
A Sociologia do Filme de Dieter Prokop

Nildo Viana*

O objetivo do presente artigo é realizar uma breve exposição e análise sobre a sociologia do filme Dieter Prokop. Embora não seja um autor extensamente reconhecido, é um dos mais importantes pesquisadores da área de sociologia do cinema e da cultura em geral. O interesse pela obra de Prokop, do qual só há tradução em língua portuguesa de alguns capítulos, deve-se ao fato da importância que assume na teoria da produção cinematográfica, pois este é um dos poucos autores que não apenas descreve o papel do capital cinematográfico (ou “indústria cinematográfica”), mas realiza uma análise da mesma.

Iremos discutir alguns aspectos de sua sociologia do filme, os mais acessíveis pelos textos traduzidos do autor. Prokop tem um objeto mais amplo, no qual sua sociologia do filme é apenas uma parte de um programa de pesquisa sobre a comunicação na sociedade contemporânea, o que é chamado *mass media*¹, embora seja um de seus elementos mais importantes. Sua primeira obra importante é justamente intitulada *Sociologia do Filme*, de 1970. Podemos resumir o eixo analítico dos estudos de Prokop sobre indústria cultural em três aspectos: produção, consumo e análise do produto². No aspecto da produção, ele analisa o que denomina “condições estruturais” da produção cinematográfica, a indústria cinematográfica. No aspecto do consumo, ele analisa elementos complementares ao processo da produção cinematográfica, focalizando o desenvolvimento histórico da venda da mercadoria filme. No aspecto da análise do

* Professor da Faculdade de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFG – Universidade Federal de Goiás; Doutor em Sociologia pela UnB – Universidade de Brasília; e autor dos livros “*A Esfera Artística. Marx, Weber, Bourdieu e a Sociologia da Arte* (Porto Alegre, Zouk, 2007); “*Os Valores na Sociedade Moderna*” (Brasília, Thesaurus, 2007); “*O Capitalismo na Era da Acumulação Integral*” (São Paulo, Idéias e Letras, 2009); “*Como Assistir um Filme?*” (Rio de Janeiro, Corifeu, 2009); “*A Concepção Materialista da História do Cinema*” (Porto Alegre, Asterisco, 2009).

¹ Para uma crítica do uso de termos como mídia, mass media, meios de comunicação de massas, veja-se: Viana, 2007.

² Isto está de acordo com algumas obras organizadas pelo autor na década de 70: “suas coletâneas principais deste período foram: Pesquisa em comunicação de massa. t. 1: Produção (1971); idem, t. 2: Consumo (1973); idem, t. 3: Análise de produto (1977)” (FILHO, 1986, p. 12).

produto, ele realiza um processo de interpretação de filmes (como o faz também com programas de televisão, tal como seu estudo sobre a Série Holocausto, dos anos 70).

Em primeiro lugar, há a discussão sobre a indústria cinematográfica e a história do cinema. Prokop analisa a evolução do cinema através de uma periodização que parte da estrutura da indústria cinematográfica. Para ele, tal estrutura atravessou três fases fundamentais: a polipolista, a oligopolista e a monopolista. O polipólio é marcado por uma oferta geral que é disputada por vários fornecedores que não possuem condições de influenciar de forma decisiva a situação de mercado e são geralmente pequenos produtores. O seu período de existência, nos Estados Unidos, se deu entre 1896 e 1908. O oligopólio é marcado por poucos fornecedores que realizam uma concorrência entre si. A luta deixa de ser pela mera sobrevivência e passa a garantir para si determinada fatia do mercado ou mesmo o seu domínio. O período de existência do oligopólio se deu entre 1909 e 1929, nos Estados Unidos. O monopólio é caracterizado por um único fornecedor é o responsável pela oferta de um bem e sem existir substituto, sendo possível, neste contexto, haver uma reunião de diferentes fornecedores em uma organização monopolista para abolir a concorrência entre eles. O período de vigência do monopólio ocorre a partir de 1930 e vai até 1946. Este processo se altera com o retrocesso da procura a partir de 1947.

Nos EUA (e também na Grã-Bretanha), desde 1946, a frequência aos cinemas no decurso de 7 anos caiu consideravelmente com a introdução da televisão e o progressivo acesso aos automóveis. Em 1947, registravam-se 4,7 bilhões de espectadores; em 1955, em oposição, somente a metade: 2,5 bilhões de espectadores. Ao todo, a perda de público nos EUA atingia, em 1959 – em relação a 1947 – aproximadamente 2,5 bilhões de pessoas (53,4%). Enquanto havia nos EUA, nos anos do pós-guerra, cerca de 20.000 cinemas, sua quantidade cai até o final de 1959 para 11.335. Conforme avaliação correspondente, foram responsáveis pela redução de público, nos EUA: a televisão (54, 5%) e a motorização da população (29%); outras causas, 15,5% (PROKOP, 1986a, p. 29).

Outro acontecimento ocorre simultaneamente com esta queda do público. Em 1946 termina o julgamento dos cartéis, que durou oito anos, já que se iniciou em 1938. Sua prática, tal como a “venda em bloco” (as empresas não vendiam apenas um filme, mas um bloco inteiro, no qual, além dos filmes considerados “de prestígio”, se colocavam também os chamados filmes B, de baixo custo), foi abandonada a partir do momento que as cinco principais companhias americanas (Paramount, Loew’s, RKO, Warner Bros, Twentieth Century-Fox), depois de terem sido indiciadas por desobedecer a lei antitruste

(devido acusação de monopolizar os três setores da indústria cinematográfica), foram condenadas a abandonar suas práticas monopolistas. A partir deste momento:

Os conglomerados não poderiam mais (1) obrigar salas de exibição independentes a comprar, junto com os filmes de maior prestígio, uma série de filmes B, bem como (2) bloquear o acesso ao mercado de outras firmas por meio dos cinemas especializados em lançamentos, controlados por eles. Estes cinemas deveriam, a partir de então, exibir também filmes de produtores independentes e, inversamente, os demais cinemas teriam acesso anterior aos filmes em primeira exibição (PROKOP, 1986a, p. 29).

Isto fez renascer a concorrência entre as empresas independentes. O crescimento destas empresas foi visível (1945: 40; 1946: 70; 1947: 100; 1957: 165 aproximadamente) e aumentar a importação de filmes europeus. Assim, filmes como *A Doce Vida* (*La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960) e *Et Dieu créa la Femme* (*E Deus Criou a Mulher*, Roger Vadim, 1956) fizeram grande sucesso junto ao público norte-americano. Este processo abriu espaço para diretores europeus e japoneses no mercado norte-americano (Federico Fellini, Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Akira Kurosawa, entre outros) que durou aproximadamente entre 1946 e 1960. Logo após veio a reação das grandes empresas, que lançaram seus próprios diretores, controlados burocraticamente, mas agora promovidos (tal como Stanley Kubrick, George Stevens, John Huston, Stanley Kramer, entre outros). A principal estratégia de reação das grandes empresas foi a inovação técnica, tal como a criação de cinemas drive-in, cinerama, cinemascope, o filme colorido, etc. Estas inovações técnicas exigiam maior capital de investimento e assim as grandes empresas derrotavam seus adversários menores. Elas passaram a investir em filmes de entretenimento de altos custos (principalmente publicitários), atores renomados e roteiros baseados em Best-sellers. Os lucros foram adquiridos através deste tipo de filmes, o que compensava o pouco retorno de outros ou mesmo perdas financeiras, o que ocorria com a maioria deles. Entre estes filmes de sucesso estavam *From Here to Eternity* (*A Um Passo da Eternidade*, Fred Zinnemann, 1953) e *On the Waterfront* (*Sindicato de Ladrões*, Elia Kazan, 1954).

