

Introdução: Estudos da recepção e da espectatorialidade cinematográficas: da teoria aos estudos de casos (vice-versa)

Mahomed Bamba

Este livro nasceu de dois propósitos complementares que acabaram assegurando e conferindo uma unidade ao conjunto da obra e das duas partes que a compõem. De um lado, procuramos revisar as principais contribuições teóricas fundantes das bases epistemológicas, conceituais e metodológicas do campo de estudos do cinema que vem sendo reconhecido como a(s) teoria(s) da recepção e da espectatorialidade fílmica. Como sabemos, as preocupações teóricas como os modos de recepção, de leitura e de interpretação, inclusive de uso e de apropriação dos filmes enquanto objetos textuais ou obras no espaço social, surgiram de forma bem tardia, se comparadas, por exemplo, com o interesse teórico sempre suscitado pela instância autoral, por exemplo. A partir dos anos 1970, com a inflexão da primeira semiologia, com a importância das abordagens psicanalíticas, discursivas, pragmáticas, socioculturais e sociológicas, a problemática da constituição do sujeito espectador e das posturas espectatoriais passou a ocupar o centro dos debates teóricos sobre o cinema enquanto “instituição” e dispositivo narrativo (cf. as figuras do espectador na teoria da enunciação, na narratologia, nas teorias críticas feministas e nos estudos de gênero). Todas essas abordagens teóricas, mesmo propondo definições diferentes do

fato fílmico e da recepção, têm em comum a preocupação de apreender a espectadorialidade na sua dimensão textual, isto é, pela “reconstrução” teoricamente dos sujeitos espectadores a partir de seus modos de figuração na ficção. Dali a importância do modelo da análise textual dos filmes como método de estudo da recepção (mesmo algumas análises baseando-se em casos empíricos de interação entre o filme e o contexto social). Com isso, o estudo das figuras do espectador e as preocupações teóricas com os atos de consumo fílmico, dos modos de leitura fílmica, dos percursos de interpretação e das práticas de apropriação dos filmes acabaram se tornando o ponto focal e a ponta do *iceberg* das teorias da recepção cinematográfica. A cada grande paradigma de pesquisa do fato cinematográfico e fílmico acabou correspondendo também um tipo de espectadorialidade particular.

As teorias da recepção estão longe de formar um campo homogêneo e já constituído. Pelo contrário, postular sua existência enquanto área específica nos estudos do cinema exige, primeiramente, um trabalho de reconstrução e de revisão dos modelos analíticos em que a espectadorialidade vem sendo problematizada de forma fragmentada. O universo da recepção é configurado e formado por diversos tipos de objetos, realidades e fenômenos de caráter subjetivo, coletivo, cultural, político, social etc. Encontram-se nele, sobretudo, além dos tradicionais lugares-cinema, eventos cinematográficos e formas de “mediações” através dos quais os públicos e os espectadores entram em contato com as obras fílmicas e se relacionam diversamente com seus conteúdos narrativos. Nas abordagens sociológicas da recepção, além dos públicos e das obras, são, geralmente, as grandes modalidades de “mediadores”¹ (pessoas, as instituições, as palavras, os discursos e as imagens) que são os objetos de investigação.

O estudo das interações entre os públicos, a obra, o texto e o contexto sociocultural e histórico podem concernir às formas “individual”, coletiva e comunitária do processo de recepção e da espectadorialidade. Por exemplo, uma pesquisa interessada pelo consumo cinematográfico de indivíduos ou grupos de indivíduos num determinado contexto

¹ Lembremos que Nathalie Heinich (2004), na perspectiva da sociologia da arte, define o termo de “mediação” como tudo aquilo que se interpõe entre uma obra e sua recepção.

histórico pode levantar questões atreladas ao tipo de relação que eles mantêm com os chamados lugares institucionais de cinema (salas de cinema, cineclube, cinemateca etc.); outra pesquisa poderá se propor a descrever as lógicas e os modos de formação de “comunidades de interpretação” que compartilham um mesmo horizonte de expectativa e uma mesma paixão pelo cinema (cf. estudo sociocultural da cinefilia e do *fandom* no cinema e no audiovisual, por exemplo). A própria crítica, especializada ou não, vem sendo apreendida como prática de recepção cujos “vestígios” discursivos parecem tão importantes quanto os filmes sobre os quais ela escreve. Sem falar dos demais processos discursivos e conversacionais prosaicos que acompanham, completam e prolongam a experiência estética cinematográfica no espaço público.

