



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE HISTÓRIA

João Vitor Antunes Camargo

A Recepção na História Social do Cinema:
Uma introdução ao uso da recepção como fonte no século XXI

Florianópolis
2025

João Vitor Antunes Camargo

A Recepção na História Social do Cinema:

Uma introdução ao uso da recepção como fonte no século XXI

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel e Licenciado em História

Orientador(a): Prof. Dr. Alexandre Busko Valim

Florianópolis

2025

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela BU/UFSC.
Dados inseridos pelo próprio autor.

Camargo, João Vitor Antunes
A RECEPÇÃO NA HISTÓRIA SOCIAL DO CINEMA : UMA INTRODUÇÃO
AO USO DA RECEPÇÃO COMO FONTE NO SÉCULO XXI / João Vitor
Antunes Camargo ; orientador, Alexandre Busko Valim, 2025.
54 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História,
Florianópolis, 2025.

Inclui referências.

1. História. 2. História. 3. História do Cinema. 4.
Estudos de Recepção. I. Valim, Alexandre Busko. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em
História. III. Título.



ATA DE DEFESA DE TCC

Aos cinco dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e cinco, às dez horas na sala um do bloco C do Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Santa Catarina, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelo Professor Alexandre Busko Valim, Orientador e Presidente, pelo Professor Gustavo Henrique Shigunov, Titular da Banca, e pelo Professor Paulo Alcaraz, Suplente, designados pela Portaria nº 53/2025/HST/CFH do Senhor Chefe do Departamento de História, a fim de arguirm o Trabalho de Conclusão de Curso do acadêmico **João Vitor Antunes Camargo**, subordinado ao título: **"A Recepção na História Social do Cinema: Uma Introdução ao Uso da Recepção Como Fonte no Século XXI"**. Aberta a Sessão pelo Senhor Presidente, o acadêmico expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, o mesmo foi arguido pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas notas, tendo o candidato recebido do Professor Alexandre Busko Valim a nota final 10,0, do Professor Gustavo Henrique Shigunov a nota final 10,0, e do Professor Paulo Alcaraz a nota final 10,0, sendo aprovado com a nota final 10,0. O acadêmico deverá entregar o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, em versão digital à Coordenadoria do Curso de História até o dia dez de dezembro de dois mil e vinte e cinco. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pelo candidato.

A Banca ressalta a maturidade e sofisticação das análises presentes no TCC. As escolhas teórico-metodológicas do trabalho foram muito bem delineadas, demonstrando domínio da literatura e de conceitos complexos. Por tais razões, a banca sugere que o trabalho seja convertido para artigo e submetido uma revista científica e, ainda, que o estudante dê continuidade à sua pesquisa em nível de mestrado.

Florianópolis, 5 de dezembro de 2025.

Banca Examinadora:

Prof. Alexandre Busko Valim

Prof. Gustavo Henrique Shigunov

Prof. Paulo Alcaraz

Candidato João Vítor Antunes Camargo



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Campus Universitário Trindade
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que o acadêmico(a) João Vitor Antunes Camargo, matrícula n.º 21102572, entregou a versão final de seu TCC cujo título é A Recepção na História Social do Cinema, com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 10 de dezembro de 2025.

Orientador(a)

Dedico esse trabalho à minha família e a
todo mundo que eu amo (Te amo!)

AGRADECIMENTOS

O ano era 2019, eu entrei na UFSC como estudante pela primeira vez. O curso é Cinema e não História. Me introduzi em um espaço com o qual eu vinha sonhando no decorrer dos últimos três anos. Com muita paixão, experienciei um contato muito intenso com a ideia que eu vinha sustentando desde o início da minha adolescência. Nesse contexto, nas aulas das disciplinas de História do Cinema I e II, senti que mais do que qualquer coisa, eu me sentia bem vendo e falando sobre filmes.

Segundo ano de curso, chega a pandemia. A cada dia que passa, me vejo menos empolgado com a ideia de fazer e viver do cinema. Ser cineasta deixa de ser um sonho e se torna um obstáculo na medida em que eu deixo de me identificar o espaço do set de filmagem. Paralelamente, eu vejo mais filmes do que nunca, quero falar sobre o que vejo, quero entender o que assisto.

É nesse cenário que, em 2021, retornei ao interesse pela História. Enquanto tomava minha decisão de mudar de curso, me lembrava das aulas do professor Alexandre, revisitava seus planos de ensino, pensava em formas de não abrir mão do cinema como objeto de estudo. Com o contato do meu colega Gustavo Shigunov, passei a frequentar as reuniões virtuais do NEHCINE, grupo ao qual sou muito grato, principalmente pela forma que me ajudou a pensar em novos horizontes para o meu desenvolvimento agora dentro da História.

Agradeço imensamente a todos os colegas que me acompanharam no decorrer dessa trajetória e me ajudaram a chegar nesse momento. Agradeço também ao meu orientador, Alexandre Busko Valim, cujo contato desde 2019 foi essencial para que eu descobrisse os caminhos pelos quais me sinto melhor em seguir.

Agradeço também aos meus irmãos e aos meus pais. Vocês me deram apoio e suporte durante toda a minha formação. Hoje, vez ou outra, sou pego de surpresa falando ou fazendo algo que me remete diretamente à influência de quem me acompanha desde sempre. Sem vocês, eu não seria quem eu sou.

Finalmente, agradeço à minha parceira, Jamyly V. Martins, que esteve presente desde o início dessa minha guinada à História, caminhou comigo em todas as decisões que tomei, me ouviu falar sobre todas as ideias e possibilidades que eu considerei para pesquisas durante a graduação, me deu incentivo após minhas primeiras experiências frustradas com a sala de aula e me deu apoio em todos os

momentos que o cansaço parecia ser demais. Muito obrigado, Vida! Esse momento é nosso!

“Os últimos anos do século XIX caracterizaram-se, então, por um mal-estar teórico e epistemológico entre os cientistas naturais, similar ao dos cientistas sociais da atualidade: com o agravante, para estes últimos, de que as teorias disponíveis caducaram sobretudo porque o próprio objeto central — as sociedades humanas contemporâneas — mudou muito intrinsecamente.” (Cardoso, Ciro Flamarion)

RESUMO

A relação entre História e Cinema consolidou-se como um campo de intenso debate teórico-metodológico nas últimas décadas. Apesar do crescente volume de pesquisas que utilizam filmes como objeto, a historiografia ainda carece de uma metodologia consensual e detalhada para o tratamento do audiovisual como fonte histórica. Nesse cenário, a abordagem da História Social do Cinema se destaca por compreender a obra cinematográfica como uma mídia inserida em um circuito social, influenciada por fatores tecnológicos, econômicos e ideológicos que extrapolam o texto fílmico. O presente trabalho tem como objetivo central analisar a recepção fílmica como fonte e objeto para a escrita da História. Para tanto, desenvolve-se uma revisão bibliográfica que investiga as propostas metodológicas empregadas no âmbito da História Social do Cinema. A discussão se concentra em mapear e compreender como se configuram os recursos metodológicos e as fontes mobilizadas nos trabalhos que se propõem a analisar o público e seus processos de apropriação das obras. Busca-se, assim, contribuir para a sistematização de abordagens que permitam superar a análise puramente interna ao filme, valorizando seu circuito comunicacional completo.

Palavras-chave: História; História Social do Cinema; Estudos de Recepção.

ABSTRACT

The relationship between History and Cinema has consolidated as a field of intense theoretical and methodological debate in recent decades. Despite the growing volume of research that uses films as objects, historiography still lacks a consensual and detailed methodology for treating audiovisual material as a historical source. In this context, the approach of the Social History of Cinema stands out by understanding the cinematographic work as a medium inserted into a social circuit, influenced by technological, economic, and ideological factors that go beyond the filmic text. The central objective of this study is to analyze film reception as both a source and an object for the writing of History. To this end, a bibliographic review is carried out, investigating the methodological proposals employed within the scope of the Social History of Cinema. The discussion focuses on mapping and understanding how methodological resources and sources are configured in works that aim to analyze audiences and their processes of appropriation of films. Thus, the study seeks to contribute to the systematization of approaches that allow overcoming purely internal film analysis, valuing its complete communicational circuit.

Keywords: History; Social History of Cinema; Reception Studies.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

NEHCINE: Núcleo de Estudos de História e Cinema

UFSC: Universidade Federal de Santa Catarina

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	16
2	A HISTÓRIA DO CINEMA E A HISTÓRIA SOCIAL DO CINEMA	20
2.1	A HISTÓRIA DO CINEMA	20
2.2	A HISTÓRIA SOCIAL DO CINEMA	22
2.3	OS ESTUDOS DE RECEPÇÃO NA HISTÓRIA SOCIAL.....	28
3	A HISTÓRIA SOCIAL E O CINEMA NO NEHCINE	33
3.1	DOMÍNIOS DA HISTÓRIA A PARTIR DO CINEMA NO BRASIL	33
3.2	O CIRCUÍTO COMUNICACIONAL E O NEHCINE	36
3.3	ANÁLISE DAS TESES (2015 - 2025)	39
3.3.1	Método para análise de metodologias	39
3.3.2	A definição dos objetos de estudo e o lugar da recepção na estrutura das teses	40
3.3.3	As Fontes utilizadas para tratar da recepção	41
3.3.4	Os métodos de interpretação das fontes.....	42
3.3.5	Como foram formuladas as conclusões sobre a recepção em cada tese	46
4	CONCLUSÃO	48
	REFERÊNCIAS	52

1 INTRODUÇÃO

Mesmo ao início do século XXI, o Cinema ainda era uma mídia subexplorada como fonte histórica (Valim, 2011, p.18), quadro onde a própria confiabilidade da análise de fontes audiovisuais esteve em questão na linha de frente das críticas desenvolvidas por historiadores céticos com relação à possibilidade do tratamento dos filmes como fontes históricas. Ainda no ano de 2006, por exemplo, a *American Historical Review* removeu de sua revista a seção dedicada ao debate sobre filmes, nesse quadro, argumentando que “embora indubitavelmente úteis como ferramentas didáticas, [os filmes] nem sempre contribuem para uma compreensão analítica e sofisticada da história”¹ (Maltby, 2011, p. 4). De acordo com Richard Maltby (2011, p. 5), essa postura por parte da associação indica como o ceticismo supracitado parte de uma crítica à forma com que o cinema se relaciona com o passado: ficcionalizando, romantizando, fazendo projeções e apropriações sobre os objetos representados, assim, alcançando amplas audiências e por vezes estabelecendo uma dinâmica histórica que foge do escopo tradicionalmente trabalhado por historiadores.

Dessa maneira, mesmo que os estudos que abordam a relação entre História e Cinema estejam sendo desenvolvidos desde a primeira metade do século passado, o campo ainda é afetado pelo preconceito que parte da historiografia mantém com relação a constituição de análises históricas sobre filmes. Nesse âmbito, historiadores do campo buscaram e ainda buscam diferentes formas para sustentar o debate sobre o cinema abordando o mesmo enquanto uma forma específica de fonte histórica, portanto, demandando formações também específicas por parte do historiador que ambicione realizar a leitura e decodificação da mesma (Maltby, 2011, p. 5).

Isto posto, devemos mencionar que o questionamento às formas com que o trato historiográfico do Cinema ocorre não parte somente de fora do campo, mas reside também nos debates internos, travados entre as diferentes possibilidades para o constituir de uma História do Cinema. Neste cenário, a tarefa de compor sistematizações detalhadas para o uso das diversas metodologias desenvolvidas para a utilização do audiovisual como fonte histórica permanece como uma tarefa em andamento. Principalmente a partir da década de 1970, em um contexto já influenciado pelas tendências da Nova História e pelos embates entre modernos e

¹ Todas as citações diretas em língua estrangeira neste trabalho passaram por tradução própria do autor, nesse quadro, cabendo ao mesmo a responsabilidade pelas mesmas.

pós-modernos, estruturalistas e pós-estruturalistas, os debates sobre a História do Cinema vão adquirir um caráter fortemente propositivo no que diz respeito ao emprego de novas metodologia e fontes. Enquanto algumas correntes historiográficas vão privilegiar o debate sobre representações e o diálogo com a Teoria do Cinema, outras vão buscar com mais ênfase uma abordagem que dê conta da amplitude do Cinema como um fenômeno social.