No bojo destas mudanças, o aumento do custo dos filmes era um dos elementos mais importantes, bem como o aumento da publicidade. As grandes companhias também superaram as independentes na importação de filmes, seja utilizando a lei da obscenidade para criar um sistema de censura, seja através de seu maior capital que lhe permitia vencer a concorrências das empresas independentes. A redução do público devido à introdução da televisão, não provocou uma concorrência entre as empresas e sim um “arranjo entre elas”. As grandes companhias cederam seus velhos filmes produzidos até 1948. Elas

cederam até 10 000 filmes até 1961 e tiveram 270 milhões de dólares. Posteriormente, as companhias cinematográficas passaram a produzir filmes em série para televisão, criando filiais próprias e acabaram hegemonizando a programação da televisão.

A diminuição do público do cinema também provocou a formação, em 1946, a Motion Picture Export Association of America, cujo objetivo principal era exportar os filmes norte-americanos para o resto do mundo, através das mais variadas iniciativas. Para isso seria necessário conquistar uma ilimitada liberdade de movimento do filme norte-americano em todo o mundo. Assim, inclusive devido ao domínio do mercado nacional e da importação, as empresas européias caíram na dependência das empresas norte-americanas. As exportações produziram uma reserva financeira, já que os EUA não podiam transferir toda a renda, o que gerou o investimento nas empresas européias para a produção de filmes. A crise de público do cinema europeu (devido a Televisão e acesso aos automóveis) também beneficiou as empresas norte-americanas, compraram várias empresas européias de produção e distribuição e fundaram novas, adquirindo assim a possibilidade de participar de associações profissionais destas empresas e influenciá-las, desenvolvendo a política de runaway production (transferência da produção de Hollywood para a Europa usando o pessoal técnico local).

Daí resultou certa quantidade de filmes que, financiados inteiramente pelo capital norte-americano, eram apresentados nos EUA ou na Europa como sendo filmes europeus. Assim eram por exemplo, em 1962, cerca de um terço dos filmes de origem européia distribuídos na Alemanha Ocidental pelas grandes empresas norte-americanas (PROKOP, 1986a, p. 37).

A produção de filmes em Hollywood diminuiu drasticamente entre 1950 e 1967. Assim, criou-se uma dependência de Hollywood em relação ao mercado exterior. Os quinze países que constituem os maiores consumidores de filmes norte-americanos no início dos anos 1970 são os seguintes: Inglaterra, Itália, Canadá, Alemanha Ocidental, França, Japão, Espanha, Austrália, África do Sul, Brasil, México, Argentina, Suécia, Bélgica, Venezuela. Isto promove uma internacionalização do filme e as empresas norte-americanas passam a se concentrar na produção de poucos “filmes de prestígio”, de altos custos, com difusão mundial e propaganda intensiva, tal como *Bem-Hur*. *Doutor Jivago*, *2001 – Uma Odisséia no Espaço*.

O alvo passa a ser o público internacional. A estratégia de publicidade é focalizada na “capacidade de representação do conglomerado” (apresentação de muitos artistas famosos, exércitos amplos de figurantes, instalações refinadas, caros locais de filmagem de toda parte do mundo, etc.), ao lado de receitas de sucesso garantido, tal como projetos

caros e baseados em livros, por exemplo. A indústria cinematográfica fica, com este processo de internacionalização, cada vez mais independente do público. Os filmes de prestígio, cujo público é atraído pela publicidade, compensam os poucos lucrativos filmes B, que seguem as preferências de limitados público-alvos. A grande quantidade de filmes B abre caminho para a entrada dos filmes de prestígio. Isto faz com que os filmes crítico-sociais, documentários e artisticamente experimentais são praticamente suprimidos do mercado. Nos Estados Unidos, no início da década de 1960, o “novo cinema americano”³ foi excluído do mercado, facilitado pela importação do *underground* europeu.

Prokop também busca discutir a chamada “sociologia do cinema”. Nesta discussão ele retoma de modo teórico a questão da produção da obra cinematográfica e a relaciona com a questão do público/consumo, partindo das considerações da sociologia do cinema da escola kracaueriana e funcionalista para abordar este fenômeno. Prokop afirma que a partir dos anos 50-60 houve uma reformulação na sociologia do filme tendo por base a desconsideração das “coerções externas”, sem analisar as “condições estruturais”:

De fato, a Sociologia das décadas de 1950 e 1960, na medida em que se ocupou com o cinema, satisfez-se em investigar as conseqüências funcionais de um fenômeno dado, do meio de entretenimento filme. Em virtude de não inserir este fato no pano de fundo das condições estruturais do contexto, ela tornou-se necessariamente ultraconservadora (PROKOP, 1986b, p. 43).

Prokop critica a teoria do reflexo, de Kracauer, e a teoria da ação norte-americana. A escola “kracaueriana” é criticada por Prokop devido seus postulados básicos e sua falta de comprovação empírica:

A Teoria do Reflexo de Kracauer foi absorvida por muito tempo por sociólogos e economistas, em geral, contudo, sem a comprovação empírica das implicações de Kracauer, como, por exemplo, (1) a aceção de que a indústria cinematográfica se oferece como um meio neutro na formação das preferências do público; e, (2) a tese de que o público se coloca como unitário, como “o povo”, diante de uma massa dirigida por um inconsciente coletivo. Esta debilidade da Teoria do Reflexo pode ficar despercebida, na medida em que é apresentada nos limites de postulados gerais. Entretanto, como base para explicação de fenômenos empíricos concretos, ela exige o recurso de grandezas empiricamente não-verificáveis (PROKOP, 1986b, p. 44).

³ O autor registra o relativo sucesso de *Bonnie e Clyde* (Arthur Penn, EUA, 1967); *Easy Reader* (Denis Hopper, EUA, 1969) e outros. O novo cinema americano, segundo Prokop, era produzido por pequenos produtores, usando poucos recursos e inovação técnica, ao lado de garantir um público com preferência para “protesto abstrato e crítica social geral e descompromissada”, e, graças a isso, conseguiam escapar da censura. A exploração de novo público, segundo Prokop, é deixada aos produtores independentes.

A metáfora do espelho é, então, utilizada por esta interpretação do cinema. O livro de Götte, "*O Filme e o Caráter Nacional nos EUA*", segue a linha de orientação de Kracauer. Para Götte, a indústria cinematográfica depende do público, dos consumidores. É necessário que o produtor siga a demanda, inclusive nos títulos e escolha dos atores. O sucesso dos filmes norte-americanos se deve a isto, o que é reforçado pelo uso do método de testes, que expressa uma co-elaboração do filme pelo público. Desta forma, tais filmes são uma manifestação do caráter norte-americano. Segundo Götte, "o filme é um trabalho coletivo para a totalidade do povo" (apud. PROKOP, 1986b, p. 44).

