Chartier. Trabalhos sobre história social do cinema apontam a existência não somente de protocolos de leitura nos filmes, mas também de comportamento nos cinemas (Gabler, 1999).

Uma questão destacada por Chartier, e que nos parece essencial, trata das senhas que um autor inscreve em sua obra a fim de definir uma leitura correta do texto, em uma tentativa de imposição de sentido (1996, pp. 95-96). Para que essa imposição funcione, Chartier indica algumas estratégias: primeiro, inscrever no texto as convenções sociais ou literárias; segundo, utilizar técnicas narrativas ou poéticas; e, por último, usar

elementos ligados não ao texto, mas à tipografia. Talvez o artifício recomendado por Jesús Martín-Barbero para pensar o processo de comunicação seja um bom caminho para refletir sobre esses elementos. Sua proposta do processo de comunicação e do meio não está nas mensagens, mas nos modos de interação que o próprio meio transmite ao receptor (Martín-Barbero, 1995, p. 57). Todavia, estudar os filmes unicamente sob o ponto de vista da emissão não é o bastante. Roger Chartier, por exemplo, ao buscar um meio-termo entre as análises que privilegiam a emissão e as que privilegiam a recepção e, assim, propor uma maior ênfase na mediação aproxima-se bastante dos estudos desenvolvidos pelo *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies*. Esse centro propunha, no final da década de 1950, uma retomada crítica dos estudos desenvolvidos por Antonio Gramsci, a fim de resolver os problemas que derivavam da ênfase que Theodor Adorno, entre outros, dava à emissão. Edward Palmer Thompson também desenvolveu pesquisas nesse viés. A retomada crítica que Thompson fez de Gramsci estava voltada para a compreensão de como as classes inferiores não eram simples presas de forças históricas externas e determinantes, elas, na verdade, teriam desempenhado um papel ativo e essencial na criação de sua própria identidade cultural. O campo do tumulto, de acordo com essa perspectiva, seria ideal para a observação e a exploração desse papel (Thompson, 1993).

Marialva Barbosa pondera que, teoricamente, alguns pressupostos a respeito da noção de texto devem ser considerados. Em primeiro lugar, de acordo com a autora, é preciso perceber que muitas vezes os vários significados de um texto escapam à consciência do próprio autor. Portanto, há uma ambigüidade entre o significado e a intenção. A intencionalidade do emissor é parte importante no processo de comunicação, mas o campo ideológico é mais amplo do que a própria intencionalidade (Barbosa, 1999, p. 10).

Apesar de os filmes serem uma fonte documental importante para o estudo das representações, eles não nos dizem muita coisa sobre o público que os viu e ainda menos sobre o sistema em que foram produzidos. De acordo com Michele Lagny, os filmes têm uma utilidade restrita nesse tipo de investigação. A observação de um filme pode informar o historiador sobre certa informação acerca de seu *status* como produto de consumo, mas a observação pouco revelará sobre o negócio que a produziu, distribuiu ou exibiu. Para a autora, os filmes em si mesmos nos dizem muito pouco sobre os modos de produção, as estruturas organizativas, a tomada de decisões dos executivos, as relações de trabalho ou situações de mercado (Lagny, 1997, p. 127). Daí a importância em se investigar outros meios de comunicação que ajudam os filmes produzidos em Hollywood a estabelecer uma certa hegemonia ou domínio cultural de instituições existentes e valores em detrimento de outros (Kellner, 1998, p. 358). Nesse sentido, revistas populares, programas de rádio, anúncios, suplementos literários em jornais de grande circulação e outros produtos da vida cultural também fornecem informações valiosas sobre atitudes e tendências, até porque os públicos escolhem os filmes pelas representações na imprensa, em revistas, na televisão, em conversas e outros contatos sociais. Desse modo, outros meios de comunicação que norteiam o cinema são perfeitamente passíveis de serem estudados em conjunto com esses filmes, pois sua utilização como discurso social sobre o cinema pode enriquecer bastante a análise. Convém notar que, ao trabalhar com filmes, jornais e revistas, certamente não damos conta da opinião pública em torno de um dado assunto, já que, como apontou Arlette Farge, a opinião pública não pode ser objeto de uma seleção de instantâneos, pois extravasa grandemente o acontecimento em que se apóia – isto é, em certa medida, constrói-o pela sua maneira de reagir, de fazer entrar nele uma ou várias memórias, de nele vislumbrar as formas do futuro. No entanto, se considerarmos as memórias como constitutivas da opinião pública, ainda de acordo com Farge, teremos, se não amplas parcelas da