Nesse âmbito, os estudos sobre a recepção cinematográfica passam a se destacar por lidarem diretamente com as dinâmicas estabelecidas a partir da audiência e dos sentidos que ela desenvolve para com o filme. Dessa maneira, autores ligados a uma abordagem social da História do Cinema tratam a recepção como um objeto fundamental para a construção de um debate que, de acordo com Alexandre Busko Valim (2006), deve pressupor analisarmos uma “História do Filme”, uma “História do Realizador” e uma “História do Público”. Assim sendo, se nos valermos de concepções como as *reading formations*, criadas por Tony Bennett e propostas por Valim enquanto uma categoria relevante a uma História Social do Cinema, é possível conceber textos, leitores e contextos de forma inseparável, portanto, resultando em um cenário onde se estude simultaneamente os textos à luz de seus leitores e os leitores à luz dos seus textos (Valim, 2011, p. 33).

Em contrapartida, a recepção se destaca enquanto um objeto heterogêneo, cuja formulação de uma metodologia de análise teria que envolver as complexidades específicas a cada tipo de fonte a ser analisada. Nesse cenário, Ian Christie destaca como diante das constantes mudanças na forma fílmica e nas dinâmicas que envolvem ao cinema, a recepção adquire novos contornos a partir de relações que conferem um papel cada vez mais ativo à audiência.

À medida que as audiências da era digital se tornam cada vez mais produtoras, comentaristas e até participantes — em vez de serem os meros espectadores passivos do folclore cinematográfico — com o potencial de o entretenimento na tela se tornar literalmente interativo, ao lado do imenso universo concorrente dos jogos eletrônicos, não parece exagero prever que este campo de reflexão e pesquisa está apenas entrando em uma nova era. (Christie, 2012, p. 21)

Isto posto, a análise histórica das recepções cinematográficas se configura como uma tarefa importante, mas intensamente tangenciada pelas mudanças que a sociedade enfrenta ao início do século XXI. Neste cenário, avanços tecnológicos impactaram não somente ao consumo de filmes como também influenciaram fortemente a historiografia, principalmente com a disseminação do acesso a fontes a

partir de meios digitais. Desta forma, a existência de novas possibilidades de acesso às fontes se destaca ainda mais quando reconhecemos as dificuldades específicas à análise da recepção, um objeto cujo a leitura e análise é em muito dificultado pela falta de vestígios deixados pelo público sobre sua experiência de ir ao cinema e de assistir filmes.

Portanto, levando em consideração essas novas possibilidades, é de se esperar que o trabalho com a recepção no século XXI tenha recebido certo folego em sua produção e nos debates referentes às metodologias possivelmente empregadas. Nesse sentido, o presente trabalho será escrito principalmente em um esforço de síntese e análise qualitativa de fontes secundárias. Nesse quadro, pretende-se constituir sua principal contribuição ao debate a partir da abordagem sobre teses de doutorado publicadas dentro do campo da História Social do Cinema no decorrer da última década.

Mais especificamente, no decorrer dos próximos dois capítulos abordaremos como o trato da recepção foi e é estabelecido por historiografias principalmente vinculadas a uma História Social. No primeiro capítulo, portanto, o argumento será empregado no esforço de delinear uma genealogia da História do Cinema e da formação de uma tradição vinculada à História Social. Nesse momento, analisaremos os trabalhos de autores que produziram grande impacto no debate ao proporem, e efetuarem, um amplo debate no constituir de diferentes projetos de Histórias do Cinema – quadro em que buscaremos incorrer principalmente na análise das metodologias empregadas em cada momento. Assim sendo, nosso enfoque não estará depositado no conteúdo histórico das análises abordadas, mas sim na forma com que elas se constituem e nos recursos empregados para tanto. Paralelamente, buscaremos identificar a forma com que a recepção é abordada em cada momento, empregando parte do nosso esforço genealógico em delinear o processo em que há o reconhecimento da recepção como um objeto importante às análises constituídas a partir da relação entre a História e o Cinema. Nesse sentido, será conferido especial evidência ao debate efetuado por Janet Staiger, autora que seguirá como referência em destaque para o presente trabalho pensar abordagens materialistas sobre a recepção.

No segundo capítulo, nos direcionaremos a uma historiografia mais próxima, analisando como o debate sobre uma História Social do Cinema é desenvolvido entre pesquisadores brasileiros. Dessa maneira, após mais algum esforço genealógico no

que diz respeito à identificação de uma tradição historiográfica nacional, nos aprofundaremos na abordagem do exemplo específico das produções desenvolvidas no escopo do Núcleo de Estudos de História e Cinema (NEHCINE), da Universidade Federal de Santa Catarina.

Por fim, esperamos refletir sobre o papel e as possibilidades do uso da recepção como fonte dentro do campo da História do Cinema enquanto, paralelamente, introduzimos o movimento acadêmico da História Social do Cinema e identificamos em que termos ele se propõe a abordar o Cinema como fonte histórica. Nesse viés, buscaremos também delinear como os estudos sobre recepção cinematográfica são realizados dentro da perspectiva da História Social, meio ao qual buscamos identificar as principais questões e demandas presentes nos estudos de recepção efetuados dentro dessa historiografia.

2A HISTÓRIA DO CINEMA E A HISTÓRIA SOCIAL DO CINEMA

2.1 A HISTÓRIA DO CINEMA

Quando observamos abordagens que buscam introduzir ou apresentar o campo da História do Cinema, constantemente é o nome de Marc Ferro o primeiro a surgir com maior intensidade, figurando com centralidade incontornável e corriqueiramente sendo apresentado com certa dose de pioneirismo no debate historiográfico sobre o uso do cinema como fonte histórica (Américo; Villela, 2014; Santiago Júnior, 2011; Valim, 2006). Na década de 1970, já na esteira da Nova História, os textos de Ferro desempenharam um papel importante, defendendo a abordagem do filme como um agente histórico. Assim, o autor propunha submeter o cinema à crítica histórica tradicional, reconhecendo os filmes como um problema metodológico e pleiteando a constituição de um campo que alcançasse mais do que a análise estética ou a narrativa institucional feitas pela História do Cinema de até então.

Dentre as contribuições de Ferro, figura a proposta de uma História a partir do Cinema, isto é, a análise da “leitura histórica do cinema”. Nesse cenário, o filme deve ser analisado como um testemunho, “cujas significações não são somente cinematográficas” (Ferro, 1993, p. 203), e não mais como parte de uma História do Cinema *Stricto Sensu*, que tem como objetivo, principal, constituir uma narrativa institucional do Cinema como arte.

Nesse âmbito, de acordo com Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior, “observa-se a constituição de um campo de trabalho que marca uma identidade disciplinar a partir da diferenciação entre análise historiográfica e história da arte” (2011, p. 159). Desse modo, ainda de acordo com Santiago Júnior, a fundação do cinema como objeto historiográfico se deu, portanto, pela exclusão do debate direto com os estudos do cinema e com a história do cinema (2011, p. 152). Dito isso, observemos brevemente à configuração da produção que precede os escritos de Marc Ferro.

Antes mesmo de observarmos exemplos da História do Cinema, devemos conferir um momento ao papel que as Filosofias do Cinema prestam à forma com que acadêmicos pensaram e pensam o Cinema, principalmente na primeira metade do século XX. Segundo Janet Staiger (1998, p. 51), tanto autores formalistas, como

Eisenstein, Kuleshov, Arnheim e Delluc, como autores realistas, como Bazin, Krakauer e Vertov mantém uma análise sobre o Cinema focada no texto fílmico, assim, pautando o processo de significação de um filme somente a partir do que consta internamente à linguagem do mesmo. Nesse quadro, são negligenciadas as agências que os espectadores ou os contextos que cercam ao filme possam ter sobre a significação da obra.

Assim sendo, Staiger evidencia que o esforço dessas filosofias em constituir um debate predominantemente estético se deu a partir da necessidade de afirmar que o Cinema seria uma forma de arte, isso em um momento em que esse status ainda não o era garantido. Contudo, parte do que é herdado dessas abordagens constitui uma relação deficitária entre as concepções clássicas do Cinema e os circuitos sociais nos quais os filmes estão circunscritos. Aqui, pouco se fala sobre o papel dos espectadores na significação de filmes ou da influência que contextos ideológicos, sociais, econômicos, políticos ou tecnológicos poderiam ter sobre as representações em determinado filme.

Isto posto, em maior ou menor medida, é possível encontrar esse tom apologético ao cinema, com um debate muito restrito ao texto fílmico e à análise estética do mesmo, tanto nas primeiras Histórias do Cinema e quanto em parte de suas sucessoras (Santiago Júnior, 2011, p.155). Segundo Michele Lagny (1997, p. 93-95), os trabalhos de autores como como Georges Sadoul e Jean Mitry figuram como modelos em destaque dentro dessa primeira historiografia. Tais autores mantinham algumas características comuns entre si, como a proposta de escrita de uma História Geral do Cinema e a segmentação dela em capítulos a partir de marcos nacionais, cronológicos ou temáticos.

Nesse âmbito, Georges Sadoul propõe sua História do Cinema Mundial, marcada por características como:

“Teleologia segundo a qual o cinema passou de um estado primitivo para sua afirmação como narrativa e arte num progresso estético e tecnológico constante; a ideia de cinematografia nacional como unidade importante de análise da atividade; universalismo que concebia o cinema como uma arte capaz de transcender fronteiras; o cinema como fim em si mesmo; e a importação de modelos cronológicos de outras disciplinas tais como história econômica, política, da arte ou literatura.” (Santiago Júnior, 2011, p.155)

Nesse quadro, ao assinalar a nacionalidade como um dos fatores predominantes em suas classificações, em alguma medida, o autor reconhece que o contexto em que o filme se situa possui algum papel na significância dele. Entretanto,

a principal preocupação do autor ainda figura sobre o desenvolvimento de uma narrativa institucional, assim, não analisando os filmes como fontes para pensar seus contextos, mas buscando em seus contextos o subterfúgio necessário para o estabelecimento de uma narrativa geral das produções cinematográficas.

Posteriormente, Jean Mitry defende uma *histoire totale* do Cinema. Essa História seria, portanto, “simultaneamente uma história de sua indústria, suas tecnologias, [...] seus sistemas de significação, e estruturas estéticas, todos interligados pelas forças da ordem econômica, psicossocial e cultural.” (Mitry *apud*. Maltby, 2011, p. 8). Nesse quadro, Mitry propõe uma análise que pleiteia com maior intensidade o circuito social que abrange o Cinema, reconhecendo no filme um fenômeno total. Entretanto, a proposta do autor não deixa de abordar o filme como objeto de uma História da Arte, assim, mantendo o tom institucional presente nos textos anteriores.

Dito isso, é importante destacar que Marc Ferro era contemporâneo a essas produções. Nesse contexto, a fundação da disciplina baseada na análise histórica do Cinema vai partir da negação das análises e narrativas desenvolvidas até então. Desse modo, a aproximação da crítica histórica tradicional vai se dar através do afastamento dos debates sobre estética ou semiologia, com estes sendo retomados apenas “na medida ao permitir observar o mundo social” (Junior, 2011, p.154).

Entretanto, a necessidade de amparo metodológico em uma abordagem multidisciplinar vai ser constatada desde cedo, contexto em que o campo volta a se relacionar com os estudos do cinema e a História do Cinema (História da Arte), mas de modo ambíguo, como se a identidade disciplinar da História a partir do Cinema dependesse da manutenção da distância para com os debates negados em sua origem (Santiago Júnior, 2011). Assim sendo, a definição de uma metodologia de consenso para o campo surge como um problema que vigora até hoje, onde ainda é possível identificar pesquisadores que “permanecem alheios às implicações teóricas que o cinema imprime à historiografia” (Santiago Júnior, 2011, p. 152).

