

MAHOMED BAMBA (ORG.)

A RECEPÇÃO CINEMATOGRÁFICA

TEORIA E ESTUDOS DE CASOS



A RECEPÇÃO CINEMATOGRAFICA

TEORIA E ESTUDOS DE CASOS

Universidade Federal da Bahia

Reitor

Dora Leal Rosa

Vice-reitor

Luiz Rogério Bastos Leal



Editora da Universidade Federal da Bahia

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo

MAHOMED BAMBA

A RECEPÇÃO CINEMATOGRAFICA

TEORIA E ESTUDOS DE CASOS

SALVADOR
EDUFBA - 2013

2013, Autores
Feito o depósito legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Capa, Projeto Gráfico e Editoração

Rafael Guimarães Barreto

Revisão

Isadora Cal Oliveira

Normalização

Susane Barros

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Bamba, Mahomed.

A recepção cinematográfica : teoria e estudos de casos / Mahomed Bamba. -
Salvador : EDUFBA, 2013.

302 p.

ISBN 978-85-232-1104-2

1. Cinema - Brasil - Estudo de casos. 2. Platéias de cinema. 3. Crítica cinematográfica. 4. Diretores e produtores de cinema. I. Título.

CDD - 791.430981



EDUFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n, Campus de Ondina

40170-290 Salvador Bahia

Tel: (71) 3283-6160/6164

edufba@ufba.br www.edufba.ufba.br

Sumário

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

Mahomed Bamba 07

Pré-texto teórico: revisão de alguns modelos de estudos da recepção e da espectralidade cinematográficas e audiovisuais

Teorias da recepção cinematográfica ou teorias da espectralidade filmica?

Mahomed Bamba 19

Estudos da recepção do audiovisual na interface com estudos de gênero e crítica feminista

Tânia Montoro 67

Espectralidade e o processo de análise narrativa de filmes autorais – algumas considerações

Ana Camila de Souza Esteves 85

Práticas/lugares de recepção e modos de espectralidade em estudos de casos (no contexto sócio-cultural brasileiro)

Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros

Tetê Mattos 115

A recepção de cinema nas mostras itinerantes organizadas pelo Cineclubes Lanterninha Aurélio <i>Dafne Pedroso da Silva e Jiani Adriana Bonin</i>	131
Um estudo sobre os efeitos visados e produzidos na recepção do fenômeno <i>Tropa de Elite</i> <i>Ana Paula Nunes</i>	155
O reverso da pesquisa empírica televisiva: um estudo de caso sobre o receptor de <i>Terra em transe</i> <i>Laikui Cardoso Lins</i>	181
A recepção da crítica ao filme <i>Carandiru</i> de Hector Babenco <i>Regina Gomes</i>	189
<i>Fan arts, fan fics e fan films</i> : o consumo dos fãs e a criação de uma nova cultura <i>Pedro Curi</i>	207
Aonde anda a novíssima onda baiana? Notas sobre a recepção do cinema da Bahia em Porto Alegre <i>Maria do Socorro Silva Carvalho</i>	227
Espectadoras: recepção e gênero na Belém dos anos de 1920 <i>Eva Dayna Feliz Carneiro</i>	247
Ler a recepção: para uma análise crítica dos discursos da censura cinematográfica <i>Mahomed Bamba</i>	279
Sobre os autores	299

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.

**Pré-texto teórico: revisão de alguns
modelos de estudos da recepção e da
espectorialidade cinematográficas e
audiovisuais**

Teorias da recepção cinematográfica ou teorias da espectralidade fílmica?

Mahomed Bamba

INTRODUÇÃO

Existiria uma “função-espectador”¹ cuja formalização pudesse conduzir a uma teoria da espectralidade e da recepção? A pergunta, além de provocadora, pode ser um bom ponto de partida para uma discussão das maneiras como as teorias do cinema ignoram, redescobrem, repensam e apreendem a dimensão espectral da experiência fílmica. Uma coisa está certa: a questão do lugar/estatuto/papel do espectador perpassa quase todas as correntes teóricas do cinema, embora as definições e as concepções variem muito de uma abordagem à outra. Francesco Casetti (1990, p. 15-37) mostrou muito bem, embora de forma resumida, como a figura “construída” do espectador atravessa nas principais abordagens teóricas do cinema. Os estudos históricos, estéticos,² semiolinguísticos, narratológicos, pragmáticos ou socioculturais tendem a postular um tipo de espectralidade e modos de

¹ “Função-espectador” e “função-autor” pensadas como categorias teórico-analíticas.

² Inclusive nas chamadas estéticas ou poéticas políticas, a preocupação se situa, além do plano analítico, no plano mais poético. Elas advogam para a elaboração de formas fílmicas que pudessem acarretar um modo de espectralidade e de recepção mais ativo. Ver, por exemplo, a dicotomia entre “espectador contemplativo e espectador ativo” em *Dialética do espectador* de Gutiérrez (1984).

recepção³ de acordo com os modelos teóricos que eles formalizam. Paralelamente às pesquisas (semio)pragmáticas ou narratológicas do discurso fílmico, as investigações psicanalíticas fizeram do dispositivo e da instituição-cinema os principais fatores determinantes na constituição do “estado fílmico”, dos tipos de voyeurismos cinematográficos e de categorização de sujeitos espectadores – em “espectador cativo”, “espectador *voyeur*”, “espectador mudo”, “espectador clássico”, “espectador feminino” etc. Entretanto, embora os indivíduos e os públicos sejam estudados em si e em termos de tipos de espectralidade, a recepção fílmica continua uma noção difusa e diversamente definida. Alguns estudiosos insistem em dissociar – artificialmente ou não – os comportamentos de consumo daquilo que eles consideram como atos reais de recepção. Na perspectiva de análise textual, o estudioso pode reconstruir teoricamente a instância espectral, os modos de leitura particulares solicitados por um filme, bem como a rede de interpretações possíveis apenas com base em dados textuais extraídos do filme – fazendo ou não uma abstração completa do seu contexto. Mas, ao explorar e descrever detalhadamente apenas os modos de funcionamento das estruturas de significação de um determinado filme, este modelo da análise fílmica não só restringe o processo da recepção aos únicos atos de interpretação, bem como “produz” um retrato da espectralidade e um texto fílmico totalmente desatrelado das circunstâncias e das condições reais de recepção.⁴ Como sabemos, a aplicação das categorias da estética da recepção, da estética da leitura e da semiótica da interpretação – Jauss (1990), Iser (1995) e Eco (2005) – ao estudo da ficção cinematográfica contribuíram para inferir tipos de espectadores que são tão textuais

³ Ver, por exemplo, capítulos inteiros consagrados às questões de recepção dos filmes genericamente formatados e ao papel dos gêneros no “processo espectral” e na formação de “comunidades genéricas”. Geralmente são estudos que se situam dentro de abordagens “semântico-sintático-pragmáticas” e procuram definir a problemática genérica no cinema a partir de uma análise do “trabalho” de significação do texto fílmico e das interferências entre os contextos socioculturais de produção e de recepção/reconhecimento dos gêneros fílmicos. Ver Rick Altman (1999) ou Raphaëlle Moine (2002).

⁴ Confira o balanço que Mayne (1993) faz sobre o legado do modelo da análise textual nos estudos do cinema e da espectralidade.

quanto hipotéticos – “espectador participante”, “espectador-modelo”, “espectador-cúmplice, etc.

Mas, quando a perspectiva é declaradamente histórica e sociocultural, a recepção é apreendida pelo viés de um leque de comportamentos que incluem tanto o consumo quanto os diversos modos de usos e de apropriação das obras no espaço público. Em outras palavras, é o estudo das interações entre o cinema, os filmes, os contextos sócio-históricos, as instituições sociais e os espectadores que acaba sendo privilegiado. Nas pesquisas rigorosamente sociológicas, a atividade receptiva pode ser problematizada através de formalizações teóricas e analíticas sobre as lógicas de formação dos públicos e dos modos de consumo dos objetos-filmes por indivíduos ou comunidades em determinados contextos sociais. Outras vertentes dos estudos sociológicos dos públicos optam, ao contrário, pelo método de pesquisas empíricas dos públicos e dos lugares de cinema etc.

Como podemos ver, tanto as pesquisas sobre a recepção como as da espectadorialidade vêm sendo dominadas por uma grande diversidade de abordagens e de modelos de análises. No caso da abordagem contextualista, o objeto de estudo será a série de determinações e de mediações de ordem sociocultural e institucional que decretam em maior ou menor grau a autonomia das instâncias espectadoriais no consumo ou leitura/interpretação dos filmes. Por outro lado, afirmar a particularidade dos estudos sobre a espectadorialidade fílmica no interior das pesquisas sobre a recepção é, de certa forma, levantar a questão da sua importância minorada com relação ao interesse e às teorizações que suscitaram as problemáticas de linguagem, de forma e de estilo dos filmes. O volume de publicações sobre o estudo das figuras do sujeito cineasta-autor, por exemplo, confirma esta defasagem. A teoria estruturalista do cinema e, sobretudo, os estudos poético-estilísticos dos filmes têm sua parte de “culpa” neste descaso pelo espectador ou pelos públicos. Nessas abordagens, o espectador é um ponto cego, esquecido, ou, às vezes, a sua presença no dispositivo fílmico era mencionada de maneira metafórica.

Em todos os casos, como veremos a seguir, os estudos cinematográficos resolutamente voltados para a compreensão e descrição dos aspectos da recepção e a espetatorialidade existem de fato. E, apesar da sua diversidade, eles formam um campo discursivo e teórico-conceitual específico⁵ no interior das teorias do cinema. É o aspecto fragmentado, disperso e transdisciplinar desse campo de estudo que constitui uma das suas principais características – em comparação com a teoria dos autores, por exemplo. Por outro lado, dentro das teorias da recepção, as definições do fenômeno que se convencionou chamar de espetatorialidade – termo cunhado a partir do vocábulo em inglês *spectatorship* – acabaram levando à configuração de um subcampo dedicado exclusivamente ao estudo da reconstrução de figuras e modos de espetatoriais – em perspectivas diacrônicas ou contemporâneas. Para Germain Lacasse (1998), por exemplo, é só pelo estudo da formação de uma instituição cinematográfica e do movimento de resistência contra ela que os historiadores podem encontrar traços da figura do espectador-mediador que foi o “conferencista” ou comentador de vistas animadas e entender plenamente o tipo de relação que ele mantinha com o processo de implementação do novo modo de espetatorialidade institucional. Desde então, a prática de recepção oral e a figura do conferencista passaram a constituir um mesmo objeto de investigação na história do cinema e nas teorias da recepção/espetatorialidade.

Num primeiro momento, partirei da revisão das maneiras como as questões do dispositivo e da “instituição”⁶ foram negociadas e acabaram sendo decisivas nas definições da espetatorialidade em diversas forma-

⁵ A modo de comparação: podemos dizer que os estudos da espetatorialidade representam hoje para o cinema o que as teorias da leitura e do sujeito leitor foram e são até hoje dentro da história, da crítica e das teorias hermenêuticas no campo dos estudos da literatura.

⁶ Além do próprio cinema, considerado como uma instituição (“instituição-cinema”), este conceito foi usado nas teorias do cinema com os seus sentidos antropológico e sociológico. Como resumem bem Jacques Aumont e Michel Marie (2003) em seu dicionário de cinema, citando o teórico Cohen-Séat (2003, p. 168-169), “o cinema comporta um aspecto institucional importante, que recobre a distinção entre fato cinematográfico e fato fílmico. O cinema engloba um vasto conjunto de fatos, e alguns intervêm antes do filme – infraestrutura econômica da produção, estúdio, financiamento bancário, legislações nacionais, sociologia dos meios de decisões, estado tecnológico dos aparelhos – e outros, depois do filme – influência social, política e ideologia do filme nos diferentes públicos, modelos de comportamento dos espectadores, pesquisas de audiência etc. É esse conjunto de elementos não fílmicos que é chamado de “instituição cinematográfica”.

lizações teóricas sobre o cinema. Examinarei, em seguida, as definições da espectadorialidade à luz das conceituações e rediscussões sucessivas do peso dos fatores e das determinações de ordem narrativo-discursiva, ideológica, simbólico-imaginária e social sobre a experiência cinematográfica e, particularmente, sobre o processo de recepção fílmica. Como veremos, para J. Mayne (1993), por exemplo, não há dúvida que boa parte das teorias críticas do cinema se construíram no meio das reflexões psicanalíticas, discursivas, historiográficas e sociológicas que ora tendiam a reafirmar o poder estético e transformador do dispositivo cinematográfico, ora questionavam a carga ideológica de tal determinação. Esses questionamentos teóricos levaram em conta uma redefinição de outros aspectos da espectadorialidade, notadamente graças à análise das relações de continuidade e de resistência entre as estruturas modeladoras sociais e a instituição cinematográfica. Enquanto as teorias feministas partem de uma análise desconstrutivista do peso do dispositivo cinematográfico – e suas implicações imaginário-simbólicas e ideológicas – para propor outras definições da espectadorialidade cinematográfica, os historiadores do cinema (dos primeiros tempos) e as teorias da enunciação e a semiopragmática do cinema, pelo contrário, apoiam-se firmemente nas definições clássicas das noções de instituição e de dispositivo⁷ para descrever figuras de sujeitos espectadores que, mesmo aparentando uma relativa autonomia na atividade de leitura/interpretação fílmica, continuam tributários de uma parte das determinações da maquinaria simbólico-imaginária do filme (a noção de “discurso” nas reflexões metapsicanalíticas de Christian Metz). Quando o espectador se entrega ao seu voyeurismo na plena experiência cinematográfica, não é o filme que banca o “exibicionista”, diz Metz (1983, p. 407). É este exibicionismo do cinema, entendido como a instituição, que regula a posição espectadorial. Ele se manifesta discursivamente no interior do filme, através da oposição “Discurso x História”. Com isso, o cinema institui e orienta todo o cinema clássico para a transparência.

⁷ “De modo geral, distinguimos o aparelho de base, que concerne ao conjunto da maquinaria e das operações necessárias à produção de um filme e à sua projeção, do dispositivo, que concerne unicamente à projeção e dentro do qual o sujeito a quem a projeção se dirige está incluído. Sendo assim, o aparelho de base engloba tanto a película, a câmera, o desfile das imagens, a montagem pensada no seu aspecto técnico, etc. quanto o dispositivo da projeção”. (BAUDRY, 1975, p. 56-72)

O espectador se revela um sujeito cativo tanto da história quanto da transparência do discurso fílmico.

O meu objetivo é mapear, dentro das teorias do cinema, os principais paradigmas de estudo da recepção. Pretendo seguir um percurso que é ao mesmo tempo transversal e transdisciplinar, não só para estabelecer atalhos entre as diversas concepções teóricas, mas para encontrar entre elas visões, às vezes, comuns, apesar das divergências de ordem metodológica. Com isso, busco apreender as teorias da recepção e da espectralidade naquilo que faz delas um mesmo e único corpo de pensamento teórico e, ao mesmo tempo, um campo atravessado por uma grande diversidade de enfoques, modelos e paradigmas. Por exemplo, o que haveria em comum entre a teoria dos gêneros fílmicos e a teoria da enunciação cinematográfica ou um estudo semiopragmático do cinema a não ser a maneira como cada uma destas teorias concebe, numa perspectiva pragmática, a participação da instância espectral na constituição dos gêneros fílmicos que são a ficção ou o documentário?

O mapeamento teórico que proponho aqui não tem nenhuma pretensão de exaurir todas as questões de ordem epistemológica e metodológica a respeito da recepção e da espectralidade. Tampouco se trata de uma revisão crítica no sentido estrito da palavra. Por exemplo, alguns modelos teóricos foram propositalmente omitidos ou não suficientemente comentados⁸ ao proveito de outros que considero mais consistentes e coerentes com seus respectivos propósitos de investigar frontalmente a questão da espectralidade cinematográfica.⁹ Interessei-me mais pelas contribuições de autores que se tornaram referências para o campo dos estudos textuais e contextuais da recepção,

⁸ Seria preciso, por exemplo, um trabalho de revisão crítica mais completa e densa (do que os meros comentários que fiz aqui), exclusivamente dedicado às teorias cognitivistas e neoformalistas da narrativa, da ficção, do documentário, dos gêneros etc., para mensurar o tamanho das suas contribuições aos esforços de explicação de outros mecanismos e lógicas que operam nos processos da recepção e da espectralidade; sobretudo no que diz respeito à definição e formalização dos modos de percepção, leitura, interpretação e participação afetivo-cognitiva na experiência fílmica. (BORDWELL, 1996; BRANIGAN, 1996; CAROLL, 1996; JULIER, 2002; PERRON, 1995)

⁹ Por exemplo, deixei de lado as pesquisas econômicas e socioeconômicas em que a indústria, as infraestruturas e estruturas de base do cinema (produção/exibição), os públicos, os hábitos de consumo etc. são geralmente estudados sem necessidade de passar pela análise textual ou contex-

graças aos modelos teóricos e metodológicos que elaboraram ao longo de suas pesquisas e seus escritos. Muitos desses modelos nasceram de análises de casos de recepção concretos; são modelos que acabaram demonstrando seu valor heurístico de generalização. Por fim, procurei também trazer uma bibliografia mais atualizada sobre o estudo da espectralidade.

A ESPECTATORIALIDADE PENSADA A PARTIR DA
“INSTITUIÇÃO-CINEMA” E DO DISPOSITIVO NARRATIVO-
DISCURSIVO E ENUNCIATIVO DO FILME

Como já havia dito anteriormente, há uma acusação (in)fundada que continua pairando sobre as primeiras teorias semiolinguísticas: alega-se que foi em nome da sacralização da noção de código e de “significação” que tais estudos relegaram a questão do espectador num segundo plano nas definições do cinema como linguagem e na análise textual dos filmes. Foi também em nome do sacrossanto princípio de pertinência que o tradicional modelo de análise fílmica pouco considerou as figuras do espectador nas suas preocupações em compreender como um filme se constitui num objeto textual¹⁰ e de significação. Porém, mesmo a noção de público sendo evitada em nome do sacrossanto princípio da pertinência, a problemática da espectralidade (hoje fala-se de “*espectatura*”¹¹ em alguns estudos), sempre perpassou como uma nervura as reflexões semiolinguísticas. Ou seja, dentro das definições estruturalistas do cinema aparece em filigrana a figura¹² de que “sofre”

tual dos filmes e da espectralidade (como nas abordagens psicanalítica, semiológica, histórica e sociológica). Para mais detalhes sobre o paradigma econômico e socioeconômico nos estudos do cinema, ver Creton (2009) e Creton e Moine (2012).

¹⁰ Fernando Mascarello (2006) realizou um denso trabalho de mapeamento das abordagens “textualistas” e “contextualistas” da espectralidade cinematográfica na teoria do cinema e, mais especificamente, nos estudos do cinema brasileiro.

¹¹ Neologismo em voga entre os estudiosos quebequenses dedicados ao estudo da relação entre o objeto cultural e o espectador. Para mais detalhes sobre as “novas teorias da leitura e da espectatura” ver Bertrand Gervais e Rachel Bouvet (2007) e Fabien Dumais (2010).

¹² Casetti (1990, p. 15-37) fez um bom e sintético balanço desta epifania do espectador nas correntes teóricas do cinema no texto que ele intitulou *À procura do espectador*. É o primeiro capítulo do seu famoso livro *D’un regard l’autre: le filme et son spectateur* sobre o qual voltaremos a falar adiante.

ou interage como sujeito com o texto fílmico. Inclusive, as próprias teorias da interpretação fílmica e a análise fílmica se estruturam como disciplinas a partir das veleidades para “entender como os filmes eram entendidos” e não apenas para apreender seus modos de construção textual¹³ – apesar do predomínio da obsessão pelo sentido. Com a inflexão do textualismo e da teoria semiológica do cinema, o pensamento de Christian Metz sobre o cinema toma uma guinada psicanalítica. Para Metz, o exercício do rito cinematográfico, tanto para o cineasta como para o sujeito espectador, seria algo impossível sem a intervenção de condições de percepção e de relação simbólica com o filme que só a “disciplina freudiana pode contribuir a esclarecer”. A partir dali, a problemática espectral irrompe nas suas reflexões sobre o cinema. *Le signifiant imaginaire, Histoire/Discours: note sur deux voyeurismes* e *Le film de fiction et son spectateur: Étude metapsychologique*¹⁴ são, ao meu ver, os três textos fundamentais nos quais Metz não só formaliza as grandes linhas do modelo psicanalítico que ele pretende aplicar ao estudo do cinema, bem como define os principais traços daquilo que pode ser considerado como a sua “teoria” da espectralidade. Dentro desses ensaios, Metz se empenha na redefinição do conceito do cinema como “instituição”, ao mesmo tempo em que busca também descrever, de forma, às vezes, bastante imagética e metafórica, o que ele chama de “estado fílmico”. Num contexto de recepção em sala de cinema, “eu espectador”, diz Metz, sinto que:

Estou no cinema. Assisto à projeção do filme. Assisto. Como a parteira que assiste a um parto e daí também à parturiente, eu estou para o filme segundo a modalidade dupla (e todavia única) do ser-testemunha e do ser-adjuvante: olho, e ajudo. Olhando o filme, ajudo-o a nascer, ajudo-o a viver, posto que

¹³ Penso aqui, sobretudo, nas aplicações das categorias semióticas da interpretação e da leitura à la Umberto Eco aos estudos indiscriminados dos processos cinematográficos, literários e audiovisuais, notadamente a partir do ponto de vista de hipotéticos sujeitos leitor-espectador modelo ou cooperativos do filme. Penso também no fascínio que exerceu a estética da recepção sobre alguns teóricos do cinema.

¹⁴ Depois de serem publicados em diferentes revistas e livros, os três textos forma hoje parte de um único livro, *Le signifiant imaginaire* (2002), que nos serve de documento de apoio neste trabalho de revisão. Parte destes ensaios de cunho psicanalítico de Metz se encontra traduzida na coletânea *A experiência do cinema: antologia*, organizado por Ismail Xavier (1983).

é em mim que ele viverá e para isso é que foi feito: para ser olhado, isto é, somente ser olhado. O filme é exibicionista, como romance clássico do século XIX, romance de intriga e personagens, esse que o cinema imita (semiologicamente), prolonga (historicamente), substitui (sociologicamente, já que atualmente a escritura enveredou por outras vias). (METZ, 1983, p. 406)

Esta descrição de Metz que reproduzimos aqui nesta longa citação tem o mérito, de um lado, de sintetizar diversos aspectos que aparecem de forma fragmentada em diferentes problematizações a respeito da espectralidade cinematográfica em abordagens semiológicas, históricas e socioculturais. E, por outro, proporciona uma definição do estado espectral, situando-a na confluência de uma série de questões que têm a ver com o próprio cinema com dispositivo¹⁵ e instituição, com as formas como o espectador interage com esta máquina simbólica e imaginária provedoras de narrativas ficcionais, ora como sujeito semiótico passivo, ora como um sujeito ativo que interage com os filmes. Ou seja, dá-nos uma definição que faz ao mesmo tempo do espectador um sujeito preso na urdidura do texto fílmico e um sujeito psicológico e social predeterminado pelo dispositivo e pelas outras instituições socioculturais.

Portanto, é bom lembrar que Christian Metz (2002), mesmo sendo visto até hoje como o mentor do modelo estruturalista mais preocupado com o texto fílmico, contribui, ao seu modo, em dar uma base aos estudos da recepção e da espectralidade cinematográfica. Ele consagrou vários textos à análise detalhada do espectador do filme de ficção; a maioria destas análises se situa numa perspectiva que ele próprio chamava de “metapsicológica”. O sonhador, diz Metz, não sabe que sonha, mas o espectador sempre sabe que está no cinema. Na verdade, com esta afirmação aparentemente banal, Metz vai descre-

¹⁵ Lembremos que Baudry (1983, p. 395), ao explicar a dimensão ideológica do processo de “dupla identificação”, define também a constituição da espectralidade a partir do efeito do dispositivo da sala de cinema: “Sem dúvida, a sala escura e a tela rodeada de preto como um cartão de pêsames já apresentam condições privilegiadas de eficácia [...] Projeção e reflexão se produzem num espaço fechado e aqueles que nele permanecem, sabendo-o ou não (mas não o sabem) ficam agrilhados, capturados ou captados”.

ver o estado mental do espectador do filme de ficção e tecer reflexões interessantes, em forma de comparação, sobre os modos de envolvimento afetivo e de “transferência perceptiva de tipos de públicos com a realidade diegética. No cinema, diz Metz, a participação afetiva do espectador pode aumentar e se intensificar de acordo com o grau de ficção na narrativa e de acordo com a “personalidade” do espectador. Esta premissa será mais elaborada nas definições do cinema como “instituição” social por Metz. Se a perspectiva psicanalítica serve a Metz (1983, p. 409) para descortinar as modalidades de voyeurismo entre os filmes e o indivíduo, elas lhe servem também as maneiras como “[...] o filme tradicional tende a suprimir todas as marcas do sujeito da enunciação”. Se isso pode ser colocado na conta do próprio filme que dá assim ao seu espectador a impressão de assistir a uma história sem discurso, por outro lado, diz Metz, por trás deste princípio de transparência do discurso narrativo, na verdade, perfila-se toda a ação da instituição-cinema. Se o filme se dá ao espectador e finge não está sendo visto por uma instância espectral, é porque o cinema como instituição, que opera em todos os filmes, regulou o visionamento a partir deste princípio em que a relação do espectador passe a se dar mais com a história narrada do que com os modos como é narrada (discurso). É por essa razão que Metz define a instituição como uma maquinaria que tem a ver, simultaneamente, com as dimensões econômica, ideológica e simbólica do cinema. Além de promover modos de ver e regimes de representação (a ficção, determinados gêneros fílmicos que ocupam as telas etc.), cabe, em última instância, à instituição cinematográfica consagrar modalidades espectatoriais em detrimento de outras. É ela que regula o desejo e a posição simbólica da experiência espectral. Um dos principais componentes materiais do dispositivo de exibição fílmica, por exemplo, a tela retangular, “permite todos os fetichismos, todos os efeitos de ‘visão imediatamente anteiro’, já que ela coloca à altura exata em que deseja a barra terminante e sibilante que suspende, que detém o visto e inaugura o mergulho tenebroso”. (METZ, 1983, p. 407-408) Por esta sobredeterminação da posição e do desejo espectatoriais, o regime discursivo e de identificação instaurado pelo cinema – e reatualizado por cada filme de ficção – conduz à figura de “espectadores-peixes”

e a uma forma particular de interação com a diegese em que, diz Metz, os sujeitos “absorvem tudo pelos olhos, nada pelo corpo”. Para Metz, a principal ação da instituição do cinema se mede e se observa pelo estado de imobilidade e de silêncio que impõe ao sujeito.

Há um paradoxo da descrição da espectadorialidade pela metapsicologia metziana: de um lado, postula-se que o espectador existe como um sujeito pleno (mesmo abstrato). Mas, por outro lado, o mesmo sujeito-espectador é visto como um indivíduo subjugado pela atividade escópica, ou seja, um espectador “receptáculo” da experiência fílmica. Tal descrição torna ainda mais ambígua a questão da autonomia (relativa ou total) do espectador com relação ao cinema enquanto instituição. Metz define o espectador como um ser que, mesmo gozando de uma relativa liberdade perante aquilo que lhe é dado a ver, continua sendo um sujeito submisso à lógica do discurso fílmico, isto é, um sujeito pré-fabricado pela instituição cinematográfica. Consequentemente, por serem frutos do discurso, o espectador e a espectadorialidades são alheias e imunes às variações e vicissitudes históricas e socioculturais (sexo, etnia, raça etc.). Do “constante estado de submotricidade e de superpercepção” em que o filme mantém qualquer espectador, diz Metz (1983, p. 409), nasce um “[...] espectador alienado e feliz, acrobaticamente pendurado a si mesmo pelo fio invisível da visão”. Porém, mesmo havendo uma forma de determinismo¹⁶ na teoria espectadorial de Metz, ela não deixa de ser um dos principais paradigmas de referência nos estudos da recepção cinematográfica. Seu mérito é ter interpretado e frisado os fatores de regulação do desejo e da atividade perceptiva como formas primárias de mediação no processo de recepção fílmica. Mas, como sabemos, além dessas, existem outras que mereciam também ser estudadas e descritas para chegar a outro nível de compreensão dos fenômenos da espectadorialidade e da recepção cinematográfica.

¹⁶ Determinismo, aliás, que será alvo da empreitada desconstrutivista de algumas feministas interessadas na definição de outras modalidades espectadoriais.

OS TRAÇOS ENUNCIATIVOS E TEXTUAIS DA INSTÂNCIA ESPECTATORIAL

Diferentemente de Christian Metz,¹⁷ que problematiza a dicotomia entre história e discurso (emprestada de E. Benveniste) na representação fílmica na perspectiva psicanalítica, as concepções da enunciação cinematográfica defendidas por Casetti (1990) e Bettetini (1996) se situam numa perspectiva textual e assumidamente comunicativa. Além de proporem uma formalização mais sistemática do aparelho enunciativo, esses dois teóricos analisam, em seus respectivos trabalhos, os modos de interação entre filme e espectador. O título do livro de Casetti é mais do que expressivo: *D'un regard l'autre: le film et son spectateur*.¹⁸ Quatro perguntas no início do texto de preâmbulo desse livro resumem a proposta de Casetti: “De que maneira o filme leva em conta o seu espectador? Como ele antecipa seus traços e seu perfil? Em que medida ele manifesta necessitar a participação do espectador? Até que ponto ele (o espectador) serve de guia ao filme?” (CASETTI, 1990, p. 11) Para Casetti, não há dúvida: o espectador cinematográfico “se constrói” em função das estratégias que o próprio filme desenvolve para sua constituição enquanto entidade discursiva que deve, em seguida, “enfrentar” o mesmo texto, lê-lo ou interpretá-lo de “maneira adequada”. O verbo “construir” aqui tem sua importância. Ou seja, a espectadorialidade que se revela nos processos enunciativo e receptivo do filme está longe de ser um dado: pelo contrário, é o pesquisador que precisa construir esta realidade dentro da *démarche* de uma análise textual. Mesmo assumindo uma concepção textual e ligeiramente imanentista da enunciação e da espectadorialidade, Casetti vê um “corpo” no outro lado do processo

¹⁷ O próprio Metz – que redigiu o prefácio à edição francesa do livro *D'un regard l'autre: Le film et son spectateur*, de Casetti (1990, p. 5-10) – reconhece que, embora a questão da enunciação já tivesse sido abordada em alguns de seus trabalhos, ela foi estudada apenas sob seu aspecto psicanalítico. Sendo assim, ele reconhece a Casetti o mérito de ter sido “o primeiro” a ter proposto um quadro conceitual para o estudo da enunciação cinematográfica. Metz não hesitou, naquela ocasião, em considerar a obra do seu “amigo” teórico italiano como “um livro científico” sobre o assunto em questão.

¹⁸ Se traduzirmos ao pé da letra para o português, o título da edição francesa fica assim: *De um olhar para o outro: o filme e seu espectador*. A edição espanhola, de 2007, se contentou com um título mais lacônico: *El film y su espectador*.

comunicativo instaurado pelo filme. Para discutir isso de forma metodológica, ele parte de três premissas que ele formula como três “grandes metáforas”: “[...] a ideia que o filme aponta de uma forma ou outra área a presença daquele para quem ele se dirige, a ideia que ele (o filme) lhe dedica um lugar preciso e a ideia que ele (o filme) o faz cumprir um percurso” (CASSETTI, 1990, p. 12). Essas imagens, explica Casetti, são já recorrentes de forma difusa na teoria e na crítica cinematográficas. Elas visualizam a dinâmica da enunciação fílmica e revelam a presença daquele que o filme interpela: o espectador. Cada texto circunscreve e revela, ao seu modo, “[...] um papel destinado a encontrar, no ato concreto da recepção, um *corpo*.”¹⁹ (CASSETTI, 1990, p. 12) Dito de uma maneira, pelo movimento da enunciação, o filme constrói também sua dimensão comunicativa, ele cria, no plano do texto, uma forma de abertura para o fora do texto; manifesta-se como um objeto semiológico destinado a uma forma de interação com um corpo, e não mais com um “sujeito de desejo ou de visão”. Casetti vê nele o parceiro²⁰ e o sujeito enunciatário da comunicação cinematográfica. Dali toda a sutileza da definição da enunciação fílmica de Casetti e da formalização da espectadorialidade que o distancia e distingue, por exemplo, das definições de Christian Metz. Enquanto Metz se recusa a “antropomorfizar”²¹ aquilo que prefere chamar de “foco” e “fonte” do discurso fílmico (ponto donde o filme me olha), Casetti, ao contrário, lê em alguns traços e configurações discursivas a manifestação ostensiva das figuras de um sujeito enunciatário (ausente) e de um sujeito espectador-enunciatário. Através destas marcas (cujo único sentido é manifestar a dimensão enunciativa do discurso narrativo), o filme “interpela” diretamente o espectador.

¹⁹ Ver análise dos modos de “programação do espectador” pelos jogos de imagens num filme de John Ford. (DAYAN, 1983)

²⁰ Gianfranco Bettetini (1996) vai mais longe: faz do espectador um interlocutor na “conversação fílmica”.

²¹ O livro *L' énonciation impersonnelle ou Le site Du film* (1991) pode ser lido como a proposta de um outro modelo de concepção da enunciação cinematográfica, bem como uma resposta ao modelo comunicativo de Casetti. Na primeira parte do livro, intitulada *L' énonciation anthropoïde*, faz uma revisão crítica dos estudos e autores que defende uma concepção dêitica desta dimensão do discurso cinematográfico, postulando um Eu do filme para um Tu cuja posição seria assumida pelo espectador. A este modelo, obviamente, Metz opõe uma forma de enunciação “impessoal” que consiste apenas em traços metadiscursivos ou metafílmicos (e metacinematográficos).

Alguns começos de filmes, diz Casetti, funcionam como as primeiras marcas de enunciação que olham para o espectador nos olhos; eles “[...] interpelam diretamente um espectador virtual, mirando-o e falando com ele desde a tela, como se eles quisessem convidá-lo a participar da ação.” (CASSETTI, 1983, p. 40) Pelo gesto da interpelação, os filmes criam uma abertura para o espaço da recepção que se torna também espaço de encontro e de interlocução com o corpo “virtual” do espectador. Com isso, o filme constrói e prevê, de certa maneira, seu espectador por uma série de estratégias narrativas e enunciativas. Portanto, para melhor compreender “se, quando e por que a interpelação do espectador ocorre, ou em quais condições o espectador se sente destinado a um espaço de ação”, diz Casetti, é preciso procurar o princípio da explicação deste fenômeno na lógica de desdobramento discursivo que faz a particularidade da enunciação cinematográfica.²²

Com a virada pós-estruturalista acentuada com a emergência dos estudos da enunciação fílmica,²³ alguns epígonos do modelo semiolinguístico e imanentista à la Christian Metz não hesitaram em levar até suas últimas consequências esta abertura do texto fílmico para seu exterior. De todos eles, Roger Odin é, sem dúvida, aquele que explorou à exaustão a interação entre o texto e seu contexto, ou melhor, a interação entre o texto fílmico, os modos de leitura e os públicos. Seguindo a lógica pragmática, Odin chega a conceber a experiência fílmica como um duplo espaço de comunicação. Ao matizar o imanentismo da semiolinguística do cinema com uma dose de pragmática, Odin inaugura um modelo de estudo da recepção cinematográfica que enfatiza a importância das determinações textuais e contextuais na definição dos modos de leitura programados e solicitados no espaço de realização e concretamente mobilizados pelo espectador no espaço da recepção. Mesmo

²² Casetti (1983, p. 80-81) define a “enunciação cinematográfica” como “a conversão de uma língua em um discurso, isto é, a passagem de um conjunto de simples virtualidades a um objeto concreto e localizado. Em outras palavras, a enunciação é o fato de utilizar possibilidades expressivas oferecidas pelo cinema para dar corpo e consistência a um filme [...] A enunciação constitui a base a partir da qual se articulam as pessoas, os lugares e o tempo do filme”.