Como podemos ver, o campo de estudos da recepção e da espectralidade é atravessado por uma série de questões, de abordagens, de modelos. Dali o caráter transdisciplinar do campo. Esta diversidade de concepção e de enfoque se traduz também por uma redefinição do princípio de “pertinência” que norteia cada modelo analítico (análise textual e imanentista *v.* análise contextual da espectralidade). A proposta deste livro coletivo é, modestamente, servir de introdução a essas questões de ordem teórica e metodológica sobre a recepção. Estruturalmente falando, a coletânea é formada por dois tipos de contribuições. No começo do livro, encontram-se três textos que fazem um mapeamento dos principais modelos e paradigmas teóricos, bem como uma revisão bibliográfica sobre o estudo da recepção e da espectralidade. Na segunda parte do livro o leitor se deparará com um grupo de textos mais focados no estudo de casos, isto é, contribuições em que a análise de eventos e atos de recepção mais específicos (estudos de festivais/mostras de cinema enquanto espaços de recepção, análises da recepção de determinados filmes etc.) é realizada a partir de uma perspectiva teórica particular.

Ao revisar alguns modelos de construção textual e contextual da espectralidade fílmica, Mahomed Bamba toma como fio da meada as noções de “instituição” e de “determinações” que sempre balizaram e permearam as pesquisas sobre as interações entre o cinema, os filmes (como textos ou obras), os públicos, os espectadores e os contextos

históricos e socioculturais de recepção. Mahomed vai do pressuposto que, muitas vezes, foram as redefinições sucessivas do peso dessas determinações institucionais nas práticas cinematográficas que levaram a postular tipos de espectadores, modos de leitura fílmica e modos de recepção cinematográfica. Ana Camila, ao contrário, aborda a espectadorialidade pela perspectiva das definições do sujeito autor na narratologia. Uma forma bem instigante e original de rastrear os traços da figura do espectador a partir de uma revisão da teoria da autoria. Dos anos 1970 para os dias de hoje, as teorias feministas e dos estudos de gênero propuseram uma abordagem resolutamente pós-estruturalista e contextualista dos fatos fílmicos e audiovisuais. O texto de Tânia Monteiro traz um balanço das contribuições da teoria crítica feminista e dos estudos de gênero no que diz respeito ao estudo da recepção. Ela faz também um levantamento das pesquisas sobre a recepção no Brasil que hoje se encontram disponíveis no ambiente digital. Ela inventariou um total de 86 trabalhos acadêmicos – distribuídos entre dissertações de mestrado e teses de doutorados – que versam sobre um dos aspectos da interface entre estudos de gênero e crítica cultural feminista. Além de realizar esta densa tarefa de mapeamento nos campos das pesquisas em cinema e em audiovisual, o texto da Tânia tem a vantagem de se interessar pelas pesquisas sobre a recepção numa perspectiva mais interdisciplinar – Sociologia, Antropologia, Literatura, Letras, História, Psicologia e Educação.

O principal traço comum entre os diferentes textos analíticos que formam a segunda parte do livro vem do fato que todos retiraram seus respectivos objetos de investigação (uma prática de recepção ou um objeto fílmico) da realidade brasileira e os problematizaram a partir do contexto sócio-histórico e cultural brasileiro. Como sabemos, na situação atual de pós-retomada do cinema brasileiro, as transformações são perceptíveis tanto no plano da produção como nos modos de circulação e de recepção dos filmes brasileiros. Paralelamente ao real e incontestável interesse que os públicos nacionais e internacionais vêm manifestando pelas obras dos cineastas brasileiros, eclodiram também diversos espaços de exibição (além das salas de cinema) onde ocorrem práticas cinematográficas e didáticas audiovisuais que completam a atividade

