

Reflexões históricas sobre a sociologia do cinema e seus ensinamentos

Isis Saavedra Luna 

(Universidad Autónoma Metropolitana – UAM, Ciudad de México, México)

Carlos Gabriel Rodríguez Álvarez 

(Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM, Ciudad de México, México)

RESUMO – Reflexões históricas sobre a sociologia do cinema e seus ensinamentos – Este artigo desenvolve reflexões teóricas, históricas e pedagógicas sobre formas de conceber, pesquisar e ensinar a sociologia do cinema, com base na produção de filmes e na prática de ensino em universidades públicas do México. Partimos do imaginário coletivo e do imaginário como campo de cultivo do cinema e da sociologia, destacando estudos pioneiros com uma abordagem sociológica e antropológica. Desde os primórdios do cinema, o público participava e se apropriava das mensagens na tela, mas também as criticava e usava o entretenimento para criar conhecimento. A convergência digital de hoje é um espaço com enormes possibilidades de análise, produção e ensino.

PALAVRAS-CHAVE

Sociologia do cinema. Educação cinematográfica. Convergência digital. Cinema e sociologia.

ABSTRACT – Historical reflections on the sociology of cinema and its teachings – This article develops theoretical, historical and pedagogical reflections on ways of conceptualizing, researching and teaching the sociology of cinema, based on film production and teaching practices in public universities in Mexico. We start from the imagination and collective imagination as the breeding ground for cinema and sociology, highlighting pioneering studies with a sociological and anthropological perspective. Since the beginnings of cinema, the public has participated and made the messages on the screen their own, but they have also criticized them and used entertainment to create knowledge. The current digital convergence is a space with enormous possibilities for analysis, production and teaching.

KEYWORDS

Sociology of cinema. Film education. Digital convergence. Cinema and sociology.

RESUMEN – Reflexiones históricas sobre la sociología del cine y sus enseñanzas – Este artículo desarrolla reflexiones teóricas, históricas y pedagógicas sobre las formas de conceptualizar, investigar y enseñar la sociología del cine, a partir de la producción cinematográfica y la práctica docente en las universidades públicas de México. Partimos de la imaginación y el imaginario colectivo como campo de cultivo del cine y la sociología, destacando estudios pioneros con perspectiva sociológica y antropológica. Desde los inicios del cine, el público participó e hizo suyos los mensajes de la pantalla, pero también los criticó y utilizó el entretenimiento para crear conocimiento. La actual convergencia digital es un espacio con enormes posibilidades de análisis, producción y docencia.

PALABRAS CLAVE

Sociología del cine. Educación cinematográfica. Convergencia digital. Cine y sociología.

Introdução

*O cinema está aí e se tornou
um fator poderoso na vida
contemporânea, e o indivíduo pode
se posicionar como quiser,
de modo que as conexões sociológicas
devem ser examinadas
(Emilie Altenloh, 1913).*

Imaginação, o lugar em que a sociologia e o cinema se cruzam

Este artigo tem como objetivo refletir sobre alguns aspectos que existem na relação entre a sociologia e o cinema. Em ambos os casos, confirma-se que os problemas, as perguntas, as preocupações, as dúvidas e as inquietações que surgem em cada época e que são objeto de seu interesse, correm, com frequência, em linhas paralelas, mas, na maioria das vezes, se entrelaçam. Isso pode ser descrito como uma relação dialética. Para a sociologia, elas são seu objeto de estudo, enquanto no cinema essas questões são capturadas na tela por meio de imagens em movimento que formarão ideias, conceitos, construções ideológicas ou estéticas sobre o social, que, por sua vez, constituirão o espaço no qual a arte cinematográfica produzirá os filmes que mais tarde serão estudados pela sociologia do cinema.

Tanto o cinema quanto a sociologia fazem parte do mundo que explora, e faz uso até, do que C. Wright Mills chamou de *imaginação sociológica*, uma ferramenta valiosa para entender o mundo e narrá-lo. Graças a ela, o indivíduo é capaz de entender seu contexto e avaliar sua experiência de vida cotidiana de forma crítica, considerando sua subjetividade, mas ainda assim fazendo parte do mundo. O filme, por sua vez, sintetiza a experiência humana por meio da unidade espaço-temporal, construída como uma forma narrativa.

Falar sobre imaginação no cinema e na sociologia nos leva a pensar em duas situações complementares. Em primeiro lugar, ambas precisam da imaginação para fazer sentido e não ser uma simples compilação de dados; no

caso do cinema, não seria mais do que um registro documental de imagens em movimento. Felizmente, esse não é o caso; o filme é um ato em que ambas formas de conhecimento constroem mundos. Assim como o cinema é um ato comunicativo que pode ficar permanentemente alojado na mente do espectador, e, portanto, influenciar seu universo simbólico e social, ele também estabelece um diálogo com esse mesmo espectador e com a sociedade como um todo, que pode ter implicações sociais, econômicas, políticas e emocionais, entre outras. Por sua vez, a sociologia analisa, explica e, da mesma forma, pode se tornar transformadora com base na relação do sociólogo com o mesmo universo social e político que mencionamos para o filme. Pode-se dizer que o filme, imerso no contexto que o cerca, no ambiente que lhe deu vida, mostra "modos de ser" e, portanto, o "espírito do tempo" do qual faz parte (Casetti; Di Chio, 1991, p. 266).

Em segundo lugar, falar de imaginação, em ambos os casos, é referir-se inevitavelmente à ficção. Marc Augé explica isso de um ponto de vista antropológico, com base na relação que existe entre a imaginação individual e o imaginário coletivo, que, nesse vai-e-vem, a enriquece e modifica. Para isso, Augé (1999, p. 7) recorre à obra *O Significante Imaginário*, do teórico do cinema Christian Metz, para defini-la:

Em primeiro lugar, a ficção não é apenas a capacidade de inventar uma ficção; é a existência historicamente constituída, e muito mais generalizada, de um regime de funcionamento psíquico, socialmente regulado, e que chamamos precisamente de ficção.

Nesses termos, o regime de ficção tem consequências óbvias em uma instituição como o cinema, cuja influência sobre gostos e imaginários é inegável (Augé, 1999).

Imaginário coletivo: um terreno fértil para o cinema e a sociologia

A partir da imaginação e da ficção, surge o imaginário coletivo, que é alimentado pela cultura, o lugar em que serão gerados os vínculos a partir dos quais se constrói o processo de identificação entre o indivíduo, seu ambiente social

e o reconhecimento que o espectador terá em relação aos personagens de um filme (Pichon-Rivière, 2006). As fantasias decorrentes desse mesmo processo atuarão na estrutura interna do espectador, e esses conteúdos decorrentes de sua imaginação e dos elementos mencionados acima contribuirão para o imaginário coletivo, ou melhor, para suas ideologias. Isso, por sua vez, talvez tenha repercussões em suas vidas, em suas memórias e em suas próprias ações ou formas de se relacionar com os outros.

Sabemos que, quando vamos ao cinema ou assistimos a um filme, cada um de nós se reconhece de forma diferente e, embora as operações psíquicas que ocorrem em nosso cérebro enquanto assistimos ao filme sejam individuais e subjetivas, elas são configuradas a partir do coletivo e compartilham e moldam o imaginário social. Portanto, é necessário distinguir entre o filme real e o prazer, ou a repulsa que ele provoca em nós, o que tem muito a ver com nossas fantasias e nosso contexto, embora às vezes a reação não seja nem de prazer nem de repulsa, mas de indiferença.

O encontro entre a sociologia e o cinema, portanto, é um evento multidimensional (Stam, 2001, p. 134), que ocorre no espaço da transdisciplinaridade, que é atravessado por diferentes discursos e conhecimentos, bem como por referências, histórias, tradições etc., chamado por Roland Barthes de "câmara de eco":

São vozes diferentes que farão parte [do filme] em sua estrutura e significado final, construídas a partir da cultura, dos códigos sociais e do mundo em que estão imersos. Cada autor (diretor) é construído a partir de seu mundo psíquico, mas também do mundo social e cultural, e todos eles são filtros que intervêm em sua visão do mundo, da mesma forma que acontece com o leitor-espectador. As imagens se tornam informações conceituais, assim como acontece em um texto que, em outro momento, se torna uma imagem (Barthes apud Saavedra, 2016, p. 127).

