



O POPULAR E AS MASSAS: O CINEMA ALÉM DA ARTE, DA AUTORIA E DO CÂNONE

César Henrique Guazzelli e Sousa¹

Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Goiânia, Goiás, Brasil

cesar_h_guazzelli@yhahoo.com.br

Resumo: Desde a década de 1970, o interesse dos historiadores pelo cinema como objeto, fonte documental e discurso sobre o passado tem amadurecido no âmbito acadêmico. Esse interesse, contudo, parece ainda repousar sobre uma dicotomia que opõe um certo 'mal cinema' a um conjunto de narrativas que se distanciam desse grupo e assumem o valor de 'bom'. O primeiro grupo é percebido como hedônico, oportunista e compromissado sobremaneira com o lucro e com a catarse das massas; nele, o cinema não é visto como uma forma de arte ou como uma linguagem afeita ao intelecto, mas como indústria do entretenimento. O segundo grupo é assumido como crítico e vanguardista e, desse modo, necessariamente se distancia do primeiro, formando 'núcleos privilegiados' que se apropriam da linguagem do cinema como uma forma de expressão erudita. Essa dicotomia normalmente se revela sob três formas básicas. A primeira, opõe o cinema de arte ao cinema comercial. A segunda, o cinema de autor ao cinema de gênero. A terceira privilegia os contrastes entre os filmes de melodrama e os cinemas de ruptura. Tal oposição tem como base o conceito de arte descompromissada ou 'l'art pour l'art', que parte dos trabalhos de Baumgarten no século XVIII e tem fortes reverberações nos escritos de Kant, Shlegel e Schopenhauer, ganhando notoriedade no séc. XX entre estetas anglófonos.

Palavras-chave: Cinema popular, massas, arte, política dos autores, cânone cinematográfico.

¹ Mestrando em História pela PUC-GO

Já não é nova a proposta de diálogo entre cinema e história. Se a duas décadas atrás essa discussão causava certa estranheza no meio acadêmico, atualmente a introdução desse tipo de estudo já é plenamente aceita entre os historiadores, especialmente graças à pluralidade de questões e problemas que abre. Tem-se, por exemplo, a história do cinema (discurso da história sobre o cinema), a história *no* cinema (o discurso do cinema sobre a história), a utilização do audiovisual como fonte ou documento pelos historiadores, o uso de filmes como ferramentas pedagógicas, o horizonte teórico da razão poética ou a utilização da bibliografia disponível sobre a estrutura da narrativa cinematográfica para a compreensão do fazer historiográfico. Cada uma dessas frentes se desdobra em uma enormidade de abordagens, o que dificulta a sua apreciação mais detalhada no espaço exíguo desse trabalho.

No lugar disso, o que proponho é, por um lado, um olhar atento sobre os critérios pelos quais nós, historiadores, selecionamos os filmes que submetemos ao crivo do método histórico e, por outro, questionar o motivo de determinadas cinematografias receberem maior ênfase, enquanto outras permanecem ainda marginalizadas. Ao nos debruçarmos sobre esse problema específico, devemos nos lembrar de que os primeiros programas de pós-graduação dedicados aos estudos de cinema criados no Brasil são de 1972; o da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e o da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). A eles se seguiram o programa da UnB em 1974 e o da PUC-SP, em 1978. Nessas instituições se concentrará a maior parte da produção acadêmica nacional dedicada ao cinema (SOUZA, 2003).

Nesse contexto, a história passa a se aproximar do cinema a partir da década de 1970 em estreita relação com os estudos dirigidos nessas instituições que, no geral, privilegiavam a análise fílmica em detrimento de abordagens propriamente históricas. Pela própria natureza de sua prática, a análise fílmica é um exercício valorativo, que busca definir e elencar, até onde for possível, o que é o bom cinema e, por extensão, o que é o mau cinema. A análise fílmica não pode prescindir do conceito de valor. O olhar do analista, longe de ser uma varredura objetiva sobre o filme, é profundamente marcado por uma visão valorativa e, até certo ponto, esquemática, que busca encontrar na película analisada equivalências com o modelo canônico de bom filme. Foi partindo da bibliografia e dos pressupostos teóricos então acessíveis por meio dos programas de pós-graduação em comunicação que a história teve a sua primeira aproximação com o cinema. Essa aproximação inicial deixou marcas duradouras, em especial a propensão a um certo maniqueísmo na seleção dos filmes utilizados como objetos ou fontes para o trabalho do historiador. Ao se aproximar do cinema, contudo, a história posteriormente desenvolveu um conjunto de instrumentais próprios para se relacionar com seu novo objeto de

interesse, alicerçando-se nos trabalhos dirigidos por Marc Ferro no interior da revista *Les Annales* e, mais tarde, em nomes como Pierre Sorlin e Michele Lagny.