de visionamento. Alguns desses lugares funcionam como espaços de consagração (festivais, mostras), outros, ao contrário, experimentam outras práticas espetatoriais, geralmente sob a tutela de diversos tipos de “mediadores” (pessoas ou instituições) que se tornaram fomentadores de eventos cinematográficos. Dafne Pedroso e Jiani Adriana Bonin fazem uma análise descritiva das lógicas e condições de formação daquilo que podemos chamar de espetatorialidade participativa em um desses espaços. Seu estudo de caso toma como objeto de investigação as mostras itinerantes organizadas pelo cineclubes *Lanterninha Aurélio* (cidade de Santa Maria/Rio Grande do Sul). Elas examinam os sentidos dessas exibições públicas, os modos de usos apropriações espetatoriais, bem como as formas de mediações que configuram este processo receptivo.

Partindo da constatação que os festivais não somente aumentaram em número e em importância no cenário cinematográfico brasileiro (250 festivais brasileiros recenseados no ano 2011), Tetê Mattos indaga seu significado nos planos sociocultural, político e ideológico. Para isso ela elenca uma série de perguntas que norteiam seu estudo de caso: “mas qual a função dos festivais hoje em dia? Eles agregam valor ao filme? Será que os festivais de cinema exercem legitimação da produção audiovisual brasileira? Quais instâncias de poder estes festivais estabelecem?” Com esses questionamentos preliminares, na verdade, Tetê busca entender, dentro de uma abordagem que mistura pesquisa empírica, quantitativa e análise descritiva, o que representam hoje estes “lugares de cinema”, onde circulam opiniões, ideias, sujeitos produtores, diretores e públicos, e reconhecidos sob o nome de “festivais audiovisuais”, além da sua tradicional função de consagração.

Um determinado filme é uma promessa de um espetáculo ou, pelo menos, de uma experiência estética garantida. Em termos de recepção, este mesmo filme exigirá do seu espectador e do seu crítico posturas de leituras e de interpretações. Mesmo assim, os modos de leitura e os julgamentos estéticos proferidos podem variar consideravelmente de acordo com outras determinações de ordem contextual que intervêm no meio do processo receptivo. Partindo destas hipóteses, alguns textos deste livro focaram sua análise nos modos de programação da recepção

e da construção da espetatorialidade a partir de um filme singular. Ao definir *Tropa de Elite* como um “filme-fenômeno” no contexto atual do cinema contemporâneo brasileiro, Ana Paula Nunes não se refere apenas às qualidades estéticas do filme de José Padilha, que marcou seu tempo. Na verdade, no seu estudo de caso, ela procura entender parte do alvoroço provocado pelo filme partindo da polêmica que antecedeu seu lançamento e recepção em sala de cinema e atentando para os efeitos visados e produzidos pelo discurso ficcional. De um ponto de vista metodológico, Ana Paula busca analisar *Tropa de Elite 1 e 2* conciliando, numa mesma abordagem teórico-metodológica, a semiótica e contribuições da sociologia para compreender o funcionamento social dos textos, do processo de leitura e os leitores de uma obra. Ou seja, a autora examina de forma integrada aquilo que ela chama de “dois níveis do discurso – o enunciado e a enunciação” no estudo deste díptico de Padilha.

Geralmente, quando a crítica é considerada como objeto de estudo, examinam-se os modos de leitura, de interpretação e da avaliação estética que operam no discurso da recepção crítica das obras. Por exemplo, tratando-se da recepção de cinematografias nacionais e regionais em outras áreas culturais, o estudioso pode se interessar pela compreensão dos critérios e das lógicas que determinam os modos de leitura transcultural, de qualificação e de classificação das obras adotados pelos críticos ou públicos considerados como “estrangeiros”. É o estudo desse fenômeno de percepção espetatorial diferenciada e de leituras cruzadas que Maria do Socorro realiza no seu texto: ao fazer da recepção dos filmes baianos pela crítica gaúcha um projeto de pesquisa (estágio pós-doutoral na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC-RS), ela não só considera esta produção filmográfica regional como um “fenômeno cultural”, bem como examina também sua recepção do ponto de vista do “outro”. Trata-se, portanto, de um estudo de caso que concerne ao mesmo tempo aos modos de circulação, exibição e recepção de um grupo de filmes (da “novíssima onda baiana”) no contexto do mercado cinematográfico brasileiro em geral. Enquanto Maria do Socorro se interessa pela recepção intercultural de uma parcela dos cinemas regionais brasileiros, Regina Gomes prefere construir