Primeira época

Estudos pioneiros sobre a sociologia do cinema: o germe de uma ideia que se tornou definitiva

As preocupações sociológicas com o cinema vêm tomando forma praticamente desde a invenção dos irmãos Lumière. Lembremos que a sociologia era uma disciplina relativamente jovem quando as visões cinematográficas foram inventadas e que, embora o positivismo predominasse como corrente de pensamento dentro das ciências sociais, sociólogos e cineastas de diferentes partes do mundo perceberam imediatamente que algo estava acontecendo quando um grande grupo de pessoas se juntava na escuridão das salas de projeção.

Para começar, cada apresentação se tornou um ritual coletivo em que os participantes compartilhavam todos os tipos de emoções: felicidade, surpresa e tristeza. Quando saíam, todos tinham algo em comum que poderia ser compartilhado até mesmo com aqueles que não puderam estar presentes. Dessa forma, o objetivo era explicar e entender o que estava acontecendo com as ferramentas e os métodos disponíveis. Embora não seja fácil ter acesso à historiografia sobre a sociologia do cinema, hoje a tecnologia abriu novos caminhos, revistas acadêmicas e livros de várias universidades estão disponíveis em plataformas de acesso aberto e isso abre novas possibilidades e vias de pesquisa, permitindo que analisemos novos estudos, mas também que tenhamos acesso a trabalhos pioneiros de outras partes do mundo.

Em uma obra que trata da origem da sociologia russa do cinema e que data de 1910, observamos um diálogo com os processos ocidentais, abordado mais de uma vez; além disso, trata-se de um ensaio pioneiro, já que o cinematógrafo havia sido inventado apenas 15 anos antes. É digno de nota, pois o cinema russo se tornará fundamental, tanto em sua essência quanto em sua importância social e educacional.

Não se pode deixar de mencionar que dois dos mais importantes e influentes cineastas da cinematografia mundial, que desenvolveram a linguagem cinematográfica que servia para expressar ideias, conceitos, modos de vida, valores e até mesmo para transmitir preceitos ideológicos, foram Dziga Vertov e Sergei Eisenstein na década de 1920. É por isso que o estudo realizado pelos pesquisadores russos M. I. Zhabskiy e K. A. Tarasov é tão interessante. M. I. Zhabskiy é pesquisador da Academia da Indústria da Mídia e K. A. Tarasov é professor do Instituto Estatal de Relações Internacionais de Moscou (Universidade) do Ministério das Relações Exteriores da Rússia. O estudo se intitula: "Russian sociology of cinema in the context of society development" (Sociologia russa do cinema no contexto do desenvolvimento da sociedade) e foi editado em 2019 na revista *Sociological Studies*, publicada em Moscou desde 1974¹. O estudo oferece uma visão panorâmica que abrange mais de 100 anos de trabalho sobre a sociologia russa do cinema, de 1910 a 2019, ou seja, começando antes da Revolução de 1917.

Os autores distinguem vários estágios no desenvolvimento da sociologia russa do cinema, que serão mencionados ao longo deste texto para que se tenha uma visão comparativa do que está acontecendo em relação a esse tópico em diferentes latitudes e épocas. A primeira época da sociologia russa do cinema é marcada a partir de 1910, ou seja, antes da Revolução de Outubro, quando o cinema ainda estava em sua infância. É explicado como, sob a influência da crítica social do cinema na Alemanha – o lugar que os autores reconhecem como a origem da sociologia do cinema –, os pesquisadores russos no início do século se propuseram a coletar materiais sobre o impacto do espetáculo cinematográfico nos jovens.

Uma das fontes mais notáveis e pouco conhecidas que eles mencionam é o livro *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, de Emilie Altenloh (1888-1985), publicado em 1914². Vale a pena parar para falar um pouco sobre a autora, pois seu texto é reconhecido como o primeiro estudo acadêmico sobre a sociologia do cinema na Alemanha e,

provavelmente, no mundo. Originalmente, os escritos sobre cinema tinham origem na imprensa, em revistas de entretenimento, em ensaios de escritores e filósofos que escreviam críticas ou crônicas de cinema, ou, mesmo, em cineastas e poetas que experimentavam e refletiam sobre o que acontecia com o cinematógrafo no dia a dia. Esse é o caso de Béla Balázs (1884-1949), poeta e roteirista húngaro, que, a partir de seu trabalho como roteirista, pensando sobre o cinema e escrevendo críticas sobre ele, publicou alguns dos livros mais importantes que constituiriam os primeiros esforços para moldar uma estética cinematográfica.

Nesse contexto, o trabalho de Emilie Altenloh foi o resultado de sua dissertação de doutorado em sociologia um ano antes da publicação de seu livro, que vai além da análise empírica da produção e do público de filmes, e se aprofunda na especificidade estética do cinema, sua recepção e, especialmente, no olhar das mulheres, consideradas como espectadoras em termos de especificidades de gênero, o que torna seu trabalho pioneiro do conceito feminino do olhar (Kuhn, 1994, p. 11-12).

Altenloh conduziu sua pesquisa usando métodos sociológicos: pesquisas com espectadores e especialistas, estatísticas de comparecimento, informações analíticas do repertório de filmes e fontes documentais sobre o funcionamento de instituições culturais e de entretenimento (Zhabskiy; Tasarov, 2019, p. 74). Naquela época, o processo de industrialização e urbanização na Alemanha teve um impacto visível na formação da nova classe média em ascensão, que tinha renda mais alta e mais tempo de lazer. Essa situação fez desse setor da população o agente ideal para o mercado de entretenimento, pois, entre outras coisas, seu padrão de vida estava aumentando.

Por razões óbvias, essa ascensão foi suspensa durante a Primeira Guerra Mundial e o período entre guerras, mas é inegável que uma nova classe social estava começando a tomar forma, o que seria analisado anos mais tarde por Siegfried Kracauer em seu livro *The Employees*, publicado em 1930. De acordo com

Emilie Altenloh, o interesse dessa classe social emergente pelo cinema foi uma resposta à urbanização, à monotonia do trabalho padronizado e à intensificação do trabalho industrial, bem como ao aumento do tempo de lazer dos trabalhadores (Zhabskiy; Tasarov, 2019, p. 73). O ingresso para os cinemas era de baixo custo, e eles ficavam a uma curta distância das áreas residenciais. Dessa forma, as condições eram propícias para a criação de novos hábitos culturais, de modo que "ir ao cinema" se tornou, sem muita dificuldade, uma das formas preferidas de socialização. A grande e contínua adesão de vários segmentos da população chocou e alarmou educadores, advogados, políticos, clérigos, etc., a ponto de logo serem organizadas reuniões para discutir e buscar explicações para a popularidade do fenômeno cinematográfico, especialmente para as consequências preocupantes da expansão de um tipo de cultura que parecia ser inatingível: a cultura visual (Prokop, 1982, p. 36 apud Zhabskiy; Tasarov, 2019, p. 74).

O trabalho de Emilie Altenloh foi muito valioso porque enfocou o cinema e os processos sociais que dele emanam no campo da sociologia e da cultura, além de abrir caminho para a formação de um novo campo de conhecimento: a sociologia do cinema. A partir de então, e até os dias atuais, sua proposta de que o estudo sociológico do cinema – assumindo a multidimensionalidade do processo fílmico, constituído pela unidade das esferas da produção, do consumo cinematográfico e das demandas artísticas do público como socialmente condicionadas – foi retomada, em suas próprias palavras: "[...] O cinema está aí e se tornou um fator poderoso na vida contemporânea, e o indivíduo pode se posicionar como quiser, de modo que as conexões sociológicas devem ser examinadas" (Altenloh, 1913, p. i).