Assim, nesta concepção, o filme é um espelho do público (inconsciente coletivo, valores, neuroses, caráter, etc.)⁴. O apelo a uma "alma coletiva", empiricamente não-palpável, passa a explicar os filmes. Esta posição de Götte e Kracauer, foi seguida e reproduzida pela maioria dos sociólogos, com poucas variações interpretativas (tal como Morin, Heusch, Rosten, König, etc.). Para Prokop, estes sociólogos desconhecem as implicações de tal concepção, tal como a hipostasiação de um inconsciente coletivo e reproduzem, na verdade, a auto-imagem que faz a indústria cinematográfica sobre si mesma, segundo seus próprios discursos. Para Prokop, a indústria cinematográfica não é um meio neutro que reproduz as preferências do público:

Em vez disso, a indústria cinematográfica incide sobre as preferências dos consumidores de forma somente seletiva; ela assimila apenas preferências difundidas globalmente de camadas altamente participantes. Na medida em que trata somente destas, ela provoca ao mesmo tempo uma reestruturação do público: somente as camadas médias, orientadas ao lazer de forma genérica, vão freqüentemente ao cinema. As demais, principalmente as inferiores, são excluídas da participação freqüente: os filmes produzidos não correspondem nem às suas formas de preferências, nem às suas formas de percepção. No monopólio internacional, a própria indústria cinematográfica é dependente das preferências das camadas sociais cuja orientação em termos de lazer é genérica; em virtude do fato de seu círculo de consumo compor-se agora principalmente de raros espectadores de cinema, é suficiente motivá-los a ir ao cinema por meio da "exibição de sua riqueza" (da indústria). A produção de filmes B de entretenimento, ao lado da produção de filmes de prestígio, explora, por outro lado, a constelação de preferências, criadas a curto prazo, sempre renovadas no mercado do show business junto ao público (PROKOP, 1986b, p. 46).

A escola kracaueriana, através da Revista *Filmkritik*, se caracterizou por "excluir os fatores estruturais", e isto gerou uma explicação dos conteúdos fílmicos "a partir de um inconsciente coletivo apenas obscuramente palpável". Porém, os representantes desta

⁴ "O que os filmes refletem não são tanto credos explícitos, mas dispositivos psicológicos – essas profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência" (KRACAUER, 1988, p. 18).

revista não extraíram de Kracauer apenas a concepção de que o filme é um espelho do inconsciente coletivo, mas também que, partindo deste pressuposto, então está ligado à ideologia das massas, o que traz implicações crítico-culturais. O desmascaramento das ideologias por detrás do filme passa a ser uma tarefa da crítica cinematográfica, que supera sua postura “jornalística”, “subjetiva”. O filme passa a ser denunciado por manifestar pulsões secretas, desejos secretos, arquétipos nacionais, preconceitos pequeno-burgueses tardios, etc. Desta forma, se realiza uma demonização da indústria cinematográfica.

Ao se limitar a esta denúncia, a discussão não ultrapassa o reino da ideologia. Neste caso, não há luz no fim do túnel, ou então ocorre a apologia do filme. Prokop afirma que a passagem à apologia ocorre facilmente e cita o exemplo dos filmes de faroeste. O filme de faroeste teria criado a “imagem histórica do herói”, que se tornou “arquétipo da alma norte-americana”; um “sonho secreto” de uma “vida livre, cheia de orgulho”. Porém, tal gênero, segundo Prokop, foi rejeitado por todas as camadas sociais entre 1940 e 1960. Ao invés de “sonhos secretos de vida livre”, eram produções secundárias vendidas no monopólio graças às “vendas em bloco”. Esse gênero não passava de produto do monopólio internacional e não manifestação das preferências do público.

O objetivo da Revista Filmkritik era um filme livre de ideologia, tal como o neo-realismo italiano, sem perceber que este também possuía determinados “pressupostos sócio-econômicos”. Foi por isso que pode perceber o fim do neo-realismo como mera “degeneração”. Prokop passa, então, a fazer uma análise do neo-realismo para demonstrar o equívoco dos ideólogos do filme como reflexo.

Segundo Prokop, o neo-realismo italiano (voltado para crítica social e documentação) tinha os seguintes pressupostos: 1) um grupo de artistas formados durante o fascismo, orientados para a crítica social e num contexto político que excluía a censura cinematográfica pelo Estado na Itália; 2) a estrutura polipolista da indústria cinematográfica, dominada por pequenos produtores e não por uma sólida indústria oligopolista. Era este contexto que permitiu a emergência do neo-realismo e foi a mudança dele que fez esta tendência acabar. Segundo Prokop:

Com a Lei Andreotti, de 29-12-1949, criou-se na produção cinematográfica italiana um processo de concentração com apoio público. As causas da intervenção estatal foram: 1) a pressão dos produtores tradicionais de filme, assim como manifestações (fevereiro de 1949) de atores, figurantes, técnicos, etc., contras as conseqüências do neo-realismo, que filmava fora dos estúdios, utilizava atores amadores e, com isso, desempregava os integrantes da indústria cinematográfica tradicional; além disso, 2) o governo italiano via

prejudicada sua imagem, principalmente no exterior, por causa dos filmes de crítica social. A Lei Andreotti aliava à ajuda financeira aos filmes uma série de medidas de censura, entre elas a cláusula pela qual poderia ser proibida a exportação de filmes italianos que representassem falsamente o país (PROKOP, 1986b, p. 49).

A intervenção estatal, devido a protestos de “funcionários do cinema”, e a imagem externa do governo italiano graças ao cinema neo-realista, foram a razão de seu abandono, principalmente após a Lei Andreotti. Outro elemento foi a dependência financeira do Banco Nacional do Trabalho, que cedia recursos, mas censurava os roteiros, e liberavam mais filmes pornográficos que neo-realistas.

A fraqueza decisiva do Neo-realismo, que possibilitou sua liquidação por meio de medidas legislativas (1949) e autocensura (1954), foi o pouco apoio que encontrou junto ao público italiano. Ele foi vítima principalmente da necessidade de entretenimento. Esta predisposição existente nas sociedades industriais, em virtude da estrutura e funções do trabalho do lazer, foi reforçada pela inundação de filmes do pós-guerra de Hollywood. O público preferiu os filmes de Hollywood às produções nacionais crítico-sociais (PROKOP, 1986b, p. 50).

O mercado italiano passou a ser dominado pela produção norte-americana (1947: 64%; 1949: 71%; 1950: 65%). Somente após a liquidação do neo-realismo é que o filme italiano recuperou uma boa participação e o norte-americano teve uma queda relativamente grande (1953-54: 42%). Assim, segundo o Ministro Ponti, a razão de ser do filme é a evasão, o entretenimento, etc., e, assim, há a omissão das condições estruturais, o que aproxima seu discurso do realizado pela escola kracaaueriana. O exemplo do neo-realismo demonstra a fraqueza desta escola, pois o que explica sua emergência e declínio não é a alma coletiva e sim o desenvolvimento da indústria cinematográfica.

A teoria do reflexo acaba tendo uma recaída na concepção conservadora da “aura”, no qual são os especialistas que devem julgar o filme. Neste ponto, Prokop faz uma crítica fundamental à Kracauer e sua obra *Teoria do Filme*⁵. Kracauer, nesta obra, se desviou dos problemas sociológicos para se recolher às questões meramente “estético-

⁵ Kracauer sintetiza nesta obra sua visão do filme, bastante problemática e criticada por Prokop, que acaba sendo a reprodução de concepções produzidas por agentes do processo de produção do filme, o que o faz criar mais uma ideologia cinematográfica. O sucesso de sua obra *De Caligari a Hitler – Uma História Psicológica do Cinema Alemão*, no qual usa sua “teoria do reflexo”, realizando uma interpretação psicologista e problemática, mostra como os limites da consciência burguesa não permitem que os leitores e pesquisadores reconheçam as claras limitações e o caráter ideológico destas obras (Cf. KRACAUER, 1989; KRACAUER, 1988). Esta visão do filme é complementar ao esteticismo, pois o primeiro se prende à forma, tornando-o um valor e objetivo em si mesmo, e o segundo pode desproblematizar o conteúdo, através de uma psicologia rudimentar e ideológica. O resultado disso só pode ser a transformação, no caso do livro de Kracauer, do expressionismo alemão em um monstro despolitizado que reflete a mentalidade idêntica de certos analistas (embora pensando que seria do “povo alemão”), ao contrário do que realmente era (VIANA, 2009).

cinematográficas” e através disso justificava sua defesa do filme realista. De Kracauer à revista *Filmkritik*, a posição é de favorecimento crescente do papel do crítico de cinema:

Em vez do leigo, o crítico experimentado é que deveria desvendar a ‘substância’ do filme. (...). A *Filmkritik* tentou, então, aproximar-se do concreto de forma ‘não-preconceituosa ou carregada’. Ela proclamava numa situação ‘pós-normativa’ um procedimento subjetivo-empático e voltava, com isso, ao seu ponto de partida, à crítica de filme ao estilo de matéria de suplemento jornalístico: a crítica tornou-se novamente o ‘protocolo de um encontro’ entre críticos e filme. Com isso, a revista regrediu à observação isenta de teoria, que Walter Benjamin considerava superada, exatamente em relação ao filme. O espectador não é mais solicitado à participação na argumentação, que pode ser seguida intersubjetivamente, mas à participação no monopólio de experiências do crítico (PROKOP, 1986b, p. 51-52).

