

# A produção de massa dos sentidos: Cinema clássico como modernismo vernacular<sup>1</sup>

Miriam B. Hansen<sup>\*</sup>

Tradução de Carlos Roberto de Souza<sup>\*\*</sup>

**N**este ensaio, quero voltar a tratar da articulação de cinema e modernismo, e o farei num movimento que parte do exemplo do cinema soviético dos primeiros tempos para um caso aparentemente menos provável: o do cinema clássico de Hollywood. Minha pesquisa é inspirada por dois conjuntos complementares de questões: um relativo à contribuição que os estudos de cinema podem dar para nossa compreensão de modernismo e modernidade; o outro voltado para se e como a perspectiva da estética modernista pode nos ajudar a elucidar e reformular a história e a teoria do cinema. A articulação de cinema e modernismo foi explorada de diversas maneiras: de pesquisa sobre as inter-relações do cinema com a modernidade industrial-tecnológica do fim do século XIX passando pela ênfase nos cinemas de arte internacionais do período de entreguerras e dos períodos de cinemas novos, até especulações sobre a implicação do cinema na distinção entre o moderno e o pós-moderno.<sup>2</sup> Meu foco aqui será mais diretamente a modernidade de meados do século XX, mais ou menos da década de 1920 até a de 1950 –a modernidade da produção, do consumo e da aniquilação em massa– e a contemporaneidade de um tipo particular de cinema, o dominante de Hollywood, com o que tem sido diversificadamente rotulado de “modernismo alto” ou “hegemônico”.

---

<sup>1</sup> Este texto foi publicado originalmente como “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”, *Modernism/Modernity*, vol. 6, n. 2, 1999, pp. 59-77 © 1999 John Hopkins University Press. Impresso com permissão da John Hopkins University Press.

<sup>2</sup> Ver, por exemplo, CHARNEY, Leo e Vanessa R. Schwartz (eds.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004; ORR, John. *Cinema and Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1994; e FRIEDBERG, Anne. *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press, 1993. Além disso, claro, há numerosos estudos sobre o impacto do cinema na experimentação de outras mídias, especialmente na ficção, na pintura e no teatro.

Concordemos ou não com o desafio pós-modernista ao modernismo e à modernidade em geral, ele abriu um espaço para compreender o modernismo como fenômeno muito mais amplo e diverso, fora de qualquer genealogia simplista que abarcaria, digamos, do Cubismo ao Expressionismo abstrato, de Elliot, Pound, Joyce e Kafka a Beckett e Robbe-Grillet, de Schönberg a Stockhausen. Há mais de uma década, estudiosos vêm negando essa genealogia e delineando formas alternativas de modernismo, no Ocidente e em outras partes do mundo, que variam de acordo com tradições culturais específicas e nativas às quais eles respondem.<sup>3</sup> Além de abrir o cânone modernista, esses estudos assumem uma noção de modernismo que é “mais do que um repertório de estilos artísticos”, mais do que conjuntos de ideias perseguidas por grupos de artistas e intelectuais.<sup>4</sup> Mais ainda: o modernismo englobaria um amplo conjunto de práticas culturais e artísticas que registram, respondem a e refletem sobre processos de modernização e a experiência da

---

<sup>3</sup> Ver, por exemplo, BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a experiência da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986; HUYSEN, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986; WOLLEN, Peter. “Out of the Past: Fashion/Orientalism/The Body” (1987). In: *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-century Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1993; TARUSKIN, Richard. “A Myth of the Twentieth-Century: *The rite of spring*, the Tradition of the New, and ‘Music Itself’”, *Modernism/Modernity*, vol. 2, n. 1, janeiro de 1995, pp. 1-26; KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985; POLLOCK, Griselda. “Modernity and the Spaces of Femininity”. In: Pollock, *Vision and Difference*. Londres: Routledge, 1988, pp. 50-90; NESBIT, Molly. “The Rat’s Ass”, *October*, n. 56, primavera de 1991, pp. 6-20; TEITELBAUM, Matthew (ed.). *Montage and Modern Life 1919-1942*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992; BAKER JR, Houston A. *Modernism and the Harlem Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 1987; NORTH, Michael. *The Dialect of Modernism*. New York: Oxford University Press, 1994; GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993; BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994, cap. 12; NIRANJANA, Tejaswini, P. Sudhir e Vivek Dhareshwar (eds.). *Interrogating Modernity: Culture and Colonialism in India*. Calcutta: Seagull Books, 1993; APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996; CANCLINI, Néstor García. “Latin American Contradictions: Modernism without Modernization?” In: *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, pp. 41-65, trads. C. L. Chiappari e S. L. Lopez; e MINICHIELLO, Sharan A. (ed.). *Japan's Competing Modernities: Issues in Culture and Democracy 1900-1930*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1998.

<sup>4</sup> RAINEY, Lawrence e Robert von Hallberg. “Editorial/Introduction”, *Modernism/Modernity*, vol. 1, n. 1, janeiro de 1994, p. 1.

modernidade, inclusive uma transformação paradigmática das condições sob as quais a arte é produzida, transmitida e consumida. Em outras palavras, assim como as estéticas modernistas não são redutíveis à categoria de estilo, elas tendem a borrar os limites da instituição da arte em sua tradicional encarnação dos séculos XVIII e XIX que ligava o ideal da autonomia estética e a distinção “alta” vs. “baixa” da arte autônoma vs. cultura popular e de massa.<sup>5</sup>

Enfocar a relação entre modernismo e modernidade, portanto, implica também em um conceito mais largo da estética, no qual as práticas artísticas estão colocadas numa história e numa economia da percepção sensorial mais amplas, e que Walter Benjamin primeiro viu como o campo de batalha decisivo para o significado e o destino da modernidade.<sup>6</sup> Enquanto a expansão da tecnologia urbano-industrial, o deslocamento em larga escala das relações sociais (e de gênero) e a mudança para o consumo de massa provocaram processos de destruição e perda reais, também emergiram novos modos de organização da visão e da percepção sensorial, uma nova relação com “coisas”, diferentes formas de experiência e expressão miméticas, de afetividade, temporalidade e reflexão, um mutável tecido da vida cotidiana, sociabilidade e lazer.

---

<sup>5</sup> Peter Bürger, seguindo Adorno, afirma que mesmo a categoria de “estilo” torna-se problemática pelo avanço da mercantilização da arte no século XX, e considera a recusa no desenvolvimento de um estilo coerente (como em dada e no surrealismo) uma característica marcante dos vanguardistas, distintiva dos modernistas, estéticos; ver BÜRGER. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, trad. Michael Shaw, esp. cap. 2, “The Historicity of Aesthetic Categories”. A abertura dos cânones modernista e vanguardista, contudo, mostra uma grande interseção entre os dois, exatamente como o esforço por parte de artistas e movimentos modernistas específicos para restaurar o status institucional da arte pode acompanhar alguns modos vanguardistas de comportamento e publicidade; ver meu *Ezra Pounds frühe Poetik zwischen Aufklärung und Avantgarde*. Stuttgart: Metzler, 1979. Ver também HUYSSSEN. *After the Great Divide*, esp. cap. 2, “Adorno in Reverse: from Hollywood to Richard Wagner”.

<sup>6</sup> Na segunda versão de seu famoso ensaio “A obra de arte na era da reprodução mecânica” (1935), Benjamin escreveu da “teoria [*die Lehre*] de percepção que os gregos chamavam estética” (TIEDERMANN, Rolf e Hermann Schweppenhäuser (eds.). *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, pp. 7:381). Ele concebia a política desse ensaio como um esforço para confrontar a tradição estética compreendida com estreiteza, em particular a persistência do esteticismo na literatura e na arte contemporâneas, frente às mudanças provocadas no sensorium humano pela tecnologia industrial e militar. Ver BUCK-MORSS, Susan. “Aesthetics and anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork essay reconsidered”, *October*, n. 62, outono de 1992, pp. 3-41; ver também meu “Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street”, *Critical Inquiry*, vol. 25, n. 2, inverno de 1999, pp. 306-43.

Dessa perspectiva, abordo o estudo de estéticas modernistas de forma a englobar práticas culturais que articulam e mediam a experiência de modernidade, como os fenômenos de produção e consumo de massas da moda, *design*, publicidade, arquitetura e ambiente urbano, da fotografia, rádio e cinema. Refiro-me a esse tipo de modernismo como “vernacular” (e evito o termo superideologicamente determinado “popular”) porque esse termo combina a dimensão do cotidiano, de uso diário, com conotações de discurso, idioma e dialeto, com circulação, promiscuidade e tradutibilidade. Nesse último sentido, finalmente, este ensaio tratará da controvertida questão do Americanismo, de por que e como um idioma estético desenvolvido em um país pode alcançar circulação transnacional e global, e como essa explicação poderia acrescentar e modificar nossa compreensão do cinema clássico.

Começo com um exemplo que nos devolve a um paradigma padrão do modernismo do século XX: o cinema soviético e o contexto da vanguarda estética soviética. No festival de cinema silencioso de Pordenone de 1996, o programa de destaque era uma seleção dos primeiros filmes soviéticos feitos entre 1918 e 1924, isto é, antes da grande era do cinema de montagem, antes dos trabalhos canônicos de Eisenstein, Pudovkin, Vertov e Dovjenco. A questão que orientava a revisão desses filmes era, claro, como o cinema russo passou do Velho para o Novo em um curto espaço de tempo; como o sofisticado cinema de *mise-en-scène* da era czarista, sintetizado no trabalho de Yevgeni Bauer, foi desalojado pela estética da montagem soviética. Muitos filmes mostrados confirmaram o que os historiadores de cinema, seguindo Kuleshov, tinham vagamente indicado: que essa transformação foi mediada, em grau significativo, pelo impacto de Hollywood. Os filmes americanos começaram a dominar as telas russas por volta de 1915, e em 1916 haviam se tornado a principal importação estrangeira. Filmes realizados nos anos posteriores a 1917, mesmo quando contavam enredos revolucionários com propósitos de “agit”, podem apresentar interessantes continuidades temáticas do cinema czarista (em particular uma forte crítica ao patriarcado) e ainda conter surpreendentes composições em profundidade.<sup>7</sup> Cada vez mais, contudo, a *mise-en-scène* é quebrada de acordo com os

---

<sup>7</sup> Sobre o cinema do período czarista, ver TSIVIAN, Yuri. "Some Preparatory Remarks on Russian Cinema". In: CHERCHI USAI, Paolo et al. (ed.). *Testimoni silenziosi: Filmi russi 1908-1919/Silent Witnesses: Russian Films 1908-1919*. Pordenone/ London: British Film Institute, 1989; idem, *Early*

princípios clássicos americanos de montagem em continuidade, coerência espaço-temporal e causalidade narrativa. Um exemplo famoso é a estreia de Kuleshov na direção, em 1918: *O projeto do engenheiro Prait* (Proekt inzhenera Prayta), um filme que empregou as diretrizes de continuidade do estilo hollywoodiano numa ruptura polêmica com o ritmo lento dos “filmes artísticos” russos.<sup>8</sup> Mas o “sotaque americano” no cinema soviético – média maior de cortes, enquadramentos mais próximos e quebra do espaço diegético – é mais disseminado e pode ser encontrado também, em graus variáveis de consistência, na obra de outros diretores (Vladimir Gardin, Ceslav Sabinskij, Ivan Perestiani). Falando hiperbolicamente, poder-se-ia dizer que o cinema russo tornou-se cinema soviético através de um processo de americanização.