Por fim, ela pôde compartilhar seu desejo de estudar o processo cinematográfico com os irmãos Alfred e Max Weber, que a apoiaram em seu desejo de se basear em dados empíricos e estatísticos. Naquela época, ambos dirigiam a Associação Profissional de Economistas Alemães, pioneira no uso de estudos estatísticos em larga escala, o que lhe proporcionou uma infraestrutura sólida para

realizar sua pesquisa, dessa vez sobre o problema do tempo livre dos trabalhadores (Diederichs, 1996, p. 217, apud Zhabskiy; Tasarov, 2019, p. 74).

Um olhar sobre o público (o... olhar da tela para os espectadores)

Outro livro pioneiro é *Sociology of Film*, de John P. Mayer, publicado em 1946. O autor explica que seu interesse pelo cinema surgiu de sua crença de que o impacto emocional, e não racional, dos filmes tinha efeitos, mesmo que gerais, sobre a política. Para realizar essa pesquisa, ele teve a oportunidade de estudar as mentes dos mestres da indústria cinematográfica britânica, conhecimento indispensável para uma verdadeira sociologia do cinema. Ele explica no prefácio que J. Arthur Rank, o grande empresário do cinema britânico, financiou seu estudo em 1944 e 1945, mas o acordo terminou porque Mayer queria fazer uma pesquisa sociológica *independente*. Enfatiza ainda que o objetivo de seu livro é dar uma visão coletiva da qual ele faz parte, pois um escritor deve servir à verdade e à sociedade como um todo, diz Mayer (1946, p. 9). Com base nessa perspectiva, ele apresenta seu estudo como uma investigação sobre as reações tidas pelo público quando assiste a um filme. Essas reações, argumenta Mayer, influenciam toda a sociedade, de modo que a sociologia do cinema, em última análise, tem a função de uma interpretação sociológica de nossa civilização contemporânea.

O autor fala sobre as dificuldades de escrever seu livro, não apenas porque tenta definir conceitos abstratos nos quais a sociologia opera, mas também por causa das muitas disciplinas envolvidas ao tentar fazer uma análise sociológica: psicologia, ética, história e ciência política. Ele também cita autores como Piaget e Malinowski, que o ajudaram a esclarecer conceitos como, por exemplo, "participação mística". O livro de MacCurdy, *Structure of Morals* confirmou, segundo ele, sua convicção de que as normas e os valores humanos não podem ser separados dos mecanismos psicológicos (Mayer, 1946, p. 11). Seu interesse pelo emocional e pela moralidade o levou a afirmar como seria importante para o sociólogo aprender com o poeta.

J. P. Mayer deixa claro desde o início de seu estudo que seu livro não é sobre a indústria cinematográfica como outros autores de sua época, por exemplo, a antropóloga Hortense Powdermaker, que quatro anos depois publicou um livro cujo objetivo era oferecer um olhar antropológico sobre Hollywood³. O ponto de vista de Mayer seria o do consumidor, em termos das consequências morais e políticas do filme. Em outras palavras, ele não trata do cinema como uma arte social, nem está interessado em falar sobre astros ou técnicas cinematográficas (Mayer, 1946, p. 12-13). O ponto inicial é a crítica ao lugar-comum de que 50% dos habitantes do Reino Unido, crianças, adolescentes e adultos, iam ao cinema uma ou duas vezes por semana, enquanto nos Estados Unidos a porcentagem é maior. Surge então a pergunta: por que esses milhões de pessoas vão ao cinema e que efeito o cinema tem em suas mentes?" (Mayer, 1946, p. 17). Ele menciona que os psicólogos ofereceram uma resposta para a primeira pergunta, se é que ela pode ser considerada dessa forma, sendo que a razão é que a população moderna busca escapar da mecanização da vida racionalizada. Para a segunda pergunta, por outro lado, em sua opinião, não houve respostas significativas. Ele explica que alguns dos resultados de sua pesquisa deixaram claro que os filmes, especificamente os longas-metragens, têm uma influência em nossas vidas, provavelmente mais forte do que a imprensa ou a rádio. Essa influência é exercida por todas as classes sociais, nesse caso, as da sociedade britânica no final da década de 1940, embora ele também observe que há diferenças significativas nas reações de classe, sendo a moralidade uma delas.

Mayer argumenta que os valores, o comportamento e a perspectiva de vida são manifestações moldadas por influências cinematográficas. Naturalmente, há aqueles que podem ter uma filosofia de vida derivada de outras mídias: família, amigos, igreja, escola, universidade, clube, jornal, rádio, etc., mas a grande maioria da sociedade contemporânea é influenciada pelo cinema (Mayer, 1946.). Mayer também esclarece que não procurou explicar as características qualitativas da influência do cinema, mas sim os pressupostos sociológicos que explicam sua

potencialidade e possibilidades. Aqui ele entra em sintonia com outros autores, que enfatizam o impacto social do cinema no futuro. O autor se refere ao que ele vê como uma mudança profunda e distinta na sensibilidade de seu tempo e ao fato de que o público do cinema ser mais passivo do que, por exemplo, aquele que frequentava o English Music Hall.

Por outro lado, ele se refere ao uso do filme pelo Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães durante a Segunda Guerra Mundial, embora antes e depois de 1933 o cinema já ocupasse um lugar importante nas preocupações do Estado alemão, como Emilie Altenloh demonstrara já em 1913. O uso do filme como propaganda política mostrou "o enorme potencial da visualização na formação de crenças políticas e outras" (Mayer, 1946, p. 18).

Uma proposta importante que ele faz é a de que o espectador de cinema busca uma participação mística por meio do que acontece na tela. Esse hábito está tão arraigado que ele diz que "o mundo pode parecer vazio sem filmes". A esse respeito, cita Bronislaw Malinowski, cuja interpretação dos mitos, segundo Mayer, confirma sua análise sociológica do impacto do cinema sobre o homem moderno. "O mito", escreve Malinowski, "assim como existe em uma comunidade selvagem, não é uma mera história contada, ele vive em nossa moralidade, pois governa nossa fé e controla nossa conduta. Nesse sentido, somos todos selvagens" (Mayer, 1946, p. 18). A perspectiva sociológica, segundo ele, tem muito a ver com a comunicação moderna, pois produz mudanças nos relacionamentos pessoais e na mentalidade visual. Portanto, ela também produz mudanças nas atitudes sociais das pessoas. Mayer acredita que o cinema moderno confirma a sociologia dos sentidos de Simmel e pode ser relacionado à teoria do distanciamento de Karl Marx, que foi o tema norteador de seus primeiros escritos.

Vale a pena mencionar que Mayer se baseia nos textos de Aristóteles e Platão. Sobre o primeiro, ele se refere à tragédia no sentido de que ela gera medo e dor, além de cobrir a mente com emoções. Com relação a Platão, ele conclui que

a tragédia atua em detrimento da vida prática do público. Ele termina a primeira parte com uma citação de T. S. Eliot, que afirmou que o problema do cinema é filosófico e tem mais a ver com a arte, como um produto da criatividade humana. Um aspecto a ser destacado neste livro é que o autor nos apresenta seu processo reflexivo de pesquisa, as perguntas que orientam seu trabalho, as dúvidas que tem sobre seus métodos, os pensadores que o influenciam e com os quais discute.

Importância educacional do filme

John P. Mayer aborda essa questão, afirmando a inexistência de estudos desse tipo em sua época, uma questão que ele considera muito importante e enfatiza constantemente. Ele afirma que as atitudes emocionais devem ser estudadas e, em particular, focar nas reações de jovens, crianças e adolescentes aos filmes. Surpreendentemente, ele se refere ao cinema soviético, que "pode servir de exemplo, porque as crianças da União Soviética tiveram um contato construtivo com produtores e diretores de cinema. Nas escolas, nos clubes de jovens, os filmes são discutidos e criticados, e as sugestões para novos filmes vêm das crianças, não são impostas a elas". (Tschernjawski, *Der Sovietfilm*, Moscou, 1941, apud Mayer, 1944, p. 24). Uma parte pendente desta pesquisa seria explicar a maneira como as coisas estavam se desenvolvendo naquela época, já que estamos falando do período stalinista.

