

SUPER-PRODUÇÕES MINIMIZADAS: É POSSÍVEL UMA MICRO-HISTÓRIA DO CINEMA?

Lucas Martins Flávio

Mestrando em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

lucasflavio230@hotmail.com

Bolsista CAPES.

Resumo: Em muitos aspectos, a micro-história tem auxiliado os historiadores a construir análises cada vez mais ricas e sofisticadas da sociedade. Muitas áreas da História já se renderam às seduções das influências dos italianos. No entanto, outras se mantêm em outros caminhos, como a História do Cinema, entre outras. As necessidades dos historiadores do cinema têm caminhado em outras direções, principalmente na questão “visual” propiciada pela fonte fílmica. Mas não nos parece incabível atermos em outros detalhes das produções dos filmes. Neste artigo serão apresentadas algumas operações apresentadas pelos micro-historiadores que podem ser úteis em pesquisas que tenham como fonte ou objeto filmes e o cinema. Palavras-chave: História do cinema; Micro-história; Estratégias.

ABSTRACT: In many respects, the micro-history has helped historians to build analysis increasingly affluent and sophisticated society. Many areas of History has surrendered to the seductions of the influences of Italian. However, others remain in other ways, such as the History of Cinema, among others. The needs of film historians have moved in other directions, mainly on the issue "visual" favored by filmic source. But it does not seem incabível landfilling other details of film productions. In this article are presented some operations presented by micro-historians that may be useful in research that have as a source or object movies and the cinema.

Keywords: History of cinema; Micro-history; Strategies.

Vendo através de sombras e luzes: o filme como documento para o historiador

Em 1968 Marc Ferro publicou seu primeiro texto sobre cinema na célebre revista dos Annales (FERRO, 1968). Conquanto esse seja menos conhecido, cinco anos mais tarde o historiador retorna às páginas da revista e publica o famoso texto “Le film, une contre-analyse de la société?”, logo adicionado à coletânea organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora em 1974, *Faire de l’histoire: Nouveaux objets* – lançada no Brasil sob o título *História: novos objetos*¹ Propondo um paralelo entre a montagem

¹ O mesmo texto foi ainda editado e revisado para o livro *Cinéma et Histoire*, do próprio Ferro, de 1977. No Brasil foi traduzido apenas em 1992, sob o título *Cinema e História*.

documental do historiador e a trucagem elaborada durante a produção de filmes (FERRO, 1973), Ferro se tornou referência nas pesquisas historiográficas que utilizavam filmes como parte de seu corpo documental.

Filiado à Escola dos Annales, o autor salienta que, da mesma forma que a “Nova História” se relaciona com os documentos, deve-se

partir da imagem, das imagens. Não procurar somente nelas exemplificação, confirmação ou desmentido de um outro saber [...]. Considerar as imagens tais como são, com a possibilidade de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las (FERRO, 1976: 203).

Dessa forma, Marc Ferro sugeria que as imagens não apenas ilustram a realidade, mas dela faz parte: elencar vários “saberes” para compreender o que as imagens comunicam, significa de certa forma, mobilizar práticas enraizadas culturalmente na sociedade, não apenas nas ciências. Embora não haja aqui a “chave de leitura” sugerida por Roger Chartier, há ainda uma forma de se olhar para o filme, como produto de forças que, para Ferro, propagam ideologias. Está postulada então, para o historiador que tem filmes como fontes de pesquisa, a necessidade de buscar a sombra projetada pelas luzes do cinema, ou, como diria Ferro, o “não-visto”.

Desde então o espaço do filme como documento para os historiadores tem crescido grandemente. O cinema, em sua acepção cultural, chegou ao *status* de objeto da disciplina histórica. Vários trabalhos passaram a ser lidos como História do Cinema, na onda de expansão dos tentáculos da História Social, supostamente capaz de abranger todos os níveis da sociedade em um amplo universo analítico.

Ao mesmo tempo em que isso ocorria, partindo dos debates estabelecidos na Revista dos Annales, um grupo de estudiosos italianos reunidos em torno de Carlo Ginzburg e Giovanni Levi sugeria uma abordagem histórica diferente. A busca por uma maior interdisciplinaridade e a influência de outras correntes históricas – principalmente a História Social inglesa – indicou a necessidade, para esses historiadores, de um olhar diferente para o passado. No entanto, os pesquisadores envolvidos com a micro-história italiana não apresentaram grande interesse no estudo de filmes.