Prokop passa a realizar a crítica de uma outra tendência da sociologia do cinema, a da chamada “teoria da ação” norte-americana. O público anticapitalista dos anos 10 aos 30 foi substituído progressivamente pelas “camadas médias” e o filme crítico pelo “entretenimento”.

Já que os fatores estruturais relevantes não eram investigados, esses teóricos chegavam a falsos resultados que, então, absolutizados adicionalmente, apareciam como sendo imanentes ao meio ou ao público. Assim, características contraditórias entre si eram declaradas como universalmente válidas em diferentes fases estruturais. Os representantes da Teoria da Ação na sociologia norte-americana conformavam-se em investigar as funções de um fenômeno dado para um público (PROKOP, 1986b, p.53).

Os representantes da “teoria da ação” estavam preocupados com “as funções de um fenômeno dado para um público, sem explicar o próprio fenômeno e suas funções a partir das pressões estruturais historicamente dadas” (PROKOP, 1986b, p. 53). M. J. Levy, por exemplo, considera que o filme é disfuncional quando produz insatisfação no público, já que sua função é a recreação escapista. Lazarsfeld, por sua vez, considera isto uma “disfunção narcotizante” já que é necessidade que a população deva participar politicamente. Ambos os casos mostram o abandono das condições estruturais e juízos normativos. Esta concepção funcionalista apontava para a função do filme de realizar o entretenimento e permitir a estabilidade social, assumindo um caráter conservador.

Prokop passa a abordar a análise de Huaco, cujo objetivo seria desenvolver um “quadro referencial estrutural para a explicação dos estilos cinematográficos”. Prokop afirma que Huaco utiliza diversos fatores estruturais para explicar o desenvolvimento dos “estilos de cinema”⁶. Ele destaca quatro condições estruturais: 1) grupo de agentes da

⁶ Huaco, segundo Prokop, não ultrapassa os limites de uma história tradicional do cinema, buscando apenas “sociologizar” o interesse do historiador do filme, focando na observação tradicional da obra de arte e buscando tratar das inovações estéticas em detrimento das produções de massas, quantitativa superior e

produção cinematográfica; 2) instalações; 3) modo de organização da indústria cinematográfica que não colocasse em questão a ideologia do estilo cinematográfico; 4) um clima político que não atrapalhasse esta ideologia. Huaco não apresenta a interdependência destes elementos. Ele não aborda questões mais amplas como o mercado, o sistema de dominação. Assim, ele apresenta uma investigação isolada, típica da forma tradicional de observação da arte e assim abandona as condições estruturais. Assim, afirmar que o desenvolvimento de uma ideologia ocorre quando o clima político não cria obstáculos é não dizer nada, já que não está detalhado e organizado a forma como isto se manifesta e seus componentes (sistema de dominação, censura estatal, estrutura da sociedade, do público e do lazer, etc.). Enfim, “as categorias estruturais de Huaco são mais ajuda de orientação do que instrumentos analíticos” (PROKOP, 1986b, p. 55).

A partir dos anos 50 e 60 ocorre uma mudança na recepção: da recepção coletiva dos operários à recepção individual. Se em 1910 a ida ao cinema significa busca de informação, ensinamento ou “convite à luta de classes”, a partir de 1950 passa a ser voltada para a “distração”⁷. O medo dos teóricos do cinema voltados para a psicologia de massas é o comportamento não de “público” – devido à recepção individual – meros espectadores, dos que assistem ao filme. O risco seria o comportamento coletivo e participativo. O comportamento passivo diante do filme é tido como uma “característica imanente ao meio”, o público se encontra, durante a exibição do filme, em estado subconsciente, como reduzido autodomínio e capacidade de reflexão. Daí as teses de “participação mística”. O filme, segundo Cohen-Séhat, produz sonhos acordados no plano emocional, não exige esforço intelectual. O filme coloca seus receptores em uma “seqüência ininterrupta de emoções” (apud, PROKOP, 1986). O filme é não-exigente, provoca “vertigem interna”. Assim se defende a passividade do público. Lerner complementa isto colocando a “manipulação interna”, o que Prokop diverge dizendo que se trata de “recepção individual”.

Assim, a mudança da recepção foi a passagem da recepção coletiva dos operários dos primeiros anos do cinema para a recepção individual. O que estes sociólogos se esquecem é que se trata de uma recepção que se tornou isolada e, portanto,

sem problematizar tais inovações, se seriam introduzidas por “personalidades artísticas” ou pressões estruturais.

⁷ Prokop coloca que os teóricos do cinema do início do século 20 (Walter Benjamin, por exemplo) colocavam a função revolucionária do cinema como sua função imanente e, já na década de 50 deste mesmo século, os teóricos da ação dizem que sua função imanente é a distração e o escapismo. Posições opostas que absolutizam algo histórico, e que seria perceptível se tivessem se atentado para as condições estruturais.

individualizada, ao contrário dos tempos da aurora do cinema, no qual ainda existia um processo de comunicação entre os espectadores. A regulamentação institucional é a razão deste comportamento passivo e os sociólogos do filme desconsideram esta dimensão e apelam para a psicologia de massas⁸. Desta forma, não é devido “ao meio e suas características imanes” que ocorre a passividade do público – e, portanto, pode ser superado – e sim devido à “força das pressões estruturais”, que “articula as experiências do público de forma diferente do que este mesmo poderia fazê-lo” (PROKOP, 1986b, p. 59).

O terceiro elemento da abordagem prokopiana do filme é a “análise do produto”, tal como ele faz no que se refere aos filmes de D. W. Griffith. Ele inicia dizendo que, para quem parte da perspectiva do proletariado, os filmes de Griffith são “extremamente irritantes”:

O capitalismo não é citado expressamente, os vilões de seus filmes não são mostrados em sua relatividade material, a esfera da produção permanece claramente excluída, os contextos sociais são sugeridos somente nas imagens, a perspectiva de classe não aparece nem mesmo nas situações em que os exploradores e políticos, ávidos por poder, saem-se mal. As saídas que Griffith oferece ficam, pelo que parece, mais no plano das relações pessoais e das ações individuais do que no plano social; “sua posição”, Griffith não a define. Seus filmes defendem com frequência, principalmente nos entretítulos, uma ideologia conservadora. No final, em vez do apelo à organização, segue o laste minute rescue (salvação no último momento). O “efeito” dos filmes de Griffith é extremamente obscuro e de forma alguma calculável. As pessoas voltam “inalteradas” para casa (PROKOP, 1986c, p. 60.61).

Griffith, no entanto, é reconhecido como o grande responsável por descobrir os mais avançados meios de realização de um filme. A montagem, o close-up, a câmara móvel, foram descobertas por Griffith. O épico também é uma invenção griffithiana.