2.2 A HISTÓRIA SOCIAL DO CINEMA

Para a tradição que busca interpretar filmes historicamente, Marc Ferro é frequentemente tido como pioneiro e principal referência – como discutido anteriormente. Nesse contexto, Santiago Júnior evidencia como o autor propõe ideias,

como a percepção da visão do filme como agente histórico, da leitura histórica do cinema e da leitura cinematográfica da história, que desde então continuam servindo de marco à forma com que a historiografia se preocupa com o cinema (Santiago Júnior, 2011, p. 153).

Em contrapartida, é importante destacar que Marc Ferro não desenvolveu uma metodologia propriamente dita para o campo. Segundo Santiago Júnior:

Ferro estimulou o uso de diferentes metodologias, mas “o conjunto de seu trabalho está delimitado por uma perspectiva de análise muito fechada, no sentido de que essas diversas metodologias não aparecem em seus textos com tanta fluidez (2011, p. 156)

Assim sendo, Marc Ferro incorpora o cinema à análise historiográfica a partir de uma crítica documental que pouco chega a se desenvolver considerando as particularidades metodológicas demandadas pela mídia.

Nesse cenário, diversos outros autores posteriores a Ferro vão aprofundar em muito a discussão a respeito do tratamento historiográfico da mídia cinematográfica, assim, estabelecendo um debate que excede em muito as contribuições iniciais do autor, conferindo um corpo metodologicamente muito mais robusto à tradição que, a partir de agora, vamos nos referir como História Social do Cinema, isto é, uma História do Cinema de pretensões voltadas principalmente à análise histórica dos circuitos sociais que envolvem aos filmes.

Doravante, observemos os trabalhos de alguns autores importantes ao desenvolvimento do campo. Delinear como se configuram as contribuições deles, principalmente no que diz respeito ao do debate metodológico, pode nos ajudar a compreender como se caracterizam os problemas e as possibilidades presentes nas metodologias concebidas até então.

No decorrer da década de 1970, um nome que surge em evidência é o de Pierre Sorlin. Neste período, Sorlin publica diversos textos, com destaque ao seu *Sociologie du cinema* (1977) onde, diferentemente de Ferro, desenvolve uma proposta metodológica específica, levando em conta de modo mais aprofundado as especificidades da mídia cinematográfica. Nesse contexto, Sorlin foi um dos poucos autores a, ainda no princípio dos anos 80, investir no diálogo com os estudos do Cinema e com a História do Cinema. De acordo com Santiago Júnior (2011, p. 156), a produção de Sorlin se difere da de Marc Ferro principalmente a partir da escolha em privilegiar a semiótica, e não a crítica histórica tradicional, como base de sua análise histórica do Cinema.

Desse modo, portanto, Sorlin progredia à sua maneira na tentativa de “domesticar a dificuldade maior dos historiadores quando incorporaram o cinema na disciplina histórica: a estética e especificidade cinematográfica e a subjetividade implicada em sua interpretação” (Santiago Júnior, 2011, p. 157). Nesse quadro, a partir da semiótica, o autor estabelecia suas análises também sobre a lógica interna dos filmes, abordando os mesmos não apenas como documentos, mas como formas de representação. A análise dos filmes, portanto, seria válida não somente a partir de sua capacidade de revelar o testemunho de uma realidade oculta, mas também na análise de sua função como um produto social que constrói e veicula representações sobre o mundo.

Michele Lagny, colaboradora de Sorlin, desponta em sequência como a primeira historiadora de destaque a colocar a historiografia tradicional em debate com a história do cinema (Santiago Júnior, 2011, p. 162-163). Se, por um lado, Sorlin efetuou apropriações devidas sobre a História do Cinema e os estudos sobre o Cinema, Lagny proporcionou a articulação dos mesmos com o método historiográfico tradicional, assim, afirmando a viabilidade de uma análise que se garanta como histórica. Nesse quadro, por mais que ainda houvesse no campo um temor sobre a relação a-histórica que aproximações com a estética, a história e a teoria do cinema poderiam ter, Lagny demonstra que o campo já contava com métodos avançados de análise historiográfica que não poderiam ser simplesmente ignorados mediante o aprofundamento em um debate multidisciplinar (Santiago Júnior, 2011, p.163).

Nesse sentido, também é muito interessante a forma com que Lagny propõe que o diálogo e o fazer multidisciplinar da historiografia não se limite aos teóricos e aos historiadores do cinema, mas alcance também aos cineastas, assim, tendo em vista um cenário onde a História Social do Cinema se desenvolva para além do domínio da escrita (Lagny, 2009, p. 126).

Concomitantemente, Michele Lagny defende que “um estudo de fôlego deve realizar-se não apenas em termos estéticos e culturais, mas também em termos econômicos e institucionais” (Valim, 2006, p. 27), quadro onde a autora salienta o caráter social da História que estava sendo proposta, garantindo que uma reconciliação com os debates estéticos ou institucionais não representaria um retorno absoluto aos mesmos, mas sim uma ampliação do arcabouço metodológico demandado pela análise histórica de filmes. Nesse âmbito, a autora é vocal ao identificar como problemática a possibilidade de constituir argumentos limitados à

análise do texto fílmico, evidenciando a necessidade de diversificação das fontes utilizadas (Lagny, 1997, p.127). Tal posicionamento é fundamental, pois uma abordagem que compreende o cinema como fenômeno social não pode se restringir à obra como um objeto ilimitado, sob o risco de desconsiderar as próprias dinâmicas históricas, culturais e econômicas que a constituem como tal.

Nesse contexto, a autora afirma:

[...] um historiador não pode parar por aí, numa análise “imaneente” do modo de funcionamento do texto fílmico. Por muito indispensável para compreensão do discurso do filme esse procedimento não basta para sua interpretação, nem a sua utilização no quadro de uma problemática externa ao cinema (Lagny, 2009, p.123)

Ao avançar sua crítica, Lagny aborda algo que podemos indicar como uma herança problemática das Filosofias do Cinema na prática historiográfica. Ela demonstra como os estudos históricos, mesmo na História Social do Cinema, influenciados por essa tradição, herdou uma concepção que privilegia a análise interna do filme como principal via de acesso à sua significação. Disso decorrem fragilidades metodológicas, como a prática de analisar a recepção com base em um espectador hipotético, ideal e livre de influências ideológicas, construído exclusivamente a partir de inferências que tenham como única base a leitura a contrapelo do texto fílmico (Staiger, 1998, p. 12-13). Portanto, a defesa da autora pela diversificação de fontes representa uma resposta direta a essa tendência, reafirmando a necessidade de uma abordagem histórica produzida a partir da análise material das fontes.

Em contrapartida, é importante destacar que a autora escreve de um contexto em que, segundo a mesma “o cinema permanece relativamente pouco utilizado nos trabalhos históricos, salvo, por exemplo, quando confirma hipóteses tiradas de outros documentos” (Lagny, 2009, p. 100). Nesse cenário, a sua concepção de uma História Social do Cinema emerge num gesto que pode ser interpretado como uma resposta à negligência por parte de historiadores no que diz respeito ao trato de fontes cinematográficas. Contudo, essa mesma postura resulta em uma centralidade igualmente marcante sobre o texto fílmico. Para a autora, o filme é a única evidência de existência do cinema e é, conseqüentemente, o centro de coerência do campo (Lagny, 1994, p. 41)². Dessa forma, a autora mantém seu comprometimento com uma

² “[...] because only the film is the sign that cinema does exist (or doesn't exist any longer). Working from the cinema or on the cinema means starting from the film, and going back to it.” (Lagny, 1994, p. 41) (Tradução nossa)

perspectiva a partir da qual o significado, tanto do Cinema, quanto do campo historiográfico, necessariamente deve partir dos filmes e da interpretação dos mesmos.

Apesar dessa ênfase no filme como ponto de partida obrigatório, a própria Lagny complexifica essa abordagem ao reconhecer, em diálogo com Pierre Sorlin, que a mídia cinematográfica e as relações estabelecidas a partir dela estiveram em constantes transformações no decorrer do século XX. A esse respeito, Sorlin adverte que “na medida em que [...] nós somos mais e mais condicionados pela mediação audiovisual, conhecemos ainda bem mal as modalidades e, sobretudo, os efeitos destas” (Sorlin *apud* Lagny, 2009, p.100). Dessa maneira, por mais que o texto fílmico tenha de fato um papel predominante na concepção da autora sobre o processo de significação dos filmes, outras etapas como a mediação e a recepção são reconhecidas como problemas metodológicos cruciais, porém, que orbitam à análise interna do filme. Nesse quadro, a discussão de objetos externos ao filme ganha relevância, principalmente a partir das transformações pelas quais as mídias cinematográficas e suas dinâmicas sociais passavam e, evidentemente, continuam a passar.

Com essas questões postas, é preciso ponderar que, apesar de sua importância para a relação entre a História do Cinema e a História Social, Lagny não chegou a formalizar uma metodologia sistemática, como outros estudos posteriores fariam (Valim, 2006, p.27). Sua principal contribuição, portanto, não reside em um método fechado, mas sim nos questionamentos que suscitou e nas articulações teóricas que empreendeu. Assim, Lagny não lega um manual de instruções, mas sim um campo de problemas e um conjunto de desafios teóricos, cuja sistematização ficaria a cargo de pesquisadores posteriores e da habilidade deles em desenvolver novas articulações da crítica histórica com os métodos necessários para tanto.

Dessa maneira, novos avanços significativos ao debate metodológico sobre como podemos analisar o Cinema foram feitos por autores inseridos em áreas como os Estudos de Recepção e dos Estudos Culturais. No próximo subcapítulo, observaremos especificamente os Estudos de Recepção e as contribuições do campo à formulação de uma abordagem materialista para uma História Social do Cinema. Quanto aos Estudos Culturais, nos debruçemos agora brevemente a partir da produção de Douglas Kellner.

O autor estadunidense fornece um anteparo teórico muito importante para a compreensão sobre a relação entre ideologias hegemônicas e representações. Kellner destaca como, a partir do século XX, mesmo análises marxistas, ao pretenderem uma abordagem materialista à sociedade, deixaram de se debruçar unicamente sobre a política e a economia para, nesse contexto, observarem mais atentamente às dinâmicas da cultura e das ideologias (Kellner, 2001, p.78). Ainda nesse processo, no decorrer da produção e do tempo, a ideologia passa a ser tratada menos como um monolito definido apenas por dinâmicas de classe, mas um corpo complexo influenciado também por questões de sexo, sexualidade e raça, mesmo que estas ainda estejam imbricadas na opressão econômica e de classe (Kellner, 2001, p.78).

Levando isso em consideração, Kellner parte principalmente de um diálogo entre a Escola de Frankfurt e da Escola de Birmingham para desenvolver sua abordagem, suplementando problemas encontrados na primeira com métodos desenvolvidos pela segunda ao longo das décadas de 1950 e 1960, dessa forma, utilizando o modelo gramsciano de hegemonia e contra-hegemonia em suas análises. Nesse âmbito, Alexandre Busko Valim, em diálogo com Rita de Médici, afirma que “a noção de hegemonia é o mais importante conceito gramsciano e talvez também o de mais difícil definição, sobretudo, porque o que Gramsci chamava de ‘hegemonia’ não era um dado, mas um processo” (Valim, 2006, p. 36). A natureza processual da hegemonia, portanto, não apenas expõe a complexidade da análise cultural, mas também dá destaque à relevância da síntese teórica proposta por Kellner.