*Proekt inzhenera Prayta* (Lev Kuleshov, 1918)

---

*Cinema in Russia and its Cultural Reception* (1991) Chicago: University of Chicago Press, 1998, trad. Alan Bodger (1994); ver também as contribuições de Paolo Cherchi Usai, Mary Ann Doane, Heide Schlüpmann, e eu própria em duas edições especiais da revista *Cinefocus*, vol. 2, n. 1, outono de 1991, e *Cinefocus*, vol. 2, n. 2, primavera 1992.

<sup>8</sup> Ver TSIVIAN, Yuri. "Between the Old and the New: Soviet Film Culture in 1918-1924", *Griffithiana*, n. 55/56, 1996, pp. 15-63; daqui para a frente abreviado para "BON"; idem, "Cutting and Framing in Bauer's and Kuleshov's Films", *Kintop: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, n. 1, 1992, pp. 103-13; e THOMPSON, Kristin e David Bordwell, *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 1994, p. 130.

Certamente a estética da montagem soviética não emergiu pronta do encontro com o estilo hollywoodiano de montagem em continuidade; ela é impensável sem os movimentos de vanguarda na arte e no teatro, sem o Construtivismo, o Suprematismo, o Produtivismo, o Futurismo – impensável sem uma política de transformação radical. Nem a montagem em continuidade foi percebida como neutra, como simplesmente o jeito mais “eficiente” de contar uma história. Ela era parte e parcela do complexo do “Americanismo” (ou, como Kuleshov se referiu a ela, “Americanitis”) que catalisou debates sobre a modernidade e os movimentos modernistas na Rússia, como o fez em outros países.<sup>9</sup> Como em outras partes, o entusiasmo pelas coisas americanas, temperado com uma crítica do capitalismo, adquiriu uma série de significados, formas e funções. Ao discutir o impacto do cinema americano sobre o soviético, Yuri Tsivian diferencia dois tipos de americanismo: 1) empréstimos estilísticos do tipo clássico descrito acima (“montagem americana”, “primeiro plano –foreground– americano”) e, 2) uma fascinação pelos “gêneros inferiores”, com seriados de aventuras, *thrillers* de detetive e comédias de pastelão que, Tsivian argumenta, foram realmente mais influentes durante os anos de transição. Se o primeiro tipo de americanismo ambicionava padrões formais de eficiência narrativa, coerência e motivação, o segundo dizia respeito à aparência externa, à superfície material sensual dos filmes americanos; seu uso de locações externas, seu foco na ação e na aventura, proezas físicas e atrações; seu ritmo, objetividade e vulgaridade; sua excentricidade e excesso de situações ao longo da trama.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Ver, por exemplo, KAES, Anton, Martin Jay e Edward Dimendberg (eds.). *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley: University of California Press, 1994, seção 15; e o famoso ensaio de Antonio GRAMSCI “Americanism and Fordism”. In: Hoare, Quintin e Geoffrey Nowell Smith (eds. e trads.). *Selections from the Prison Notebooks [1929-1935]*, New York: International Publishers, 1971, pp. 277-318. Ver também NOLAN, Mary. *Visions of Modernity: American Business and the Modernization of Germany*. New York: Oxford University Press, 1994; SAUNDERS, Thomas J. *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*. Berkeley: University of California Press, 1994, esp. cap. 4 e 5; LÜDTKE, Alf, Inge Marßolek e Adelheid von Saldern (eds.). *Amerikanisierung: Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Franz Steiner, 1996; e COHEN, Jean-Louis e Humbert Damisch (eds.). *Américanisme et modernité: L’idéal américain dans l’architecture*. Paris: EHESS, Flammarion, 1993.

<sup>10</sup> Ver BON, *op. cit.*, pp. 39-45.

Tsivian analisa o americanismo dos gêneros “inferiores” como uma moda ou gosto intelectual. Ao distinguir “algo de uma mentalidade duvidosa” na fascinação de Eisenstein e da FEKS<sup>11</sup> pelos melodramas das “rainhas do seriado”, ele situa a preferência dos realizadores soviéticos pela “*pulp fiction* cinematográfica” (Victor Shklovsky) no contexto do ataque da vanguarda esquerdista às pretensões de alta cultura e arte, e aos ideais ocidentais de naturalismo.<sup>12</sup> O que me interessa nesse assunto é menos o intertexto intelectual e artístico do que a conexão que sugere, *através* da distinção, entre as duas faces do cinema americano: a norma clássica, como uma forma emergente que dominaria o mercado doméstico e também o estrangeiro pelas décadas seguintes, e os gêneros aparentemente não clássicos, ou menos clássicos, subterrâneos que se desenvolveriam em alguma coisa diferente ou, pelo menos, oblíqua à norma clássica. O que também me interessa na dinâmica do americanismo e do filme soviético é a forma em que eles nos estimulam a reconsiderar a relação entre o cinema clássico e o modernismo, uma relação que, nos estudos de cinema, tem sido habitualmente pensada como uma oposição, como um dos registros fundamentalmente incompatíveis.

A oposição entre classicismo e modernismo tem uma história veneranda na literatura, arte e filosofia, com o classicismo ligado ao modelo de tradição e modernismo à retórica de quebra exatamente com aquela tradição.<sup>13</sup> Nesse sentido geral, não haveria problemas em importar essa oposição para o campo do cinema e da história do cinema, com o cinema clássico caindo para o lado da tradição, e práticas cinematográficas alternativas para o lado do modernismo. Se, entretanto, consideramos o cinema como parte da formação histórica da modernidade, como um grande conjunto de transformações culturais e estéticas, tecnológicas, econômicas, sociais e políticas, a

---

<sup>11</sup> [N.d.T.] A FEKS - Fábrica de Atores Excêntricos - foi criada em 1921, em Petrogrado, por Kosintsev e Trauberg para formar intérpretes e produzir coletivamente filmes e espetáculos teatrais.

<sup>12</sup> BON, *op. cit.*, p. 43. Um engajamento semelhante na cultura popular “baixa” para o ataque programático à instituição da arte pode ser encontrado nos movimentos de vanguarda da Europa ocidental, em particular em dadá e no surrealismo.

<sup>13</sup> Ver PIPPIN, Robert B. *Modernism as a Philosophical Problem* Londres: Blackwell, 1991, p. 4.

questão da oposição de cinema clássico a modernismo – este entendido como um discurso que se articula e responde à modernidade – fica mais complicada.

Uso “cinema clássico” aqui como um termo técnico que desempenhou um papel crucial na formação dos estudos de cinema como disciplina acadêmica. O termo serviu como conceito fundacional na análise da forma dominante do cinema narrativo, sintetizado por Hollywood durante a era dos estúdios. Nessa tentativa, “cinema clássico” referia-se mais ou menos à mesma coisa quer você estivesse fazendo semiótica, teoria cinematográfica psicanalítica, poética neoforalista ou história do cinema revisionista. Isso não quer dizer que *significava* a mesma coisa, e uma rápida observação de seus momentos-chaves ilustrará as transvalorações e oposições do termo.

Não por coincidência, a referência a produtos de Hollywood como “clássicos” tem um *pedigree* francês. Já em 1926, Jean Renoir usou o termo “classicismo cinematográfico” (no caso, referindo-se a Charlie Chaplin e Ernst Lubitsch).<sup>14</sup> Um uso mais específico do termo ocorre em *Histoire du cinéma*, de Robert Brasillach e Maurice Bardèche, sobretudo na segunda edição, de 1943, revisada com uma tendência colaboracionista, onde os autores se referem ao estilo desenvolvido nos filmes sonoros americanos de 1933-39 como “classicismo do *talkie*”.<sup>15</sup> Depois da Ocupação, críticos, notadamente André Bazin, começaram a falar da realização cinematográfica de Hollywood como “uma arte clássica”. Na década de 1950, Bazin celebrou *No tempo das diligências* (*Stagecoach*, 1939), de John Ford, como “o exemplo ideal da maturidade de um estilo levado à perfeição clássica”, comparando o filme a “uma roda tão perfeitamente feita

---

<sup>14</sup> Ver ELSAESSER, Thomas. “What Makes Hollywood Run?”, *American Film*, vol. 10, n. 7. maio de 1985, pp. 52-55, 68; Renoir é citado na p.52.

<sup>15</sup> BRASILLACH, Robert e Maurice Bardèche. *Histoire du cinéma*, 2ª ed. Paris: Denoël, 1943, p. 369, citado em BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico* (...). Com relação à edição anterior (1935), que emprega o termo “clássico” para o filme silencioso internacional do período 1924-1929, Bordwell nota que o apelo ao termo lembra o “conceito artístico-histórico de classicismo como uma estabilidade dinâmica na qual as inovações submetem-se a um equilíbrio geral de forma e função” (p. 40 da edição americana). Sobre a posição política dos autores, particularmente Brasillach, ver KAPLAN, Alice. *Reproductions of Banality: Fascism, Literature, and French Intellectual Life*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, cap. 6 e 7, e BORDWELL, *ibid.*, pp. 38-41 (da edição americana).

que, em qualquer posição, permanece equilibrada sobre seu eixo”.<sup>16</sup> Essa qualidade clássica do filme americano, para citar a muito conhecida frase de Bazin, se deve não ao talento individual, mas ao “gênio do sistema, a riqueza de sua tradição sempre vigorosa, e sua fertilidade quando entra em contato com novos elementos”.<sup>17</sup>



*Stagecoach* (John Ford, 1939)

<sup>16</sup> BAZIN, André. "The Evolution of the Western". In: Gray, Hugh (sel. e ed.). *What is cinema?* Berkeley: University of California Press, 1971, p. 2:149. Em "The Western: Or the American Film Par Excellence", Bazin invoca Corneille para descrever a "simplicidade" dos roteiros de faroeste como uma qualidade que lhes empresta uma "grandeza ingênua" e os torna objeto de paródia (p. 2:147). Ver também BAZIN. "The Evolution of the Language of Cinema". In: *What is cinema?*, p. 1:29. Dudley Andrew chamou minha atenção para Eric Rohmer que, no mesmo período, desenvolveu uma noção de classicismo cinematográfico que ligava mais amplamente o cinema "moderno" à tradição do século XVIII. Ver ROHMER, Eric. *Le gout de la beauté*. NARBONI, Jean (ed.). Paris: Editions de l'Etoile, 1984, esp. "L'Age classique de cinéma", pp. 25-99; ver também BORDWELL, *História do estilo cinematográfico*, p. 77 (edição americana).

<sup>17</sup> BAZIN, André. "La politique des auteurs". In: Graham, Peter (ed.). *The New Wave*. New York: Doubleday, 1968, pp. 143, 154.