Do lado de cá do Oceano Atlântico, em meados da década de 1990, reunidos no livro organizado por Ciro Flamarion Cardoso e Ronaldo Vainfas, *Domínios da História*, alguns ensaios e artigos indicavam aquela velha ambição da História Social totalizante, aos modos de Eric Hobsbawm, por exemplo. Alguns dos domínios da História para os professores localizados no Rio de Janeiro era o cinema, em sua contextualização

cultural. Em um artigo publicado há 10 anos, Alexandre Busko Valim refaz rapidamente vários trajetos dos estudos de filmes, inclusive pelo próprio Ciro F. Cardoso. Na época do texto, Valim buscava o doutoramento na Universidade Federal Fluminense, sob orientação da professora Ana Maria Mauad – que tem se dedicado, entre outras coisas, a estudar o que ficou conhecido como História Visual. Pode-se notar então que, no Brasil, o espaço da Universidade Federal Fluminense propiciou o florescimento de uma tradição no estudo de fontes variadas, as quais o filme e o cinema faziam parte.

Em um texto mais recente, publicado na revisão da coletânea de Ciro Cardoso e Ronaldo Vainfas *Novos Domínios da História*, de 2012, Alexandre Valim apresenta uma metodologia consistente e muito promissora da abordagem de filmes como documentos de pesquisa Histórica. O autor aponta que “o ideal em um bom estudo de filmes no âmbito da história é sempre ter como norte o equilíbrio entre a teoria cinematográfica, a crítica cinematográfica e a história do cinema” (VALIM, 2012: 284), no que pode-se dizer, seja um espécie de aprimoramento das reflexões introduzidas por Marc Ferro há mais de quatro décadas, de forma que o “equilíbrio” visado por Valim deve ser atingido pelo historiador através de aparatos técnicos e teóricos para a correta leitura de filmes.

No entanto, o que de mais valioso há na trama metodológica sugerida por Alexandre Valim é a necessidade de se aprofundar no espaço que existe entre a produção do filme e sua recepção, ou, melhor dizendo, a lacuna que o próprio filme deixa acerca de suas peculiaridades como produto cultural. Invocando as reflexões de Jesús Martín-Barbero e Janet Straiger, o historiador problematiza a falta de informações sobre “o sistema de produção, as estruturas organizativas, as situações de mercado, as tomadas de decisão dos executivos, as relações de trabalho ou as situações de mercado” que o filme dá ao pesquisador (VALIM, 2012: 287). As soluções propostas, que remetem também a Martín-Barbero e Straiger, é o recurso a outras fontes que circulam juntamente com os filmes, como materiais de campanha e críticas de resenhas, entre outras coisas. O autor determina que “desse modo, outros meios de comunicação devem ser estudados em conjunto com esses filmes, visto que sua utilização como discurso social sobre os filmes podem enriquecer bastante a análise” (VALIM, 2012: 287). Desse modo, o Alexandre Busko Valim foi muito bem sucedido em reunir em uma metodologia um rol de operações que visam dar conta de interpretar o filme, do ponto

de vista histórico, recorrendo a esse documento como transmissor de mensagens carregadas de ideologia, como sugeriu Marc Ferro.

Neste artigo – muito mais um ensaio que qualquer outra coisa –, entretanto, procurarei explorar uma área diferente de abordagem do cinema, visto aqui como indústria cultural, mas nunca deixando de evocar o espaço de exibição de filmes por excelência. A retomada se dará a partir daquele parágrafo perdido algumas páginas antes que coloca, em meio às primeiras reflexões de Ferro e a concisa metodologia de Valim, algumas operações elucidadas pela micro-história. É preciso dizer ainda, que as reflexões aqui apresentadas não foram por mim experimentadas. Também não almejo superar a carga metodológica já adquirida até aqui pelos historiadores, nem tampouco aprimorar essa ou aquela operação de análise. O objetivo é tentar olhar para o lado oposto da tela projetada e ver o que há atrás do projetor: o caminho que o filme percorreu até chegar ao cinema. Para isso, tentarei utilizar abordagens que foram apresentadas por estudiosos filiados ao que ficou conhecido como micro-história, como uma proposta de estabelecer uma *networking analysis* dos sistemas de produção filmes, a operação dos “jogos de escalas” nos recortes dos estudos e a aplicação do conceito de “estratégia” em alguns casos conhecidos.

Do “paradigma indiciário” à micro-análise das produções de filmes

“Robocop não é o meu primeiro filme americano. É o primeiro filme brasileiro de Hollywood”, brinca José Padilha sobre seu *remake* do filme *RoboCop* (2014). A frase é recortada de uma reportagem da crítica de cinema Isabela Boscov na revista *Veja*. Descolada de seu contexto, parece não significar muito. No entanto, o caso do filme será aqui utilizado como “paradigma indiciário” para a proposta metodológica que será elucidada. Saindo pelas beiras, julgo correto apontar em primeiro lugar que a procura pela crítica cinematográfica em periódicos remonta àquela metodologia apontada por Alexandre Valim. Para isso, procede menos em filiar-se ao texto da revista, mas seria necessário para a correta aplicação, um domínio mínimo que seja do trato da imprensa como fonte documental. No entanto, a matéria jornalística aqui será usada a partir dos problemas por ela colocados. Isso não significa que julgue menos importante a correta aplicação da metodologia, mas apenas que não será de fato

pertinente debruçar sobre essa plataforma midiática nesse momento – se for oportuno em outro momento, toda contextualização necessária será elencada.