Nesse sentido, ao estabelecer um método de análise que reconheça as complexidades do debate e se proponha a avançar sobre elas de modo a respeitar os limites e as demandas das fontes, Kellner contribui em muito à viabilidade de uma historiografia que pretenda dar conta do Cinema como fenômeno social sem que, para tanto, sua análise seja compartimentalizada, negligenciando a transversalidade com que disputas ideológicas e dinâmicas de representação acontecem. Ao observar de modo integrado às dinâmicas ideológicas de um filme, Kellner propõe que setores ideológicos e opressões não possam ser lidos de modo isolado. Neste quadro, para uma leitura de Rambo (1982) – exemplo discutido pelo autor – não seria viável analisar unicamente à reprodução de ideologias imperialistas e militaristas sem que, concomitantemente, sejam também discutidas as dinâmicas masculinistas e racistas do longa-metragem (Kellner, 2006, p.82). Para uma análise do filme, portanto, são

exigidas interrogações de “suas imagens e figuras tanto quanto de seu discurso e da sua linguagem, [...] ao mesmo tempo que estas problemáticas vão sendo inscritas no contexto das lutas políticas existentes” (Kellner, 2006, p.82).

A abordagem de Douglas Kellner sobre as ideologias oferece, portanto, uma perspectiva indispensável para o debate sobre como historiadores devem compreender os processos de significação do filme. Ao reconhecer que os indivíduos negociam sentidos em contextos de opressão e resistência, o autor defende uma abordagem que analisa o texto fílmico de modo integrado a seus circuitos de produção, mediação e recepção. Essa análise integrada posiciona o Cinema como uma arena central para as disputas ideológicas, onde a questão chave passa a ser como as leituras se articulam, contestam ou reforçam a ordem hegemônica.

2.3 OS ESTUDOS DE RECEPÇÃO NA HISTÓRIA SOCIAL

Dentro de um campo que pretenda abordar historicamente as dinâmicas sociais que envolvem a um filme, o estudo da recepção possui um papel de grande relevância. Segundo Américo e Villela (2014, p.275-258), a recepção é possivelmente a etapa mais importante da análise histórica do que envolve o filme. Essa afirmação ganha força ao tomarmos como inviável discutir o impacto social e histórico de um filme ou de um conjunto de filmes sem que, nesse processo, se lide com a sua audiência (Valim, 2006, p.46). Ademais, é de grande relevância constatar que a recepção que interessa à História Social do Cinema não é um processo redutível ao psicológico e ao cotidiano, mas, sobretudo, um processo cultural e político (Valim, 2006, p.46).

Dessa maneira, vale retomar o debate de Michele Lagny sobre a multidisciplinaridade necessária à História Social do Cinema. Aqui, a máxima de que os filmes “não nos dizem muita coisa sobre o público que os viu e ainda menos sobre o sistema em que foram produzidos” (Lagny, 1997, 127), é fundamental para se compreender o papel da recepção como um fenômeno externo, inacessível a uma análise puramente textual. Nesse quadro, Alexandre B. Valim vai além ao afirmar que o próprio “lugar dos estudos de recepção é, necessariamente, o de uma natural interdisciplinaridade” (2006, p.45). Assim, evidencia-se como, ao mesmo tempo em que investir sobre a recepção é uma tarefa indispensável para uma efetiva História

Social do Cinema, o avanço sobre a recepção se revela como um desafio metodológico complexo à disciplina.

Dessa maneira, o campo dos Estudos de Recepção se apresenta como uma interlocução indispensável, e efetuar uma análise histórica a partir da recepção se demonstra como uma tarefa realizável a partir de diversas abordagens possíveis, sendo múltiplas as fontes que podem alicerçar tal empreendimento. Para tanto, é possível partir de documentos muito diferentes, desde um artigo de uma revista de crítica especializada, até uma abordagem a partir da História Oral. Contudo, assim como na História, não há nos Estudos de Recepção um único procedimento padronizado (Staiger, 1992, p.10). Ao historiador que lida com a recepção, portanto, impera a necessidade de reconhecer os limites e as possibilidades oferecidas pelas fontes então utilizadas. Ademais, a recepção é um objeto cuja definição vai além do conjunto de documentos possivelmente analisados. Trata-se de um processo amplo e historicamente situado, no qual, como define Janet Staiger, “os estudos de recepção não seriam, portanto, interpretações textuais, mas sim uma forma de compreensão histórica das atividades de interpretação” (1992, p.81). O desafio para o historiador, portanto, não é apenas o de encontrar e analisar isoladamente fontes sobre a recepção, mas o de enquadrar as mesmas na reconstrução das próprias práticas sociais e culturais de significação que ocorrem em torno de determinado filme. Nesse cenário, o diálogo com os Estudos de Recepção não é um meio para acessar um significado real de um filme, mas um debate que busque aferir historicamente o processo sob o qual um público específico estabelece ou disputa determinado significado a uma obra (Staiger, 1992, p.15).

Assim sendo, é importante destacar a inviabilidade de adotar como estratégia a composição de uma análise exclusivamente fundamentada na recepção. Mesmo um estudo restrito à recepção não poderia ser devidamente estabelecido sem se levar em conta “a concentração econômica dos meios e a reorganização do poder ideológico da hegemonia política e cultural presentes em nossa sociedade” (Valim, 2011, p.35). Nesse sentido, Staiger reforça que a proposta de uma análise historiográfica que se baseie unicamente na recepção é tão problemática quanto uma análise histórica exclusivamente baseada na leitura e interpretação do texto fílmico, sendo assim uma inferência que “apenas inverte oposições binárias falaciosas: produtor/consumidor, autor/leitor” (1992, p.3). Ainda nesse sentido, uma estratégia baseada somente na recepção correria o perigo de tomar os espectadores por tabula rasa, como se eles

não pudessem ter expectativas prévias que partissem de algum conhecimento sobre a produção ou a mediação do texto (Staiger, 1992, p.22).

Levando essas questões em consideração, Janet Staiger, autora já citada aqui anteriormente, desponta como referência para pensar a recepção no contexto de uma História Social constituída sobre bases materialistas. Em seu livro, *Interpreting Films*, a autora busca estabelecer propostas concretas ao uso dos Estudos de Recepção para uma análise histórica. Para tanto, primeiramente, Staiger introduz uma série de críticas aos usos então correntes da recepção pela historiografia, cenário onde a autora afirma que “infelizmente, quase todo o trabalho realizado até hoje sobre o público de cinema e a recepção de filmes tem se baseado na inferência de efeitos a partir da análise textual ou do comportamento social” (1992, p.12).

Para a autora, os historiadores recorrentemente adotam três estratégias problemáticas ao analisar da recepção: 1) A estratégia de interpretação baseada em uma relação de coerência-inferência, onde o historiador assume que, por seu processo de leitura apresentar algum grau de coerência, é possível assumir que o mesmo processo é válido para pensar uma audiência hipotética, cuja leitura reproduziria parte do rigor empreendido pelo historiador que efetua a análise; 2) A estratégia da interpretação a partir da suposição de um espectador ideal, onde o historiador toma os espectadores como uma massa homogênea, as vezes inclusive segmentando essa massa em grupos menores, como mulheres, negros, gays ou um grupo específico de imigrantes, mas ainda analisando aos mesmos como categorias uniformes. Nesse caso, o espectador ideal não é só uma hipótese, mas um sintoma dos fundamentos epistemológicos do autor da análise; 3) A adoção da ideia de que existem “leitores livres”, considerando que um leitor ou grupo de leitores pode fazer qualquer coisa como aceitar, negociar ou resistir a um texto, a total despeito das estruturas econômicas, políticas e sociais que o cercam (Staiger, 1992, p.13-32).

Diante disso, a autora defende que a abordagem historiográfica sobre a recepção deva partir da análise de audiências reais e do que espectadores realmente fazem com seus textos (1992, p. 8, 91). Dessa maneira, a análise proposta pela autora busca abordar leituras e leitores reais para, partindo dos mesmos, compor generalizações que permitam identificar processos de larga-escala. Nesse sentido, Staiger afirma que:

[...] de modo geral, os estudos de recepção não buscam construir uma explicação generalizada e sistemática de como os indivíduos poderiam ter compreendido os textos — ou talvez venham a compreendê-los algum dia

—, mas sim de como eles realmente os compreenderam. Além disso, e conseqüentemente, os estudos de recepção criticam a noção de leitor ideal por ser ahistórica (Staiger, 1992, p.8).

Somado a isso, a autora rejeita que a relação entre produção e texto seja suficiente para determinar o significado definitivo de um objeto, assim, não propondo uma negação da realidade histórica da produção, mas uma incorporação da mesma como um fator presente no processo de interpretação de um texto pelo leitor (1992, p.8). Para a autora, “a noção de que o texto é simplesmente uma prática incessante de autossignificação, sem origem ou objeto, está em total consonância com a mitologia burguesa da liberdade individual” (1992, p.34). Assim sendo, atribuir todo sentido possível de um filme ao seu texto ou a uma suposta intenção do autor seria, conseqüentemente, negar a materialidade presente no processo social e histórico com o qual o Cinema é constituído como uma mídia altamente mediada, desenvolvida e articulada sob ampla influência de forças tecnológicas, econômicas e ideológicas (Valim, 2011, p.24).

Nesse cenário, Staiger dialoga com o conceito de *reading formations*, cunhado por Tony Bennett. A noção é definida por Alexandre B. Valim como a concepção de “textos, leitores e contexto de forma inseparável, [...] isto é, estudar simultaneamente ‘os textos à luz dos seus leitores e os leitores à luz dos seus textos’” (Valim, 2011, p.33). Para Staiger, a recepção ocorre a partir dos *frames* de interpretação historicamente disponíveis, perspectiva na qual a relação leitor-texto não se limita à contextualização da produção e distribuição de um filme, mas o reconhecimento da audiência como um agente histórico, dotado de limites e projeções historicamente situadas (1992, p.21).

A compreensão das *reading formations* é, portanto, uma solução metodológica para se lidar e construir generalizações a partir da imensa pluralidade de leituras reais individualmente constituídas sobre cada filme. Aqui, a generalização que se torna possível não busca um sentido único para o filme, mas sim mapear o horizonte de leituras socialmente disponíveis e os limites interpretativos vigentes em um dado contexto. O objetivo pode ser, portanto, compreender o terreno cultural comum sobre o qual as diversas interpretações individuais foram construídas (Staiger, 1992, p.34).

Em sua abordagem da recepção, Janet Staiger promove uma ruptura metodológica fundamental. Ela se afasta das análises internas ao filme e da especulação sobre um espectador idealizado, direcionando o foco do historiador para

as audiências reais e suas práticas concretas de interpretação. A análise proposta pela autora se ancora na materialidade das fontes, que definem os limites empíricos da análise, mas exige que essas evidências sejam compreendidas a partir do contexto mais amplo, como no uso das reading formations. Nesse âmbito, Staiger transforma a recepção, de um problema especulativo, em um objeto de uma análise histórica materialista, conferindo agência à audiência sem abrir mão do rigor metodológico.

3A HISTÓRIA SOCIAL E O CINEMA NO NEHCINE

3.1 DOMÍNIOS DA HISTÓRIA A PARTIR DO CINEMA NO BRASIL

No Brasil, a existência de cursos de Pós-Graduação em História chega na década de 1970 e é apenas a partir da década de 1990 que teses e dissertações brasileiras começaram a usar dos filmes como objetos ou fontes principais (Santiago Júnior, 2011, 157). Assim sendo, o debate presente em boa parte das publicações no país até os anos 2000 ainda se concentrava na priorização ora de uma análise histórica a partir do Cinema, ora da formulação de uma História da Arte (Santiago Júnior, 2011, 159). Em 1997, contudo, o debate sobre o uso do Cinema como fonte histórica ganha notoriedade com a publicação da coletânea *Domínios da História*, de Ciro Flamarion Cardoso e Ronaldo Vainfas, onde um capítulo escrito por Cardoso e Ana Maria Mauad aborda a relação entre História e imagem a partir da análise do cinema e da fotografia (Cardoso; Mauad, 1997). No mesmo ano, em seu livro *Narrativa, sentido, história*, Cardoso vai seguir aprofundando a sistematização do uso do Cinema (Cardoso, 1997).

