

OS USOS DOS FILMES POPULARES NA HISTORIOGRAFIA: UM DIÁLOGO ENTRE FERRO, SORLIN E BAKHTIN

César Henrique Guazzelli e Sousa

Doutorando em História pela
Universidade Federal de Goiás. Bolsista CAPES.



**Cinema popular,
Bakhtin, Ferro,
Sorlin.**

RESUMO: Nos últimos quarenta anos, houve uma paulatina aproximação entre a História e o Cinema no interior da historiografia, intensificada sobretudo após o turbilhão de modelos teóricos para a interpretação da cultura que enfrentaram as distorções reducionistas das ideias da Escola de Frankfurt. Esses modelos ressaltaram as mediações e diálogos que ocorrem na relação entre a mídia e o público rechaçando, por um lado, os paradigmas analíticos baseados no cânone e na apreciação do valor de um objeto estético a partir de elementos inerentes à própria obra. Por outro, a sociologia histórica, que reduziu os artefatos midiáticos a reflexos do contexto em que foram produzidos. O presente trabalho buscará demonstrar que os clássicos trabalhos de Marc Ferro e Pierre Sorlin se assentaram em polos opostos dessa dicotomia, embora tenham oferecido valiosos *insights* para superá-la. Argumentará, ainda, que foi somente após a incorporação da acepção bakhtiniana da linguagem que tornou-se possível cindir a aludida polarização e construir uma aproximação entre História e o Cinema não tributária da tradição de estudos da História do Cinema, abrindo caminho para a incorporação das cinematografias populares ao campo de interesse dos pesquisadores.

The uses of popular films in history: a dialogue between Ferro, Sorlin and Bakhtin

**Popular cinema,
Bakhtin, Ferro,
Sorlin.**

ABSTRACT: In the last four decades, there was a gradual approach between History and Cinema, intensified especially after the panacea of theoretical models aiming the interpretation of culture through facing the reductionist distortions of the Frankfurt School. Those models highlighted the mediations and dialogues that happen in the relationship between media and public, denying, on one hand, the analytical paradigms sustained on the canon and the appreciation of an aesthetic object through elements that are inerent to the analyzed work. On the other hand, the historical sociology, that reduced the media production to a mere reflex of the context. The present article aims to demonstrate that the classical works of Marc Ferro and Pierre Sorlin are in opposite sides of that dichotomy, although they offered some valuable insights to surpass it. We argue that only after the incorporation of the bakhtinian understanding over language it became possible to break the polarization between the canonical and the sociological approach. Then, a path was opened for the incorporation of the popular films to the field of interest of professional historians.



Envio: 02/08/2015 ◆ Aceite: 14/11/2015

Contemporaneamente, os historiadores encontram no cinema e nas demais fontes audiovisuais um território rico e frutífero para trabalhar uma infinidade de temáticas e abordagens que incluem problemas no campo da epistemologia, teoria da história, didática da história e metodologia, entre outros. O cinema hoje é amplamente aceito entre os historiadores como uma forma de representação que, a um só tempo, constrói narrativas sobre o passado fora da “matriz disciplinar” da História (ROSENSTONE, 2010), testemunha e registra as sensibilidades de determinado lugar em determinado tempo e impacta incisivamente a cotidianidade dos seus espectadores. Esse cenário, contudo, é bastante recente. Até poucas décadas atrás, as abordagens que relacionavam cinema e história eram vistas com estranheza e, quando aceitas, adotava-se critérios valorativos para a seleção dos filmes análogos aos utilizados pelos profissionais ligados à análise fílmica. Grande parte das cinematografias concordantes com o gosto popular eram, dessa forma, execradas por não possuírem qualidades que as tornassem “elegíveis para análise”.

Percebemos dois processos fundamentais na gradativa aproximação entre a história e o cinema entre as décadas de 1960 e 1980; o primeiro deles, que tem como epicentro as grandes transformações da historiografia francesa após 1968, concentra-se sobretudo nos esforços iniciais de Marc Ferro e Pierre Sorlin para consolidar um campo de estudos que englobasse as duas áreas. Nesse processo, enquanto Ferro buscou demonstrar para os historiadores que o cinema era um aporte válido e necessário para a pesquisa histórica, Sorlin se empenhava em fazer com que historiadores fossem aceitos entre os profissionais ligados à crítica cinematográfica e a análise fílmica. O segundo processo, mais radical e complexo, surgiu de uma série de inversões e questionamentos que tiveram como alvos o cânone cinematográfico, a hierarquia estanque entre baixa cultura e alta cultura aplicada às mídias audiovisuais e as abordagens que buscavam apreender o valor de um filme por critérios prescritivos e imanentes à própria obra.