Schwarzman (2007, p. 17) nota que o conjunto de rupturas e redefinições que ocorreram na historiografia no contexto mencionado é fundamental para compreendermos em quais termos a história passa a se aproximar do cinema; podemos citar a *Nouvelle Histoire*, os questionamentos de Michel Foucault sobre o estatuto do saber e sua relação direta com o poder, que passa a ser compreendido não mais como um fenômeno estatal, mas como algo que se espalha por toda a trama social; o estruturalismo de Lévi-Strauss e Barthes, que permite a assimilação do cinema não somente como objeto, mas como lugar de construção de significações; a abordagem de nomes como Roger Chartier e Carlo Ginzburg, permitindo o estudo das diversas linguagens como práticas, apreensíveis através das categorias de representação e apropriação.

Ao propor a percepção do mundo como representação pelo historiador, Roger Chartier convidava seus pares a lançar um olhar sobre o passado que busca não mais alcançar a materialidade do pretérito ou compreender as estruturas materiais e produtivas que determinariam certas visões de mundo, visões estas sempre periféricas em relação às abordagens econômicas e sociais. No lugar disso, Chartier (2002) defende a substituição da História Social da Cultura pela história cultural do social, o que pressupõe uma inversão em que as ações individuais e coletivas, materiais e culturais, derivam do imaginário social.

Com Chartier e o conceito de representação, acontece uma mudança fundamental na relação história-cinema. Se, até a década de 1960, as preocupações metodológicas dos historiadores se voltavam para uma certa ligação entre o desejo de verdade e a esperança de alcançar a materialidade do pretérito, ocorre uma inversão importantíssima. Antes do conceito de representação, a subjetividade, a imprecisão, os signos e enigmas contidos nas diversas linguagens em que a enunciação não simula a objetividade eram tratados como ruídos, como véus que precisavam ser rasgados para que o historiador pudesse alcançar a verdade pretérita. De súbito, o conceito de representação transforma o problema em solução. Dito de outra forma, a subjetividade presente nas fontes e documentos, antes vista como indesejável, como barreira a ser transposta pelo método, passa a ser o objeto mesmo do historiador. As formas como os sujeitos davam significado à vida cotidiana, aos pequenos rituais, à sociedade que os cerca; tais problemas se tornam o centro do debate (CHARTIER, 2002). Ora, é evidente que, nesse processo, começa a ocorrer um enorme afluxo para fontes antes desprezadas, como a literatura de ficção, o cinema, o teatro, a fotografia, as histórias em quadrinhos, que passam a ser percebidas como depositórios de representações, construções imaginárias e sensibilidades.

Por outro lado, ao voltar seu interesse para o cinema, o historiador se aproximou de um objeto que já existia com suas próprias regras do jogo, uma vasta bibliografia, um conjunto de premissas e postulados já consolidados e validados pelas estruturas de poder do meio acadêmico, um conjunto de autores e cinematografias canônicos e a predileção por problemas de ordem narrativa e estilística. O historiador inevitavelmente se aproxima do cinema assimilando uma visão sobre seu objeto que, essencialmente, foi produzida por críticos e cineclubistas. Nessa visão, era necessária a introdução do conceito de valor, separando o bom do mau cinema. A história acabou assimilando essa visão já hierarquizada e pré-definida do cinema, dando predileção ao cânone como objeto de seu trabalho.

Nos estudos acadêmicos que envolvem o cinema como objeto, ainda permanece a dicotomia que opõe um certo ‘mal cinema’ a um conjunto de narrativas que se distanciam desse grupo e assumem o valor de bom. O primeiro grupo é percebido como hedônico, oportunista e comprometido sobremaneira com o lucro e o entretenimento barato das massas; nesse grupo, o cinema não é visto como uma forma de arte ou uma linguagem elaborada capaz de se integrar à ‘alta cultura’, mas como mera diversão. O segundo grupo, por sua vez, é assumido como crítico, vanguardista e intelectualizado, distanciando-se do primeiro ao produzir uma micro-sociedade de ‘super-homens’ que se apropriam da linguagem do cinema como ferramenta para a produção de cultura erudita. Essa dicotomia tradicionalmente é expressa em três formas diferentes e inter-relacionáveis: a oposição entre cinema de arte e cinema comercial, a distinção entre cinema de autor e cinema de gênero e o contraste que opõe os filmes de melodrama aos cinemas de ruptura.

Umberto Eco (2004) percebe que esse tipo de argumento dualista no interior dos *mass media* produz uma “contraposição maniqueia entre a solidão, a lucidez do intelectual e a obtusidade do homem-massa” (p. 16). Esse tipo de formulação produz uma situação em que o crítico das massas não se propõe a remediar a situação sobre a qual se debruça, mas a simplesmente dissentir da realidade a que se opõe. Segundo o autor, isso ocorre pois “alguns os julgam [os *mass media*] cotejando-lhes o mecanismo e os efeitos com um modelo de homem renascentista, que evidentemente não mais existe” (p. 35).