A sistematização proposta por Ciro Flamarion Cardoso vai, portanto, colocar a narratologia e a semiótica como suas possíveis bases (Valim, 2006, p.27). Nesse âmbito, se destaca como o aporte metodológico privilegiado pelo autor se constitui a partir de metodologias predominantemente voltadas à análise do texto fílmico. Assim sendo, é possível considerar que, ainda na virada para o século XXI, as abordagens da historiografia nacional sobre o Cinema podem ter enfrentado gargalos metodológicos semelhantes aos constatados no capítulo anterior, quando tratamos de historiografias precursoras na formulação de uma História Social do Cinema.

Nesse sentido, cabe pontuar que, ainda introdução do *Domínios da História*, Cardoso posiciona a historiografia então presente em meio a uma disputa entre dois paradigmas para a escrita da disciplina: o paradigma pós-moderno e o paradigma iluminista/moderno (Cardoso, 1997, 13-36). Nesse cenário, o ímpeto demonstrado pelo autor no desenvolvimento de uma sistematização para a análise dos filmes parte de um contexto de reflexões sobre a condição e os rumos da historiografia como um todo. Cardoso não constitui um diálogo que se debruce somente sobre as particularidades dos filmes como fontes, mas estabelece uma reflexão que visa afirmar a sistematização da análise como uma resposta às necessidades da disciplina,

naquele momento ainda tumultuada pelo debate proposto por Hayden White³ e, portanto, pelas discussões sobre a natureza da historiografia ser predominantemente literária ou científica.

Para Cardoso, o paradigma moderno, antes hegemônico, encontrou um mal-estar teórico e epistemológico na medida em que houve, no decorrer do século XX, um esgotamento da crença na razão e progresso humano como principais motes da sociedade. Nesse cenário, o autor compara esse mal-estar ao das ciências naturais ao fim do século XIX, quando as teorias newtonianas já não eram suficientes e a teoria da relatividade ainda não havia sido elaborada (Cardoso, 1997, p.26). Assim sendo, o que o autor faz é situar a falta de consenso na disciplina e a ascensão de correntes historicistas como algo sintomático, fruto da então inabilidade da historiografia em encontrar um modo de estruturar a si mesma sem recorrer a recursos já devidamente problematizados, como as noções de progresso ou razão universais.

Em contrapartida, ainda segundo o autor, na ausência de uma hegemonia iluminista, cresce um paradigma pós-moderno, estritamente hermenêutico e interpretativo, caracterizado pela “morte dos centros” e pela “incredulidade em relação às metanarrativas”. Nesse âmbito, a História realizada dentro desse paradigma não seria mais baseada em termos socialmente constituídos, mas na “nova encarnação da inefável ‘natureza humana’”(Cardoso, 1997, p.29). A partir disso, de acordo com Cardoso, a História pós-moderna seria uma História compartimentalizada e realizada de modo a estabelecer diversas micro-histórias sem que, por sua vez, se objetive compor estruturas de maior escala, assim, sendo conduzida a um relativismo radical, onde as análises efetuadas “são necessariamente múltiplas a respeito de um dado tema; e inexistem formas aceitáveis de escolher entre elas. São todas válidas se satisfizerem aos critérios do autor e daqueles que com ele concordarem” (Cardoso, 1997, p.30).

Assim sendo, o esforço de sistematização das abordagens historiográficas, como mencionado anteriormente, pode ser lido como uma afirmação do caráter científico da História, rejeitando o caráter literário ou relativista defendido pelos autores do dito paradigma pós-moderno. Todavia, essa ênfase na afirmação científica da narrativa histórica e de sua materialidade leva a um processo de domesticação da fonte cinematográfica onde se procurou neutralizar sua dimensão estética e as suas

³ O Livro Meta-História, de Hayden White, foi lançado primeiramente em 1973, mas teve sua primeira tradução no Brasil somente em 1992, pela Edusp.

subjetividades, o que permitiu um diálogo objetivo sobre as fontes, mas, ao mesmo tempo, manteve um incômodo ao tratar desses mesmos temas (Santiago Júnior, 2011, p.165). Por mais que Cardoso não solucione essa questão, é importante apontar que, ainda ao final da introdução do *Domínios da História*, o autor reconhece um caminho possível ao apontar que alguns aspectos do paradigma pós-moderno vieram para ficar. Nesse âmbito, Cardoso confere destaque a contribuições como “a ampliação dos objetos e estratégias de pesquisa e a reivindicação do individual, do subjetivo, do simbólico como dimensões necessárias e legítimas da análise histórica” (Cardoso, 1997, p.36). Dessa maneira, por mais o autor efetue o debate em oposição aos pós-modernos, contribuições do paradigma ainda figuram no horizonte, principalmente na medida em que constituem recursos importantes para se alcançar demandas caras à História, como o trato do subjetivo e do simbólico.

No decorrer do que se segue, ainda na década de 2000, portanto, os trabalhos dos historiadores com filmes vão seguir se complexificando. De acordo com Santiago Júnior (2011, p.164), o debate sobre a História do Cinema no Brasil passa a se configurar a partir de duas “correntes” principais. A primeira, uma História Social, é mais flexível em métodos e menos fechada em um aporte teórico específico, possuindo uma grande abrangência, com preocupações que vão desde circuitos de exibição e salas de cinema, até relações institucionais de poder, intervenções políticas e relações de produção de imagens. A segunda, por sua vez, seria uma História Cultural, constituída sob um referencial teórico mais cerrado, frequentemente se amparando em autores como Roger Chartier, com preocupações centradas “nas construções culturais das subjetividades, identidades, topografias e comunidades interpretativas” (Santiago Júnior, 2011, p.164). Essa seria uma história cujas indagações se dão principalmente sobre as “representações culturais da realidade, as apropriações e as identidades sociais no cinema, tornando-se o campo por excelência da reflexão sobre a representação cinematográfica da história” (Santiago Júnior, 2011, p.164).

Santiago Júnior destaca, todavia, que as duas correntes não são autoexcludentes e possuem diversos pontos de interseção, entre eles a concepção do cinema como campo social historicamente constituído e a supracitada dificuldade em lidar com a subjetividade ou a estética cinematográfica (2011, p.164-165). Essa porosidade entre a análise social e a cultural é um dado importante, pois sugere que a divisão do campo pode ser bem maleável e que a prática historiográfica corrente já

opere frequentemente nesse diálogo. Nesse sentido, esperamos poder perceber essa influência cruzada de modo mais evidente quando observarmos análises de recepção, onde os estudos das representações e das comunidades de interpretação, caros à abordagem cultural, beneficentemente, podem se relacionar de forma indissociável ao enquadramento histórico e social do filme.

3.2 O CIRCUÍTO COMUNICACIONAL E O NEHCINE

Orientado por Ana Maria Mauad, Alexandre Busko Valim defendeu sua tese de doutorado em 2006. Nesse quadro, contou com a presença de nomes de peso em sua banca examinadora, com destaque à presença de Ciro Flamarion Cardoso, autor citado aqui no subcapítulo anterior. Assim sendo, é possível considerar que Valim sucede à tradição historiográfica desses autores, avançando com a mesma em uma nova fase do fazer nacional de uma História Social do Cinema.

A tese de Valim teve como objeto a formulação de uma História Social do Cinema no início da Guerra Fria, utilizando um recorte que se estendia de 1945 a 1954. Nesse âmbito, muito do argumento estabelecido pelo autor vai se dar na função de desenvolver um aporte metodológico condizente com o caráter Social da História então objetivada. Para tanto, Valim vai arquitetar uma abordagem própria, se afastando da semiótica ou da narratologia, anteriormente propostas por Cardoso e por Mauad (Cardoso; Mauad, 1997, p.564), e constituindo uma hermenêutica capaz de abranger o Cinema como um fenômeno social que excede em muito o conteúdo aferível unicamente a partir do texto fílmico. Como resultado, é formulado o conceito de Circuito Comunicacional, isto é, uma abordagem integrada entre consumo, mediação, e produção, utilizada “com vistas a tratar adequadamente das mediações institucionais e culturais que regulam, permitem ou impedem a produção e o consumo de filmes, indo ao encontro da carreira, da trajetória das imagens” (Valim, 2006, p.30).

O Circuito Comunicacional, portanto, é apresentado como um sistema expansível, organizado em estruturas de observação que possibilitem uma análise de objetos de grande escala, como é o caso das dinâmicas sociais às quais o Cinema está circunscrito. Ou seja, o que Valim desenvolve é uma ampliação da abordagem Social sobre a História do Cinema, se baseando não somente em proposições teóricas, mas em uma sistematização propriamente dita.

Para tanto, a análise proposta ocorre a partir da integração de três circuitos distintos: o Circuito Intrafílmico, o Circuito Interfílmico e o Circuito Extrafílmico. Nesse âmbito, o primeiro compreende o espaço de análise do texto fílmico, considerando sempre suas particularidades como uma fonte audiovisual. O segundo, por sua vez, compreende outras expressões culturais desenvolvidas de forma relativa ao filme. Por fim, o último compreende o circuito social que se configura em relação ao filme, dessa forma, abrangendo a produção, a distribuição, a recepção e o agenciamento do filme, sendo estes observados como objetos de análise externos ao texto da obra e às outras expressões intertextuais à mesma (Américo; Villela, 2014, p.255). Nesse contexto, em vista de se analisar o Circuito Comunicacional, os circuitos acima não podem ser pensados de forma isolada, cabendo ao historiador lidar com os mesmos de modo complementar. Debater os circuitos comunicacionais de forma integrada, portanto, exige particular atenção, principalmente na medida em que se deva lidar com as questões e demandas específicas aos tipos de fontes utilizadas e ao modo com que cada fonte se enquadre dentro dos circuitos em discussão.

Dessa maneira, os autores Américo e Villela, buscando descrever o funcionamento do sistema desenvolvido por Valim, afirmam que:

Compreendendo que um filme está além de sua esfera de exibição e entretenimento, e que está inserido em uma estrutura ideológica reforçada por diversos interesses coletivos e privados, poderemos analisar e compreender a obra, não por si só, mas a partir de sua realidade circunscrita. Somente dessa forma o filme supera o seu status de produção cinematográfica e adquire um valor como fonte histórica. A representação da história das imagens presentes em determinado filme não pode estar desvinculada da historiografia sobre a cultura e sociedade do realizador da obra (2014, p.244-245).

Assim sendo, ao considerar de forma integrada os diferentes setores que envolvem ao filme, podemos entender que o sistema proposto por Alexandre B. Valim estabelece uma codependência entre as leituras do filme e as leituras do seu contexto e da sua relação com outros meios (Valim, 2006, p.194). Nesse viés, passa a ser inviabilizada, ou no mínimo dificultada, a possibilidade de se manter argumentos que pretendam ler a sociedade a partir de inferências que privilegiem um circuito em detrimento de outro. Ao tratar como indissociáveis os circuitos intrafílmico e extrafílmico, por exemplo, se estabelece uma relação que evidencia a necessidade do historiador em situar materialmente o debate que se pretende constituir. Dessa maneira, ainda nesse exemplo, não caberia a um argumento historiográfico, construído em relação ao Circuito Comunicacional, abordar historicamente às

interpretações de um determinado filme sem que, nesse processo, seja também considerada a materialidade das representações presentes no texto fílmico.

Dito isso, é importante destacar que, tendo em vista a amplitude do escopo da sistemática proposta por Valim, o referencial teórico utilizado nessa historiografia também vai ser ampliado. Dessa maneira, demonstrando preocupação em se debruçar também sobre a questão da representação no Cinema, o autor estende o diálogo a autores comumente vinculados a uma História Cultural, como Roger Chartier (Valim, 2006, p.37, 195, 196). Nesse âmbito, Valim afirma que:

[...] alguns trabalhos de Roger Chartier são importantes para a discussão de questões como a materialidade do texto e a influência que ela tem na leitura, a rede de práticas culturais apoiadas sobre o texto, quem lê, como lêem, como representam o que lêem e a liberdade na interpretação, mesmo que sempre limitada. Esta limitação, segundo Chartier, está relacionada aos protocolos de leitura que estão inseridos nas redes de práticas (2006, p.37).