Entretanto, é estranho que o progresso nas forças produtivas técnico-cinematográficas de Griffith não corresponda a momentos de conteúdo, a não ser que os que só louvaram Griffith como descobridor de novas técnicas cinematográficas se tenham limitado, com parcialidade, ao lado técnico, formal. O fato de que Griffith produza ‘belas imagens’, montagens interessantes, etc., mas seja reacionário “no conteúdo”, só pode ser um erro de classificação (PROKOP, 1986c, p. 61).

Prokop busca compreender este processo de suposta oposição entre forma e conteúdo. Ele afirma que nos filmes de Griffith existem aspectos sociais: oposição entre proletariado e burguesia, greves, amor, solidariedade, fome, alcoolismo, luta pela vida, sonhos de riqueza, vingança, sofrimento, autoritarismo. O capitalismo fica intocado, mas

⁸ É por isso que Kracauer afirma que o espectador “deve” sentir-se, quando assiste ao filme, com um enfraquecimento do ego, conduzir-se pelo subconsciente (KRACAUER, 1989; PROKOP, 1986).

se manifesta em seus personagens e instituições: padrões inescrupulosos, políticos ambiciosos, juízes ignorantes, policiais estúpidos, empresários sedentos por lucro, etc. Segundo Prokop, Griffith produzia seus filmes para uma esfera pública proletária, já que suas produções vão de 1908 a 1931, que também é o período da estrutura oligopolista da indústria cinematográfica nos Estados Unidos.

A compreensão dos filmes de Griffith, no entanto, precisa perceber que as temáticas e sua elaboração estética não podem ser avaliadas em termos de “luta” e “organização” (de classe). Superando isto, é possível perceber seu trabalho produtivo sobre a consciência das massas, atingindo suas vivências e fantasias.

As “mensagens” do artista são sempre precárias; a uma capacidade analítica do seu médium em geral não corresponde uma capacidade teórica de seus autotestemunhos. Se Griffith atribui, nos entretítulos, expressamente à intolerância todos os males sociais, isto ainda não diz nada sobre a força social-teórica analítica das imagens e das ações que ele combina (PROKOP, 1986c, p. 62).

Prokop alerta que é preciso olhar de forma muito mais cuidadosa a obra de Griffith, pois assim seria possível perceber que, esteticamente, ele é um crítico das aureolas. A razão disto está no fato de que a produção monopolista ainda não havia se instaurado, o que vai ocorrer, nos Estados Unidos, somente a partir de 1930. Com isso, a relação entre indústria cinematográfica e público irá se alterar. Nos filmes de Griffith, ainda se está livre dos estereótipos e modelos que irão ser o padrão futuro. A função educativa do filme para os trabalhadores, cujo objetivo é sua integração, em Griffith se manifesta também como função crítica. A partir de 1920 a situação começa a se alterar, mas ainda não se orientava para o mero entretenimento.

Griffith mantém-se preso à sua intenção básica de ensinar o público, de alterar os seres humanos. Com isso, é-lhe importante dissolver os preconceitos, tornar as ações compreensíveis. O preconceito engrena nos estereótipos. Griffith tenta captar o estereótipo e ao mesmo tempo dissolvê-lo, na medida em que quebra as ações ‘oficiais’. Mesmo que na superfície assim o pareça (pois as cenas, que representam sentimentos em todos os seus detalhes, hoje assim o sugere), seus filmes não oferecem nenhuma dramaticidade de identificação; decupagem e montagem são utilizadas como meios épicos (PROKOP, 1986c, p. 64).

A fantasia é amplamente utilizada por Griffith para trabalhar questões como solidariedade, amor, etc. Na sua produção, estes aspectos não se apresentam, tal como ocorrerá na fase monopolista, através de “fórmulas difusas descaracterizadas”. O uso do

“meio estético” (close-up, montagem, etc.) faz Griffith trabalhar coisas como o melodrama, a queixa, etc., é antipositivista⁹.

Griffith torna-se medíocre quando não usa os meios estéticos da montagem, do close-up e da iluminação, mas melodramas representados por atores de forma realista, filmados com câmara fixa (*Isn't life wonderful*), ou seja, quando não utiliza nenhum meio estético para destacar situações sentimentais e significados (como em *Dream street* ou em *Way dow east*). Por isso, *Isn't life wonderful* é um filme fraco, pois Griffith, além disso, deixou-se impressionar demasiadamente pela solidariedade da família como ideologia, ou seja, pelo aspecto “oficial” (PROKOP, 1986c, p. 66).

Pensar que Griffith é racista só pode acontecer através de uma visão positivista de sua obra. Ele destaca a situação dos negros sem poupá-los ou apresentá-los como heróis. A descrição do caráter rebelde, apresentada de forma rude, é derivada do sistema de dominação anterior. As mensagens políticas de Griffith voltam-se para as relações solidárias dos indivíduos a partir de uma moral, através de grupos, apesar dele o mostrar apenas em grandes famílias. A sua crítica incide sobre o ódio e a raiva, aos quais contrapõe o amor e o trabalho. Estes são princípios, segundo Prokop, emancipatórios. A sua crítica político-social consiste na defesa da moral individual, encontrada na grande família rural, contra a agressão e a concorrência. Griffith, ao contrário de Eisenstein, não parte de uma teoria pré-formulada e dogmática, tal como o princípio leninista do partido, e sim das experiências.

A alternativa emancipatória ao coletivismo ilustrado significamente não é a apresentação do destino individual que emociona, senão o aprofundamento nas experiências e idéias, mesmo nas “falsas”, das “massas”, no trabalho artístico. Nesse aspecto, Griffith é exemplar (PROKOP, 1986c, p. 70).

Depois desta breve exposição das principais teses de Griffith, passemos para uma análise crítica das mesmas. É inegável a contribuição de Prokop para o estudo do capital cinematográfico, ou indústria cinematográfica. A sua periodização é uma importante contribuição, além de sua recuperação de acontecimentos e relações entre o capital cinematográfico e a produção filmica. Também a sua relação entre história do cinema e indústria cinematográfica é uma importante contribuição para superação da historiografia descritiva do cinema. Contudo, sua obra possui alguns problemas que iremos destacar a partir de agora.

⁹ Prokop, a partir de seus estudos sobre Comte e positivismo, no qual aborda a estrutura do pensamento positivista e sua tradução para a “consciência de massa”, se transformando num “positivismo prático”, cujas características seriam a utilidade, exatidão, relativismo, empiricidade, certeza. Estas características seriam um produto oriundo da ciência e atenderia a objetivos tecnocráticos de organização. Cf. Filho, 1986; Prokop, 1986d.

A evolução do capital cinematográfico é um ponto fundamental para entender a história do cinema e a produção fílmica, tal como bem destaca Prokop. Porém, sua linguagem é demasiadamente limitada e próxima, em muitos momentos, ao positivismo. Mas a questão fundamental é que falta a perspectiva da totalidade em sua análise, ou seja, ele isola, de forma descritiva, a evolução do capital cinematográfico, sem relacionar com o processo global de acumulação de capital e do desenvolvimento capitalista. Daí sua periodização ser problemática. O período polipolista é, na verdade, um período pré-cinematográfico, ou melhor, pré-fílmico. O que existia, na verdade, não era produção de filmes enquanto obras de arte e sim recursos tecnológicos e técnicos, que vão se desenvolvendo, mas não a produção fílmica. No que se refere à produção fílmica, o que se tem são esboços experimentais que não constituem exatamente um filme. Se considerarmos, por exemplo, que o primeiro filme da história foi *O Estudante de Praga* (Paul Wegener e Stellan Rye, Alemanha, 1912), então esta estrutura polipolista não atingiu a época do filme propriamente dito. Assim, existiam pequenos produtores que ainda não tinham um produto mercantil estruturado para venda. Por conseguinte, a fase que o autor denomina “oligopolista” é a que ocorre após a criação do filme, que passa a exigir uma maior durabilidade de filmagem (o tempo de duração aumenta, o que provoca aumento dos gastos), atores, instalações, etc., que são elementos que trazem a necessidade de um grande investimento, o que não ocorria nas filmagens experimentais de 2 ou 15 minutos, que poderiam ser cenas do cotidiano ou imagens desenhadas, sem maiores custos e exigências financeiras, ou sem ter por trás de si, necessariamente, concepções estéticas ou, ainda, manifestar uma produção fictícia.