A proposta educacional de Mayer para jornalistas e críticos de cinema é resumida na necessidade de expressar menos seus próprios gostos e desgostos e levar mais em conta os desejos e as necessidades do público de filmes. Ele propõe que os estudos sobre as reações emocionais aos filmes sejam coordenados nas escolas, considerando a necessidade de dar aulas de apreciação de filmes aos alunos, professores e, conseqüentemente, nas universidades. Vale a pena mencionar que, naquela época, as autoridades da London School of Economics permitiram que o autor ministrasse um seminário sobre a sociologia do cinema. Para concluir, ele é contundente ao afirmar que, se a distância acadêmica

entre o cinema e a influência de massa persistir, o fim de nossa civilização é certo. Ele diz, repetidamente, que o cinema é tanto sintoma quanto causa, e que, por enquanto, essa tendência é apenas um aviso, pois não é suficiente ilustrar o poder do cinema como meio e como arte popular, enquanto que, como instrumento educacional, ele pode ter um resultado positivo que favorece a possibilidade de desenvolver responsabilidades (Mayer, 1944, p. 25).

A visão antropológica do cinema

Na década de 1940, ou seja, ao mesmo tempo em que J.P. Mayer fazia sua pesquisa e escrevia seu livro, e em meio à Segunda Guerra Mundial, a antropóloga Hortense Powdermaker passou um ano em Hollywood, onde entrevistou mais de 300 pessoas que trabalhavam na Meca da indústria cinematográfica. Seu estudo, assim como o anterior, foi pioneiro em vários aspectos: primeiro, porque considerou um setor fundamental das grandes indústrias emergentes como uma organização social e porque levou os instrumentos da pesquisa etnográfica a uma "fábrica" no meio da sociedade moderna. Ele também foi o primeiro a empreender a importante tarefa de contabilizar seu objeto de estudo e, ao mesmo tempo, qualificá-lo em termos de moralidade, democracia e eficiência.

A estranha comparação da sociedade de Hollywood com as tribos primitivas que a autora estudou nas ilhas da Melanésia é impressionante. Em seu estudo sobre Hollywood, ela também se refere a superstições, tabus e julgamentos sumários, como faria em uma sociedade primitiva. Ela também extrai percepções interessantes sobre o que deve ter sido um universo de grandes mudanças, tumultos, possibilidades e hostilidades, códigos em ascensão e queda e uma extraordinária diversidade de talentos, nacionalidades e ambições de todos os tipos.

O estudo não esclarece completamente como funciona a organização social a que se refere, pois, apesar do enorme sucesso dos filmes de Hollywood desde então, ele a descreve como uma indústria totalitária e ineficiente. A seguir, destacaremos alguns dos pontos abordados em seu livro, em termos da sociologia do cinema.

Powdermaker (1950, p. 9) parte da hipótese de que, para entender a natureza dos filmes, é necessário analisar

o sistema social no qual eles são produzidos [que] exerce uma influência importante em seu conteúdo e significado. Um sistema social é uma rede coordenada e complexa de normas e idéias mutuamente adaptadas que controlam ou influenciam as atividades de seus membros.

Ela ressalta nas páginas iniciais que, como em grandes indústrias, alguns indivíduos se tornam poderosos o suficiente para influenciá-las decisivamente, enquanto outros são impotentes.

Uma das observações que faz sobre o setor cinematográfico vem de um de seus entrevistados: "a crise é a espinha dorsal do nosso negócio." Powdermaker atribui, em grande parte, esse clima de crise à falta de preparo das pessoas que ali trabalham. Ela diz:

Intimamente relacionada a essa atmosfera de crise está a falta de um planejamento conciso para preparar adequadamente diretores, atores e roteiristas para que desempenhem bem seus respectivos ofícios. Em vez disso, há uma dependência parasitária do teatro, da rádio, da literatura e de *achados acidentais* (Powdermaker, 1950, p. 41).

Seu relato sobre o que chama de "tabus" de Hollywood é fascinante. Desde a época em que regras vagas e gerais eram simplesmente seguidas até 1930, quando o Motion Picture Production Code foi criado pela Motion Picture Association (MPA). O que impressiona, para começar, é o poder com que essa censura era exercida. A pesquisadora também descreve as operações do que ela chama no título deste capítulo de "Homens no papel de deuses". Esses são os principais chefes que, segundo ela, têm a tendência de conceber o público à sua própria imagem, de modo que há uma alta correlação, refere, entre sua personalidade e sua opinião sobre o público. Ela descreve os produtores como "deuses menores, mas colossais".

Em sua conclusão, ela enfatiza o ambiente hostil em relação aos artistas, que reconhece como os contadores de histórias, e aqueles que têm a imaginação para

contar histórias, os escritores e os artistas. A estrutura de poder nesse setor a leva a afirmar que lá "o conceito americano da insignificância do artista é ampliado na produção de filmes" (Powdermaker, 1950, p. 333). A autora observa que:

a organização social de Hollywood permitiu que o comerciante assumisse as funções dos artistas e substituísse seus próprios valores pelos deles. Nos primeiros dias da produção cinematográfica, os principais estúdios [majors] combinaram seus esforços para sufocar a concorrência e colocar em uma lista negra aqueles que não se adequavam às suas ofertas (Powdermaker, 1950, p. 335).

Esses comerciantes, ela confirma, sabiam como explorar as vantagens do monopólio.

Powdermaker explica que o relacionamento de Hollywood com os Estados Unidos "não é um reflexo, mas uma caricatura de tendências contemporâneas selecionadas, que, por sua vez, deixam sua marca nos filmes. Torna-se uma tripla ação circular recíproca entre Hollywood, a América e os filmes" (Powdermaker, 1950, p. 325). Ela se refere especialmente ao que W.H. Auden chamou em sua época de "a era da ansiedade". Essa ansiedade, diz ela, está levando ao fato de que o homem moderno se sente cada vez mais solitário, o que se reflete nos filmes como uma necessidade de se encontrar em outra realidade. No final, as frases de Hortense Powdermaker são lapidares:

Hollywood possui os elementos totalitários elaborados que descrevemos: o conceito de pessoas como propriedade e como objetos que podem ser gerenciados, um poder altamente controlado e personalizado em nome do poder, uma amoralidade e uma atmosfera de acaso com suas ansiedades e crises. O resultado desse sistema exagerado é a ineficiência econômica, a profunda frustração nas relações humanas e um grande número de filmes de segunda e terceira categoria para nos entreter (Powdermaker, 1950, p. 350).

O filme de um ponto de vista sociológico

As linhas seguintes procuram pensar a maneira pela qual o significado do filme pode ser desvendado de um ponto de vista sociológico. O objetivo é entender que os filmes adquirem significado em relação ao seu ambiente, a fim de encontrar

as pontes entre o cinema e a sociologia. Quando tentamos entender o discurso social da época por meio de um filme, ele nos falará de seu significado social; é uma questão de reconhecer a relação entre o coletivo e o individual. Serão os detalhes: as imagens, a ênfase e os tons do diálogo, o som, a iluminação e os sinais a partir dos quais seu significado e, portanto, sua implicação, serão traçados. O historiador italiano Carlo Ginzburg chamou os rastros que devem ser seguidos de intuição, gestos e elementos que, à primeira vista, passam despercebidos, mas que dizem muito sobre o período, a sociedade e os indivíduos que os capturam, até mesmo os olhares. Já foi mencionado no início deste artigo o conceito de olhar feminino, percebido por Emilie Altenloh, em 1913, quando realizou seu estudo sobre a sociologia do cinema, "traços, ou seja, mais precisamente, sintomas (no caso de Freud); indícios (no caso de Sherlock Holmes); traços pictóricos (no caso de Morelli)" (Ginzburg, 1994, p. 141). O autor recorre, como exemplo, aos caçadores primitivos e aos contos de fadas, que transmitem um eco tardio e deformado do conhecimento daquela época, "pequenos fatos falam de grandes questões" (Geertz, 1984, p. 21).