²³ Para um balanço teórico completo sobre a noção de enunciação no campo do cinema e alguns estudos de caso pela perspectiva da enunciação fílmica e audiovisual, ver as contribuições que compõem o dossiê *Enonciation et cinéma* da revista *Communications*, 38, 1983.

reafirmando em cada livro e artigo o caráter assumidamente comunicativo e pragmático do modelo semiopragmático, Odin não deixa de atentar para aquilo que chama de “determinações textuais”. Num livro recente, *Les espaces de communication: introduction à la sémio-pragmatique*, Odin (2011) voltou a definir as bases epistemológicas que fazem a particularidade do modelo semiopragmático no campo dos estudos da recepção fílmica: uma articulação conciliadora entre o paradigma imanentista da semiologia clássica e a perspectiva pragmática contextual. Nesta altura das suas pesquisas, Odin confessa que ainda procura um modelo capaz de dar conta de dois movimentos contraditórios que deixam qualquer espectador perplexo. De um lado, o espectador sempre terá a impressão de estar num ato de comunicação com o filme, pois ele interage com um texto que ele entende e que alguém parece ter lhe dedicado. Mas, por outro lado, este mesmo texto fílmico parece diferente em função do seu contexto de uso e de leitura. (ODIN, 2011) É por essa razão que Odin define a semiopragmática como um “modelo de (não-) comunicação”, isto é, um modelo que postula que nunca há mera transmissão de um texto de um emissor a um receptor. Ao contrário, diz Odin (2000, p. 10), existe um “duplo processo de produção textual: um no espaço da realização e o outro no espaço da leitura”. Partindo deste sentimento de perplexidade espetatorial – que toma a forma de um pressuposto epistemológico –, Odin procura entender a lógica e os modos de construção dos textos fílmicos, de seus efeitos e afetos, tanto no plano interno ao filme como no espaço onde se realiza a leitura fílmica, isto é, no espaço espetatorial. Sendo assim, a semiopragmática refuta a passividade do ato de recepção, ao contrário postula a existência de um sujeito “actante leitor” do filme, que realiza operações de produção igual ao “actante realizador” do filme. Mas a conclusão principal é que não existe mais uma relação de causa e efeito ou uma homologia direta entre as determinações textuais e contextuais. Como diferentes tipos de determinações intervêm nos processos de construção e de leitura do filme, os espectadores podem cooperar com as instruções de leitura programadas; ou eles podem partir de outros tipos

de determinações institucionais,²⁴ sociais, antropológicas ou culturais para realizarem um investimento interpretativo sobre o mesmo filme. Os modos de leitura e as interpretações fílmicas podem, portanto, diferir ou convergir no trânsito do filme de um espaço de recepção a outro, de uma comunidade de espectadores a outra.

Resumidamente, podemos dizer que é fundamentalmente a negociação de um ponto de (re)conciliação entre o imanentismo (desdenhoso dos fatores extrafílmicos) e a preocupação com as determinações contextuais de diversas ordens que fazem a particularidade da semiopragmática enquanto modelo heurístico, de análise fílmica e de estudo de qualquer processo de recepção cinematográfica e audiovisual. (ODIN, 2000, 2005) Isso fez com que a noção de “instituição cinema” passasse a ser um conceito operatório chave na perspectiva do estudo semiopragmático. Roger Odin não só vê as marcas institucionais na constituição de grandes regimes de representação narrativa e discursiva (ficção vs. documentário, por exemplo), bem como faz do espaço ou contexto de recepção um fator determinante nos modos de leitura ficcionalizante ou documentarizante, por exemplo. Ao redefinir o regime da ficção cinematográfica com base na análise do tipo de combinações entre determinações de ordem institucional, textual, enunciativo, narrativo e contextual, Odin destaca também a participação espectral no processo que leva a uma leitura ficcionalizante. (ODIN, 2000) Em seguida ele aferiu o alcance heurístico do modelo semiopragmático aplicando-o à análise dos filmes de família, dos filmes amadores, dos programas de TV etc. Mesmo assim, o modelo semiopragmático se mostrou bastante cauteloso, para não dizer tímido, quanto à importância desmedida que outros modelos de estudo da recepção cinematográfica concedem às determinações culturais e contextuais. Por fim, cabe frisar que, no plano metodológico, as contribuições de Casetti e de Odin têm em comum o fato de fazer da análise textual/contextual dos filmes um lugar para a problematização da recepção e da espectralidade. Como vimos, Odin define a semiopragmática como método de análise de sentido e afeto entre o filme e

²⁴ Ver a análise das determinações da “instituição familiar” na definição do gênero filme de família e na sua recepção. (ODIN, 1995, p. 27-41)

seus espectadores. Casetti explica, por sua vez, que sua investigação se apóia sempre em exemplos, isto é, sequências, trechos mais longos, aberturas e finais de filmes etc. com a finalidade de rastrear neste leque de exemplos (“escolhidos livremente na história do cinema”) figuras recorrentes de enunciação através das quais o filme destina um lugar para o espectador. Mesmo assim, Casetti reconhece que a formalização do aparelho da enunciação não basta para dar conta de todas as questões relacionadas à constituição da espectadorialidade fílmica, como, por exemplo, o problema da “[...] transformação do estatuto do espectador relacionada à passagem daquilo que se chama cinema clássico contemporâneo”. (CASSETTI, 1990, p. 12)

A FORMALIZAÇÃO DA ESPECTATORIALIDADE NO CINEMA DOS PRIMEIROS TEMPOS

Dentre as pesquisas da espectadorialidade cinematográfica, são as abordagens históricas que enfrentam o maior desafio quanto à reconstituição das práticas de recepção do passado. Mas com a existência de documentos que comprovam a existência dos públicos de outrora e dos traços e vestígios das leituras e interpretações fílmicas, a principal solução a esse desafio consistiu em passar de uma descrição dos hábitos dos primeiros públicos²⁵ cinematográficos atestados para uma reconstrução da espectadorialidade mediante inferências textuais, contextuais e paratextuais. (KESSLER, 2000) Além dos primeiros espetáculos e lugares de cinema, os estudos historiográficos do cinema se interessaram por uma revisão crítica das fases de consolidação da instituição cinematográfica e dos modelos de representação (mostrativo e narrativo) como práticas culturais e sociais e institucionalmente determinadas. Portanto, na historiografia do cinema, parte-se da premissa que a reconstrução teórica da espectadorialidade do passado passa pelo estudo do caráter histórico, isto é, evolutivo, do dispositivo e da instituição cinematográfica. É inegável que há um efeito determinante do dispositivo cinematográfico em todas as fases de evolução do cinema; mas tais

²⁵ Confira uma completa descrição do fenômeno de *Moviegoing in America* na coletânea organizada por Gregory A. Waller (2001), *Moviegoing in America*, e, particularmente, o artigo de Allen (2001).

determinações variam em graus de acordo com os contextos históricos através dos quais o próprio cinema vem se consagrando como uma das principais instituições sociais e culturais.

Obviamente, as abordagens mais históricas, socioculturais e sociológicas, além de integrar os fatores contextuais no seu modelo de estudo da espectralidade cinematográfica, examinaram e exploraram outros aspectos da interação entre recepção fílmica e a instituição cinematográfica. Foi em virtude deste determinismo que as pesquisas sobre o cinema dos primeiros tempos buscaram descrever as relações que há entre a evolução do espetáculo cinematográfico, a adoção de um modelo narrativo clássico e as formas de domesticação dos públicos. Mais uma vez, é a questão da construção institucional do espectador que encontramos na base de muitas análises do “filme primitivo”. Depois de insistir sobre o caráter histórico (e não espontâneo ou natural) do Regime Narrativo Institucional (RNI), Noël Burch (2007, p. 201), por exemplo, estuda de forma detalhada as lógicas desse modo de representação fílmica e seu impacto na “constituição do sujeito ubiquitário”. Para Burch, enquanto o modelo de representação à la irmãos Lumière se contentava em reproduzir a realidade a partir de uma perspectiva monocular e, conseqüentemente, oferecia uma representação do espaço que não incluía o espectador ou o mantinha num “estado de exterioridade”, o RNI operava em alguns filmes: com esse regime de representação, os produtores já se esforçavam em “centrar o sujeito-espectador” (BURCH, 2007, p. 202). Foi da passagem do movimento de descentramento e centramento da instância espectral no espaço da representação fílmica que ocorreu, diz Burch (2007), a separação progressiva entre um “modo de representação primitiva” e um “modo de representação institucional” na história do cinema. Muitos filmes começaram a oferecer ao espectador diferentes pontos de vista sobre a mesma realidade filmada. Na análise do mundo de funcionamento do RNI nos filmes como *How it feels to be run over* (Ceceil M. Hepworth, 1900), *The great train robbery* (Edwin Porter, 1903) e *Life of an american fireman* (Edwin Porter, 1903), Burch chega à conclusão que cada um deles desenvolve estratégias de interpelação deliberada do espectador, isto é, um explícito “convite à viagem” na ficção. Paralelamente ao novo

espaço de representação que a “instituição do cinema” foi recriando, emergia, de outro lado, uma nova forma de espectralidade mais domesticada, graças ao sumiço progressivo de velhas formas auxiliares de intermediação entre o espectador e o filme (como, por exemplo, a figura do comentador ou conferencista que ficava ao lado da tela mediando a percepção e leitura filmica do espectador).

É a questão da solicitação da participação espectral na lógica de representação institucional do espaço do espetáculo do cinema dos primeiros tempos que é levantada nas análises de André Gaudreault e de Jean Châteauevert. Eles vão do pressuposto que “[...] o cinema do primeiro tempo, em regra geral, instaura um espaço resolutamente público entre a tela e o espectador.” (GAUDREULT; CHÂTEAUVERT, 2001, p. 295) Sendo assim, os espectadores daquele espetáculo eram, antes de tudo, membros de um “auditório”, isto é, “uma entidade coletiva decorrente do dispositivo naquele período”. Paradoxalmente, é desta exterioridade que “o modo de representação primitivo” solicitava e regrava abertamente a participação dos espectadores indivíduos de uma “coletividade de indivíduos”. André Gaudreault e Jean Châteauevert se interessam mais particularmente pela compreensão dos modos de funcionamento dos ruídos espectoriais como elementos adjuvantes do espetáculo filmico antes de sua domesticação e da transformação dos primeiros auditórios em verdadeiras comunidades de sujeitos espectadores pela instituição do cinema. Como essas manifestações sonoras do auditório (gritos, aplausos etc.) eram suscitadas e controladas pelo próprio espetáculo do cinema, os ruídos dos espectadores podem, teoricamente, ser considerados como dados pertinentes no estudo da recepção dos filmes do primeiro tempo – como o silêncio, por exemplo, é hoje um dado na compreensão da lógica da recepção dos filmes em salas de cinema. É como se a cada grande regime de construção filmico já institucionalizado, estabilizado e reconhecido como clássico, moderno, pós-moderno, alternativo etc., correspondessem posturas espectoriais também definíveis e classificáveis como clássi-

cas, modernas, alternativas e pós-modernas.²⁶ As descrições do RNI, do modo de representação primitivo e dos tipos de espaço e espectador que instituem se assemelham por vários aspectos com a definição da figura do “espectador clássico” que David Bordwell (1996), por exemplo, infere da formalização teórica e poética do estilo da narrativa clássica. Mesmo reconhecendo o efeito controlador do sistema de montagem, dos enquadramentos, da lógica de encadeamento das ações vigentes no modelo narrativo clássico, Bordwell atribui alguma forma de participação ativa e cúmplice ao espectador. Em consonância com a perspectiva neoformalista, poética e cognitivista que ele adota, Bordwell adverte contra a falsa impressão que pode nos levar a acreditar que a estabilidade dos processos argumentativos e as configurações estilísticas no cinema clássico conduzem automaticamente a postular um espectador clássico passivo e refém de uma máquina totalitária. Pelo contrário, diz Bordwell, qualquer espectador, inclusive o mais ingênuo, “[...] realiza operações cognitivas específicas que não deixam de ser ativas mesmo sendo rotineiras e familiares.” (BORDWELL, 1996, p. 166) Sendo assim, Bordwell vê no “espectador clássico” um sujeito que chega “bem preparado” para entrar em conta com o filme. Mas este espectador seria “preparado” e condicionado por quem e por que instituição? As respostas a esta pergunta continuam a dividir ou aproximar as abordagens sobre a espectadorialidade cinematográfica.

Como podemos ver, essas maneiras de problematizar a recepção fílmica ora pelo peso das instituições e do dispositivo, ora pela autonomia relativa da instância espectadorial, levantam, por outro lado, a questão do caráter histórico e volúvel do próprio princípio da “pertinência” que, como sabemos, levou as abordagens estruturalistas a relegar boa parte das manifestações cognitivas ou a participação silenciosa ou ruidosa dos espectadores numa zona de irrelevância nas definições estéticas e semiológicas do cinema. Nas teorias do cinema interessadas na recepção, ao contrário, todos os traços do espectador (empírico ou textual) interpelam os estudiosos tanto quanto a influência do disposi-

²⁶ Jullier (1997) postula uma modalidade de espectadorialidade e de recepção fílmica correlatas às propostas estéticas e poéticas pós-modernas de filmes que exigem do espectador cooperante uma “suspensão de crença” para não mergulhar no tédio diante deste tipo de regime de representação.

tivo. Não é de se surpreender, portanto, que a dimensão espectral da experiência fílmica tenha se tornado o objeto de estudo por excelência das teorias feministas e das teorias socioculturais e sociológicas que consideram o cinema como linguagem e práxis social e ideológica.

ESPECTATORIALIDADE CINEMATOGRAFICA PELO PRISMA DOS ESTUDOS DE GÊNERO E DOS ESTUDOS CULTURAIS

Até aqui, como podemos ver, delineiam-se os contornos precisos de alguns tipos de espectralidade (da psicanálise do cinema, da teoria do dispositivo, da teoria da enunciação, da semi-pragmática, das abordagens históricas etc.). São figuras do sujeito espectador decorrentes de uma formalização do tipo de relação e de interação que os indivíduos e as comunidades mantêm simultaneamente com o fato cinematográfico e com as instituições sociais. Enquanto alguns estudiosos descartam a figura de um “espectador homogêneo” e relativamente cativo (e passivo) na sua relação com o dispositivo, outros buscam apreender a espectralidade na sua dimensão mais heterogênea. É dentro desta problematização da heterogeneidade espectral que a questão da(s) figura(s) da “mulher espectadora” ocupou o centro dos debates das teorias feministas no campo do cinema e das teorias da recepção. O paradigma feminista foi e continua sendo uma contribuição fundamental para a compreensão de outros aspectos da recepção cinematográfica. A seguir, comentarei os trabalhos de alguns de seus maiores representantes. As primeiras investidas das teóricas feministas no campo dos estudos da espectralidade começaram por uma revisão crítica das noções de dispositivo cinematográfico, do cinema como instituição e do tipo de espectralidade que essas noções pressupõem. Por outro lado, as intervenções feministas ocorreram também de forma decisiva no campo da hermenêutica cinematográfica: ao situarem-se numa perspectiva sócio-histórica, muitas delas recorreram às categorias dos estudos culturais e dos estudos de gênero para propor outros modelos de análise/interpretação textual e contextual dos filmes. Mas, o campo do estudo da dimensão sexuada da recepção não é tão homogêneo como parece: é atravessado por métodos e modelos de investigação teórica diferentes. Mesmo assim, acabou se impondo mais o paradigma

conhecido até hoje sob o nome de *feminist reader-response criticism*. As concepções do cinema como lugar de interações entre um texto e um contexto de produção e de recepção e a ideia que são os espectadores que, em última instância, dão sentido ao filme acabaram criando um tronco comum às pesquisas sobre a espectralidade de autoras como Laura Mulvey (1983), Judith Mayne (1993), Tania Modleski (1988), Ann Kaplan (1983), entre outras. Podemos reagrupar as pesquisas dessas autoras e de outros dentro de um mesmo paradigma teórico de estudo da espectralidade, pois seus trabalhos têm em comum o objetivo de desvendar, pela análise descritiva e textual, os modos como os públicos femininos e os regimes de representação são construídos segundo lógicas de gênero, de classe e de geração. Além de verem no cinema dominante um lugar de reprodução das lógicas das “identidades sexuadas” e das “relações de dominação”, algumas pesquisadoras, majoritariamente americanas e britânicas,²⁷ se interessaram também pela atividade de criação/realização dos filmes por cineastas mulheres. Nas obras dessas cineastas, elas descobriram formas de “resistências” à dominação masculina e falocêntrica presentes nos filmes do cinema *mainstream*. (BURCH; SELLIER, 2009, p. 9) Foi por causa dessa lógica desconstrutivista que essas autoras fizeram da análise dos filmes uma ferramenta e um recurso heurístico. Porém, elas propuseram outros modelos de interpretação que combinassem preocupações textuais e contextuais. Na perspectiva feminista, a análise dos processos de recepção mereceu a mesma atenção que os filmes, no sentido de identificar neles a formação de modos particulares de espectralidade (sobretudo o modo “feminino” ou feminista de leitura fílmica). É por essas razões que Judith Mayne (1993) considera que a espectralidade vai mais além das formas de representação alusiva e figurativa do espectador²⁸ pelo intermédio de personagens-espectadores (que os

²⁷ Mesmo sendo mal aceito o estudo das obras literárias, artísticas e cinematográficas em função das representações das relações sociais de sexo e de gênero, isso não impediu a criação de objetos fílmicos e reflexões teóricas de acordo com o paradigma feminista e dos estudos de gênero na França, por exemplo. Ver um pequeno balanço que Noel Burch e Geneviève Sellier (2009) dedicaram a este assunto em *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*.

²⁸ Mayne (1993, p. 31) fala de “characters who embody spectator roles, by acting”.

espectadores “reais” veem como seus semelhantes envolvidos em práticas de recepção no mundo da ficção).

Laura Mulvey é, sem dúvida, a teórica que mais contribuiu a desenhando os contornos precisos das relações de causa e efeitos que existem entre espectadorialidade e instituição-cinema. Ela não só viu na teoria psicanalítica categorias suscetíveis esclarecer o estudo dos modos de construção textual da relação complexa entre olhar masculino e o corpo da mulher representada na narrativa ficcional, mas também um “instrumento político” para indagar “[...] o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema”. (MULVEY, 1983, p. 437) Sendo assim, Mulvey abre também uma nova brecha para uma descrição da espectadorialidade em termos psicanalíticos.²⁹ No seu famoso ensaio, *Visual pleasure and narrative cinema*, (primeira edição em 1973),³⁰ Mulvey (1983, p. 437) afirma se interessar, na perspectiva psicanalítica, pelo estudo dos modos e lugares de formação da fascinação pelo cinema e ela quer entender também a maneira como este processo identificatório é reforçado “[...] não só por modelos preexistentes de fascinação já operando na subjetividade como também pelas formações sociais que o moldaram”. A teoria psicanalítica é, desta forma, um meio heurístico e ao mesmo tempo um “instrumento político” apropriado para uma nova formalização da relação entre o sujeito espectador e a instituição cinematográfica, mas também para desvendar as formas de determinações que o inconsciente da sociedade patriarcal exerce sobre o próprio.

Como vimos anteriormente, uma das primeiras formas de mediação entre os espectadores e a experiência fílmica é orquestrada pela própria “instituição-cinema”. Mas em alguns casos, é a ação de outras

²⁹ Diferentemente de muitos pesquisadores que se situaram na perspectiva psicanalítica para analisar figuras recorrentes na filmografia de um determinado cineasta (traço do inconsciente ou traços autorais), Christian Metz, por exemplo, insiste no fato que a psicanálise apenas lhe serve como um recurso para construir um discurso sobre o cinema, partindo do imaginário para o simbólico, isto é, pensar o modo de funcionamento do cinema como uma “instituição”. Dali a complementaridade entre abordagens psicanalítica e semiológica no pensamento de Metz.

³⁰ O artigo de Mulvey foi traduzido para o português com o mesmo título *Prazer visual e cinema narrativo* e consta na coletânea organizada por Ismael Xavier (1983), *A experiência do Cinema: antologia*.

determinações provenientes do próprio corpo social que é examinada. Outras maquinarias imaginário-simbólicas e ideológicas que “posicionam” o espectador e programam nele uma série de modos de leitura fílmica, de identificações, de crenças e de valores passam a interessar o pesquisador da espetatorialidade. Se, de um lado, estes determinantes são visíveis nas preocupações que os próprios objetos fílmicos manifestavam por seu espectador – estratégias narrativas e poéticas –, por outro, eles não passam de um objeto que é reconstruído teoricamente, sobretudo nas teorias feministas e dos estudos culturais aplicados ao campo do cinema. Se, portanto, as primeiras definições conceituais do dispositivo, da instituição cinematográfica e dos postulados da “metapsicologia do espectador” chamaram tanto a atenção das teóricas feministas, não foi só por causa de sua insuficiência ou incapacidade em levar suas nuances socioculturais. Foi também porque elas viram nessas formulações um corpo conceitual denso e central nas teorias do cinema por onde elas podiam iniciar sua tarefa de análise desconstrutiva e reconstrutiva da espetatorialidade sobre novas bases. Em alguns casos, elas fizeram da revisão crítica desses conceitos um ponto de partida e de superação para avançar outras hipóteses e definições do cinema e da espetatorialidade, com ferramentas da análise textual e da psicanálise. O material discursivo (revistas, publicações etc.) que acompanha a circulação dos filmes em determinados contextos sócio-históricos de recepção também passava por um estudo fino. Tudo isso sendo conduzido com uma atenção particular aos efeitos de determinações de ordem sociocultural sobre os modos de recepção fílmica.

Embora o modelo de análise fílmica proposto por Mulvey tenha sido criticado por ver no espectador apenas um sujeito psicanalítico homogêneo e mais masculino do que feminino, ele acabou sendo um divisor de águas nos estudos textuais da espetatorialidade. A própria Mulvey (1983, p. 437) afirma se interessar pela compreensão do “[...] modo pelo qual o cinema reflete, revela e até mesmo joga com a interpretação direta, socialmente estabelecida, da diferenciação sexual que controla imagens, formas eróticas de olhar e o espetáculo”. Antes de ver na representação fílmica uma forma de dispositivo que “constrói” o espetáculo e o espectador, Mulvey parte do pressuposto que a “dife-

renciação sexual” funciona como forma de mediação social. Em outras palavras, é uma forma de determinação sociocultural que influi na construção ideológica e simbólica da espectralidade. Todo o mérito do modelo da Mulvey está na sua ambição de examinar este processo desde a estrutura do cinema como linguagem e dispositivo narrativo, mas também “como uma magia que operou no passado”. Ao “desafiar” o cinema (do passado e do presente) nas suas tradições e parte dos seus mitos e ideologia nos setores de seu retrancamento invisível, Mulvey nos oferece mais do que um modelo de estudo da narrativa cinematográfica: trata-se de um modelo de análise fílmica e da espectralidade a partir das noções como o desejo, o prazer e o olhar, isto é, a partir de elementos que fundam e configuram a experiência fílmica. E mais do que uma preocupação com os modos de ler e compreender os filmes, este modelo psicanalítico sonda os modos como o inconsciente (outro dispositivo) estrutura as formas de ver do espectador masculino e, consequentemente, pré-condiciona o seu prazer escópico. Mesmo se este ato de ver transforma, em última instância, indivíduos em sujeitos-espectadores “*voyeurs* obsessivos”, ele instaura um tipo particular de espectralidade (entre outros). Depois de descrever o modo de funcionamento do olhar escopofílico-voyeurista controlado pela representação fílmica, Mulvey destaca três tipos básicos que opera na base do processo de identificação no filme narrativo: o olhar da câmera, o olhar da plateia (do público que assiste ao filme) e o olhar dos personagens no universo diegético. Mas por conta da determinação da lógica de transparência do discurso narrativo clássico, diz Mulvey, além do olhar do espectador, é seu modo de leitura crítica do filme que é também suspenso, para não dizer impossibilitado. Como podemos ver, este ensaio de Mulvey, além de ser uma colocação em prática postulados da psicanálise do cinema, inaugura um modelo teórico-metodológico de interpretação dos casos de recepção fílmica interessados em compreender os modos de investimento perceptivo dos sujeitos espectadores solicitados por um determinado filme ou série de filmes. Desde então, a dicotomia que seus trabalhos estabelece entre espectralidade masculina e feminina serve de parâmetro para muitas pesquisas sobre a recepção cinematográfica estudada em termo de gênero.

Como sabemos, outras teóricas feministas, a exemplo de Kaplan (1983), levaram adiante muitos postulados da Mulvey, indagando, assim, a recepção cinematográfica pelo viés das mediações criadas pelas determinações da instituição-cinema e de outros dispositivos narrativo-discursivos entre o filme e o espectador. Algumas se dedicaram ao estudo da espectralidade em gêneros filmicos (no melodrama, por exemplo) ou na obra de um cineasta específico ou em gêneros filmicos.³¹ (MODLESKI, 1988) Ao longo das suas análises formais e psicanalíticas dos filmes de Hitchcock, Tania Modleski (1988, 2002) examina, de um lado, os modos de construção da figura da mulher na filmografia do mestre do cinema de suspense. Por outro lado, ela discute, no plano da recepção, os tipos de reações que esses filmes provocaram entre os públicos femininos e feministas. No seu trabalho, Tania Modleski (2002) segue, como um fio de Ariadne, as figuras da espectadora cativa ou revoltada que perpassa muitos filmes de Hitchcock. Pesquisadoras, como Ann Kaplan (1983), ao contrário, preferiram indagar as lógicas de outros tipos de espectralidades e de interpelação (das espectadoras) no registro dos cinemas alternativos, isto é, em filmes que buscam driblar as determinações institucionais textuais e narrativas do cinema clássico.

A figura de um “espectador feminino” acabou se impondo como o oposto de um suposto modo masculino de ver os filmes. De um lado, esta noção supõe uma modalidade de espectralidade feminina determinada pela condição de ser mulher numa sociedade patriarcal. Por outro, o postulado de uma leitura feminista ou feminina do filme supõe também modos particulares de apropriação das narrativas e um conflito entre os horizontes de expectativas no espaço da recepção fílmica. Ao mesmo tempo em que uma parte do *feminist reader-response criticism* dirigia suas críticas desconstrutivistas contra os efeitos opressivos do *apparatus* no cinema dominante, outra parte se dedicava a um trabalho de reconstrução teórica da espectralidade feminina no cinema

³¹ Ver também a análise comparativa que Esquenazi fez a partir das leituras/intepretações do filme *Vertigo*, de Alfred Hitchcock, por Mulvey e Tania Modleski em *L'interprétation du film* no livro organizado por Christophe Gelly e David Roche (2012), *Approches to film and reception theories/ cinema et théories de La réception: études et panorama critique*.

clássico com base na redefinição da noção de dispositivo e de outras práticas cinematográficas. Em alguns casos, são os discursos sociais, as formas de comunicação estéticas, as conversações pós-filmes que são examinados, descortçados pelos pesquisadores com a finalidade de ler neles tipos de públicos e espectadores culturalmente predeterminados por fatores como o gênero, o sexo (espectador masculino *vs.* espectador feminino) ou o sentimento de pertencimento étnico-racial etc.

Judith Mayne (1993) situa a problematização da recepção filmica na perspectiva teórica que ela redefine como sendo rigorosamente “feminista” no campo dos estudos do espectadorialidade cinematográfica – diferenciando esta corrente daquilo que ela denomina de “teoria do olhar” protagonizada por Laura Mulvey. A maneira como Mayne indaga a espectadorialidade na interface entre o dispositivo cinematográfico, a esfera pública e a instituição social marca a particularidade da sua abordagem. É com base na análise textual e no estudo da tensão entre fatores filmicos e extrafilmicos que ela infere as principais categorias da sua teorização sobre a recepção: *informed spectator* e *kind of spectatorship*. Essas modalidades espectadoriais, diz Mayne, confirmam não só a existência de diversos tipos de interação entre os públicos cinematográficos e as ideias, opiniões morais e políticas em circulação, bem como comprovam a função de mediação determinante de algumas formas discursivas produzidas sobre os filmes no espaço público. Sendo assim, no modelo metodológico adotado por Mayne, misturam-se a análise textual e a análise do discurso estético e moralista de algumas revistas e publicações de cinema, isto é, discursos que emanam das próprias instâncias espectadoriais. A diversidade e o caráter multifacetado da recepção fazem como que Mayne defina a espectadorialidade como algo que vai além das salas de cinema para se tornar consubstancial das vivências diárias dos sujeitos.

O questionamento das limitações dos paradigmas psicanalíticos e feministas se deu de forma gradativa, às vezes vindo de vozes discordantes no interior do próprio paradigma. Consequentemente, outras perspectivas se abriram no estudo da espectadorialidade. Evitamos falar de “superação” do modelo da espectadorialidade feminista, pois ele continua ainda válido para muitas análises filmicas interessadas na

descrição da interface entre o dispositivo, a instituição cinematográfica e os modos de posicionamentos diferenciados dos sujeitos espectadores homens e mulheres. Porém, mesmo tendo desconstruído parte da ideologia do cinema clássico, diz Miriam Hansen, a abordagem psicanalítica e semiótica da corrente feminista conduziu a uma “mumificação” do sujeito espectador do cinema clássico hollywoodiano. (HANSEN, 1993 p. 198) De tão preso ao texto fílmico, Hansen (1991, p. 7) lamenta que o modelo psicanalítico não conseguiu levar em conta a “dimensão pública da recepção cinematográfica”. Pois é na concepção do cinema como esfera pública e na sua relação com as formações da vida pública (e privada) que se observam outras dinâmicas e outros modos de constituição diferenciada da espectadora mulher. Hansen prefere assumir uma abordagem mais sócio-histórica para fazer um estudo comparativo das manifestações desta “dimensão pública da recepção” no passado e no presente, a partir de uma análise do tipo de relações entre a prática espetacular e a constituição da esfera pública (considerando ou não o peso das diferenças de sexos neste processo). A passagem do primeiro cinema à narrativa clássica em Hollywood, diz Hansen (1991), representa o ponto culminante da domesticação do espetáculo e da recepção cinematográficos. De um sujeito participante de um espetáculo em situação concreta e caótica passamos à figura de um espectador que é construído e “informado” pela estrutura do filme como produto e texto. Além de passar ao crivo da análise propostas narrativas de alguns filmes como *Nascimento de uma nação* (GRIFFITH, 1915), Hansen também realiza o que podemos chamar de uma análise dos discursos que acompanhou a evolução da indústria hollywoodiana. Ela demonstra como o mito e a metáfora do cinema como “linguagem universal” tiveram um duplo efeito configurador e condicionante: de um lado, influenciou o modo de representação fílmica – tal retórica, de um lado, conduziu à imposição da narrativa dita clássica; e por outro, seu efeito foi determinante no processo de uniformização dos primeiros públicos cinematográficos – formados majoritariamente por populações imigrantes de diversas origens. Do apagamento das idiosincrasias resultaram as primeiras modalidades daquilo que Hansen chama de “posicionamento” institucional do espectador. A celebração do cinema como uma “linguagem

universal” (entre os anos 1909 e 1916), diz Hansen, coincide ideologicamente com a instituição dos primeiros esquemas do modelo da narrativa clássica. Consequentemente, isso, de um lado, marca o fim das formas primitivas de mediação entre os filmes e os públicos – figura do conferencista, do conhecimento prévio do conteúdo narrativo pelo espectador, da função de acompanhamento do som e música extradiegéticos. Por outro lado, em termos de recepção, esta mudança põe o espectador diretamente em contato direto com um modelo de narrativa que é “auto-explicativa e auto-suficiente”. (HANSEN, 1992, p. 79) Ou seja, a principal função estética e ideológica dos discursos da própria indústria e da crítica nascente – que propalavam as virtudes transculturais e translinguísticas do cinema naquela época – era, na verdade, eliminar formas de mediação extrafílmica e promover um tipo de espectralidade em detrimento de outra. (LACASSE, 2011) Mesmo assim, reconhece Hansen, restaram margens para uma prática espectral menos institucional. Dali a pergunta que ela levanta e que norteia seu estudo comparativo da recepção: “[...]como podemos comparar modos de espectralidade clássicos e pré-clássicos, formas de consumo de cultura de massa nos primeiros períodos da modernidade e de pós-modernidade do cinema?” (HANSEN, 1993, p. 209) Mesmo sendo realidades e períodos diferentes, Hansen observa que existe uma série de semelhanças entre a espectralidade nesses contextos, sobretudo no que diz respeito ao tipo de interação entre comportamentos dos sujeitos espectadores, estratégias de exibição fílmica e a constituição/expansão/transformação da esfera pública. Todas essas questões que haviam sido evacuadas no debate feminista sobre a recepção acabam sendo recuperadas, de certa forma, em outras abordagens da espectralidade.

A RECEPÇÃO VISTA POR UMA PERSPECTIVA MATERIALISTA HISTORIOGRÁFICA

Outros modelos de estudo da espectralidade se situam numa perspectiva mais hermenêutica, isto é, interessam-se em descrever as práticas de recepção como processos de interpretação nos quais intervem diversos fatores históricos e contextuais. No seu livro *Interpreting*

Films (1992), que se tornou um clássico nos estudos da recepção cinematográfica, Staiger começa apontando a diferença da sua abordagem com relação a outras abordagens dentro das correntes teóricas formadas pelo *reader-response criticism* e a estética da recepção fílmica. Desde as primeiras páginas do prefácio, Staiger (1992) deixa bem claro que seu projeto se distingue de outras pesquisas pelo fato de considerar que, no estudo do processo de leitura e interpretação dos filmes, o que importa são os “fatores contextuais” e não os dados textuais ou a dimensão psicológica do espectador-leitor. Ou seja, em sintonia com a lógica e a “postura neo-marxista”, Staiger constrói um modelo historiográfico e materialista em que a formalização dos modos de recepção e da espectralidade passa pela descrição das relações entre os textos e os leitores.

O modelo da Staiger pode ser visto como uma hermenêutica que busca integrar os aportes dos estudos culturais no estudo da espectralidade sobretudo na análise dos filmes apreendidos num determinado contexto históricos. Na perspectiva de estudo que ela própria define como materialista historiográfica, Staiger explica as variações de interpretações como decorrências das vicissitudes das realidades em que as obras circulam. Mesmo se a diversidade de interpretação pode se explicar por razões de ordem idiossincrática (tipo de relação que cada indivíduo tem com a obra), Staiger vai do pressuposto que trata-se de um processo que é, antes de tudo, predeterminado pelas condições sociais, políticas e econômicas. Sendo assim, as identidades de gênero, de sexo, de preferência, de pertencimento étnico-racial,³² de classe ou de nacionalidade se tornam fatores configuradores e determinantes na interação dos espectadores com os filmes. Este postulado de Staiger marca não só uma ruptura franca com o imanentismo do modelo de análise textual dos filmes que predominou durante décadas, mas também decreta a pertinência das variantes como a “raça”, o gênero, o sexo, o sentimento de pertencimento étnico-comunitário na descrição e análise do processo de leitura/interpretação fílmica. Esses fatores também explicam a existência de diversos modos de recepção e tipos

³² Para mais detalhes sobre a problematização da recepção cinematográfica pela perspectiva dos estudos do *black spectatorship*, ver os ensaios compilados no livro organizado por Diawara (1993), *Black American cinema*.

de sujeitos-espectadores que são historicamente construídos (diferentemente do espectador “a-histórico”, homogêneo e textual construído ou inferido nos paradigmas de estudos poéticos, textuais, estilísticos e fenomenológicos etc.). A contribuição de Janet Staiger (1993) consistiu basicamente na definição de um modelo de estudo histórico-materialista da espectadorialidade. A partir desse modelo, Staiger analisou detalhadamente todos os aspectos da recepção de filmes como *Laranja mecânica* (Stanley Kubrick, 1971) ou *Silêncio dos inocentes* (Jonathan Demme, 1991),³³ estudou também as lógicas da formação das comunidades de fãs e das leituras transgressivas que elas faziam de alguns filmes à revelia da própria intencionalidade dessas obras. (STAIGER, 2000)³⁴

Sucessivas teorizações do cinema e de sua história em diversas perspectivas não só fizeram declinar a preponderância das concepções estético-linguísticas dos filmes a partir dos anos 1970, bem como promoveram o pós-estruturalismo no campo das ideias e dos discursos cinematográficos. Esses debates conduziram também a uma redefinição do fenômeno da recepção filmica concebido, doravante, como um lugar privilegiado donde se podiam ler os diversos modos de interação entre o fato filmico, as obras, os públicos e a realidade sociocultural. Sendo assim, como o próprio cinema, a recepção passou a ser definida como prática de consumo, de apropriação, de leitura e interpretação pelos agentes sociais e pelas comunidades eles próprios historicamente determinados. Dentro dessa perspectiva, a espectadorialidade deixou de ser inferida apenas dos dados textuais. E, como ocorreu nos campos do teatro (ROMERO, 2011) e da literatura (BARTHES, 1999; JAUSS, 1990; PICARD, 1986)³⁵ – ou nas artes visuais e no campo da comunicação –, os processos de recepção passaram a ser vistos como portadores de uma parte das ideologias e do imaginário das comunidades. Ora, mesmo

³³ Neste artigo, Janet Staiger confronta diversos níveis de leitura e de interpretação do mesmo filme se baseando em inferências textuais e contextuais e chega também a tipos de espectadorialidades definidas pelo pertencimento a um grupo homossexual, bissexual etc.

³⁴ Em *Media reception studies*, Staiger defende uma visão mais holística sobre o fenômeno da espectadorialidade, isto é, uma perspectiva em que as lógicas e os modos de recepção sejam estudados indiscriminadamente nos campos do cinema e do audiovisual.

³⁵ Ver um balanço desta revolução epistemológica que resultou na constituição de uma teoria da leitura e do leitor na teoria e na crítica literária em Compagnon (1998) e em Culler (1997).

construindo seus métodos de pesquisa e de análise fílmica a partir de paradigmas teóricos emprestados dos estudos culturais e da sociologia, muitos estudiosos da recepção e da espetatorialidade cinematográfica continuaram se mostrando atentos às determinações textuais. Às vezes, eles exploraram as tensões entre as intencionalidades das instâncias produtoras, o horizonte de expectativa das obras fílmicas e a autonomia das instâncias espetatoriais com a finalidade de destacar diversos tipos de espetatorialidade.