Assim, do ponto de vista da história do filme, temos uma época pré-fílmica, experimental, que vai desde as inovações tecnológicas que permitem a filmagem até o início da década de 1910. Já no que se refere ao processo de produção, temos um período de pequenos capitais investidos, num processo ainda rudimentar e pré-capitalista. O período posterior, que vai desta época até os anos 1945, a emergência do capital cinematográfico, mas de forma incipiente em seu início, que, com o processo de centralização e concentração do capital, promove as bases para a formação dos oligopólios, seus primeiros esboços, e sua estruturação em alguns países, especialmente nos Estados Unidos. O capital cinematográfico deste período é marcado pela competição não-oligopolista, sendo que, nos EUA, ela se inicia em torno dos anos 1930. O período que Prokop chama de “monopolista”, é, na verdade, o período oligopolista transnacional, no qual há uma cartelização, marcada por avanços e recuos.

Este processo todo está ligado com a totalidade do desenvolvimento da sociedade capitalista e da acumulação de capital. Embora o capital cinematográfico, tal como o capital comunicacional em geral (“indústria cultural”), tenha se desenvolvido de forma posterior ao capital industrial e outros setores capitalistas, ele se integra em tal desenvolvimento e no processo geral do desenvolvimento da sociedade capitalista. É por isso que o capital cinematográfico, apesar do capitalismo estar já numa fase oligopolista em alguns de seus setores, só vai se tornar oligopolista na época de crise do regime de acumulação intensivo, ou seja, o período do capitalismo oligopolista. O aceleração da concentração e centralização do capital cinematográfico ocorreu após a Segunda Guerra Mundial e nos Estados Unidos, justamente por sua situação de grande potência a partir deste período, o que permitiu formar um forte capital cinematográfico oligopolista transnacional. No caso dos países europeus, que formaram um capital cinematográfico oligopolista meramente nacional, e, em muitos casos, dependente da intervenção estatal, a proeminência norte-americana se tornou muito mais expressiva do que em outros setores do capital. É por isso que o cinema norte-americano ganhou proeminência mundial (embora não imediatamente e sem contradições), pois os concorrentes mais fortes, os demais países imperialistas, neste setor não tinham condições de competir tal como em outros, como no setor automobilístico, por exemplo. Se no setor automobilístico existe Ford, Volkswagen, Fiat, etc., no setor cinematográfico só existe Hollywood e as empresas oligopolistas norte-americanas (Universal Pictures, Paramount, MGM, Fox, etc.). De qualquer forma, a periodização de Prokop é uma contribuição para a compreensão da emergência e história do capital cinematográfico e da produção filmica.

A crítica prokopiana à sociologia do cinema, especialmente à escola kracaueriana e à escola funcionalista norte-americana é muito bem realizada. Porém, além de algumas lacunas, a crítica tem alguns pontos questionáveis. No que se refere à escola kracaueriana, a crítica sobre o filme como manifestação do caráter nacional, inconsciente coletivo, etc., é, de certa forma, correta, mas possui um sério problema ao não discutir tais conceitos. Em nível mais geral, é possível compreender que um filme possa manifestar a mentalidade coletiva, ou o inconsciente coletivo (por exemplo, em muitos filmes hollywoodianos, se manifesta a cultura ocidental ou, mais especificamente, a norte-americana). Além disso, existe a mentalidade de grupo, o inconsciente de grupos, etc., e o próprio Prokop faz isto quando analisa os filmes que ele diz representar a “esfera pública proletária”. A crítica termina limitada por não discutir a base conceitual dos autores

criticados, ou seja, o problema fundamental é o que se entende por “alma coletiva do povo”, os construtos de “massas”, “povo”, “caráter nacional”, etc.

A crítica à escola funcionalista tem como ponto problemático a sua recusa de perceber o papel do filme enquanto elemento realmente “escapista”, seu caráter não-exigente, etc., o que depende não apenas do filme, mas também do público, sem dúvida, mas que é uma realidade. Inclusive, é possível perceber uma convergência entre público e filme escapistas. O público que busca nos filmes o escapismo, geralmente buscam filmes escapistas. A questão da recepção individual é muito limitada para explicar este fenômeno, que teria que ser pensado de uma perspectiva social mais ampla e também das especificidades de cada público, além da questão psíquica envolvida (em textos posteriores ele aborda, partindo de uma certa visão da psicanálise, esta problemática, mas elabora uma posição ainda problemática, como veremos a seguir).

O grande problema é que Prokop interpreta o papel do filme, e o próprio produto cinematográfico (como veremos adiante no caso de Griffith), a partir de seu esquema analítico que tem três pilares fundamentais e que seguem a seguinte hierarquia: a) indústria cinematográfica; b) esfera pública; c) consciência de massa. Assim, esse esquema analítico passa do mais geral para o mais particular. A sua tese da indústria cinematográfica (e seus pontos problemáticos também) já foi apresentada. Ele interpreta a produção cinematográfica como um bloco homogêneo, o que não ocorre na realidade concreta. Ele não percebe as contradições e brechas existentes no capital cinematográfico e, por isso, deixa de lado determinações importantes. Isto é complementado por sua tese da esfera pública, tese que afirma que no período inicial do cinema havia uma “esfera pública proletária” na qual ele se manifestava. Sem dúvida, a produção cinematográfica era muito mais livre antes da oligopolização (ou “monopolização”, segundo Prokop), sua forma de produção era bem diferente¹⁰, o público operário tinha muito mais acesso e era o seu público hegemônico. Porém, não se trata da existência de uma “esfera pública proletária” e sim de uma época na qual o filme ainda não tinha o *status* garantido de arte, o público burguês mantinha preconceitos, o proletariado estava em fase de ascensão de

¹⁰ Santos, apoiando-se no historiador Hobsbawm, afirma: “o cinema na sua fase inicial correspondia a um veículo de massa inovador para os padrões artísticos do início do século 20, pois possuía um modo de produção diferenciado, propiciando um novo sentido de compreensão do mundo, além de possuir uma nova forma de representar a realidade” (SANTOS, 2007, p. 91). Sem dúvida, o filme constituía uma nova forma de arte e seu modo de produção, não só se diferenciava de outras produções artísticas, mas estava num processo de produção fundado num capital incipiente, e por isso possuía maior liberdade e apresentava muitos traços artesanais, o que permitia que fosse um produto cultural submetido a um controle que ainda não era tão intensivo, mas que foi crescendo com o passar do tempo.

suas lutas. Neste sentido, Prokop consegue hipostasiar a realidade a partir do seu construto de esfera pública proletária.

Ele distingue entre uma esfera pública burguesa e uma esfera pública proletária¹¹: a burguesa é a das associações, partidos e empresas e a proletária é a não-organizada das massas, pequenas empresas, pequenas associações, artistas, jornalistas, etc. Esta última, ao contrário da primeira que se fundamenta pela liberdade formal, se organiza próximo a uma democracia direta. Esta contraposição entre esferas públicas, além da linguagem fundada em construtos (esfera pública, massas, etc.), faz uma diferenciação bastante problemática, entre o pequeno e o grande, entre a democracia formal e a democracia direta, sendo abstrato-metafísicas. Isto ocorre porque nem sempre o que ele denomina “esfera pública proletária” se aproxima da democracia direta (isto depende de qual classe social se organiza, em que época histórica, etc.) e nem sempre a “esfera pública burguesa” se fundamenta numa liberdade formal (aí também há variações). Porém, tais construtos em nada contribuem para compreender a produção cinematográfica, pois, existem várias outras determinações e embora as formas de organização e consciência das classes sociais possam ser divididas, elas mudam com o contexto histórico, possuem outras divisões e subdivisões, inclusive internas, e dependem de determinado momento da luta de classes.