Em nosso caso, o filme é um documento que nos falará sobre situações, tendências, modas, que, a partir de sua individualidade, de forma indireta e conjectural, emitirá conhecimento sobre o que é aparentemente óbvio. Clifford Geertz nos ajuda a entender isso. "Considero que a cultura é essa urdidura e que a análise da cultura não deve, portanto, ser uma ciência experimental em busca de leis, mas uma ciência interpretativa em busca de significados" (Geertz, 1987, p. 21). Por meio dessas tramas de significado, os papéis desempenhados pelos atores, a ênfase de seu desempenho, seus gestos, revelarão relações sociais, relações de poder, sistemas de valores, universos simbólicos e outros elementos, o objeto de estudo da sociologia.

É no fluxo do comportamento – ou, mais precisamente, da ação social – que as formas culturais encontram articulação. Elas também as encontram, é claro, em vários tipos de artefatos e em vários estados de consciência; mas esses derivam

seu significado do papel que desempenham (Wittgenstein diria de seu "uso") em uma estrutura operativa da vida, e não das relações intrínsecas que podem ter entre si (Geertz, 1987, p. 21).

A ação social é multidimensional, assim como a vida coletiva, que é configurada a partir de suas dimensões simbólicas – arte, religião, ideologia, ciência, moralidade, senso comum – (Geertz, 1987, p. 40), incorporadas em hábitos, tradições e costumes que fazem parte da rede que sustenta o tecido social configurado a partir de uma ordem simbólica e de funções interdependentes que são determinadas nas relações sociais. Esse tecido é entrelaçado pela cultura e suas formas que servem como uma liga, talvez elástica, que os une, mas também os distancia. A transformação da identidade, do comportamento e da sensibilidade de homens e mulheres é recriada nos costumes, na história e nos processos sociais. Eles não permanecem inamovíveis, mudam e se reproduzem de acordo com o tempo vivido, mas também de acordo com o tempo herdado. É aí que são geradas interações e interdependências, algumas das quais permanecem as mesmas, como veremos, mas outras são transformadas.

A interdependência funciona como uma rede que estrutura social e historicamente as vontades e os desejos dos indivíduos. Ela também produz formas particulares de se relacionar com o outro, como a convivência, os códigos e os costumes sociais e morais. Se pensarmos no cinema, podemos acrescentar mais um elemento: o aparato psíquico, que é atacado ao atingir diretamente o emocional e o inconsciente. O cinema, com seus diferentes elementos, excita e nutre nossa subjetividade. Ele não precisa obedecer às leis e normas do mundo real, ele apela para as fantasias e desejos coletivos. Muitos milhões de pessoas sentavam-se todas as noites em um cinema para assistir, ver, destinos, personagens, sentimentos e emoções, e até mesmo teorias, sem especificar a palavra (Balázs, 1948, p. 33).

Segunda época

Possibilidades, horizontes e práticas para a sociologia do cinema

O cinema será mais frutífero na medida em que empurrar o espectador para uma compreensão mais profunda da realidade e, conseqüentemente, na medida em que o encorajar a deixar de ser um mero espectador diante da realidade. Para isso, devemos apelar não apenas para a emoção, para o sentimento, mas também para a razão, para o intelecto... [...] da emoção ligada à descoberta de algo, à compreensão racional de algum aspecto da realidade (Tomás Gutiérrez Alea)⁴.

No período pós-guerra, continuaram a surgir teorias que se aventuraram a se aprofundar naquilo que, durante décadas, foi assimilado cotidianamente como entretenimento. Atento à riqueza documental e fugindo da ingenuidade e das simplificações do cinema, Pierre Sorlin revelou suas possibilidades históricas, a multiplicidade da imagem sonora, as relações das imagens cinematográficas na imprensa, bem como a "influência anestesiante do ritual (escuridão, poltrona, silêncio)"⁵. Além das obras, ele propôs o estudo da distribuição para entender os gostos do público e analisar em que consiste a cultura cinematográfica. Às sucessivas ondas e modas somam-se as contribuições da crítica, da teoria e da história do cinema, que ampliaram as pontes com a filosofia, os estudos latino-americanos, a arquitetura e a intermedialidade, entre outros.

Em *Sociología del Cine* (1973), de Francisco Gomezjara e Delia Selene de Dios, a sociologia marxista do cinema como expressão da luta de classes foi articulada e explicou o cinema como indústria, educação, lazer e arte⁶. Em seu ensaio "El cine y su público" (1974), Emilio García Riera incluiu o videocassete, a televisão e o cinema no horizonte das "formas de comunicação que definirão em grande medida a humanidade futura"⁷. O sociólogo e jurista mexicano Lucio Mendieta y Núñez (1895-1988) reconheceu a ausência de bases de dados confiáveis em todos os países, questionou a leitura de cifras com números que não refletem necessariamente a qualidade das audiências e situou as causas

geográficas, demográficas, culturais, econômicas e religiosas de cada país⁸ para pensar no isolamento ou na proximidade com o cinema e considerar seu raio de influência, reconhecendo que ele exercia uma influência educativa, cultural e moral sobre os espectadores.

O cinema oferece uma imensa variedade que exige uma busca além das primeiras opções do mercado. A diversidade e a riqueza cultural dos povos foram capturadas e preservadas em filmes dos ramos do realismo, da ficção e da animação, e podem ser encontradas em vários catálogos. Como uma forma de análise que combina perspectivas e reflete sobre o todo social, a sociologia do cinema faz parte da germinação de novos cinemas, acompanhando as mudanças e os ajustes do setor audiovisual com a chegada, a concorrência e a confluência da televisão.

Jean-Pierre Esquenazi fez importantes distinções no cinema entre ser um *objeto simbólico* e os diferentes contextos que determinam o significado de um filme, em processos nos quais cineastas e espectadores o tornam seu⁹. No radar da sociologia do cinema está a agência do público nas formas de cinefilia e movimentos cinematográficos, bem como a confluência da mídia de massa com as novas tecnologias da Internet. Durante muito tempo, considerou-se que a importância do cinema está nas grandes bilheterias que justificam a inovação tecnológica permanente, mas a história do cinema colocou em seu lugar cineastas que, em sua época, não eram muito conhecidos ou cuja contribuição foi subestimada.

Um olhar sobre a sociologia do cinema no século XXI

O enquadramento da sociedade é fundamental na sociologia do cinema para ver como, por meio dos filmes, são refletidos e modificados costumes, hábitos, mentalidades e imaginários, que se expressam socialmente e são consagrados ou erodidos em imaginários coletivos. Hoje, tanto os filmes quanto as resenhas de filmes são materiais de estudo para a sociologia do cinema, pois ambos refletem atores sociais ligados por meio de telas e páginas. As possibilidades de pesquisa no

ecossistema digital são imensas. As mudanças nas tecnologias de imagem reúnem, em dispositivos portáteis, obras que foram concebidas para a tela grande e que agora podem ser manipuladas por meio de interfaces de reprodução. No início do século XXI, Néstor García Canclini caracterizou a Convergência Digital¹⁰ como um processo de recomposição de imagens, textos e sua digitalização. Ele também observou os paradoxos da interconectividade que desconectavam e isolavam os interlocutores que preferiam passar mais tempo com suas telas do que com as pessoas. "Conectividade não é sinônimo de interatividade" (Canclini, 2007, p. 75).

A interseção dos computadores na produção do cinema digital, que gradualmente integrou o cinema aos seus formatos analógicos, produziu uma complexa reinvenção industrial de gêneros, linguagens, plataformas de distribuição, consumo e disseminação, em que o desgaste dos suportes fotoquímicos foi superado ao levar as cópias digitalizadas para o terreno dos algoritmos que multiplicaram as telas de cinema e seus vínculos com a televisão e sua disseminação pela Internet.