seu estudo de caso a partir de um único filme brasileiro e de dentro da perspectiva da estética da recepção: ela analisa as críticas sobre *Carandiru* (Hector Babenco) partindo da hipótese que tais discursos e vestígios de críticas podem ser lidos como “objetos históricos e retóricos” que desvendam o contorno receptivo da obra.

Se o filme proporciona um prazer estético, às vezes, ele demanda do espectador não só um trabalho no plano cognitivo, mas também no plano do fazer, da atividade de criação que toma o próprio filme como matéria prima para um exercício de “reprodução”. Sendo assim, passamos da cinefilia passiva a uma espécie de espectadorialidade que flerta mais com o fenômeno dos fãs. O estudo de caso que Pedro Curi traz aqui tem como objeto o *fandom* no campo cinematográfico. Pedro problematiza outra faceta da espectadorialidade e da apropriação na análise de *Casa dos Jedi*, um “filme simples, despretensioso, feito de maneira amadora, mas que se destaca por ser considerado o primeiro *fan film* brasileiro”. Pedro define o *fan film* como um produto audiovisual híbrido e “independente feito a partir de objetos da cultura *pop*”, isto é, um objeto decorrente de uma prática espectadorial que se situa entre a produção cultural de fãs e da cinefilia mais ativa e que acarreta, por sua vez, novas cadeias receptivas. Partindo dessas premissas, Pedro procura, na sua pesquisa, estudar os modos de recepção e de produção do *fan film* enquanto prática audiovisual e cinematográfica *sui generis*.

Alguns estudos de casos de recepção neste livro se situam numa perspectiva mais sócio-histórica, ao examinar, entre outras questões, a constituição de tipos de espectadorialidade. Eva Dayna Feliz Carneiro traça um estudo histórico e contextual das relações entre recepção e gênero com base em dois tipos femininos que foram “propagados” na época pelo *star-system* americano. Sua pesquisa não só se encaixa na tradição das abordagens históricas da recepção, da espectadorialidade e do fenômeno de *moviegoing*, bem como traz um interessante retrato dos hábitos das espectadoras brasileiras em Belém dos anos de 1920, período em que havia, como em outras partes do mundo, uma atenção especial para o chamado público feminino e para o qual se destinavam sessões especiais no circuito da exibição.

Laikui Cardoso Lins questiona a lógica de formação do cânone no cinema brasileiro, numa perspectiva histórica, a partir da releitura das leituras passadas e presentes de um filme que marcou sua época. Num primeiro tempo, ela procura entender parte do processo de consagração das obras e da figura do cineasta Glauber Rocha do lado da recepção e, sobretudo, do lado dos discursos da crítica e dos espectadores “intelectuais”. Para Laikui, não há dúvida: um filme como *Terra em transe* deve, em grande parte, sua natureza canônica e sua notoriedade de obra incontornável no imaginário coletivo às reações diversas que provocou, na época do seu lançamento, entre os intelectuais, políticos e espectadores em geral. Ou seja, a explicação e justificativa do “cânone” do filme de Glauber não se esgotam apenas na análise textual, mas, sim, no estudo mais abrangente dos paratextos filmicos formados por outros textos, discursos, as análises, as entrevistas e os materiais diversos sobre o lançamento de *Terra em transe*. Tal estudo “genético” do filme revela e confirma seu caráter ainda “hermético, difícil e confuso” para os públicos de ontem e de hoje. Partindo dessas premissas, Laiku situa seu estudo de caso na perspectiva de uma teoria da espectadorialidade (em oposição aos chamados estudos de audiência) e busca compreender os modos de leitura do filme *Terra em transe* na atualidade, e em termos de “oposição/complementaridade” aos modos de leitura do passado.