O PARADIGMA SOCIOLÓGICO NOS ESTUDOS DA ESPECTATORIALIDADE E DA RECEPÇÃO CINEMATOGRAFICAS

Quando o pesquisador da recepção toma como objeto de estudo o “público”, ele se defronta com a questão da acepção desta palavra no campo cinematográfico. Embora os estudos históricos e sociológicos dos fatos espetatoriais apresentem muitos pontos de cruzamento e de similitude, elas se diferenciam, porém, pelos modos como a noção de “público cinematográfico” é concebida. Esta diferença começa pela maneira como o historiador e o sociólogo do cinema reconstroem os públicos no tempo. Neste caso, a problemática da temporalidade pode conduzir a se interessar mais por alguns aspectos da recepção em detrimento de outros, considerados, por exemplo, menos pertinentes ou de difícil acesso. O pesquisador pode procurar entender as atitudes espetatoriais dos públicos empíricos num momento presentes. Ele pode realizar tais estudos sobre o público cinéfilo, sobre os frequentadores ocasionais das salas de cinema, ou sobre os públicos que se formam fora e longe dos lugares de cinema, isto é, os espectadores caseiros que veem os filmes só pela TV, pela internet, no avião etc. Nesta linha de investigação, são geralmente as decisões espetatoriais de ver determinados filmes ou ir ao cinema que formam o objeto de estudo.

Paulatinamente, passamos de uma sociologia das obras e da produção a uma sociologia da interpretação e da recepção. As contribuições de um pesquisador em recepção cinematográfica como Esquenazi (2007) se situam na confluência da tradição sociológica francesa e das teorias da hermenêutica. Para fugir da lógica idealista e psicológica da perspectiva estética que, ao seu ver, gangrena o trabalho do pesquisador

de ciência social no campo das artes e do cinema, Esquenazi procura definir a recepção cinematográfica a partir da premissa que ele chama de “natureza constitutivamente social das obras”. Na introdução de *Sociologie des oeuvres: de La production à l’interprétation*, Esquenazi (2007, p. 5) declara que seu livro quer ser uma contribuição à compreensão da relação que se estabelece entre estes objetos, que nós chamamos de obras, e comunidades humanas. Tal tarefa exige um olhar novo e métodos novos. Depois de revisar as velhas concepções estéticas das obras e ter se livrado delas na definição da recepção, Esquenazi propõe instrumentos teóricos e metodológicos que permitam estudar melhor os paradoxos entre a produção e a interpretação das formas artísticas e culturais. Para isso ele desenvolve a ideia segundo a qual “[...] a obra, como um gato, renasce, passando de um universo a outra, mudando perpetuamente de sentido e de condição”. (ESQUENAZI, 2007, p. 7)

Como podemos ver, Esquenazi situa seu estudo sociológico da recepção numa perspectiva que é ao mesmo tempo sociológica e hermenêutica. Quaisquer que sejam as preocupações dos estudiosos nesta interação entre obras e uma determinada sociedade, todos partem do postulado que uma obra fílmica se torna uma realidade no encontro e no contato com públicos. Mesmo assim, precisa Esquenazi, as abordagens sociológicas da recepção não negam a “primeira vida das obras”, isto é, sua fase de fabricação em que imperam lógicas de interpretação predefinidas pelas instâncias institucionais de produção e que podem perdurar na fase de recepção. Para rastrear essas “diretrizes institucionais” e ver como elas são “executadas” no processo de interpretação, Esquenazi se vale do modelo de análise da interpretação de Baxandall (1991). Dentro deste modelo sócio-hermenêutico, Esquenazi analisou vários filmes com o objetivo de entender como as interpretações são produzidas no processo de recepção. Ele se interessou, sobretudo, pelos modos de leitura/interpretação de terminados filmes pelas teóricas feministas. No texto *Interpétation du film*, Esquenazi (2012) estuda o fenômeno de pluralidade interpretativa tomando o filme *Vertigo*, de Alfred Hitchcock, como objeto de uma análise de caso. Nessa análise, Esquenazi faz um estudo cruzado e contrastivo das numerosas modalidades interpretativas a respeito deste único filme, e em seguida, ele

busca demonstrar que todo ato de interpretação é “enraigado” num contexto que implica uma forma de “identificação genérica” do objeto a ser interpretado. É esta identificação que define, em última instância, as propriedades atribuídas ao objeto. Seguindo esta linha de raciocínio, Esquenazi (2012, p. 63) demonstra que qualquer ato interpretativo, que ocorre num quadro de referências, tem êxito se a leitura ou a *espectatura* confirma alguns pressupostos. Em caso de fracasso o intérprete é conduzido a reconstruir um outro quadro sempre confiando no ato interpretativo.

Em alguns casos, o efeito das mediações e do peso das instituições socioculturais são estudados através da análise descritiva dos espaços de recepção e do tempo que as obras “impõem” aos espectadores – ou que os espectadores dedicam às obras. Emmanuel Ethis, pesquisador especializado no estudo dos festivais como lugar de recepção, nos oferece um exemplo de teorização da temporalidade pensada como categoria analítica de alguns casos de recepção fílmica. Ele define as tensões entre o tempo fílmico e temporalidade espectral como manifestação das tensões entre determinações textuais e contextuais na constituição da experiência cinematográfica. Em outras palavras, no processo de recepção, o filme não é o único a impor seu tempo ao espectador. Os públicos também podem dispor do tempo fílmico como quiserem e passam a reconstruir o tempo da narrativa de alguns filmes de acordo com fatores que são sociológicos e culturais e históricos. Sendo assim, existem, de um lado, os tempos da representação fílmica e, por outro, os tempos das instâncias espectraliais que variam em natureza de acordo com os contextos culturais. Numa perspectiva sociocultural, diz Ethis, as diferenças entre apreciações que marcam a interpretação de objetos cinematográficos devem-se, às vezes, à descontinuidade entre o tempo das obras e o tempo que lhes consagram os espectadores; temporalidade espectral, ela própria determinada pelas temporalidades culturais. Para testar o alcance teórico de tal “intuição semiossociológica”, Ethis parte para o campo da experimentação sociológica. Ele realizou uma pesquisa que envolvia 330 pessoas: o objetivo era reconstruir o tempo do filme *Encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925) para ver como intervinham parâmetros sociológicos neste processo de reconstrução

da narrativa fílmica pela instância espectral. Se há uma originalidade nesta abordagem sociológica da recepção pelo viés do estudo da temporalidade, ela está no fato de indagar esta dimensão temporal tanto no fato fílmico quanto na experiência espectral; ela está também no postulado de não ver mais uma relação de determinação ou de homologia entre o tempo dado ao filme e o tempo imposto pela representação (narrativa ou não) fílmica. Ao contrário, da mesma forma como o espectador se apropria de uma obra ao reinseri-la num determinado lugar de recepção, contexto de recepção que a ressignifica, ele também reconstrói o tempo fílmico igual ao resto do conteúdo narrativo. Vista pela perspectiva do tempo, a recepção de uma mesma obra pode revelar diferenças entre gerações de espectadores e, portanto, diferenças nos modos de leitura e interpretação do mesmo filme. Na ocasião dos grandes rituais de recepção que são os eventos de cinema (mostras, festivais de cinema etc.), esta dimensão temporal da atividade espectral pode se revelar no meio de uma mesma comunidade de intérpretes com mais nitidez, além, claro dos demais comportamentos e lógicas de consumo que caracteriza, sociologicamente falando, os públicos de festivais de cinema.

A ESPECTATORIALIDADE CINÉFILA: ENTRE SACRALIZAÇÃO DAS GRANDES OBRAS E DOS GRANDES AUTORES E INSTITUCIONALIZAÇÃO DA CRÍTICA CINÉFILA

Para o espectador, diz Metz, o filme pode ocasionalmente ser um “péssimo objeto”, acarretando assim uma sensação de tédio e de falta de gozo estético. Sensação que se torna decisiva para a continuação ou cessação da experiência espectral. Sendo assim, precisa Metz, é a relação do espectador com o “bom objeto” fílmico que é teoricamente interessante, pois “na perspectiva da crítica sócio-histórica do cinema, por exemplo, constata-se que é ela que constitui a finalidade da instituição cinematográfica”. Por outro lado, na definição metziana da instituição cinematográfica e das “relações de objeto” que o espectador mantém com os filmes, “ir ao cinema” e “falar do cinema” são concebidas como duas atividades diferentes: de um lado, há a atividade formada por pequenos e grandes hábitos que alguns espectadores interiorizaram

e que os tornam “aptos” a consumir os filmes produzidos para eles pela indústria cinematográfica (outra maquinaria); de outro lado, encontra-se a segunda atividade que consiste nos atos de falar e escrever sobre os filmes (a “terceira maquinaria”). Esta segunda atividade é praticada por uma categoria de sujeitos que Metz chama de “escreventes do cinema”. Com esta produção discursiva, eles contribuem a assegurar uma “boa relação com o objeto-filme”; eles participam simbolicamente do funcionamento do dispositivo. Ou seja, o crítico, o historiador, o teórico, o cinéfilo etc. são determinados pela instituição cinematográfica, ao mesmo tempo em que eles fazem parte dela. Para Metz (2002, p. 22-23), muitas vezes, o mesmo discurso produzido sobre o cinema faz parte da instituição. Sendo assim, os discursos do crítico como do teórico funcionam como a “terceira máquina”: “[...] depois daquela que fabrica os filmes, depois daquela que os consome, daquela que os vangloria, que valoriza o produto”. Há, portanto, uma relação paradoxal dos cinéfilos e dos críticos com a instituição cinematográfica; ela é visível, entre outras coisas, no processo de “racionalização” dos escritos e discursos de gosto e de amor sobre o cinema e os filmes em teorias estéticas. São estes discursos sobre o cinema que Metz compara a um “sonho não-interpretado”, uma “outra forma de publicidade cinematográfica” e um “apêndice lingüístico da própria instituição cinematográfica”. (METZ, 2002, p. 22-23) É na tensão desta relação afetiva e discursiva com a instituição-cinema que gostaria de situar e problematizar agora os tipos de espectadorialidade que tomam forma sob a cinefilia e a crítica.

Paralelamente às tradições teóricas (estruturalistas e pós-estruturalistas) em que as relações entre o cinema/filme e os sujeitos sociais são diversamente estudadas, a partir daqui, gostaria de tecer alguns comentários sobre aquilo que considero como as contribuições diretas e indiretas dos discursos “teóricos” e estéticos de uma “certa tendência” da crítica e da cinefilia na formação do campo dos estudos da recepção cinematográfica. As pesquisas socioculturais sobre a cinefilia e a crítica, como sabemos, ajudam a entender o tipo particular de relação afetiva que alguns espectadores mantêm com as obras e os cineastas. Os estudiosos apreendem, antes de tudo, a cinefilia (e hoje o *fandom*) e a crítica como manifestações espectatoriais e modos de recepção que

encenam experiências estéticas. Sendo assim, eles buscam descrever esses comportamentos nos seus aspectos estéticos e socioculturais. Nessa perspectiva, a cinefilia é vista como uma manifestação por parte de grupos de espectadores que protagonizam uma “boa relação” com o objeto fílmico em que a paixão (doentia ou refletida) é elevada ao estatuto de critério estético e de norma.

A cinefilia, antes de ser uma prática cultural e artística datada, é também uma forma de sacralização *sui generis* das obras por uma parcela dos públicos cinematográficos. É isso que Antoine de Baecque (2003) afirma, ao seu modo, em *La cinéphilie: invention d'un regard, histoire d'une culture: 1944-1968*. A cinefilia é apresentada como uma área à parte dentro da longa história das relações dos espectadores com a instituição-cinema. A cinefilia é também, e sobretudo, um hábito de frequentar os filmes e alguns lugares de cinema (tal como a cinemateca e as salas de cinema de arte e os cineclubes, por exemplo). Muitas vezes, esquece-se de insistir na dimensão espectral da cinefilia (todas as cinefilias) – omissão que conduz à sacralização do ritual da cinefilia e de uma certa cinefilia (francesa) em detrimento de outras. Quem diz cinéfila, diz também adesão às formas de mediação impostas pela instituição-cinema como também a recriação de novas normas de recepção e de qualificação das obras e consagração dos cineastas. Entre todos os exemplos de idolatria seletiva das obras pela instância espectral, o livro de Truffaut (2007), *Les Films de ma vie*,³⁶ parece-me o caso mais ilustrativo do pequeno “museu imaginário” que cada sujeito espectador (cinéfilo ou não) é capaz de construir para si próprio e que carrega consigo na vida como parte da sua memória. O livro reúne os principais artigos que Truffaut havia escrito no passado para os *Cahiers du cinéma* e que ele mesmo escolheu para compor a coletânea. Truffaut mistura um estilo de escrita memorialista, autobiográfico e ensaístico³⁷ para comentar a sua relação com alguns filmes enquanto espectador. Ele

³⁶ Primeira edição em 1975.

³⁷ Outros cinéfilos-críticos como Serge Daney (2007) também expuseram suas concepções espectral e teóricas seguindo o mesmo estilo, confirmando, assim, aquilo que Barthes dizia a respeito da crítica: além da solidão do ato crítico, Barthes (1999) dizia que trata-se de um ato que se pratica na escritura, isto é, um ato de linguagem.

descreve também as etapas da passagem de uma forma de espetatorialidade ordinária para a atividade crítica na sua vida. Ou seja, trata-se de uma autoanálise de um espectador. (CALVINO, 2011) A cinefilia de Truffaut é visceralmente uma relação subjetiva e obsessiva com os filmes, com a sala de cinema e com a tela. Nesse livro, Truffaut confessa como na sua tenra adolescência ele sentia uma grande necessidade de entrar nos filmes, aproximando-se cada vez mais da tela, a fim de fazer abstração da sala. Além deste contato físico com o dispositivo, ele precisou também fazer uma seleção daquilo que ia venerar como gêneros fílmicos e aquilo que ia rejeitar. Como ele próprio confessa, a sua cinefilia começou com a fase de consumo compulsivo dos filmes (“ver muitos filmes!”), e prosseguiu com as fases de fichamento dos nomes de diretores e de vários visionamentos dos mesmos filmes – com a única finalidade de “determinar” as escolhas fílmicas em função dos diretores. (TRUFFAUT, 2007, p. 14) Contudo, a passagem da cinefilia à crítica especializada, além de decretar o fim daquilo que Truffaut chama de “generosidade do cinéfilo”, cria também uma forma de espetatorialidade e modalidade de recepção fílmica em que o espectador-crítico sente, doravante, o dever de falar dos filmes e é compelido pela necessidade de analisar e descrever seu prazer. Esses aspectos descritos por Truffaut fazem da cinefilia e da crítica duas faces de uma mesma modalidade de espetatorialidade. Além de revelarem modos de leitura cúmplice dos filmes – em sintonia com o horizonte de expectativa e da intencionalidade *auctorial* das obras –, a cinefilia e a crítica funcionam também como formas de mediação entre os espectadores ordinários e os filmes. Como o cinéfilo-crítico (ou o crítico-cinéfilo) é obrigado a justificar e comunicar seu prazer, ele cria um primeiro filtro entre os filmes e sua recepção no espaço público.

Quando a primeira cinefilia passou a ser substituída por uma nova nos anos 1970 e 1980, iniciou-se um novo modelo de relação entre espectador e o fato cinematográfico. Esta relação de veneração vai além dos objetos fílmicos propriamente ditos para envolver também tudo aquilo que os primeiros cinéfilos-críticos-cineastas escreveram ou disseram sobre os cinemas do mundo. Mas essa cinefilia envolve também a paixão pelos filmes feitos pelos primeiros espectadores ciné-

filos que se tornaram críticos e, depois, cineastas. Passamos, assim, de uma sacralização das obras e dos autores a uma fetichização dos traços deixados por uma primeira prática espectral cinéfila. É este fenômeno de circularidade que Baecque explica bem na sua historiográfica da cinefilia francesa (uma prática cultural e estética da qual ele se tornou hoje um dos maiores especialistas e o principal guardião e epígono dos *Cahiers du Cinema*). Ao situar o estudo da cinefilia na história cultural – e da história cultural francesa –, Baecque define esta forma de apropriação das obras filmicas por alguns espectadores como uma maneira de ver os filmes, de falar sobre eles, e de difundir este discurso crítico e apaixonado. De um lado, Baecque se foca na cinefilia em um contexto histórico-cultural particular – a fim de distinguir esta cinefilia tipicamente francesa dos anos 1944-1968 das outras que surgiram na própria França e em outros lugares do mundo. Por outro, ele concebe a cinefilia daquele período como um sistema de organização cultural que gerava ritos de olhar, de fala, de escrita sobre o cinema e os filmes. Baecque descreve a cinefilia como uma “[...] comunidade de interpretação, com um grupo nuclear, um clã, revista, cine-clubes, etc. produzidos pelos rituais de recepção feitas de falas, discursos e escritos.” Como podemos ver, nestas definições da cinefilia por Baecque, destacam-se nitidamente a dimensão espectral da prática e todos os aspectos que fazem dela um modo particular de recepção dos filmes. A prática da cinefilia vem sendo estudada e pesquisada em outros países do mundo pela perspectiva da história cultural do cinema. Isso tem como efeito reafirmar o caráter “artístico” do fato cinematográfico. Através da história da cinefilia, é uma parte da história da crítica e da recepção cinematográfica que se escreve também. Mas, por outro lado, a obsessão teórica pelas práticas dos cinéfilos tem o efeito perverso de considerar e destacar apenas uma forma de experiência espectral considerada como a mais refletida, consciente e respeitosa e consagradora das obras e dos grandes autores. Ora, acreditamos que se os estudiosos abordassem o objeto “cinefilia” na perspectiva mais restrita daquilo que Yuri Tsivian (1998) chama de história cultura da recepção, todas essas pesquisas revelariam as realidades de muitas comunidades de interpretação nos seus comportamentos de usos, de consumo, de apropriações e de leitura/interpretação dos

filmes e do fato cinematográfico. Tais abordagens requerem que a recepção e a crítica dos filmes e de cinematografias inteiras sejam entendidas como uma prática social e cultura que toma forma na interação entre os sujeitos e os filmes em determinados contextos sociais e em outras áreas culturais.³⁸ Por exemplo, podemos citar o modelo de “análise concêntrica” proposto por Martine Joly no estudo dos discursos dos escritores sobre o cinema.³⁹ Ao se interessar tanto pelo “ambiente do romance” – isto é, as obras literárias que falam do cinema e do seu contexto histórico de produção – quanto pelos modos de descrição dos lugares e públicos das sessões de cinema na composição geral da obra (contexto textual), diz Joly, o estudioso pode rastrear “pistas intra e extratextuais” e chegar a uma melhor compreensão das lógicas de inter-representação numa abordagem interpretativa das obras. Mesmo situando seu modelo numa hermenêutica da imagem, a “análise concêntrica” da Martine Joly abre uma perspectiva de aproximação da análise do discurso no campo do cinema: é uma contribuição metodológica para um estudo e reconstrução textual/contextual da recepção e da espectadorialidade que tomam corpo no próprio discurso fílmico, mas também nos discursos produzidos sobre os filmes e sobre o cinema⁴⁰ – nos discursos prosaicos, literários, da crítica etc. Hoje, muitas pesquisas buscam explicar outras dimensões da espectadorialidade relacionada à cinefilia contemporânea, bem como ao fenômeno de fã. (ALLARD, 1999, 2000) Suas análises concernem aos novos modos de consumo ou de “sacralização” das obras ou concernem a novas modalidades de apropriação e consumo dos filmes. O estudo do discurso dos espectadores ordinários também passou a interessar tanto quanto a retórica da crítica especiali-

³⁸ Ver os casos da recepção da obra de Truffaut em alguns países asiáticos (ALFONCI, 2000). E os casos de recepção crítica do Cinema Novo na França (FIGUEIRÔA, 2004) e da filmografia de Glauber Rocha e Walter Salles na América Latina. (ALTMANN, 2010)

³⁹ Confira o capítulo *O cinema na literatura* em Joly (2003).

⁴⁰ Por trás da pergunta corriqueira “O que é um bom filme?”, por exemplo, Jullier (2002) vê se perfilando um problema estético que tem a ver com o “exercício racional do juízo de gosto”. Qualquer tentativa de respostas a esta questão passa pela definição objetiva das qualidades poéticas intrínsecas da obra (Jullier cita seis critérios), mas também pela análise do tipo de comunicação estética que a experiência fílmica coloca o espectador e os públicos em geral. Neste caso o discurso de gosto do espectador se torna um dado e um objeto de estudo tanto quanto os filmes.

zada e das revistas cinéfilas. Sendo assim, são pesquisas que continuam oscilando entre abordagens estéticas, históricas ou sociológicas. Por fim, todas essas pesquisas têm em comum o fato de considerarem o estudo de casos de recepção como uma ferramenta de análise que vem complementar as formalizações teóricas da espetatorialidade e dando aos conceitos e categorias um valor heurístico de generalização.

CONCLUSÃO

Termino este recorrido teórico voltando para a pergunta que serviu de título ao meu texto: quando é que falamos de “teorias da recepção cinematográfica” e de teorias da espetatorialidade fílmica? Ou seja, como saber se uma pesquisa ou um estudo versa sobre práticas de recepção ou fatos espetatoriais? Uma coisa puxa a outra. Além de artificial, seria ilusório querer separar os dois tipos de preocupações teóricas como se se tratasse de dois objetos diferentes. Como podemos ver, além de formar um mesmo corpo teórico heterogêneo, os estudos da recepção e da espetatorialidade cinematográficas se apresentam também como um campo discursivo no sentido que Foucault dá a este conceito. Apesar de suas diversidades, se uma coisa, pelo menos, parece relacionar essas abordagens do fenômeno da recepção e da espetatorialidade no campo cinematográfico, é o fato de elas proporem modelos de análise dos eventos, dos atos, dos modos, das práticas imaginárias ou concretas que se situam no outro polo do discurso/texto fílmico e da instituição/dispositivo cinematográficos. Todas as contribuições teóricas aqui revisadas buscam entender e explicar os processos receptivos com base na análise das figuras espetatoriais e dos modos de investimentos semânticos, cognitivos, afetivos, sociológicos e culturais que o dispositivo cinematográfico e os objetos fílmicos põem em cena e que passam a ser reconstruídos pelos teóricos. Os modos de consumo, de leitura ou de apropriação das obras fílmicas se tornam eles próprios dados que interessam tanto quando os dados textuais e contextuais. Sendo assim, é como se assistíssemos a uma definição da recepção cinematográfica pelo viés da formalização da espetatorialidade e vice-versa.

Novas pesquisas vêm realizando outros tipos de estudos descritivos de outros aspectos do *world cinema*, sobretudo aqueles ligados às práticas de recepção diaspórica, transnacional e transcultural desencadeada pela rápida e errática circulação dos filmes. (NACIFY, 2001; EZRA; ROWDEN, 2006) Com as transformações do cinema mundial, eclodem outros espaços de recepção em que operam outras formas de mediação, lógicas de apropriação dos filmes e determinações institucionais. (STAM; SHOHAT, 2005) Por exemplo, por um lado, os filmes feitos pelos cineastas em trânsito ou vivem experiências diaspóricas e do exílio vêm ampliando os contornos ou abalando as bases dos chamados cinemas “nacionais”, por outro, populações imigrantes passaram a constituir-se em verdadeiras comunidades de interpretação que se definem por um tipo particular de horizonte de expectativa e de usos com relação ao “*accented cinema*”. Muitas vezes, os modos de espectralidade protagonizados pelos públicos transnacionais e diaspóricos são estudados de acordo com o tipo de imaginário e desejo coletivo de pertencimento identitário que acompanha o processo de recepção. Mesmo quando alguns cinemas nacionais ou transnacionais são produzidos com base em preocupações políticas e ideológicas específicas, seus modos de recepção transnacional e transcultural revelam, às vezes, casos de usos e de apropriações que vão além das intencionalidade das obras e de seus autores. Como diz Chartier, as práticas de recepções devem sempre ser vistas e entendidas como modos de apropriações que, além de transformarem os objetos culturais recebidos, os reformulam. Sendo assim, as diferenças entre as opiniões e os julgamentos estéticos formulados ao longo do processo receptivo confirmam que “[...] a circulação dos pensamentos ou modelos culturais é sempre um processo dinâmico e criador. Inversamente, os textos não têm em si significação estável e unívoca, e suas migrações de uma sociedade dada produz interpretações móveis, plurais, contraditórias”. (CHARTIER, 1990, p. 30) Algumas pesquisas e estudos dos festivais e mostras de cinema em termo de recepção, por exemplo, partem deste pressuposto e buscam analisar práticas de apropriação e de mediação que tomam forma naqueles contextos de recepção fílmica transcultural, bem como examinam os efeitos o impacto real de novas determinações de ordem

estética, ideológica, étnico-racial na seleção das obras. Ou seja, qualquer pesquisa de recepção de obras ou de experiências fílmicas será também, e em última instância, um estudo dos modos e das lógicas da constituição de uma forma de espetatorialidade.

REFERÊNCIAS

- ALLARD, Laurence. Cinéphiles, à vos claviers! Réception, public et cinéma. *Reseaux*, 2000, p.131-168.
- _____. Espace public et socialisation esthétique. *Communications*, n. 68, p. 207-237, 1999.
- ALLEN, Robert C. From exhibition to reception: reflexions on the Audience in film History. In: WALLER, Gregory A. (Org.) *Moviegoing in america*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 2001. p. 300-307.
- ALTMANN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 1999.
- ALTMANN, Eliska. *O Brasil imaginado na América Latina: a crítica de filmes de Glauber Rocha e Walter Salles*. Rio Janeiro: Livraria/FAPERJ, 2010.
- ANCEL, Pascale; PESSIN, Alain. *Les non-publics: les arts en réceptions*. Paris: Ed. L'Harmattan, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BAECQUE, Antoine de. *La cinéphilie: invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*. Paris: Fayard, 2003.
- _____. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura: 1944-1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010
- _____. *Critique et Cinéphilie*. Paris: Cahiers du cinéma, 2001.
- _____. (Org.) *La política de los autores: manifestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós, 2003.
- BAECQUE, Antoine de; CHEVALLIER, Philippe (Org.). *Dictionnaire de la pensée du cinéma*. Paris: Puf, 2012.
- BAMBA, Mahomed. O papel dos festivais na recepção e divulgação dos filmes africanos. In: MELEIRO, Alessandra. *Cinema no mundo: indústria, política e mercado, África*. São Paulo: Escritura, 2007. v. 1.

- BARTHES, Roland. *Critique et Vérité*. Paris: Seuil, 1999.
- BAUDRY, Jean-Louis. *Le dispositif*. *Communications*, n. 23, p. 56-72, 1975.
- _____. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismael (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 383-399.
- BAXANDALL, Michael. *Formes de l'intention*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1991.
- BETTETINI, Gianfranco. *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra: signo e imagen, 1996.
- BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- BRANIGAN, Edward. *Narrative comprehension and film*. Londres: Routledge, 1992.
- BURCH, Noël. *La lucarne de l'infini: naissance du langage cinématographique*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- BURCH, Noël; SELIER, Geneviève. *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*. Paris: VRIN, 2009.
- CALVINO, Ítalo. Autobiografía de un espectador. In: FELLINI, Federico. *Hacer una película*. Barcelona: Paidós, 2011.
- CAROLL, Noë. *Theorizing the movin image*. New York: Cambridge University, 1996.
- CASSETTI, Francesco. *D'un regard l'autre: le film et son spectateur*. Lyon: Presses universitaires, 1990.
- _____. Les yeux dans les yeux. *Communication*, n. 38, p. 78-97, 1983. Dossier Enonciation et Cinéma.
- _____. *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1999.
- CHARTIER, R. *Les origines culturelles de la Révolution française*. Paris: Seuil, 1990. p. 30.
- CRETON, Laurent; MOINE, Raphaëlle (Org.). *Le cinéma en situation: Expériences et usages du film*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

CRETON, Laurent. *Economie du Cinéma: perspectives stratégiques*. Paris: Armand Colin Cinéma, 2009.

DANEY, Serge. *A Rampa* (Cahiers du Cinéma: 1970-1982). São Paulo: Cosacnaify, 2007.

DAYAN, Daniel. *Western Graffiti: jeux d'images et de programmation du spectateur dans la chevauchée fantastique de John Ford*. Paris: Cancier-Guenaud, 1983.

DIAWARA, M. (Org.). *Black American cinema*. New York: Routledge, 1993.

DUMAIS, Fabien. *L'appropriation d'un objet culturel: une réactualisation des théories de C.S. Peirce à propos de l'interprétation*. Québec: Presses de L'Université du Québec, 2010.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Sociologie des oeuvres: de la production à l'interprétation*. Paris: Armand Colin, 2007.

_____. L'interprétation du film. In : GELLY, Christophe; ROCHE, David (Org.). *Cinéma et théories de la réception: études et panorama critique*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012. p. 55-71.

ESQUENAZI, Jean-Pierre ; ODIN, Roger (Org.). *Cinéma et réception*. Paris: Hermes Science Publications, 2000.

ETHIS, Emmanuel. *Les spectateurs du temps: pour une sociologie de la réception du cinéma*. Paris: L'Harmattan/sociologie des Arts, 2006.

EZRA, Elizabeth; ROWDEN, Terry. (Org.). *Transnational cinema, the filme reader*. New York: Routledge, 2006.

GERVAIS, Bertrand; BOUVET, Rachel (Org.). *Théories et pratiques de la lecture littéraire*. Québec: Presses de L'Université du Québec. 2007.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega, 2009.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas, SP: Papirus, 2004.

GAUDREAU, André ; CHÂTEAUVERT, Jean. Les bruits des spectateurs ou: le spectateur comme adjuvant du spectacle. In: ALTMANN, Rick; ABEL, Richard (Org.). *The sounds of early cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. p. 295-302.

GELLY, Christian; ROCHE, David (Org.). *Cinéma et théorie de la réception: études et panorama critique*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012.

GUTIÉRREZ, Tomás Alea. *Dialética do espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. São Paulo: Summus, 1984.

HANSEN, Miriam. *Babel & Babylon: spectatorship in american silent film*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

_____. Early cinema, late cinema: permutations of the public sphere. *Screen*, n. 34, 1993, p. 197-210. Disponível em: <<http://raley.english.ucsb.edu/wp-content/Engl800/MHansen.pdf>>

ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture: Théorie de l'effet esthétique*. Liège: Mardaga, 1995.

JAUSS, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1990.

JOLY, Martine. *A imagem e sua interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2003.

_____. O cinema na literatura. In: _____. *A imagem e sua interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2003. p. 39-82.

JULIER, Laurent. *L'écran post-moderne: le cinema de l'allusion et du feu d'artifice*. Paris: L'Harmattan, 1997.

_____. *Qu'est-ce qu'un bon film?* Paris: La Dispute, 2002.

KAPLAN, Ann E. *Women & Film: both sides of the camera*. New York: Methuen, 1983.

LACASSE, Germain et al. (Org.). *Pratique Orales du cinéma: textes choisis*. Paris: L'Harmattan, 2011.

_____. Du cinema oral au spectateur muet. *Cinemas*, n. 1, p. 43-62, 1998.

KESSLER, Frank. Regards en creux: le cinéma des premier temps et la construction des faits spectatoriels. *Reseaux*, n. 99, p. 73-98, 2000. Dossier Cinéma et Réception.

MASCARELLO, Fernando. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico. In: JACKS, Nilda; SOUZA, Maria Carmem J. de (Org.). *Mídia e recepção: televisão, cinema e publicidade*. Salvador: Edufba, 2006. p. 74-99.

MAYNE, Judith. *Cinema and Spectatorship*. London: Routledge, 1993.

METZ, Christian. Sur une traversée des Alpes et des Pyrénées. In: CASETTI, Francesco. *D'un regard l'autre: Le film et son spectateur*. Lyon: Presses universitaires, 1990. p. 5-10.

METZ, Christian. História/Discurso: notas sobre dois voyeurismos. In: XAVIER, Ismael (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 403-410.

_____. *Le signifiant imaginaire*. Paris: Ed. Christian Bourgois, 2002.

MODLESKI, Tania. *The women who knew too much: Hitchcock and feminist theory*. New York: Routledge, Chapman & Hall, 1988

_____. *Hitchcock et la théorie féministe: les femmes qui en savaient trop*. Paris: L'Harmattan, 2002.

MOINE, Raphaëlle. *Les genres du cinéma*. Paris: Armand Colin cinpema, 2002.

MULVEY, Laura. *Cidadão Kane (citizen Kane)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

_____. Prazer visual e cinema narrative. In: XAVIER, Ismael. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-453.

NAFICY, H. *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

ODIN, Roger. *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck & Larcier, 2000.

_____. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, Fernão P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: Editora SENAC, 2005. v. 2, p. 27-45.

_____. *Cinéma et production de sens*. Paris: Armand colin, 1990.

_____. Le film de famille dans l'institution familiale. In : ODIN, Roger. *Le film de famille: usage privé, usage public*. Liège: Méridiens Klincksieck, 1995. p. 29-41.

PERRON, Bernard. Une machine à faire penser. *Irisa*, v. 20, p. 76-84, 1995. Dossiê : La notion de genre au ciném.

- PICARD, Michel. *La lecture comme jeu*. Paris: Éditions de Minuit, 1986.
- SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*. Paris: Aubier Montaigne, 1977.
- STAIGER, Janet. Taboos and Totems: cultural meanings of the Silence of the lambs. In: COLLINS, Jim et al. (Org.). *Film theory goes to the movies*. New York: Routledge, 1993. p. 142-154.
- _____. *Perverse spectators: the practices of film reception*. New York: New York University Press, 2000.
- _____. *Interpreting films: studies in the historical reception of american cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- _____. *Media Reception studies*. New York: New York University Press, 2005.
- STAM, Robert; SHOHAT, Ella. Teoria do cinema e espectralidade na era dos "pós". In: RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: SENAC, 2005. v. 2, p. 393-424.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- TRUFFAUT, François. *Les films de ma vie*. Paris: Flammarion, 2007.
- TSTVTAN, Yuri. *Early cinema in Russia and its cultural reception*. Chicago: The University Press, 1998.
- WALLER, Gregory A. (Org.) *Moviegoin in america*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 2001. p. 300-307.
- XAVIER, Ismael (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

Estudos da recepção do audiovisual na interface com estudos de gênero e crítica feminista

Tania Montoro

TRAJETÓRIA METODOLÓGICA EM QUE SE INSERE ESTE ESTUDO

Este capítulo é parte dos resultados da pesquisa de pós-doutorado *Revisitar os estudos do audiovisual sobre a perspectiva da crítica feminista e dos estudos de gênero*, realizada junto ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Dialogando com esforços pioneiros de pesquisadores como Escoteguy e Messa (2006), Hamburger (1999), Nassif (2005) e Stumpf e Caparelli (2001), nosso intento é dar uma contribuição para a reflexão teórica dos estudos do audiovisual com recorte em estudos de gênero, no sentido de cartografar o desenvolvimento deste campo emergente, apontando retrocessos, avanços e tendências. Para tanto, em função do tempo e recursos da pesquisa realizou-se um minucioso inventário das teses e dissertações apresentadas aos programas de pós-graduação em Comunicação entre 1995 e 2008, disponíveis no banco de teses das bibliotecas virtuais da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), do Ministério da Educação (MEC),

do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (Ibict), do Ministério de Ciência e Tecnologia (MCT) e das universidades que possuem pós-graduação em Comunicação. Além das teses e dissertações, nos debruçamos em compilar artigos, capítulos de livros, *papers* e ensaios apresentados nos congressos anuais das associações científicas mais representativas da área: Compós, Intercom e Socine. Aqui tivemos também que buscar em CDs e acervos individuais de pesquisadores por problemas de digitalização dos trabalhos nos sites das entidades selecionadas.

Trata-se de um levantamento aproximativo do que está disponível em ambiente digital e passível de leitura e arquivamento. Ao todo se inventariou 86 trabalhos acadêmicos distribuídos em 62 dissertações de mestrado e 24 teses de doutorado com recorte em estudos de cinema e audiovisual na interface com estudos de gênero e crítica cultural feminista. Do total de dissertações de mestrado, 32 foram apresentadas aos programas de pós-graduação da área de comunicação e as demais distribuídas nos domínios das Ciências Sociais (Sociologia e Antropologia), Literatura, Letras História, Psicologia e Educação.

Do total de 24 teses de doutorado inventariadas – quatro foram apresentadas em programas de pós-graduação em Comunicação – e as demais distribuídas pelos mesmos domínios de conhecimento das dissertações de mestrado. Os programas de mestrado e doutorado em Comunicação da Universidade de São Paulo (USP), da Universidade de Brasília (UnB) e da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) concentram o maior número de dissertações/teses, associadas a temática, no domínio das ciências da Comunicação disponíveis em formatos digitais. De 1997 a 2009, registra-se o mapeamento 170 *papers* apresentados em congressos/encontros anuais das sociedades científicas de comunicação e de áreas afins sob o domínio dos estudos de gênero e audiovisual. Destes, 149 constam dos anais da Intercom e 14 de anais da Compós. Nos livros dos encontros anuais da Socine encontramos cinco artigos que foram apresentados em encontros anuais da sociedade que, somente agora, vem digitalizando seu acervo. Os outros dois *papers* foram apresentados em congressos de áreas afins.