Todavia, a apropriação sobre Chartier vai vir acompanhada da constatação da necessidade de um uso crítico do autor, problematizando seu conceito de *protocolos de leitura*, visto que nele, o autor incorre em suprimir a análise de representações individuais em favor da generalização de representações coletivas (Valim, 2006, p.195, 196). Nesse âmbito, a crítica que Valim faz se relaciona em muito com o debate feito por Janet Staiger no que diz respeito à valorização de análises baseadas na materialidade de leituras reais, em detrimento do uso de generalizações e inferências estabelecidas a partir de objetos ideais (Staiger, 1992, p. 8, 91).

Levando em consideração as contribuições de Alexandre B. Valim ao constituir de uma História Social do Cinema, destacamos que, ainda em 2009, o autor passa a integrar o corpo docente do curso de História da Universidade Federal de Santa Catarina, cenário em que é criado o Núcleo de Estudos de História e Cinema (NEHCINE). No decorrer das décadas seguintes, o NEHCINE vai protagonizar uma produção expressiva de trabalhos enquadrados dentro de uma História Social do Cinema⁴. Nesse âmbito, Valim atua como orientador dessas produções que, em alguma medida, vão se respaldar no Circuito Comunicacional e no repertório metodológico constituído pelo professor. A produção do NEHCINE deve servir, portanto, como um objeto privilegiado no que diz respeito ao constituir de uma análise do campo e da forma com que o debate metodológico e a sistemática posta por Valim,

⁴ De 2015 a 2025, 11 dissertações de mestrado e 4 teses de doutorado foram defendidas dentro do NEHCINE, todas sob orientação do Professor Alexandre Busko Valim.

ainda em 2006, incidem sobre as formas com que a História Social do Cinema é feita em trabalhos recentes.

3.3 ANÁLISE DAS TESES (2015 - 2025)

Nesta seção, efetuaremos análises qualitativas das teses de doutorado defendidas no decorrer da última década dentro do escopo do NEHCINE, assim, buscando delinear se existem fatores comuns às metodologias empregadas na produção em questão, se estes trabalhos apresentam algum grau de unidade metodológica e, principalmente, qual o modo com que essa historiografia lida com a recepção, objeto em evidência no presente trabalho.

Nesse cenário, abordaremos quatro teses, todas defendidas entre os anos de 2016 e 2024 e orientadas por Alexandre Busko Valim, sendo estas: A Sra. Miniver Vai ao Brasil, de Celso Fernando Claro de Oliveira (2016); O Pesadelo Americano, de Rodrigo Candido da Silva (2021); “A Batalha do Chile” (1975-1979), de Cristiane Aparecida Fontana Grümm (2023); “God Help You When The Devil Wants You”, de Rafaela Arienti Barbieri (2024).

3.3.1 Método para análise de metodologias

Para a análise das teses selecionadas, emprega-se aqui uma metodologia de segunda ordem. Isto é, o foco não reside no argumento histórico de cada trabalho, mas sim na forma como suas próprias metodologias foram construídas para lidar com o problema da recepção. Para tanto, a análise não incidirá sobre a íntegra dos textos, mas sim em uma extração estratégica de suas seções-chave: a Introdução, o Sumário, os capítulos dedicados ao tema da recepção e a Conclusão.

Nesse cenário, será aplicado um enquadramento analítico unificado de todas as teses, visando mapear e avaliar os seguintes eixos: 1) a definição do objeto de estudo e o lugar da recepção na estrutura da tese; 2) a seleção de fontes; 3) o método de interpretações empregado; 4) a formulação das conclusões feitas sobre a recepção.

Assim sendo, esta abordagem busca observar a influência prática do conceito de Circuito Comunicacional nessas produções, e permite avaliar em que medida os trabalhos recentes se aproximam de uma análise materialista da recepção, conforme

defendido por Janet Staiger, ou recorrem a estratégias de inferência baseadas predominantemente no texto fílmico ou na suposição de um espectador ideal.

3.3.2 A definição dos objetos de estudo e o lugar da recepção na estrutura das teses

Dentre os quatro trabalhos analisados, o trabalho de Celso F. C. de Oliveira (2016) se destaca pela centralidade da recepção em sua abordagem, com esta constituindo o principal objeto de análise de seu argumento. Nesse cenário, o autor aborda o impacto de filmes de *home front* no Rio de Janeiro entre os anos de 1942 e 1945, efetuando o debate a partir da análise da crítica especializada na imprensa carioca dentro desse contexto.

O trabalho de Cristiane A. F. Grümmer (2023), por sua vez, busca analisar a recepção com vista em debater a presença do Brasil no circuito transnacional de circulação da trilogia *A Batalha do Chile*. Em sua tese, a autora aborda a recepção sempre em conjunto com a circulação, nesse aspecto, analisando documentos que não necessariamente revelem vestígios de experiências reais de leituras feitas sobre os filmes abordados, mas que remetam à circulação e à forma com que determinado filme chega ao público. Assim sendo, é importante destacar que Grümmer afirma que a principal contribuição de sua tese reside justamente na recepção, mas isso em um cenário onde as principais fontes analisadas são documentos referentes a festivais cinematográficos e às mobilizações por trás da organização e da exibição dos filmes nesses festivais, questão que iremos debater em maior profundidade mais adiante quando tratarmos do modo com que a autora interpreta tais fontes.

Na tese de Rafaela A. Barbieri (2024), a recepção também aparece com bastante evidência, sendo analisada a partir de entrevistas, artigos de revistas e cartas do público, quadro em que se destaca como parte significativa do Circuito Comunicacional e, portanto, consiste em um elemento fundamental para o objetivo de constituir um debate sobre o estabelecimento e o reconhecimento de um ciclo de filmes de Horror Satânico entre 1968 e 1979.

Cabe destacar que todas as três teses supracitadas se propõem nominalmente a efetuar uma História Social do Cinema, quadro onde abordam à recepção como parte do Circuito Comunicacional, nesse âmbito, estabelecendo uma continuidade metodológica com relação à produção de Alexandre B. Valim. Desse

modo, nesses trabalhos a recepção é sempre abordada em um movimento que, em maior ou menor medida, estabelece um debate integrado com as análises do texto fílmico, da produção, da mediação e de outras fontes referentes ao contexto histórico em debate.

A tese de Rodrigo Candido da Silva (2021), por fim, possui como objetivo efetuar um debate sobre os reflexos do conservadorismo no cinema de horror da década de 80. Nesse cenário, o autor não efetua análises sobre fontes de recepção, apenas citando o consumo dos filmes muito brevemente a partir de um público hipotético, que aparece em breves menções à bilheteria das obras analisadas, às quais não recebem maior aprofundamento no debate, servindo apenas como meio para se afirmar a relevância dos filmes analisados e, conseqüentemente, da análise de seus textos fílmicos. Em contrapartida, a audiência aparece novamente com mais ênfase posteriormente, mas em um debate teórico sobre a participação do público na formação do gênero cinematográfico, não havendo a articulação dessa discussão com fontes materiais pertencentes à recepção dos filmes analisados na tese.

Dito isso, cabe destacar que essa é a única das teses abordadas que não se posiciona diretamente como um trabalho de História Social do Cinema e tampouco se utiliza do conceito de Circuito Comunicacional. Por mais que Silva compartilhe de algumas das referências utilizadas nas outras teses, como os próprios trabalhos do orientador, Alexandre Busko Valim, a sua tese se posiciona de maneira distinta em sua abordagem historiográfica do Cinema.

3.3.3 As Fontes utilizadas para tratar da recepção

Em uma reflexão sobre o acesso às fontes de recepção, Oliveira vai evidenciar como, por mais que o hábito de frequentar salas de cinema esteja “presente em várias sociedades desde as primeiras décadas do século XX, os espectadores deixaram pouquíssimos vestígios materiais sobre o que pensaram ou sentiram ao assistir a uma determinada produção cinematográfica” (2016, p.139). Nesse âmbito, podemos constatar que uma das dificuldades enfrentadas por essa historiografia está em se obter acesso a fontes que se relacionem diretamente com as audiências ou que contenham resquícios materiais do processo de significação dos filmes entre o público geral que assistiu aos mesmos no cinema.

Nesse cenário, os argumentos das teses analisadas vão recorrer a diferentes tipos de fontes, assim, buscando alternativas aos testemunhos das audiências comuns, reais e historicamente situadas que, evidentemente, se encontrem majoritariamente inacessíveis. Assim sendo, os autores vão se valer de fontes como: Jornais e revistas, especializados em cinema ou não; Entrevistas e cartas de leitores; Documentos referente a festivais e eventos cinematográficos; Dados de bilheteria.

Cabe destacar que a crítica especializada vai ser um objeto analisado em todas as três teses que analisam fontes de recepção. Desse modo, essas publicações se destacam como uma fonte que apresenta grande potencial, principalmente na medida em que podem ser acessadas através de arquivos, jornais e revistas, documentos consolidados e comuns ao trato historiográfico. Ademais, tais fontes apresentam também o benefício de permitirem ao historiador delinear um perfil mais detalhado do autor do texto analisado, diferentemente do que se poderia fazer, por exemplo, com um espectador comum, assim, possibilitando que se estabeleça um filtro de análise mais complexo para a leitura de determinado crítico, recurso adotado com mais profundidade principalmente no trabalho de Oliveira.

Paralelamente, se destaca que tanto a tese de Grümme quanto a de Barbieri também analisaram publicações em revistas não especializadas em Cinema, nesse sentido, lidando com fontes que permitiram um alcance mais amplo a discussões efetuadas em setores que não necessariamente estariam vinculados à crítica qualificada. Doravante, também é importante citar a análise que Grümme empreende sobre festivais de cinema como fontes de recepção, discussão central em sua tese.

Levando essas questões em consideração é possível afirmar que as teses de Barbieri, Oliveira e Grümme vão amparar seus argumentos sobre a recepção em fontes materiais, portanto, não limitando suas análises à interpretação do texto fílmico e se amparando na leitura de documentos condizentes com a dimensão social de seus argumentos. Silva, por sua vez, não analisa fontes de recepção, assim, não se aprofundando no debate sobre a mesma como parte de sua análise.

3.3.4 Os métodos de interpretação das fontes

Na análise dos métodos de interpretação das fontes, foram consideradas questões vinculadas à perspectiva defendida por Janet Staiger sobre eventuais problemas e possibilidades presentes na análise histórica da recepção

cinematográfica. Assim sendo, os questionamentos colocados na análise das teses buscaram delinear se as mesmas procuraram efetuar uma abordagem materialista sobre a recepção e, se sim, como elas o fizeram, quais os métodos foram adotados em suas análises e se os autores incorreram em utilizar alguma das estratégias de leitura problematizadas por Staiger (1992, p.13-32)⁵.

Nesse cenário, iniciamos pela tese de Rodrigo Candido da Silva que, como dito anteriormente, não se aprofundou em análises sobre fontes de recepção, portanto, não empregando nenhuma metodologia que se aproxime de uma análise materialista da recepção. Ao estabelecer uma análise mais ligada ao texto fílmico e à demanda de observar o mesmo sob a luz da contextualização histórica dos debates políticos e ideológicos presentes no momento de sua produção e mediação, a tese de Silva foi a única a não utilizar abertamente o conceito de Circuito Comunicacional como fundamento metodológico para interpretação de suas fontes.

Em contrapartida, as teses de Rafaela A. Barbieri, Cristiane A. F. Grüm, e Celso F. C. de Oliveira investiram na função de elaborar análises materialistas da recepção, quadro onde os três autores vão, cada um à sua maneira, buscar analisar audiências reais e suas práticas concretas de interpretação. Além disso, a partir do Circuito Comunicacional e do constante movimento que busca cruzar a análise da recepção com outras fontes, é possível afirmar que Barbieri, Grüm e Oliveira vão utilizar conceitos similares ao das *reading formations*⁶, compondo horizontes de interpretação socialmente disponíveis para as audiências abordadas, assim, permitindo constituir generalizações amparadas na análise de leituras reais.