Complementarmente ao estudo, o trabalho de pesquisa tem outra fase de divulgação, com a apresentação dos achados, descobertas e resgates em cinematecas, festivais, cineclubes e circuitos culturais, agregando assim à esfera pública, ampliando o feedback e os resultados acadêmicos¹¹. Fragmentadas e fragmentáveis em sequências e planos, essas "gotas de cinema" são apresentadas ao público por meio de redes sociodigitais, que abrem oportunidades para interagir, compartilhar, comentar, produzir, reciclar, conservar, arquivar, preservar e, sobretudo, fazer circular o cinema.

A restauração fotoquímica, a digitalização e a restauração tornam possível olhar para obras do passado, ao mesmo tempo em que entramos em um limiar de produção de imaginários por meio dos algoritmos da Inteligência Artificial. De acordo com Carlos A. Scolari, "ao longo da história da mídia, houve inúmeros conflitos que afetaram os suportes materiais, as formas de produção, distribuição

ou comercialização, ou as modalidades de acesso à informação"¹². Também é necessário explicar os métodos de análise aplicados ao objeto de estudo e incluir a aplicação da teoria feminista, identificando a lacuna de gênero, estudando conceitos para pensar e analisar o cinema de mulheres, e por meio da caracterização de estudos que observaram nos filmes a normalização, invisibilização ou questionamento do patriarcado por meio de autoras, teóricas, cineastas, jornalistas e historiadoras.

Aparentemente, o campo da sociologia do cinema está ancorado nas teorias da interpretação, existem, no entanto, vários pontos de contato e de encontro com a sociedade em que as metodologias de análise, revisando os bancos digitais de cinejornais e documentários, com leituras específicas que contextualizam o cinema mudo, sonoro, colorido e digital, podem contribuir para o reconhecimento do pano de fundo das formas audiovisuais que hoje – como nunca antes – envolvem e determinam muitas esferas da comunicação. É essencial integrar a recepção ativa e crítica dos espectadores em diálogo com as teorias dos cineastas, movimentos e políticas públicas, a fim de diferenciar entre a representação dos espectadores como meros consumidores e as revistas de cinema, onde os movimentos culturais são articulados e os cinemas contemporâneos são expressos e documentados.

Um imperativo para os estudos universitários e jornalísticos de cinema é alcançar uma verdadeira globalidade que represente os diferentes estágios do cinema e se reflita em regiões e continentes, complementando as obras audiovisuais com suas especificações técnicas, sinopses e fontes utilizadas. Ao mesmo tempo, na coleção de fontes primárias, temos agora uma produção incessante que acompanha os lançamentos de filmes, com entrevistas de cineastas e, às vezes, de membros de equipes criativas que compartilham seus pontos de partida e as motivações que os levaram a realizar seus projetos.

Na esfera pública, as interseções com a televisão são muito promissoras pelas enormes possibilidades de formatos e gêneros de programas que aproveitam

a filmagem para analisar e rever detalhes de imagens em movimento e sua trilha sonora, observando justaposições visuais, sonoras, cênicas e narrativas. Na produção dos últimos cinco anos, a cinefilia aumentou o conteúdo para divulgação, crítica, memória e homenagem em plataformas como Instagram, Tik Tok, Twitter/X, Youtube, Facebook e outras. Na abundância, ferramentas para identificar coordenadas e focar nas chaves temáticas, históricas, narrativas e estéticas contidas nos filmes são mais necessárias do que nunca. O podcast, como um repositório, permite hospedar uma série que, desde o início, pode considerar a continuidade e a periodicidade.

No estudo sociológico do cinema, é necessária uma análise detalhada dos filmes, com suas ligações intertextuais, bem como uma pesquisa para compreendê-los e usá-los como um documento histórico que se completa com a biblioteca de jornais, a biblioteca de fotos, a biblioteca de filmes e a biblioteca de sons, com técnicas de pesquisa documental a serem aplicadas na coleta, análise de dados e apresentação de resultados.

No primeiro quartel do século XXI, estão surgindo lentamente arquivos digitalizados que, quando colocados em circulação, estão abertos ao encontro de especialistas, pesquisadores e do público em geral, guiados por algoritmos. A fronteira com outras obras é tão delicada que um filme é sempre uma janela para outras narrativas e formas de representar e contar histórias. Entretanto, em sua especificidade, ele carrega uma parte insubstituível por meio de uma análise completa. Por sua vez, a sociologia do cinema, como ponto de partida que acumula experiências e habilidades para contextualizar, aprofundar e relacionar filmes a outros objetos culturais, também pode aplicar esses instrumentos de observação crítica a outras mídias que transmitem, promovem e salvaguardam narrativas.

No aprendizado com a Inteligência Artificial, torna-se urgente a apropriação de metodologias e do pensamento crítico da subjetividade, que aproveita a riqueza de documentos espalhados pelo mundo. Com a possibilidade de serem analisados,

todos os filmes podem ser interpretados, superando vieses pessoais e dando ao analista uma diretriz para considerar processos e componentes do fenômeno cinematográfico, desde a imaginação e a concepção, a dissecação da encenação e da edição, os mecanismos de recepção por meio de mediações publicitárias, até as experiências nos cinemas e o feedback por meio da mídia impressa e digital.

Quatro práticas de análise de sala de aula

Tanto o cinema quanto a fábrica fordista são organizados como espaços de confinamento, detenção e controle temporário. Imagine: trabalhadores e trabalhadoras saindo da fábrica. Espectadores saindo do cinema: uma massa semelhante, disciplinada e com controle de tempo, reunida e dispersa em intervalos regulares. Assim como a fábrica tradicional detém seus trabalhadores, o cinema detém o espectador. Ambos são espaços disciplinares e espaços de confinamento (Hito Steyerl)¹³.

O ensino cotidiano da sociologia do cinema está nos estágios de observação, documentação, reflexão e apresentação de conhecimentos e resultados. Nos processos de aprendizado em sala de aula, passamos permanentemente do desconhecido e nebuloso para o nomeável. As evidências que comprovam ou modificam as perguntas iniciais de "por que é assim?" contribuem para responder às incógnitas e fechar o círculo que foi despertado ao ouvir o título de um filme, o *teaser* ou uma de suas cenas, a atração de seu pôster, as ramificações na imprensa e nas redes sociodigitais.

A sociologia do cinema envolve o tratamento conceitual, histórico e cronológico da forma cinematográfica, no qual são descritas não apenas suas propriedades estéticas, mas também seus antecedentes e o ambiente de produção e consumo cultural. Por meio da análise comparativa, é possível relacionar os filmes ao seu contexto histórico e identificar nos personagens e em suas tramas os conflitos e os sintomas das sociedades. Os novos cinemas representam pontos de ruptura que modificaram as formas de produção, representação e circulação de

imagens. Com as transformações mercadológicas dos monopólios privados e estatais e o surgimento de novos modelos de exibição, abrem-se ciclicamente renovações institucionais, políticas, educacionais e tecnológicas.

As análises fornecem elementos para alimentar novas leituras, como um trabalho derivado. Por sua vez, o processo de aprendizagem dos alunos exige sequências de exercícios que estimulam o uso de metodologias, abordagens e bom senso. O trabalho em grupo acelera e enriquece as reflexões pessoais que, quando compartilhadas com seus pares, exigem palavras e observações articuladas dialogicamente, com respectivas contribuições que são retomadas e modificadas na construção do conhecimento. As noções de indicação e evidência nos permitem comparar e considerar o que já é conhecido e o que é desconhecido, mas que pode ser confirmado ou descartado com evidências suficientes. Tanto as intuições quanto os erros e as perguntas são necessários e enriquecedores, pois despertam a participação ativa de cada membro da equipe.