Dentro desse turbilhão, destacam-se os usos nos estudos das mídias audiovisuais da estética da recepção (JAUSS, 1994; ISER, 1999), os British Cultural Studies (WILLIAMS, 1977; WILLIAMS, 1989), os estudos latino-americanos em comunicação (BARBERO, 2003; CANCLINI, 2000) e a perspectiva bakhtiniana da linguagem aplicada ao cinema. É a esse último que endereçaremos nosso interesse no presente artigo. A difusão das ideias de Bakhtin na Europa

por nomes como Kristeva, Genette e Todorov e, posteriormente, sua instrumentalização (sobretudo pelo professor Robert Stam) como horizonte teórico para a análise das mídias audiovisuais constitui um evento maior nos estudos da cultura midiática na segunda metade do século XX; a partir de então, as hierarquias que opunham o cinema de autor/arte ao cinema de gênero/comercial são cindidas, criando um crescente espaço para a análise das cinematografias populares. Filmes como as chanchadas, a *commedia all'italiana*, os filmes hindi de *bollywood* ou os *tokusatsus* japoneses, antes vistos apenas como detritos de indústrias cinematográficas oportunistas e inferiores, passam a ser reinterpretados e valorizados como manifestações vivas da cultura ou, conforme During (2005, p. 193), “bancos de prazer e sentido, espelhos através dos quais determinada cultura reconhece e interpreta a si mesma”.

Essa percepção renovada abriu espaço para outras questões fundamentais, como o problema da autoria no interior dos filmes de gênero (revisitando e reinterpretando o problema inaugurado por Truffaut) e o estudo diacrônico não somente dos filmes como artefatos midiáticos, mas também da sua recepção no interior de diferentes culturas, contextos e temporalidades. Tais mudanças, contudo, só podem ser adequadamente compreendidas a partir da confrontação com a contextura que as antecede, marcada sobretudo pela introdução do cinema como objeto e aporte metodológico para os estudos de história no início da década de 1970, particularmente nas figuras dos citados Ferro e Sorlin.

O recorte que vai do período entreguerras até os anos imediatamente posteriores à Segunda Guerra Mundial foi de grandes transformações na historiografia ocidental. Na Alemanha, nomes como Walter Benjamin e Sigfried Krakauer, fortemente influenciados pela microsociologia de Georg Simmel, dedicaram-se a uma profunda análise dos aspectos definidores da vida moderna, incorporando de forma pioneira o cinema em abordagens diacrônicas alocadas na mediação entre os filmes como objetos estéticos e a realidade imediata em que foram produzidos. Essa forma de tratamento do objeto, contudo, sofreu um forte retrocesso a partir da década de 1950, com o enorme impacto da noção frankfurtiana de “indústria cultural” e, adicionalmente, as distorções analíticas reducionistas dessa perspectiva por autores que dela se apropriaram de forma rasa, o que levou à demonização apriorística das mídias de massa sem uma adequada análise prévia. A distinção proposta por

Adorno e Horkheimer (1985) entre razão instrumental – ligada às ideias de alienação e exploração, porque vinculada ao domínio irrefletido dos meios e instrumentos de dominação da natureza – e a razão emancipadora – vinculada ao verdadeiro espírito iluminista e à reflexão finalística – criou um afluxo dos pensadores ligados ao cinema do período para os objetos relacionados ao segundo polo da oposição, ávidos por dissentir da “massa alienada”, marcando vaidosamente um lugar de saber/poder. Como resultado, ganhou força uma perspectiva dualista baseada na oposição maniqueia entre o cinema como arte (bom) e como indústria (ruim). Essa percepção difundiu-se na Europa especialmente nas décadas posteriores à Segunda Guerra Mundial, tendo como um de seus principais veículos a revista francesa *Cahiers du Cinema*, fundada em 1951.

Ferro, Sorlin e a apropriação do cinema pela História.

Na França, o campo de pesquisas em História manteve-se alheio ao cinema durante toda a primeira metade do séc. XX. No interior da revista dos *Annales*, Marc Bloch e Le Febvre advogavam em favor de uma História-Problema, buscando romper com a História-museu, linear e apologética da nação. No lugar de “deixar os documentos falarem”, propunham a participação ativa do historiador na construção do objeto, seleção e problematização das fontes (REINATO, 2002, p. 108-109). A partir dessa premissa, a própria definição de fonte histórica foi ampliada. Os seguidores de Bloch e Febvre (os “*annalistes*”) passaram a trabalhar com a possibilidade de uso de uma série de fontes, tais como “escritos de todos os tipos, documentos figurados, produtos de escavações arqueológicas [...] uma fotografia, um filme” (LE GOFF, 1990, p. 28), qualquer vestígio que pudesse ser inquirido e relacionado a outros para satisfazer alguma questão-problema. Essa propalação tornou-se mais contida durante o tempo em que Fernand Braudel tornou-se o diretor da revista dos *Annales*, momento em que as abordagens econômicas e os anseios por uma História Total, focada na longa duração, atingiam seu ápice. Na segunda metade da década de 1960, contudo, a historiografia francesa foi revolucionada. O horizonte teórico da ‘História das Mentalidades’, proposto de forma embrionária por Le Febvre (apud LE GOFF, 1976) e depois aprofundado por nomes como Philippe Ariès e Robert Madrou chegava ao seu auge, demandando uma forte aproximação

da História com disciplinas auxiliares como a psicologia e a antropologia. A eleição das ‘mentalidades coletivas’ como objeto encorajou, complementarmente, a busca por novas fontes e instrumentos teóricos e metodológicos.