Evidentemente que, por mais que existam aspectos metodológicos compartilhados entre as teses, tal qual o amparo no Circuito Comunicacional e o uso de referências em comum, como Alexandre B. Valim e Douglas Kellner, as metodologias adotadas pelos autores também apresentam diferenças técnicas e conceituais, principalmente a partir das demandas específicas referentes aos diferentes objetos e tipos fontes debatidas em cada tese. Nesse quadro, Oliveira vai ser o único autor a utilizar diretamente Janet Staiger como referência metodológica para analisar a recepção, efetuando diálogos entre as ideias dela com as de outros autores, como Jesus Martin-Barbero. Barbieri, por sua vez, também dialoga com outros autores, também articulando as ideias de Martin-Barbero e se utilizando das

⁵ Ver mais sobre estratégias problemáticas de leitura da recepção na página 28.

⁶ Ver mais sobre a relação entre *reading formations* e Janet Staiger na página 29

discussões de Michel de Certeau. Grüm, por outro lado, faz amplo uso das ideias de Raymond Williams e do seu conceito de Materialismo Cultural.

Nesse âmbito, é relevante destacar que, por mais que estejamos usando o debate efetuado por Staiger como base para observarmos ao trato historiográfico da recepção nessas teses, somente uma das mesmas compartilha de Janet Staiger como uma referência para tanto. Contudo, o debate efetuado pela autora possui cunho prático, com propostas concretas ao uso da recepção como fonte. Desse modo, ao constatar que Janet Staiger não efetua um debate majoritariamente teórico e não define conceitos filosoficamente complexos, que inviabilizassem um autor que não tenha lido a mesma atender aos critérios elaborados em sua crítica, assumimos que o uso da autora para a análise de textos que não a tenham como referência pode ser sustentada de forma válida, principalmente na medida em que tais textos compartilhem do objeto sobre o qual Staiger elabora sua crítica metodológica, no caso, a recepção.

Dito isso, ao nos voltarmos novamente ao trabalho de Rodrigo Candido da Silva, observamos que, em suas discussões sobre a recepção, o autor a cita a audiência somente de forma breve, não ignorando-a por completo, mas abordando o público principalmente como um meio de validação para suas análises fundamentadas majoritariamente no texto fílmico. Nesse âmbito, a bilheteria dos filmes analisados não surge como um dado a ser interpretado e debatido, mas como um argumento de autoridade, confirmando certa relevância ao filme e ao papel social de seu texto, assim, corroborando à realização de inferências baseadas principalmente na análise interna ao filme. Isto posto, consideramos que, em seu argumento, o autor adota o uso de um “Espectador Ideal”, construindo uma audiência homogênea e hipotética, como o “público de horror” ou o “público dos anos 80”, sem que, para tanto, se desenvolva um debate que, tomando fontes materiais como base, aborde à experiência concreta de significação dos filmes a partir de audiências reais.

Em contrapartida, ao abordarmos a tese de Cristiane A. F. Grüm, observamos que a autora se debruça sobre diversas fontes materiais referentes a audiência, se valendo, por exemplo, de periódicos, tanto pertencentes ao campo da crítica cinematográfica, quanto textos de revistas não especializadas em cinema. Contudo, as fontes enquadradas em maior destaque na tese da autora dizem respeito a documentos inéditos, referentes às articulações por trás da exibição dos filmes da

trilogia de documentários *A Batalha do Chile* na terceira edição da Mostra Internacional de Cinema organizada pelo Museu de Arte de São Paulo.

Nesse âmbito, a autora efetua um diálogo que aborda a recepção e a circulação de forma conjunta, sendo tratadas praticamente como sinônimos no que diz respeito ao modo com que os documentos são enquadrados. Mesmo ao estabelecer debates que aqui percebemos que tenham enfoque especificamente direcionado à circulação, analisando documentos como cartas entre os organizadores da mostra e membros da produção ou da distribuição dos filmes, a autora segue direcionando o debate ao desenvolvimento de análises sobre a recepção, assim, partindo da interpretação desses documentos integrada à análise social e histórica do contexto para realizar inferências sobre como o público da mostra experienciou o evento e a exibição dos documentários exibidos.

Para além dos documentos próprios à organização, alguns vestígios materiais do processo de significação desenvolvido pela audiência da mostra são abordados, como o resultado de votações realizadas entre o público e entre a crítica presente na mostra, ou a cobertura da exibição dos filmes nos jornais e na crítica. Contudo, mesmo se alicerçando nessas fontes, a autora ultrapassa o limite das mesmas quando, por exemplo, constitui sua argumentação sobre a exibição dos filmes terem sido significadas como um *recurso de esperança* na realidade brasileira. Nesse cenário, Grümme escreve que:

A correspondente Maria Amélia Mello termina seu texto com a seguinte crítica cinematográfica envolvendo trocadilhos que indicam, provavelmente, o seu posicionamento não apenas diante do filme, mas dos acontecimentos históricos: “O resultado desta incrível façanha cinematográfica, talvez seja o reconhecimento como o melhor documentário sobre a história e a luta de um povo, que terá de reconquistar seu grito sufocado e sua voz própria, massacrados pela mira de um revólver” (Mello, 1977, p. 02).

Quando os brasileiros puderam de forma oficial assistir o documentário *A Batalha do Chile: a luta de um povo sem armas*, na 3ª MIC, em outubro de 1979, provavelmente muitos se identificaram com a ideia de o “povo” ter que lutar para “reconquistar seu grito sufocado e sua voz própria”, pois, desde abril de 1964, compartilhavam a experiência de ter amigos, familiares, conhecidos, desconhecidos ou a si próprios “massacrados pela mira de um revólver”, pelas violências do terrorismo de Estado (2023, p. 379).

Nesse trecho, a leitura a contrapelo da análise escrita por Maria Amélia Mello é suficiente para que a Grümme elabore seu argumento a partir de uma provável identificação da audiência com essa leitura do texto de Mello. Assim sendo, mesmo que pontualmente, consideramos que a autora se vale de uma articulação baseada em uma estratégia de “*Coerência-Inferência*” (Staiger, 1992, p. 12-13), onde a mesma

assume que a sua leitura, por ser plenamente coerente e plausível, pode ser projetada e generalizada sobre a audiência da época. Como dito anteriormente, o debate desenvolvido por Cristiane A. F. Grümml logra, em diversos pontos, uma abordagem materialista sobre a recepção, mas, em alguns momentos, a abordagem conjunta com a circulação e o uso de recursos discutíveis gera espaço para o questionamento de algumas das metodologias empregadas.

Por fim, é importante destacar que nenhuma das teses abordadas se valeu de interpretações que concebem “leitores livres”, tratando o público como totalmente independente para resistir ao texto, ignorando as estruturas sociais e econômicas dispostas no contexto da leitura. Nesse quadro, podemos considerar que isso se dá em parte por conta do destaque dado ao papel social das ideologias nos trabalhos de autores levados como referência em todas as quatro teses, como os textos de Douglas Kellner e do próprio Alexandre Busko Valim.

3.3.5 Como foram formuladas as conclusões sobre a recepção em cada tese

As conclusões da tese de Rodrigo Cândido da Silva foram articuladas principalmente em função de afirmar o impacto das dinâmicas sociais dos Estados Unidos da década de 1980 na formação da filmografia analisada. Nesse sentido, por mais que não seja composta nenhuma conclusão direcionada especificamente à recepção, a audiência foi tangenciada de modo indireto a partir do ponto em que Silva considera o público como um fator relevante ao debate teórico sobre a formulação do gênero cinematográfico.

Dito isso, se podemos identificar alguma conclusão sobre a recepção na tese de Silva, é mister evidenciar que a mesma parte da análise histórica de textos fílmicos e não do debate sobre a significação do filme a partir de audiências reais.

Celso F. C. de Oliveira, por outro lado, compôs uma análise que, a partir do apego materialista às fontes de recepção, não apenas confirmou que os filmes de *home front* tiveram um papel importante na mobilização da sociedade civil brasileira para o esforço de guerra no contexto da Segunda Guerra Mundial, mas também evidenciou a insustentabilidade material de outras hipóteses, revelando que, apesar do sucesso estrondoso de *Rosa da Esperança* em 1942, esses filmes tiveram um impacto reduzido no país, bem como, que essa filmografia não teria constituído parte de ofensivas da Política de Boa Vizinhança.

Na tese de Rafaela A. Barbieri, a autora também conta com sustento em fontes materiais para estabelecer conclusões sobre a recepção da filmografia abordada. Nesse âmbito, Barbieri alcança apoio material para afirmar que:

[...] há uma consonância entre a produção e a recepção no que diz respeito aos temas articulados nos filmes. A produção utilizava símbolos e um repertório de imagens relacionado ao Satanismo [...] Tais elementos eram reconhecidos pela crítica aqui exposta, em jornais e revistas do gênero de horror, completando um ciclo de reconhecimento da temática, fundamental para o estabelecimento do ciclo (2024, p.80)

Enquanto isso, Cristiane A. F. Grümml também obtém êxito na composição de conclusões sobre a recepção a partir de fontes materiais. Nesse cenário, Grümml verifica apropriações feitas por parte da crítica sobre a filmografia em debate, assim, identificando como críticos de cinema realizaram comentários ambivalentes, que poderiam ser lidos como críticas à política nacional a partir da abordagem de temas perpendiculares, que perpassam zonas de interseção entre a ditadura chilena e a brasileira.

Assim sendo, podemos afirmar que as conclusões das teses de Barbieri, de Grümml e de Oliveira tomaram fontes materiais para abordar o que audiências reais fizeram e pensaram sobre os filmes. Desse modo, é importante destacar que, ao não se limitar ao enfoque do debate sobre o que os filmes propunham à audiência, esses autores posicionaram fontes de recepção no centro do debate, evitando incorrer na superestimação do que fontes relativas à produção possam revelar.

4 CONCLUSÃO

Este trabalho partiu da constatação de que, embora a relação entre História e Cinema esteja consolidada, a historiografia ainda carece de uma metodologia consensual e detalhada para o tratamento do audiovisual como fonte histórica. Diante deste cenário, onde a abordagem da História Social do Cinema se destaca por sua compreensão do filme como um fenômeno inserido num circuito social, o objetivo central da pesquisa foi analisar especificamente o desafio do uso da recepção fílmica como fonte e objeto para a escrita da História.

Para alcançar este objetivo, o percurso argumentativo foi estruturado em duas frentes: inicialmente através de uma revisão bibliográfica para delinear como o debate metodológico se desenvolveu na história da historiografia do campo e, subsequentemente, por meio de uma análise focada em como as produções recentes do Núcleo de Estudos de História e Cinema (NEHCINE) da UFSC tem enfrentado, na prática, o problema da recepção.

Nesse sentido, o primeiro capítulo logrou identificar um amadurecimento metodológico no campo da História Social do Cinema no decorrer do século XX. A revisão genealógica demonstrou como a historiografia se moveu de propostas iniciais, como as de Marc Ferro, que embora relevantes, careciam de uma metodologia específica, para abordagens progressivamente mais complexas com autores como Michele Lagny e Douglas Kellner. Dessa maneira, identificamos a contribuição do diálogo com os Estudos de Recepção como um ponto de virada crucial ao desenvolvimento do campo. Neste debate, a crítica de Janet Staiger emergiu como um pilar teórico para nossa abordagem, se contrapondo diretamente a estratégias de análise problemáticas, como a inferência de um “espectador ideal”. O principal achado teórico do trabalho nesse momento foi, portanto, a constatação do potencial presente em abordagens de cunho materialista, conforme defendido por Staiger, a partir da investigação de audiências reais e da composição de horizontes interpretativos socialmente disponíveis.

Doravante, no segundo capítulo obtivemos a identificação de que existe, de fato, uma unidade metodológica expressiva nas produções recentes do NEHCINE. A análise das teses demonstrou que essa unidade se ancora conceitual e metodologicamente na noção de Circuito Comunicacional, formulada por Alexandre Busko Valim. Esta abordagem funciona como a principal ferramenta pela qual o

Núcleo de Estudos de História e Cinema metodologicamente com a amplitude presente na demanda em compreender o cinema em conjunto com os circuitos sociais aos quais o mesmo está circunscrito. Nesse sentido, o Circuito Comunicacional se apresentou como um sistema expansível, que exige a integração da análise textual com os circuitos de produção, mediação e, crucialmente, recepção. Dessa forma, o NEHCINE estabeleceu um arcabouço sob o qual, por definição, inviabilizaria a composição de análises históricas restritas ao texto fílmico.