A primeira grande transvaloração do conceito de cinema clássico apareceu com a teoria cinematográfica pós-1968, no conjunto da crítica da ideologia dirigida contra o próprio sistema celebrado por Bazin. Nessa crítica, formulada juntamente com linhas althusserianas e lacanianas e com posições marxistas e depois feministas, o cinema clássico de Hollywood foi analisado como um modo de representação que mascara o processo e o fato da produção, transforma o discurso em diegese, história em estória e mito; como um aparato que sutura o tema em uma coerência e uma identidade ilusórias; e como um sistema de estratégias estilísticas que solda prazer e significado para reproduzir hierarquias sociais e sexuais dominantes.<sup>18</sup> A noção de cinema clássico elaborada nas páginas do *Cahiers du cinéma*, *Cinéthique*, *Screen*, *Camera Obscura* e em outros lugares, deveu menos a um ideal neoclássico, como ainda era o caso de Bazin e Rohmer, do que aos escritos de Roland Barthes, em particular *S/Z* (1970), que fixava o rótulo de texto clássico, “legível” [readerly], ostensivamente transparente à novela realista do século XIX.<sup>19</sup>

Uma outra virada no conceito de cinema clássico implica na rejeição de qualquer uso avaliativo do termo, celebrador ou crítico, em favor de uma explicação presumivelmente mais liberta de valores e cientificamente válida. Esse projeto encontrou sua concretização mais abrangente até hoje no estudo monumental e impressionante de David Bordwell, Janet Steiger e Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (1985). Os autores concebem o cinema clássico como um sistema integral e coerente, um sistema que inter-

---

<sup>18</sup> Ver, por exemplo, COMOLLI, Jean-Louis e Jean Narboni. "Cinema/Ideology/Criticism", *Screen Reader* 1. Londres: SEFT, 1977; BERGSTROM, Janet. "Enunciation and sexual difference (part I)", *Camera Obscura*, n. 3-4, 1979; bem como escritos de Comolli, Jean-Louis Baudry, Christian Metz, Raymond Bellour, Stephen Heath, Laura Mulvey e Colin McCabe em ROSEN, Philip (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.

<sup>19</sup> Ver MAYNE, Judith. "S/Z and Film Theory", *Jump Cut*, n. 12-13, dezembro de 1976, pp. 41-5. Uma exceção notável a essa tendência é Raymond Bellour, que enfatiza os princípios formais e estilísticos em ação no cinema clássico (padrões de repetição-resolução, rimas, simetria, redundância, cruzamento de macro e micro estruturas) através dos quais os filmes clássicos produzem seus significados e efeitos conscientes e inconscientes. Ver BELLOUR, Raymond. *L'Analyse du Film*. Paris: Editions Albatros, 1979, que inclui os textos traduzidos como "Segmenting/Analyzing" e "The Obvious and the Code" em *Narrative, Apparatus, Ideology*, pp. 66-92, 93-101.

relaciona um modo de produção específico (baseado nos princípios fordistas da organização industrial) e um conjunto de normas estilísticas interdependentes que foram elaboradas por volta de 1917 e permaneceram mais ou menos em ação até por volta de 1960. A noção subjacente de estilo cinematográfico clássico, enraizada na poética neoformalista e na psicologia cognitiva, se sobrepõe em parte à explicação do paradigma clássico da teoria cinematográfica da década de 1970, particularmente com respeito aos princípios de dominância narrativa, narração linear e discreta centrada na psicologia e atividade de personagens individuais, e montagem em continuidade. Mas onde teóricos psicanalíticos-semióticos apontam mecanismos inconscientes de identificação e os efeitos ideológicos do “realismo”, Bordwell e Thompson enfatizam rigorosa motivação e coerência de causalidade, espaço e tempo; clareza e redundância na condução das operações mentais do espectador; padrões formais de repetição e variação, rima, equilíbrio e simetria; e unidade e conclusão composicionais completas.<sup>20</sup> Na formulação de Bordwell, “os princípios que Hollywood reivindica como seus próprios apóiam-se nas noções de decoro, proporção, harmonia formal, respeito à tradição, mimese, artesanato discreto e controle da resposta do espectador – cânones que os críticos de qualquer mídia habitualmente chamariam de ‘clássicos’”.<sup>21</sup>

Tal definição não é somente genericamente “clássica”, mas, mais especificamente, evoca padrões neoclássicos das teorias neo-aristotélicas do drama do século XVII aos

---

<sup>20</sup> Ver BORDWELL, David Janet Staiger e Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985; daqui em diante abreviado como *CHC*. Em *The Classical Hollywood Cinema*, “realismo” é equiparado a verossimilhança e, como tal, figura como um dos quatro tipos de motivação narrativa –composicional, realista, intertextual, artística (*CHC*, p. 19). Embora essa qualificação pareça apropriada diante da diversidade de gêneros de Hollywood (pensem no musical, por exemplo), ela não resolve a questão do “realismo” cinematográfico, seja como reivindicação retórica, ficção ideológica ou possibilidade estética. Nesse contexto, ver a interessante tentativa de Christine Gledhill de entender o “realismo” como uma forma do cinema americano facilitar a “modernização do melodrama” (GLEDHILL, Christine. “Between Melodrama and Realism: Anthony Asquith’s *Underground* and King Vidor’s *The Crowd*”. In: Gaines, Jane (ed.). *Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1992, p. 131.

<sup>21</sup> *CHC*, pp. 3-4

ideais do século XVIII em teoria de música, arquitetura e estética.<sup>22</sup> (Não quero equiparar as estéticas do século XVIII em geral com a tradição neoclássica, nem com uma redução a-histórica a princípios neoformalistas; o século XVIII era pelo menos tão preocupado com afeto e efeito, com teatralidade e sensação, paixão e sentimento, quanto com o equilíbrio de forma e função.) Como nos antecedentes literários e estéticos que invocam a antiguidade clássica como modelo – lembrem da definição de Stendhal de classicismo como um estilo que “dá o maior prazer possível aos ancestrais de uma audiência”<sup>23</sup> – a dinâmica temporal do termo clássico como aplicado ao cinema é retrospectiva; a ênfase é na tradição e continuidade mais do que no inédito como diferença, ruptura e mudança.



*Lonesome* (Pál Fejös, 1928)

Vejo certo prazer revisionista na afirmação do poder e da persistência de padrões clássicos em face de uma imagem popular de Hollywood como algo apenas decoroso, harmonioso, tradicional e discreto. Mas como isso nos ajudaria a explicar a atração de filmes tão diversos como *Lonesome* (*Solidão*, Pál Fejös, 1928) *Liberty* (*A liberdade*, Leo McCarey, 1929), *Freaks* (*Monstros*, Tod Browning, 1932), *Gold diggers of 1933* (*Cavadoras de ouro*, Mervyn LeRoy, 1933), *Stella Dallas* (*Stella Dallas, mãe redentora*, King Vidor, 1937), *Fallen angel* (*Anjo*

<sup>22</sup> Ver ALTMAN, Rick. "Dickens, Griffith, and Film Theory Today". In: *Classical Hollywood Narrative*, pp. 15-17, que discute a problemática relação do conceito de Bordwell de classicismo cinematográfico com seus antecedentes literários franceses.

<sup>23</sup> Stendhal citado em CHC, pp. 367-368.

ou demônio?, Otto Preminger, 1945), *Kiss me deadly* (A morte num beijo, Robert Aldrich, 1955), *Bigger than life* (Delírio de loucura, Nicholas Ray, 1956), *Rock-a-bye baby* (Bancando a amaseca, Frank Tashlin, 1958) (coloquem seus próprios exemplos)? E mesmo se conseguirmos mostrar que esses filmes são construídos sobre princípios clássicos –o que estou certa de que pode ser feito– o que teremos demonstrado? Repetindo a pergunta de Rick Altman num ensaio que desafia o modelo de Bordwell, Thompson e Staiger: “Quão clássica era a narrativa clássica?”<sup>24</sup> Tentativas de responder a essa pergunta retórica se concentraram no que é deixado de fora, marginalizado ou represado, na explicação totalizadora do cinema clássico –em particular o forte substrato do melodrama teatral com seus usos de espetáculo e coincidência, mas também gêneros como comédia, horror e pornografia, que envolvem o corpo e as respostas sensoriais-afetivas do espectador em formas que podem não ser exatamente conformes aos ideais clássicos.<sup>25</sup> O papel de gênero em geral também é minimizado, especificamente a divisão afetivo-estética do trabalho entre gêneros na estruturação do consumo de filmes de Hollywood. Um papel bem menor é assegurado às estrelas e ao estrelato, que não pode ser reduzido à função narrativa de personagem e, como o gênero, mas mesmo assim mais, envolve as esferas de distribuição, práticas de exibição e recepção. *The Classical Hollywood Cinema* explicitamente, e deveríamos dizer: com consistência autoimposta, coloca entre parênteses a história da recepção e da cultura cinematográfica –juntamente com as relações do cinema com a cultura americana em geral.

---

<sup>24</sup> ALTMAN, "Dickens, Griffith, and Film Theory Today," p. 14.

<sup>25</sup> O debate sobre melodrama nos estudos de cinema é grande; para uma coleção exemplar, ver GLEDHILL, Christine (ed.). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: British Film Institute, 1987, em especial a introdução de Gledhill, "The Melodramatic Field: An Investigation", pp. 5-39; GLEDHILL, Christine. "Between Melodrama and Realism: Anthony Asquith's *Underground* and King Vidor's *The Crowd*". In: *Classical Hollywood Narrative*; e WILLIAMS, Linda. "Melodrama Revised". In: Browne, Nick (ed.). *Refiguring American Film Genres: Theory and History*. Berkeley: University of California Press, 1998. Sobre gêneros que envolvem o corpo de formas não clássicas, ver WILLIAMS, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess", *Film Quarterly*, vol. 44, n. 4, verão de 1991, p. 2-13. Sobre as estéticas mutuamente competitivas da comédia pastelão, ver CRAFTON, Donald. "Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy". In: Karnick, Kristine Brunovska e Henry Jenkins (eds.). *Classical Hollywood Comedy*. New York: Routledge, 1994, pp. 106-119; ver também PAUL, William. *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*. New York: Columbia University Press, 1994.