Retomando ao que nos diz Isabela Boscov sobre *RoboCop*, o texto apresentado pela jornalista está carregado de informações importantes para um pesquisador que objetiva estudar o filme do diretor José Padilha. A reportagem não é, de fato, uma crítica do filme, mas uma apresentação de um filme autoral de um diretor brasileiro atuando em Hollywood, como está evidente na frase do próprio diretor, que abre esta seção. Uma primeira necessidade é que o pesquisador se apresente cético sobre o que é apresentado, anotando, no entanto, tudo que lhe soar importante de averiguação.

Alguns elementos da reportagem são destacáveis: (a) José Padilha afirma ter escolhido o filme recusando as sugestões dos estúdios; (b) os estúdios aceitaram a versão de Padilha muito pacificamente; e (c) Padilha teve grande controle sobre a produção do filme. Além disso, a reportagem de Boscov “revela” ao público-leitor da revista, diversos modos de operação relacionados à produção de filmes, como as *previews* e a forma como se executam os cortes segundo a *Directors Guild of America* (DGA) (BOSCOV, 2014).

Sobre as três primeiras questões, Isabel Boscov apresenta suas próprias conclusões, conquanto as duas outras anotações não necessitem de avaliação. A defesa da jornalista reside em coroar José Padilha como o autor do *remake* de *RoboCop*, e para isso, está devidamente indicado que o diretor era altamente visado pelos estúdios – MGM e Sony, juntos no caso – e que também uma refilmagem de *RoboCop* estava nos planos da MGM, tendo inclusive um projeto sido abandonado por um diretor não muito antes da reunião de Padilha com o estúdio. Além disso, Boscov ressalta a busca por independência do diretor durante todo o processo de produção e invoca, logo de cara, a aceitação da obra logo na primeira *preview* do filme, para uma “plateia-teste”. Em último lugar, fechando a matéria, a jornalista revela que o chamado *final cut* ficou nas mãos do diretor, alegando que isso não é privilégio de qualquer diretor.

Mais que apenas isso – e não menos necessário de contestação se faria ao abordar o filme em uma pesquisa – lembrando o conceito de “estratégias” utilizado por cientistas que estudam o comportamento social como o antropólogo Fredrik Barth, a autora levanta – através de um acesso a uma possível entrevista com José Padilha – algumas ações do diretor “para garantir que filmaria exatamente o que desejava filmar”. Também está evidente a presença, irremediável ao se tratar de mercado, dos interesses

nas trocas, como as elencadas nas reações dos marqueteiros dos estúdios após os resultados de uma *preview*, de forma que Padilha alega ter decidido apresentar, em sua primeira exibição do filme, uma versão que lhe agradava e que, supôs, também seria adequada ao lançamento comercial (BOSCOV, 2014).

É um bom momento para retomar um ponto importante lembrado por Alexandre Valim, e que, de uma forma ou de outra, vem de encontro com a entrevista de Boscov. Para o autor é

difícil sustentar a noção romântica e mística da arte como criação do ‘gênio’ [...]. 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 (VALIM, 2005: 24).

Temos então que o filme é uma mediação constante de vários setores, desde os estúdios, passando pelos produtores e diretores, atores, críticos e público, filtrados pelos interesses mercadológicos ou não, mas que, de qualquer maneira “regulam, permitem ou impedem a produção e o consumo de filmes” (VALIM, 2005: 24).

Uma possibilidade então de levantar uma hipótese sobre o caso de *RoboCop*, de Padilha, deveria passar pelas forças aí colocadas, aceitando menos o diretor como o “gênio” da obra, mas que os interesses de Padilha não se chocaram com os do estúdio. Isso implica várias coisas. Entre elas, a de que a ideologia emitida pelo filme como produto final passou por vários filtros até chegar ao público. A aceitação dela deve ser medida pelo próprio público do filme, pelo “termômetro” da mídia, pela própria crítica de revisão, etc. Implica também, e onde é interessante chegar, que, negando ou não, houve um gênio em Padilha, pois, mediar seus interesses levando em conta os interesses de outrem – definitivamente mais forte, como um estúdio ou dois – é também ceder o que o diretor “queria de fato filmar”, impondo sutilmente o que o estúdio permitiu ao diretor filmar. O processo se inicia com a sugestão de Padilha em refilmar *RoboCop*: um acordo tácito se firmou entre estúdios e diretor, de modo que, daquele acordo, ambos pudessem tirar o máximo proveito.