É nesse contexto que Ferro publica na Revista dos Annales, em 1973, o texto “O Filme – Uma Contra-Análise da Sociedade?”, no qual advoga em favor do cinema e outras fontes audiovisuais como aportes fundamentais para o ofício do historiador. Dialogando especificamente com a historiografia francesa e remetendo à tradição da escola metódica, Ferro (1976, p. 200) afirmava que “o cinema [ainda] não tinha nascido quando a história adquiriu seus hábitos, aperfeiçoou seu método e cessou de narrar para explicar”. Assim, a indisposição entre o novo meio e as regras do método histórico já consolidadas e institucionalizadas foi natural; afinal, para os historiadores franceses do final do século XIX (Monod, Langlois, Seignobos), a história não se arriscava além da “aplicação de documentos, concebidos como aqueles testemunhos que são voluntários: cartas, decretos, correspondências, manuscritos, etc” (apud RIBEIRO, 2002, p. 59).

Marc Ferro, ao apresentar sua proposta de aproximação entre história e cinema, buscou distanciar-se da tradição de estudos da semiologia e da ‘história do cinema’. A história do cinema, conforme aponta Lagny (1997) estabeleceu-se como o estudo diacrônico do cinema praticado antes de os historiadores profissionais se interessarem pelas mídias audiovisuais. Essa tradição, que mantém seu fôlego até os dias atuais, caracteriza-se pela construção de uma história panteão, que canoniza determinadas cinematografias e realizadores; adoção das cinematografias nacionais como unidades centrais de análise; linearidade narrativa; adoção do cinema como objeto e um fim em si mesmo; adoção de modelos universais e fixos para a interpretação e valoração dos filmes e a importação de modelos cronológicos de outras disciplinas, como a economia e a história da arte.

No lugar disso, Ferro buscou um campo de aproximação com o cinema que fosse especificamente histórico. Ao fazer essa opção, advogou em favor da premissa de que o valor do cinema não está propriamente na sua qualidade de objeto, mas naquilo que ele testemunha (FERRO, 1976, p.203). Elegeu, dessa forma, a sociedade como objeto, adotando o cinema como um documento auxiliar – e fundamental – para a validação daquilo que o historiador postula ou, ainda, como porta de acesso para determinados aspectos da realidade

não acessíveis por outras fontes; testemunhos que fogem à intencionalidade e ao projeto ideológico dos realizadores, mas permanecem registrados pela imanência imperiosa da imagem em movimento – uma contra-história. Assim, o historiador, ao analisar os filmes, seria capaz de revelar aquilo que se pretende omitir e, no sentido inverso, questionar aquilo que se faz passar por verdadeiro (MORETTIN, 2003).

Embora tenha estabelecido premissas generosas em sua proposta de relação entre história e cinema, admitindo a ideia de que qualquer filme – documentário ou ficção, de gênero ou autor - pode ser instrumentalizado como fonte pelo historiador, Ferro (1975) propôs uma metodologia que traiu as suas próprias premissas. Assumiu que o valor de um filme, na heurística documental, deve ser verificado por dois critérios: a autenticidade e a identificação/veracidade. A autenticidade se refere à equivalência imediata entre as imagens e ações representadas na tela e o contexto em que foram produzidas – ausência de adulterações e trucagens na coisa filmada. Planos longos e planos de sequência, por exemplo, seriam preferíveis a sequências com muitos artifícios e montagem rápida. O critério da identificação, por sua vez, postula que o valor documental de um filme é diretamente proporcional à afinidade histórica, social e cultural entre o que é filmado e os sujeitos que atuam na construção do filme. Dessa forma, Ferro elegeu o cânone da estética realista, minorando o valor dos filmes de gênero e das cinematografias populares. Mais do que isso, embora percebesse o filme como um aporte para que o historiador pudesse acessar determinada realidade social, optou por critérios de seleção que se baseavam em características intrínsecas ao próprio filme.

Paralelamente a Marc Ferro, outro nome fundamental para a aproximação entre história e cinema na década de 1970 foi Pierre Sorlin. Ao contrário de seu compatriota, Sorlin (apud SANTIAGO JR, 2012, p. 156) percebeu o modelo da sociologia histórica (ou seja, a adoção do cinema como ferramenta para alcançar aspectos da realidade social que não são possíveis por outros meios) como insuficiente para o arbitramento da relação história-cinema. Para ele, essa opção coloniza o cinema a partir de uma metodologia que lhe é estranha, criando um viés analítico que desconsidera o valor do filme como objeto estético, contemplando apenas seu valor como documento/testemunho (SORLIN, 1977).

Dessa forma, Pierre Sorlin defendeu o uso de recursos já consolidados no interior da tradição da História do Cinema pelos historiadores, como as análises estruturais fortemente baseadas na semiologia tão caras ao cineclubismo francês das décadas de 1940 a 1960. A premissa de Sorlin (2001) é a de que, durante toda a primeira metade do século XX e grande parte da década de 1960, enquanto os historiadores insistiam em se manter distantes dos materiais audiovisuais como objetos e/ou aportes, tomou forma uma história pelas imagens que se fez por meio das apreciações e construções daqueles que as produzem, consomem e experimentam. Mais do que isso, enquanto os documentos escritos acondicionados nos arquivos históricos são domínios legítimos dos historiadores, os materiais audiovisuais são amplamente produzidos, difundidos e consumidos por diversos atores sociais. Assim, os profissionais de história não têm o monopólio sobre seu estudo e disseminação, tendo que lidar com materiais amplamente conhecidos. A aproximação entre história e cinema, nessa perspectiva, não foi uma opção, mas uma necessidade, uma constrição conjuntural. Para o autor, “os historiadores [deveriam se] interessar pelo mundo audiovisual, se não quisessem tornar-se esquizofrênicos, rejeitados pela sociedade como representantes de uma erudição antiquada” (SORLIN, 2001, p. 26).