população concordando sobre algumas representações, ao menos uma penetração de determinados aspectos desse mesmo discurso. Com efeito, a opinião popular não é mensurável, pois, para isso, teríamos de levar em consideração não apenas as palavras pronunciadas, mas também os atos e comportamentos. Aliás, de acordo com Farge, esses gestos e atitudes têm, às vezes, por alvo fatos muito diferentes dos acontecimentos tradicionalmente referenciados: estão muitas vezes ligados a ocorrências, espetáculos, boatos, conflitos privados etc. (Farge, 1999, pp. 109 e 113). Essa acepção torna-se ainda mais complexa se concordarmos com Karlheinz Stierle, que afirma que a recepção abrange cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto; desde a simples compreensão até a diversidade das reações por ela provocadas, que incluem tanto o fechamento de um livro, como o ato de decorá-lo, de copiá-lo, de presentear-lo ou de escrever uma crítica a respeito dele (Stierle, 1979, pp. 135-136). Além disso, como aponta Roger Chartier, os que podem ler os textos, não os lêem de maneira semelhante, pois existem contrastes entre as expectativas e os interesses extremamente diversos que os diferentes grupos de leitores investem na prática de ler. Reforçando essa idéia, Peter Burke assevera que o que é recebido é sempre diferente do que foi originalmente transmitido, porque os receptores, de maneira consciente ou inconsciente, interpretam e adaptam as idéias, os costumes, as imagens e tudo o que lhes é oferecido (Burke, 2000, p. 249).

Convém notar, de acordo com Chartier, que toda leitura singular está contida em uma série de determinações, desde os efeitos de sentido visados pelos textos por meio dos próprios dispositivos de sua escrita – “chaves de leitura” (Chartier, 1996, pp. 77-105) –, os cerceamentos impostos pelas formas que transmitem esses textos a seus leitores – “protocolos de leitura” (*idem, ibidem*) – até as competências ou convenções de leitura próprias de cada “comunidade de interpretação” (Chartier, 1994, p. 108).

A importância da discussão sobre a recepção reside não somente nas “significações múltiplas e móveis de um texto” ou nas “formas por meio das quais é recebido por seus leitores (ou ouvintes)” (Chartier, 1991, p. 178), mas também na “pretensão dos ‘produtores’ de informar uma população, isto é, ‘dar forma’ às práticas sociais” (Certeau, 1994, pp. 260-261). Assim como Certeau, Jacques Revel desaprova a idéia de passividade na recepção. Para Revel, a dualidade na dramatização da força e da fraqueza é praticamente inaceitável, pois mesmo que se admita a hipótese de uma eficácia global dos aparelhos e das autoridades, não se pode entender inteiramente como essa eficácia foi possível, ou seja, como foram retranscritas, em contextos indefinidamente variáveis e heterogêneos, as injunções de poder. Para esse autor, colocar o problema nesses termos significa recusar pensá-lo de maneira simples, como, por exemplo, em termos de autoridade/resistência. Deve-se, à guisa de sua argumentação, deslocar a análise para os fenômenos de circulação, de negociação, de apropriação em todos os níveis. No entanto, ressalta que os historiadores, em sua maioria, trabalham com sociedades fortemente hierarquizadas e não-igualitárias, nas quais o próprio princípio de hierarquia e da desigualdade está profundamente interiorizado. Por isso, não há como negar essas realidades e fingir que a circulação, negociação e apropriação podem ser pensadas fora desses efeitos de poder (Revel, 1998, pp. 29-30).

A propósito, para Bronislaw Baczko, o poder político se rodeia, invariavelmente, de representações coletivas. Isso acontece pelo fato de que o domínio do imaginário e do simbólico é um importante lugar estratégico (Baczko, 1985, p. 297). Nesse plano, como aponta Chartier, a representação, muitas vezes, faz com que se tome o engodo pela verdade, ou seja, considerar os signos visíveis como índices seguros de uma realidade que não o é. Assim, a representação pode transformar-se em uma máquina de fabricar respeito e submissão (Chartier, 1991, pp. 185-186). Essa assertiva é fundamental para pensarmos não somente as mensagens



veiculadas pelo cinema, mas pela mídia de forma geral. Sem dúvida, é por conta desse permanente rearranjo perceptivo que o estudo das formas de recepção se torna tão difícil.