Não é minha intenção contestar as conquistas do trabalho de Bordwell, Steiger e Thompson; o livro ilumina aspectos cruciais de como funciona o cinema de Hollywood e avança um longo caminho na direção de explicar a estabilidade e a persistência dessa forma cultural específica. Meu interesse maior é sobre duas questões que o livro *não* aborda, ou aborda apenas para isolar. Uma diz respeito à historicidade do cinema clássico, em particular sua contemporaneidade com os modernismos e a cultura moderna do século XX; a outra é em que medida e como o conceito pode ser usado para explicar a hegemonia mundial de Hollywood. Para começar, estou interessada no anacronismo envolvido na afirmação da prioridade dos princípios estilísticos modelados no neoclassicismo dos séculos XVII e XVIII. Nós estamos lidando com uma formação cultural que foi, afinal de contas, percebida como a encarnação do *moderno*, uma mídia estética atualizada com métodos fordistas-tayloristas de produção industrial e consumo de massas, com drásticas mudanças nas relações sociais, sexuais e de gênero, no tecido material da vida cotidiana, na organização da percepção e da experiência sensoriais. Para os contemporâneos, Hollywood, em seu possível sentido mais clássico, figurou como o próprio símbolo da contemporaneidade, do presente, dos tempos modernos: “este nosso tempo”, como disse Gertrude Stein numa frase famosa, “foi sem dúvida alguma o tempo do cinema e da produção em série”.<sup>26</sup> E essa atração se manteve não apenas para os artistas e intelectuais de vanguarda dos Estados Unidos e das capitais modernizadoras do mundo (Berlim, Paris, Moscou, Xangai, Tóquio, São Paulo, Sidney, Bombaim), mas também para os públicos de massa emergentes domésticos e no exterior. Quaisquer que tenham sido as condições econômicas e ideológicas de sua hegemonia –e não desejo em absoluto diminuí-las– o cinema clássico de Hollywood poderia ser imaginado como uma prática cultural no mesmo plano da experiência da modernidade, como um modernismo industrialmente produzido com base nas massas, vernacular.

Nos estudos de cinema, a conjunção do clássico e do moderno tem, na maioria das vezes, sido descrita como uma história bifurcada. A crítica do cinema clássico na teoria de cinema dos anos 1970 assumiu um legado estruturalista de binarismos, como a oposição

---

<sup>26</sup> STEIN, Gertrude. "Portraits and Repetition". In: *Lectures in America*. New York: Random House, 1935, p. 177. Para uma explanação crítica das dimensões industriais, políticas e culturais do fordismo, ver SMITH, Terry. *Making the Modern: Industry, Art, and Design in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

de Barthes entre o “legível” e o “escrivível”, traduzido na concepção binária da prática cinematográfica como “clássico-idealista”, ou seja, ideológica, ou “modernista-materialista”, ou seja, auto-reflexiva e progressiva. Esse é particularmente o caso da teoria e prática do “contra cinema” que David Rodowich apelidou “modernismo político” –de Jean-Luc Godard a Peter Gidal através de Noel Burch, Peter Wollen, Stephen Heath, Laura Mulvey e outros–, que deve muito à recepção revivida ou atrasada da vanguarda de esquerda das décadas de 1920 e 1930, notadamente de Bertold Brecht.<sup>27</sup> Além disso, a polarização de cinema clássico e modernismo parecia suficientemente garantida pelo ceticismo diante da autopromoção de Hollywood como “moderno internacional”, considerando quanto a celebração da contemporaneidade, da juventude, da vitalidade e da objetividade do cinema americano era parte da própria mitologia da indústria, instalada para legitimar práticas brutais de negócios e a incansável expansão do poder econômico em todo o mundo.

Embora a abordagem neoformalista de Bordwell e Thompson em alguma medida tenha dívida para com a tradição político-modernista, *The Classical Hollywood Cinema* reformula o binarismo classicismo/modernismo de duas maneiras.<sup>28</sup> Ao nível da organização industrial, a modernidade do modo de produção hollywoodiano (fordismo) é colocada sob o objetivo de manter a estabilidade do sistema como um todo; assim, mudanças tecnológicas e econômicas importantes, como a transição para o som, são discutidas em termos de uma busca de “equivalentes funcionais” pelos quais a instituição assegura a continuidade geral do paradigma.<sup>29</sup> De maneira semelhante, quaisquer desvios estilísticos do tipo modernista *no interior* do cinema clássico

---

<sup>27</sup> Ver RODOWICK, D. N. *The Crisis of Political modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Urbana: University of Illinois Press, 1988; ver também HARVEY, Sylvia, *May '68 and Film culture*. Londres: British Film Institute, 1978, cap. 2; e WALSH, Martin. *The Brechtian Aspects of Radical cinema*. Griffiths, Keith M. (ed.). Londres: British Film Institute, 1981. Para um exemplo da construção binária desta abordagem, ver WOLLEN, Peter. "Godard and Counter-Cinema: *Vent d'est*" (1972). In: *Narrative, Apparatus, Ideology*, p. 120-9.

<sup>28</sup> Ver, por exemplo, THOMPSON, Kristin e David Bordwell. "Space and Narrative in the Films of Ozu", *Screen*, vol. 17, n. 2, verão de 1976, pp. 41-73; THOMPSON. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988, parte 6; e BORDWELL. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, cap. 12.

<sup>29</sup> *CHC*, p. 304

–importações da vanguarda europeia e dos filmes de arte, filmes *noir* domésticos, ou obras de autores idiossincráticos como Orson Welles, Alfred Hitchcock e Otto Preminger– são citados como prova da surpreendente e adequada flexibilidade do sistema: “O paradigma clássico é tão poderoso que regula o que pode violá-lo”.<sup>30</sup>

Há, certamente, fora da história do cinema, muitos precedentes quanto à assimilação do moderno aos padrões clássicos ou neoclássicos; afinal, os historiadores da arte falam de “modernismo clássico” (Picasso, De Chirico, Léger, Picabia) e houve tendências semelhantes na música (Reger, Stravinsky, Poulenc, De Faya [sic], para citar apenas alguns).<sup>31</sup> Na arquitetura moderna (Le Corbusier, Gropius, a Bauhaus), podemos ver o casamento da estética da máquina com uma noção de funções presumidamente naturais, e no modernismo literário, temos autoproclamados neoclássicos como T. E. Hulme, Wyndham Lewis, Ernst Jünger e Jean Cocteau. Na genealogia da teoria do cinema, um dos manifestos fundadores do cinema clássico é *The Psychology of the Photoplay* (1916), de Hugo Münsterberg, um tratado em estética neokantiana aplicada ao cinema. Seu autor era mais conhecido por livros de psicologia e eficiência industrial que se tornaram obras padrão para a propaganda e a administração modernas. Esses exemplos, ainda, deveriam ser mais uma razão para que o historiador se detenha e considere as implicações dessas articulações que se revelam como cada vez menos disjuntivas com o andamento da modernidade, a desintegração do alto, ou hegemônico, modernismo e a emergência de modernismos alternativos da perspectiva da pós-modernidade.

Um problema chave parece residir no conceito mesmo de “clássico” –como categoria histórica que implica a transcendência da mera historicidade, como uma forma

---

<sup>30</sup> *CHC*, p. 81. Tais afirmações apresentam uma incomum similaridade com a análise de Max Horkheimer e Theodor W. Adorno da “indústria cultural” como uma totalidade absorvente em *Dialectic of Enlightenment [Dialética do Esclarecimento]* (1944/47), embora obviamente sem o desespero e o pessimismo que instiga essa análise.

<sup>31</sup> O Basel Kunstmuseum montou uma exposição impressionante sobre o modernismo clássico na música e nas artes; ver o catálogo *Canto d'amore: Klassizistische Moderne in Musik und bildner Kunst (1914-1935)*. BOEHM, Gottfried, Ulrich Mosch e Katharina Schmidt (eds.). Basel: Kunstmuseum, 1996; e a coleção de ensaios e fontes que acompanhou a série de concertos paralelos, MEYER, Felix (ed.). *Klassizistische Moderne*. Winterthur: Amadeus Verlag, 1996.

hegemônica que reivindica apelo e universalidade transculturais. Já nos usos dos séculos XVII e XVIII, o recurso neoclássico à tradição, qualquer que tenha sido a forma que um original anterior tenha sido mal lido ou inventado, não nos leva através da história mas, em vez disso, por um ideal trans-histórico, um sentido intemporal de beleza, proporção, harmonia e equilíbrio derivado da *natureza*. Não é por coincidência que, na obra de Bordwell, o relato neoforalista do cinema clássico seja elaborado e ligado ao projeto de fundamentar os estudos de cinema no sistema da psicologia cognitiva.<sup>32</sup> *The Classical Hollywood Cinema* oferece uma explicação impressionante de uma formação histórica específica da instituição do cinema americano, traçando sua emergência em termos da evolução do estilo cinematográfico (Thompson) e do modo de produção (Staiger). Mas, uma vez que “o sistema” está instalado (de meados de 1917 em diante), sua engenhosidade e estabilidade são atribuídas ao perfeito compromisso de estruturas *mentais* e capacidades perceptuais que são, nas palavras de Bordwell, “biologicamente amarradas” e assim têm sido por dezenas de milhares de anos.<sup>33</sup> A narrativa clássica, em última análise, consiste em um método de guiar da melhor maneira a atenção do espectador e maximizar sua resposta por meio de enredos intrincados e tensões emocionais. A tentativa de explicar a eficácia dos princípios estilísticos clássicos pela psicologia cognitiva coincide com o esforço de expandir o domínio dos objetivos clássicos para tipos de prática cinematográfica fora de Hollywood que até então tinham sido percebidas como alternativas (mais recentemente no trabalho de Bordwell sobre Feuillade e outras tradições europeias de encenação em profundidade) bem como além do período histórico demarcado no livro (ou seja, até 1960).<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Ver *CHC*, pp. 7-9, pp. 58-59; BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, cap. 3 e passim; e idem, "A Case for Cognitivism", *Iris*, vol. 5, n. 2, 1989, pp. 11-40. Ver também a introdução de Dudley ANDREW a esta edição de *Iris*, dedicada a "Cinema and Cognitive Psychology," pp. 1-10; e a continuação do debate entre Bordwell e Andrew in *Iris*, vol. 6, n. 2, verão de 1990, p. 107-16. No esforço de fazer do cognitivismo um paradigma central dos estudos de cinema, Bordwell é acompanhado, entre outros, por Noël Carroll; ver BORDWELL e Carroll (eds.). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996, pp. 37-70; e CARROLL, Noël. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

<sup>33</sup> BORDWELL. "La Nouvelle Mission de Feuillade; or, What Was Mise-en-Scène?", *The Velvet Light Trap* n. 37, primavera de 1996, p. 23; ver também idem, *On the History of Film Style*, 142 (edição americana); e idem, "Convention, Construction, and Cinematic Vision". In: *Post-Theory*, pp. 87-107.