Conquanto a breve análise aqui empreendida seja superficial e hipotética, embasada em apenas um texto jornalístico, não tendo sido realizada a crítica da fonte, quero apontar que o objetivo até aqui era apenas sugerir e indicar alguns procedimentos que serão, sem seguida, levantados. O caso da reportagem de Isabela Boscov serviu

basicamente para aludir ao paradigma inquietante que a pesquisa histórica deve sempre buscar, como apontou Carlo Ginzburg (GINZBURG, 1989).

Dessa forma, grande parte da primeira operação aqui sugerida no estudo de filmes pelo historiador deve ter por base uma redução da escala no âmbito da pesquisa. Essa etapa será importante não apenas para os próximos procedimentos aqui elucidados, mas tem sido muito utilizada, é verdade, em vários estudos da História do Cinema. Muitos estudiosos têm recorrido à biografia, por exemplo, à análise da indústria cultural que produziu determinados filmes, entre outras abordagens que, de certa forma, mudam a escala de operação das pesquisas.

Bernardo Lepetit, num brilhante texto publicado na coletânea de Jacques Revel, *Jogos de Escalas, a experiência da microanálise*, explica os fundamentos básicos das operações de escala. Para o autor

mais que uma similitude com o real, a escala designa uma redução dele. Ela exprime uma intenção deliberada de visar a um objeto e indica o campo de referência no qual o objeto é pensado. A adoção de uma escala é antes de mais nada a escolha de um ponto de vista de conhecimento (LEPETIT, 1998: 94).

Reduzir a escala então, como sugerem os estudiosos filiados à micro-história, é partir de um ponto de vista específico, de um olhar detido em determinado detalhe. Não por esse detalhe ser único, mas por sua capacidade de indicar frequências e permanências no todo. Lepetit lembra que “as conclusões que resultam de uma análise realizada num escala particular não podem ser contrapostas às conclusões obtidas numa outra escala” (LEPETIT, 1998: 101), pois essas escalas não necessariamente se contrapõem: apenas a diferença focal do olhar sobre os objetos suscitou o que podem ser contradições.

Uma cidade, em uma microrregião, pode apresentar peculiaridades em relação à economia das outras cidades que compõem aquela microrregião; olhar a microrregião como um todo revelará características dessa microrregião, enquanto voltar o olhar para aquela determinada cidade peculiar pode fazer parecer que ela está deslocada do restante da microrregião. Nada poderia estar mais longe da verdade. É evidente que cabe contestar, nesse caso, a inserção de cada cidade no âmbito dessa microrregião genérica. No entanto, seria absurdo supor que as cidades que estão inseridas em uma determinada microrregião refletem aspectos da microrregião. Ao contrário, a microrregião acumula as peculiaridades de cada cidade que a compõe, na medida em que uma ou outra característica econômica, social, demográfica, entre outras, se

verificam como continuidades no espaço microrregional. Confrontar as análises de uma cidade com a microrregião só deve obter resultado satisfatório se for levado em conta “os níveis diferentes nos quais foram estabelecidos” (LEPETIT, 1998: 101).

Pensando nisso, podemos começar a duvidar que as produções cinematográficas, mesmo as produzidas num mesmo sistema, são feitas segundo um modelo universal. O objetivo não seria, evidentemente, implodir o que ficou conhecido como *Studio System*, por exemplo. Mas uma análise de como determinado filme foi produzido, levando em conta a escolha de diretores e roteiristas, de produtores, atores e até mesmo músicas, mas também considerando como importantes a participação efetiva de todos os indivíduos envolvidos até mesmo na aceitação da participação no filme. Pois as análises até agora tem se prendido nas forças exercidas pelos estúdios, pelas leis de incentivo à cultura, como se os indivíduos envolvidos na produção simplesmente aceitassem de forma passiva a força aplicada pelos interesses do mercado cinematográfico, sendo esse também desprovido de personagens como produtores, publicitários, etc.

Um caso recente, também revelador, fez a atriz e diretora Rose McGowan ser demitida pelo próprio agente após ter tornado público o “sexismo” engendrado em um teste para um filme de Adam Sandler. O edital de seleção sugeria que as atrizes se apresentassem de maneira a ressaltar a sexualidade. Não há notícias de que Adam Sandler tenha pedido a demissão da atriz. É preciso ressaltar que McGowan foi demitida de sua agência, não do filme. Os interesses envolvidos pelas partes são fortes, mas não completamente revelados. Para a agência, criticar a produção de um filme do *superstar* Adam Sandler não foi uma atitude saudável. É possível que temesse retaliação ou até mesmo que tenha ocorrido. Para a atriz, desvencilhar-se de uma forma de violência foi necessário. Fazendo uma rápida digressão, os filmes de Adam Sandler de fato têm um quê de machismo no destaque que dá ao papel da mulher, apresentando garçonetes extremamente sexualizadas, por exemplo, no filme *Big Daddy* (O Paizão, 1999). Em *Blended* (Juntos e Misturados, 2014), Sandler interpreta um viúvo de uma garçonete da *Hooters*, o mesmo restaurante das garçonetes de *Big Daddy*. O par romântico de Sandler no filme é uma mãe separada interpretada por Drew Barrymore. Vários discursos se elencam no filme, que de certa forma, reforçam o determinismo da relação homem e mulher. O final é feliz, mas Drew Barrymore não interpreta a mãe ideal, nem mesmo a mulher ideal. A *Hooters* não é uma invenção de Sandler.