O terceiro ponto problemático da concepção prokopiana é a idéia de consciência de massa e sua relação com a “cultura de massa”. Para ele, as massas não são receptáculos vazios da indústria cultural, o que é correto¹². Daí ele trabalha com a idéia de fascinação e tédio (PROKOP, 1986f; PROKOP, 1986g; SOUZA, 2007) nos produtos do monopólio. A sua discussão sobre fascinação mostra todo um conjunto de problemas e questões que o autor não desenvolve. As bases psicanalíticas da análise prokopiana são bastante limitadas, bem como suas conclusões a respeito da fascinação e fantasia. O universo psíquico em toda sua complexidade é substituído por uma idéia limitada de fascinação. Fenômenos psíquicos, conscientes e inconscientes, individuais e coletivos, são deixados de lado, tais como o da identificação, projeção, inconsciente (embora o autor trate dos “desejos”, mas não aprofunda teoricamente esta questão), fetichismo, fixação, etc., bem

¹¹ “O conceito de ‘esfera pública’ refere-se à área da comunicação social resultante da exclusão tanto do trabalho na empresa como da família e caracteriza-se como o encontro (real ou fictício) de pessoas livres para a discussão de questões de interesse geral. A esfera pública abrange fenômenos desde congressos de associações até o conviver social” (PROKOP, 1986e, p. 104).

¹² “Prokop contesta a idéia de que os receptores dos produtos da indústria cultural são meros espectadores passivos e conformados com a sua posição social, para isso busca trabalhar com outra perspectiva, mostrando que de fato esses produtos podem divertir o receptor, ao mesmo tempo podem provocar o tédio para esse receptor, ou seja, não tem importância no cotidiano dessas pessoas” (SOUZA, 2007, p. 51).

como suas fontes e diferenças em públicos diferentes. Prokop, que recusou a idéia da escola funcionalista da função escapista do filme, acaba afirmando o contrário ao tratar da fascinação:

Outro argumento para os receptores permanecerem fixados nos meios de comunicação, um outro momento de fascinação, consiste no fato de que os produtos na sua dinâmica, na sua destrutividade, na sua harmonia demonstrativa, na sua libertinagem comprimida possibilitam uma ligeira ruptura do mundo rotineiro (...). Ainda não deixamos de ser seres rotineiros cansados e já queremos ser outros. Em princípio não muda nada se isto é apenas aparente ou compensatório. Seres rotineiros: isso quer dizer que se tem, de forma geral, muito pouco sentimento, que a emocionalidade se acaba na rotina (PROKOP, 1986g, p. 151).

Assim, a fascinação faz um indivíduo romper “ligeiramente” com o mundo cotidiano. Tanto faz se aqui Prokop se baseia no pensamento do sociólogo Henri Lefebvre, influenciado pelo marxismo, ou na escola funcionalista, pois a ruptura (imaginária) com o cotidiano significa quase a mesma coisa que o escapismo.

O tédio é outro ponto que o autor analisa:

Os produtos da cultura monopolística de massa têm algo de entediante. O incrível design, o rápido noticiário, os balés de televisão escassamente gesticulados, Angélique, Cathérine, Amber e Barry Lindon, que são procurados em virtude do seu sucesso e de seus elementos trágicos – em determinado aspecto, muitos dos produtos adorados e mais freqüentemente consumidos são simplesmente cansativos. Esta não é apenas uma impressão subjetiva. O público de fato se entedia (PROKOP, 1986g, p. 152).

Os dados apresentados para confirmar que tal afirmação não é “impressão subjetiva” não são muito convincentes, já que apenas um grupo minoritário de entrevistados confirma tal hipótese. Além disso, o que dizer das respostas contrárias e da persistência de um público ansioso para assistir *Changeman*; *Jaspion*, *Jiraya*, *Flashman*, *Power Rangers*, para citar algumas das séries mais repetitivas e que deveriam ser as mais entediantes, mas que atraem a ansiedade de numerosas crianças e jovens? De qualquer forma, este é um ponto no qual Prokop avança ao reconhecer a importância da psicanálise para a compreensão dos meios de comunicação e sua relação com o público. A psicanálise possui um papel importante para a análise da produção e recepção do filme e outros produtos culturais.

A análise prokopiana de Griffith é mais problemática ainda. Prokop interpreta Griffith de forma questionável. Colocaremos aqui alguns pontos que julgamos problemáticos na interpretação prokopiana de Griffith. Em primeiro lugar, Prokop não apresenta suas bases interpretativas, o que pode ter sido feito em outro texto que para nós

é inacessível. Mas, mesmo neste caso, a referência deveria ter sido apresentada, ou, caso não exista a exposição desta base interpretativa, a limitação é ainda mais grave.

Em segundo lugar, ele não distingue entre sua interpretação, bastante arbitrária, e o que realmente foi expresso nos filmes de Griffith, ou seja, ele não distingue entre significado atribuído e significado original¹³. Para Prokop passar da atribuição de significado aos filmes produzidos por Griffith para a expressão do seu conteúdo seria necessário ir além da obra e analisar o seu processo de produção. Também seria necessário aprofundar a análise dos filmes e em sua totalidade. Porém, metodologicamente, deveria ser uma totalidade concreta e não abstrato-metafísica, que joga para a lata de lixo partes não abordadas ou explicadas¹⁴, tal como Prokop faz com os entretítulos, que entram em contradição com a interpretação proposta.

Essa dicotomia entre a interpretação de Prokop e as mensagens dos filmes de Griffith nos parece essencial. Prokop, a todo o momento, busca apresentar os filmes de Griffith como sendo críticos, como não sendo fundado em estereótipos mas sendo um dissolvidor deles, etc. Porém, ele mesmo reconhece que nos “entretítulos”, Griffith manifesta uma “ideologia conservadora”. Recusa o racismo que quase todos enxergam em *O Nascimento de uma Nação* (EUA, 1916), aliás, pouco citado e trabalhado por Prokop. A biografia de Griffith, no entanto, não deixa margem de dúvida sobre seu conservadorismo e racismo (XAVIER, 1984). Assim, a interpretação prokopiana de Griffith é uma atribuição de significados e não uma análise do significado original.

Em terceiro lugar, Prokop não ultrapassa o fetichismo da técnica, quando considera que os “meios estéticos” são o grande mérito de Griffith, inclusive fazendo seus filmes se tornarem críticos, e quando ele não o faz uso de tais meios (montagem, etc.), torna-se “mediocre”. O ponto de partida dessa avaliação de Griffith reside na tese segundo a qual a afirmação de que “Griffith produza ‘belas imagens’, montagens interessantes, etc., mas seja reacionário ‘no conteúdo’, só pode ser um erro de classificação” (PROKOP, 1986c, p. 61). Assim, Prokop busca superar este “erro de classificação”, mostrando que justamente devido ao uso dos meios estéticos, Griffith não é um reacionário no conteúdo. Prokop não só desconsidera, em sua conclusão de que Griffith não é reacionário, a biografia deste, como também se esquiva de reconhecer o racismo em *O Nascimento de uma Nação*. Soma-se a isso seu fetichismo da técnica, pois se deduz do seu argumento

¹³ Sobre significado atribuído e significado original, cf. Viana (2012).