Podemos remeter a noção de autoria no cinema com a qual estamos familiarizados ao contexto do pós-guerra na França, dentro de uma efervescência que tem como epicentro a fundação do *Institut des hautes études cinématographiques* (IDHEC) por Marcel L’Herbier. Simultaneamente, a rápida expansão dos cineclubes a partir da desocupação alemã impulsionou o surgimento de revistas dedicadas à análise pormenorizada de filmes para o público em geral. Essas análises – denominadas fichas filmográficas – podiam chegar a uma

quinzena de páginas e buscavam fornecer para o neófito interessado elementos suficientes para que esse pudesse situar o filme e seu ‘autor’, bem como alimentar uma discussão após a projeção, ritual já bem conhecido no cineclubismo francês (AUMONT, MARIE, 2004, p. 26-27).

Embora já se trabalhasse, nos movimentos franceses organizados em torno das revistas e cineclubes na década de 1940, com a noção da autoria no cinema creditada à figura do diretor, somente em 1948 surgirá o primeiro artigo dedicado à sistematização dessa premissa. Alexandre Astruc, um crítico de cinema que posteriormente também se dedicaria à direção de filmes, publica nesse ano o artigo *Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo* na revista *L’Écran française*. Nele, Astruc propõe a noção de *caméra-stylo* ou câmera-caneta, defendendo a possibilidade de o diretor utilizar a sua câmera da mesma forma que um escritor utiliza a sua caneta, imprimindo seu estilo pessoal, detectável por meio de determinados padrões e recorrências que teriam como objetivo não tanto o contar de uma história, mas a expressão de uma ideia ou conjunto de ideias (ASTRUC, 1948).

Outra influência fundamental para o desenvolvimento da noção de autoria no cinema foi André Bazin, influente crítico de cinema e incansável animador da associação de educação popular *Travail et Culture* (AUMONT, MARIE, 2004). Co-fundador da revista *Cahiers du Cinema* em 1951, junto com Jacques Doniol-Valcroze e Lo Duca, Bazin foi na direção oposta da teoria do cinema produzida na França e na Rússia entre as décadas de 1920 e 1930, que privilegiava o estudo dos procedimentos de manipulação da realidade promovidos pela câmera e pela montagem com o objetivo de produzir um ‘efeito do real’. No lugar disso, o autor francês defendia o uso de recursos como a profundidade de campo e os planos de continuidade, que favoreceriam a percepção do filme como uma representação autoral. Essa forma de representação, na qual fica impressa a marca pessoal do realizador, seria preferível do que aquela do cinema clássico hollywoodiano, em que o diretor se tornava ‘invisível’, a exemplo dos filmes de Howard Hawks (BAZIN, 2005).

Os trabalhos de Bazin e Astruc, somados a outros que circulavam no meio acadêmico e cineclubista francês, tiveram sua síntese mais bem acabada no ensaio *Une certaine tendance du cinéma français*, escrito por François Truffaut em 1954. Nele, se definiu a ‘política dos autores’, que rapidamente se espalhou pela Europa e pelos Estados Unidos, influenciando as gerações seguintes de profissionais dedicados ao cinema – realizadores e críticos. O autorismo se fundamentou em três premissas básicas. A primeira afirma que, apesar de o cinema ter uma natureza ostensivamente coletiva e impessoal, o filme poderia ser lugar da expressão individual de um espírito. A segunda premissa aponta que, no cinema, a figura equivalente ao

artista ou autor é o diretor. A terceira premissa – e a mais original de Truffaut – é a de que o gênio do diretor e a autoria no cinema não são encontrados apenas nos círculos respeitáveis do cinema autoral e dos filmes de arte, mas também no interior da indústria de Hollywood (GRANT, 2007).

A melhor defesa e ilustração dessa política, conforme apontam Michel Marie e Jacques Aumont (2004, p. 34), será desenvolvida três anos depois por Eric Rohmer e Claude Chabrol em uma monografia dedicada à análise do cinema de Alfred Hitchcock. Em 1957, a hierarquia dos gêneros ainda era ideologicamente muito importante na cultura cinematográfica. Um realizador que havia consagrado quase toda a sua carreira à adaptação de narrativas policiais não podia ser considerado um autor no pleno sentido do termo. Chabrol e Rohmer então tomarão o exemplo da construção em alternância e dos movimentos de vaivém nos filmes de perseguição de Hitchcock para demonstrar que esse ritmo se encontra intimamente ligado à ideia e ao tema da troca que perpassa toda a sua obra. Assim, o tema da troca assume uma expressão a um só tempo moral (transferência da culpa), psicológica (a suspeita) dramática (o suspense, a chantagem) e material (o rimo da narrativa). Hitchcock se transforma, no texto de Rohmer e Chabrol, no pai de uma metafísica.