<sup>34</sup> Ver BORDWELL. "La Nouvelle Mission de Feuillade". In: *On the History of Film Style*, cap. 6; e *Classical Hollywood Cinema*, cap. 30. Para o novo estudo de Kristin Thompson preocupado com a persistência

Como podemos devolver a especificidade histórica ao conceito de “cinema clássico de Hollywood?” Como podemos tornar a tensão anacrônica da combinação de estilo neoclássico com cultura de massas fordista útil para o entendimento do cinema hollywoodiano e da modernidade mediada pelas massas? Como diferenciar, na categoria do clássico, norma natural, forma cultural canônica e uma estratégia retórica que talvez possibilite a articulação de algo radicalmente novo e diferente sob o disfarce de uma continuidade com a tradição? Pode haver uma explicação da classicalidade que não involuntariamente reproduza, ao nível do discurso acadêmico, as normas universalistas mobilizadas sobretudo com propósitos de ganho, expansão e contenção ideológica? Ou seria melhor abandonar de vez o conceito de “cinema clássico” e, em seu lugar, fazer como Philip Rosen e outros que optaram por usar o termo mais neutro de “cinema dominante” [*mainstream*]?<sup>35</sup>

Por um lado, não penso que o termo “dominante” seja necessariamente mais claro, ou neutro ou inocente: além da conotação de fluxo quase natural, ele sugere uma homogeneidade que localiza correntes laterais e contracorrente no exterior ou nas margens mais do que trata de formas pelas quais elas imediatamente se transformam em parte da instituição e apagam suas fronteiras. Por outro, eu argumentaria que, por enquanto, cinema clássico ainda é um termo mais preciso porque nomeia um regime de produtividade e inteligibilidade que é histórica e culturalmente específico, embora tente ser passado como intemporal e natural (e os esforços para isso são parte de sua história). Neste sentido, contudo, encaro o termo menos como referência a um sistema de normas funcionalmente inter-relacionadas e um correspondente conjunto de objetos empíricos do que como um andaime, matriz ou rede que leva em conta uma gama mais ampla de efeitos e experiências estéticas –ou seja, de configurações culturais que são mais complexas e dinâmicas do que a mais detalhada explicação de sua função dentro de um único sistema pode exprimir e que exigem tipos de investigação mais abertas, promíscuas e imaginativas.<sup>36</sup>

---

dos princípios clássicos após 1960, ver seu “Storytelling in the New Hollywood: The Case of *Groundhog Day*”, comunicação apresentada no Chicago Film Seminar, 3 de outubro de 1996.

<sup>35</sup> ROSEN. *Narrative, Apparatus, Ideology*, p. 8.

<sup>36</sup> Patrice Petro, inspirando-se no trabalho de Karsten Witte e Eric Rentschler, contrasta essa qualidade centrífuga do cinema de Hollywood com a literalização das normas clássicas no cinema

Nessa perspectiva, poder-se-ia argumentar que seria mais apropriado considerar o cinema clássico de Hollywood no quadro do “cinema nacional americano”. Tal enquadramento nos permitiria, entre outras coisas, incluir nele as práticas de cinema independente exteriores e contrárias ao impulso de Hollywood, tais como as práticas de “filmes étnicos”, regionais, subculturais e de vanguarda. Enquanto essa estratégia é importante especialmente para o ensino de cinema americano, a questão do papel de Hollywood na definição e negociação da nacionalidade americana me parece mais complicada. Se desejarmos “provincializar Hollywood”, para lembrar a injunção de Dipesh Chakrabarty de “provincializar” as explicações europeias da modernidade, não é suficiente considerar o cinema americano no mesmo pé de outros cinemas nacionais –na medida em que essa categoria em muitos casos descreve formações defensivas criadas em competição com e em resistência aos produtos hollywoodianos.<sup>37</sup> Em outras palavras, a questão da classicidade é ligada à questão de o que constituiu a hegemonia dos filmes americanos em todo o mundo e o que assegurou a eles o impacto histórico que tiveram, para o bem e para o mal, dentro uma ampla gama de diferentes contextos locais e diversificados cinemas nacionais.

A pergunta o que constitui o poder de Hollywood numa escala global nos devolve ao fenômeno do americanismo discutido antes em conexão com o cinema soviético. Preocupo-me com o americanismo aqui menos como uma questão de excepcionalidade, ideologia de consenso ou poder econômico cruel –embora nenhum desses aspectos possa ser ignorado– do que como prática de circulação e hegemonia cultural. Victoria de Grazia argumentou que o americanismo ainda aguarda análise, além dos rótulos polarizados de, respectivamente, imperialismo cultural e disseminação mundial do Sonho Americano como “o processo histórico pelo qual a experiência americana se transformou num modelo universal de sociedade de

---

nazista. “O cinema nazista (em suas estratégias de sedução visual e simultânea contenção narrativa) representa a teoria (da narrativa clássica de Hollywood) colocada em prática mais do que a prática (a realização de Hollywood) colocada em teoria” (PETRO, Patrice. “Nazi Cinema at the Intersection of the Classical and the Popular”, *New German Critique*, n. 74, primavera-verão de 1998, p. 54).

<sup>37</sup> CHAKRABARTY, Dipesh. “Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for ‘Indian’ Pasts?”, *Representations*, n. 37, inverno de 1992, p. 20.

negócios baseada na tecnologia avançada e que promete igualdade formal e ilimitado consumo de massa”.<sup>38</sup> Quão ideológicas essas premissas sejam, ou não, de Grazia observa que, diferentemente de práticas imperialistas anteriores de *dumping* colonial, as exportações culturais americanas “eram desenhadas para ir, a partir de casa, o mais longe que o mercado pudesse levá-las”. Em outras palavras, “as exportações culturais compartilhavam os traços básicos da cultura de massas americana, entendendo por esse termo não apenas os artefatos culturais e formas associadas, mas também os valores cívicos e as relações sociais da primeira sociedade capitalista de massas”.<sup>39</sup>

Em relação ao cinema clássico, poder-se-ia aproveitar essa argumentação para sugerir que os mecanismos hegemônicos com os quais Hollywood conseguiu, a nível *doméstico*, amalgamar uma diversidade de tradições, discursos e interesses divergentes pode explicar pelo menos um pouco do apelo generalizado e da robustez dos produtos hollywoodianos *no exterior* (um sucesso no qual o perfil diaspórico e relativamente cosmopolita da comunidade de Hollywood sem dúvida também desempenhou um papel). Em outras palavras, ao forjar um mercado de massas a partir de uma sociedade étnica e culturalmente heterogênea –ainda que frequentemente a expensas de outras etnias– o cinema clássico americano desenvolveu um idioma, ou idiomas, que viajaram mais facilmente do que seus rivais nacional-populares. Não quero ressuscitar o mito do filme como uma nova “língua universal” cujos primeiros promotores incluíam D. W. Griffith e Carl Laemmle, fundador da Universal Film Company; nem pretendo encobrir as práticas de negócio através das quais a indústria americana de cinema assegurou o domínio de seus produtos em mercados estrangeiros, em particular

---

<sup>38</sup> DE GRAZIA, Victoria. "Americanism for Export", *Wedge*, n. 7-8, inverno-primavera de 1985, p. 73. Ver também DE GRAZIA. "Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920-1960", *Journal of Modern History*, vol. 61, n. 1, março de 1989, pp. 53-87.

<sup>39</sup> DE GRAZIA. "Americanism for Export", p. 77. NAVA, Mica. "The Cosmopolitanism of Commerce and the Allure of Difference: Selfridges, the Russian Ballet and the Tango, 1911-1914", *International Journal of Cultural Studies*, vol. 1, n. 2, agosto de 1998, p. 163-96, discute uma distinção semelhante, ou seja, entre a cultura comercial do modernismo cosmopolita forjado nos Estados Unidos e o imperialismo cultural de regimes coloniais.

através do controle da distribuição e de salas de exibição.<sup>40</sup> Mas penso que, gostemos ou não, os filmes americanos do período clássico ofereceram algo como o primeiro vernáculo global. Se esse vernáculo tinha uma ressonância transnacional ou traduzível, não era apenas devido a sua maravilhosa mobilização de estruturas biologicamente amarradas e moldes narrativos universais, mas, o que é mais importante, porque desempenhava um papel chave de mediação de discursos culturais divergentes sobre modernidade e modernização, porque articulava, multiplicava e globalizava uma experiência histórica específica.



Broken Blossoms (D. W. Griffith, 1919)

Se o cinema clássico de Hollywood triunfou como idioma modernista internacional numa base de massa, não o fez devido a sua presumível forma narrativa universal,

---

<sup>40</sup> Sobre o papel dos mercados estrangeiros para a indústria americana de cinema, ver THOMPSON, Kristin. *Exporting Entertainment entertainment*. Londres: British Film Institute, 1985; JARVIE, Ian. *Hollywood's Overseas Campaign: The North Atlantic Movie Trade, 1920-1950*. New York: Cambridge University Press, 1992; ELLWOOD, David W. e Rob Kroes (eds.). *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony*. Amsterdam: VU University Press, 1994; e VASEY, Ruth. *The World According to Hollywood, 1918-1939*. Madison: University of Wisconsin Press, 1997. Sobre a celebração do cinema como uma nova "linguagem universal" durante a década de 1910, ver meu *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991, pp. 76-81, pp. 183-7.

mas porque significava diferentes coisas para diferentes pessoas e públicos, tanto domésticos quanto estrangeiros. Não devemos esquecer que esses filmes, junto com outras exportações da cultura de massa, eram consumidos em contextos e condições de *recepção* muito específicos localmente e desigualmente desenvolvidos; que eles tinham não apenas um impacto nivelador em culturas locais mas também desafiavam arranjos sociais e sexuais predominantes e avançavam nossas possibilidades de identidade social e estilos culturais; e que os filmes também mudavam nesse processo. Muitos filmes eram literalmente modificados, tanto para mercados externos específicos (p. ex., a mudança de finais felizes americanos para finais trágicos para lançamento na Rússia) e por práticas de censura, mercado e programação nos países em que eram distribuídos, isso sem mencionar práticas de dublagem e legendagem.<sup>41</sup> Sem dúvida, por sistemático que fosse o esforço para conquistar mercados estrangeiros, a efetiva recepção dos filmes de Hollywood passava por um processo mais aleatório e eclético dependendo de uma grande variedade de fatores.<sup>42</sup> Como eram programados os filmes no contexto de culturas cinematográficas locais, sobretudo convenções de exibição e de recepção? Quais gêneros eram preferidos em que lugares (por exemplo, comédia pastelão em países europeus e africanos, musicais e dramas históricos de época na Índia) e em que medida os gêneros americanos se dissolviam e eram assimilados nas diferentes tradições de gênero, nos diferentes conceitos de gênero? E como apareciam as importações americanas no horizonte público da recepção que poderia ter incluído tanto produtos locais quanto filmes de outros países estrangeiros? Escrever a história internacional do cinema clássico americano, portanto, é uma questão de traçar não

---

<sup>41</sup> Sobre a prática de mudar finais felizes de filmes americanos para “finais russos”, ver TSIVIAN, Yuri. "Some Preparatory Remarks on Russian Cinema". In: *Silent Witnesses*, p. 24; ver também DOANE, Mary Ann. "Melodrama, Temporality, Recognition: American and Russian Silent Cinema", *Cinefocus*, vol. 2, n. 1, outono de 1991, pp. 13-26.

<sup>42</sup> Ver, por exemplo, THOMAS, Rosie. "Indian Cinema: Pleasures and Popularity", *Screen*, vol. 26, n. 1, janeiro-fevereiro de 1985, p. 116-31; DICKEY, Sara. *Cinema and the Urban Poor in South India*. New York: Cambridge University Press, 1993; HUGHES, Stephen Putnam. "Is There Anyone out There?": Exhibition and the Formation of Silent Film Audiences in South India", tese de doutorado, University of Chicago, 1996; OKOME, Onookome e Jonathan Haynes. *Cinema and Social Change in West Africa*. Jos, Nigéria: Nigerian Film Corporation, 1995, cap. 6; ver também NAFICY, Hamid. "Theorizing 'Third World' Film Spectatorship", *Wide Angle*, vol. 18, n. 4, outubro de 1996, pp. 3-26.

apenas seus mecanismos de padronização e hegemonia, mas também a diversidade de maneiras nas quais esse cinema era traduzido e reconfigurado em contextos locais e translocais de recepção.