No entanto, não estou fazendo uma defesa de Adam Sandler. A proposta aqui é levantar mais dados para a análise dos filmes. Prender-se nas ideologias transmitidas direciona um viés de interpretação. Acredito que seria necessário, mais que investigar a produção do filme como um processo, entendê-la como um emaranhado de relações que, afinal de contas, emitem uma mensagem ao público. A recepção dessa mensagem – que completa a operação de transmissão – também é feita baseada em relações culturais do público que assiste ao filme. A sugestão é planejar a pesquisa para que a mesma opere em diversas escalas, desde o processo de escolha do filme pelo estúdio – o *draft* do roteiro – até o momento em que ele é exibido na sala do cinema.

É evidente que esse tipo de abordagem se apresenta, até agora, mais como um problema que como uma solução. Retornando ao que Marc Ferro havia problematizado naquele texto que é considerado a pedra fundamental dos estudos de filmes pelos historiadores, os documentos são produzidos também através de forças sociais e políticas. Ferro escreve:

As fontes que o historiador consagrado utiliza formam, no presente, um *corpus* que é tão cuidadosamente hierarquizado como a sociedade à qual destina sua obra. Como esta sociedade, os documentos estão divididos em categorias, onde se distingue sem esforço privilegiados, desclassificados, plebeus, um Lumpen. [...] Ora, essa hierarquia reflete as relações de poder do início do século; na frente do cortejo, desfrutando de prestígio, eis os documentos de Estado, manuscritos ou impressos, documentos únicos, expressão de seu poder, daquele das Casas Parlamentos, Câmaras de contas; segue-se a coorte dos impressos que não são mais secretos: textos jurídicos e legislativos, inicialmente expressão do Poder; jornais e publicações em seguida, que não emanam somente dele, porém de toda a sociedade culta. (FERRO, 1976: 200-201).

Se a História do Cinema tem tido sucesso até então, é por que a busca por construir determinados documentos foi necessária e empreendida. No entanto, essa busca ainda não acabou. A “luta”, infelizmente, deve adentrar o terreno pantanoso da iniciativa privada, mas também pode superar isso de outras maneiras. Nesse momento, é preciso ser, de certa forma, criativo. No texto de Alexandre Valim publicado há dez anos, já comentado aqui, o autor admite que os filmes “não nos dizem muita coisa sobre o [...] o sistema em que foram produzidos” (VALIM, 2005: 30) e, lembrando Michele Lagny, alega que “os filmes têm uma utilidade restrita nesse tipo de investigação”. Sem tirar-lhes as certezas, no entanto, os filmes revelam bem mais do que esperamos através de suas cartelas, exibidas durante a abertura e após o final dos filmes. Ali aparecem nomes que criam relações que se entrecruzam, como o nome de Coppola como produtor

de *American Graffiti*, filme de George Lucas de 1974, ou de Robert Duval, que interpretou Tom Hagen em *The Godfather*, e aparece no papel principal de *THX 1138*, longa de estreia de Lucas. É evidente que havia ali uma circularidade dessas relações, institucionalizadas no estúdio criado pelos dois diretores, *American Zoetrope*. Mas essas relações, se bem interrogadas, podem nos revelar mais que sabemos.

Tecendo teias, produzindo filmes: redes e estratégias na indústria cultural

A operação das escalas em uma pesquisa pode ser útil em vários aspectos. No entanto, outras operações de análise devem auxiliar e complementar o estudo. Ao abordar um objeto no nível da microanálise, os historiadores filiados à corrente italiana investigavam, de várias formas, a trajetória de sujeitos que a História, outrora, havia ignorado.

Ricardo Figueiredo Pirola, valendo-se de alguns métodos da micro-história, investiga um plano de insurreição escrava que foi desmontado em Campinas – São Carlos, à época – em 1832 (PIROLA, 2011). Para isso, o autor lança mão de procedimentos variados, desde verificar relações de compadrios entre vários atores – senhores, escravos, juízes, etc. – até estabelecer uma rede de escravos e senhores que abrangia, ao todo, quinze fazendas da região. Além de Pirola, outros historiadores brasileiros também têm se interessado em metodologias semelhantes para estudar o Brasil escravista (FARINATTI, 2008).

Luis Augusto Farinatti demonstrou alguns procedimentos que o historiador tem se utilizado em suas pesquisas no artigo “Construção de séries e micro-análise: notas sobre o tratamento de fontes para a história social”, publicado em 2008 na revista *Anos 90*. O autor evidencia a importância da seriação e quantificação de documentos para desenvolver as pesquisas que abordam objetos pelo viés da micro-história. Esses documentos serão fundamentais para estabelecer o que é chamado de *network analysis*.