Nesse ponto, o cinema de autor e o cinema de gênero, antes vistos como necessariamente antitéticos, se encontram. No interior das produções de gênero, argumentará Truffaut, alguns realizadores conseguem controle sobre a produção de seus filmes, neles imprimindo sua marca autoral. Contudo, Truffaut, talvez influenciado pela noção de diretor invisível de Bazin, distinguia os diretores que eram *auteurs* dos *metteurs en scène*. Os *metteurs* seriam aqueles que demonstravam competência técnica para a direção, mas não imprimiam seu estilo pessoal à estética dos filmes que dirigiam, optando, em vez disso, por reproduzir convenções de gênero já consolidadas e eficientes no diálogo com o grande público. A partir daí, o interesse acadêmico pelas cinematografias autorais aumenta vertiginosamente, enquanto os filmes baseados em fórmulas de gênero, marcados com o estigma da efemeridade e do escapismo, são negligenciados.

A política dos autores polariza o estabelecimento de um cânone dentro do cinema a partir da década de 1960 que evidencia a qualidade dos filmes autorais, dentro dos quais determinados padrões estéticos e temáticos na filmografia de um *auteur* – dissensões ou releituras de códigos de gênero estabelecidos no interior da indústria – passam a ser alvo de interesse de grande parte dos estudiosos dedicados ao cinema. Por outro lado, é também nesse momento que surgem os primeiros estudos de influência estruturalista e iconológica dedicados a determinados gêneros, como o *noir* e o *western* em *Hollywood*. O que se nota,

contudo, é que o interesse pelas formas de gênero cresce em íntima relação com o ascente interesse pela questão da autoria no cinema, já que só seria possível estabelecer pontos de dissensão entre um determinado realizador e os códigos do gênero sobre o qual trabalha ao se conhecer quais seriam, afinal esses códigos de gênero. Nesse entroncamento é que se tornou possível, por exemplo, a singularização da filmografia de John Ford no interior do gênero *western*, ou de Billy Wilder nos filmes *noir*.

A influência do autorismo sobre os trabalhos acadêmicos dedicados ao cinema foi enorme. Apenas a título de exemplo, dos cerca de 450 trabalhos de pós-graduação *strictu sensu* sobre o cinema brasileiro produzidos entre as décadas de 1970 e 2000, 66 fazem referência a Glauber Rocha e 11 a Leon Hirszman. Além desses, outros autores como o documentarista Eduardo Coutinho e os irmãos Walter e João Moreira Salles também são levados em alta conta pela comunidade acadêmica, com um número considerável de citações e trabalhos a eles dedicados (SOUZA, 2003). Os filmes de gênero e as cinematografias comerciais, que no mundo anglófono já haviam chamado a atenção dos estudiosos ligados aos *cultural studies* da escola de Birmingham há quatro décadas, permanecem ainda em uma posição marginal dentro da produção bibliográfica brasileira, seja nos programas de comunicação, letras ou história.

A oposição entre cinema de gênero e cinema de autor muitas vezes é substituída, nas formulações maniqueístas de um certo número de profissionais dedicados à análise fílmica, por outra, que distingue os filmes de arte dos filmes comerciais. Enquanto a distinção entre cinema autoral e filmes de gênero se consolidou como o modelo dualista clássico para se valorar os filmes na Europa continental, nos Estados Unidos e Reino Unido o modelo prevalente foi o de oposição entre filmes de arte e filmes comerciais (SISKA, 1980). Tal formulação, que credita ao cinema o status de obra de arte, tem como mais importante precursor o italiano Ricciotto Canudo, que em 1912 publicou um pequeno texto intitulado ‘Manifesto das Sete Artes’, no qual defende o cinema como a sétima arte por sintetizar em sua estrutura as artes plásticas ou do espaço – arquitetura, pintura e escultura – e as artes rítmicas ou do tempo – música dança e poesia. Essa característica singular do cinema, o atributo de arte-síntese, o colocaria em lugar privilegiado, no qual abre-se espaço para o desenvolvimento de um ambicioso projeto de Arte Total (BRANDÃO, 2008, p. 19).

Ironicamente, o modelo proposto por Canudo, a despeito de sua denominação, parece guardar mais semelhanças com a política dos autores do que com o sentido que contemporaneamente se dá ao termo ‘filme de arte’. Robert Stam defende que o filme de arte é, antes de tudo, um gênero fílmico, que se direciona a um nicho específico do mercado e

estabelece-se sobre a convenção de que seus valores temáticos e estéticos não se lateralizam com imperativos comerciais, mas com preocupações genuinamente artísticas (STAM, 2000).