A inovação metodológica presente no NEHCINE, portanto, não é apenas teórica, mas eminentemente prática. As análises desenvolvidas nesse trabalho demonstraram como as teses de Celso F. C. de Oliveira (2016), Cristiane A. F. Grümml (2023) e Rafaela A. Barbieri (2024) aplicaram concretamente o Circuito Comunicacional como meio para se investigar a recepção como parte importante de seus argumentos. Ao fazer isso, as teses analisadas efetivamente correspondem à demanda materialista de Staiger, se afastando de inferências baseadas puramente no texto fílmico. Em vez de especular sobre um público hipotético, essas pesquisas investigam a recepção por meio de fontes materiais concretas, como a crítica especializada, jornais e revistas de ampla circulação, documentos de festivais e cartas do público. Deste modo, a produção do NEHCINE metodologicamente se propõe a tratar a recepção não apenas como um problema especulativo, mas como um objeto histórico analisável sob abordagens empiricamente fundamentadas.

Contudo, a análise crítica aqui empreendida identificou que mesmo apresentando certa “unidade metodológica”, a produção do NEHCINE não pode, de forma alguma, ser vista como um monólito. Ao analisarmos o exemplo da tese de Rodrigo Candido da Silva (2021), identificamos uma exceção notável, sendo o único dos trabalhos analisados a não se filiar abertamente a uma História Social do Cinema e ao uso do conceito de Circuito Comunicacional. Nesse exemplo, destacamos que a referida tese constituiu uma análise predominantemente desenvolvida a partir da leitura histórica do texto fílmico, quadro onde o autor se aproximou de estratégias argumentativas baseadas na formulação de um “espectador ideal”, recurso metodológico problematizado por Staiger. Ademais, mesmo nos trabalhos alinhados ao conceito, identificamos tensões metodológicas sutis, como a sobreposição conceitual entre circulação e recepção localizada na tese de Grümml (2023), bem como o seu possível uso pontual da estratégia de “coerência-inferência” para projetar uma leitura específica sobre a audiência em debate. Essas questões demonstram

que, mesmo com a presença de um sistema robusto, a prática da análise histórica de recepções permanece um desafio complexo, exigindo constante cuidado do historiador.

As implicações deste estudo para o campo mais amplo da História Social do Cinema e dos Estudos de Recepção são, portanto, relevantes à formação acadêmica dentro desse campo. A análise da produção do NEHCINE não serve apenas como um estudo de caso regional, mas como demonstração de um modelo metodológico validado que responde diretamente a desafios teóricos constatados na análise da historiografia efetuada no primeiro capítulo. Este trabalho demonstra que é possível superar o ceticismo historiográfico quanto à viabilidade do tratamento do Cinema e, principalmente, da recepção como uma fonte histórica. Assim sendo, o Circuito Comunicacional, como aplicado dentre as imediações do NEHCINE, se apresenta como uma base funcional que possibilita a análise social do Cinema, permitindo ao historiador integrar a agência da audiência de forma sistemática ao seu argumento.

Finalmente, é de extrema importância reconhecer os limites da recepção como fonte histórica. Conforme esta pesquisa reiterou, e Celso F. C. de Oliveira (2016) bem apontou, a principal dificuldade metodológica do campo dos Estudos de Recepção reside na escassez de vestígios materiais deixados pelo espectador comum sobre sua experiência de assistir a um filme. Contudo, esta limitação abre caminho diversas sugestões para futuras pesquisas. Como apontado na introdução, a interação com a História Digital ocupa um vasto espaço no horizonte investigativo do campo. Diante de avanços tecnológicos que disseminaram o acesso a fontes por meios digitais, futuros trabalhos poderiam empregar ferramentas das humanidades digitais para explorar esse potencial latente.

Novas metodologias baseadas na mineração de textos ou na análise qualitativa de fontes digitais são possíveis apostas para se lidar com o fato de que a própria mídia cinematográfica passa por processos em que as relações sociais estabelecidas no entorno da mesma se tornam cada vez mais complexas. Segundo Ian Christie (2012, p. 19), “Ninguém pode deixar de reconhecer que hoje existem mais formas do que nunca de assistir a filmes.” Nesse âmbito, o “filme” deve ser interpretado como um conceito histórico que passa por diversas modificações ao longo da história, compondo um quadro onde trabalhar historicamente com o Cinema é tratar de uma fonte que passa por constantes transformações que, por sua vez,

alcançam desde sua própria definição conceitual, até as dinâmicas que se desenvolvem em seu entorno.

Por fim, salientamos que o trato do filme como fonte histórica permanece como um trabalho complexo, mas de extrema relevância à apreensão histórica das relações sociais que se estabelecem em seu entorno. De acordo com as afirmações de Ian Christie, no atual cenário, onde as audiências assumem cada vez mais também o papel de produtoras e comentaristas, a tarefa do historiador de analisar as dinâmicas de recepção se torna ainda mais desafiadora, mas também urgente. O presente trabalho buscou, portanto, contribuir para esse esforço contínuo. Ao mapear o debate teórico que culminou na demanda por uma análise materialista da recepção e ao identificar como o Circuito Comunicacional do NEHCINE oferece uma resposta prática e sistemática para esse desafio, buscamos reforçar a compreensão do cinema não como um texto isolado, mas como um fenômeno social integral.

REFERÊNCIAS

ALLEN, R. C.. From exhibition to reception: reflections on the audience in film history. **Screen**, [S.L.], v. 31, n. 4, p. 347-356, 1 dez. 1990. Oxford University Press (OUP). <http://dx.doi.org/10.1093/screen/31.4.347>

ALLEN, Robert C.. The place of space in film historiography. **Tmg Journal For Media History**, [S.L.], v. 9, n. 2, p. 15, 1 dez. 2006. Netherlands Institute for Sound and Vision. <http://dx.doi.org/10.18146/tmq.548>.

AMÉRICO, G. de A.; VILLELA, L. B. R. Circuito Comunicacional: O Cinema Na Perspectiva Da História Social. **Revista de Teoria da História**, Goiânia, v. 10, n. 2, p. 241–273, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/29095>. Acesso em: 7 maio. 2025.

BARBIERI, Rafaela Arienti. "**God help you when the devil wants you**": uma história social do horror satânico no cinema estadunidense. 2024. 444 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2024. Disponível em: <https://bu.ufsc.br/teses/PHST0828-T.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2024.

BILTEREYST, Daniel; MEERS, Philippe. Film, cinema and reception studies: revisiting research on audience's filmic and cinematic experiences. In: GIOVANNI, Elena di; GAMBIER, Yves (ed.). **Reception Studies and Audiovisual Translation**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2018. p. 21-42.

BILTEREYST, Daniel; MEERS, Philippe. The Political Economy of Audiences. **The Handbook Of Political Economy Of Communications**, [S.L.], p. 415-435, 15 abr. 2011. Wiley. <http://dx.doi.org/10.1002/9781444395402.ch19>

BILTEREYST, Daniel; MEERS, Philippe. New cinema history and the comparative mode. **Alphaville: Journal of Film and Screen Media**, [S.L.], n. 11, p. 13-32, 17 ago. 2016. University College Cork. <http://dx.doi.org/10.33178/alpha.11.01>.

BILTEREYST, Daniël. Qualitative Audience Research and Transnational Media Effects. **European Journal Of Communication**, [S.L.], v. 10, n. 2, p. 245-270, jun. 1995. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/0267323195010002005>.

CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da história**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997.

CARDOSO, Ciro; MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os casos do cinema e da fotografia. In: CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da história**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997.

CARDOSO, Ciro. **Narrativa, sentido, história**. Campinas: Papirus, 1997

CHRISTIE, Ian. Introduction: in search of audiences. In: CHRISTIE, Ian (ed.). **Audiences: defining and researching screen entertainment reception**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. p. 11-24.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 199-215.

GRÜMM, Cristiane Aparecida Fontana. **“A Batalha do Chile” (1975-1979): angústias, embates e esperanças**. 2023. 436 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2023. Disponível em: <https://bu.ufsc.br/teses/PHST0808-T.pdf>. Acesso em: 24 out. 2023.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: Identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: Edusc, 2001.

KUHN, Annette. What to do with Cinema Memory. In: MALTBY, Richard; BILTEREYST, Daniel; MEERS, Philippe (ed.). **Explorations in New Cinema History: approaches and case studies**. Chichester: Blackwell Publishing, 2011. Cap. 1. p. 85-98.

LAGNY, Michèle. Film History: or history expropriated. **Film History**, Indiana, v. 6, n. 1, p. 26-44, 1994.

LAGNY, Michèle. **Cine y historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica**. Barcelona: Bosch, 1997.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de História. In: In: FEIGELSON, K.; NÓVOA, J.FRESSATO, S. (Org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a História**. São Paulo, Editora UNESP, 2009, p. 99- 132

LAGNY, Michèle. Imagens audiovisuais e história do tempo presente. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 23-44, 20 jun. 2012. Universidade do Estado de Santa Catarina. <http://dx.doi.org/10.5965/2175180304012012023>.

MALTBY, Richard; BILTEREYST, Daniel; MEERS, Philippe (ed.). **Explorations in New Cinema History: approaches and case studies**. Chichester: Blackwell Publishing, 2011.

MALTBY, Richard. New Cinema Histories. In: MALTBY, Richard; BILTEREYST, Daniel; MEERS, Philippe (ed.). **Explorations in New Cinema History: approaches and case studies**. Chichester: Blackwell Publishing, 2011. Cap. 1. p. 3-40.

MALTBY, Richard. New Cinema Histories. **Explorations In New Cinema History**, [S.L.], p. 1-40, 8 abr. 2011. Wiley. <http://dx.doi.org/10.1002/9781444396416.ch1>

MALTBY, Richard. On the prospect of writing cinema history from below. **Tmq Journal For Media History**, [S.L.], v. 9, n. 2, p. 74, 1 dez. 2006. Netherlands Institute for Sound and Vision. <http://dx.doi.org/10.18146/tmq.550>.

MITRY, Jean. **The Aesthetics And Psychology Of The Cinema**. Indiana: Indiana University Press, 1997. 403 p.

OLIVEIRA, Celso F.C. A Sra. Miniver vai ao Brasil: A Recepção dos “Filmes de Home Front” na Imprensa do Rio de Janeiro (1942-1945). 2016. 493 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

SADOUL, Georges. **História do cinema mundial**: das origens a nossos dias. Tradução de Sônia Salles Gomes. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963. v. I-II.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da Historiografia**: International Journal of Theory and History of Historiography, [S.L.], v. 5, n. 8, p. 151-173, 17 ago. 2011. Sociedade Brasileira de Teoria e História de Historiografia. <http://dx.doi.org/10.15848/hh.v0i8.270>.

SILVA, Rodrigo Candido da. **O Pesadelo Americano**: cinema de horror e o conservadorismo estadunidense na Era Reagan (1981-1989). 2021. 234 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2021. Disponível em: <https://bu.ufsc.br/teses/PHST0720-T.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2021.

STAIGER, Janet. **Interpreting Films**: studies in the historical reception of american cinema. New Jersey: Princeton University Press, 1992. 274 p.

VALIM, Alexandre Busko. **Imagens Vigeadas**: uma história social do cinema no alvorecer da guerra fria, 1945-1954. 2006. 325 f. Tese (Doutorado) - Curso de História Social, Uff, Niterói, 2006.

VALIM, Alexandre Busko. Entre textos, mediações e contextos. *História Social*, [S.L.], v. 9, n. 11, p. 17-40, 11 jan. 2011. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UNICAMP. <http://dx.doi.org/10.53000/hs.v9i11.148>. Acesso em: 7 maio. 2025.