Os trabalhos de audiovisual com recorte em estudos de gênero (cinema, televisão, fotografias, vídeo, rádio e mídias sonoras) somam a metade dos trabalhos apresentados sob a perspectiva de estudos de gênero nos eventos científicos das associações/organizações científicas de comunicação. A pesquisa registrou a publicação de 67 artigos em periódicos da área sob os domínios da comunicação e estudos feministas e de gênero. Deste total, 43 são de estudos de cinema, televisão e rádio; três sobre novas tecnologias audiovisuais e questões de gênero; 7 de publicidade (4 apresentam análise do filme/fotografia publicitária); e 14 de imprensa.

As revistas científico-culturais da área de comunicação – *Alceu* da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, *Revista Contemporânea de Comunicação e Cultura* da Universidade Federal da Bahia e *Sessões do Imaginário* da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul concentram o maior número de artigos publicados sobre o recorte de audiovisual e estudos de gênero no ambiente digital. A revista *Estudos Feminista* da Universidade Federal de Santa Catarina e a revista eletrônica *Labrys* da UnB congregam produção substantiva sobre a temática particularmente, sobre teoria do cinema e estudos feministas.

Com este mapeamento das interfaces deste território podemos visualizar um campo científico emergente e em pleno desenvolvimento na produção acadêmica, uma vez que boa parte dos trabalhos foi publicada/apresentada nos últimos cinco anos.

ESTUDOS DE GÊNERO NA PESQUISA EM AUDIOVISUAL: UMA QUESTÃO EMERGENTE

Bourdieu (1991) salienta que o processo de formação de um campo científico implica a acumulação de conhecimentos, que após um dado momento consolidam-se como verdades finais. Atingir este estágio implica em confrontar explicações concorrentes, eliminar antigas tradições intelectuais e pôr a prova verdades anteriores.

A marginalização imputada aos estudos feministas e de gênero tem sido apontada por pesquisadores como um dos importantes obstáculos à sua legitimação acadêmica.

No Brasil, os estudos de gênero foram se consolidando, no final da década de 1970, concomitantemente ao processo de redemocratização no país e ao fortalecimento dos movimentos feministas e de outros movimentos de mulheres com reivindicações específicas no campo jurídico, social e cultural.

Se em outras épocas divindades míticas e religiosas eram invocadas a explicar a natureza e as relações humanas, é a ciência que cumpre, desde a modernidade, a função de buscar explicações e regular a ordem social. Cabe destacar que a ciência, com seus saberes, não é algo abstrato, mas produto de pessoas concretas, situadas em suas posições de gênero, etnia e classe.

O uso da categoria gênero (como um conceito relacional) levou ao reconhecimento de uma variedade de formas de interpretação, simbolização e organização das diferenças sexuais nas relações sociais e perfilou um discurso crítico que se espalhou também pelas ciências da comunicação audiovisual.

Os estudos de cinema e televisão sob a ótica da crítica feminista e dos estudos de gênero se desenvolveram no cadinho da irrupção dos movimentos feministas no final da década de 1960 e 1970, particularmente na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos. O trabalho da teórica e cineasta britânica Laura Mulvey, *Visual pleasures and narrative cinema*, publicado nos anos 1970, adensa a discussão sobre os códigos do cinema narrativo clássico como um dispositivo construído “sobre e por um olhar masculino”. A partir dos conceitos de fetichismo e de voyeurismo, em sua acepção freudiana, a autora analisa o cinema de Hollywood apontando os elementos de linguagem que transformam o corpo feminino em objeto de desejo, em um modo narrativo que interpela o espectador a se identificar com o ponto de vista do olhar masculino – “*male gaze*” – ou a trajetória do olhar sobre o quadro.

Esta instância do olhar masculino sobre o universo feminino mascara e legitima as relações de poder e os mecanismos de dominação e opressão que sustentam as formas de sujeição. Mulvey (1975) assenta seus fundamentos críticos na teoria psicanalítica trabalhando com conceitos como castração, narcisismo, prazer, desejo e plenitude. Este trabalho abre todo um leque de possibilidades ao associar a neces-

sidade de abandonar a narrativa e prazer visual cultivado pelo cinema hollywoodiano em favor de um cinema experimental, em que procurará conciliar diversidade, mercado, público, arte e diversão.

Sua análise acabou servindo de lastro para grande parte da teoria e crítica feminista no cinema. Leituras, interpretações, (re)interpretações e críticas foram produzidas em um movimento dinâmico que ajudou a fundamentar este campo de conhecimento. Este artigo inaugural, além das suas tomadas de posição, forçosamente esquemáticas, abundantemente discutidas, mesmo por sua autora, continua sendo interessante pelo fato de não se prender a análise das representações do feminino, mas de questionar o dispositivo semiótico e narrativo do cinema hollywoodiano dominante.

Com a publicação em 1983 do livro da professora de cinema Ann Kaplan, *Women and Film: body sides of the camera*, na Grã-Bretanha, e no Brasil traduzido uma década depois, este campo de estudo efervescente finca raízes nos estudos de cinema na América latina e na Europa de Leste. Em seu prefácio, apresentando o livro como uma sistematização da sua experiência como mulher, leitora, realizadora, feminista e professora/decana de teoria do cinema na Universidade de Nova Jersey, a autora oferece um repertório de filmes feitos por mulheres que enfocaram e deram uma voz a uma subjetividade, um lugar de onde estas cineastas podiam apresentar outra forma de ver o mundo e colocar em circulação outro discurso imagético. No Brasil, a obra tem uma importância fundamental para a teoria do cinema porque revela um importante esforço para subverter a construção simbólica patriarcal mostrando outras formas de viver a experiência de sujeito em sua relação com a linguagem e história. Todo este movimento, ao lado desta releitura dos autores e diretores clássicos e consagrados pela cinefilia, permitiu que outros trabalhos se tornassem visíveis em obras de realizadoras que a história do cinema ainda hoje negligencia, como Ida Lupino, Lois Weber, Germaine Dulac e Marie Epstein.

É importante observar que os estudos feministas, nos anos 1970, legitimaram o uso da categoria de *gender* (gênero)¹ com a intenção de distinguir entre o gênero como experiência biológica – isto é, como

¹ Na língua inglesa existe a diferença entre *gender* e *genre*.

sendo homem e mulher duas espécies definidas unicamente pelo sexo – e gênero como categoria de análise cultural assentada nas construções sociais e culturais do sexo.

A utilidade do conceito relacional de gênero (*gender*) consiste em mostrar que não existe um mundo das mulheres separado do mundo dos homens. Usar o conceito de gênero leva-nos então a rejeitar a ideia de esferas separadas determinadas pelo corte de sexo. O gênero é uma posição social relativa que não está construído sobre a categoria natural de “sexo”. O conceito emerge de feministas acadêmicas inglesas, justamente num momento de crise do paradigma científico vigente, momento de transição para narrativas literárias a partir do “des-disciplinamento” culturalista das ciências sociais do declínio dos paradigmas, com abandono da pretensão de cientificidade – pelo menos nos termos clássicos. O saber sobre a literatura passa a ser o paradigma das ciências sociais, daí o uso de termos como “discurso”, “texto”, “narrativa” para referir-se e refletir-se sobre o mundo. Soma-se a isto o projeto desierarquizante e desconstrutivista de Derrida com a crítica aos binarismos: texto/contexto, ficção/realidade, real/imaginário e homem/mulher.

Fazendo uma revisão da produção científica com intento de esboçar as redes de referências em termos de linhas de pensamento, posição teórica dos trabalhos mapeados e com objetivo de realizar um percurso crítico que permita fazer interpretações e considerações na configuração panorâmica de um temática, evidenciou-se pelo menos, grosso modo, quatro grandes orientações nos estudos de audiovisual com recorte em estudos de gênero. A primeira recai sobre a análise fílmica/análise da tela com destaque para análise do protagonismo feminino dentro de um marco de transitoriedades e hibridismo do cinema e do audiovisual; uma segunda, que trabalha a representação do feminino nos meios de comunicação; uma terceira, e mais expressivas em termos quantitativos de trabalhos, que se orienta para os estudos da recepção e das experiências do sujeito frente ao audiovisual; e uma última, que se volta aos estudos do corpo, moda e consumo feminino. Este agrupamento comporta as limitações típicas de qualquer revisão bibliográfica em um campo atravessado por indefinições teóricas e metodológicas sem problematização na área da teoria do cinema ou da Comunicação,

e ainda com conhecimentos de diversas ordens e entre conceitos e teorias que ganham sentido em função de valores ativados por subjetividades como experiência do sujeito, curiosidade, militância, formas de pertencimento e exclusão. Enfim, desafios que conformam e projetam a forma como foi incorporado (ou marginalizado) os estudos feministas e de gênero no domínio dos estudos da Comunicação e, particularmente, do audiovisual.

O SUJEITO – RECEPTOR E A(S) EXPERIÊNCIA(S) DO CINEMA, TELEVISÃO E MÍDIAS SONORAS

Os estudos de audiovisual e recepção com recorte nos estudos de gênero e na crítica feminista privilegiam as conexões entre Comunicação e cultura e busca, sobretudo, capturar a(s) experiência(s) dos sujeitos, das audiências e receptores, levando em consideração o deslocamento dos meios e sua presença na vida cotidiana; as formas de mediação que se estabelecem entre sujeito e mensagem; e, ainda, os processos de hibridismo cultural (GARCÍA CANCLINI, 1989), desafiando a noção de que os sistemas de comunicação global subjagam cidadãos, sexos, territórios, nações e paradigmas teóricos.

No inventário de teses, dissertações e *papers*, estes trabalhos articulam experiências culturais e fatos sociais específicos e substantivam a análise cultural porque passam a evidenciar as complexas conexões entre meios de comunicação/cultura cotidiana e os processos de intermediação, trânsitos e traduções que dão sentido a vida social. Estes estudos no território da crítica feminista e dos estudos de gênero permitem que análises de experiências empíricas de grupos e coletividades de mulheres avancem o conhecimento mostrando as diferenças entre as mulheres. As análises empreendidas permitem singularizar a diversidade cultural entre as mulheres e colocam em relevo a diferença, acentuando a falácia de um sujeito mítico e universalizante que estava na base da crítica cultural feminista dos anos 1960 e 1980, que ocultava as diferenças existentes entre as próprias mulheres e entre mulheres de classes e países distintos.

Estes estudos substantivam o deslocamento da diferença entre homens e mulheres e exigem um debate sobre a diferença desde a perspectiva da experiência vivida do(s) diversos sujeitos em suas relações com os produtos culturais e com a vida cotidiana.

Com proposta interdisciplinar, essa orientação de pesquisa do cinema e do audiovisual encontra campo de reflexão teórica expressivo na América Latina. Martin-Barbero, García Canclini, Orozco, Neto, Jacks, Ortiz, Lopes² são alguns nomes, ao identificarem razões teóricas, experiências culturais e fatos sociais que se entrecruzam, catalisando um novo sentido para se compreender e interpretar os processos de comunicação/mediação/consumo nas sociedades contemporâneas latino-americanas. A recepção não se conforma apenas como uma etapa do processo de comunicação; mas se edifica como um lugar novo, de onde devemos pensar e repensar a pesquisa em comunicação sobre quatro grandes princípios: o estudo da vida cotidiana; estudos sobre consumo cultural; os estudos sobre estética e semiótica da leitura e os estudos sobre história social e cultural dos gêneros. (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 58)

No domínio dos estudos da recepção e da experiência dos sujeitos sob a égide dos estudos críticos do audiovisual se edificou a vertente do *Feminist Television Criticism*. (BRUDSON, 1997) Estes estudos, desenvolvidos especialmente nos Estados Unidos e Grã-Bretanha, produziram investigações criativas de base empírica e complexa ressaltando a relação entre recepção de cinema e televisão e construção de identidades – Charlotte Brundson (1993) Ângela Mac Robie (1986) e Mary Brown (1990) –, os estudos sobre gêneros cinematográficos e, particularmente, a comédia e as formas de interação com a audiência feminina – Patrícia Mellencamp (1985), Tania Modlesky (1990) – e, ainda, sobre diversas representações de gênero na cultura jovem feminina – estudos da recepção de produtos/fenômenos midiáticos como Madonna, seriados *Dallas* e *A feiticeira* e o programa *Oprah Winfrey Show*, de personagens de *soap opera* (novela) do horário nobre da televisão americana – Annette Khun (1984), Ellen Wartella (1986) e Sonia

² Citados na bibliografia deste capítulo.

Livingstone (1988) – para ressaltar autorias mais utilizadas nos trabalhos acadêmicos inventariados.

De modo geral e, especialmente, entre os estudos feministas e de gênero, observa-se que essas pesquisas apresentam um hibridismo de metodologias e instrumentos de coleta, análise e interpretação de dados favorecendo a interlocução da comunicação com outras disciplinas implicadas no processo cultural (antropologia visual, sociologia do trabalho, religião e religiosidades, psicologia do consumo, história cultural) e com uso de recursos das tecnologias de informação para captar interações e usos dos receptores. Entretanto, nos estudos feministas de audiovisual, esta vertente teórica e metodológica se distingue pelo lugar em que se observam as coisas e as relações entre elas nas sociedades contemporâneas e globalizadas. Ainda assinala-se o uso do conceito de mediação e os usos sociais dos meios para deslocar os estudos de recepção dos estudos de análise de consumo cultural.

Ressalta-se que, nestes trabalhos, imprime-se a complexidade do processo de comunicação mediado por dinâmicas interindividuais, grupais, etárias; de texto e contexto, e de formas de codificação e decodificação de mensagens. Em outras palavras, com clivagens teóricas distintas, os estudos de recepção audiovisual com recorte em gênero debruçam-se sobre a dimensão qualitativa, plural e heterogênea dos processos de produção, circulação e consumo de bens simbólicos nas sociedades midiáticas.

Na revisão da bibliográfica, tomei como critério de classificação trabalhos que contemplavam o estudo da recepção dentro de um pano de fundo que tinha como recorte um quadro de referência em que se observa um conjunto de elementos e referências do próprio estoque simbólico e cultural do sujeito. Registra-se que alguns trabalhos de estudos de recepção com recorte em gênero apresentam formas criativas de coleta e análise de dados ampliando a dimensão da sociabilidade, da ritualidade e da tecnicidade. As análises e interpretações mostram uma multiplicidade de modos e sentidos em que a coletividade se faz e se recria, sublinhando a diversidade cultural e as formas polissêmicas da interação social. Articula as inovações discursivas enfatizando novas

formas de contrato comunicativo promovido pelo desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação.

No Brasil, mesmo com o sucesso das telenovelas, a academia levou cerca de algumas décadas para começar a refletir sobre o lugar ocupado por este formato audiovisual na cultura brasileira e na vida cotidiana dos receptores. Apesar da presença da televisão e das telenovelas no cotidiano feminino de todas as classes, ainda podemos dizer que é um campo em construção dentro dos estudos do audiovisual.

Em sua pesquisa de tese de doutorado transformada no livro *O Brasil antenado: a sociedade da telenovela*, Hamburguer (2005), analisando várias telenovelas em perspectiva, em paralelo às alusões a processos sociais e políticos, afirma que é possível detectar uma trajetória de liberalização crescente dos papéis femininos. Ao longo dos anos, as personagens da telenovela passaram das mulheres casadoras e mães em potencial a mulheres que se dispunham a seguir seus próprios caminhos. A autora observa que as protagonistas podem se casar em segundas uniões, vivenciarem o sexo sem casamento ou procriação. Entretanto, adverte que o termo feminista não é mencionado para designar mulheres que se opõem ao machismo, preferindo as telenovelas e seus receptores denominar de “mulheres fortes”. As telenovelas, assim, ampliam o espectro de possibilidades para as mulheres, entretanto, não há problematização das relações de gênero propriamente ditas. A distribuição de tarefas domésticas e criação dos filhos, por exemplo, é tema delicado no universo das relações de gênero e não é abordado nas telenovelas. A valorização do feminino se dá pela inserção da mulher no mercado de trabalho, mas a ênfase situa-se na ampliação do que é permitido.

Ainda, no campo dos estudos de recepção a dissertação de mestrado *Representações das identidades lésbicas na telenovela Senhora do Destino*, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da UnB em 2006, estuda como são construídas pela ficção seriada brasileira contemporânea, as identidades do casal de lésbicas analisando como este produto cultural – telenovela das 20h da Rede Globo – mediou os debates sobre o tema analisando os discursos travados por um grupo de telespectadores em uma comunidade virtual na internet, destinada

a comentar o romance vivenciado pelo casal Eleonora e Jenifer durante todo período em que foi ao ar, ao longo de oito meses.

Em criativa metodologia, as cenas da telenovela foram reunidas em um programa de Adobe Premier, agrupadas em ordem cronológica; condensando a narrativa em um vídeo com duração de 5h4m. De posse deste repertório audiovisual, um roteiro foi elaborado com questões atinentes às propostas da pesquisa. Este roteiro, lançado no site de relacionamento do Orkut com nome das personagens, “Eleonora e Jenifer”, possibilitou um diálogo com a comunidade virtual chegando a 1457 membros no último mês do folhetim.

Os usuários em grandes linhas consideraram que a representação do casal de homossexuais se deu de forma discriminatória. Entretanto, representou uma inovação na representação social de lésbicas na ficção seriada brasileira. Consideram que o casal foi retratado dentro da perspectiva do amor romântico associado aos casais heterossexuais e teve um “final feliz” nos moldes usuais da narrativa ficcional dominante no mercado audiovisual. A visibilidade política deste segmento social e a questão da adoção de uma criança – sexo masculino se negro – pelo casal foram consideradas positiva por evidenciar a questão de raça e desafiar o estereótipo de que criança negra tem menos valor social.

Na dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da UnB, em 2007, *Domésticas – O filme: um estudo de recepção com profissionais do Distrito Federal*, a pesquisa procura “vislumbrar a construção da identidade das domésticas em sua mediação com o cinema”. Com dados colhidos de amostra com entrevistas e debates com grupos focais revela as ancoragens de subjetividades destas profissionais, identificando as leituras que estas mulheres oferecem frente às formas de representação audiovisual de sua cotidianidade profissional e de suas formas de consumo cultural.

Além do filme, o pesquisador, em diferentes encontros com esta coletividade profissional, basicamente feminina, lançou mão ainda de episódios da série de TV da Rede Globo *A diarista* e ainda capítulos selecionados da telenovela *Belíssima* da mesma rede de televisão para fomentar o debate.

O hábito de ir ao cinema é quase inexistente no cotidiano destas profissionais. O preço dos ingressos e os horários, durante a semana, são apontados como os principais entraves. Todas, entretanto, já conheciam uma sala de cinema, algumas na cidade natal, na infância, outras quando chegaram a Brasília, e no dia do aniversário da cidade participaram de promoções de rádios locais ou de iniciativa de vizinhos ou membros de igrejas e templos. Ressalta-se a música de Eduardo Dusek, *Ela é doméstica*, que no filme de Meirelles funciona como sujeito de ativação emocional. O trabalho relata que as domésticas participantes dos grupos de recepção adoravam a música e sabiam a letra. A criação de personagens caricaturais funcionou como ativador de humor entre as participantes, mesmo que tenham sublinhado o reforço de estereótipos que reforçam formas de discriminação social e profissional.

Conclui que as domésticas mostraram um sentimento contraditório de indignação e satisfação com o filme. O riso era o elemento mais visível da comunicação visual deste prazer de ver e projetar-se. A projeção acompanhada de debate marcam diferenças entre domésticas de Brasília, de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Nas investigações sobre experiência do sujeito e mídia sonora, a dissertação de mestrado *O fenômeno Rádio Mulher: comunicação e gênero nas ondas do rádio*, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco em 2005, analisa o programa *Rádio Mulher* como veículo de comunicação apropriado pelo movimento das mulheres para gerar mudanças socio-culturais na Zona da Mata Sul de Pernambuco. Descreve a potência do rádio na mobilização das mulheres e identifica as dificuldades em incorporar bandeiras históricas do feminismo como a legalização do aborto e a livre orientação sexual no conteúdo dos programas em função da orientação religiosa das ouvintes.

Ainda em estudos de recepção, registra-se número considerável de estudos sobre mídia sonora e rádio e estudos de recepção de grupos de mulheres dentro do universo da Comunicação e relações de gênero, como já destacava os estudos de Escoteguy e Jacks (2005, p. 63).

No artigo *El cuartel de las feas*, Arlindo Machado e Marta Velez (2007) analisam a telenovela colombiana *Yo soy Betty la fea* para demonstrar como esta novela sacudiu os esquemas mais rígidos da

ficção televisiva latino-americana, sobretudo pela introdução de três importantes desvios nos cânones novelescos: primeiro, transformou a telenovela num gênero híbrido, misturando o melodrama com a comédia de situações (*sitcom*); segundo, modificou o estereótipo da mulher na telenovela, fazendo emergir personagens femininos completamente fora dos padrões convencionais da beleza feminina; e terceiro, introduziu nas telenovelas personagens e situações da vida real, confundindo-se, em alguns momentos, com os formatos jornalísticos. O sucesso dessa telenovela em todo o mundo se explica, de um lado, pelo seu sofisticado manejo dos recursos da linguagem da televisão e, de outro, pelo estranhamento que produz, quando o embate entre as “feias” e a estrutura administrativa da empresa “Ecomoda” parece apontar para alguma coisa mais grave, sintoma de uma sociedade que modela uma única forma de beleza para o corpo feminino e para ser uma mulher bem sucedida.

O artigo *Gênero, classe e geração na televisão brasileira* problematiza a complexa relação geração-gênero-televisão. (ANDRADE, 2004) A preocupação é entender como mulheres de classe média, de diferentes gerações, se relacionam com a televisão, que características lhes atribuem e como a televisão se insere em suas rotinas diárias e que espécie de sociabilidades ajuda a criar.

Conclui que a faixa etária é um elemento importante quando se vai refletir sobre a relação da mulher com os programas de televisão e seus usos no cotidiano.

Na linha dos estudos de recepção e da experiência do sujeito destaca-se o trabalho *O rádio e a publicidade no cotidiano de Macabéa: Clarice Lispector e algumas observações sobre a recepção de mensagens radiofônicas e publicitárias*. (BARROS, 2000)

O trabalho analisa algumas questões suscitadas pela leitura de *A Hora da Estrela*, novela de Clarice Lispector, tendo como base os estudos culturais, as teorias da recepção e a análise do discurso. Analisa o perfil sociológico da receptora Macabéa e como ela recebe as mensagens do rádio, a Rádio Relógio – principal ponto de contato da personagem com o mundo –, da publicidade e dos demais personagens da trama, principalmente do sexo masculino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observa-se que os estudos de recepção com recorte em estudos de gênero apresentam produção científica substantiva nos estudos de rádio e televisão com ênfase em estudos de caso de coletivos de mulheres profissionais ou de grupos etários. Nos estudos de cinema, os estudos de recepção são escassos e não conformam tradição científica.

Os estudos sublinham que estudar o processo de recepção evoca uma lógica que exige uma nova sensibilidade e superação da concepção clássica do saber e do conhecimento. Resulta numa análise cultural que escolhe o cotidiano como espaço – tempo do foco analítico e concebe os receptores como sujeitos capazes de produzir sentidos nos seus processos de codificação e decodificação das narrativas audiovisuais.

Nos estudos de recepção com recorte em estudos feministas e de gênero, evidenciam-se a complexidade dos elementos simbólicos que permitem interações na urdidura da trama cultural e na capacidade de dar visibilidade ao espaço doméstico como possibilidade de criatividade, iniciativa e liberdade. O conceito de mediação³ permite identificar “os usos sociais” que diferentes universos femininos estabelecem com os produtos culturais e as formas de resistências e de pertencimentos que grupos e coletividades de mulheres estabelecem com as condições concretas de sua existência. Evidencia-se que as mulheres são privilegiadas nos estudos, entretanto, as análises não problematizam a relação entre gênero, cultura, estrutura social e sua contingência histórica. Com isso as análises não possuem densidade teórica.

Com forte presença de estudos em que as “falas” e “discursos” das ouvintes/receptoras são foco de análise estratégica para detectar marcas e singularidades do processo argumentativo feminino que são mais recorrentes na organização do discurso feminino.

A perspectiva desde onde se constrói a problematização de boa parte dos trabalhos de comunicação audiovisual e recepção com recorte em gênero apresenta uma série de limitações que vão da redução da teoria feminista a análise de gênero, esquecendo com isso que o conceito de gênero não esgota a totalidade do pensamento feminista nem pode

³ No sentido cunhado por Martín-Barbero.

substituí-lo, pois gênero é somente uma das categorias de análise que interessa aplicar na perspectiva feminista; passa por utilizar a noção de gênero como sinônimo de mulher, o que elimina o caráter relacional que constitui uma das principais potencialidades do conceito e que permite estudar a realidade das mulheres em relação à dos homens e destitui de articulações diferentes eixos de análise, como a etnicidade, a raça, classe social e sexualidade. Esta redução do conceito chega a reforçar a dicotomia sexo/gênero, que pressupõem uma interpretação biológica (em lugar de cultural) do sexo e, ainda, abandona a análise estrutural da desigualdade de poder.

Desse modo, os estudos de Comunicação e gênero, no recorte dos estudos da recepção, vão ocupando um espaço cômodo na academia e, conseqüentemente, produzindo uma análise sem vigor crítico e com certa neutralidade de horizonte político e cultural, por vezes até dócil para o neoliberalismo, uma vez que se reduzem os postulados teóricos feministas ao princípio da igualdade e dos direitos, que pode acontecer sem transformações estruturais do sistema social e cultural.

De outro lado, o modo como foi incorporado à perspectiva feminista no campo concreto dos estudos de comunicação em geral e do audiovisual em particular, primeiro como “estudos da mulher” e depois “estudos das minorias” e, mais recentemente, como “estudos de gênero” completamente isolados das teorias de comunicação ou das teorias do cinema e audiovisual, permitiu que muitas áreas de estudos se mantivessem a margem das “moléstias” que lhes pudessem ocasionar a influência da teoria feminista, tanto em seus fundamentos epistemológicos quanto nos objetos de estudos da própria Comunicação.

Os estudos de recepção com recorte em gênero apresentam análises de experiências empíricas que nos permitem aterrissar nas especificidades de determinadas realidades sociais que têm permitido trazer para academia o universo cultural de vários coletivos de mulheres, descrevendo os tipos de usos e apropriações que fazem das narrativas audiovisuais dentro da vida cotidiana.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, R. M. B. Gênero, classe e geração na televisão brasileira. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 13., 2004. São Bernardo do Campo. *Anais...* São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2004.
- BARROS, A. T. de. O rádio e a publicidade no cotidiano de Macabéa: Clarice Lispector e algumas observações sobre a recepção de mensagens radiofônicas e publicitárias. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 23., 2000. Manaus. *Anais...* Manaus: Intercom, 2000.
- BOURDIEU, P. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Havard University Press, 1991.
- BROWN, M. E. (Coord.). *Television and Women's Culture: The Politics of the popular programs*. Londres: Sage publication, 1990.
- BRUDSON, C. et al. (Coord.). *Feminist Television Criticism: A Reader*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- BRUDSON, C. Indentity in Feminist Television Criticism. *Media, Culture e Society*, v. 15, n. 2, abr. p. 309-320, 1993.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismos e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2003.
- DERRIDA, J. *La Escritura y La diferencia*. Barcelona: Anthropos editorial Del hombre, 1990.
- ECOSTEGUY, A. C.; MESSA, M. R. Os estudos de gênero na pesquisa em Comunicação no Brasil. *Revista Contemporânea*, v. 4, n. 2, p. 65-92, dez. 2006.
- HAMBURGUER, E. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- KAPLAN, E. *Women and film: Both sides of the camera*. Londres: Methuen, 1983.
- KUHN, A. Women's Genres. *Screen*, v. 25, n. 1, p. 40-50, 1984.
- LIVINGSTONE, S. Viewers Interpretations of Soap Opera: The Role of Gender, Power and Morality. In: DRUMMOND, P.; PATERSON, R. (Ed.). *Television and Its Audience*. London: British Film Institute, 1988. p. 83-107.

MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lucía. El Cuartel de las Feas. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 16., 2007, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, 2007.

MARTÍN-BARBERO, J. América Latina e os anos recentes: o estudo de recepção em comunicação social. In: SOUZA, Mauro Winton de. (Org.). *Sujeito o lado oculto do receptor*. São Paulo: ECA/USP: Brasiliense, 1995. p. 39-71.

MELLENCAMP, P. Situation and simulation: An Introduction to "I Love Lucy". *Screen*, v. 26, n. 2, p. 30-40, 1985.

Mc ROBBIE, A.; NAVA, M.(Ed.). *Gender and Generation*. Macmillan: London, 1986.

MODLESKI, T. (Ed.) *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*. Bloomington: Indiana Press, 1990.

MULVEY, L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, v. 16, n. 3, spring, 1975.

NASSIF, B. et al. A temática das relações de gênero nos estudos da comunicação. In: ESCOSTEGUY, A. C. (Org.). *Cultura midiática e tecnologias do imaginário: metodologias e pesquisas*. Porto Alegre: Edipucrs, 2005.

STUMPF, I. R.; CAPARELLI, S. *Teses e dissertações em comunicação no Brasil (1997- 1999) resumos*. Porto Alegre: PPGCom/UFRS, 2001.

WARTELLA, E.; TREICHELER, P. Interventions Feminist Theory and Communication Studies. *Journal Communication*, v. 9, n. 1, p. 1-18, 1986.

Espectatorialidade e o processo de análise narrativa de filmes autorais – algumas considerações

Ana Camila de Souza Esteves

INTRODUÇÃO

Entre tantas questões que permeiam a noção de espectatorialidade no cinema, aquela que se relaciona com a abordagem proposta pelos estudiosos do cinema autoral ainda parece um pouco ignorada, pelo menos em termos metodológicos. Se o cinema de autor é essencialmente pensado a partir da personalidade, da biografia e das marcas de estilo que aparecem em uma obra já consolidada, por outro lado é mais raro um esforço de pensar filmes autorais considerando especialmente a sua construção narrativa. Dito isso, a forma como um filme autoral interpela o espectador a partir da própria narrativa é uma discussão que em geral se mantém fora das pesquisas relacionadas ao cinema de autor. É fato que os estudos sobre o cinema de autor quase sempre se voltam para os mecanismos de construção do filme a partir das marcas de estilo do seu diretor, ignorando quase completamente o modo como tais filmes são construídos para causar efeitos específicos sobre o espectador.

Ao tentar pensar a autoria no cinema a partir de questões ligadas à espectatorialidade em filmes de ficção e de uma abordagem sumariamente narrativa, alguns questionamentos nos chegam de imediato:

como é possível pensar o autor a partir da construção narrativa interna do próprio filme, antes de pensá-lo como instância da personalidade? Como é possível falar de autor sem se voltar a recorrências estilísticas e temáticas de um diretor? Como reconhecer a instância criativa que engendra os discursos do filme a partir do modo como ele se apresenta ao espectador? Entendemos que a discussão acerca da autoria *versus* a espetatorialidade pode ser localizada dentro dos estudos da narrativa, para além das marcas de estilo e recorrências formais e temáticas propostas como diretrizes da política dos autores. Consideramos que instância autoral pode se manifestar dentro da própria estrutura da narrativa, fazendo parte das estratégias de efeito do filme sobre o espectador como qualquer outro recurso que nele pode ser encontrado.

Deste modo, torna-se um desafio pensar o autor dentro dos estudos de narrativa, ao buscar compreender como determinados filmes são construídos de modo autoconsciente – para usarmos o termo de David Bordwell –, fazendo questão de mostrar ao espectador que se trata de uma realidade construída, representada, mas ainda assim uma realidade – não em termos documentais, mas em termos temáticos, em preocupação com temas que refletem a realidade de um tempo, a impressão de um pensamento consciente do seu presente. Concordamos com Adorno (2003) quando diz que o autor é retrato do seu tempo, e acreditamos que, em muitos filmes da cinematografia contemporânea, o autor se manifesta dentro da estrutura da narrativa do filme e “se comunica” de forma muito particular com o espectador. Não importa aqui, portanto, pensar o cineasta como autor, como costumamos fazer a partir das premissas da política dos autores, mas pensar os filmes como autorais no momento em que se desdobram diante do espectador, revelando seus “segredos”, mostrando ao público que ele está diante de uma realidade construída – mas nem por isso menos real, menos retrato do seu tempo.

Acreditamos que as narrativas autoconscientes revelam uma preocupação dos autores em dialogar com o universo do realismo. Os estudos literários apresentam aqui uma fonte bibliográfica importante, especialmente Booth (1983), que faz um esforço em entender de que modo a autoria se relaciona com o processo de narração, bem como Adorno

(2003), Watt (1990) e Bakhtin (1998), que estudaram o surgimento do romance como um gênero que rompe com os anteriores na história da literatura. Estes autores acreditam que a ruptura com uma linguagem em voga nos séculos anteriores revela uma mudança de pensamento do próprio homem na figura do autor, que, por sua vez, se estrutura no romance a partir das mudanças estruturais e linguísticas representadas pelo narrador. A ruptura se dá, portanto, como consequência da necessidade de uma narrativa mais realista, mais ligada ao próprio tempo, que interpele o leitor – e tomamos como hipótese a possibilidade de o cinema também assumir este papel, complexificando o lugar do autor através das estruturas da narrativa.

Com o avanço nos estudos da área de cinema sobre a autoria, uma das certezas é a de que a política dos autores já não dá mais conta do universo teórico que abrange a relação entre obra, autor e espectador. Se problematizarmos um pouco mais a noção de autoria no cinema, é fácil notar que o tema ultrapassa em muito as premissas da política dos autores. A ideia de autoria se mostra evidente e recorrente em trabalhos dos mais diversos diretores, desde Tarkovski e sua concepção de que o diretor deve manipular o tempo de modo que só ele pode ser capaz de fazer, passando por Astruc e sua “câmera caneta”, até as noções de Bresson e Vertov sobre as específicas funções que os cineastas devem ser capazes de executar na realização dos seus filmes. Entender a obra cinematográfica como autoral, ainda que parte de uma estrutura coletiva, nos aproxima da noção de autoria concebida a partir da obra mesma, e não exatamente do autor que a assina. Ainda que seja um desafio fugir completamente da ideia de autoria ligada ao estilo, é instigante a possibilidade de analisar os filmes em si, separadamente, mais que buscar recorrências de estilo em uma obra. Mas como analisar filmes separadamente se a noção de autor sempre esteve vinculada a uma obra completa, fechada, e assinada pelo seu diretor?

Um caminho de pensamento nos leva a considerar que o próprio filme tem, em si, dentro da sua construção narrativa e retórica, suas marcas de autoria. Não se trata mais, portanto, de falar de autoria no sentido da personalidade, da pessoa física que dirige o filme e, eventualmente, faz notar sua subjetividade através da sua obra, mas de como o

próprio filme pode ser visto como autoral – não porque apresenta características típicas de um diretor específico, mas porque, na sua estrutura narrativa, revela uma “mão” que explicitamente manipula os recursos da linguagem cinematográfica e se revela ao espectador, que passa então a ocupar um papel decisivo na compreensão desses filmes.

Nesse sentido, David Bordwell apresenta uma contribuição relevante para a abordagem aqui proposta: em seu livro *La Narración en el cine de ficción* (1996), o autor fala sobre a narrativa do que chama filme de arte e ensaio, narrativa que ele opõe ao do cinema americano (narrativa clássica). O principal argumento de Bordwell está no fato de que os filmes de arte possuem narrativas nas quais os diversos elementos e recursos cinematográficos são usados de modo marcadamente diferente dos filmes de narrativa clássica – os filmes de arte têm, em geral, uma narrativa autoconsciente. Os recursos como montagem, fotografia, escala de planos etc. chamam atenção para si, para além de contarem uma história de personagens ambíguos, com começo, meio e fim, que não se apresentam de forma muito clara ou muito óbvia, entre outras coisas, das quais voltaremos a falar posteriormente

Ao tratar deste assunto, Bordwell insinua que os filmes considerados autorais pelos críticos da *Cahiers du Cinéma*, nos anos 1950, eram essencialmente filmes de narrativa de arte, com as características que elenca no artigo. O que Bordwell propõe é que, diferente dos Jovens Turcos¹, os críticos de cinema busquem analisar os filmes a partir das estruturas de suas narrativas, essencialmente diferentes da narrativa clássica, e não somente a partir da busca por recorrências estilísticas. Filmes de narrativa clássica também podem ser identificados como filmes de um autor – vide os muitos exemplos analisados pelos Jovens Turcos, especialmente John Ford e Alfred Hitchcock –, mas o que

¹ Os Jovens Turcos foi um grupo formado pelos então críticos de cinema, que logo viriam a ser cineastas, François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Eric Rohmer, assim apelidado por André Bazin. Foram os idealizadores da Política dos Autores, que representou uma linha de pensamento da crítica cinematográfica inaugurada nos anos 1950, através de artigos publicados principalmente na revista francesa *Cahiers du Cinéma*. A política entendia que o cineasta autor era aquele que se envolvia com todas as etapas de produção dos seus filmes, bem como imprime neles a sua marca de estilo.