A afirmação de Stam provavelmente parte de artigo de Bordwell (1979), no qual o autor americano percebe os filmes de arte como pertencentes a uma instituição cinematográfica distinta dos filmes comerciais, possuindo uma existência histórica específica, convenções formais bem definidas e, em diversos pontos, comuns a todos, bem como procedimentos e regras específicas de recepção. Tecendo um paralelo com os filmes de narrativa clássica, Bordwell nota que os filmes de arte rompem com a narrativa linear baseada na relação de causa e efeito, paralelismo e personagens planos, com um perfil psicológico e moral bem delineado e explicitado para o público. Nos filmes de arte, pelo contrário, os personagens tendem a ser psicologicamente mais complexos, não possuindo objetivos definidos, rompendo com o *telos* da narrativa. Também há a tendência de a narrativa ser descontínua, fragmentada, na maioria das vezes com o final aberto e ambíguo. Nesses filmes há a recorrência de marcas da expressividade autoral, alçando o diretor, na categoria de autor, ao posto de figura central da realização fílmica. Há também uma tendência para o realismo, com o uso de diversos cenários naturais, utilizando-se os estúdios com menor frequência do que nos filmes comerciais. O realismo dos filmes de arte frequentemente é relacionado com a alusão a problemas como a alienação do indivíduo e a falta de comunicação (p. 776).

Ao confrontar o fato de que os filmes de arte, com seus personagens problemáticos e psicologicamente complexos sem objetivos definidos provocariam a diluição e pauperização da narrativa fílmica, ou à falta de coesão estrutural do filme, Bordwell responde com a percepção de que o autor nos filmes de arte é a grande força aglutinadora, tornando-se um componente formal (p. 777). Dessa forma, a figura autoral se torna uma inteligência que organiza e dá a ver o filme dentro de determinados padrões estilísticos, narrativos e temáticos, transformando a película fílmica em resultado da expressividade individual. A influência do autor na organização do filme leva o espectador dos filmes de arte ao reconhecimento de determinadas assinaturas, que buscam expressar o ‘gênio’ e o ‘estilo’ do diretor, um dos elementos centrais da fruição dos filmes de arte, fonte primária do prazer estético proporcionado pelos filmes do gênero. Sim, gênero. Para Bordwell, assim como para Stam, os filmes de arte, justamente por possuírem um conjunto de regras prévias às quais devem se adequar para alcançarem o *status* pretendido, bem como procedimentos específicos de produção e fruição, são um gênero fílmico de nicho.

A percepção do filme como objeto artístico deriva do conceito moderno de arte, que atingiu considerável notoriedade especialmente a partir de um grupo de estetas, a exemplo de

Walter Pater, que difundiram uma concepção de arte e de produção cultural destituídas de qualquer utilidade social (apud DURING, 2005, p. 195). Tal acepção reverbera o conceito de arte desinteressada proposto por Kant – provavelmente influenciado pelos escritos de Baumgarten² - cerca de meio século antes, segundo o qual a arte, para ser legítima e verdadeira, deve ser livre e desinteressada tanto na sua produção como em sua fruição. Baumgarten adota o conceito de estética, assumindo-a como uma prática científica, metodicamente dirigida e guiada pela percepção sensorial que visa a apreensão e desdobramento do belo. Essa prática se oporia à lógica e ao raciocínio silogístico, ligados à ciência como um saber cognitivo. Contemporaneamente a Kant, no interior do pensamento ilustrado germânico, um grupo de filósofos idealistas desenvolveu conceituações semelhantes sobre a arte. Shlegel (1997, p.153), por exemplo, percebeu na modernidade o advento de uma forma de experiência estética que prescinde de um princípio universal orientador. Assim, se na antiguidade clássica o ‘belo’ e o ‘sublime’ serviam como leis orientadoras para os artistas, na modernidade tais conceitos foram substituídos pela noção de ‘interessante’, provocando um deslocamento dos valores da natureza para os do entendimento, criando assim uma relação íntima entre perfectibilidade e liberdade.

Em Schopenhauer (2004), o conceito de belo abarca tudo aquilo com o poder de causar no observador um estado de suspensão da ‘vontade’. Assim, o modelo filosófico de Schopenhauer, que insere o ser-no-mundo como uma condição em que o querer domina os sujeitos, eternamente desejosos de algo e sempre insatisfeitos, abre uma lacuna para a arte como experiência redentora, que liberta o sujeito da ditadura da vontade ao mergulhá-lo em um estado de pura contemplação e fruição que transcende a noção de utilidade.