Isso significa que o americanismo, a despeito de Antonio Gramsci (bem como recentes críticas a Gramsci e ao fordismo de esquerda), não pode ser simplesmente reduzido a um regime de produção mecanizada, um verniz ideológico por disciplina, abstração, reificação, por novas hierarquias e vias de poder. Nem pode ser reduzido à estética da máquina do modernismo alto e intelectual.<sup>43</sup> Nós não poderemos entender o apelo do americanismo a menos que levemos a sério as promessas de consumo de massa e os sonhos de uma cultura de massa frequentemente em excesso de e em conflito com o regime de produção que aquela cultura de massa gerou (um fenômeno que tem sido apelidado de “americanização de baixo”).<sup>44</sup> Em outras palavras, precisamos entender as condições materiais e sensoriais nas quais a cultura de massa americana, incluindo Hollywood, foi recebida e poderia ter funcionado como uma poderosa matriz para os impulsos liberadores da modernidade –seus momentos de abundância, brincadeira e possibilidade radical, seus vislumbres de coletividade e igualdade de gênero (essa última acusada de “novo matriarcado” pelos oponentes às arranhadelas do americanismo).<sup>45</sup>

A articulação de cinema clássico e modernidade nos lembra, finalmente, que o cinema foi não apenas parte e sintoma da experiência da modernidade e percepção de crise e insurreição; foi também, e isso é mais importante, o único horizonte cultural mais inclusivo, onde os efeitos traumáticos da modernidade foram

---

<sup>43</sup> Para um exemplo desse tipo de crítica, ver WOLLEN, Peter. "Modern Times: Cinema/Americanism/The Robot" (1988). In: *Raiding the Icebox*, 35-71.

<sup>44</sup> A expressão “americanização de baixo” é usada por Kaspar Maase em seu estudo sobre a cultura jovem da Alemanha ocidental na década de 1950, *BRAVO Amerika: Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren*. Hamburg: Junius, 1992, p. 19.

<sup>45</sup> Sobre a diferente economia das relações de gênero conotadas pela cultura americana na República de Weimar, ver NOLAN. *Visions of Modernity*, pp. 120-7; e ROSENHAFT, Eve. "Lesewut, Kinosucht, Radiotismus: Zur (geschlechter-)politischen Relevanz neuer Massenmedien in den 1920er Jahren". In: LÜDTKE, Marßolek e von Saldern (eds.). *Amerikanisierung*, pp. 119-43.

refletidos, rejeitados ou negados, transmutados ou negociados. Que o cinema era capaz de uma relação reflexiva com a modernidade e a modernização está registrado desde logo por seus contemporâneos, e eu leio os escritos de Benjamin e Siegfried Kracauer das décadas de 1920 e 30 como, entre outras coisas, um esforço para teorizar essa relação como um novo modo de reflexividade.<sup>46</sup> Nem simplesmente uma mídia para a representação realista (no sentido das noções marxistas de reflexão ou *Widerspiegelung*), nem particularmente preocupado com a autorreflexividade, o cinema comercial aparece para realizar a alegoria de reflexão de Johann Gottlieb Fichte de “ver com um olho adicional” em sentido quase literal, e o fez não apenas a nível da cognição filosófica individual mas numa escala de massa.<sup>47</sup> Também estou me inspirando em debates sociológicos mais recentes sobre “modernização reflexiva” (Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash), um conceito implementado para distinguir a fase consciente de riscos da atual pós ou segunda modernidade de uma primeira modernidade supostamente mais limitada, ortodoxa e simples. Entretanto, eu discutiria (embora não o possa fazer aqui em detalhes) que a modernização inevitavelmente provoca a necessidade de reflexividade e que, se os sociólogos considerarem o cinema em termos estéticos e sensoriais mais do que como apenas outro meio de informação e comunicação, eles encontrariam ampla comprovação no cinema americano e outros no intervalo entre guerras de uma reflexividade imediatamente modernista e vernacular.<sup>48</sup>

A dimensão de reflexividade é chave para estabelecer que o cinema não representou apenas um tipo de esfera pública especificamente moderna –pública aqui entendido

---

<sup>46</sup> Ver meus ensaios "Benjamin and Cinema" e "America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity". In: Charney e Schwartz (eds.). *Cinema e a invenção da vida moderna*, pp. 405-450.

<sup>47</sup> J. G. Fichte citado em BECK, Ulrich, Anthony Giddens e Scott Lash *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Stanford: Stanford University Press, 1994, p. 175.

<sup>48</sup> Ver BECK, Giddens e Lash. *Reflexive Modernization*; ver também GIDDENS, Anthony. *Modernity and Self-Identity*. Stanford: Stanford University Press, 1991. Scott LASH, em. "Reflexive Modernization: The Aesthetic dimension", *Theory, Culture and Society*, vol. 10, n. 1, 1993, pp. 1-23, critica seus coautores pelas noções de modernidade "alta" ou "simples" e por seu descuido com a “dimensão estética”, mas ele não desenvolve essa última em termos de mudanças na instituição da arte e dos novos regimes de percepção sensorial que emergem com a modernidade mediada pelas massas.

como uma “experiência de horizonte social”– mas também que esse novo público de massa poderia ter funcionado como uma forma discursiva na qual a experiência individual poderia ser articulada e se reconhecer em temas e outros aspectos, inclusive estrangeiros.<sup>49</sup> Kracauer, em seus momentos mais utópicos, entendeu o cinema como uma esfera pública alternativa –alternativa às instituições burguesas de arte, educação e cultura, e às arenas tradicionais da política–, um horizonte imaginativo no qual, embora comprometido por suas fundações capitalistas, algo como uma real democratização da cultura parecia estar tomando forma, em suas palavras: uma “autorrepresentação das massas sujeitas ao processo de mecanização”.<sup>50</sup> O cinema sugeria essa possibilidade não apenas porque atraía e tornava visível para si e para a sociedade um emergente e heterogêneo público de massa ignorado e desprezado pela cultura dominante. A nova mídia também oferecia uma alternativa porque engajava as contradições da modernidade ao nível dos sentidos, nível ao qual o impacto da tecnologia moderna sobre a experiência humana era mais palpável e irreversível. Em outras palavras, o cinema não apenas negociava na produção de massa dos sentidos, mas também fornecia um horizonte estético para a experiência da sociedade industrial de massa.

Embora as observações de Kracauer se baseassem na frequência ao cinema na Alemanha de Weimar, ele atribuiu essa reflexividade sensorial mais frequentemente ao filme americano, em especial à comédia pastelão, com suas bem coreografadas orgias de demolição e choques entre pessoas e coisas. A lógica que ele discernia nos filmes de

---

<sup>49</sup> Isso não quer dizer que o cinema era único ou original na criação de um tipo moderno de públicos. Ele era parte, e se aproveitava de todo um conjunto de instituições –lojas de departamentos, feiras mundiais, turismo, parques de diversões, vaudeville etc.– que envolvia os novos regimes de percepção sensorial e as novas formas de sociabilidade. Ao mesmo tempo, o cinema representava, multiplicava e desterritorializava esses novos regimes de experiência. Devo minha compreensão da esfera pública como um “horizonte de experiência” social geral a NEGTE, Oskar e Alexander Kluge. *The Public Sphere and Experience* (1972), Peter Jamie Daniel Labanyi e Assenka Oksiloff (trads.), Hansen, Miriam (intr.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

<sup>50</sup> [KRACAUER. Siegfried], "Berliner Nebeneinander: Kara-Iki-- Scala-Ball im Savoy--Menschen im Hotel", *Frankfurter Zeitung*, 17 fevereiro de 1933, [tradução para o inglês da autora]; ver também "Cult of Distraction" (1926) e outros ensaios em: KRACAUER. *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Thomas Y. Levin (trad., ed. e intr.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.

pastelão apontava para uma disjunção no meio da cultura de massa fordista, a possibilidade de um suplemento anárquico gerado sobre os mesmos princípios:

Temos de reconhecer: com os filmes de pastelão, os americanos criaram uma forma que serve de contrapeso à sua realidade. Se naquela realidade eles sujeitam o mundo a uma disciplina muitas vezes insuportável, o cinema, por sua vez, desmantela essa ordem autoimposta de modo bastante contundente.<sup>51</sup>

O potencial reflexivo da comédia pastelão pode ser, e tem sido, discutido em múltiplos aspectos, ao nível de enredo, performance e *mise-en-scène* e, conforme a inflexão particular do gênero. Além de articular e brincar com a violência dos regimes tecnológicos, a mecanização e o tempo, os filmes de pastelão também se especializaram em desinflar o terror do consumo, de uma nova cultura de *status* e distinção.<sup>52</sup> Da mesma forma, o gênero era um ponto vital para enfrentar os conflitos e pressões de uma sociedade multiétnica (pensem nos vários atores judeus que tematizaram as discrepâncias entre identidade diaspórica e ascensão social, de Larry Semon a Max Davidson e George Sidney). E, não menos significativo, a comédia pastelão permitiu uma expressão física jocosa das ansiedades sobre a mudança dos papéis de gênero e de novas formas de sexualidade e intimidade.

Mas, e os outros gêneros? Que dizer sobre os filmes de narrativa popular que se conformam mais proximamente às normas clássicas? Uma vez que começemos a olhar os filmes de Hollywood como, ao mesmo tempo, uma resposta provinciana à modernização e uma resposta vernacular a experiências diferentes, diversas, ainda que também comparáveis, poderemos pensar que gêneros como o musical, o horror e o melodrama oferecem um potencial tão reflexivo quanto a comédia pastelão, com apelos específicos àqueles gêneros e ressonâncias específicas em diferentes contextos de recepção. Isso sugere que a reflexividade pode tomar formas diferentes e

---

<sup>51</sup> [KRACAUER, Siegfried]. "Artistisches und Amerikanisches", *Frankfurter Zeitung*, 29 janeiro de 1926 [tradução da autora para o inglês].

<sup>52</sup> Ver, por exemplo, BOWSER, Eileen. "Subverting the Conventions: Slapstick as Genre". In: *The Slapstick Symposium*. Bruxelas: Fédération Internationale des Archives du Film, 1988, pp. 13-17; CRAFTON. "Pie and Chase"; e MUSSER, Charles. "Work, Ideology and Chaplin's Tramp", *Radical History*, n. 41, abril de 1988, pp. 37-66.

diferentes direções afetivas em filmes individuais, em obras autorais e na divisão estética de trabalho entre os gêneros hollywoodianos, e que essa reflexividade não precisa ser sempre crítica ou não equivocada. Ao contrário, a dimensão reflexiva desses filmes pode consistir exatamente nas maneiras que permitem que seus espectadores confrontem a ambivalência constitutiva da modernidade.