Explorando a mesma veia histórica, Mahomed Bamba também se interessa pelos modos de recepção de alguns filmes brasileiros a partir da análise de seus paratextos e metatextos (pensando, sobretudo, na função pragmática que estas categorias discursivas têm na definição de G. Genette). Mahomed Bamba partiu do pressuposto que as formas de censura filmica, independentemente dos problemas morais e éticos que levantam, representam casos de recepção que, na maioria das vezes, tomam uma forma verbal e discursiva posterior a uma prática de leitura/interpretação fílmica que é, ao mesmo tempo subjetiva e norteada por uma série de critérios de ordem moral e ideológica. Em seu artigo, Mahomed observa a retórica da censura a partir dos campos da teoria da recepção cinematográfica e das teorias da leitura. Parte da hipótese que os discursos da censura (atos, relatórios, boletins etc.) formam os traços perceptíveis das intervenções externas sobre o conteúdo das

obras fílmicas. Sendo assim, eles circunscrevem uma zona paratextual particular donde uma instância fala do filme, age sobre ela, procurando alterar parcialmente seu conteúdo narrativo ou impedindo sua circulação. Em seguida, Mahomed passa a examinar alguns relatórios da comissão de censura cinematográfica produzidos sob o regime militar no Brasil e hoje disponibilizados num site e acessíveis para consulta pública. Sua análise deste rico material da censura se situa mais numa perspectiva discursiva e semioticopragmática do que jurídica; procurando estudar no discurso censório o modo de funcionamento daquilo que Gérard Genette chama de “pragmática” da zona do paratexto, isto é, a “ação” de alguns discursos situados na borda do texto fílmico sobre o público e seu efeito sobre uma “leitura pertinente” ou não do filme.

Os textos que apresentamos nesta coletânea, portanto, estudam os fenômenos da espectralidade sob diversas perspectivas (tanto no cinema como no audiovisual). Todos procuram indagar também alguns aspectos da recepção através dos atos e nos espaços de leitura, de consumo, de interpretação dos filmes, ou seja, a partir de algum tipo de interação entre os filmes e seus públicos e a partir do estudo de um caso específico de recepção. É bom ressaltar também o fato de que alguns trabalhos foram apresentados no seminário temático “Recepção cinematográfica e audiovisual: abordagens empíricas e teóricas” na Sociedade Brasileira de Estudo do Cinema e do Audiovisual (Socine). Neste livro, privilegiamos os estudos de casos de recepção, pois, além das preocupações epistemológicas ou metodológicas que os atravessam, acreditamos que os resultados e as conclusões de tais análises permitem aferir o alcance de alguns pressupostos teóricos sobre o fenômeno da recepção. Além do mais, o estudo dos modos e lugares de recepção específicos ajuda a entender outros aspectos do funcionamento da recepção em determinados contextos socioculturais e sócio-históricos, e que, geralmente, revelam transformações em curso na relação dos públicos e dos espectadores com o “fato fílmico” e com o “fato cinematográfico”. Por fim, evitamos propor quaisquer modelos ou ferramentas teórico-metodológicas de estudo dos públicos, dos lugares de recepção, da análise textual ou contextual da espectralidade fílmica e audiovisual como sendo as mais apropriadas. Ao contrário, preferimos deixar

cada paradigma revisado aqui e cada estudo de caso de recepção “falam” por si. Trata-se, portanto, de uma obra temática coletiva em que os estudantes e pesquisadores em Comunicação, Cinema, Audiovisual e em Artes encontrarão um primeiro passo de aproximação deste campo teórico transdisciplinar que fascina e, ao mesmo tempo, deixa qualquer um perplexo - não se sabe sempre qual aspecto da recepção destacar, que modelo adotar e em qual perspectiva situar seu objeto de investigação.