A noção de arte descompromissada, nota-se, guarda afinidade com as acepções que legitimam o dualismo entre cultura popular/de massas e cultura erudita/da elite, contribuindo para que a percepção da produção cultural (conceito aqui destituído de sua carga antropológica e, portanto, adotado em seu sentido clássico) mantenha-se dominada por uma visão que opõe alta e baixa cultura. Dessa forma, a visão do cinema como arte, ou ainda o reconhecimento da existência de duas realidades distintas no interior do cinema – um ligado às artes e o outro ligado à frivolidade dos imperativos de mercado – contribui para a perpetuação de uma percepção dos estudos de cinema como um exercício valorativo que deve

² Filósofo alemão que atuou na primeira metade do século XVIII. Em suas obras *Methaphysica*, de 1739 e *Aesthetica*, de 1750, rompe com o conceito clássico de estética. A ciência da estética seria, na acepção moderna a ele creditada, uma dedução das leis ou princípios da beleza artística ou natural pelo gosto individual, princípios estes que deveriam ser julgados não pelo intelecto, mas pelos sentidos.

separar as películas dignas da insígnia de ‘objetos artísticos’ de outras que, parafraseando Bernardet (1986, p. 227), não se mostram aptas a vencer “a lata de lixo da História”. Dessa forma, a história do cinema construída pelos profissionais dedicados à crítica cinematográfica e à análise fílmica se torna uma disciplina excludente, que não cede lugar às películas populares e aos filmes ‘de massa’.

Porém, como buscou-se aqui demonstrar, a própria ideia de autoria no cinema é um construto. Pouco se falava em ‘autor’ nos filmes que precederam os debates franceses em torno do tema. Da mesma forma, a noção de ‘cinema de arte’, como já discutido, parte de um conjunto de elementos estruturais e semânticos aos quais determinado filme deve se adequar, produzindo um conjunto de normas estruturais e um contexto industrial que são, ambos, análogos aos do gênero fílmico. A crítica frankfurtiana à cultura de massas, ao homem massa e à indústria cultural, contraposta por uma supersociedade de sujeitos ímpares, que se colocam acima da modernidade massificadora e alienante, perpetua um maniqueísmo que não traz qualquer benefício para os estudos de cinema. A essa percepção esquemática, devemos contrapor outra, que busca valorar os filmes populares e os produtos de massa não pelos critérios impostos por estetas, mas pelos seus próprios termos, pelos condicionantes específicos que definem sua produção, distribuição e recepção.

Felizmente, nos últimos quarenta anos, o meio acadêmico nos ofereceu uma série de pistas e alternativas para superarmos o maniqueísmo com que o tema vem sendo tratado. Em primeiro lugar, podemos citar o conceito de ‘circularidade cultural’, centralizando a discussão em Bakhtin (1999), por um lado (embora ele jamais tenha usado esse conceito) e Ginzburg (por outro. Essa discussão, embora não seja nova, é necessária pois, se em Bakhtin discute-se a apropriação da cultura popular carnavalizada pela obra literária erudita de Rabelais, em Ginzburg ocorre o oposto, que seja, a leitura, interpretação e significação de obras eruditas por um moleiro de Friuli. Assim, dá-se conta de duas dimensões do mesmo fenômeno (a apropriação do popular pelo erudito e do erudito pelo popular) e, paralelamente, demonstra-se a inconsistência de abordagens que insistem em engessar os estudos da cultura em dois estamentos estanques.

Em segundo lugar, temos os *British Cultural Studies*, particularmente a abordagem das conexões existentes entre os *mass media* e a cultura popular. Aqui, deve-se chamar a atenção para os trabalhos de Chrystopher Frayling (1981; 2000) sobre os faroestes italianos, bem como para as abordagens pioneiras de Hoggart, Raymond Williams e E.P Thompson no interior do *Centre For Contemporary Cultural Studies*. Neles, a cultura de massas torna-se um lugar privilegiado de estudos, situando-se no entroncamento entre a cultura contemporânea e a

sociedade que produz tais artefatos culturais/midiáticos. Nesse contexto, a cultura das mídias populares (jornais, panfletos, revistas e, posteriormente, cinema, quadrinhos e televisão) transforma-se em um “banco de prazer e sentido [...] um espelho através do qual determinada cultura reconhece a si mesma” (DURING, 2005).

Em terceiro lugar, o conceito de mediação, proposto por Jesús Martín-Barbero (2003) para o estudo de diversos fenômenos de comunicação massiva. Assim, ao se estudar os meios de comunicação, deve-se sempre levar em conta a relação entre os produtos midiáticos e os receptores situados sócio-historicamente. No processo de comunicação, em que informações são transferidas, assimiladas e ressignificadas, operam mediações. Essas podem ser entendidas, por um lado, como formas e práticas vinculadoras de diferentes racionalidades. Por outro, como lugares em que a prática relaciona sentidos. Assim, ao assistir determinado filme, o público lança mão de uma série de elementos ligados à sua cotidianidade para compreender e significar a narrativa, transformando a própria recepção em atividade criadora e vinculadora de sentido, o que torna os critérios valorativos baseados unicamente em análises estruturais extremamente problemático.