A dimensão reflexiva dos filmes de Hollywood em relação à modernidade pode tomar formas cognitivas, discursivas e narrativizadas, mas é ancorada de forma crucial na experiência sensorial e no afeto sensacional, em processos de identificação mimética que são, na maioria das vezes, parciais e excessivos em relação à compreensão narrativa. Benjamin, ao escrever sobre a eliminação da distância nos novos regimes de percepção da publicidade e do cinema, vê nos cartazes gigantescos que apresentam coisas em proporções e cores inéditas um pano de fundo para uma “sentimentalidade sanada [que] se torna americanamente livre, assim como pessoas a que nada mais toca e comove reaprendem no cinema o choro”.<sup>53</sup> A razão pela qual a comédia pastelão fez sucesso doméstico e floresceu em todo o mundo não foi uma razão crítica, mas o impulso dos corpos dos espectadores para a gargalhada. E os seriados de aventura tiveram sucesso porque transmitiam uma nova celeridade, energia e economia sexual, não apenas na Rússia Soviética e não apenas entre os intelectuais de vanguarda. Inúmeras vezes, escritos sobre o cinema americano do período entre guerras enfatizam a nova corporalidade, a superfície exterior ou “pele exterior” das coisas (Antonin Artaud), a presença material do cotidiano, como disse Louis Aragon, “objetos realmente comuns, tudo que celebra a vida, não alguma convenção artificial que exclui carne em conserva ou latas de verniz”.<sup>54</sup> Menciono

---

<sup>53</sup> BENJAMIN. “Rua de mão única” (1928). In: *Obras escolhidas II*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, p.55.

<sup>54</sup> ARTAUD, Antonin. “The Shell and the Clergyman: Film Scenario”, *transition*, n. 29-30, junho de 1930, p. 65, citado em KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film* (1960). Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997 p. 189; ARAGON, Louis. “On Decor” (1918). In: Abel, Richard (ed.). *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988, p. 1:165. Ver também COLETTE. “Cinema: *The Cheat*”; DELLUC, Louis. “Beauty in the Cinema” (1917) e “From *Orestes* to *Rio Jim*” (1921); CENDRARS, Blaise. “The Modern: A New Art, the Cinema” (1919); e EPSTEIN, Jean. “Magnification” (1921) in *ibid*. Ver também “*Bonjour cinéma* and other writings by Jean

essas afirmações para sugerir que a dimensão reflexiva e modernista do cinema americano não exige necessariamente que demonstremos uma função cognitiva, compensatória ou terapêutica em relação à experiência da modernidade, mas que, num sentido muito básico, mesmo os mais ordinários filmes comerciais estiveram envolvidos na produção de uma nova cultura sensorial.

Hollywood não circulou apenas imagens e sons, mas produziu e globalizou um novo *sensorium*, constituiu, ou tentou constituir, novas subjetividades e sujeitos. O apelo de massa desses filmes residiu tanto em sua habilidade de conquistar espectadores a nível narrativo-cognitivo ou no fornecimento de modelos de identificação de como ser moderno quanto no registro do que Benjamin cognominou de “inconsciência ótica”.<sup>55</sup> Não era apenas *o que* esses filmes mostravam, o que eles traziam à consciência ótica, mas a maneira como eles abriam modos até então insuspeitados de percepção e experiência sensorial, sua habilidade de sugerir uma organização diferente do mundo cotidiano. Tenha essa nova visualidade tomado a forma de sonhos ou de pesadelos, ela marcou um modo estético que era decididamente não clássico – pelo menos não o termo em sentido literal e sem reduzi-lo aos princípios neoclássicos formais e estilísticos. Contudo, se entendemos o clássico no cinema americano como uma metáfora de um vernáculo sensorial global mais do que como um idioma narrativo universal, então seria possível imaginar os dois americanismos operando no desenvolvimento do cinema soviético – a fascinação modernista com os gêneros “inferiores”, sensacionais, atrativos e o ideal clássico de eficiência formal e narrativa – como dois vetores do mesmo fenômeno, ambos contribuindo para a hegemonia do filme de Hollywood. Isso bem pode ser uma fantasia: a fantasia de um

---

Epstein", *Afterimage*, n. 10 [s.d.], trad. Tom Milne, esp. pp. 9-16; e SOUPAULT, Philippe. "Cinema U.S.A." (1924). In: Hammond, Paul (ed.). *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on Cinema*. Londres: British Film Institute, 1978, pp. 32-3.

<sup>55</sup> Benjamin desenvolve a noção de "inconsciência ótica" in "A Short History of Photography" (1931), *Screen*, n. 13, primavera de 1972, trad. Stanley Mitchell, pp. 7-8; e em seu famoso ensaio "A obra de arte na era da reprodução mecânica" (1936) In: Arendt, Hannah (ed.). *Illuminations*. New York: Schocken, 1969, trad. Harry Zohn, pp. 235-7. Ver também sua defesa de *O Encouraçado Potemkin*, "A Discussion of Russian Filmic Art and Collectivist Art in General" (1927). In: Kaes, Jay e Dimendberg (eds.). *Weimar Republic Sourcebook*, p. 627.

cinema que poderia ajudar seus espectadores a negociar a tensão entre a reificação e a estética, energeticamente entendida, as possibilidades, as ansiedades e os custos de um horizonte sensorial e experiencial expandido –a fantasia, em outras palavras, de uma esfera pública mediada pela massa, capaz de responder à modernidade e às suas promessas fracassadas. Agora que a cultura midiática pós-moderna está ocupada reciclando as ruínas do cinema clássico e da modernidade, podemos bem estar numa melhor posição para ver os resíduos de um mundo de sonhos da cultura de massa que não é mais nossa –e, contudo, até certo ponto, ainda é.

### Referências bibliográficas

- ABEL, Richard (ed.). *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988.
- ALTMAN, Rick. "Dickens, Griffith, and Film Theory Today". In: Gaines, Jane (ed.). *Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1992.
- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- ARTAUD, Antonin. "The Shell and the Clergyman: Film Scenario", *transition*, n. 29-30, junho de 1930.
- BAKER JR, Houston A. *Modernism and the Harlem Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- BAZIN, André. *What is cinema?*. Berkeley/California: University of California Press, 1967.
- \_\_\_\_\_. "La politique des auteurs". In: Graham, Peter (ed.). *The New Wave*. New York: Doubleday, 1968.
- \_\_\_\_\_. "The Evolution of the Western". In: Gray, Hugh (sel. e ed.). *What is cinema?* Berkeley: University of California Press, 1971.
- BECK, Ulrich, Anthony Giddens e Scott Lash. *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- BELLOUR, Raymond. *L'Analyse du Film*. Paris: Editions Albatros, 1979.

- BENJAMIN, Walter. "A Short History of Photography" (1931) *Screen*, n. 13, primavera de 1972, trad. Stanley Mitchell.
- \_\_\_\_\_. "A obra de arte na era da reprodução mecânica" (1936) In: Arendt, Hannah (ed.). *Illuminations*. New York: Schocken, 1969, pp. 235-7, trad. Harry Zohn.
- \_\_\_\_\_. "A Discussion of Russian Filmic Art and Collectivist Art in General" (1927). In: Kaes, Jay e Dimendberg (eds.). *Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. "Rua de mão única" (1928). In: *Obras escolhidas II*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho.
- BERGSTROM, Janet. "Enunciation and sexual difference (part I)", *Camera Obscura*, n. 3-4, 1979.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a experiência da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- BOEHM, Gottfried, Ulrich Mosch e Katharina Schmidt (eds.). *Canto d'amore: Klassizistische Moderne in Musik und bilderner Kunst (1914-1935)*. Basel: Kunstmuseum, 1996.
- BORDWELL, David e Noël Carroll (eds.). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.
- BORDWELL, David, Janet Staiger e Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. "La Nouvelle Mission de Feuillade; or, What Was Mise-en-Scène?", *The Velvet Light Trap*, n. 37, primavera de 1996.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BOWSER, Eileen. "Subverting the Conventions: Slapstick as Genre". In: *The Slapstick Symposium*. Bruxelas: Fédération Internationale des Archives du Film, 1988, pp. 13-17.
- BRASILLACH, Robert e Maurice Bardèche. *Histoire du cinéma*, 2ª ed. Paris: Denoël, 1943.

- BUCK-MORSS, Susan. "Aesthetics and anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork essay reconsidered", *October*, n. 62, outono de 1992, pp. 3-41.
- BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, trad. Michael Shaw.
- CANCLINI, Néstor García. "Latin American Contradictions: Modernism without Modernization?" In: *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, pp. 41-65, trads. C. L. Chiappari e S. L. Lopez.
- CARROLL, Noël. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- CHAKRABARTY, Dipesh. "Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for 'Indian' Pasts?", *Representations*, n. 37, inverno de 1992.
- CHARNEY, Leo e Vanessa R. Schwartz (eds.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CHERCHI USAI, Paolo. "Frame Enlargements and the Study of Early Cinema: The Case of Russian Films (1908–1917) at Gosfilmofond, Moscow", *Cinefocus*, vol. 2, n. 1, 1991, pp. 3–12.
- COHEN, Jean-Louis e Humbert Damisch (eds.). *Américanisme et modernité: L' idéal américain dans l'architecture*. Paris: EHESS, Flammarion, 1993.
- COMOLLI, Jean-Louis e Jean Narboni. "Cinema/Ideology/Criticism", *Screen Reader* 1. Londres: SEFT, 1977.
- CRAFTON, Donald. "Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy". In: Karnick, Kristine Brunovska e Henry Jenkins (eds.). *Classical Hollywood Comedy*. New York: Routledge, 1994, pp. 106-119.
- DE GRAZIA, Victoria. "Americanism for Export", *Wedge*, n. 7-8, inverno-primavera de 1985.
- \_\_\_\_\_. "Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920-1960", *Journal of Modern History*, n. 61, n. 1, março de 1989, pp. 53-87.
- DICKEY, Sara. *Cinema and the Urban Poor in South India*. New York: Cambridge University Press, 1993.

- DOANE, Mary Ann. "Melodrama, Temporality, Recognition: American and Russian Silent Cinema", *Cinefocus*, vol. 2, n. 1, outono de 1991, pp. 13-26.
- ELLWOOD, David W. e Rob Kroes (eds.). *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony*. Amsterdam: VU University Press, 1994.
- ELSAESSER, Thomas. "What Makes Hollywood Run?", *American Film*, vol. 10, n. 7, maio de 1985.
- EPSTEIN, Jean. "Bonjour cinéma", *Afterimage*, n. 10 [s.d.], pp. 9-16, trad. Tom Milne.
- FRIEDBERG, Anne. *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- GIDDENS, Anthony. *Modernity and Self-Identity*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.
- GLEDHILL, Christine. "Between Melodrama and Realism: Anthony Asquith's *Underground* and King Vidor's *The Crowd*". In: Gaines, Jane (ed.). *Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1992.
- GLEDHILL, Christine (ed.). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: British Film Institute, 1987.
- GRAMSCI, Antonio. "Americanism and Fordism". In: Hoare, Quintin e Geoffrey Nowell Smith (eds. e trads.). *Selections from the Prison Notebooks [1929-1935]*. New York: International Publishers, 1971, pp. 277-318.
- HANSEN, Miriam. *Ezra Pounds frühe Poetik zwischen Aufklärung und Avantgarde*. Stuttgart: Metzler, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.
- \_\_\_\_\_. "Deadly Scenarios. Narrative Perspective and Sexual Politics in Pre-revolutionary Russian Film", *Cinefocus*, vol. 2, n. 2, 1992, pp. 10-19.
- \_\_\_\_\_. "Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street", *Critical Inquiry*, vol. 25, n. 2, inverno de 1999, pp. 306-43.