No exercício de interpretação, é útil dispensar dispositivos e favorecer a escuta em um espaço de incerteza e atenção ao que está sendo argumentado. Em nossa experiência de ensino universitário, trabalhamos com leituras, slides e vídeos em uma linha do tempo. Acrescentamos materiais sobre a abordagem de gênero, intermedialidade e intertextualidade, integrados a exercícios práticos que facilitam a apropriação de conceitos e geram experiências comuns para a interpretação coletiva, enfatizando o visual, o tátil e o oral.

O primeiro exercício diz respeito a uma série de fotocópias de um livro fac-símile com anúncios do início do século XX, contendo anúncios de aparelhos, catálogos, anúncios de emprego para pianistas, projetionistas, agentes de vendas e catálogos de filmes¹⁴. Os locais das sedes das empresas nos permitem localizar os lugares onde o cinema começou nos Estados Unidos, antes de se estabelecer na costa californiana, e constatar a variedade de títulos, temas e equipamentos com a preponderância de tipografias e poucas imagens.

O seguinte, consiste em distribuir pôsteres coloridos de filmes em equipes e dar-lhes tempo para analisar a composição, tipografias, personagens e elementos como gestos, posturas, cenas, figurinos e adereços e argumentar sua correspondência com gêneros cinematográficos, explicando sua origem ao identificar o estúdio e a produtora, por meio de logotipos, explicações sobre as hierarquias de tamanhos e nomes, técnicas de fotomontagem, ilustração e perspectivas que revelam como as histórias são sintetizadas e representadas nessas imagens.

O terceiro exercício utiliza uma fotocópia das anotações de um famoso diretor de fotografia mexicano e consiste em uma análise da página datilografada com leves anotações manuscritas, que, além de listar momentos importantes da história da pintura e do cinema, coloca lugares, datas, personagens, obras, conjunturas, movimentos e invenções em uma linha do tempo¹⁵. Ao nomear pessoas famosas, desperta possibilidades de revisitar as formas pelas quais a história é contada. No entanto, nos silêncios, apagamentos, repetições e omissões, a memória também é construída como formas de subjetividade que, por sua vez, refletem o esquecimento, pois as evocações são reveladas e relacionadas em nós temáticos que permitem verificar e confirmar os vínculos. O objetivo do exercício é identificar as conexões, observar as lacunas e, assim, deduzir a autoria a partir dos detalhes que são expostos a uma leitura atenta e crítica. Ao juntar os pontos da constelação, gradualmente surge quem fez a lista e esqueceu de se incluir nela. A "sujeira" do documento pelo uso, anotações manuscritas e rasuras exige o trabalho do analista para esclarecer o "ruído visual" de um rastro do qual novos dados podem ser derivados.

A quarta prática é a leitura de poemas dedicados ao cinema, e à experiência pessoal de estar em frente à tela grande, com o foco no vocabulário e na decifração da justaposição de palavras¹⁶. Após as leituras, passamos a identificar termos familiares e desconhecidos e a refletir sobre o título, o ritmo e a voz narrativa que se dirige a alguém, o estilo usado por meio de frases, justaposições e metáforas.

Ao ler os poemas duas ou três vezes, abre-se a oportunidade de contrastá-los e caracterizá-los como documentos históricos com a possibilidade de revelar sua marca social e pessoal. A reflexão sobre o vocabulário nos permite deduzir a identidade do autor, a época e o local em que foi escrito.

Conclusões

No fenômeno cinematográfico, podemos encontrar processos nos quais a imaginação, as imagens e as palavras intervêm para definir e nomear um número infinito de subjetividades. Onde quer que tenha havido condições para o estabelecimento e o desenvolvimento de ramos da indústria cinematográfica, também houve condições, meios, métodos e modelos para a análise de normas e códigos sociais refletidos na tela. Com o surgimento dos cinemas nas grandes cidades, tornou-se possível a exploração comercial e a presença diária em suas funções. As mulheres estão presentes desde as origens da sociologia do cinema e a entrevista tem servido, além de fins jornalísticos ou históricos, como um instrumento de diálogo e pesquisa que consegue padronizar a diversidade social em dados para interpretação.

Da mesma forma, desde muito cedo, a multidimensionalidade do processo cinematográfico foi levantada para ser estudada pela sociologia e pela antropologia. Em mais de um século de história da sociologia do cinema, sabemos hoje que, assim como os personagens das histórias enfrentam dilemas e passam por metamorfoses, como espectadores medimos nas incógnitas, dificuldades e delícias da narrativa cinematográfica, que nos convidam a nos projetar nas tramas, a aceitar – ou não – sua verossimilhança e, assim, a despertar empatia com os protagonistas. As "preocupações sociológicas" tornaram possível admitir que a recepção é uma atividade da qual participa um sujeito coletivo, que gera individualmente o hábito de olhar. O que começa como uma distração torna-se um método de formação e ampliação da consciência; os filmes podem ser vistos como documentos ou até mesmo como um complemento inestimável para a educação.

Assim, a cinefilia pode ser entendida como um aprendizado interminável de inúmeras representações do mundo, em que cada espectador acumula e renova sua surpresa com o que é mostrado nos filmes. Aos poucos, vamos nos dando conta das implicações de sua origem e de seus autores, bem como da maneira como são feitos e das trocas, apropriações e obras derivadas que são produzidas. Hoje, as possibilidades tecnológicas estão se expandindo em uma disputa de mídia com tensões políticas. A hermenêutica entrelaça gosto, curiosidade e disciplina. Assim como o ensino envolve o ensino e a aprendizagem, os escritos também deixam rastros daqueles que os produzem.

Notas

- ¹ Disponível em: https://www.socis.isras.ru/en/index.php?page_id=453&id=7891&jid=&jj=. Acesso em: 28 abr. 2024.
- ² ALTENLOH, Emilie. Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Jena. Hacia una sociología del cine. La empresa cinematográfica y los estratos sociales de sus visitantes. 1914. Traducción de la autora, consultado el 4 de febrero de 2022. Para um estudo mais detalhado da autora, consulte: “La sociología del cine nació bajo la mirada de una mujer: Emilie Altenloh” en: SAAVEDRA LUNA, Isis (coord). *Diálogos entre el cine y otros saberes*, México: UAM-X, Cineteca Nacional, 2023, p. 243-282.
- ³ POWDERMAKER, Hortense. *Hollywood, the dream factory: an Anthropologist looks at the movie-makers*. Boston: Little, Brown and Company, 1950.
- ⁴ GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. *Dialéctica del espectador*. Cuba: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Ediciones Unión, 1982. p. 21.
- ⁵ SORLIN, Pierre. *Sociología del cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. p. 124-125.
- ⁶ GÓMEZJARA, Francisco; SELENE DE DIOS, Delia. *Sociología del cine*. México: SepSetentas, 1973. p. 16
- ⁷ GARCÍA RIERA, Emilio. *El cine y su público*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974. p. 63
- ⁸ MENDIETA Y NÚÑEZ, Lucio. *Sociología del arte*. México: UNAM, 1979. p. 216
- ⁹ ESQUENAZI, Jean-Pierre. Éléments de sociologie du film. *Cinémas*, Québec, v. 17, n. 2-3, p. 120-121.
- ¹⁰ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Gedisa editorial, 2007. p. 49
- ¹¹ Nas últimas décadas, o México estabeleceu políticas públicas, incentivos fiscais e fundos de apoio em acordos de produção mistos e estatais, que não apenas estimulam filmes e festivais, mas também a restauração de arquivos audiovisuais e sua preservação e divulgação pública. A exibição, acompanhada por meios de divulgação em que são compartilhadas as perspectivas e

os pontos de vista que orientam a programação, é complementada pela formação (formal e informal) de públicos.