Bordwell sugere é que muitos dos filmes considerados autorais até hoje têm semelhanças narrativas entre si e divergentes do modelo clássico.²

Em acordo com a abordagem de Bordwell, consideramos, portanto, não o autor enquanto instância “pessoal”, da personalidade, mas enquanto instância da narrativa. Esta perspectiva nos leva a considerar, antes, uma discussão que envolve a instância narradora de um filme – quais as possíveis aproximações entre a figura do autor e a do narrador no cinema? Nas narrativas ditas autoconscientes, quem é o sujeito do discurso? De que modo é possível pensar a instância autoral a partir da noção de enunciação? Discutiremos, portanto, a enunciação nas narrativas cinematográficas, a fim de problematizar o lugar desse autor que queremos investigar aqui. Para compreender como o autor se manifesta na narrativa, como esta revela a instância autoral para o espectador, devemos antes questionar o seu lugar dentro das estruturas narrativas, não como uma instância pessoal, não a partir da identificação de traços estilísticos, mas como uma instância que é construída dentro da narrativa. Logo, será possível estabelecer uma mais clara relação entre a instância autoral e aquilo que Bordwell chama de autoconsciência.

AUTORIA E ENUNCIÇÃO

No segundo capítulo do livro *A Narrativa Cinematográfica*, Gaudreault e Jost apresentam uma reflexão mais minuciosa sobre a instância narradora no cinema. Assumindo que a questão traz uma série de dificuldades se comparada à literatura ou ao teatro, por exemplo, os autores buscam esclarecer como é possível localizar o narrador no cinema, uma vez que não parece haver dúvidas de que existe “alguém” que media a comunicação da história narrada com o espectador. Os autores fazem uma espécie de revisão, mesmo que breve, dos estudos da narrativa, na tentativa de localizar os caminhos de pensamento que procuravam por marcas de enunciação nas narrativas, marcas do

² É importante ressaltar neste momento que a dicotomia cinema clássico/cinema de arte não apresenta nenhum juízo de valor sobre os filmes, mas somente a referência que David Bordwell toma para tratar da narrativa no cinema. Como é sabido, o autor é um dos mais expressivos estudiosos da narrativa do cinema, especialmente do que chama de cinema de narrativa clássica.

sujeito, da subjetividade, de alguma instância que se identifique como responsável pela história que está sendo contada.

[...] no caso do cinema, as marcas da subjetividade podem às vezes remeter a alguém que vê a cena, um personagem situado na diegese, enquanto em outras ocorrências traçam, in absentia, a presença de uma instância situada no exterior da diegese, uma instância extradiegética, um 'grande imagista'. (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 61)

Os autores preocupam-se com o nível de atenção dos espectadores em relação às marcas de enunciação. Em muitos filmes – e, diria David Bordwell, em especial nos filmes de narrativa clássica – são criados procedimentos de apagamento ou atenuação a tal ponto que o espectador não perceba tais recursos em ação, tendo a impressão de que a história se conta por si só. A percepção da enunciação entra na discussão de Gaudreault e Jost no momento em que tentam compreender os modos através dos quais o espectador se dá conta do processo narrativo. Como muitos filmes, especialmente os primeiros da história do cinema, buscaram naturalizar este processo, somos levados a pensar que quando a instância narrativa acentua as marcas de enunciação, fazendo-se notar pelo espectador, mesmo o mais desatento e menos preocupado com as estruturas da narrativa, há, portanto, uma aproximação entre as noções de narração e enunciação, onde este narrador/enunciador pode, em algum nível, nos remeter ao comentário autoral, ao autor implícito.³

Gaudreault e Jost concordam com Bordwell (1996) quanto ao fato de que muitos dos filmes de arte (que os primeiros chamam de filmes modernos) acentuam as suas marcas de enunciação. Os autores usam como exemplo alguns filmes que mostram diferenças entre o que o personagem diz ou vê e o que o espectador vê. A distribuição de informação dentro do filme, para além de questões relacionadas ao ponto de vista dentro da narrativa, diz respeito também ao modo como as informações da história são organizadas e transmitidas ao espectador – e mais importante: quem é que organiza essa distribuição de informação.

³ Expressão emprestada da literatura, cunhada por Wayne C. Booth em seu livro *A retórica da ficção*, a qual voltaremos a discutir mais tarde.

Fazendo uma comparação com filmes documentários e reportagens, os autores afirmam:

De toda maneira, não tivesse sido o espectador sensível à enunciação, se tivesse mentalmente apagado os procedimentos próprios à linguagem cinematográfica, ele seria chamado à ordem: acima - ou ao lado - desse narrador verbal (explícito, intradieético, e visualizado) a quem dava um crédito de confiança, existe, pois, um grande imagista fílmico (explícito, extradieético e invisível) que manipula o conjunto da trama audiovisual. Essa inescapável constatação é reafirmada de nova maneira. Essa instância organizadora, caso se trate de ficção, diremos que é a de um narrador implícito. Caso se trate de um documentário ou reportagem, será um ‘documentarista’ ou ‘jornalista’. (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 66)

Na tentativa de responder à pergunta “quem narra o filme?”, Gaudreault e Jost (2009, p. 74) propõem um modelo segundo o qual

o narrador fundamental, responsável pela comunicação de uma narrativa fílmica, poderia ser assimilado a uma instância que, manipulando as diversas matérias de expressão fílmica, as agenciaria, organizaria suas elocuições e regeria seu jogo para entregar ao espectador as diversas informações narrativas.

Os autores afirmam que este enunciador fílmico é responsável por três níveis de enunciação que se manifestam dentro do filme: o icônico, o verbal e o musical. É quando as noções de narração e mostração são apresentadas e relacionadas.

Quem vai falar melhor sobre isso é o próprio Gaudreault (2009), em seu livro *De Platão a Lumière*, desenvolvido a partir da tese de doutorado do autor, escrita entre o final dos anos de 1970 e o início dos anos de 1980. Na obra, procura estabelecer uma teoria narrativa sobre o cinema, relacionando-o com o teatro e a literatura, numa tentativa de demonstrar as correlações e fronteiras entre as narrativas das três artes. Buscando compreender e superar as dificuldades presentes nos três campos em estabelecer a figura do narrador, Gaudreault dialoga com diversos teóricos da narratologia, especialmente Genette, e volta a Platão e Aristóteles para esclarecer os conceitos de mimesis e diegese. Para ele, esses passos são necessários antes que se possa compreender

realmente como se dá a narrativa cinematográfica. Seu objetivo é estabelecer que toda narrativa possui um agente textual que a conduz. E, a partir disso, demonstrar como funciona o sistema narrativo cinematográfico.

Sabe-se que os estudos da narrativa vêm se preocupando com tais questões há muito tempo, e no campo da literatura existe uma série de autores dos quais a narratologia cinematográfica se apoia para pensar as mesmas questões. É justo o que Gaudreault propõe fazer, não só no cinema como também no teatro, duas artes nas quais o problema da enunciação é muito mais complexo que na literatura. Se nesta há uma tendência de identificar o narrador de uma obra com o narrador-personagem (quando há) ou com o próprio autor empírico, Gaudreault acredita que, no caso do cinema, mais especificamente, deve-se evitar este tipo de identificação, que, por sua própria natureza, envolve múltiplos profissionais na sua realização. O que o autor sugere é que existe um agente da narrativa (qualquer que seja ela) inscrito no próprio texto, e este narrador não é nem o personagem que se identifica como narrador da história nem o autor de carne e osso. Trata-se de um narrador implícito, que ele chama de narrador subjacente (*underlying narrator*). Para Gaudreault, toda narrativa, mesmo que tenha um narrador-personagem identificado, possui este narrador subjacente, que a organiza e conduz. O narrador subjacente não deve jamais ser confundido com o autor “real” – figura que, segundo Gaudreault, não deve ser levada em consideração na narratologia.

Porém, é justamente este “agente narrativo” que colocamos aqui em questão, essa figura que Gaudreault e Jost (2009) chamam de “grande imagista”. Consideramos que, quanto mais acentuadas são as marcas de enunciação em uma narrativa, mais facilmente podemos confundir o enunciador com o narrador, ou com essa instância narradora da qual falam os autores. O que Bordwell (1996) vai dizer é que tal instância, no momento em que descortina as estruturas narrativas ao espectador, acaba por descortinar também o próprio autor, ou aquela instância que manipula os elementos da linguagem cinematográfica para que determinados efeitos sejam produzidos sobre o público. Nossa hipótese, concordando com Bordwell, é a de que podemos considerar como

autorais os filmes que acentuam suas marcas enunciadoras, de forma a fazer com que o espectador se dê conta delas, assim sendo possível identificar uma instância narradora. Aproximar a noção de autor e narrador é uma armadilha dentro dos estudos narratológicos, muito mais bem resolvida no campo da literatura, mas ainda muito complexa no campo do cinema.

Na tentativa de refletir um pouco mais sobre a questão, recorremos a Wayne C. Booth e seu livro *A retórica da ficção*. Focado nos estudos narratológicos da literatura, esta obra versa sobre questões referentes aos modos de construção de obras ficcionais, dando especial atenção sobre o papel do autor na estrutura narrativa, na elaboração de recursos retóricos que destinam um efeito específico sobre o espectador. É Booth que cunha a expressão “autor implícito”, a qual nos serve bastante para aproximar as noções de narrador e autor no que chamamos aqui de filmes autorais.

Wayne C. Booth (1983) preocupa-se em discutir os modos através dos quais o autor manipula as estruturas da narrativa, como se relaciona com o leitor, como cria estratégias para conquistá-lo, orientá-lo, emocioná-lo. É por isso que, logo no início do livro, vai se posicionar diante da “polêmica da objetividade do narrador”, assunto muito caro entre os teóricos da literatura. Booth parte do pressuposto de que o autor está sempre presente na obra, mesmo que seja mais difícil, em algumas delas, reconhecê-lo. Desse modo, não lhe parece um problema assumir que nenhum narrador pode ser objetivo, especialmente porque acredita que a obra é toda construída em cima de uma retórica que parte do autor.

Para Booth, o caminho para a compreensão da retórica da ficção é fazer-se perguntas sobre a atividade do autor sobre a narrativa que constrói, como ele articula os elementos da narrativa para causar determinados efeitos sobre o leitor. Não se trata, portanto, do comentário autoral – expressão cunhada para os prefácios de livros dos romances do século XVIII, nos quais os autores se pronunciavam para garantir aos seus personagens suficiente particularidade e autonomia para que parecessem pessoas reais –, mas de compreender o autor como a instância criadora e manipuladora das estratégias da narrativa. É daí que surge a noção de autor implícito, conceito segundo o qual não se pode apagar a

presença do autor na obra. Para Booth, o narrador, assim como outros elementos da narrativa, é manipulado pelo autor implícito que é uma imagem do autor real criada pela escrita.

No capítulo “Tipos de narração”, Booth (1983, p. 151, tradução nossa) deixa mais claro aquilo que chama de autor implícito.

Mesmo o romance no qual nenhum narrador é dramatizado, cria-se uma figura implícita de um autor que fica nos bastidores como um produtor de cena, um manipulador de marionetes ou um deus indiferente, silenciosamente estalando os dedos. Esse autor implícito é sempre diferente do ‘homem real’ – seja lá quem pensamos que ele seja – que cria uma versão superior de si mesmo, enquanto produz sua obra.⁴

Esta noção corrobora a ideia de que a autoria está para além da personificação do “homem real”. Na literatura costuma-se estabelecer esses limites a partir das diferenças entre autor e narrador. A noção de autor implícito corresponde a essa instância criativa/criadora das estruturas da narrativa cinematográfica também, e que não deve, portanto, ser confundida com o narrador. A principal diferença entre estas duas instâncias é a de que o narrador é mais um recurso da retórica do autor implícito.

No terceiro tomo de *Tempo e Narrativa*, ao relacionar o texto e o leitor, Paul Ricouer (1994, p. 271) volta-se à obra de Booth por assumir que só através da retórica da ficção é possível compreender “[...] a comunicação que tem como ponto de partida o autor e [que] atravessa a obra para encontrar seu ponto de chegada no leitor”. Ricouer afirma que pensar o autor é pensar nas suas estratégias de persuasão, e não na sua entidade física, “real”. Para ele, o foco de uma análise deve estar sobre os recursos retóricos através dos quais uma obra se torna comunicável ao seu leitor – recursos estes que, naturalmente, são encontrados na própria obra.

⁴ Even the novel in which no narrator is dramatized creates an implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as stage manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails. This implied author is always distinct from the ‘real man’ – whatever we may think of him to be – who creates a superior version of himself, a ‘second self’, as he creates his work.

A retórica escapa à objeção de recaída na ‘intentional fallacy’ e, em termos mais gerais, de confusão com uma psicologia do autor, na medida em que põe ênfase não no suposto processo de criação da obra, mas nas técnicas mediante as quais uma obra se torna comunicável. Ora, essas técnicas podem ser detectadas na própria obra. Resulta daí que o único tipo de autor cuja autoridade está em jogo não é o autor real, objeto da biografia, mas o autor implicado. É ele que toma a iniciativa do teste de força que subjaz à relação entre escritura e leitura. (RICOUER, 1994, p. 272)

Tanto Booth como Ricouer teorizam sobre aspectos narratológicos do campo da literatura, e suas questões se desdobram em problemas que, no campo do cinema, são ainda mais complexos. De todos os modos, Ricouer se aproxima dos problemas da narrativa cinematográfica mesmo sem querer quando reflete mais especificamente sobre o autor implicado.⁵ Por mais que na literatura seja naturalmente mais fácil identificar o narrador, ainda é possível que um crítico, ou mesmo um leitor, se pergunte sobre a origem daquele enunciado. Também como no cinema, muitas vezes a “voz” que enuncia não deixa clara a sua natureza, e muitos autores, especialmente a partir do século XVIII, com o surgimento do romance, usam da retórica de diversas formas para tornar acentuada a presença do enunciador. Tanto Booth como Ricouer concordam, portanto, que a presença do autor nunca está apagada do texto, está sempre implícita, implicada.

O que Ricouer atualiza da abordagem de Booth é que, para ele, é muito mais interessante uma narrativa que apresenta narradores “não dignos de confiança”, que desestruturam a narrativa, confundem o leitor, dissimulam a instância enunciativa e autoral, já que acabam por convidar o leitor a refletir muito mais, a responder à narrativa e não somente passar por ela. Essa postura ativa do leitor, desejada pelos autores modernos, tem suas origens também no surgimento do romance, e foi defendida por autores como Adorno (2003) e Bakhtin (1998). Eles acreditam que o romance que não esconde suas estratégias retóricas do

⁵ Ricouer esclarece que a expressão “autor implicado” lhe parece mais consistente que “autor implícito”.

leitor acaba por exercer uma função crítica que garante uma resposta sempre positiva do público.

Adorno, por exemplo, diante do que considera o fracasso do iluminismo e do humanismo, afirma que o narrador do romance contemporâneo deve colocar-se na posição de homem diante destas crises, destes fracassos. Desse modo, o narrador seria como uma figura do próprio autor – se o autor percebe o panorama no qual está inserido (sujeito, subjetividade), na construção ficcional, o narrador tem que ser o “espelho” desse momento e desse pensamento, tem que organizar a narrativa de modo que o seu tempo seja percebido e reconhecido pelo leitor. Para Adorno, o narrador tem de conduzir o leitor a perceber a construção da narrativa, levar o leitor para “de trás das cortinas” para que ele entenda como a narrativa é construída antes de apresentar-se a ele. Desse modo, o leitor compartilha, participa do enredo através do narrador e suas estratégias de aproximação. São histórias comprometidas com a realidade do tempo em que surgem, mas que não se contam como antes – elas acontecem sem explicações, sem entregar ao leitor as respostas que eles esperam, mas deixando-os apenas imersos nas perguntas. Existe, portanto, um novo conjunto de valores a ser priorizado no enredo, uma valorização do paradoxo, das artimanhas para confundir o leitor. As histórias já não preenchem seus próprios vazios, há uma valorização da psicologia dos personagens, das suas reflexões, sendo que nada disso é apresentado de forma racional e objetiva.

Arlindo Machado (2007), mais recentemente, também discutiu a enunciação no cinema no livro *O sujeito na tela – modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. Nesta obra, o autor preocupa-se com a subjetividade construída pelos recursos audiovisuais no cinema e como este funciona como um meio através do qual o espectador se identifica com as posições de subjetividade construídas pelo filme. Na verdade, o foco de Machado são as novas tecnologias e o ciberespaço, e como este novo cenário coloca em crise a enunciação tal como a concebemos nas narrativas ficcionais, ressignificando a própria noção de subjetividade.

Machado está interessado em compreender a instância da enunciação a partir das possíveis relações que podem ser feitas entre esta e a

atividade espectral, ou seja, como é possível apontar esse “alguém” que vê e ouve, e que, portanto, dá a ver e ouvir a história que se conta.

Pois, se alguém serve de mediador entre nós e os acontecimentos da história, seguramente não é um ‘contador de histórias’ (muito embora o cinema possa sugerir-lo na trilha sonora, para imitar uma arte nobre: a literatura), mas um ‘alguém’ que só pode existir na estrutura do filme como uma lacuna, para que o espectador ocupe o seu lugar. Assim, qualquer que seja a instituição do sujeito que se põe em circulação no cinema, ela deve poder colocar o espectador no centro de seu processo de significação. (MACHADO, 2007, p. 20)

Machado (2007, p. 27) faz uma reflexão minuciosa sobre os modos através dos quais é possível perceber a instância enunciativa durante o filme, muito embora ela se comporte “[...] como um corpo imaterial, onividente e destituída de limites”. Para o autor, existe uma imediata identificação do espectador por esse olhar, guiado não somente pela câmera, mas pela montagem e diversos outros recursos cinematográficos.

Provavelmente concordando com Bordwell, Machado aponta os momentos nos quais esta instância que produz o discurso não se priva de assumir-se como tal em determinados tipos de narrativa fílmica. A exemplo do narratologista americano, Machado considera filmes nos quais os recursos como montagem e movimentos de câmera, por exemplo, manipulam o tempo e o espaço da narrativa de modo que fique claro para o espectador que existe uma instância igualmente manipuladora do discurso.

Basta lembrar o uso sistemático da câmera distanciada e do tripé baixo, sugerindo o olhar de um monge sentado em posição de meditação, na obra despojada de Yasujiro Ozu, sobretudo do período de maturidade. Ou os enquadramentos tortuosos, oblíquos, fortemente marcados, que mais escondem do que mostram, deixando vir a campo zonas mortas de cenário e dificultando a ‘leitura’ do quadro, a ponto de a posição mediadora da câmera se fazer sentir como um entrave à plena visão, conforme se pode constatar, com maior ou menor ênfase, na obra de autores modernos como Antonioni, Bresson e Straub, entre outros. (MACHADO, 2007, p. 30)

Outro ponto abordado por Arlindo Machado diz respeito ao que chama de “espectador no texto”. O autor aproxima-se da questão ao pensar a “instância doadora no cinema” como aquela que coloca o espectador numa postura também ficcional a partir do uso dos recursos cinematográficos (movimentos de câmera, encenação, montagem etc.). Existe, portanto, uma relação entre o espectador e o universo ficcional criado, e essa identificação não se dá somente através dos recursos cinematográficos citados, já que

A instância doadora, enfim, não é simplesmente um olho, nem está simplesmente numa certa posição (‘ausente’) em relação ao quadro que organiza: ela é um fato da produção ficcional e, como tal, conduz os procedimentos de ‘leitura’ que o espectador irá incorporar. (MACHADO, 2007, p. 85)

O que preocupa Machado neste momento é explicar o funcionamento de um “narrador” (ele prefere sempre usar o termo “enunciador”) implicado na história e os efeitos de posicionamento do espectador daí derivados. Ora, mesmo que pensemos a enunciação a partir também do lugar do espectador, uma coisa é clara: este lugar ocupado pelo espectador não é autônomo, é uma construção do próprio texto. Existe um caminho de leitura proposto pelo enunciador que conduz o espectador a determinadas respostas, mesmo que muitas vezes estas marcas de enunciação se apaguem, ou se escondam, não se deixem ver tão claramente pelo leitor. Este “disfarce” naturalmente se refere a filmes de estrutura clássica, que tendem a fazer que o espectador não questione a retórica da narrativa, muito menos a natureza da instância enunciativa. O próprio Machado não descarta a análise de filmes que fazem justamente o contrário, desmascaram o “narrador”, a instância doadora dentro da estrutura narrativa do filme.

A revisão oferecida por Machado neste livro nos ajuda a compreender melhor as possíveis relações entre o autor e o espectador a partir de uma perspectiva narratológica. Nossa preocupação está em identificar o autor de um filme com esta instância enunciativa, e não podemos ignorar que tal relação só pode ser identificada a partir da recepção de um filme. Se o espectador já não é considerado como um leitor ideal, mas analisado dentro da sua subjetividade, só podemos pensar em filmes

autorais a partir do momento em que as suas marcas de enunciação se fazem perceber pelas subjetividades do leitor, que já não consome a narrativa como algo que se conta sozinho, que se estrutura “naturalmente”, mas como uma linguagem construída e manipulada por uma instância que dá a ver e ouvir, e de um modo bastante específico para que determinados efeitos sejam produzidos sobre ele.

O AUTOR E OS MODOS DE ENUNCIÇÃO

Bordwell também vai perguntar sobre o narrador do filme como eixo da sua argumentação. Do modo como escreve, a questão parece muito simples: existem personagens que assumem a função de narrar dentro do filme, como personagem dentro da cena ou somente através da voz *over*, o que Bordwell chama de narradores explícitos. Porém, e citando Branigan, Bordwell (1996, p. 62, tradução nossa) reconhece que existe o narrador não personificado, e se faz as seguintes perguntas: “Se não se identifica uma voz ou corpo como ponto de narração, podemos falar ainda de um narrador presente no filme? Em outras palavras, devemos ir para além do processo narrativo para localizar uma entidade que seja sua fonte?”⁶

Por mais que reconheça como plausíveis as hipóteses de Booth (1983), para Bordwell (1996, p. 62) o cinema não incita a pensar o narrador como um ser humano, pois para ele simplesmente não se pode “[...] construir um narrador para o filme de Vidor ‘Guerra e Paz’ com a exatidão com que podemos indicar atributos ao narrador do romance original de Tolstoi”. O autor se mostra avesso à teoria da narrativa que insiste em personificar o narrador no cinema, uma vez que não parece lhe fazer sentido reduzir o processo narrativo cinematográfico a um processo comunicacional, como o faz Seymour Chatman (1993), por exemplo. Se o processo de comunicação exige um emissor e um receptor, para ficar no básico, Bordwell afirma que muitas vezes os filmes nem sequer sugerem quem emite a mensagem, muito menos indicam

⁶ Incluso, si no se identifica una voz o cuerpo como punto de narración, ¿podemos hablar aún de un narrador presente en el film? En otra palabras, ¿debemos ir más allá del proceso narrativo para localizar una entidad que sea su fuente?

quem deve recebê-la, o que significa que, para ele, tal regra só servirá para desvelar uma exceção atrás da outra.

Muito melhor, acredito, é dar ao processo narrativo o poder de sugerir, em certas circunstâncias, que o espectador possa construir um narrador. Quando isso acontece, devemos lembrar que este narrador é o produto de princípios organizativos específicos, de certos fatores da história e da preparação mental do espectador. Ao contrário do que o modelo enunciativo implica, esse tipo de narrador não cria a narração; a narração, apelando a normas históricas de visibilidade, cria o narrador. (BORDWELL, 1996, p. 62, tradução nossa)⁷

Dessa forma, o autor se furta de assumir que a “antropomorformização” da enunciação seja um caminho possível para compreender a narrativa cinematográfica – estando, portanto, em desacordo com praticamente todos os narratólogos do campo do cinema. Se cada narratólogo chama essa instância de um nome diferente (narrador, autor, enunciador), e todos eles sendo facilmente refutáveis do ponto de vista de Bordwell (1996, p. 24, tradução nossa), a conclusão a que chega é de que:

Posto que este paradigma crítico ainda não ofereceu um estudo sistemático da maneira na qual a narração mobiliza todas as técnicas fílmicas, ainda não houve, portanto, uma tentativa de definir as propriedades gerais ou qualidades da narração fílmica ou do narrador fílmico.

No fim das contas, David Bordwell prefere abandonar o estudo da enunciação e focar em um estudo da narrativa que não tenha em sua base analogias entre sistemas representacionais que, em sua concepção, não funcionam. O autor prefere uma abordagem que não privilegie determinadas técnicas e que seja suficientemente ampla para cobrir

⁷ Mucho mejor, creo, es dar al proceso narrativo el poder de sugerir, en ciertas circunstancias, que el espectador pueda construir un narrador. Cuando esto ocurre, debemos recordar que este narrador es el producto de principios organizativos específicos, de ciertos factores de la historia y de la preparación mental del espectador. El contra de lo que el modelo comunicativo implica, este tipo de narrador no crea la narración: la narración, apelando a normas históricas de visionado, crea al narrador.

muitos casos, e ao mesmo tempo suficientemente flexível para discriminar tipos, níveis e manifestações históricas da narração.

De fato, Bordwell, ao apresentar a noção de narrativa autoconsciente, abre um precedente para se pensar o narrador (enunciador), já que afirma abertamente que os filmes autoconscientes se dirigem explícita e diretamente ao seu público. Ao pensar o enunciado como uma mensagem a ser codificada pelo receptor (leitor, espectador), Bordwell se aproxima do que, para nós, é a chave desta pesquisa: quando uma narrativa se percebe representando um relato ao espectador, ela é mais autoconsciente que as outras. Bordwell (1996) fala de níveis de autoconsciência, mas atribui isso à narrativa em si, e não ao enunciador/narrador/autor. No momento em que determinada escolha de plano, por exemplo, é feita, a narrativa pode se mostrar autoconsciente na medida em que deliberadamente manipula a quantidade de informação que será transmitida ao espectador – e não esconde isso dele. No capítulo 10 de *Narration in the fiction film*, Bordwell se centra nos filmes que chama “filmes de arte e ensaio”, onde defende que a autoconsciência desses filmes, além de ser bastante explícita e de condicionar a recepção do público, revela a existência de um autor por trás da obra.

É bem verdade que Bordwell refere-se mesmo ao autor físico, ao diretor do filme, inclusive não se furtando de citar a política dos autores no início da sua argumentação, mas sua preocupação está nos modos como esses autores articulam os recursos narrativos para que sua autoconsciência funcione como tal. Ora, quanto mais nos aproximamos de uma análise narrativa, mais tendencioso será afastarmo-nos de uma “personificação” do autor. Apesar de ser precisamente esta a proposta de Bordwell, de alguma forma ele ainda relaciona o filme às marcas de estilo do seu diretor, ainda que sua análise, como veremos, seja exclusivamente narrativa, ignorando os aspectos biográficos e recorrências estilísticas como elementos aproveitáveis em uma análise.

Nesse campo dos estudos narratológicos do cinema, quando se fala em enunciação ou narração há de se ter cuidado especial com as relações estabelecidas entre a instância que dá a ver e ouvir, e foi isso que Bordwell chamou de antropomorfização. Acreditamos que a pista oferecida por ele, a despeito de como coloca em prática a própria retórica acerca dos

filmes autoconscientes, nos serve para pensar que a instância da enunciação, quando desvelada, explicitada, quando acentua suas marcas diante do espectador, revela-se como tal, como enunciadora, como autoconsciente do processo narrativo que dá a ver e ouvir de modo específico. Neste caso, a autoria se manifesta como uma instância que, diferente dos filmes de narrativa clássica, em exemplo mais marcante, se mostra ao espectador, que revela os recursos retóricos da narrativa, condicionando um efeito diferenciado sobre o público, revelando que, por trás da história que se conta, há uma “mão”, há uma instância autoral que manipula a narrativa a olhos vistos, e que não é exatamente o diretor, o roteirista, o produtor ou qualquer pessoa física, mas uma instância de enunciação que se manifesta através do uso específico de determinados recursos da narrativa.

O AUTOR E O ESPECTADOR – UMA RELAÇÃO NARRATOLÓGICA

De acordo com David Bordwell (1996), a análise das estratégias narrativas de um filme pressupõe pelo menos três etapas, a partir das quais podemos compreender o modo como uma história se organiza para o espectador. A primeira etapa diz respeito à quantidade e distribuição de informação que a história oferece ao público. Neste momento é necessário identificar como as informações se distribuem na trama, o que é oferecido ao espectador, o que é omitido, o que é antecipado ou retardado. A segunda etapa se concentra na análise da pertinência dessas informações, a função que as informações têm para o desenvolvimento do enredo, o que nos leva ao terceiro momento, no qual verificamos a correspondência formal entre as duas etapas anteriores – a combinação desses eventos e como eles podem resultar em lacunas, adiantamentos ou redundâncias, dispositivos narrativos fundamentais. Tais dispositivos são analisados a partir de um exame mais cuidadoso dos recursos estruturais do tempo, do espaço e do ponto de vista.

Consideramos que a investigação sobre como determinados filmes constituem-se narrativamente pode trazer respostas instigantes sobre certas particularidades de experiências autorais no cinema. É o próprio David Bordwell que oferece um caminho para esse tipo de análise, ao

sugerir que a autoconsciência narrativa é uma das características passíveis de análise nos programas narrativos. Trata-se, em linhas gerais, do grau de acentuação de determinados recursos narrativos de um filme, que fazem questão de se mostrar ao espectador. Deste modo, ele fica ciente de estar diante de uma construção de linguagem, e acaba por colocar-se numa posição mais ativa diante da obra.

Bordwell aponta alguns temas que aparecerão com frequência nos filmes de arte: tratarão de assuntos “reais”, problemas psicológicos e correntes tais como a alienação contemporânea e a falta de comunicação. Bordwell (1996, p. 206) acredita que o cinema de arte e ensaio representa o nascimento de um novo realismo, no qual “O mundo aleatório da realidade objetiva e os estados passageiros que caracterizam a realidade subjetiva” caracterizam os enredos e conflitos dos personagens. Para o autor, o realismo do cinema de arte não é mais “real” que o cinema clássico, mas representa uma diferente motivação realista.

Recursos como a encenação, por exemplo, podem enfatizar a verossimilhança dos enredos, assim como a do espaço (filmar em locações naturais e não em estúdio) e a do tempo (tempos mortos). Para Bordwell, praticamente todos os recursos utilizados em filmes de arte trabalham de acordo com a verossimilhança dos acontecimentos. Com uma forte relação com o cinema realista (hipótese do próprio autor), os filmes de arte e ensaio precisam explorar recursos que enfatizem seus temas realistas com uma linguagem também realista. Neste momento, não deixa de citar o exemplo que lhe parece mais lógico, os filmes do Neorealismo italiano, bem como outros cineastas italianos como Antonioni, que explora a ambiguidade dos personagens, a falta de comunicação e os tempos mortos de forma exemplar para a tese de Bordwell.

A imprecisão da causa e do efeito é uma das características mais básicas: não parece muito importante deixar claro ao espectador as motivações dos acontecimentos, mas fazê-los prestar atenção em tais lacunas, obrigando-o a criar outro tipo de envolvimento com o filme. A construção episódica do argumento também ajuda neste processo, além do aumento da dimensão simbólica do filme através das flutuações da psicologia do personagem. (BORDWELL, 1996) Para tanto, os filmes

se baseiam em coincidências que devem ser toleradas pelo espectador. Para provocar essas coincidências, os filmes de arte, em geral, não constroem situações narrativas que conduzam o espectador numa linha lógica causal dos acontecimentos; ao contrário, criam vazios abstratos e hipóteses não muito rigorosas sobre as ações futuras, facilitando a dinâmica de um final propício à coincidência em geral. Nos filmes de arte há uma ligação mais tênue entre os acontecimentos (lacunas causais), e o acaso é um dos recursos usados para fazer que o espectador se envolva mais ativamente com a trama ao deparar-se com incidentes transitórios, periféricos, e cenas se constroem ao redor de encontros fortuitos – a narrativa nos pede que unifiquemos apelando para as plausíveis improbabilidades da “vida real”. (BORDWELL, 1996)

No cinema de arte e ensaio há uma forma muito particular de se apresentar os personagens. Segundo Bordwell, a construção psicológica dos personagens desses filmes é semelhante aos de narrativa clássica, mas há uma diferença essencial: os personagens de filmes de arte e ensaio parecem não ter motivações específicas, um objetivo claro ou um desafio definido pela narrativa, podendo agir de modo incoerente e sem nunca ter suas motivações explicadas ao público. Para Bordwell, trata-se de uma escolha clara por não dar importância aos projetos causais dos personagens, por silenciar sobre suas motivações, por enfatizar ações e intervalos insignificantes e nunca revelar os efeitos dessas ações. Assim, se nos filmes de narrativa clássica os personagens possuem motivações e objetivos claros, na narrativa de arte, a ausência de *deadlines* dentro da cadência dos acontecimentos da trama cria vazios abstratos e hipóteses menos rigorosas sobre a ação futura. Os personagens não correm atrás de um objetivo, eles deslizam de uma situação para outra, seguem um itinerário que contempla o mundo social do filme. Há claramente, portanto, um maior interesse pelo personagem que pelo argumento.

Sobre os protagonistas, Bordwell faz uma comparação entre os de narrativa clássica e os de narrativa de arte e ensaio – Bordwell afirma, ainda, que os problemas dos protagonistas dos filmes de arte em

geral estão relacionados a questões existenciais, a situações-limite⁸ que impulsionam a causalidade do filme. Desse modo, o argumento, com base nessa situação-limite, ao final revela ao público acontecimentos prévios por meio da narração ou da representação, de modo que o esclarecimento dos conflitos passa a ser o menos importante. O final aberto é a principal consequência do uso deste recurso, que não é estranhado pelo espectador, já que a própria narrativa indica que o foco está na causalidade psicológica da trajetória dos personagens, com traços, motivos ou objetivos nem sempre claros.

No que diz respeito à representação espaço-temporal, Bordwell também enumera as principais características. No caso do espaço, há uma predominância de planos de ponto de vista ótico, *flashes* de um acontecimento rememorado ou vislumbrado, padrões de montagem, modulações de luz, cor e som, tudo motivado pela psicologia do personagem e que projetam-se como a imaginação deste. No que tange ao tempo, o exemplo mais óbvio é o uso do *flashback*, mas há também a manipulação através da distensão do tempo e manipulação da frequência, como quando há uma repetição de imagens ou de situações narrativas. Esses recursos são motivados pelo tempo psicológico dos personagens. De forma geral, temos as seguintes características como típicas de uma narrativa de filme de arte:

- 1 - Protagonista desprovido de orientação
- 2 - Formato episódico
- 3 - Situação-limite central
- 4 - Efeitos expressivos espaço-temporais
- 5 - Enfoque nas limitações do conhecimento do personagem

Sobre este ponto 5, Bordwell afirma que, em geral, nos filmes de arte o que se sabe o personagem é muito pouco, as informações são restritas, tanto para ele como para o espectador. Desse modo, as informações se tornam pouco confiáveis, muito subjetivas. Aqui é importante mencionar o “comentário narrativo aberto”, recurso a partir do qual a

⁸ “A situação-limite é muito comum na narrativa de arte e ensaio; o impulso causal do filme, com frequência, deriva do reconhecimento, por parte do protagonista, de que enfrenta uma crise de significado existencial”. (BORDWELL, 1996, p. 208, tradução nossa)

narrativa chama atenção para si, interrompendo bruscamente o fluxo até então instaurado – o realismo objetivo – para tornar-se essencialmente subjetiva. Este recurso também existe no cinema clássico, mas se destaca no cinema de arte. Segundo Bordwell, alguns exemplos deste recurso são: um ângulo incomum, um corte até certo ponto acentuado, um movimento de câmera surpreendente, uma mudança irrealista na iluminação ou no cenário, uma disjunção na trilha sonora. Por causa do uso desses recursos, Bordwell afirma que a narrativa de arte e ensaio é essencialmente mais autoconsciente que a narrativa clássica.

A autoconsciência é uma das principais características do filme de arte, segundo Bordwell. Ela indica a presença de um autor, que regula o que deve ser conhecido pelo espectador, muitas vezes construindo de forma não muito clara os personagens e seus conflitos, de modo a confundir o espectador e abandonar a história, uma vez atingidos seus objetivos. Esse tipo de estratégia narrativa acaba construindo os finais abertos e o que Bordwell chama de “narrativas inconclusivas”, que deixam questões pendentes e perguntas sem respostas, diferentemente (para não dizer oposto) da narrativa clássica. Também ao contrário da narrativa clássica, só saberemos as motivações dos personagens – se de verdade chegamos a sabê-las – no final do filme. Desse modo, se hipóteses são levantadas pelo espectador ao longo do filme, elas não dirão respeito somente à história, à fábula, mas também e especialmente à sua estrutura narrativa.

O cinema de arte não é clássico porque cria lacunas narrativas permanentes e chama atenção sobre os processos de construção da história. Mas estas infrações se situam dentro de normas extrínsecas, redefinidas como realismo ou comentário autoral. Finalmente, a narração do cinema de arte não só exige compreensão denotativa como leitura conotativa, um nível mais alto de interpretação. (BORDWELL, 1996, p. 213, tradução nossa)⁹

⁹ El cine de arte y ensayo no es clásico porque crea lagunas narrativas permanentes y llama la atención sobre los procesos de construcción de la historia. Pero estas infracciones se sitúan dentro de normas extrínsecas, redefinidas como realismo o comentario autoral. Finalmente, la narración del cine de arte y ensayo no sólo exige comprensión denotativa, sino también lectura connotativa, un nivel más alto de interpretación.