Por último, temos o debate em torno do cânone e do valor estético (GINZBURG, 2004), opondo o revisionismo dos culturalistas e o tradicionalismo dos esteticistas. Desse debate, emana a impossibilidade de fundamentação do valor como elemento imanente a obra. Em outras palavras, a noção de valor responde não a fatores intrínsecos ao objeto de culto, mas a uma negociação social dinâmica. Tanto o conceito de mediação proposto por Martín-Barbero quanto as abordagens que deslegitimam o cânone têm grande legitimidade com a estética da recepção, que se coloca como uma quinta via no esforço de superação do maniqueísmo e do determinismo que se impõem sobre os estudos de cinema.

A proposta teórica da estética da recepção, embora originalmente seja endereçada à história da literatura e à teoria literária, mostra-se sobremaneira adequada para toda forma de estudos que se inserem no interstício entre a análise de um artefato cultural e as diversas formas de recepção, consumo, interpretação e apropriação de produtos midiáticos por determinados agrupamentos históricos e sociais. No Brasil, podemos encontrar diversos trabalhos em que a teoria da recepção, construída a partir dos trabalhos de Jauss e Iser, é utilizada como aporte para os estudos de cinema, a exemplo de Morais e Fernandes (2012), Ramos (2006), Ramos e Patriota (2012), Droguett (2007), Cardoso Filho (2007) e Gorovitz (2006). Nesses trabalhos, percebe-se um deslocamento da análise autoral para uma proposta de leitura dos filmes que coloca os processos de recepção no centro da análise. Assim, as leituras estruturalistas, que buscam extrair o sentido fílmico dos elementos intrínsecos à obra,

são desafiadas por um olhar sobre o cinema que se insere no interstício entre o artefato midiático e as diversas leituras que emergem da confrontação entre o horizonte de expectativas do público e aquele determinado pelo filme, levantando questionamentos da seguinte ordem, “como verificar historicamente o papel desempenhado por um filme? Quais parâmetros devem ser utilizados para caracterizá-lo historicamente? As análises internas (temáticas e de linguagem) seriam suficientes?” (RAMOS; PATRIOTA, 2012, p. 128).

Buscando responder a essas perguntas, Jauss (1994) percebe os dois grandes modelos analíticos prevalentes até o final da década de 1960 – e que ainda hoje exercem enorme influência sobre a análise literária e a análise fílmica – como insuficientes; por um lado a teoria marxista, que despersonaliza a produção e a leitura de uma obra, transformando-a em reflexo de determinada postura ideológica e classista ou, em outros termos, de determinada realidade social. Por outro as propostas formalistas, que conferem desmesurada centralidade à análise textual, desconsiderando a inserção social do texto (que é assumido como resultado de uma experiência transcendental do gênio criativo). Nas análises formalistas, busca-se compreender os processos semânticos e as estratégias utilizadas para se construir determinado sentido e produzir determinados efeitos sobre o público. Os formalistas privilegiam a noção de ‘estranhamento’ em suas leituras, por perceber o texto como uma criação que retira o espectador/leitor de sua zona de conforto, oferecendo uma experiência perceptiva que, por ser mediada por um objeto estético, rompe com a cotidianidade. Os marxistas, por sua vez, privilegiam a noção de ‘identificação’, por assumirem sempre que os elementos temáticos e as estratégias narrativas de uma obra reverberam determinada postura socialmente alocada, o que, no ato de recepção, despertaria a afinidade imediata dos sujeitos em situação social análoga àquela da consciência produtora (JAUSS, 1994; EAGLETON, 1997).

Ao refutar a teoria marxista e o formalismo como modelos analíticos, Jauss (1994) se apropria de ambos para apresentar sua proposta teórica que considera tanto os aspectos estéticos como os aspectos históricos de um texto. Para isso, propõe uma metodologia que, ao situar a obra sincronicamente e diacronicamente em relação com outros textos, busca valorá-la esteticamente. Da mesma forma, ao fazer operação análoga com foco nas formas de recepção textual de uma obra ao longo do tempo, levando em consideração as alterações interpretativas e as distintas apropriações sofridas por determinado texto diacronicamente, evidencia sua historicidade. Com isso, Jauss (1994, p. 26) redireciona a historicidade dos estudos ligados às diversas linguagens (literatura, cinema, teatro, quadrinhos) do ‘fato literário’ para a relação entre obra e leitor, o que permite a constante reatualização de um texto à medida que suas formas de recepção e consumo se modificam.