- ¹² SCOLARI, Carlos A. *La guerra de las plataformas*. Barcelona: Anagrama, 2022. p. 99
- ¹³ STEYERL, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Argentina: Caja Negra, 2014. p. 70
- ¹⁴ CSIDA, Joseph; BUNDY CSIDA, June. *American entertainment, a unique history of popular show business*. New York: Watson-Guption Publications, 1978. p 132-135.
- ¹⁵ *Luna Córnea* 32. Gabriel Figueroa: Travesías de una mirada. México: Centro de la Imagen, Conaculta, Imcine, 565, 2008.
- ¹⁶ Salvador Novo, "Cine", 1925; Xavier Villaurrutia "Cinematógrafo", 1926 y "Cine Verdad" José Emilio Pacheco, 1980.

Referências

- ALTENLOH, Emilie. Zur. Soziologie des Kino. 1ª edição 1914. *Não ficção em prosa*. v. 110. p. 1-106. Disponível em: https://scholarsarchive.byu.edu/sophnf_nonfict/110. Acesso em: 04 fev. 2022.
- AUGÉ, Marc. De lo imaginario a lo 'ficcional total', *Maguaré*, Colômbia, Universidad Nacional, v.14, p. 5-18, 1999. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/download/11133/11801/26652>. Acesso em 23 jan. 2022.
- AUMONT, Jacques et al. *Estética del cine*. Barcelona: Paidós, Comunicación 17 Cine, 1996.
- BALÁSZ, Béla. *The Film. Evolução e essência de uma nova arte*. 1ª edição 1948. Barcelona: Editorial Gustavo Gili (Coleção de Comunicação Visual–Série Clássicos), 1978.
- BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986.
- CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991.
- CSIDA, Joseph; BUNDY CSIDA, June. *American entertainment, a unique history of popular show business*. New York: Watson-Guption Publications, 1978.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. Éléments de sociologie du film, *Cinémas*, Québec, v. 17, n. 2-3, p. 117-141, nov. 2007. Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/016753ar>. DOI: <https://doi.org/10.7202/016753ar>. Acesso em: 10 ago. 2024.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Lectores, espectadores e internautas*, Barcelona: Gedisa editorial, 2007.
- GARCÍA RIERA, Emilio. *El cine y su público*, México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Editorial Gedisa, 1987.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e história*. 2ª ed. Barcelona: Editorial Gedisa, 1994.
- GOMEZJARA, Francisco A.; DE DIOS, Delia Selene. *Sociología del cine*, México: SepSetentas, 1973.
- GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. *Dialéctica del espectador*. Cuba: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Ediciones Unión, 1982.
- KUHN, Annette; RADSTONE, Susannah. *The Women's Companion to International Film*. Los Angeles: University of California Press, 1994.

Luna Córnea 32. Gabriel Figueroa: travesías de una mirada. México: Centro de la Imagen, Conaculta, Imcine, 2008.

MAYER, Jacob Peter. *Sociology of film*. London: Studies & Documents Faber & Faber, 1946.

MAYER-SCHÖNENBERGER, Viktor; CUKIER, Kenneth. *Big Data, the Big Data Revolution*. Madrid: Turner, 2013.

MENDIETA Y NUÑEZ, Lucio. *Sociología del arte*. México: UNAM, 1979.

PICHON-RIVIÈRE, Enrique. *Teoría del vínculo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.

POWDERMAKER, Hortense. *Hollywood, el mundo del cine visto por una antropóloga*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

SAAVEDRA LUNA, Isis. *Cuando el western cruzó la frontera: un acercamiento transdisciplinario*, México: UAM-X, 2016. Disponible em: <http://www2.xoc.uam.mx/cultura-difusion/ceux/spe/cuando.htm>. Acesso em: 23 set. 2024.

SAAVEDRA LUNA, Isis. *Diálogos entre el cine y otros saberes*, México: UAM-X, Cineteca Nacional, 2023. Disponible em: <http://dcsh.xoc.uam.mx/repdig/index.php/libros-dcsh/relaciones-sociales/item/568-dialogos-entre-el-cine-y-otros-saberes>. Acesso em: 10 set. 2024.

SCOLARI, Carlos A. *La guerra de las plataformas, del papiro al metaverso*, Barcelona: Anagrama, 2022.

STEYERL, Hito. *Los condenados de la pantalla*, Argentina: Caja Negra, 2014.

SORLIN, Pierre. *Sociología del cine*, México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

STAM, Robert. *Teorías del cine*, Barcelona: Paidós, 2001.

WRIGHT MILLS, Charles. *La imaginación sociológica*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

YOEL, Gerardo (ed.). *Pensar el cine 1*. Buenos Aires: Manantial, 2004.

ZHABSKIY, M.I.; TARASOV, K.A. *Russian Sociology of Cinema in the Context of Society Development [Sociologia russa do cinema no contexto do desenvolvimento da sociedade]*. Sotsiologicheskie issledovaniya [Estudios sociológicos]. n. 11. p. 73-81, 2019. Disponible em: https://www.socis.isras.ru/en/index.php?page_id=453&id=7891&jid=&jj=. Acesso em: 28 abr. 2024.

Isis Saavedra Luna

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana y Maestra en Historia de México por la Universidad Nacional Autónoma de México. Graduada en Sociología por la UAM-Xochimilco. Profesora-investigadora titular del Departamento de Relaciones Sociales de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco e Investigadora nivel I del Sistema Nacional de Investigadores. De 2019 a 2023, fue directora de *Veredas, Revista del Pensamiento Sociológico* de la UAM Xochimilco y desde el año 2000 forma parte del Área de investigación: Espacio social, región y organización rural, en donde participa en proyectos con el mundo rural, el medio ambiente, la violencia en México y sus representaciones en la cultura visual. Su línea de investigación es el cine como objeto de estudio de la Historia y la Sociología. Ha escrito diversos artículos y libros entre los que destacan: *Cuando el western cruzó la frontera. Un acercamiento transdisciplinario* (2016); *Entre la ficción y la realidad: Fin de la industria cinematográfica mexicana. 1989-1994* (2007), ambos publicados por la UAM-X y *La literatura chicana: un compromiso social (1965-1975)*, publicado por el CEPE-UNAM, 1993. El último que coordinó fue: *Diálogos entre el cine y otros saberes*, UAM-Cineteca Nacional, 2023.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3405-3691>

E-mail: isluna@correo.xoc.uam.mx

Currículo: https://investigacion.uam.mx/index.php/component/catalogo_investigadores/investigador/54875

Carlos Gabriel Rodríguez Álvarez

Maestro en Historia del Arte, Facultad de Filosofía e Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, graduado en 2020. Doctorante en Historia del Arte/ Estudios sobre cine. Licenciado en Ciencias de la Comunicación (FCPyS UNAM). Desde 2010 es profesor de Sociología del cine en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y fue responsable de la planeación académica de la Cátedra Ingmar Bergman en cine y teatro, UNAM (2011-2017). Ha realizado diversas publicaciones sobre el cineclubismo como *Manuel González Casanova, pionero del cine universitario* (México: Universidad de Guadalajara, 2009), *ABCineclub, guía para entusiastas* (México: Filmoteca de la UNAM, 2016) y *Atlas del Cineclub –coordinador–* (México: PROCINECDMX, 2020). Ha impartido talleres y cursos para diversas instituciones como la SEP, Cineteca Nacional, Secretaría de Cultura de la Ciudad de México y participado en congresos, seminarios, talleres y reuniones nacionales e internacionales. Impartió de 2016 a 2021 talleres para la Red de Cineclubes del Instituto de Educación Media Superior de la ciudad de México y formó parte del proyecto Saber Mirar (2020-2024) de PROCINECDMX en el Colegio de Bachilleres. Ha sido jurado en festivales de cine en México y el extranjero. Ha conducido diversos ciclos y sesiones de cineclubes en la Cineteca Nacional y es conductor de Cinema 14 en el Canal 14 del Sistema Público de Radiodifusión del Estado Mexicano.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-3441-4597>

E-mail: gaborodal@gmail.com

Currículo: <https://www.filmoteca.unam.mx/profesor/prof-gabriel-rodriguez-alvarez/>

Recebido em 16 de novembro de 2024

Aceito em 26 de março de 2025