- \_\_\_\_\_. "America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity". In: Charney e Schwartz (eds.). *Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 405-450.
- HARVEY, Sylvia, *May '68 and Film culture*. Londres: British Film Institute, 1978.
- HUGHES, Stephen Putnam. "Is There Anyone out There?: Exhibition and the Formation of Silent Film Audiences in South India", tese de doutorado, University of Chicago, 1996.
- HUYSSSEN, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- JARVIE, Ian. *Hollywood's Overseas Campaign: The North Atlantic Movie Trade, 1920-1950*. New York: Cambridge University Press, 1992.
- KAES, Anton, Martin Jay e Edward Dimendberg (eds.). *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- KAPLAN, Alice. *Reproductions of Banality: Fascism, Literature, and French Intellectual Life*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- KRACAUER, Siegfried. "Artistisches und Amerikanisches", *Frankfurter Zeitung*, 29 janeiro de 1926.
- \_\_\_\_\_. "Berliner Nebeneinander: Kara-Iki-- Scala-Ball im Savoy--Menschen im Hotel", *Frankfurter Zeitung*, 17 fevereiro de 1933.
- \_\_\_\_\_. *Theory of Film* (1960). Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.
- KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985.
- LASH, Scott. "Reflexive Modernization: The Aesthetic dimension", *Theory, Culture and Society*, vol. 10, n. 1, 1993, pp. 1-23.
- LÜDTKE, Alf, Inge Marßolek e Adelheid von Saldern (eds.). *Amerikanisierung: Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Franz Steiner, 1996.
- MAASE, Kaspar. *BRAVO Amerika: Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren*. Hamburg: Junius, 1992.
- MAYNE, Judith. "S/Z and Film Theory", *Jump Cut*, n. 12-13, dezembro de 1976, pp. 41-5.

- MEYER, Felix (ed.). *Klassizistische Moderne*. Winterthur: Amadeus Verlag, 1996.
- MINICHIELLO, Sharan A. (ed.). *Japan's Competing Modernities: Issues in Culture and Democracy 1900-1930*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1998.
- MUSSER, Charles. "Work, Ideology and Chaplin's Tramp", *Radical History*, n. 41, abril de 1988, pp. 37-66.
- NAFICY, Hamid. "Theorizing 'Third World' Film Spectatorship", *Wide Angle*, vol. 18, n. 4, outubro de 1996, pp. 3-26.
- NAVA, Mica. "The Cosmopolitanism of Commerce and the Allure of Difference: Selfridges, the Russian Ballet and the Tango, 1911-1914", *International Journal of Cultural Studies*, vol. 1, n. 2, agosto de 1998, p. 163-96.
- NESBIT, Molly. "The Rat's Ass", *October*, n. 56, primavera de 1991, pp. 6-20.
- NEGT, Oskar e Alexander Kluge. *The Public Sphere and Experience* (1972). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, trads. Peter Jamie Daniel Labanyi e Assenka Oksiloff, intr. Hansen, Miriam.
- NIRANJANA, Tejaswini, P. Sudhir e Vivek Dhareshwar (eds.). *Interrogating Modernity: Culture and Colonialism in India*. Calcutta: Seagull Books, 1993.
- NOLAN, Mary. *Visions of Modernity: American Business and the Modernization of Germany*. New York: Oxford University Press, 1994.
- NORTH, Michael. *The Dialect of Modernism*. New York: Oxford University Press, 1994.
- OKOME, Onookome e Jonathan Haynes. *Cinema and Social Change in West Africa*. Jos, Nigéria: Nigerian Film Corporation, 1995.
- ORR, John. *Cinema and Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1994.
- PAUL, William. *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*. New York: Columbia University Press, 1994.
- PETRO, Patrice. "Nazi Cinema at the Intersection of the Classical and the Popular", *New German Critique*, n. 74, primavera-verão de 1998.
- PIPPIN, Robert B. *Modernism as a Philosophical Problem* Londres: Blackwell, 1991.
- POLLOCK, Griselda. "Modernity and the Spaces of Femininity". In: *Vision and Difference*. Londres: Routledge, 1988, pp. 50-90.
- RAINEY, Lawrence e Robert von Hallberg. "Editorial/Introduction", *Modernism/Modernity*, vol. 1, n. 1, janeiro de 1994, p. 1.

- RODOWICK, D. N. *The Crisis of Political modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Urbana: University of Illinois Press, 1988.
- ROHMER, Eric. *Le gout de la beauté*. Paris: Editions de l'Etoile, 1984.
- ROSEN, Philip (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.
- ROSENHAFT, Eve. "Lesewut, Kinosucht, Radiotismus: Zur (geschlechter-)politischen Relevanz neuer Massenmedien in den 1920er Jahren". In: Lüdtke, Marßolek e von Saldern (eds.). *Amerikanisierung : Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Franz Steiner, 1996, pp. 119-43.
- SAUNDERS, Thomas J. *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- SCHLÜPMANN, Heide. "From Patriarchal Violence to the Aesthetics of Death: Russian Cinema 1909-1919 (Pordenone, 1989)", *Cinefocus*, vol. 2, n. 2, 1992, pp. 2-9.
- SMITH, Terry. *Making the Modern: Industry, Art, and Design in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- SOUPAULT, Philippe. "Cinema U.S.A." (1924). In: Hammond, Paul (ed.). *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on Cinema*. Londres: British Film Institute, 1978.
- STEIN, Gertrude. "Portraits and Repetition". In: *Lectures in America*. New York: Random House, 1935.
- TARUSKIN, Richard. "A Myth of the Twentieth-Century: *The rite of spring*, the Tradition of the New, and 'Music Itself'", *Modernism/Modernity*, vol. 2, n. 1, janeiro de 1995, pp. 1-26.
- TEITELBAUM, Matthew (ed.). *Montage and Modern Life 1919-1942*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992.
- THOMAS, Rosie. "Indian Cinema: Pleasures and Popularity", *Screen*, vol. 26, n. 1, janeiro-fevereiro de 1985, p. 116-31.
- THOMPSON, Kristin e David Bordwell. *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 1994.
- THOMPSON, Kristin e David Bordwell. "Space and Narrative in the Films of Ozu", *Screen*, vol. 17, n. 2, verão de 1976, pp. 41-73.

- THOMPSON, Kristin. *Exporting Entertainment entertainment*. Londres: British Film Institute, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- \_\_\_\_\_. "Storytelling in the New Hollywood: The Case of *Groundhog Day*", comunicação apresentada no Chicago Film Seminar, 3 de outubro de 1996.
- TIEDERMANN, Rolf e Hermann Schweppenhäuser (eds.). *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.
- TSIVIAN, Yuri. "Some Preparatory Remarks on Russian Cinema". In: CHERCHI USAI, Paolo et al. (ed.). *Testimoni silenziosi: Filmi russi 1908-1919/Silent Witnesses: Russian Films 1908-1919*. Pordenone/ London: British Film Institute, 1989.
- \_\_\_\_\_. "Cutting and Framing in Bauer's and Kuleshov's Films", *Kintop: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, n. 1, 1992, pp. 103-113.
- \_\_\_\_\_. "Between the Old and the New: Soviet Film Culture in 1918-1924", *Griffithiana*, n. 55/56, 1996, pp. 15-63.
- \_\_\_\_\_. *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception* (1991), Chicago: University of Chicago Press, 1998, trad. Alan Bodger.
- VASEY, Ruth. *The World According to Hollywood, 1918-1939*. Madison: University of Wisconsin Press, 1997.
- WALSH, Martin. *The Brechtian Aspects of Radical cinema*. Griffiths, Keith M. (ed.). Londres: British Film Institute, 1981.
- WILLIAMS, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess", *Film Quarterly*, vol. 44, n. 4, verão de 1991, p. 2-13.
- \_\_\_\_\_. "Melodrama Revised". In: Browne, Nick (ed.). *Refiguring American Film Genres: Theory and History*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- WOLLEN, Peter. "Godard and Counter-Cinema: *Vent d'est*" (1972). In: Rosen, Philip (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986, pp. 120-9.
- \_\_\_\_\_. "Out of the Past: Fashion/Orientalism/The Body" (1987). In: *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-century Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

\_\_\_\_\_. "Modern Times: Cinema/Americanism/The Robot" (1988). In: *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-century Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1993, pp. 35–71.

---

**Data de recepção do artigo:** 21 de Agosto de 2019  
**Data aceitação do artigo:** 29 de Novembro de 2019

**Para citar este artigo:**

HANSEN, Miriam B, "A produção de massa dos sentidos: Cinema clássico como modernismo vernacular". Traducción al portugués de Carlos Roberto de Souza, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 179-215. Disponible en: < <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/256>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Miriam Hansen** (28 de abril de 1949 - 5 de fevereiro de 2011) foi uma historiadora do cinema que fez importantes contribuições para o estudo do cinema primitivo e da cultura de massa. Nasceu em Offenbach, na Alemanha, e obteve um doutorado em literatura americana pela Johann Wolfgang Goethe-Universität em Frankfurt. Ela trabalhou na Universidade de Yale e Rutgers antes de se mudar para a Universidade de Chicago, onde atuou como Ferdinand Schevill Distinguished Service Professor em Humanidades até sua morte. Ela fundou o Departamento de Cinema e Estudos de Mídia da universidade e é mais conhecida por seu livro *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*.

\*\* **Carlos Roberto de Souza** é graduado em cinema pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre em Artes pela ECA-USP com a dissertação "Uma Hollywood brasileira – cinema em Campinas na década de 1920". Doutor em Ciências da Comunicação pela USP com a tese "A Cinemateca Brasileira e a Preservação de Filmes no Brasil". Pós-doutorado junto à Universidade Federal de São Carlos com a pesquisa "Os impactos da chegada do som no cinema do Brasil". Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar. Tem livros e artigos publicados em revistas brasileiras e internacionais. Colaborador da Cinemateca Brasileira a partir de 1975, funcionário da instituição desde 1978, ocupou cargos técnicos e de direção até 2015, quando se aposentou do serviço público. Criador e curador das cinco edições da Jornada Brasileira de Cinema Silencioso. Foi membro da Comissão de Catalogação da Federação Internacional de Arquivos de Filmes. Tradutor de *Audiovisual Archiving – philosophy and principles*, de Ray Edmonson e membro do Grupo Internacional de Referência, que assessorou este autor para a edição atualizada de 2015. Presidente da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual de 2016 a 2020. E-mail: [ca.roberto2012@gmail.com](mailto:ca.roberto2012@gmail.com).