¹⁴ Esta concepção metafísica de totalidade foi criticada por Kosik (1986), que deixa tudo que não se encaixa na análise fora dela, como “resquícios” não explicados e inexplicáveis.

que, utilizando os meios estéticos (na verdade, procedimentos técnico-formais, que, obviamente, podem ressaltar aspectos, produzir efeitos, gerar significados, etc., mas que dependem da intenção geral, e, dificilmente, quem apresenta uma “ideologia conservadora” nos entretítulos, vai utilizar tais recursos com uma intenção geral contrária).

A contradição não está em Griffith, e sim em Prokop. Ela deriva do não entendimento que os “meios estéticos”, tal como a tecnologia, não são determinantes nesse caso. Quanto mais se desenvolve a tecnologia e a técnica, mais o mundo capitalista fica opressivo e repressivo. O uso da montagem, close-up, etc., podem ser feito tanto para desvendar algum aspecto da realidade, como para encobri-la. Se Billy Wilder usa magistralmente os recursos técnico-formais para produzir uma grande obra como *O Crepúsculo dos Deuses*, uma crítica ao cinema hollywoodiano, isto se deve a perspectiva que ele possui para usar os recursos disponíveis. Da mesma forma, Griffith pode utilizar vários recursos, inclusive inovar produzindo novas técnicas, para expressar o racismo. A escrita pode ser utilizada tanto para se escrever um manifesto socialista quanto um manifesto nazista. Isto não quer dizer que a técnica e a tecnologia sejam neutras. Quanto mais complexas, mais intimamente ligadas às relações sociais que as engendraram, com raras exceções. Porém, elas podem ser utilizadas, com maior ou menor eficácia, com maior ou menor dificuldade, para fins diferentes para os quais foram criadas. Porém, quanto mais o cinema avança no sentido técnico-formal e tecnológico, mais preso fica nas relações sociais capitalistas (não devido ao caráter da própria tecnologia, em muitos casos, mas, no caso da produção cinematográfica, devido ao custo). Por conseguinte, o uso dos “meios estéticos” por Griffith não anula o seu caráter conservador. Curiosamente, Prokop foi um dos pesquisadores que destacou a relação entre desenvolvimento técnico-formal e tecnológico com a indústria cinematográfica e basta ver sua afirmação sobre a relação entre inovações técnicas e domínio desta para ver a sua contradição.

Assim, Prokop se rende à mistificação segundo a qual Griffith seria o “criador da linguagem cinematográfica”, sendo, que, no máximo, poderia ser considerado o criador de um “cinema particular”, o cinema narrativo clássico, “instituição dominante na produção industrial deste século” (XAVIER, 1984, p. 17). A obra de Griffith é conservadora e os “meios estéticos” que utilizou apenas torna o efeito desta mensagem mais poderoso.

Em síntese, a sociologia do filme de Prokop é uma contribuição para o desenvolvimento de análise do filme, tanto seu processo de produção quanto de seu

consumo. No caso da interpretação Prokop deixa muito a desejar. Suas teses sugestivas sobre indústria cinematográfica são as mais importantes e que contribuem para a superação da visão descritiva e apologista da produção fílmica. Neste sentido, Prokop, com as devidas reservas críticas, é um ponto de partida para análise do cinema.

Referências

- FILHO, Ciro M. *Análise do Produto Cultural*. In: FILHO, Ciro M. (org.). *Prokop*. São Paulo: Ática, 1986.
- KOSIK, Karel. *Dialética do Concreto*. 2ª Edição, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.
- KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler – Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- KRACAUER, S. *Teoria del Cine. La Redencion de la Realidade Fisica*. Buenos Aires: Paidós, 1989.
- PROKOP, D. *A Esfera Pública*. In: FILHO, Ciro M. (org.). *Prokop*. São Paulo: Ática, 1986e.
- PROKOP, D. *Consciência de Massa e Positivismo Prático: Sobre Augusto Comte*. In: FILHO, Ciro M. (org.). *Prokop*. São Paulo: Ática, 1986d.
- PROKOP, D. *Ensaio sobre a Cultura de Massa e Espontaneidade*. In: FILHO, Ciro M. (org.). *Prokop*. São Paulo: Ática, 1986f.
- PROKOP, D. *Estrutura Monopolista Internacional da Produção Cinematográfica*. In: FILHO, Ciro M. (org.). *Prokop*. São Paulo: Ática, 1986a.
- PROKOP, D. *Fascinação e Tédio na Comunicação. Produtos de Monopólio e Consciência*. In: FILHO, Ciro M. (org.). *Prokop*. São Paulo: Ática, 1986g.
- PROKOP, D. *O Papel da Sociologia do Filme no Monopólio Internacional*. In: FILHO, Ciro M. (org.). *Prokop*. São Paulo: Ática, 1986b.
- PROKOP, D. *O Trabalho com Estereótipos: os Filmes de D. W. Griffith*. In: FILHO, Ciro M. (org.). *Prokop*. São Paulo: Ática, 1986c.
- SANTOS, Jean Isídio. *O Cinema e a Indústria Cultural*. In: VIANA, Nildo (org.). *Indústria Cultural e Cultura Mercantil*. Rio de Janeiro: Corifeu, 2007.
- SOUZA, Erisvaldo. *A Renovação da Teoria da Indústria Cultural em Prokop*. In: VIANA, Nildo (org.). *Indústria Cultural e Cultura Mercantil*. Rio de Janeiro: Corifeu, 2007.
- VIANA, N. *Para Além da Crítica dos Meios de Comunicação*. In: VIANA, Nildo (org.). *Indústria Cultural e Cultura Mercantil*. Rio de Janeiro: Corifeu, 2007.
- VIANA, Nildo. *Cinema e Mensagem. Significado Atribuído e Significado Original do Filme*. Porto Alegre: Asterisco, 2012.

XAVIER, Ismail. *Griffith – O Nascimento de um Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

RESUMO: O artigo apresenta uma exposição e crítica da sociologia do filme de Dieter Prokop. A partir da idéia de indústria cultural desenvolvida pela Escola de Frankfurt, o sociólogo alemão discute o cinema a partir da idéia de “condições estruturais”, principalmente a indústria cinematográfica, para analisar a história do cinema, e realiza interpretações e análises de filmes. A sua crítica de Kracauer e da escola funcionalista é bem fundamentada. A contribuição de Prokop, no entanto, não está isenta de limites e pontos problemáticos, o que também é analisado, mostrando suas contradições e aspectos questionáveis. Neste sentido, é questionado as bases de sua análise, cujo esquema analítico não consegue perceber as contradições e brechas do capital cinematográfico, o problema de sua conceituação de esfera pública e sua concepção de “consciência de massa”. A sua interpretação de Griffith também é questionada, devido ao fetichismo da técnica e outros problemas.

Palavras-Chave: Capital Cinematográfico, Cinema, Sociologia do Cinema, Prokop.

ABSTRACT: The article presents a critical exposition and of the sociology of the film of Dieter Prokop. From the idea of cultural industry developed by the School of Frankfurt, the German sociologist argues the cinema from the idea of “structural conditions”, mainly the cinematographic industry, to analyze the history of the cinema, and carries through interpretations and analyses of films. Its critical one of Kracauer and the funcionalista school well is based. The contribution of Prokop, however, is not exempt of problematic limits and points, what also it is analyzed, showing to its contradictions and questionable aspects. In this direction, it is questioned the bases of its analysis, whose analytical project does not obtain to perceive the contradictions and breaches of the cinematographic capital, the problem of its conceptualization of public sphere and its conception of “mass conscience”. Its interpretation of Griffith also is questioned, had to the fetishism of the technique and other problems.

Keywords: Cinematographic capital, Movie, Sociology of the Movie, Prokop.