O filme de arte e ensaio, portanto, exige do espectador uma compreensão denotativa, assim como uma leitura conotativa, um nível mais alto de interpretação. O público se perguntará como se está contando esta história e por que fazê-lo deste jeito e não de outro – e é exatamente aí que reside o grande efeito da narrativa de arte sobre o espectador. Por ser possível, na narrativa de arte, identificar um narrador, “apontar o dedo” para uma instância que está controlando a narração, o que deve ser mostrado ou ocultado para o espectador, Bordwell vai introduzir uma discussão sobre o autor do filme – para ele, o diretor. Após fazer um resumo sobre o que é a autoria no cinema a partir das premissas dos críticos franceses dos anos 1950, Bordwell afirma que o espectador do cinema de arte entende o filme aplicando as convenções do realismo objetivo e expressivo, e a direção autoral. Bordwell assume que a autoria depende de algumas características específicas como processos institucionais, recursos recorrentes em uma obra, temas e técnicas de câmera. Outra seriam as qualidades narrativas (de narrador), narradores que enfatizam uma espetacular concatenação da música e da *mise en scène*. Porém, Bordwell questiona a combinação desses dois esquemas, afirmando que a verossimilhança não é compatível com um autor intrusivo. A resposta que ele mesmo dá para isso é o recurso da ambiguidade, muito usada na narrativa de arte – a ambiguidade passa a ser um elemento central da narrativa.

Como foi possível notar, a maior preocupação de David Bordwell neste capítulo do seu livro é delinear a estrutura narrativa dos filmes que chama de arte e ensaio. Dentro da perspectiva da nossa pesquisa, o autor nos oferece algumas pistas sobre como pensar a autoria no cinema a partir da análise da narrativa, no sentido de fazer entender que o filme de arte organiza seus materiais narrativos de modo que o espectador se dê conta deste processo de organização, rompendo com os moldes de narrativa clássica e demandando do seu leitor uma posição ativa e diferenciada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os primeiros teóricos de cinema, nas décadas de 1910 e 1920, já se dedicavam a pensar sobre o posicionamento do espectador diante da imagem projetada e das histórias contadas através do cinema. De Munsterberg a Kracauer, passando por Balázs e Arnheim, não houve quem não tentasse explicar de forma racional o que acontece com um espectador cinematográfico ao ver a “realidade” projetada de forma tão fiel numa tela. Talvez pelo fato de alguns desses teóricos terem uma formação em Psicologia e terem publicado teorias do cinema com base na psicologia do cinema, a saída mais comum para a “magia” da projeção cinematográfica foi a de que o cinema teria um efeito ilusionista sobre espectador, como se, durante uma projeção, ele estivesse numa experiência similar à do sonho. Mesmo os teóricos de décadas posteriores continuaram insistindo em explicar a relação entre cinema e espectador a partir da ideia de sonho e ilusão – ver um filme era como sonhar acordado, como se houvesse uma fuga espontânea da realidade.

O argumento principal dos autores dessa linha de pensamento era de que, diferente dos outros tipos de ficção, o cinema tem atributos particulares que fazem com que ele tenha esse efeito enganoso, ilusório, que leva a uma supressão da consciência do espectador, que só responde à história narrada e aos personagens construídos pelo fato de acreditar tratar-se de realidade. Não era o caso, porém, de achar que o espectador considera que a “realidade” que vê na tela é, de fato, real, mas que ele se envolve no jogo ficcional como se o que é projetado fosse verdade. Desse pressuposto vieram as teorias do “faz de conta” (*make believe*), a ideia de que o espectador “faz de conta” que acredita ser real o que está acontecendo, “faz de conta” que sente medo ou tristeza ou qualquer outro tipo de sentimento ou sensação, porque é “levado a crer” que tudo aquilo que acontece é real. Sustentando esse pensamento, somente com algumas pequenas diferenças conceituais, escreveram Arnheim (1989), Balázs (1970), Bazin (1970), Metz (1972), Morin (1956) e Münsterberg (2002), entre muitos outros mais recentemente.

Murray Smith (2005) vai de encontro a todas essas teorias ao afirmar que a ideia de que o cinema é uma experiência ilusionista não dá conta

de explicar adequadamente a experiência ficcional cinematográfica do espectador. Em seu artigo de 1995, o autor constrói um panorama das diversas hipóteses acerca da experiência ficcional no cinema, tentando romper com a ideia de que o cinema é uma experiência ilusória. Para Smith, é ingênuo afirmar que o espectador precisa acreditar que o que é projetado na tela é real, além de essa hipótese desconsiderar o que o autor chama de instituição da ficção. Mesmo a compreensão mais básica de um filme de ficção demanda que jamais deixemos de atentar ao fato de que se trata de uma representação construída com base em convenções. A instituição da ficção pressupõe que mesmo a resposta mais emotiva a qualquer narrativa ficcional não envolve engano ou ilusão: é uma resposta produzida com base em convenções e não na repressão da consciência que destas tem o espectador.

No breve percurso deste artigo, buscamos elencar algumas noções sobre a experiência espectral diante do que aqui tentamos definir como filme de autor, sendo este o viés escolhido para fazer uma reflexão sobre o papel decisivo que o espectador tem sobre a análise narrativa de filmes autorais. Neste percurso, o narratólogo David Bordwell nos serviu como suporte teórico, bem como outros autores que pensam questões relativas à posição ativa do espectador diante da construção narrativa no cinema. Ao tentar colocar os filmes autorais e o cinema de arte no mesmo nível, David Bordwell (1996) tem uma linha de pensamento que se afina com os nossos pressupostos, uma vez que problematiza a perspectiva do autor como uma instância da personalidade e convoca o papel ativo do espectador sobre o processo de fruição de um filme. Para Bordwell a autoria se revela a partir do próprio filme, aquele que tem um discurso específico, “que tem algo a dizer” ao seu espectador, que a ele se revela, construindo com ele uma relação de apreciação diferenciada, mais ativa.

Já é lugar comum nos estudos cinematográficos a percepção do cinema como uma arte coletiva, na qual o diretor do filme é como um maestro de muitas das áreas que dão forma a um longa-metragem. David Bordwell nos ofereceu, aqui, uma pista para pensar a autoria cinematográfica a partir de como o filme se constrói para o espectador. Por mais que estejamos acostumados a pensar o autor como o diretor e

buscar em suas obras traços recorrentes de estilo, Bordwell sugere que, nos filmes de arte, podemos identificar determinados recursos que são usados de forma tal que o espectador atente para quem de fato conta a história do filme.

Partindo do pressuposto de que o autor, no cinema, não se refere somente ao diretor, mas à organização interna das estruturas da narrativa, que constrói uma instância que se dirige ao espectador, buscamos inicialmente compreender a questão da enunciação do cinema, na qual foi possível discutir essas problemáticas, ou pelo menos a parte delas que nos interessa. Para tanto, recorreremos a autores como Arlindo Machado, François Jost e André Gaudreault, que em algumas de suas obras investigaram a questão da enunciação no cinema. Não nos detivemos nas complexas relações que existem entre a enunciação e a narração no cinema, por mais que muitos narratólogos já tenham se debruçado sobre esta questão. Faz-se necessário compreender mais profundamente os modos como o autor e o narrador se relacionam dentro de uma obra fílmica, e como é possível afirmar que um filme é autoral porque revela sua organização interna ao apreciador. Nossa tentativa com este artigo foi introduzir outra perspectiva da autoria que saísse dos limites da política dos autores e de todas as outras que consideram o autor do filme o seu diretor, focando na instância da personalidade. A tentativa de unir a abordagem do filme autoconsciente de Bordwell às discussões sobre a enunciação fílmica nos levou a identificar quais recursos narrativos revelam ao espectador que um filme não se conta sozinho.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34: Duas Cidades, 2003.

BALÁZS, Béla. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Mineola: Dover Publications, 1970.

BOOTH, Wayne. C. *The Rhetoric of Fiction*. 2.ed. Chicago: University of Chicago, 1961. 2 ed. 1983.

- BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Paidós: Barcelona, 1996.
- BRANIGAN, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992.
- CHATMAN, Seymour. *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. London: Cornell University Press, 1993.
- GAUDREAU, André. *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*. Translation: Timothy Barnard. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora UnB, 2009.
- GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. 3.ed. Lisboa: Vega, 1995.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- LANGDALE, Allan (Ed). *Hugo Münsterberg on Film. The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*. New York: Routledge, 2002.
- MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução de Essais sur la Signification au cinéma. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes, 1970.
- RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas, SP: Papyrus, 1994. (3 v.)
- SMITH, Murray. Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção. In: RAMOS, Fernão. (Org.). *Teoria contemporânea de cinema – v. I*. São Paulo: SENAC, 2005. p. 141-169.
- WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: _____. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

**Práticas/lugares de recepção
e modos de espectralidade em
estudos de casos (no contexto
sócio-cultural brasileiro)**

Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros

Tetê Mattos

Foi publicado na coluna da jornalista Monica Bergamo (2008), da *Folha de São Paulo*, uma afirmação do famoso produtor Luiz Carlos Barreto que criticava a existência de inúmeros festivais de cinema no país. A matéria, que teve grande repercussão no segmento audiovisual como um todo, afirmava:

O sindicato dos produtores de cinema quer combater a proliferação de festivais de cinema no país. 'O Brasil gastou neste ano mais de R\$ 70 milhões nesses eventos, dinheiro captado por lei de incentivo que poderia ter sido investido em dezenas de filmes', diz o produtor Luiz Carlos Barreto. 'É uma verdadeira indústria e uma concorrência predatória com os cineastas.' Levantamento da entidade mostra que são mais de 40 festivais, 'alguns até em cidades ribeirinhas do Amazonas.' [...] O sindicato pretende criar uma lista de festivais que teriam o 'selo de qualidade' da entidade, para onde os cineastas poderiam enviar seus filmes. São eventos como os de Brasília, Gramado, Rio, Paulínia, Recife e Fortaleza. 'Temos que acabar com essa farrá. Não podemos apoiar qualquer biboca por aí', diz Barreto.

A inquietação com o discurso de Barreto, a imprecisão dos dados por ele citado, o desconhecimento pelo cineasta do segmento dos festivais e o privilégio do segmento da produção em detrimento ao segmento

da exibição/difusão¹ me levaram a propor algumas reflexões sobre este objeto de estudo.

Para iniciarmos a nossa reflexão, necessitamos definir o que entendemos por festivais audiovisuais: é uma iniciativa estruturada em mostras ou sessões capaz de promover o produto audiovisual brasileiro, respeitando-o como manifestação artística e disponibilizando-o à sociedade, com proposta de periodicidade regular. Ou seja, estamos nos referindo a eventos que buscam uma continuidade e um calendário fixo. O segmento dos festivais é um setor muito heterogêneo que vem apresentando um crescimento em torno de 20% ao ano. Em 2011 foram estimados a existência de 250 festivais brasileiros.

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 esses festivais estabelecem?

Uma outra consideração importante a fazer é que quando estamos nos referindo aos festivais audiovisuais, não estamos falando somente no aspecto da exibição e da difusão, principais características da atividade. A sua relevância no audiovisual merece um aprofundamento dos estudos, não só pelo crescimento significativo do número de festivais existentes, mas também pelo papel que eles representam. Nos anos 1970, Miriam Alencar (1978, p. 5) afirma que a importância dos festivais se dá:

[...] a) pelo que pode e deve revelar de novos valores, novas idéias, novas culturas, através da participação ativa do maior número de países; b) pelo mercado de venda de filmes, que proporciona a comercialização do produto aos mais diversos países; c) porque permite o contato entre as pessoas, das mais

¹ O incômodo causado com o discurso do cineasta se dá no momento em que ele se acha no direito de determinar quais eventos audiovisuais deverão ser apoiados. A imprecisão dos dados refere-se ao número de festivais existentes: em 2006 uma pesquisa da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura junto com o Fórum dos Festivais identificou 132 eventos brasileiros. Em 2008, estima-se a existência de 150 eventos. E R\$26 milhões foram os recursos captados através de leis de incentivo, e não R\$70 milhões como afirma o cineasta. Além do mais, os eventos eleitos por Barreto como os mais importantes são os eventos de grande porte, provavelmente os festivais com perfis semelhantes às obras produzidas pelo cineasta.

diferentes regiões ou países, que trocam idéias entre si, que travam ou ampliam seu conhecimento do que está se passando no mundo cinematográfico.

Quase 40 anos depois, será que poderíamos atribuir estas mesmas funções, apontadas por Miriam Alencar, aos festivais de cinema? Como já havíamos dito acima, estamos tratando de um setor extremamente heterogêneo, e neste sentido fica muito difícil apontar definições que deem conta da totalidade e diversidade dos festivais. Mas mesmo com esta ressalva, iremos nos arriscar em algumas reflexões que entendemos ser importante para a melhor compreensão deste segmento.

Num primeiro momento podemos afirmar que a presença dos festivais brasileiros hoje em dia, sejam eles realizados no Brasil ou no exterior, está no campo da exibição e difusão: os festivais são importantes vitrines para o produto audiovisual, em especial o filme brasileiro, contribuindo para a formação de plateias.² Para o curta-metragem, os festivais são a principal janela de exibição em tela grande. Ainda relacionado ao campo da exibição e difusão, observamos que os festivais atuam na promoção do filme, dos artistas e profissionais envolvidos, e são fortes instrumentos de visibilidade para patrocinadores e apoiadores. Por seu caráter eventual, que quebra uma rotina, vimos que com frequência um festival possui forte poder de mobilização da mídia gerando inúmeras matérias durante o período de realização. Mesmo os festivais de pequeno porte podem mobilizar uma mídia local.

Mas se a exibição, difusão e promoção são praticamente características comuns ao segmento, identificamos algumas outras não menos importantes atuações de alguns festivais. Do ponto de vista da formação, muitos dos festivais realizam oficinas e cursos na área do audiovisual contribuindo para a qualificação do público local. A ação de formação é mais comum em festivais que são realizados em regiões que não possuem cursos ou escolas de cinema, ou fazem parte de uma ação de aprofundamento e qualificação dos profissionais do setor. Podem ser ministradas como oficinas, nas mais diversificadas temáticas, palestras ou laboratórios de roteiros. Para citar alguns exemplos, destacamos o

² Estimamos que o circuito de festivais brasileiros reuniu um público de 3,5 milhões de espectadores em 2011.

pioneirismo das oficinas do Goiânia Mostra Curtas, que contribui para a formação dos produtores audiovisuais locais, e as oficinas da Mostra de Cinema de Tiradentes, que possibilita um primeiro contato com o audiovisual.

No tocante à reflexão, uma tendência observada e que vem ganhando força nos festivais é a realização de debates após as sessões, alguns deles com renomados críticos e presença dos cineastas. A produção de conhecimentos sobre o produto audiovisual se dá na forma de debates, palestras, coletivas de imprensa, e até mesmo na publicação de livros que sintetizam e perpetuam as reflexões geradas pelos eventos. Os festivais também atuam no campo da produção, promovendo concursos que viabilizam a realização de obras audiovisuais.³ No campo da preservação, alguns festivais viabilizam a restauração de obras de cineastas homenageados, como foi o caso da restauração do filme *100% Brasileiro*, do cineasta José Sette, homenageado na Mostra do Filme Livre, em 2010. Ou podem até mesmo dedicar a sua temática exclusivamente à preservação, como é o caso do CineOp, realizado na cidade histórica e patrimônio cultural de Ouro Preto, em Minas Gerais. O Festival Internacional de Cinema de Arquivo (Recine) também trata do assunto ao dedicar as suas discussões à memória e a importância dos acervos. Do ponto de vista da articulação política, muitos festivais também promovem encontros de entidades do audiovisual, ajudando na articulação dos diversos segmentos, estimulam criações de entidades de classes e viabilizam encontros políticos com autoridades do audiovisual. Para citar alguns exemplos, destacamos o Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo, que há anos realiza a reunião anual da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), entidade que representa o segmento dos curtasmetrageiros, e o Festival de Atibaia.⁴

³ É o caso do Amazonas Film Festival (AM), que realiza um concurso de roteiro para produção de filmes de curta-metragem no valor de R\$80.000,00. O roteiro vencedor, que passou por uma oficina com profissional renomado, deverá ser filmado e estrear no ano seguinte no festival. O Festival Brasileiro de Cinema Universitário também promove concurso semelhante intitulado Projeto Sal Grosso, que envolve as escolas de cinema do país.

⁴ Criado em 2006, o Festival de Atibaia vem se configurando como importante espaço de discussão política. Os organizadores priorizam o convite aos representantes de entidades do audiovisual, como o movimento cineclubista, a Associação Brasileira de Documentaristas, o Fórum dos Festi-

Podemos afirmar que muitas das “entidades de classe” do audiovisual brasileiro foram criadas em festivais de cinema.

Uma outra atuação bastante significativa em alguns festivais e que gostaríamos de destacar é a do mercado de filmes, que se constitui em espaços privilegiados de compra e venda de produtos audiovisuais, e na realização de negócios de coprodução entre países. O Rio Market, importante evento que integra o Festival do Rio, e agora a mais recente Mostra CineBH, vem dando importantes contribuições para o mercado de filmes. Destacamos também as ações dos festivais brasileiros realizados no exterior.

Mas, voltando a nossa pergunta inicial, para que servem os festivais?

O cineasta iraniano Abbas Kiarostami, em entrevista à revista *Cahiers du Cinéma*, fala sobre a importância dos festivais de cinema para os seus filmes:

[...] Para falar da minha experiência, creio que a minha carreira de realizador teria sido interrompida após o meu segundo ou terceiro filme se os festivais de cinema não existissem. De facto, os festivais colmataram a falta de espectadores, isto é, dos espectadores que apenas gostam do chamado cinema maioritário e não são capazes de entrar numa sala para descobrir um cinema diferente. O reconhecimento que recebi nos festivais tornou-se a única razão que me permitiu continuar a fazer filmes. O cinema vulgar não tem necessidade de qualquer consagração. (FESTIVAIS..., 2005, p. 14)

Esta afirmação do cineasta iraniano nos remete a uma reflexão onde acreditamos existir uma instituição legitimadora de modelos estéticos que varia de acordo com o perfil de cada festival. Mas será que podemos aplicar esta afirmação para o caso brasileiro? Citando novamente Miriam Alencar (1978, p. 52), autora de uma das poucas obras analíticas publicadas sobre festivais no Brasil, ela aponta para, de forma semelhante à afirmação de Kiarostami, a importância das premiações em festivais nos anos 1960 e como estas influenciaram na carreira dos filmes:

vais, entre outros.

[...] Foi a partir da repercussão obtida em Cannes que o cinema brasileiro conseguiu penetrar no mercado mundial. E, mais ainda, foi a boa acolhida ou premiação a filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Vidas Secas*, *O Desafio*, *O Dragão da Maldade* que auxiliaram a promoção dessas produções no mercado brasileiro.

Como afirmamos anteriormente, o nosso objeto de estudo é heterogêneo, diverso, e até mesmo complexo. Por trás de um festival há uma série de valores e significados que merecem ser estudados. Como se dá a escolha de uma comissão de seleção ou de curadoria que irá escolher a programação, como esta por sua vez se organiza, os debates que são tratados num festival, como se dá a escolha dos jurados, o que significa uma premiação⁵ etc.

Para tentar responder aos inúmeros questionamentos feitos acerca dos festivais e tentar entender de forma crítica aspectos deste setor, que ao longo dos anos vem sendo pouco estudado apesar de apresentar um vigoroso crescimento nas últimas décadas, procuramos investigar os diferentes perfis existentes nos festivais brasileiros a partir da análise de suas programações, dos profissionais envolvidos, das instâncias produtoras e financiadoras, entre outros aspectos.

Estaremos trabalhando na diversidade e heterogeneidade de perfis de festivais e, desta forma, buscamos criar categorizações para melhor compreensão e sistematização deste segmento. Os festivais se diferenciam pelos seus perfis (temáticos, universitário, de animação, documentário, ambiental, infantil, entre outros), pelos seus objetivos (reflexão, difusão, mercado, inserção social, turismo), pelos seus portes (grande, médio e pequeno), pela organização (produtores independentes, empresários, prefeituras, estado), pelas formas de financiamento (patrocinados por verbas de empresas privadas, verbas públicas, leis de incentivo etc.), pela programação (inédita, inventiva, de forte diálogo com o público, experimental etc.). Devido a pluralidade do segmento, procuramos trabalhar não na sua unidade, pois seria impossível qual-

⁵ Abbas Kiarostami compara a boa carreira de seu filme *O gosto de cereja*, premiado no festival de Cannes, com *Através das oliveiras*, que não foi premiado, e a atribui a este fato a carreira inferior do filme.

quer tentativa generalizante de categorização, mas sim trabalhar em sua dispersão, buscando estabelecer alguns aspectos identitários dos diferentes perfis dos eventos.

Mesmo correndo o risco de generalizações, criamos categorias que acreditamos que irão nos auxiliar na reflexão e sistematização do segmento. Alguns esclarecimentos iniciais são importantes: apesar de estarmos trabalhando com tendências, as categorias criadas podem ser aplicadas com grande nitidez a certos eventos, como também podem coexistir em outros que apresentem características mais híbridas. Ou ainda, que de uma certa forma, todas as dimensões apresentadas – estética, política, mercado e região – estarão presentes em praticamente todos os festivais. Porém, o que nos interessa aqui é analisar a dimensão destas questões e o privilégio/destaque que elas ganham nos diferentes festivais. Desta forma acreditamos estar contribuindo para uma melhor compreensão do setor, em especial nas expectativas do setor cultural para com os festivais.

Partimos então para a análise das quatro categorias aqui criadas. A primeira delas chamamos de **Festivais de Estética**, na qual observamos um privilégio na exibição de obras em que a experiência artística se dá mais em torno da forma do que sobre a função da obra. A segunda categoria por nós identificada são os **Festivais de Política**; neles observamos um privilégio de questões que tratam do âmbito público, de uma coletividade, e focado em questões relacionadas a uma determinada militância, como questão feminina, questão étnica, questão ligada à sexualidade ou à classe social, entre outros. A terceira categoria são os chamados **Festivais de Mercado**, mais preocupados com a troca, com a comercialização, com a satisfação do público interessado, tratado de certa forma como clientes/espectadores. Apresentam uma programação mais palatável e de forte poder de comunicação. E, por fim, criamos uma última categoria chamada **Festivais de Região**, que apresentam uma produção mais diversificada e uma tendência que procura privilegiar a produção local.

Apresentamos a seguir um quadro no qual procuramos traçar as diferenciações entre os tipos de festivais. A nossa análise se deu a partir de alguns indicadores específicos que permitiram estabelecer distin-

ções e sistematizações entre os eventos realizados. O primeiro ponto abordado diz respeito às obras audiovisuais exibidas, nas quais identificamos diferentes perfis adotados pelos festivais, perfis estes visíveis em suas programações. O segundo ponto, que ainda diz respeito às obras exibidas, refere-se ao modelo de seleção destas obras. Um terceiro ponto por nós analisado diz respeito ao perfil dos diretores/produtores do festival. Desta forma, o quarto ponto diz respeito às prioridades dos festivais. Outros aspectos que foram analisados dizem respeito ao público e segmento cultural interessado. No final do nosso quadro apresentamos alguns exemplos de festivais realizados.

Partimos então para a análise da nossa primeira categoria. Chamamos de **Festivais de Estética** aqueles que privilegiam as obras audiovisuais que apresentam os aspectos mais formais da arte, como uma sofisticação da linguagem e da narrativa, e os aspectos estéticos – a poética, o belo, o sensorial – mais ligados ao campo da arte. O processo de seleção dos filmes se baseia com mais frequência no modelo de curadoria. Teixeira Coelho (1997, p. 141), em texto que refere-se aos curadores das artes visuais, afirma que assistimos a uma mudança sensível na função do curador, antes responsável pela seleção das obras e por todo o processo da montagem da exposição, agora “esta transformação acompanha a tendência recente, pós-moderna, de valorizar o crítico e o historiador da arte e colocá-los em pé de igualdade com o artista – e não raramente, em posição superior.”

Podemos fazer um paralelo a esta afirmação, observando que nos **Festivais de Estética** muitas vezes o curador ganha um destaque e visibilidade pelo seu trabalho de seleção, podendo até mesmo criar movimentos de produção artística. Os trabalhos de Amir Labaki no festival *É Tudo Verdade*, de Cleber Eduardo, na Mostra de Cinema de Tiradentes, e de Kleber Mendonça Filho, no Panorama de Recife, são bons exemplos do modelo curatorial. Uma outra característica que podemos destacar comum a alguns **Festivais de Estética** é a familiaridade dos organizadores do evento com a crítica e com a cinefilia. Desta forma, muitos dos debates realizados nestes eventos tratam dos aspectos estéticos das obras exibidas. Do ponto de vista do segmento cultural interessado, observamos uma forte participação dos cineastas “autorais”, dos críticos,

dos acadêmicos e de um público de cinéfilos. Estes festivais possuem forte presença na mídia e crítica especializada.

FILMES EXIBIDOS	MODELOS DE SELEÇÃO DAS OBRAS	PRODUTOR DO EVENTO	PRIVILEGIA
Cinematografia específica, um estilo a ser perseguido;	Modelo curatorial; algumas vezes podem ter a participação dos diretores do evento nas comissões, algumas vezes ligados ao segmento da crítica	Ligados ao campo da crítica e da pesquisa	O conteúdo do filme Cinematografias Valorização dos debates A forma
PÚBLICO	SEGMENTO CULTURAL INTERESSADO	MÍDIA	ALGUNS EXEMPLOS
Cinéfilos Contribuem para o aprofundamento das reflexões específicas do campo	Cineastas autorais Críticos/acadêmicos Cinéfilos	Mídia específica da área cultural	Tudo É Verdade (SP/RJ); Fórum doc. bh (MG); Festival Brasileiro de Cinema Universitário (RJ); Mostra de Cinema de Tiradentes (MG); Panorama Coisa de Cinema (BA); Janela de Cinema (PE), entre outros.

Quadro 1 – Festivais de Estética

Fonte: elaboração da autora.

Passemos então à análise dos **Festivais de Política**.⁶ São festivais que apresentam questões mais ligadas ao âmbito público de uma coletividade. Muitas vezes estão engajados em uma determinada causa, e, desta forma, levantam bandeiras. Podemos chamá-los também de “festivais de militância”, na medida em que o que move a sua ação é um quadro de valores muito firme com relação à cultura. Os organizadores dos festivais de política sentem-se moralmente compelidos a agir para mudar

⁶ Entendemos que entre política e estética existe e coexiste uma interdependência. Não podemos pensar na estética sem se relacionar com a política e vice-versa. Mas, ainda que correndo o risco desta distinção, acreditamos que o perfil dos festivais podem se distinguir pela intensidade dos seus objetivos.

um quadro que provoca desconforto. Agem a serviço de uma causa, que pode ser a questão feminina, a questão da sexualidade, a da classe social, a questão étnica, a questão da inclusão, da acessibilidade, entre outros. A bandeira levantada também pode estar associada à questão estética, como é o caso da Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis. É curioso observarmos que nos **Festivais de Política** os diretores dos eventos estão quase sempre engajados com as causas defendidas: as fronteiras de uma vida privada e a atuação na vida profissional são muito tênues. Se nos **Festivais de Estética** vimos as questões mais ligadas ao campo da arte, podemos afirmar que nos **Festivais de Política** elas aparecem mais ligadas ao campo da cultura. Privilegiam as discussões que estão mais voltadas para o conteúdo dos filmes. O público deste perfil de festival é mais segmentado, na maioria das vezes ligado a “causa” defendida pelo festival. Uma outra característica que gostaríamos de destacar nestes eventos diz respeito ao porte: são festivais de médio e pequeno porte. Abaixo o quadro com as principais características:

FILMES EXIBIDOS	MODELOS DE SELEÇÃO DAS OBRAS	PRODUTOR DO EVENTO	PRIVILEGIA
Possuem um recorte específico da programação	Forte presença dos diretores do festival na composição da seleção	Ligado ao campo audiovisual ou ao campo específico da temática abordada	Exibição dos filmes e os debates nesta área
PÚBLICO	SEGMENTO CULTURAL INTERESSADO	MÍDIA	ALGUNS EXEMPLOS
Publico segmentado (grupos sociais) ou interessados	Grupos sociais segmentados	Mídia específica da área segmentada	FEMINA (RJ); Visões Periféricas (RJ); Mix Brasil (SP); Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis (SC), Assim Vivemos (RJ); Cinefoot, entre outros .

Quadro 2 – Festivais de Política
Fonte: elaboração da autora.

Nos **Festivais de Mercado**, a terceira categoria criada, observamos a presença de uma cinematografia mais diversa, exibindo obras que estabelecem um forte diálogo com o público com perfil mais variado. São festivais com tendência ao grande porte e que privilegiam a presença das celebridades. Muitos deles valorizam e investem no tapete vermelho e no *glamour*. Alguns destes festivais contratam agências de publicidade para a criação das suas campanhas. Um outro aspecto a ser destacado é a criação de uma marca do evento, amplamente divulgada nas localidades onde os festivais são realizados. Pelas fortes ações de visibilidade e de *marketing*, estes festivais são mais atrativos para os patrocinadores que fazem uso das leis de incentivo. Geralmente cobram ingressos e comercializam produtos para vender ao público presente. O modelo de seleção das obras, na maioria das vezes, é de uma comissão de seleção.

FILMES EXIBIDOS	MODELOS DE SELEÇÃO DAS OBRAS	PRODUTOR DO EVENTO	PRIVILEGIA
Variados, novidades/ inéditos Diversidade	Modelo de seleção diversificada Distribuição Regional Pode variar a cada ano	Empresários, políticos, forte tendência no mercado (às vezes não possuem formação no audiovisual)	A campanha publicitárias, o apelo promocional do filme, as celebridades presentes
PÚBLICO	SEGMENTO CULTURAL INTERESSADO	MÍDIA	ALGUNS EXEMPLOS
Em geral Fundamentais para a formação de público	Filmes de mercado Atrativos em premiações em dinheiro	Forte presença da mídia	Cine Pe (PE); Festival Miami (EUA); Festival de Gramado (RS); Festival do Rio (RJ), entre outros.

Quadro 3 – Festivais de Mercado

Fonte: elaboração da autora.

Por fim, criamos uma quarta e última categoria que chamamos de **Festivais de Região**. São festivais que foram criados com um firme propósito de contribuir para o estímulo e formação da produção local. Muitas vezes acontecem em cidades fora dos grandes centros culturais do país, como é o caso do Goiânia Mostra Curtas, do Vitória Cine e Vídeo, do Curta Santos, entre outros. Do ponto de vista do porte, não

encontramos uma unidade, observando que os eventos com este perfil podem ser de pequeno, de médio ou de grande porte. Uma característica a ser destacada é que estes festivais privilegiam mostras com a produção da região, muitas vezes destinando uma significativa premiação para estas mostras. São eventos que realizam ações fundamentais para a descentralização da produção, e para o estímulo à produção daquela localidade. Vamos ao Quadro 4:

FILMES EXIBIDOS	MODELOS DE SELEÇÃO DAS OBRAS	PRODUTOR DO EVENTO	PRIVILEGIA
Diversidade das obras Mostras competitivas com a produção local	Forte participação de profissionais ligados ao meio cultural, não necessariamente o audiovisual	Ligados à área cultural, mas não necessariamente ao audiovisual	Estimulam a produção local Realização de Oficinas de Formação
PÚBLICO	SEGMENTO CULTURAL INTERESSADO	MÍDIA	ALGUNS EXEMPLOS
Em geral Fundamentais para a formação de público	Filmes de mercado Atrativos em premiações em dinheiro	Forte presença da mídia local/regional	Curta Santos (SP); Vitória Cine e Vídeo (ES); Goiânia Mostra Curtas (GO); FAM (SC); Comunicurtas (PB), entre outros.

Quadro 4 - Festivais de Região

Fonte: elaboração da autora.

Sabemos que a realização de um festival numa localidade, direta ou indiretamente, acaba estimulando a produção local. Porém, o seu foco nem sempre está centrado ou preocupado com esta produção, como estão os **Festivais de Região**. Também é comum observarmos que, dependendo dos recursos disponíveis, os festivais que estão neste grupo algumas vezes realizam concursos regionais de produção. É o caso do Vitória Cine Vídeo, que realiza anualmente um concurso de Roteiro Capixaba.

Procuramos, com a criação destas categorias, contribuir com alguns elementos que sirvam para reflexão do campo dos festivais audiovisuais brasileiros. Acreditamos que elas podem nos auxiliar numa sistematiza-

ção do segmento, porém com a ressalva de que não devem ser pensadas com uma perspectiva totalizante. Tomemos como exemplo o caso do Anima Mundi: o importante festival de animação poderia estar inserido na categoria de **Festivais de Estética**, pois exhibe e discute com muita competência sobre um campo artístico do cinema, no caso o cinema de animação; poderia estar presente na categoria dos **Festivais de Política**, por ter levantado a bandeira deste tipo de cinema, e contribuído imensamente para a articulação do setor; como também poderia estar presente nos **Festivais de Mercado**, pois realiza uma série de ações de mercado presentes nesta categoria, como, por exemplo, a criação de uma loja com produtos com a marca Anima Mundi. Queremos com este exemplo demonstrar que nem sempre essas categorias serão facilmente aplicáveis a qualquer tipo de evento; e o Anima Mundi é um desses casos. Mas esperamos que estas categorias sirvam para identificar aspectos comuns dos festivais no tocante aos seus perfis e que sirvam para a melhor compreensão do setor, extremamente heterogêneo.

Para concluir, algumas reflexões finais.

A espetacularização é uma das características inerentes aos eventos culturais, que, por sua vez, possuem importante significação cultural numa sociedade em que se apresenta cada vez mais ancorada no espetacular. Todo o aparato que envolve um festival de cinema, como as celebridades (tapete vermelho, *glamour*), presença de cineastas, o forte interesse da mídia e dos críticos, a publicidade, direção de espetáculo cênico (mestre de cerimônias, iluminação etc.), aproximam esta manifestação cultural ao entretenimento, e dessa forma geram forte interesse no público presente. Os festivais se apresentam como uma ferramenta estimuladora, multiplicadora e arregimentadora de plateias e de formação de público para um modelo de cinema que não encontra espaços de veiculação frente aos padronizados mercados hegemônicos.⁷ Partimos de uma primeira hipótese de que os festivais de cinema possuem um caráter estratégico no mundo contemporâneo de circulação de filmes

⁷ Eduardo Antin, que já foi diretor do Festival de Cinema Independente de Buenos Aires (Bafici), afirma que os festivais foram criados para mostrar a força dos países em relação às outras cinematografias. O autor cita como curiosidade o caso do Festival de Veneza, criado por Mussolini, e o Festival de Mar del Plata, criado por Perón em 1954.

dada às características inerentes a este tipo de manifestação cultural. Por outro lado, encontramos uma contradição no que diz respeito aos **Festivais de Estética** e aos **Festivais de Política**. Sendo estes festivais mais críticos aos aspectos capitalistas, é exatamente na espetacularização que reside a sua força.

Será que hoje podemos continuar afirmando que há uma série de valores e significados num festival que agregam ao filme? Ou há uma reconfiguração das funções dos festivais, que não passam mais necessariamente pela legitimação do filme brasileiro?

Num debate na Mostra do Filme Livre, em 2010, o cineasta pernambucano Claudio Assis, presente na plateia, saiu em defesa dos festivais de cinemas afirmando que eles são um “mal” necessário. O cineasta se referia às lacunas do parque exibidor brasileiro, que somente 6,4% das cidades possuem salas de cinema. Desta forma, os festivais no Brasil se constituem como importantes espaços de exibição especialmente para a cinematografia brasileira independente.⁸ Mas acreditamos que os festivais atuam nas lacunas, não só de exibição, mas também em outros campos de sua atuação. Os debates realizados no Festival Brasileiro de Cinema Universitário, ao longo dos seus 16 anos, foram fundamentais para a formação de jovens cineastas no país, e certamente contribuíram para o surgimento de uma geração de cineastas mais críticos e reflexivos. Os concursos de produção de filmes em 35mm promovidos pelo Amazonas Film Festival possibilitaram o renascimento da produção amazonense. Desde os anos 1970 o Estado não produzia filmes em 35mm.

Tomemos como outro exemplo o festival de documentários *É Tudo Verdade*, que encontra-se na sua 17ª edição. O perfil adotado em sua programação legitima um certo tipo de discurso das obras documentais selecionadas para exibição. O festival tornou-se, ao longo dos anos, uma instância legitimadora e com grande respeitabilidade no campo do cinema documental.⁹

⁸ Segundo dados da pesquisa *Diagnóstico Setorial dos Festivais Audiovisuais – Indicadores 2006*, foram realizadas, em 2006, 9.048 exibições de curtas-metragens em festivais. (LEAL, 2008)

⁹ O diretor Amil Labaki ultrapassa os limites de um evento cultural para além da exibição em sala de cinema, e transforma a marca *É Tudo Verdade* em programa de TV, em livro sobre documentários, em coluna de jornal, entre outros.