Ao assumir que os historiadores, ao se apropriarem do cinema, entraram em um campo já definido e consolidado conforme as suas próprias regras do jogo – a tradição da história do cinema e da semiologia – Sorlin não propôs, como Ferro, um rompimento radical com os pressupostos e os critérios valorativos dessas áreas. Em grande parte, ele as endossou. Demonstrou, por exemplo, grande afinidade com a política dos autores e o dogma referencial das cinematografias nacionais como unidades fundamentais de análise (SORLIN, 1996). Ademais, postulou que os filmes do tipo *mass production* teriam uma utilidade reduzida para a História, uma vez que seu valor seria puramente mercadológico, a partir da exploração de um tema, estrutura ou modelo narrativo em voga no contexto de seu lançamento. Dessa forma, manteve-se ligado à forma de percepção dualista e hierárquica do cinema que opunha os filmes autorais/de arte aos filmes comerciais/de massas, creditando, mais uma vez, ao primeiro par um valor positivo e ao segundo um valor negativo. A tradição da história do cinema permaneceu como um avantesma sobre os historiadores profissionais dedicados aos audiovisuais, o que só muito lentamente foi superado, tendo como influência fundamental,

embora subestimada nesse campo, os postulados da filosofia da linguagem proposta por Bakhtin e difundidos no Ocidente, sobretudo nas décadas de 1970 e 1980.

Revirando a “lata de lixo” do cinema: Bakhtin e as cinematografias populares

Quando as ideias de Bakhtin chegaram à Europa Ocidental no início da década de 1970, a partir do deslocamento das teorias do autor por nomes como Julia Kristeva e Gérard Genette para o estudo da intertextualidade, encontraram forte reverberação e entusiasmo entre linguistas, antropólogos, filósofos e críticos literários. As convulsões sociais do final da década de 1960, o *boom* da cultura midiática popular (nos quadrinhos, cinema, nos fanzines, na música) e as dificuldades das teorias estruturalistas e contextualistas (particularmente os “marxismos”) para dar conta da crescente volubilidade e fluidez das manifestações sociais e culturais do período exigiam novos horizontes teóricos e analíticos que satisfizessem essas demandas.

Nesse cenário, a filosofia da linguagem bakhtiniana ofereceu ferramentas riquíssimas para o estudo da cultura da mídia a partir de um lugar epistemológico singular. Nela, as hierarquias entre o alto e o baixo, o erudito e o popular são desafiadas (BAKHTIN, 1993); as significações, antes absolutizadas pela forte tendência formalista da teoria do cinema, passam a ser percebidas a partir do “aqui e agora” da enunciação (BAKHTIN, 2006); o gênio individual sai do campo das vanguardas, que entronizavam a ruptura e a novidade para ser compreendido no interior dos gêneros do discurso (BAKHTIN, 1997); finalmente, o vínculo imanente que liga história, linguagem e cultura passa a ser realçado.

A partir de então, o caráter histórico e dialógico das obras - bem como a responsividade pressuposta na interpretação fílmica - é colocado em primeiro plano. Os materiais audiovisuais deixam de ser percebidos como artefatos para tornarem-se partícipes ativos da cultura. Conforme aponta Stam (1992, p. 75), Bakhtin propõe um modelo analítico que se interessa por todas as séries, interiores e exteriores ao filme [no modelo original bakhtiniano, a literatura], somente podendo se compreender o audiovisual no interior do contexto global da cultura de determinado recorte temporal. O texto artístico é, assim, “uma unidade diferenciada de toda a cultura de uma época”.

Vale salientar que Bakhtin nunca foi uma referência primária para o estudo da relação história-cinema. Antes disso, suas ideias foram incorporadas nos estudos das mídias audiovisuais, na grande maioria das vezes, por vias indiretas. Ao elencarmos as diversas sínteses que historicam a relação entre história e cinema no Brasil, particularmente Morettin (2012), Kornis (1992), Schvarzman (2007), Santiago Jr. (2012) e Ramos (2001), é incontestável a ausência da perspectiva bakhtiniana nos debates em torno do tema. É necessário realçar, portanto, entre as diversas abordagens que a historiografia da relação história-cinema destacou e privilegiou nas últimas décadas, elementos que, em maior ou menor grau, reportam à concepção de linguagem bakhtiniana e/ou a conceitos aludidos pelo autor. A concepção de linguagem aplicada ao estudo dos meios audiovisuais derivada das ideias de Bakhtin estabeleceu com as abordagens prógonas de Ferro e Sorlin uma relação de continuidade e ruptura.