A sugestão aqui é que o historiador do cinema também se utilize de metodologias semelhantes. O primeiro passo, antes de problematizar as possibilidades, é refletir sobre os documentos necessários, e então, a capacidade de acessá-los. Se, como defendi na seção anterior, é possível levantar inter-relações entre sujeitos ao longo da produção do filme – a começar pelas cartelas dos filmes – mas que também se

expandem a outros espaços, é possível então começar a traçar rascunhos de redes de interações entre diretores, atores, agente, roteiristas, produtores, publicitários, etc.

Isso é importante e, de certa maneira, já foi proposto, por Robert Allen e Douglas Gomery. Valim, sobre os dois autores, lembra que o cinema é “destinado ao consumo popular e com uma produção considerada influente em virtude de suas capacidades persuasivas” (VALIM, 2005: 25) e que Allen e Gomery acreditam que “convêm estudar as relações da instituição cinematográfica com outras instituições [...] e, especialmente, elucidar suas relações com outros meios de diversão populares” (LAGNY, 1997: 125-126 apud VALIM, 2005: 25). Ao que tudo indica, Allen e Gomery se referiam à relação da indústria cinematográfica com outras indústrias ou mesmo outras instituições.

Procurar então informações que possam contribuir com uma possibilidade de analisar essa relação é, de fato, importante. Simona Cerutti, no texto publicado na coletânea já citada de Jacques Revel, também verifica a necessidade desse tipo de abordagem, para outro tipo de fonte e objeto. A autora pesquisou o processo de formação de um reconhecimento de um segmento da comunidade de Turim no século XVII e, no texto publicado na coletânea, explica os procedimentos adotados para resolver um problema em torno do conceito de experiência. Em determinado momento, Cerutti entende que abordar apenas os atores que lhe interessavam, não era o suficiente para compreender como aqueles atores se relacionavam nos vários espaços da cidade. O reconhecimento da historiadora italiana não é muito diferente do reconhecimento já citado de Allen e Gomery:

“Às vezes a relação [com outros atores] é sugerida e introduzida; mas a análise pára nas fronteiras das corporações, no universo técnico e produtivo ao qual estas se referem, sem explorar mais além as relações com as outras instituições” (CERUTTI, 1998: 191).

Para seu caso, Cerutti alega então que “era necessário reconstruir as possibilidades institucionais e informais de agregação, de gestão econômica, de representação social que a cidade havia oferecido a esses grupos sociais” (CERUTTI, 1998: 191).

No caso de produções de filmes que ocorrem no interior de uma indústria que movimentada dezenas de bilhões de dólares, essas relações não podem ser ignoradas. Mais que revelar a forma como as relações se dão no âmbito da indústria, o objetivo de propor uma análise das forças colocadas nas produções de filmes é que possamos

entender de que forma precisamente uma indústria cultural de tal tamanho emite ideologias diversas. Interessante notar que, assim como afirmava Roger Chartier sobre livros, filmes também não são fruto da imaginação criativa de diretores apenas. Entender isso e aplicar então à pesquisa histórica deve passar pelas operações de escala objetivando a possibilidade de observar as relações elencadas ao longo das produções de filmes. O fim disso é que seja possível nos termos nos interesses envolvidos nessas relações que, são, de qualquer forma, de troca entre sujeitos. Sendo assim, remetemo-nos à metodologia formulada por Fredrik Barth de observar, analisar e interpretar o comportamento dos homens que, a todo instante, estão envolvidos em jogos de troca.

O mais interessante aqui, no momento, não é destrinchar as possibilidades que Barth apresenta através dos modelos antropológicos, elucidados em artigos publicados na coletânea *Selected Essays of Fredrik Barth*. Embora esses modelos possam contribuir para o enriquecimento da análise, o objetivo aqui é, inicialmente, apresentar a proposta em um âmbito mais geral. Dessa forma, o mais importante conceito agora é o que Barth chama de *transaction* (BARTH, 1981: 33). Transações seriam as interações entre “atores”². No entanto, essas interações pressupõem trocas para que sejam, de fato, transações. O fundo teórico envolvido aqui leva em consideração que os indivíduos de uma sociedade estão sempre interagindo entre si e que, várias dessas interações – senão todas – são trocas. Alguns trocam influências, outros informações, até mesmo posses materiais. As possibilidades são inúmeras.