Voltando à difícil pergunta que nos propomos a responder. Festivais pra quê? Acreditamos que os festivais são importantes na sua existência, porém, em alguns casos, observamos um deslocamento e a reconfiguração deste segmento, que, na maioria das vezes, atua nas lacunas e ausências da cadeia do audiovisual brasileiro. Acreditamos que um festival tem a sua potencialidade na mediação que ele faz entre a obra FILME e o seu PÚBLICO. E dentro da cadeia do audiovisual ele tem a sua singularidade, sendo uma peça fundamental para a sua engrenagem.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978.
- BERGAMO, Mônica. Os predadores. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 set. 2008. Ilustrada.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. Campinas, SP: Iluminuras, 1997.
- FESTIVAIS de cinema contra a globalização. A página da Educação, v. 14, n. 147, p. 14, jul. 2005. Disponível em: <<http://www.apagina.pt/?aba=7&cat=147&doc=10949&mid=2>>. Acesso em: 05 abr. 2010.
- LEAL, Antonio; MATTOS, Tetê. *Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial: indicadores 2006*. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2008.

A recepção de cinema nas mostras itinerantes organizadas pelo Cineclube Lanterninha Aurélio

Dafne Pedroso da Silva

Jiani Adriana Bonin

INTRODUÇÃO

Vivemos um processo social em que a presença de meios de comunicação, intensificada a partir dos anos 1960, elabora novos modos de vida, de produções coletivas de sentidos, de novas culturas. As mídias, com suas especificidades, passaram a atravessar os campos sociais, ainda que de forma heterogênea. Esse processo, que chamamos de midiatização, realiza-se na imbricação entre as tecnologias e os contextos de produção e de uso das mesmas. (MALDONADO, 2002; MATA, 1999; SODRÉ, 2006; VERÓN, 1997) A midiatização é instituída por diversos meios de comunicação, sendo o cinema um deles.

No Brasil, o que podemos chamar de midiatização cinematográfica é um processo marcado por muitas características, dentre as quais os fatos de que a produção, distribuição e exibição de filmes nacionais dependem de leis públicas para realizarem-se e de uma configuração de mercado na qual o cinema estrangeiro, em especial o estadunidense, é hegemônico (BERNARDET, 1979), além da questão de que, a partir da década de 1980, a recepção de filmes vai se deslocando das salas de

cinema para o ambiente familiar. Esse contexto acaba gerando uma limitada exibição de filmes brasileiros em salas comerciais e em canais abertos de televisão, o que marca também o consumo de cinema pela população. Paralelamente a esse cenário, outras possibilidades de recepção de filmes também se instituem ao longo dos anos no país, como a atividade cineclubista e as exposições itinerantes de cinema.

Dentro deste cenário situa-se o projeto de sessões itinerantes de cinema do Cineclube Lanterninha Aurélio, da cidade de Santa Maria, interior do Rio Grande do Sul. O cineclube funciona há 34 anos na cidade. Semanalmente, são exibidos filmes no auditório da Cooperativa dos Estudantes de Santa Maria (Cesma). De 2004 a 2009, o Lanterninha Aurélio também viajou: os cineclubistas colocavam os equipamentos dentro de um carro e iam para onde fossem convidados. Em bairros, vilas, distritos e em cidades vizinhas à Santa Maria, improvisavam exposições gratuitas de filmes, dando prioridade a produções brasileiras, longas e curtas-metragens. Praticamente qualquer local servia para a projeção dos filmes, sejam salões de igrejas, ginásios, auditórios, salas de aula, praças ou Centros de Tradições Gaúchas (CTGs).¹

A recepção das projeções itinerantes realizadas por este cineclube foi objeto da pesquisa *Hoje tem cinema: a recepção de mostras itinerantes organizadas pelo Cineclube Lanterninha Aurélio*.² Concebendo a recepção como lugar de produção de sentidos e seu processo como configurado por mediações (MARTÍN-BARBERO, 2003), o objetivo geral da pesquisa foi investigar a recepção das mostras itinerantes organizadas pelo cineclube buscando compreender os sentidos, usos e

¹ As sessões de cinema itinerante organizadas pelo Cineclube Lanterninha Aurélio faziam parte de um projeto maior chamado de *Cesma in Cultura*. O projeto, em 2007, além das atividades de cinema itinerante, também incluía um evento de *blues*, apresentações de música instrumental, oficina de cineclubismo e espetáculo teatral infantil. Para 2008, foi aprovado um valor de R\$40.000 para ser captado por meio de impostos pagos por contribuintes: ISSQN, IPTU e ITBI. O projeto previu 10 sessões itinerantes do Cineclube Lanterninha Aurélio; cinco sessões de cinema no Centro Cultural Cesma com escolas da Rede Municipal de Ensino; três espetáculos teatrais; cinco shows do projeto *Cesma Instrumental*; ciclo de palestras sobre a formação da identidade de Santa Maria, através de sua história, arquitetura e literatura; e a realização da 7ª edição do *Cesma In Blues*.

² Pesquisa relativa à dissertação de mestrado realizada por Dafne Reis Pedroso Silva sob a orientação da profª. drª. Jiani Bonin, defendida no Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), em março de 2009. Dissertação realizada com bolsa de mestrado Capes (2007) e CNPq (2008).

apropriações que os receptores realizam dessas exibições e as mediações que configuram o processo. Neste texto, propomos recuperar o desenho teórico-metodológico dessa investigação, assim como seus principais resultados. Iniciamos com o delineamento da construção teórica e contextual que fundamentou a pesquisa.

PERSPECTIVAS TEÓRICO-CONTEXTUAIS PARA PENSAR A RECEPÇÃO DE CINEMA ITINERANTE

Na fundamentação teórica da pesquisa, duas linhas de problematização, explicitadas na sequência, foram desenvolvidas: uma centrada no conceito de mediação e especificada em relação ao âmbito da mediação cinematográfica, também trabalhada em termos de elementos de contextualização; outra, na perspectiva da recepção, pensando suas especificidades para o caso do cinema itinerante.

A MEDIATIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA

A recepção de cinema itinerante, que nos interessava investigar, não pode ser entendida sem que levemos em conta sua relação com um processo mais amplo, de mediação, seja em âmbito geral, seja em relação à dimensão cinematográfica. O desenvolvimento dos meios de comunicação, iniciado nos finais do século XVIII, deu início a transformações não só das interações sociais, mas incidiu sobre os mais diversos âmbitos da vida na sociedade contemporânea. Se em um primeiro momento a mídia era responsável pela difusão massiva de mensagens, atualmente ela participa da configuração de percepções, costumes, crenças, afetos, modelos, valores, cognições e produções coletivas de sentidos. A intensificação da presença desses meios de comunicação leva-os a se instituírem como uma matriz configuradora de formas de vida, de uma racionalidade específica de produção de significações. (MATA, 1999)

Essa maneira de colocar-se no mundo configura outro tipo de relação das pessoas com o real concreto. A interação com os meios também conforma a presença dos sujeitos no espaço, este entendido a partir do conceito de *éthos*, que traria consigo os sentidos de habitar. “Ele desig-

na tanto morada quanto as condições, as normas, os atos práticos que o homem repetidamente executa e por isso com eles se acostuma, ao se abrigar num espaço determinado”. (SODRÉ, 2006, p. 24) O *éthos* é explicitado pelos hábitos, regras e costumes vivenciados no cotidiano. E o caráter e a personalidade também são afirmados no *éthos*. Na contemporaneidade, o processo de midiaticização estaria na raiz da constituição de um *éthos* midiaticizado.

Pensar este conceito ajuda a ampliar o olhar para além do âmbito cinematográfico e considerar que o receptor que nos interessa investigar vive em uma sociedade atravessada pela mídia. É um sujeito que possivelmente possui competências relacionadas ao cinema como a outros meios também. Ou seja, sua trajetória de consumo midiático conformou hábitos e costumes e é preciso considerar que estes também incidem no processo de recepção do cinema. Entretanto, o papel configurador da mídia não significa que haja um determinismo tecnológico. Os usos e as formas de consumo são configurados, também, a partir de contextos históricos e culturais específicos onde os meios estão inseridos. Ter experiências em uma sociedade midiaticizada não é apenas compartilhar um modo hegemônico de construção e de distribuição de informações e de significações; é possível também conviver com formas alternativas de produção e de uso da mídia.

Enquanto um âmbito deste processo, a midiaticização cinematográfica também incide sobre a produção coletiva de sentidos e institui outra experiência de ser no mundo: ser espectador de cinema. Esse âmbito específico de vida possibilita, entre outras coisas, compartilhar socialmente sentidos sobre os filmes assistidos, formar competências cinematográficas, armazenar um repertório de filmes vistos, ter experiências coletivas ou individuais de recepção, vivenciar diferentes ambientes e experiências de projeção, ocupar distintas posições sociais de acordo com o consumo de filmes. O gosto pelo cinema pode unir pessoas, possibilitar a criação de grupos de fãs, configurar identidades. As imagens dos filmes estampam camisetas, almofadas, bonés, *bottons*, que circulam pelas cidades nos corpos dos aficionados.

Os antecedentes do processo de midiaticização cinematográfica datam de antes do século XX, quando o papel de espectador já era ensaiado; a experiência da espectadorialidade sofreu mudanças ao longo dos tempos, de acordo com o contexto histórico. No início do século XX, ser espectador de cinema estava muito distante do que é ser espectador nos anos 2000. Os espaços de exibição e as narrativas filmicas eram outros, o que implicava distintos modos de recepção.

No Brasil, como já referimos, a midiaticização cinematográfica é marcada por muitas características, dentre as quais a dependência de leis públicas para a realização da tríade produção-distribuição-exibição de filmes nacionais e o fato de que o cinema estrangeiro, em especial o estadunidense, tem hegemonia no mercado.³ (BERNARDET, 1979) Esse contexto acaba gerando uma limitada exibição de filmes brasileiros em salas comerciais e em canais abertos de televisão, o que tem consequências no consumo de cinema pela população e na constituição da experiência de ser espectador. Além disso, outra característica deste processo é o deslocamento, a partir da década de 1980, de uma prática de recepção de filmes em salas de cinema para o ambiente familiar, com a televisão, o vídeo, o DVD e a internet. (GARCÍA CANCLINI, 2005; SELONK, 2004) Enquanto esse consumo orienta-se para o espaço doméstico, a recepção coletiva que ainda se sustenta sai dos grandes cinemas de calçada e vai para os complexos cinematográficos nos *shopping centers*, tornando-se cada vez mais restrita.

Paralelamente a esse cenário desenvolvido, outras possibilidades de recepção de filmes também se instituem ao longo dos anos no país, como a atividade cineclubista e as exibições itinerantes de cinema. O cineclubismo reafirma sua proposta ancorada na cinefilia, ou seja, no gosto pelo cinema, e amplia sua prática com uma rearticulação do movimento desde 2003. As práticas de sessões itinerantes, comuns no início do século XX, reformulam-se e se propõem a levar filmes a quem, em tese, não tem acesso. Isso se dá como uma tentativa de formação de plateias, especialmente para o cinema nacional.

³ Essa hegemonia também é apontada por Gatti (2000b), Salvo (2007) e Selonk (2004).

Não há, porém, um cineclubismo único, já que este foi se reformulando ao longo dos anos. Existe um órgão maior no caso brasileiro, o Conselho Nacional de Cineclubes, que cria diretrizes de ação, mas os cineclubes, por sua vez, recriam essas propostas de acordo com seus próprios objetivos. É possível perceber alguns eixos de propostas cineclubistas desde o seu início no país, tais como: uma defesa estética em relação ao cinema arte, que deveria ser apreciado; uma ideia de cineclubes enquanto espaço de formação de sujeitos críticos e competentes nas lógicas cinematográficas; uma proposta de educação do olhar, difundida pelos cineclubes católicos durante as décadas de 1950 e 1960; uma proposta de utilizar o cinema como possibilidade de mobilização social em torno de uma causa, como foi durante o período militar; um eixo de ação do cineclubes enquanto um espaço de discussão acerca do cenário cinematográfico instituído, como um local de difusão de filmes que não são exibidos nas salas comerciais de cinema e/ou disponibilizados em videolocadoras e veiculados em canais de televisão. (GATTI, 2000a; LUNARDELLI, 2000, 2004)

Se no início das exibições de cinema no Brasil o caráter ambulante acontecia pela falta de público e de um mercado constituído, as sessões itinerantes contemporâneas realizam-se também pelas consequências do mercado que se construiu. A falta de espaços para exibições e de demanda para o consumo dos filmes brasileiros faz com surjam atividades como as projeções itinerantes de cinema. O quase total desaparecimento dos cinemas de calçada e a transferência das salas de cinema para os *shopping centers* dentro dos grandes complexos, ou *multiplex*, que abrigam num mesmo *hall* de entrada cinco ou mais salas de exibição, somados aos altos custos dos ingressos (sem considerar toda a problemática da disseminação da assistência de filmes no ambiente familiar, pela televisão, VHS, DVD, e em todos os formatos possíveis com os meios digitais), a possibilidade de recepção coletiva de cinema torna-se cada vez mais difícil.

Os projetos itinerantes atuais têm a proposta de democratização do acesso aos filmes nacionais, assim com a formação de plateias para estas produções. Entretanto, cada atividade itinerante tem características particulares: algumas são organizadas por cineclubes, outras por

empresas ou órgãos públicos; existem as que só exibem filmes brasileiros, enquanto há as que também projetam produções estadunidenses de grande distribuição; algumas atividades possuem grande estrutura, já em outras, as sessões acontecem de forma improvisada; ainda há as projeções que reúnem filmes e variadas apresentações artísticas. As sessões itinerantes de cinema contemporâneas se caracterizam também pela gratuidade e por serem feitas, principalmente, em cidades em que não haja salas comerciais de cinema ou em regiões periféricas que têm salas de cinema, mas que os moradores não teriam possibilidades financeiras de frequentá-las. As itinerâncias possibilitam a experiência coletiva de recepção de cinema, mas uma experiência diferenciada, em que o contexto de recepção tem papel fundamental.

Dentro deste contexto situa-se o projeto de sessões itinerantes de cinema do Cineclube Lanterninha Aurélio, cuja recepção foi objeto desta pesquisa. É importante considerar que o Lanterninha articula as propostas itinerante e cineclubista e se alinha, em vários pontos, com as propostas desenhadas pelo cineclubismo em âmbito nacional.

A PROBLEMÁTICA DA RECEPÇÃO

Passemos agora às perspectivas construídas para pensar a problemática da recepção, foco central desta pesquisa. Ao longo do desenvolvimento do campo de comunicação, o receptor foi pensado a partir de diferentes propostas, desde a ideia de um receptor passivo até a complexificação desse entendimento, para a qual contribuíram os Estudos Culturais e as propostas latino-americanas, considerando esse sujeito enquanto um produtor de sentidos, ativo e situado dentro de um contexto sociocultural.

O conceito de mediação de Martín-Barbero (2003), com quem dialogamos, possibilita compreender a comunicação dentro da cultura. Nesta perspectiva opera-se um deslocamento da atenção que estava unicamente nos meios para incluir as interações comunicacionais e as instâncias mediadoras do processo. É uma tentativa, também, de não pensar a comunicação de forma fragmentada, separando os momentos da produção, mensagem e audiência, mas, sim, colocando-os em relação. As mediações seriam o lugar onde se pode entender a intera-

ção entre produção e recepção, de modo que se perceba que o que é veiculado nas mídias não responde apenas a questões comerciais, mas inclui elementos que vêm da cultura e dos usos que os receptores fazem dos meios. As mediações configuram tanto o modo de relacionamento das audiências com os meios como a forma que os meios criam o que veiculam.

Outro autor que contribui para pensar a recepção em nossa pesquisa é García Canclini (2005), a partir de sua concepção de Consumo Cultural. De sua perspectiva, parece-nos interessante considerar o consumo não como um ato impensado, mas sim, como uma prática em que se incorpora a complexidade da vida cotidiana e a criatividade do sujeito. Os bens simbólicos devem ser incluídos em uma perspectiva que aborde o consumo como um “[...] conjunto de processos socio-culturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos”. (GARCÍA CANCLINI, 2005, p. 60)

A partir destas perspectivas podemos pensar o consumo de cinema como algo que faz parte do cotidiano, configurado por uma série de mediações e que opera elementos de diferenciação e de constituição de identidades, por exemplo. O fato de consumirem cinema, de serem aficionados por filmes, é uma característica definidora dos cineclubistas, por exemplo, o que lhes confere um papel social específico. Entretanto, o tipo de filme consumido os diferencia dos receptores das mostras itinerantes. Enquanto os espectadores das sessões, pelo que observamos na pesquisa exploratória realizada durante a investigação, consomem majoritariamente filmes estadunidenses de grande distribuição, os cineclubistas se distinguem desse público por assistirem filmes de outras nacionalidades e, especialmente, produções brasileiras. Esse consumo, que resulta na constituição de uma identidade cineclubista, está longe de ser impensado. Do mesmo modo, a assistência de filmes estadunidenses não implica necessariamente uma manipulação da mídia sobre o gosto dos espectadores, mas um processo que envolve uma série de outras instâncias configuradoras dessas escolhas.

Mesmo que esses receptores escolham assistir a filmes estadunidenses de grande distribuição por conta de uma trajetória de consumo ligada a canais de televisão aberta, que exibem majoritariamente esse

tipo de filme, podem acontecer apropriações das mais diversas. A ideia de apropriação com a qual trabalhamos é tomada da proposta de Certeau (1994), que investiga as operações dos usuários, as práticas, as maneiras de fazer. Os usuários, muitas vezes são concebidos como passivos, são pensados por este autor enquanto produtores. Essa produção “[...] é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios mas nas *maneiras de empregar* os produtos impostos por uma ordem econômica dominante”. (CERTEAU, 1994, p. 39, grifos do autor) Há a possibilidade de que estes produtores subvertam um uso prescrito. O conceito de apropriação refere-se a um uso e a uma reelaboração dos produtos midiáticos consumidos à maneira dos usuários.

Hall (2003) é outro autor que nos trouxe ideias produtivas a respeito dessas relações que se estabelecem durante o processo comunicacional.⁴ A partir de seu modelo codificação/decodificação, ele considera que a recepção não é algo transparente, que acontece ao final de uma cadeia de comunicação e que os sentidos não são fixos. Entretanto, leva em consideração que toda sociedade ou cultura estabelece uma ordem cultural dominante, que estrutura a vida social em “[...] domínios discursivos hierarquicamente organizados através de *sentidos dominantes ou preferenciais*” (HALL, 2003, p. 396, grifos do autor) e isso se expressa também no momento da recepção. Quando dizemos que as questões de poder não podem ser deixadas de lado, queremos enfatizar também que se deve levar em conta o que Hall (2003) chama de estrutura de discursos em dominância, o seja, existem leituras preferenciais que podem ou não se realizar.⁵

⁴ Para ele, a comunicação pode ser pensada em momentos, os quais se dão de forma interligada. “Isto seria pensar o processo como uma ‘complexa estrutura em dominância’, sustentada através da articulação de práticas conectadas, em que cada qual, no entanto, mantém sua distinção e tem sua modalidade específica, suas próprias formas e condições de existência”. (HALL, 2003, p. 387) O modelo proposto por Hall é homólogo ao esquema da produção de mercadorias marxista.

⁵ Neste sentido, o autor nos lembra que “Os domínios dos ‘sentidos preferenciais’ têm, embutida, toda a ordem social enquanto conjunto de significados, práticas e crenças: o conhecimento cotidiano das estruturas sociais, do “modo como as coisas funcionam para todos os propósitos práticos nesta cultura”; a ordem hierárquica do poder e dos interesses e a estrutura das legitimações, restrições e sanções”. (HALL, 2003, p. 397)

Nesta pesquisa, consideramos o cineclubista enquanto produtor e pensamos que também existam leituras preferenciais em relação à atividade cineclubista, assim como relativas aos filmes exibidos, que expressam suas propostas de ação. E nos sentidos produzidos pelos receptores das itinerâncias essas relações de poder certamente também se manifestam.

Para pensar a recepção, Hall (2003) desenvolve parâmetros para distinguir possíveis leituras produzidas por receptores de televisão, identificando a posição hegemônica-dominante, em que o receptor opera dentro do código dominante; a negociada, em que mistura adaptação e oposição e a leitura de oposição, em que o sujeito opera a partir de um código contrário ao dominante. Consideramos interessante esta proposta para pensar possibilidades diferenciadas de leitura, mas pensamos que podem se dar misturas de posições no âmbito da recepção.

No campo dos estudos de cinema, o receptor também foi pensado sob diferentes ângulos. Conforme Machado (2007), durante as décadas de 1970 e 1980 a teoria da enunciação cinematográfica, desenvolvida na França e na Inglaterra, pensava o espectador de cinema de forma abstrata e rígida, como uma figura ideal, sendo que suas posições e afetividades eram estabelecidas pelo texto cinematográfico. Mascarello (2006a) trabalha as correntes desse período sob a noção de “modernismo político”⁶ caracterizada pelo amalgamento estruturalista/pós-estruturalista entre a semiologia “metziana”, a psicanálise lacaniana e o marxismo althusseriano, incluindo as teorias francesas da desconstrução e do dispositivo (elaboradas, no pós-maio de 1968, nas páginas das revistas *Cinéthique* e *Cahiers du Cinéma*) e a teorização anglo-americana liderada pelo periódico inglês *Screen* – usualmente referida como *screen theory*. (MASCARELLO, 2006, p. 76)

Do mesmo modo como pensamos que são limitadas as teorias da comunicação que abordam o receptor como passivo, fora de um contexto e com significações determinadas pelo texto midiático, a abordagem das teorias do modernismo político também nos parece insuficiente. A partir do momento o receptor é entendido como ativo, contextual-

⁶ Termo cunhado pelos historiadores da teoria Sylvia Harvey [1978] e David Rodowick [1988]. (MASCARELLO, 2006).

mente situado e dotado de competências que participam do processo de recepção, não há como concordar com essas abordagens.

Entretanto, a crítica ao modernismo político não é uma novidade. De acordo com Mascarello (2004, p. 12) já havia um movimento interno a essa perspectiva no sentido de um questionamento às concepções “[...] essencializantes, dicotomizantes e a-historicizantes resultantes de seu determinismo textual”. Na década de 1980, há um deslocamento a respeito da ideia de um espectador passivo para uma análise que o pensa como um sujeito localizado historicamente e com possibilidades de resposta e produção de sentidos frente aos textos cinematográficos. E esse movimento tem grande contribuição dos pesquisadores ligados aos estudos culturais,⁷ “Na contramão do estruturalismo, os culturalistas (especialistas em estudos culturais) entram em cena, deixando claro que seus objetos de estudo já não eram ‘textos’ cinematográficos, mas usos que a sociedade faz desses ‘textos.’” (MACHADO, 2007, p. 128) É interessante perceber aqui um movimento semelhante ao que aconteceu com os estudos de comunicação, relatados anteriormente.

Considerando as perspectivas que informaram a nossa concepção da recepção e trabalhando a partir das pistas advindas da pesquisa exploratória, tomamos como mediações relevantes para serem investigadas na pesquisa o cineclube,⁸ (e em alguns casos os agentes mediadores), o contexto situacional de recepção,⁹ as competências culturais dos receptores (levando em conta que os sujeitos investigados se inserem numa

⁷ Mascarello (2004) também aponta a corrente cognitivista como outra perspectiva que contribuiu para as mudanças de concepção a respeito do espectador de cinema.

⁸ A mediação cineclube foi pensada em sua dimensão de movimento e de prática constitutiva do processo de recepção a partir do diálogo com autores como Lunardelli (2004, 2000) e Gatti (2000), além de outros que trabalharam especificamente sobre o cineclube investigado.

⁹ O contexto situacional de recepção foi trabalhado em termos da espacialidade e das relações do cenário de recepção configuradoras da assistência fílmica, com base em autores como Hall (1994), Birdwhistell (1994), J. Silva (2004), Silveira (2005) e Fragozo (2000).

cultura popular)¹⁰ e suas competências midiáticas (cinematográfica e televisiva).¹¹

A CONSTRUÇÃO METODOLÓGICA DA PESQUISA EMPÍRICA

Para levar a cabo a pesquisa empírica, optamos por observar as mostras itinerantes realizadas pelo Cineclube Lanterna Aurélio. A escolha pelo cineclube justifica-se devido a sua importância no cenário cineclubista nacional, atuando há mais de 30 anos e por compreendermos a relevância do projeto itinerante financiado por Lei de Incentivo à Cultura, que atendia diversos bairros de Santa Maria e cidades vizinhas. Além disso, havia uma proximidade cultural e física, já que uma das pesquisadoras, Dafne da Silva, é santa-mariense e poderia deslocar-se de São Leopoldo até a cidade para coletar os dados necessários para a investigação. Desde 2006, já havia um contato com a equipe do Lanterna e com a atividade itinerante, por conta da monografia de especialização realizada por Dafne Silva (2006).¹²

¹⁰ O público dessas mostras é formado por receptores, em geral, pertencentes a classes populares. Isso nos levou a trabalhar a mediação competências culturais pensando a cultura popular, concebida em termos de seu lugar subordinado na estrutura social, mas também enquanto espaço de produção cultural com possibilidades de apropriações táticas, em suas hibridações e mesclas dinamizadas pelos contextos da globalização e da midiaticização a partir das contribuições de autores como Chauí (1996), García Canclini (2001), Martín-Barbero (2003), Bourdieu (1994a, 1994b) e Certeau (1994); também em suas especificidades concretas a partir de uma contextualização sobre o popular urbano santa-mariense, com base no trabalho de Ronsini (2007) e pensando especificidades relacionadas a culturas geracionais. Para maiores detalhamentos sobre estas construções ver D. Silva (2009).

¹¹ A mediação das competências midiáticas foi construída a partir da incorporação de propostas de autores como Martín-Barbero (2003), Sodré (2006) e Bourdieu (1994a, 1994b) concebida como expressão de um *habitus* midiático ou de um *éthos* midiaticizado configurados na trajetória de relações dos receptores com as mídias.

¹² Monografia de especialização em Comunicação Midiática – Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), intitulada *Recepção cinematográfica: um estudo de caso sobre a audiência popular do cineclube Lanterna Aurélio Itinerante*, defendida em dezembro de 2006 e orientada pela prof^a. dr^a. Veneza Ronsini.

A realização da investigação empírica comportou dois movimentos investigativos: um de pesquisa exploratória do fenômeno para concretização da proposta investigativa; outro de pesquisa sistemática do processo de recepção de mostras do cineclube.

A pesquisa exploratória consistiu numa aproximação empírica ao cineclube e aos receptores das mostras itinerantes. Foi pensada para obter informações sobre as mostras itinerantes, a proposta cineclubista, os receptores, os filmes exibidos, outras exposições itinerantes de cinema e também para experimentar procedimentos de coletas de dados para a realização da pesquisa sistemática. Foi realizada a partir da construção e aplicação dos seguintes procedimentos metodológicos: observação participante combinada a registros fotográficos e audiovisuais para coleta de dados das mostras acompanhadas; questionário fechado e entrevistas estruturadas com aplicação flexível (individuais e coletivas) utilizando fotografias dos filmes como suportes de memória para coletar dados junto aos receptores das mostras; entrevistas estruturadas para coletar dados junto aos cineclubistas.

Na realização desta etapa, foram observadas três exposições do Cineclube Lanterna Aurélio Itinerante, realizadas nos meses de outubro e de novembro de 2007, uma na Escola Municipal Acácio Antônio Vieira, uma na zona rural da cidade de Formigueiro, e uma na Feira de Indústria e Comércio de Santa Maria (Feisma) e no Centro Desportivo Municipal, em Santa Maria. Foram aplicados questionários e feitas entrevistas coletivas e individuais com os receptores. Em setembro de 2007, também foram realizadas cinco entrevistas individuais com a equipe do Lanterna Aurélio Itinerante. Já em 2008, foram acompanhadas duas exposições, uma em março, na sede da Casa Brasil,¹³ e outra em maio, na Feira do Livro de Santa Maria, apenas para registrar algumas fotos e observar as projeções.

¹³ Projeto do Governo Federal e da Prefeitura Municipal de Santa Maria, que visa a inclusão social e digital, através de diversas atividades, tais como oficina de espanhol, escolinha de futebol, oficinas de internet e de informática, palestras educativas e espaços como telecentro, auditório, sala de leitura, laboratório de ciências. Fonte: Folder de divulgação da *Casa Brasil*.

Em relação à etapa sistemática da pesquisa, esta foi realizada no período de agosto de 2008 a janeiro de 2009. As itinerâncias observadas foram cinco, uma na sede do projeto musical Cultura, Inclusão, Cidadania e Artes (Cuica), duas na Escola Municipal João Link Sobrinho, uma na sede da Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais (Apae), e uma na praça da Vila Nonoai, todas em Santa Maria.¹⁴ A amostragem dos receptores a serem abordados foi definida de forma intencional, buscando a maior diversidade possível em relação aos critérios idade, escolaridade, sexo, consumo de cinema, sentidos sobre as mostras e sobre os filmes exibidos. Foram entrevistados seis receptores das sessões que aconteceram na sede da Cuica¹⁵ (três meninas, de 9, 11 e 15 anos e um menino de 12 anos) e na escola municipal João Link Sobrinho¹⁶ (uma menina de 10 anos e um menino de 9 anos). Eles foram definidos a partir dos dados obtidos com questionários aplicados, que totalizaram 18 na escola João Link Sobrinho e 23 na Cuica, com o objetivo de obter informações para posterior contato com os alunos.

As entrevistas estruturadas de aplicação flexível foram realizadas individualmente, com cinco cineclubistas, seis receptores e dois agentes mediadores (professores, presidentes de associações comunitárias que ajudavam a organizar as sessões), a partir de roteiros reformulados, mas com base nos eixos das entrevistas da etapa exploratória.

A coleta de dados sobre a mediação cineclubista foi realizada a partir de uma entrevista de tipo histórica com os cinco cineclubistas mais atuantes, que abarcou as dimensões: relações com o cineclubismo; proposta e sentidos sobre a mostra itinerante; concepções e sentidos sobre o contexto cinematográfico brasileiro; relações e sentidos sobre políticas públicas; processo de organização das mostras; concepções sobre a audiência; implicações de pesquisas no trabalho.

¹⁴ O cineclubista Aurélio realizou seis sessões no período. Não foi possível escolher sessões em diferentes locais de exibição, já que o cineclubista realizou itinerâncias basicamente em espaços internos e escolas, dificultando a variedade em relação ao contexto situacional da recepção e à idade dos receptores.

¹⁵ Em que foi exibido o documentário *Cartola – Música para os olhos* (produção dos diretores Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, de 2006).

¹⁶ Onde foram exibidos seis curtas-metragens do catálogo da Programadora Brasil.

O roteiro de entrevistas com os agentes mediadores foi o mesmo aplicado durante a etapa exploratória, com o propósito de capturar: o processo de organização; as relações com o cineclube; os sentidos sobre a atividade; o papel na comunidade/escola. Em relação aos receptores, foram realizadas quatro entrevistas em profundidade com cada um, de modo a capturar elementos das competências midiáticas (cinematográficas e fílmicas); elementos do cotidiano, apropriações a respeito dos filmes e das mostras.

As exibições foram acompanhadas a partir de uma observação participante de foco comunicacional, com registro fotográfico, priorizando as seguintes dimensões: composição do cenário de recepção; distribuição dos sujeitos no cenário; comportamento dos receptores e comportamento dos cineclubistas.

RESULTADOS DA INVESTIGAÇÃO

Na condução da proposta desta pesquisa, para auxiliar a compreensão do contexto em que estavam inseridos tanto a prática cineclubista quanto os receptores das mostras, foi desenvolvida uma contextualização sobre o processo de midiatização cinematográfica, principalmente em relação ao contexto brasileiro. Durante a pesquisa de recepção das mostras itinerantes do Cineclube Lanterninha, foi possível constatar que as características desse cenário marcaram a proposta cineclubista e o consumo diário dos sujeitos da recepção. Os dados obtidos permitiram ver que a hegemonia dos filmes estadunidenses no mercado brasileiro, revelada por autores como Bernardet (1979), Gatti (2000a; 2000b) e Selonk (2004), teve consequências no consumo de filmes pelos receptores entrevistados e na prática do cineclube. A trajetória de assistência entre os receptores entrevistados foi marcada, majoritariamente, pelo consumo de filmes estadunidenses, fato que incidiu na constituição de gostos e de competências cinematográficas ligados a este consumo. O Lanterninha, por sua vez, atuava como uma forma de resistência diante do cenário constituído.

O nó do mercado cinematográfico quanto à exibição de filmes brasileiros também se expressou nos poucos filmes nacionais assistidos pelos receptores, com exceção para os de forte apelo infantil e popular como os da Xuxa e dos Trapalhões. Já em relação ao cineclubes, a divulgação de produções nacionais tornou-se uma bandeira, alinhada à proposta do movimento nacional, que trabalha nesse sentido. O consumo de filmes no ambiente familiar e a elitização da prática de recepção em salas de cinemas também se expressou na trajetória filmica dos receptores pesquisados, constituindo importante elemento da mediação das competências configuradoras do processo de recepção das mostras do Lanterninha.

A proposta do cineclubismo, enquanto movimento que busca promover uma prática diferenciada de consumo de cinema marcada por um viés crítico e educativo, assim como pela cinefilia, parece ser compartilhada pelo Lanterninha Aurélio. Há uma ideia de cineclubes como espaço de formação de sujeitos competentes em lógicas cinematográficas, o que realmente parece se expressar na trajetória da equipe do cineclubes, formada no e pelo Lanterninha.

Se durante a ditadura o Lanterninha compartilhou da proposta dos demais clubes de cinema do país, enquanto focos de resistência ao regime, desde o período da retomada há também uma busca comum em relação à discussão do mercado cinematográfico instituído. As itinerâncias, por sua vez, se constituem numa forte proposta de ação nesse sentido. As relações do cineclubes com as políticas públicas parecem expressar concretamente o funcionamento dessas propostas do governo (especialmente federal), no sentido de ampliar a exibição e o consumo de cinema nacional. E é na atividade das itinerâncias que esses projetos funcionam, com os equipamentos fornecidos, os recursos disponibilizados e os catálogos de filmes comprados.

O cineclubes, entendido enquanto uma mediação no processo de recepção das itinerâncias, se constitui, desse modo, também pela forma com que faz chegar os filmes aos receptores. Ou seja, o encontro entre receptores e filmes não seria o mesmo se não promovido pelo Lanterninha. Há incluído nesse encontro toda a proposta do cineclubes em possibilitar o acesso de uma filmografia diferenciada, de enfatizar a

questão de uma recepção coletiva, a quebra da rotina, assim como a disponibilização de bons equipamentos de projeção. Além disso, ele se coloca como uma mediação a partir do momento em que define os filmes. Apesar de haver uma negociação com os responsáveis locais das exibições (professores, no caso das escolas), é possível perceber que a proposta do cineclube prevalece, revelando aqui a questão do poder do cineclube no processo interacional.

No contexto situacional de recepção também foi possível constatar a ação do cineclube enquanto mediação. As relações entre receptores e cineclubistas são marcadas, particularmente, pela distância. O poder é expresso na disposição dos cineclubistas no cenário, em geral em volta dos receptores e quase nunca no meio. Eles dominam o espaço, os equipamentos de projeção e as falas que são, muitas vezes, pouco explicativas. Entretanto, há sessões em que a interação acontece de outra forma, como ocorreu numa das escolas investigadas, em que os receptores provocaram os cineclubistas, gerando uma relação mais próxima. Nesta sessão os cineclubistas também participaram da construção de sentidos dos filmes, explicando-os. Essa é outra forma de constituição da mediação cineclube construída no espaço de recepção.

Pensando o cineclube enquanto mediação, julgamos que as concepções que os cineclubistas têm acerca do público seja essencial. Eles possuem informações que vêm de uma experiência concreta e por isso também buscam estabelecer estratégias de conexão com o público, como a utilização de curtas-metragens. Um exemplo constatado durante a pesquisa foi o filme *Leonel Pé-de-vento*, citado por vários entrevistados e que os cineclubistas tinham consciência de que “faz sucesso”. Por conta disso, eles sempre procuravam exibi-lo, no início ou no final da sessão.

Apesar de conhecerem alguns elementos acerca desse público, os dados permitiram questionar até que ponto os cineclubistas entendiam que esses sujeitos possuíam competências instituídas, até onde compreendiam a instituição de um *habitus* midiaticizado. Há dados que revelaram, entre os cineclubistas, uma visão do receptor como sujeito passivo, assim como a valoração da cultura cinematográfica considerada legítima – que seria a deles e dos filmes que consomem –, enquanto

pareciam desqualificar o gosto popular, especialmente ligado aos filmes estadunidenses de ampla distribuição, mas também relacionados ao consumo televisivo. Embora tivessem consciência de todo um contexto gerado pelo mercado, pareciam desconsiderar que essa hegemonia expressa também elementos que conectam o universo e a cultura dos receptores com os filmes que assistem.

Os elementos ligados à trajetória midiática dos receptores resultaram essenciais para compreender a recepção das mostras. As competências midiáticas – cinematográfica e televisiva – se revelaram uma mediação relevante no processo. Os relatos dos entrevistados expressaram a constituição de *éthos* midiáticos na sua trajetória de relações com a mídia, com o reordenamento de rotinas, hábitos e costumes por conta do seu consumo diário. O *habitus* midiático se expressou em gostos, competências, esquemas mentais expressos pelos sujeitos quando recuperadas as suas trajetórias, especialmente em relação ao cinema. A mediação das competências midiáticas revelou um *habitus* marcado pelo lugar social, que se liga à restrição de acesso a determinados bens culturais, mas também a expressão de táticas nas formas de ampliação de consumo, com a TV a cabo dividida pelos parentes, os DVDs falsificados, os *downloads* da internet e os DVDs que eram locados e circulavam.