Por um lado, há concordância com Ferro na aceção do audiovisual como janela de acesso para uma cultura e, ademais, como manifestação da linguagem cuja significação não pode ser desvinculada de sua historicidade. Por outro lado, a perspectiva bakhtiniana não comporta a limitação do escopo de filmes analisáveis pelo binômio identificação/veracidade conforme exposta pelo autor francês. Ferro pressupõe que, na crítica externa do filme como documento, a afinidade entre a coisa filmada e a realidade social a que alude nada tem a ver com a adesão do público ao filme. Assim, nos direciona à inferência de que a “verdade” e a “identificação” são elementos vinculados à própria estrutura fílmica, independentemente da interação/diálogo que o filme estabelece com os espectadores. Com Sorlin, a filosofia da linguagem de Bakhtin partilha, com ressalvas, a ponderação analítica, que não elege de forma radical nem o texto (o artefato semiótico) e nem a sociedade a que reporta. Antes disso, trabalha justamente no interstício entre ambos, assumindo a inequívoca carga ideológica dos signos e, ao mesmo tempo o seu devir e dinamicidade (da ideia e da linguagem).

Nessa aproximação, ambos ressaltam a opacidade e insuficiência da compreensão do sentido pelo binômio texto-contexto ou, conforme Kornis (1992, p. 241), das “relações de homologia entre os filmes e o meio que lhes dá origem”. Sorlin (1977) atribui ao filme um grau de autonomia como objeto estético que não encontramos em Bakhtin (privilegiando, dessa forma a análise do filme como objeto estético historicamente situado, mas que possui uma

“certa” imanência exterior ao público – daí a sua predileção pela análise semiológica como aporte que antecede a investigação histórica). Na perspectiva bakhtiniana, por outro lado, a concepção dialógica da linguagem complexifica a relação imanente entre cinema e história, alocando a análise em um espaço dinâmico entre os filmes, o público, o espaço concreto da recepção/interação e os contextos (histórico-social e dos signos). Esse balizamento analítico, em grande medida, resolve várias das dificuldades impostas tanto pela tradição da sociologia histórica (desenvolvida sobretudo por Krakauer e depois endossada e refigurada por Ferro) quanto pela tradição da história do cinema (da qual Sorlin jamais ousou distanciar-se). Enquanto o primeiro viés analítico privilegia a sociedade, o segundo inclina-se para o estudo de séries fílmicas compreendidas, sobretudo por métodos semióticos.

A teoria bakhtiniana, por sua vez, funda-se na aceção de que há uma relação perpétua, dinâmica e dialética entre os sujeitos e objetos através da linguagem. A linguagem é um artifício que interliga os indivíduos entre si e com o mundo, em um constante movimento mediado pelos signos que, ao transitarem no vazio, abrem espaço para que cada sujeito deles se aproprie para preencher os seus “vácuos” particulares e, simultaneamente, coloquem a linguagem ressignificada e atualizada pela experiência individual novamente em movimento (BAKHTIN, 2006). Dessa forma, a suposição de que há um significado latente nas mídias audiovisuais, que pode ser resgatado por meio da intuição analítica e rigor metodológico, perde sustentação. Os filmes dialogam incessantemente com diversos outros enunciados e discursos, seja nos próprios veículos midiáticos, seja na cultura do cotidiano. A cada momento em que o filme é assistido em uma situação concreta, seu sentido fica tensionado entre a confirmação do já dado (os sentidos socialmente estabilizados) e as transformações semânticas marcada pela experiência.

Enquanto a sociologia histórica endossada por Ferro tendia a absolutizar a relação entre determinadas recorrências estéticas e as inclinações sociais, políticas e ideológicas de determinada coletividade, portanto, para o filósofo russo as significações não estão contidas no texto; elas se constroem no ato da enunciação, no acontecimento comunicativo concreto e, dessa forma, sempre se renovam (BAKHTIN, 1997). Complementarmente, o critério prescritivo-valorativo utilizado pelos autores franceses aludidos na heurística documental, que ressalta os filmes com pendor “artístico” ou “autoral” e exclui os filmes “populares e

comerciais” é veementemente rejeitado pela filosofia da linguagem bakhtiniana. Nela, o valor de um texto (no caso, um filme) não pode ser dado aprioristicamente. Os enunciados se formam na comunicação “da vida”, a partir do entendimento entre os interlocutores. Só há enunciado quando há interação e responsividade. Caso contrário, resta-nos uma oração vazia, uma rinação da forma linguística (BAKHTIN, 2006). Dessa forma, os filmes populares, confessamente produzidos com o objetivo de alcançar o grande público, antes vistos como lixo cinematográfico, tornam-se recursos vitais para a compreensão de uma cultura. Ironicamente, o mesmo elemento que os tornava descartáveis e indesejáveis fez, no interior da teoria bakhtiniana, com que fossem resgatados do ostracismo – sua eficiência em comunicar-se com o público.

Na ambiência das cinematografias populares, as fórmulas de gênero (e os usos temáticos e estilísticos) que não conseguiam a adesão do público desapareciam, enquanto aquelas que se mostravam exitosas nas bilheterias rapidamente encorajavam a produção de diversas derivações. Em determinados ambientes saturados de filmes populares, como a Boca do Lixo paulistana na década de 1970, os *filoni* italianos no período que vai da segunda guerra até a década de 1980 ou, ainda, no *poverty row* de Hollywood após a Grande Depressão (os filmes B), o público ia ao cinema assistir àquilo que o agradava, que ia ao encontro das suas preferências. Se os filmes feitos a partir de determinada ‘fórmula’ mantivessem grande longevidade e fossem consumidos continuamente (como as chanchadas ou os *spaghetti westerns*), é porque o público extraía prazer daquilo, identificava-se com o que era exibido. Havia algo nessas produções, portanto, que impactava o público, sensibilizava seus anseios e angústias. Ele (o público), por sua vez, transformava o cinema em uma forma de exorcizá-las.