A concepção de “*reading formation*”, criada por Tony Bennett e utilizada no estudo de filmes da série 007, pode ser interessante para pensarmos os modos de recepção dos filmes. Bennet procura mostrar que os significados são sempre provisórios e preferencialmente naturais. Argumenta que o importante não é desvendar a “idéia” que um texto pode ter, mas algo que somente pode ser produzido, e sempre de modo diferente, dentro de redes de leitura que regulam os encontros entre textos e leitores. À vista disso, as relações entre textos e leitores estão sujeitas a determinações variáveis.

Ao dizer que os leitores são “produtivamente ativados”, Bennett se aproxima bastante de Michel de Certeau. Para Bennett, termos tradicionais, e inadequados, como “processo de consumo” ou de “recepção” acabam privilegiando demasiadamente as condições de produção dos textos. Sua proposta de investigação da relação entre textos culturalmente ativados e leitores culturalmente ativados é particularmente interessante e se ajusta a algumas de nossas indagações. O estudo da interação entre aspectos sociais, ideológicos e institucionais pode mostrar como textos e leitores estão inscritos em um contexto específico. Tal proposta significa, de fato, conceber textos, leitores e contexto de forma inseparável, onde diferentes contextos produzem diferentes “*reading formations*”, isto é, estudar simultaneamente “os textos à luz dos seus leitores e os leitores à luz dos seus textos” (King, 1998, pp. 219-220).

Janet Staigner, por sua vez, dá pouca importância à emissão, argumentando que os “estudos sobre recepção” são preferíveis aos “estudos textuais”, em virtude de sua ênfase na “história das relações entre leitores reais e textos, espectadores reais e filmes”. De acordo com Staigner, os “estudos textuais” explicam um objeto criando uma interpretação, enquanto os “estudos sobre recepção” procuram entender modos

de interpretação histórica e culturalmente situados. Os “estudos de recepção” não seriam, portanto, interpretações textuais, mas sim uma forma de compreensão histórica das atividades de interpretação (*idem*, p. 213). Outrossim, é importante notar que os modos de apropriação, o uso do objeto cultural, só são acessíveis para o investigador de maneira aproximativa e fragmentária.

Caminhando em outra direção, Jostein Gripsrud salienta que a audiência pode revelar a importância social e cultural que um filme teve quando foi exibido. Nesse sentido, a produção do filme fornece um material que regula a potencial abrangência das experiências e dos significados associados a ele; nesse caso, é por meio das audiências dos filmes que se pode adentrar em vastos processos socioculturais, permitindo observar as ingerências das autoridades públicas e grupos sociais, bem como sua participação em debates públicos (Gripsrud, 1998, p. 203). Conforme apontou Karlheinz Stierle, a recepção abrange cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto, desde a simples compreensão até a diversidade das reações por ela provocadas, das mais simples às mais complexas (Stierle, 1979, pp. 135-136).

Dar voz ao público, segundo Marialva Barbosa, significa considerar o encontro de um indivíduo socialmente construído com um texto materialmente escrito. Dessa forma, o público, a rigor, é inventado pelas obras e por suas formas, ao passo que no mundo social percebe-se uma permanente negociação entre o leitor e a obra. O lugar dos estudos de recepção é, necessariamente, o de uma natural interdisciplinaridade, uma vez que é central, nas análises que visualizam com destaque o público e as apropriações de mensagens, a questão cultural e a produção de estratégias e práticas de natureza política e social – na qual a questão do poder é central. De fato, como afirma Barbosa, a historicização do lugar de recepção das mensagens e do sujeito histórico que as reelabora faz com que a recepção não seja um processo redutível ao psicológico e ao cotidiano – embora se escore também nessas esferas –, mas, sobretudo, cul-

tural e político (Barbosa, 1999, pp. 1-2, 6). De antemão, o alerta de Jesús Martín-Barbero, de que não se deve desligar o estudo da recepção dos processos de produção, é perfeitamente cabível, pois não haveria como compreender o que faz o receptor, sem levar em conta a concentração econômica dos meios e a reorganização do poder ideológico da hegemonia política e cultural presentes em nossa sociedade (Martín-Barbero, 1995, p. 55).

Como dissemos anteriormente, o ferramental teórico e metodológico vai depender das questões que um dado trabalho pode suscitar. Diante disso, um estudo mais específico com a linguagem cinematográfica em termos de estrutura narrativa, até mesmo com recursos da semiótica, pode estar presente para uma avaliação satisfatória dos traços ideológicos existentes em um dado filme. Ainda que o estudo esteja voltado para a observação/análise de aspectos comuns ou predominantes, alguns elementos são importantes para observarmos e compreendermos as representações presentes nos filmes como, por exemplo, o enquadramento, a planificação, a angulação, a iluminação, a montagem (ordenação propriamente dita do filme), o espaço, o tempo, o movimento, o ritmo, a música e os diálogos.