Amerigo Bonasera, na cena de abertura de *The Godfather*, procura a “justiça” que Don Corleone pode oferecer, após sua filha ter sido estuprada. Em troca, o Don pede apenas a fidelidade de Bonasera. Vito Corleone, o Don, sabe que, em um momento ou outro, poderá precisar dos serviços de um agente funerário como Amerigo. Mas o Don valoriza mesmo é a fidelidade; pois essa mantém uma aproximação que elucida, de forma muito apropriada, aquela transação que Barth ressalta a importância. A sagacidade de Vito Corleone é entender que estabelecer uma rede de influências é operar de forma sutil os domínios de seus interesses. O serviço de agente que Amerigo mais tarde presta a Vito, na ocasião do assassinato de seu filho Sony Corleone, é meramente uma devolução de favores, na visão do Don. A hesitação de Amerigo em

² A tipologia é a sugerida por Barth. Ao longo deste artigo, preferi utilizar “sujeito(s)” no lugar de “ator(es)”, de modo a não confundir com o sujeito que atua interpretando papéis em filmes. Quando estiver me referindo – apenas brevemente nesta seção – à forma indicada por Barth, será apresentado entre aspas.

reconhecer Vito como padrinho nunca foi inexplicável. É preciso ceder para receber. Todos ganham e, assim, uma transação é bem-sucedida.

Assim se operam as relações dos “atores”. E é isso que podemos visar no estudo do cinema pela História. Os sujeitos envolvidos nas produções cinematográficas, como qualquer indivíduo numa sociedade, possuem interesses que os levam a interagir entre si e com outros sujeitos. Para isso, os sujeitos elaboram, consciente ou inconscientemente, estratégias que os levam a buscar sempre maiores ganhos (BARTH, 1981). Assim, ao identificarmos com grande frequência as trajetórias envolvidas em produções de filmes, desde a escolha do próprio filme a ser produzido, passando pelo estabelecimento de laços com os produtores e a escolha do diretor e do roteiro/roteirista, por exemplo, pode-se passar a ser possível identificar as estratégias envolvidas nos sistemas de produção, de forma mais concreta. Cabe dizer que isso é identificável de outras maneiras e que o procedimento aqui sugerido não precisa desmentir os resultados de outras metodologias. O ideal seria que os resultados fossem confrontados de modo a contribuir para as análises. A aplicação da confrontação que Barth faz dos resultados de análises com a “realidade social” é também um processo que visa criar lapsos de interpretação do real.

Dessa forma, reduzir a escala visando olhar então algumas trajetórias dos sujeitos da indústria cinematográfica, traçar suas relações com outros sujeitos, estabelecer as redes de interação desses indivíduos, verificar de que forma se dão as interações no interior e no exterior dessas redes, são procedimentos que podem contribuir para as análises dos filmes. De modo a não deixar perder a possibilidade aberta pela sugestão aqui enunciada – e também não deixá-la perder o sentido – voltaremos ao caso do filme de Padilha já citado aqui. Mais especificamente a uma informação indicada pela jornalista Isabela Boscov acerca dos “direitos dos cortes” nas produções contemporâneas de Hollywood.

Logo ao final da reportagem, a jornalista cita uma espécie de código de conduta estabelecido pela *Directors Guild of America*, uma organização com o intuito de proteger os direitos dos artistas de cinema, mais especificamente, os diretores. Poder-se-ia verificar o funcionamento real desse código, que está formalizado em um documento disponível no próprio site da DGA. Cabe aqui, mais, apenas elucidar que este documento pode ser uma espécie de baliza entre quem dirige filmes e que paga para esses filmes serem produzidos. Conforme as regras do *Creative Rights*, o diretor tem o

direito de montar seu filme da maneira que entender primeiramente, o que é chamado de *director's cut*. Esse corte é exibido a uma plateia-teste que depõe sobre o filme. As informações da “reação” dessa plateia são repassadas pelos produtores e publicitários. O objetivo é fazer com que o filme seja rentável. A reação precisa então ser a melhor possível. De outra forma, como afirma Padilha à Boscov, o diretor “perde o controle do filme” (BOSCOV, 2014).

Dessa forma, a versão contada por Padilha faz algum sentido. A plateia-teste aprovou completamente o corte do diretor. O que Padilha não percebeu é que seus interesses não entraram em conflito com os dos estúdios a partir do momento em que a plateia-teste, escolhida de forma a simular uma representação dos anseios do público geral, deu as informações que os produtores e marqueteiros queriam ouvir: o filme fará sucesso. O filme foi um sucesso para a crítica. Mas a mídia local, após seu lançamento, apontou que o filme não teve tanto sucesso assim. Várias estratégias estavam em jogo.

Considerações Finais

Tenho consciência da dificuldade da proposta aqui elencada. O acesso a documentos que permitem que as operações de uma possível micro-história no cinema ainda não foi problematizado, visto que essa própria abordagem não é usual. Os próprios documentos necessários ainda não foram de fato estabelecidos. Esse texto, como afirmei anteriormente, é muito mais um ensaio. Não apenas um ensaio discursivo, mas também um ensaio metodológico. Espero não ter apresentado ambição em superar as metodologias para o estudo do Cinema pela História já consagradas. O objetivo é, na verdade, contribuir com outra possibilidade de análise. Não foi levado em consideração aqui, por exemplo, a análise do discurso fílmico, que é uma abordagem essencial para a interpretação de filmes, evidentemente.