Essa relação inerente entre o cinema popular e a vida cotidiana do seu público o torna um lugar privilegiado de estudos. Para Bakhtin (2006), os signos têm um papel central na vida e no pensamento humano. Não há ideologia sem signo. Nas palavras dele,

O signo e a situação social estão indissolúvelmente ligados. Ora, todo signo é ideológico. Os sistemas semióticos servem para exprimir a ideologia e são, portanto, modelados por ela. A palavra é o signo ideológico por excelência; ela registra as menores variações das relações sociais, mas isso não vale somente para os sistemas ideológicos constituídos, já que a “ideologia do cotidiano”, que se exprime na vida corrente, é o cadinho onde se formam e se renovam as ideologias constituídas (BAKHTIN, 2006, p. 17).

A partir das premissas estabelecidas por Bakhtin, torna-se absurdo excluir um filme do espectro analítico do historiador por seu “oportunismo” ou sua vocação deliberadamente comercial. Tampouco é correto invalidar a pertinência de um filme pelo simples fato de ele não guardar afinidade imediata com a cultura que o produziu. Os filmes *Troia* (*Troy*, dir. Wolfgang Petersen, 2004), *300* (300, dir. Zack Snyder, 2006), *Cruzada* (*Kingdom of Heaven*, dir. Ridley Scott, 2005) e *Alexandre* (*Alexander* dir. Oliver Stone, 2005), reimaginaram culturas completamente distintas daquela que as representa (os Estados Unidos do séc. XXI). Nesses filmes os anacronismos são óbvios, a liberdade dos roteiros em relação às evidências documentais também é evidente; os códigos de gênero dos filmes de ação são utilizados abundantemente para garantir a adesão do público; a língua falada em todos – o inglês – provoca um distanciamento ainda maior entre a cultura representante e a cultura representada. Robert Stam (1992, p. 67) ressalta que cada cultura carrega consigo uma série de marcas associadas à articulação oral, expressão facial, códigos gestuais e movimentos corporais. Para ele, a dissociação entre a cultura representada e seu idioma “detona uma luta sutil entre códigos linguísticos e culturais, pois o enxerto de uma língua [...] engendra uma espécie de violência cultural”. Apesar disso, a filosofia da linguagem bakhtiniana assente com tranquilidade a incorporação desses filmes como legítimos para a análise.

Isso acontece porque eles são compreendidos em sua totalidade como enunciados concretos (o enunciado “vivo”) que, por meio de signos, permanecem em um processo de interação comunicativa não apenas com seu público, mas com todo o contexto que engendra a sua produção, consumo e existência (o “tema”). Dessa forma, ao considerarmos os filmes arrolados em conjunto, percebemos que no fundo da narrativa subjaz uma conotação que só é evidenciada quando consideramos: as relações de diálogo entre os filmes; o momento sócio-político em que esses filmes foram produzidos e consumidos pelo público de cinema (diálogo com o meio social); os elementos culturais que estabelecem a mediação entre público e filme (diálogo com o público).

Essa conotação (apenas uma de várias outras possíveis) se revela como um embate constante entre o Ocidente – portador da virtude e destinado à vitória – e o Oriente – portador do vício e destinado à ruína. Em todos os filmes elencados, o passado é evocado

como a constatação de que o Oriente, exótico e vicioso, sempre emerge como uma ameaça tirânica para o Ocidente, justo e ordeiro, que só se livrará do mal pelo uso da força. Não por acaso, os anos em que esses filmes chegaram aos cinemas coincidem com um momento delicado da política externa dos Estados Unidos, em que a resistência à ocupação no Oriente Médio e a escalada de mortes entre soldados americanos provocaram uma forte rejeição da população à guerra no Iraque.

Dessa forma, os filmes em questão, populares, anacrônicos e fortemente direcionados para as respostas somáticas do público (cenas de ação abundantes) se revelam como instrumentos de um discurso com um valor instrumental muito específico – a justificação da manutenção da guerra - quando inquiridos dentro dos pressupostos bakhtinianos. Para que isso ocorra, operações extremamente complexas de diálogo entre sujeitos, discursos e temporalidades acontecem. A evocação pedagógica do passado, o apelo a sensibilidades indelevelmente marcadas pela cultura - ódio, orgulho, justiça, honra – os códigos e signos verbais e não-verbais no interior de um gênero fílmico atestadamente eficiente em se comunicar com o público idealizado, a adequação dos temas narrados à estética do melodrama. Tudo isso contribui para a estereotipação do ‘Oriente’ como um não-lugar e seus habitantes como um não-povo.

Essa, contudo, é apenas uma leitura possível, condicionada sobretudo à concordância entre o momento/ambiente cultural em que os filmes foram produzidos e aquele em que foram assistidos; outra abordagem que podemos depreender da teoria bakhtiniana, embora na maioria das vezes não seja devidamente creditada, são os estudos da fortuna crítica de determinados filmes ou filmografias. Nesse modelo analítico, compreende-se a forma como determinado material midiático ou conjunto de materiais agrupados em séries (normalmente por tema, gênero ou autor) foram compreendidos, apropriados e interpretados em diferentes culturas, grupos sociais e temporalidades. Reconhece-se, nessa abordagem, o caráter dialógico da constituição de sentido. Dessa forma, os audiovisuais não têm um sentido preso ao momento e contexto de sua produção, preservando a ‘essência’ de outro tempo. Antes disso, a interação entre filme e público possui sua própria historicidade, fazendo com que os sentidos atribuídos aos filmes também sejam dinâmicos e mutáveis.