Para tratar adequadamente esses elementos, alguns recursos da semiótica podem ser bastante operacionais, pois examinam os filmes como textos a interpretar, cujo sentido pode ser destrinchado analiticamente. Uma perspectiva semiótica para a análise de filmes que pode oferecer elementos para uma história social do cinema é aquela adotada por Ciro Flamarion Cardoso (2001 e 2002). Baseando-se na narratologia – orientado por trabalhos desenvolvidos por Tzvetan Todorov e Lucien Goldmann – e na semiótica – apoiado, sobretudo, em trabalhos de Emilio Garroni –, Cardoso procura analisar o cinema de ficção científica em especial aquele produzido nos Estados Unidos, mas não somente. Interessa também ao autor estudar outras manifestações da ficção científica – como romances, contos, histórias em quadrinhos etc. – aplicando os

mesmos métodos, ou, pelo menos, os mesmos princípios. A adoção de uma mesma perspectiva teórica para a análise de diferentes obras produzidas em diferentes formas de expressão pode – não somente na perspectiva teórica adotada pelo autor, mas também em uma história social do cinema – propiciar uma abordagem intertextual e permitir um estudo comparado em diferentes veículos midiáticos. Ao apresentar uma série de abordagens para a organização das imagens cinematográficas, delineamento dos modos como a trilha sonora se relaciona com as imagens, os pontos de vista e de escuta, e algumas categorias narratológicas – como, por exemplo, o relato, a narração, e a diegese –, Cardoso oferece um conjunto de possibilidades que podem ser aplicadas em diferentes momentos de um estudo voltado para a análise histórica de filmes.

Concordamos com Caparrós Lera, que o ideal no estudo da estrutura narrativa de um filme, ainda que muito trabalhoso é fazer a análise detalhada dos diversos elementos que a compõem plano a plano. Entretanto, para uma abordagem de vários filmes ou seqüências de vários filmes, uma proposta viável é a de Karsten Fledelius, composta basicamente pelos seguintes tópicos: contextualização histórica e fílmica; processo de criação artística e industrial; produção; distribuição; exibição; análise do filme; elementos ideológicos e estéticos; contextualização na mídia e impacto do filme (Lera, 1997, pp. 89-102). Além destes elementos, uma análise proficiente de um filme ou de um grupo de filmes no campo da história social, dificilmente deixará à margem algumas das discussões delineadas anteriormente como, por exemplo, os debates basilares sobre a recepção, sobre as mediações e sobre sistemas semio-discursivos – tal qual o utilizado por Ciro Flamarion Cardoso.

Finalizando, é possível que o historiador Daniel Boorstin tenha razão em dizer que os norte-americanos talvez sejam o primeiro povo da história a ter sido capaz de fazer suas ilusões tão vívidas, tão convincentes, “tão realistas” que se pode até viver nelas (Gabler, 1999, p. 11; Boorstin, 1998, pp. 277-289). Questionamos também se não estamos no

limiar de um mundo onde a ficção é mais real que a realidade, como alertou o polêmico cineasta Michael Moore em uma das premiações do Oscar.

Embora as observações e os questionamentos elaborados nesse texto sejam preambulares, servem para balizar um assunto sobre o qual nos aprofundaremos posteriormente. De todo modo, é importante considerar a cultura e a política não como aspectos isolados da sociedade, mas sim como partes de um todo integrado que formam o processo histórico. Estudos que caminhem nessa direção poderão elaborar uma concepção apropriada do cultural construída por meio da relação entre texto, leitor e contexto. Assim, poderemos compreender melhor como o cinema muitas vezes ajudou a modelar visões de mundo e a estabelecer a hegemonia de determinados projetos políticos-sociais. Ante o atual panorama político internacional, experiências dessa natureza poderão ser muito bem-vindas.

### Bibliografia

ALEGRE, S. “Películas de ficción y relato histórico”. *História, antropolología y fuentes orales: Voz e imagen*, n. 18. Barcelona, 1997.

ALMEIDA, C.A. *O cinema como “agitador de almas”*: Argila, uma cena do estado novo. São Paulo: AnnaBlume, 1999.

BACZKO, B. “Imaginação social”. *Enciclopédia 5 – Anthropos – Homem*. Lisboa: Einaudi/Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BARBOSA, M. “Dando voz ao público: A questão do gênero nos estudos de recepção”. Trabalho apresentado no XXIII Congresso da Intercom. Rio de Janeiro, 1999.