Também espero que o filme e o Cinema não tenham aparecido como espaço privilegiado, tanto de análise como de circulação cultural de ideias. Muitos estudiosos do cinema têm defendido, proposital ou despropositadamente, a acessibilidade do filme como objeto cultural. Nada poderia estar mais longe da realidade. Acredito que não há um objeto cultural privilegiado por excelência. Em cada espaço há uma prioridade e maior acessibilidade de práticas culturais. No caso brasileiro, um rápido levantamento em bancos de dados como do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) ou

da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) sugeriria a baixa circulação de filmes produzidos no Brasil ³. Para os céticos que advogam o amplo alcance dos filmes hollywoodianos, bastaria imaginar quantas cidades no Brasil não possuem sequer uma sala de cinema. Em 2013 o IBGE constatou que 63,3 milhões de domicílios no Brasil possuíam aparelho de TV. Segundo a Agência Nacional de Telecomunicações (ANATEL), existiam também em 2013 apenas 18 bilhões de assinaturas de TV a cabo. Seria preciso ainda levantar o número de residências equipadas com DVDs e Blu-Rays e internet com uma velocidade mediana para acessar recursos de *streaming*, por exemplo. É pertinente também considerar o número de locadoras e o processo de falência das mesmas devido ao avanço tecnológico e a ampliação do uso de plataformas alternativas às mídias, como o próprio *video streaming*.

O prognóstico disso tudo é pensar que o processo de aceleração de transmissão de filmes e da capacidade de um setor da sociedade receber esses filmes, é ao mesmo tempo um processo excludente, que marginaliza outros setores ao mesmo tempo. No Brasil, e sobre o sistema de produção de filmes brasileiros, devemos ceder à paixão que alguns temos no cinema, na literatura. Por aqui, a transmissão de ideologia se realiza com extrema eficácia através das telenovelas. Enquanto 63 milhões de domicílios recebem o sinal da TV aberta *over the air*, apenas 0,77 ingressos de cinema foram vendidos por habitante em 2014. Lembrando que os consumidores de filmes em cinema no Brasil vão ao cinema com uma certa frequência, o número baixo de ingressos *per capita* indica mais fortemente o baixo público do cinema no país. A análise, é claro, não é válida para os Estados Unidos. E muito provavelmente a realidade no nordeste brasileiro é muito diversa da região sudeste. Um possível uso da micro-história na História do Cinema poderia ajudar a observar essas realidades.

Bibliografia

BARTH, Fredrik. *Selected essays of Fredrik Barth. Vol. I: Process and form in social life*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1981.

³ Esse “levantamento rápido” foi feito com base no documento “Dados gerais do mercado brasileiro” produzido pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), disponível no site da OCA através do endereço: http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/Dados_gerais_do_mercado_brasileiro_2014.pdf. Acessado pela última vez em 20/07/2015 às 14:22.

BOSCOV, Isabela. "José Padilha mostra seu RoboCop a Hollywood". *Veja* (online), [s.l.], Fevereiro de 2014. Disponível no endereço: <http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/jose-padilha-mostra-seu-robocop-a-hollywood/>. Acesso em: 19/07/2015 às 03:47.

CERUTTI, Simona. "Processo e experiência: indivíduos, grupos e identidades em Turim no século XVII". In: REVEL, Jacques. *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

FARINATTI, Luis Augusto. "Construção de séries e micro-análise: notas sobre o tratamento de fontes para a história social". *Anos 90*, Porto Alegre, vol. 15, nº 28, pp. 57-72, Julho, 2008.

FERRO, Marc. "Le film, une contre-analyse de la société?". *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Paris, vol. 28, nº 1, pp. 109-124, Janeiro-Feveiro, 1973.

FERRO, Marc. "O Filme, uma contra-análise da sociedade. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (dir.). *História: novos objetos*. 1976. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976 (pp. 199-213).

FERRO, Marc. Artigo de 1968. "Société du XXème siècle". *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Paris, vol. 23, nº 3, pp. 581-585, Maio-Junho, 1968.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GINZBURG, Carlo. "Sinais: Raízes de um paradigma indiciário". In: _____. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

LEPETIT, Bernard. "Sobre a escala na História". In: REVEL, Jacques. *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PIROLA, Ricardo Figueiredo. *Senzala Insurgente: malungos, parentes e rebeldes nas fazendas de Campinas (1832)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

VALIM, Alexandre B. "Entre textos, mediações e contextos: anotações para uma possível História Social do Cinema". *História Social*, Campinas, nº 11, pp. 14-40, 2005.

VALIM, Alexandre B. "História e Cinema". In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.