Um bom exemplo dessa abordagem nos é oferecido por Carreiro (2011), ao historicizar a fortuna crítica dos faroestes italianos feitos por Sergio Leone, os *spaghetti westerns*, em um único veículo midiático: a revista francesa *Carriers du Cinema*. Carreiro nos aponta que nas primeiras críticas, publicadas a partir de 1966, os autores da revista utilizavam como critérios o argumento das raízes culturais e a valorização do realismo cinematográfico como aportes para a interpretação e avaliação dos filmes. Na edição número 184 da “Carriers” (1965), Brion destacava a superioridade de Leone em relação aos demais diretores ligados aos filmes de faroeste na Itália, mas condenava a representação gráfica da violência, responsável por uma alegada ‘degenerescência do gênero’. Bontemps, em edição de 1966 da revista, condenou a falta de critérios nas composições visuais, a violência gráfica automatizada e o histrionismo dos personagens de *Por uns Dólares a Mais* (*Per un dollaro in più*, Sergio Leone, 1965), objetando o filme pela sua artificialidade.

Na edição número 200 da revista (1968) Sylvie Pierre adotou uma postura ambígua em relação ao filme *Três Homens em Conflito* (*Il Buono, Il Bruto, Il Cattivo*, dir. Sergio Leone, 1966). O crítico francês em certos momentos reduziu o filme a um olhar europeu sobre a guerra civil norte-americana, que não adotou em nenhum momento o panfleto antimilitarista. Também mostrou-se reticente com o fato de Leone ter quebrado a função clássica do maniqueísmo no *western*. Porém, destacou a verossimilhança da direção de arte e a “brincadeira irônica” com os estereótipos de “bom”, “mau” e “feio”, congratulando o filme pelo intertexto paródico estabelecido com as convenções do gênero.

Em todos os casos, os autores teciam elogios pontuais a Leone (destacando-o dos demais diretores do subgênero) para, em seguida reprova-lo. Havia “algo interessante” nos filmes do diretor que agradava aos críticos, embora eles não conseguissem expor com precisão o que era. Somente em 1969 um texto de Daney sobre os filmes do diretor italiano conseguiu expor de forma convincente o que era, afinal, esse “algo interessante”: os filmes de Leone não dialogavam diretamente com o passado histórico a que os *westerns* aludiam e fabulavam. Eles buscavam dialogar com o próprio gênero *western*, entrando “não mais em confronto direto com a realidade [...] mas com um gênero, uma tradição cinematográfica” (CARREIRO, 2011, p. 108). A percepção desses filmes como revisões críticas e conscientes de um gênero provocou uma forte mudança na postura dos críticos da revista durante os anos

que se seguiram. Antes reprovados por sua artificialidade e pelo *kitsch*, os *spaghetti westerns* (particularmente os de Leone) passaram a ser saudados como a vanguarda de um meta-cinema que subvertia os códigos de um gênero não por ignorância, mas pela absoluta compreensão do seu sentido. A despeito disso, esses filmes eram produzidos e consumidos em um contexto absolutamente popular e comercial.

Sem as contribuições de Bakhtin (particularmente as reverberações de textos como ‘Marxismo e Filosofia da Linguagem’ nas obras de Iser e Jauss, ou ainda as abordagens de Raymond Williams e Jesus Martin-Barbero centradas no conceito de mediação) esse tipo de leitura dificilmente seria possível. Como se percebe pelo supraposto, o sentido e o valor dos *spaghetti westerns* - filmes extremamente populares e amplamente endossados pelo público, embora a crítica inicialmente os tenha rejeitado – foi se alterando ao longo das críticas da *Carriers du Cinema*. Essa alteração não tem nada de casuística. A cada nova crítica, a percepção dos filmes era reatualizada pelo diálogo com as críticas anteriores, novos filmes, novos critérios valorativos e analíticos e, ainda, pela adesão e aprovação maciça do público. Cada um desses elementos, na teoria bakhtiniana, é um enunciado que, pela própria dinâmica da linguagem, permanece em constante interação com outros enunciados. Conforme Stam,

Cada enunciado é pleno de ecos e reverberações de outros enunciados, com os quais se relaciona pela comunhão da esfera da comunicação verbal (...). Cada enunciado refuta, confirma, complementa e depende de outros; pressupõe que já são conhecidos, e de alguma forma os leva em conta (1992, p. 73).

Os filmes, as críticas e a interação imediata e concreta entre o público e os meios audiovisuais são impregnados de outros enunciados, atravessados por diversos discursos que com eles se relacionam o tempo todo, definindo de forma sempre renovada os sentidos. A interpretação e a significação dos filmes, portanto, jamais pode prescindir do que o autor define como “tema”, a situação histórica, cultural, social e performática da enunciação. Na perspectiva bakhtiniana, o estudo da língua e das significações, antes de focalizar a *langue* (a linguagem como estrutura e/ou sistema de sinais e combinações entre eles) deve se voltar para a *parole* (as emissões concretas, a efetivação material desses sistemas) (BAKHTIN, 2006). Por isso, um terceiro elemento deve ser destacado na relação entre a filosofia da linguagem

apresentada pelo autor e os estudos de cinema voltados para os filmes populares: a frequência.