\_\_\_\_\_. “Gêneros narrativos: Um balanço conceitual”. Niterói, 2002a (Paper de aula)

\_\_\_\_\_. “O público possui um rosto e uma voz: Apontamentos metodológicos sobre recepção”. Niterói, 2002b (Paper de aula)

BELTON, J. “American cinema and film history”. In: HILL, J. e GIBSON,

- P.C. (orgs.). *The Oxford guide to film studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- BOORSTIN, D. “Uma história da imagem: Dos pseudos- eventos à realidade virtual”. In: GARDELS, N.P. *No final do século XXI*. Rio de Janeiro: Edouro, 1998.
- BURGOYNE, R. *A nação do filme: Hollywood examina a história dos Estados Unidos*. Brasília: Ed. da UnB, 2002.
- BURKE, P. *Varietades da história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CARDOSO, C.F. (s.d.). *A ficção científica, imaginário do século XX: Uma introdução ao gênero*. Rio de Janeiro: Vício de Leitura. (No prelo)
- \_\_\_\_\_. *Ensayos*. San José: Ed. de la Universidad de Costa Rica, 2001.
- \_\_\_\_\_. Análise do filme “Gattaca: A experiência genética”. Niterói, 2002. (Mimeo.)
- CASTRO, H. “História social”. In: CARDOSO, C.F. e VAINFAS, R. (orgs.). *Domínios da história*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- CASTRO, N.A.P. (coord.) *Cinema e Segunda Guerra*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARTIER, R. “O mundo como representação”. *Estudos Avançados*, n. 11, vol. 5. São Paulo, 1991.
- \_\_\_\_\_. “A história hoje: Dúvidas, desafios, propostas”. *Estudos Históricos*, vol. 13. Rio de Janeiro, 1994.
- \_\_\_\_\_. “Do livro à leitura”. In: CHARTIER, R. (org.). *Práticas da leitura*. Brasília: Estação Liberdade, 1996.
- EAGLETON, T. *Ideologia: Uma introdução*. São Paulo: Ed. da Unesp/Boitempo, 1997.
- FARGE, A. *Lugares para a História*. Lisboa: Teorema, 1999.
- FERREIRA, J. e SOARES, M.C. (orgs.) *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- FERRO, M. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FRIEDRICH, O. *A cidade das redes: Hollywood nos anos 40*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GABLER, N. *Vida o filme: Como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GRIPSRUD, J. "Film audiences". In: HILL, John e GIBSON, Pamela C. (orgs.). *The Oxford guide to film studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

HALL, S. "Encoding/decoding". In: HALL, S. et al. *Culture, media, language*. Londres/Birmingham: Huntchinson/CCCS, 1980.

HOBBSAWM, E. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1980.

KELLNER, D. "Hollywood film and society". In: HILL, J. e GIBSON, P.C. (orgs.). *The Oxford guide to film studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. *A cultura da mídia – estudos culturais: Identidade e política entre o moderno*

e o pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001.

KING, N. "Hermeneutics, reception aesthetics, and film interpretation". In: HILL, J. e GIBSON, P.C. (orgs.). *The Oxford guide to film studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

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

LAGNY, M. *Cine e história: Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.

LEBEL, J.P. *Cinema e ideologia*. São Paulo: Mandacaru, 1989.

LERA, J.M.C. "Análisis crítico del cine argumental". *História, Antropologia y Fuentes Orales: Voz e Imagen*, n. 18. Barcelona, 1997.

MARTÍN-BARBERO, J. "América Latina e os anos recentes: O estudo da recepção em comunicação social". In: SOUSA, M.W. *Sujeito o lado oculto do receptor*. São Paulo: Ed da USP/ Brasiliense, 1995.

\_\_\_\_\_. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.

MAUAD, A.M. "As três américas de Carmem Miranda: Cultura política e

cinema no contexto da política da Boa Vizinhança”. *Transit Circle: Revista de Estudos Americanos*, vol. 1. Nova Série, 2002.

MENEGUELLO, C. *Poeira de estrelas: O cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.

REVEL, J. “Microanálise e construção do social”. In: REVEL, J. (org.). *Jogos de escalas: A experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1998.

ROCHE, D. “Uma declinação das luzes”. In: RIOUX, J.-P. e SIRINELLI, J.-F. (orgs.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

SCHATZ, T. *O Gênio do Sistema: A era dos grandes estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SKLAR, R. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.

SORLIN, P. *Sociologia del Cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

STIERLE, K. “O que significa a recepção dos textos ficcionais?”. In: JAUSS, H.R. et al. *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

THOMPSON, E.P. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.

WOLFF, J. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.