Ao lançar as bases da estética da recepção, Jauss (1994) se preocupa especialmente com a recepção como um fenômeno social, assumindo que as particularidades culturais do público, bem como a forma como ele organiza e representa o mundo a partir de sua cotidianidade, são elementos que entram em choque com a realidade estetizada pelo texto. A obra extrai do público determinada postura emocional, provocando determinadas reações que entram em diálogo com sua experiência prévia. Nesse processo, o texto pode confirmar as expectativas do seu público, mantendo-o em sua zona de conforto ou negá-las, provocando estranhamento, uma experiência estética da qual o leitor/espectador extrairá prazer ou frustração. Assim, ao assistir a um filme *western* que desconstrói as premissas básicas do mito da fronteira e complexifica as antinomias fundamentais entre civilização e barbárie, bem e mal, cidade e *wilderness* e dentro e fora da sociedade, o espectador terá suas expectativas – produzidas pela familiaridade com os códigos do gênero em questão – malogradas. Desse malogro, emergirá o sentimento de frustração pela falta de correspondência entre o esperado e o experienciado ou o prazer pela percepção de que a frustração da expectativa revela uma leitura de mundo que vai de encontro às sensibilidades e impressões do espectador em relação à sua cotidianidade. Quando isso ocorre, há uma atualização do ‘horizonte de expectativas’ (JAUSS, 1994, p.28) do público, que por sua vez, no caso das mídias de massa, reverberará no âmbito da produção, já que a indústria atenderá a essa percepção renovada.

Percebe-se, portanto, que os estudos de cinema, embora ainda sejam dominados por um modelo valorativo dualista e anacrônico, têm sido alvo de diversas intervenções advindas dos mais diversos campos, como a literatura, a história, a comunicação e as artes. Essas intervenções apontam para a revisão dos critérios valorativos e compreensivos dos filmes, o que permite a ampliação dos estudos de cinema para abarcar as películas populares e de massa não somente pelo ponto de vista da alienação, mas por uma série de abordagens que passam a considerar o indivíduo como sujeito ativo do processo comunicacional, desvelando o receptor como um elemento que constrói o sentido das narrativas que lhe são dadas a ver e, simultaneamente, (re)constrói-se constantemente a partir delas.

Referências

SOUZA, José Inácio Melo. Um balanço sobre o cinema brasileiro na universidade. *Mnemocine*. jul/2003. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/bancodeteses/cinebrasileironauniversidadehtm.htm>> acessado em: 25 de setembro de 2013.

- BAZIN, Andre. *What is cinema?* Califórnia: University of California Press, 2005.
- SCHVARZMAN, Sheila. História e historiografia do cinema Brasileiro: objetos do historiador. *Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria*. v. 10, n.17, jan./jun., 2007, p. 15-40.
- CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: A história entre incertezas e inquietude*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre, Ed. Universidade UFRGS, 2002.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. 6ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. Tradução de Marcelo Felix. 2ª ed. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2004.
- ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo. Tradução de Mateus Cartaxo. *Foco – Revista de cinema*, 2012. Disponível em: <<http://www.focorevistadecinema.com.br/stylo.htm>> Acesso em: 20 set. 2013.
- BAZIN, Andre. *What is Cinema? Volume I*. Tradução de Hugh Gray. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2005.
- GRANT, Barry Keith. *Film Genre: From iconography to ideology*. Londres; Nova York, Wallflower, 2007.
- BERNADET, Jean-Claude. *Vitória sobre a lata de lixo da história*. In: Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Editora Cia das Letras, 1986.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- FRAYLING, Chistopher. *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- FRAYLING, Christopher. *Sergio Leone: Something to do With Death*. Londres: Faber & Faber, 2000.
- GINZBURG, Jaime. Cânone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura. *Revista de Letras*. Unesp. v.44, n.1, 2004.
- DURING, Simon. *Cultural Studies: A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2005;
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- MORAIS, Julierme; FERNANDES, Renan. Hans Robert Jauss e os postulados da estética da recepção: Possíveis aplicações no Campo da pesquisa histórica com teatro e cinema. *Revista Sapiência: sociedades, saberes e práticas educacionais*. UEG/UnU, Iporá, v.1, n.2, jul/dez, 2012. p. 97-114.

RAMOS, Alcides Freire. *Terra em Transe*: estética da recepção e novas perspectivas de interpretação. *Fênix: Revista de história e estudos culturais*. v.3, n.2, abr/mai/jun, 2006. p. 1-11.

RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela. *Terra em Transe e O Rei da Vela*: estética da recepção e historicidade. *Confluenze*. Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bolognav.4, n.2, 2012. p. 124-141.

DROGUETT, Juan. Estética da recepção cinematográfica: sobre os efeitos receptivos da recepção midiática. *Comunicação e inovação*. São Caetano do Sul, v.8, n. 15, jul-dez, 2007. p. 2-10.

CARDOSO FILHO, Jorge Luiz Cunha. 40 anos de estética da recepção: pesquisas e desdobramentos nos meios de comunicação. *Diálogos Possíveis*. jul/dez, 2007. p. 63-76.

GOROVITZ, Sabine. *Os labirintos da tradução*: a legendagem cinematográfica e a construção do imaginário. Brasília: Editora da UnB, 2006.

EAGLETON, *Teoria da literatura*: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.