Cristian Metz (1980), em sua abordagem psicanalítica da experiência cinematográfica, afirma que o tipo de relação entre cinema e público típico das salas de exibição é marcado pelo seu caráter negativo. Isso quer dizer que as exibições são organizadas de forma a suprimir todo tipo de intervenção à interação entre espectador e filme. Temos, portanto, uma sala silenciosa, absolutamente escura e com uma tela que ocupa a maior parte do campo de visão do espectador. Esses elementos funcionam como filtros da atenção ou minimizadores de ruídos, buscando garantir que o momento da enunciação será pouco afetado pelo ambiente, mantendo-se a prevalência da relação sujeito-filme. Porém, determinados ambientes típicos da exibição de cinematografias populares não possuíam essas características. Antes disso, eram extremamente agitados e voltados para a interação interindividual, bem como a manifestação espontânea da reação dos sujeitos aos filmes (risadas, xingamentos, exclamações). Mais do que isso, os diretores e produtores voltados para esses lugares de exibição estavam cientes de que seus filmes concorriam com os “ruídos” performáticos do momento da exibição, adequando seus filmes a essa peculiaridade.

Na Itália, os filmes populares, denominados *filoni*, eram exibidos em cinemas populares de bairros operários e cidades campesinas chamados *terza visione* (cinemas de terceira exibição). O público típico desses filmes eram trabalhadores fabris e agricultores do sexo masculino que, após o expediente, iam ao cinema em busca de um entretenimento barato de fim de tarde, no qual não somente assistiam ao filme, mas também conversavam, interagiam entre si e bebiam vinho. A película, portanto, funcionava como pano de fundo para o entretenimento noturno. Por isso, os *filoni* tipicamente exibidos nessas salas (*giallo*, *commedia all'italiana*, *peplum*, *westerns*) utilizavam música alta, ruídos estridentes para marcar os momentos importantes dos filmes, estrutura narrativa simples e redundante, apelo para imagens de nudez e violência. Os recursos estilísticos eram em grande parte, portanto, uma forma de o filme concorrer com o ambiente – ou adequar-se a ele.

O cinema *massala* de Bollywood, na Índia, tem como referente para a sua produção um modelo de frequência muito semelhante. As salas, superlotadas, são salpicadas por cadeiras comuns e pessoas em pé, tamanha a lotação dos cinemas. Os espectadores gritam,

interagem com o filme, demonstram reprovação aos antagonistas com veemência e se emocionam sem as contenções típicas dos espaços públicos. Conforme apontam Horta e Carvalho, nesses filmes

Nenhum sabor pode sobressair: para cada pitada de drama há outra de comédia; para cada cena de ação, uma de romance. Sárís molhados pela chuva de monções intercalam piadas de crianças gorduchas e funerais de vítimas de câncer. Tão grande é a mistura de elementos que muitos críticos ocidentais não conseguem classificar os filmes indianos (2008, s.p.).

Tal como nos *filoni* italianos, a estrutura redundante e desmoderada do cinema *massala* não pode ser compreendida e interpretada sem o estudo do que Bakhtin denomina *parole* ou, em uma conceituação mais específica, o campo temático da enunciação. Caso isso ocorra, perde-se o vínculo imanente que amarra esses filmes à cultura que os produziu e os consome/consumiu, vínculo este provavelmente muito mais amalgamado às mais profundas ‘atitudes mentais’ do público médio do que as produções de qualidade, os cinemas de ruptura e as cinematografias autorais. Porém, para que essas relações sejam desvendadas, é necessário que o historiador dê um salto, cindindo com os maniqueísmos consolidados pela tradição da história do cinema e abrindo-se para as enormes possibilidades e potencialidades que os filmes populares apresentam para a historiografia.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular da Idade Média e no Renascimento*. São Paulo/Brasília: Hucitec, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução do francês por Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2000.

CARREIRO, Rodrigo. *Era uma vez no spaghetti western: Estilo e narrativa na obra de Sérgio Leone*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). *História: novos objetos*. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 202-203.

FRAYLING, Christopher. *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1981.

HORTA, Mauricio; CARVALHO, Paula. Bollywood. *Revista Superinteressante*. São Paulo. Ed. 248. Jan. 2008.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johanness Kretchmer. São Paulo, Edições 34, 1999.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

METZ, Christian. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo, Alameda Editorial, 2012.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

SANTIAGO JR. Francisco das Chagas. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). *História da Historiografia*. Ouro preto, n. 8, abril de 2012. PP. 151-173.

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.

SORLIN, Pierre. *Italian National Cinema: 1896-1996*. Nova York: Routledge, 2001.

SORLIN, Pierre. *Sociologie du Cinéma*. Paris: Aubier Montaigne, 1977.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford/ Nova York: Oxford University Press, 1977.

WILLIAMS, Raymond. Prefácio. in: *Television: Selected Writings*. London: Routledge, 1989.