As competências são ativadas por conta dos gêneros, que são estratégias de comunicabilidade, elementos que vinculam emissão e recepção. O domínio de determinados gêneros, como os relacionados às animações, propiciou relações de reconhecimento dos receptores quanto a certos filmes exibidos. Os documentários, desconhecidos pelos sujeitos, causaram estranhamento e uma certa recusa; não houve uma vinculação ou um horizonte de expectativas que se realizasse nestes casos.

De todo modo, se não houve uma vinculação quanto às competências midiáticas, diferentes em termos da cultura cineclubista e da cultura midiática dos receptores, foi possível visualizar a mediação da cultura popular como configuradora de reconhecimentos. Expressaram-se, nos relatos, comparações entre a vida dos receptores e elementos dos filmes. A cultura musical, as questões do cotidiano e elementos da cultura geracional revelaram-se elementos que permitiam estabelecer conexões com muitos dos filmes exibidos. Há filmes, como

Leonel Pé-de-Vento, que estimularam a imaginação das crianças, assim como outros que se relacionaram com experiências vividas. A cultura musical foi reconhecida no samba e no carnaval de *Cartola – Música para os Olhos*.

O contexto situacional de recepção mediou sentidos e também se revelou em apropriações dos sujeitos quanto ao espaço. Essa mediação se constituiu, concretamente, na modificação do cenário a partir dos equipamentos tecnológicos e das diversas interações que ali se realizavam. O espaço modificado parecia causar certo estranhamento aos receptores, pois eram sujeitos que tinham um *habitus* midiaticizado constituído na trajetória de assistência fílmica no ambiente familiar. A questão da técnica, com os equipamentos e o telão, parecia marcar os sentidos sobre a atividade, assim como a recepção coletiva. O poder dos cineclubistas no espaço, assim como o dos agentes mediadores (professores) controlando a movimentação, a saída dos alunos e o silêncio também constituíram elementos do contexto. Em relação aos conceitos utilizados para pensar tal mediação, certamente a ideia de situação fílmica (METZ, 1982 apud FRAGOSO 2000) não se aplicaria, pois essa experiência não é marcada pela imobilidade, escuridão, silêncio, distanciamento das pressões do cotidiano.

As lógicas culturais de usos destes espaços cotidianamente também configuraram a disposição e o comportamento dos sujeitos. Este foi o caso da quadra de esportes da Vila Nonoai, em que os sujeitos se dispuseram ao redor dela em organização similar ao que fazem quando assistem a jogos e da sala de aula da escola João Link Sobrinho, onde a disposição se organizou como em geral se dá durante as aulas. Nesse sentido, as ideias de Josimey Silva (2004), considerando que o cinema é também o lugar e as práticas que se vinculam ao lugar, nos parecem essenciais para pensar as itinerâncias. Do mesmo modo, são importantes as ideias de Hall (2004), quanto aos códigos culturais de ocupação espacial, e de Birdwhistell (2004), considerando que a gestualidade também expressa elementos do processo comunicacional. A noção de situacionalidades limítrofes, que misturam o público e o privado, discutida por Silveira (2005) também se revelou na observação das itinerâncias, em que o

espaço da rua parecia se mesclar ao da televidência familiar, como na praça da Nonoai.

Quanto às apropriações dos sujeitos no espaço das itinerâncias, um dos dados que mais chamaram nossa atenção foi quanto à função inicial do local ter grande importância. Ou seja, se em um primeiro momento imaginávamos que a praça era fortemente modificada com a presença da técnica, um olhar mais atento nos fez perceber que as regras de uso do local da quadra de esportes da Nonoai, assim como as da sala de aula da João Link Sobrinho e dos auditórios da Cuica e da Apae, eram indissociáveis das formas de apropriação do espaço.

Sobre o encontro entre a cultura cineclubista e a cultura popular dos receptores, na proposta do Lanterninha, além do acesso ao cinema, existiam concepções relacionadas à modificação de gosto e à constituição de competências relativas a essa filmografia diferenciada. Entretanto, pudemos constatar que apenas um encontro não se revela suficiente para realizar tal proposta. Há o reconhecimento de distinções e um estranhamento diante de uma filmografia desconhecida, porém a flexibilização e o alargamento de um *habitus*, que acontecem com os quadros do cineclubes formados nas sessões semanais, não parece se instituir em relação aos sujeitos das exposições itinerantes.

Quanto às apropriações dos sujeitos em relação aos filmes exibidos, constatamos existir um reconhecimento e um relato dos curtas-metragens. Os receptores elaboraram detalhes especialmente do curta *Leonel Pé-de-vento*. Quanto ao documentário *Cartola – Música para os olhos*, foi visível a dificuldade dos receptores de expressar sua narrativa. Chamaram mais a atenção nas falas a música e o carnaval do que a narrativa, além de estabelecerem relações entre certos fatos e as vidas particulares ou experiências do cotidiano. Em relação à escolha dos filmes, os receptores expressaram que poderia ter sido outra, orientada para gêneros que são dominados por eles, configurados na trajetória de consumo.

Os exemplos de aceitação do curta-metragem *Leonel* são pistas de possibilidade de conexão da atividade das itinerâncias com o universo cultural dos receptores. Isso mostra que o *habitus* orienta um gosto, mas não é algo rígido e imutável. E que são possíveis redefinições, caso

o trabalho do cineclube seja estrategicamente pensado. Mesmo o documentário *Cartola* demonstrou um potencial que o cinema brasileiro parece ter de se conectar com elementos culturais dos sujeitos. Há uma abertura nesse processo de recepção que se pode pensar em termos de reconhecimento, de expressão de traços, de questões constitutivas de uma cultura.

REFERÊNCIAS

- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BIRDWHISTELL, Ray L. Un ejercicio de kinésica y de lingüística: la escena del cigarrillo. In: WINKIN, Yves (Org.). *La nueva comunicación*. Barcelona: Kairós, 1994. p. 166-197.
- BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato (Org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1994a. p. 46-81.
- _____. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (Org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1994b. p. 82-121.
- CARTOLA - Música para os olhos. Direção: Hilton Lacerda, Lírio Ferreira. Produção: Clélia Bessa, Hilton Kauffmann. Roteiro: Hilton Lacerda, Lírio Ferreira. Fotografia: Aloysio Raulino. Som Direto: Valéria Ferro. Produção Executiva: Clélia Bessa. Montagem: Mair Tavares. Direção de Arte: Claudio do Amaral Peixoto. Figurino: Rô Nascimento. Roteiro: Lírio Ferreira, Hilton Lacerda. Edição de Som: Aurélio Dias, Maria Byington. Mixagem: Roberto Leite, Aurélio Dias. Concepção gráfica: Tecnopop. Trilha Sonora: Cartola. [S.l.]: Globo Filmes; Raccord Produções, 2006. 1 bobina cinematográfica (88 min.), son., color., 35 mm.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- FRAGOSO, Suely. Situação TV. In: MALDONADO, Alberto Efendy et al. *Mídias e processos socioculturais*. São Leopoldo: UNISINOS, 2000. p. 101-114

- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001.
- _____. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- GATTI, André. Cineclube. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Felipe (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000a. p. 128-130.
- _____. Exibição. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Felipe (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000b. p. 219-224.
- HALL, Edward T. Proxémica. In: WINKIN, Yves (Org.). *La nueva comunicación*. Barcelona: Kairós, 1994. p. 198-230.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- LEONEL pé-de-vento. Direção: Jair Giacomini. Produção: Jair Giacomini. Roteiro: Jair Giacomini e Tarcísio Lara Puiati. Animação: Lisandro Santos e Guto Bozzetti. Direção de Animação: Lisandro Santos. Montagem: Guto Bozzetti. Direção de Arte e Cenários: Elias Monteiro. Trilha Sonora: Gerson Rios Leme. Assistência de Produção e Direção: José Arlei Cardoso. Com as vozes de: Cibele Cielo; Abílio Piovesan; Fabiana Piccinin; José Paulo Rorato; Thais Vizzotto; Tatiane Branco; Silvia Dalmolin; Eneide Giacomini Lima; Gabriela Macedo; Matheus Palma; Bruna Lima e Giulia Lima. [S.l.]: Cartunia Desenhos, 2006. 1 bobina cinematográfica (15 min.), son., color., 35 mm.
- LUNARDELLI, Fatimarlei. *Quando éramos jovens: história do Clube de Cinema de Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/EU da Secretaria Municipal de Cultura, 2000.
- _____. O cineclubismo e a centralidade do cinema: debate cultural em Porto Alegre na metade da década de 60. In: MACHADO, Márcia Benetti; MORIGI, Valdir José (Org.). *Comunicação e práticas culturais*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. p. 93-107.
- MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.
- MALDONADO, Efendy. Produtos midiáticos, estratégias, recepção. A perspectiva transmetodológica. *Ciberlegenda*, Rio de Janeiro, n. 9. p. 1-23, 2002. Disponível em: <www.uff.br/mestcii/efendy2.htm> Acesso em: jun. 2011.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MASCARELLO, Fernando Soares. *Os estudos culturais e a espetatorialidade cinematográfica: uma abordagem relativista*. 189 f. 2004. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade Federal de São Paulo, 2004.

MASCARELLO, Fernando Soares. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico. In: JACKS, Nilda; SOUZA, Maria Carmem Jacob de (Org.). *Mídia e recepção: televisão, cinema e publicidade*. Salvador: Edufba, 2006. p. 74-99.

MATA, Maria Cristina. De la cultura masiva a la cultura mediática. *Diálogos de la Comunicación*. Lima, n. 56, p. 80-90, out. 1999.

RONSINI, Veneza V. Mayora. *Mercadores de sentido: consumo de mídia e identidades juvenis*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

SALVO, Mauro. Lei de Incentivo à Cultura (LIC-RS) e o cinema gaúcho. In: VALIATI, Leandro; FLORISSI, Stefano (Org.). *Economia da cultura: bem-estar econômico e evolução cultural*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 63-87.

SELONK, Aletéia. *Distribuição cinematográfica no Brasil e suas repercussões políticas e sociais: um estudo comparado da distribuição cinematográfica nacional e estrangeira*. 198 f. 2004. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2004. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/famecos/pos/download/index.htm>>. Acesso em: 20 mar. 2008.

SILVA, Dafne Reis Pedroso da. *Recepção cinematográfica: um estudo de caso sobre a audiência popular do Cineclube Lanterna Aurélio Itinerante*. 38 f. 2006. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em Comunicação Midiática) - Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2006.

SILVA, Dafne Reis Pedroso da. *Hoje tem cinema: a recepção de mostras itinerantes organizadas pelo Cineclube Lanterna Aurélio*. 288 f. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2009.

SILVA, Josimey Costa da. *No limite da traição: comunicação de massa, cinema e vínculos sociais*. 234 f. 2004. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

SILVEIRA, Fabrício Lopes da. O televisor na visualidade das vitrines: comunicação, consumo e cultura material. *Revista Comunicação, mídia e consumo*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 137-156, jul. 2005.

SODRÉ, Muniz. Eticidade, campo comunicacional e midiatização. In: MORAES, Denis (Org.). *Sociedade midiatizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. p. 19-32.

VERÓN, Eliseo. Esquema para el análisis de la mediatización. *Diálogos de la comunicación*, Lima, n. 48, p. 9-17, 1997.

Um estudo sobre os efeitos visados e produzidos na recepção do fenômeno *Tropa de Elite*¹

Ana Paula Nunes

Tropa de Elite é um filme-fenômeno. A primeira polêmica em torno do filme foi devida a sua distribuição singular: o filme reinou na pirataria antes mesmo de chegar às telas de cinema. O diretor, José Padilha, foi acusado de usar o mercado pirata como estratégia de *marketing*, enquanto alegava estar investigando o responsável pelo seu vazamento. O filme, com roteiro de Bráulio Mantovani e montagem de Daniel Rezende² – que aborda o problema do tráfico de drogas no Rio de Janeiro, sob o ponto de vista de um capitão do Batalhão de Operações Policiais Especiais (Bope) –, fez tanto sucesso na comercialização ilegal, que quando estreou nacionalmente com a sua versão final,³ em 12 de

¹ Este artigo foi apresentado em versão reduzida no VII ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, agosto de 2011.

² Ambos participaram de outro fenômeno cinematográfico sobre violência urbana, chamado *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, codireção de Kátia Lund, 2002).

³ A cópia que vazou para a pirataria não era do filme finalizado, mas um “rascunho” de edição, com algumas diferenças, inclusive, na edição do som, além de não conter os créditos finais.

outubro de 2007, muitos camelôs do Rio de Janeiro já vendiam DVDs de *Tropa de Elite 2*, *Tropa de Elite 3* e *Tropa de Elite 4*.⁴

Para ampliar a polêmica, o filme, ora ganhando destaque por romper com “a tradição nacional de narrar uma história pelo ponto de vista do bandido” (BOSCOV, 2007), ora sendo acusado de fascista,⁵ ganhou Urso de Ouro de melhor filme, no Festival Internacional do Filme de Berlim, em 2008.

Em 8 de outubro de 2010, *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* é lançado nos cinemas brasileiros, cercado de estratégias para evitar pirataria. (TROPA DE ELITE, [entre 2010 e 2013]) Em 7 de dezembro do mesmo ano, o filme superou a marca de 10,73 milhões de espectadores, de *Dona Flor e seus dois maridos* (Barreto, 1976), o filme, até então, mais visto da história do cinema brasileiro.

Além das estratégias contra pirataria, Padilha também mudou de tática no desenvolvimento da sequência cinematográfica. O aclamado (pela maioria esmagadora dos espectadores, bem como por alguns críticos e jornalistas) “herói nacional”, Capitão Nascimento, agora coronel, reaparece mais maduro, mais reflexivo, descobrindo que o problema da violência urbana é mais complexo do que foi apresentado no primeiro filme. Em *Tropa de Elite 2* não há alusão explícita à uma pretensão de verdade como no primeiro, em que tal ambição já aparece no cartaz – “uma guerra tem muitas versões, esta é a verdadeira” –, ao contrário, o filme começa com uma cartela que diz: “Apesar de possíveis coincidências com a realidade, este filme é uma obra de ficção”.

Possivelmente, decorrente dessa nova postura, o filme teve uma recepção mais calorosa por parte da crítica especializada, além de conservar o sucesso de público. É aí que entra a questão que move este capítulo: em *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro*, o discurso também é outro?

⁴ Na verdade, as sequências correspondiam, respectivamente, aos filmes: *Notícias de uma Guerra Particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999); uma coletânea de vídeos amadores registrando operações policiais em favelas; e *Quase Dois Irmãos* (Lucia Murat, 2004).

⁵ Como na crítica do jornalista Jay Weissberg (2008), na *Variety*, onde escreve: “a one-note celebration of violence-for-good that plays like a recruitment film for fascist thugs”.

FONTES CONFIÁVEIS

Padilha começa *Tropa de Elite* com a citação de Stanley Milgran (1974), psicólogo social americano: “A psicologia social deste século nos ensinou uma importante lição: usualmente não é o caráter de uma pessoa que determina como ela age, mas sim a situação na qual ela se encontra.” Uma aproximação clara do poder simbólico inerente às “fontes confiáveis” do discurso acadêmico e científico, que reforça a vontade de verdade explícita no cartaz. Com *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro*, José Padilha diz fechar sua trilogia cinematográfica sobre um dos assuntos mais espinhosos da realidade social brasileira – a violência urbana.⁶

Este artigo conciliará, nos moldes de Eliseo Verón (1985), a análise semiótica de *Tropa de Elite 1 e 2*, e contribuições da sociologia para compreender o funcionamento social dos textos, do processo de leitura e os leitores de uma obra. Em outras palavras, os dois níveis do discurso – o enunciado e a enunciação – serão examinados de forma integrada.

Um mesmo conteúdo [...] pode ser tomado a cargo por estruturas enunciativas muito diferentes: em cada uma destas estruturas enunciativas, o que fala (o enunciador) constrói um ‘lugar’ pra si mesmo, ‘posiciona’ o destinatário de uma maneira, e estabelece assim uma relação entre estes dois lugares.⁷ (VERON, 1985, p. 4, tradução nossa, grifo do autor)

Ou seja, quando se muda a forma do enunciado, muda-se o enunciado. Por exemplo, “enquanto [José Padilha] alegava estar investigando o responsável pelo seu vazamento” é um enunciado; “enquanto [José

⁶ O primeiro foi *Ônibus 174* (José Padilha, Codireção de Felipe Lacerda, 2002), um documentário que fala da trajetória de Sandro de Nascimento, o sequestrador do ônibus. Segundo Padilha, em entrevista nos extras do DVD *Tropa de Elite 2*, “é o Estado criando criminosos violentos. O segundo filme, *Tropa*, é o Estado criando policiais corruptos e violentos. O terceiro filme, *Tropa de Elite 2*, fala sobre porque isso acontece. Por que o Estado é tão mal administrado a ponto de fazer essas duas coisas?”.

⁷ Un mismo contenido [...] puede ser tomado a cargo por estructuras enunciativas muy diferentes: en cada una de estas estructuras enunciativas, el que habla (el enunciador) se construye un ‘lugar’ para sí mismos, ‘posiciona’ de una cierta manera al destinatario, y establece así una relación entre estos dos lugares.

Padilha] investigava o responsável pelo seu vazamento” é outro enunciado. No primeiro há um distanciamento, a possibilidade de dúvida; já no segundo, há uma verdade, uma adesão à afirmação do diretor.

Em outro nível, a opção por exemplificar com o próprio texto (e não com um enunciado ordinário qualquer) demonstra o desejo de cumplitude com você, leitor, desconstruindo para (re)construir junto.

Milton José Pinto (2002) diz que não se deve dissociar as três dimensões de um discurso: a da produção, da circulação e da recepção. Nas palavras de Patrick Charaudeau (2006), três lugares de construção do sentido: produção, produto e recepção. Mas é Vogt (2008, p. 32) que melhor sintetiza a inocuidade de visões separatistas:

É no intervalo [...] entre o enunciado e a enunciação, que estes marcadores de subjetividade habitam, pondo em xeque a rigidez destas dicotomias e criando sob a barra (/) do silêncio lógico os túneis de passagem dos murmúrios da história. É neste intervalo que a linguagem é atividade e é nele que o homem a possui e é possuído.

Esta análise concentrará esforços para desvendar esse entre-lugar, definido por Vogt como “intervalo semântico”, no caso do acontecimento midiático *Tropa de Elite*, algo muito maior que simplesmente uma sequência de filmes, que provocou um curto-circuito no campo cinematográfico e em outras áreas da sociedade, ao se apresentar como “a” verdade em forma de espetáculo de massa, ecoando sobre as práticas cotidianas da população carioca, inclusive na ocupação pelo Estado, liderada pelo Bope (com apoio do Exército, da Marinha e da Aeronáutica), da Vila Cruzeiro e do Complexo do Alemão (duas favelas de importância vital para a rota do tráfico de drogas), com cobertura jornalística ao vivo.

INTERVALO SEMÂNTICO – *TROPA DE ELITE*

Tropa de Elite conta a história de três policiais – os aspirantes Neto e Matias, e Capitão Nascimento, do Bope – lutando para sobreviverem em meio ao tráfico de drogas e à corrupção da Polícia Militar na cidade do

Rio de Janeiro. A guerra particular desses três policiais honestos detona uma série de acontecimentos barbaramente violentos.

Porém, esta curta sinopse diz muito pouco sobre a linguagem, e como dizem Orlandi, Guimarães e Tarallo (1989, p. 18, grifos dos autores):

A linguagem tem espessura e é necessário conhecermos seus mecanismos de funcionamento. [...] A linguagem não transmite apenas informações, sentidos, mas os *constitui* e os *transforma*, em processos que são sociais, históricos, e que funcionam ideologicamente.

Decupando o filme, tem-se após a cartela de epígrafe do psicólogo social americano, como quem vai começar uma tese, a apresentação dos créditos do elenco intercalados com imagens rápidas de um baile funk, música alta,⁸ sedução de partes de corpos femininos dançando e armas elevadas. A montagem se dá no ritmo da música e, já na abertura do filme, a imagem ícone do Bope – “a faca na caveira” – surge como *flashes* sobrepostos às imagens anteriores descritas, como um carimbo.

Localiza-se o espectador com a legenda “Rio de Janeiro, 1997”. Dá-se início a uma narração em primeira pessoa do singular, didática, sobre a situação sociopolítico-econômica do Rio de Janeiro (“A minha cidade tem mais de 700 favelas, quase todas dominadas por traficantes armados até os dentes”). A linguagem do narrador/emissor é informal, reforça o tom jovial e afetuoso, convidando o espectador a ser seu cúmplice: “policial tem família, amigo”; “quando policial honesto sobe a favela, parceiro, geralmente dá merda”.

Há um conflito iminente entre Neto e Matias (apresentados pelo narrador), os policiais corruptos e os traficantes no baile. A câmera sempre na mão, a expectativa em suspensão, o gênero é de filme de ação. Neto está com arma em riste. Ele atira em direção ao outro grupo de

⁸ “O meu Brasil é um país tropical, a terra do funk, a terra do carnaval, mas o meu Rio de Janeiro é um cartão postal, mas eu vou falar de um problema nacional, é, nesse país todo mundo sabe falar que favela é perigosa, é lugar ruim de se morar, mas ela é muito criticada, mas por toda a sociedade, mas existe violência em todo o canto da cidade... Fé em Deus, DJ!” *Rap das armas*. Música composta por MC Júnior e Leonardo, em 1995. A dupla Cidinho e Doca fez uma versão “proibidão”, descrevendo a invasão de uma favela pelo Bope. *Tropa de Elite* transformou-a em *hit* internacional.

policiais corruptos. Imagem congela em plano (tiro no plano geral do baile) e contraplano (Neto atirando).

O Batalhão é chamado. Sobre imagens dos carros correndo para chegar à favela, a narração: “eu não sou um policial convencional, eu sou do Bope, da Tropa de Elite da Polícia Militar”. A imagem ícone da caveira toma conta de toda a tela e é congelada. A narração segue em tom altivo: “nosso símbolo mostra o que acontece quando a gente entra na favela. E a nossa farda não é azul, parceiro, é preta”.

Os policiais do Bope chegam à favela, e então vemos pela primeira vez o rosto da voz amiga, o narrador onisciente que conduzirá toda a história. Imagem congela no rosto dele: “Meu nome é Capitão Nascimento”. Música em ritmo de rock se eleva: “Tropa de Elite, osso duro de roer, pega um, pega geral, também vai pegar você”. Entra título do filme (novamente com o ícone da caveira) e créditos iniciais da equipe técnica. A apresentação se encerra com mais um *flash* da caveira, com forte efeito sonoro, seguido para tela preta onde se inscreve: “6 meses antes”.

A essa altura, o espectador já foi pego. Sabe-se como as estratégias discursivas descritas até então (montagem, músicas, efeitos sonoros, tom da voz, a interpelação linguística do espectador etc.) mobilizam emoção, identificação e cumplicidade. Em menos de nove minutos de filme, a iconografia da caveira aparece cinco vezes e é ressignificada – o símbolo do horror se transforma em símbolo de força e de coragem, um ícone pop, afinal, é a marca do herói desta jornada. (PINTO, 2002, p. 37)

A história se desenvolve em *flash back*. Capitão Nascimento é designado para comandar a operação de segurança do papa João Paulo II, quando visitou o Rio de Janeiro, em 1997. A missão é dada justamente quando Nascimento esperava se desligar do Bope para poder viver o novo papel de pai. Ele aceita o fardo, mas admite que estava de pavio curto.

Neto e Matias também estavam com pavio curto, revoltados com a corrupção na Polícia Militar. Tentando driblar as dificuldades para fazer o “sistema” funcionar, os dois envolvem o Capitão Fábio em um plano arriscado: pegar o dinheiro de arrecadações ilícitas para equipar a oficina do Batalhão. No entanto, os corruptos prejudicados responsabilizam

o Capitão Fábio, que passa a ser ameaçado de morte. A primeira cena do filme é o movimento, dos dois aspirantes, de salvar a vida do chefe.

O Bope chega matando, colocando “ordem na casa”. O encontro dos três policiais, no retorno à primeira cena do filme, faz com que os aspirantes desejem ser como Capitão Nascimento, honesto e incorruptível.

Neto e Matias se inscrevem no curso para ingresso no Bope. Vinte e um minutos do filme são dedicados a mostrar como funciona este tipo de curso, desvelando um universo até então desconhecido dessa espécie de “seita”, como diz o próprio narrador: “eu reconheço que pra quem não é iniciado, o Bope parece uma seita, mas é assim mesmo que tem que ser”. Diversas práticas violentas e humilhantes ao som de cantorias coletivas como: “No Bope tem guerreiros que acreditam no Brasil” e “E qual é sua missão? Entrar na favela e deixar corpo no chão!”

Neto e Matias representam uma esperança para Capitão Nascimento, ele precisa escolher um substituto à altura. Neto “tem a polícia no coração, mas era um cara afobado” (palavras do emissor Nascimento), enquanto Matias, no fundo, queria ser advogado.

Matias está fazendo faculdade de Direito e se envolve com Maria, voluntária de uma ONG no Morro dos Prazeres, usuária de maconha como os amigos da faculdade. Capitão Nascimento critica, em sua narração, a concessão que Matias faz, praticando a “convivência de éticas”, nas palavras de Padilha, tão cara à cultura carioca.

O núcleo universitário aparece estudando e, posteriormente, apresentando seminário sobre Foucault e sua análise sobre o sistema penal em *Vigiar e punir*. O teórico é relacionado, justamente, à criticada classe média com “consciência social”, ou seja, muita teoria e pouca prática. A revolta de Nascimento é contra a hipocrisia de uma classe média que critica severamente a repressão policial, mas é a principal consumidora de drogas, como o personagem Edu, amigo de Maria, voluntário na ONG, e que revende droga na faculdade.

A omissão de Matias em dizer que era policial, passando a frequentar a ONG no Morro dos Prazeres, culmina na morte de Neto, em emboscada no lugar de Matias. A morte do escolhido por Nascimento para ser seu substituto é o segundo ponto de virada do filme. Daí em diante toda violência é justificada pela sede de vingança dos “heróis”

Nascimento e Matias, como fica explícito com a narração: “o que eu estava fazendo não era certo, eu não podia esculachar os moradores para encontrar um bandido, mas naquela altura do campeonato, amigo, pra mim tava valendo tudo. Nada nesse mundo ia me fazer parar”.

Dá-se, então, uma sequência de selvageria urbana, com direito a sangue espirrando na tela (simbolicamente no espectador). De um lado, os heróis torturando com saco plástico e realizando chacinas na favela. Do outro, os bandidos queimando os “playboys” da ONG, que começaram toda a confusão, acreditando que poderiam ficar em cima do muro, no meio daquela guerra.

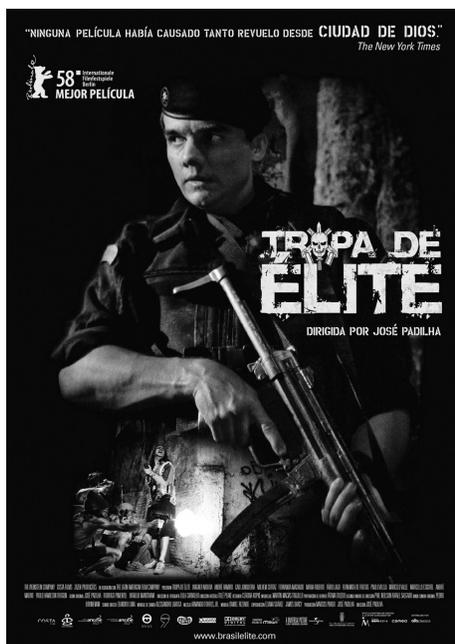
Uma catarse violenta. A última imagem do filme é justamente Matias apontando uma arma, na direção do espectador, com expressão de ódio no rosto, ele atira e a imagem congela.

O espectador, que acompanhou toda a história ao lado dos mocinhos, com Capitão Nascimento falando ao pé do ouvido, agora também está na mira do Bope, que não perdoa. Traficante também não perdoa. O filme exige posição, mas não fornece opção.

INTERVALO SEMÂNTICO – *TROPA DE ELITE 2*:
O INIMIGO AGORA É OUTRO

A estrutura narrativa desta sequência é muito parecida com o primeiro filme, mas o discurso aparentemente não. Em vez de uma epígrafe, *Tropa 2* começa com um aviso: “Apesar de possíveis coincidências com a realidade, este filme é uma obra de ficção”.

Esta mudança de postura (que suaviza a vontade de verdade) também aparece no cartaz do filme, mais claro, elaborado, com uma composição de imagem equilibrada, valorizando a perspectiva e a profundidade de campo. Ao contrário do primeiro cartaz, que carrega uma imagem com forte efeito de real, parece ter sido flagrada de um acontecimento do mundo (pequena montagem à esquerda inferior do quadro), com forte carga dramática, devido ao contraste de iluminação e de direção corporal (corpo para um lado e olhar para outro). Em síntese, o cartaz de *Tropa 2* passa mais sobriedade (apesar da arma direcionada para o destinatário), até mesmo pela iluminação, enquanto o primeiro passa mais intuição.



Figuras 1 – Cartaz Tropa de Elite

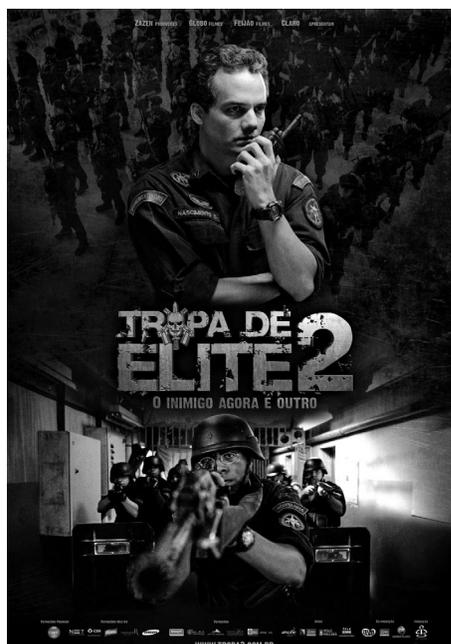


Figura 2 – Cartaz tropa de Elite 2

Por último, podemos falar o mesmo em relação à linguagem do filme. Enquanto o primeiro valorizava a câmera na mão com uma estética documental – mais uma assertiva sobre seu efeito de real –, *Tropa 2* se preocupa mais com os enquadramentos, a composição das imagens e sua estabilidade, embora também tenha câmera na mão.

Em relação ao enredo, o filme começa também localizando o espectador, com uma cartela: “Rio de Janeiro, dias de hoje”. Isto é, 13 anos depois do primeiro filme. Imagens próximas de armas sendo carregadas e preparadas, em montagem paralela com imagens de máquinas de uma UTI, em um hospital. Na progressão da montagem paralela, descobre-se que estão preparando uma emboscada para Nascimento. Perseguição nas ruas, até que o carro do “herói” é totalmente perfurado por balas em câmera lenta, com efeitos sonoros, que ajudam a remeter aos melhores filmes de ação hollywoodianos.

Nascimento narra, justificando o motivo de ser tão violento:

Um estudo sobre os efeitos visados e produzidos na recepção do fenômeno Tropa de Elite

Pode até parecer clichê de filme americano, mas é na hora da morte que a gente entende a vida. Eu dei muita porrada em viciado, esculachei muito policial corrupto, mandei um monte de vagabundo pra vala, mas não foi nada pessoal, a sociedade me preparou pra isso. E missão dada, parceiro, é missão cumprida.

Logo, percebe-se que o filme também se desenvolverá em *flash back*, explicando como Nascimento chegou até essa emboscada, mas dessa vez o tom da voz está mais sóbrio, talvez amargurado, menos altivo.

Créditos iniciais são apresentados como em um clipe retrospectivo, com imagens do primeiro filme e a famosa música *Tropa de Elite*, em nova versão. Uma rápida imagem de claquete, no clipe dos créditos iniciais, reforça mais uma vez a proposta: “isso é uma ficção”.

A sequência seguinte apresenta uma rebelião em Bangu I, quatro anos antes, onde o Bope e o “cara dos Direitos Humanos” são chamados para conter uma nova tragédia como a ocorrida em Carandiru.

A narração de Nascimento, agora Tenente-Coronel, pela primeira vez, apresenta uma flexibilidade na sua verdade: “*Por mim, o certo era fechar a porta, jogar as chaves fora e deixar os caras se trucidarem lá dentro. Só que tem muito intelectualzinho de esquerda que ganha a vida defendendo vagabundo. E o pior é que esses caras fazem a cabeça de muita gente*”.

Também a enunciação se abre, pela primeira vez, para uma polifonia, para outros enunciadores, como Fraga, que fala em palestra sobre Direitos Humanos, sobre os presidiários:

[...] um bando de miseráveis, que não tiveram nenhuma educação, que não tiveram chance nenhuma na vida. Trancados e esquecidos nas piores condições imagináveis, e sendo controlados por uma polícia com fortes tendências à corrupção. E ainda tem gente que abre a boca pra dizer que o Brasil é o país da impunidade, pode até ser, para um determinado setor da sociedade, porque pros demais, pras classes subalternas, pros meros mortais, o bicho pega.

O problema é que os coenunciadores (os espectadores) já são cúmplices do herói Nascimento – uma adesão cega que só um “herói nacional” tem –, e ele desqualifica o outro sujeito enunciador, com quem poderia travar diálogo, dizendo: “É de caras como Fraga que bandido precisa quando faz merda”. Em uma sumária observação empírica, durante visionamento do filme em um cinema de *shopping* popular (totalmente diferente de público de sala de arte), observa-se a recepção do público como uma verdadeira catarse. Os espectadores xingavam o antagonista, gritavam, repetindo as palavras de Nascimento, “vagabundo tem que morrer mesmo”, “não temos que sustentar vagabundo, não”, e torciam pela chacina dos presos comandados por Beirada, o maior traficante do Comando Vermelho, interpretado por Seu Jorge. A cena é bem dirigida, a encenação transmite realismo, o que alimenta os ânimos exaltados, até que a operação de Fraga para libertar os reféns, sem mortes, fracassa, quando Matias desrespeita a ordem de Nascimento e mata Beirada.

As manifestações agressivas por parte da plateia continuaram no decorrer da narração: “Só teve um detalhe que estragou tudo, aquela porra daquela camiseta. Direitos Humanos escrito em inglês e manchada de sangue, aquela merda virou manchete no mundo inteiro”,⁹ e chegaram ao ápice quando ouviram: “Porra, eu fiz tudo pra salvar o Fraga e o cara me esculachou. Eu nunca me meti na vida da Rosane depois que a gente se separou, mas casar com ele foi sacanagem. O cara vivia enchendo a cabeça do meu filho de merda”. A imagem fecha lentamente no rosto do menino, confuso ao ouvir o discurso de Fraga acusando seu pai na TV. A partir deste momento, Fraga poderia representar a voz de Deus, que não seria ouvido pela plateia.

Como consequência da “carnificina” em Bangu I, Coronel Nascimento deixou o comando do Bope, mas foi promovido a Subsecretário de Inteligência da Secretaria Estadual de Segurança Pública do Rio de Janeiro, enquanto Matias foi rebaixado, voltando a trabalhar no batalhão dos corruptos do primeiro filme, e lá fica, porque resolve falar dos “podres” da política para a imprensa.

⁹ Apenas a observação sobre a camiseta renderia um texto sobre o poder dos signos.

O filme ainda tem muitas cenas de ação – nada comparadas à força da cena inesquecível da rebelião em Bangu I –, mas *Tropa 2* se caracteriza por ser muito mais reflexivo,¹⁰ devido à solidão do Coronel Nascimento: “Meu filho tinha medo de mim, Rosane me achava um fascista, Matias me considerava um traidor. Eu tinha que ficar deprimido, parceiro, só que não fiquei, a minha missão era mais importante que meus problemas pessoais”.

Há alguns alívios cômicos dos conflitos pessoais e profissionais de Nascimento, a cargo do apresentador de um programa de televisão sensacionalista e deputado estadual, Fortunato; e do Coronel Fábio, já presente no primeiro filme, um policial corrupto, que é defendido pelo ator Milhem Cortaz, que o considera um “herói politicamente incorreto”, como Macunaíma. (OROSCO, 2010)

Na Secretaria de Segurança Pública, Nascimento transformou o Bope na tão sonhada máquina de guerra. Porém, sobrevoando as favelas do Rio de Janeiro, Nascimento continua narrando suas impressões: “Pra certas pessoas a guerra é a cura, a guerra funciona como uma válvula de escape, pressão aumenta em casa, pau canta na rua. Comigo foi sempre assim”.¹¹

Ao longo do filme, Nascimento passa por um processo de transformação, o narrador finalmente percebe que o “sistema” é muito mais complexo do que ele acreditava, pois descobriu que ao acabar com o tráfico de drogas apenas alimentou outro monstro do crime – as milícias. E é pela milícia que Matias é assassinado por preservar seu código de honra.

Fraga, agora deputado estadual, candidato a federal, é quem mais sabe no filme, mas é fraco, não tem poder (o tempo todo a voz do narrador diz que ele ambiciona o poder através do voto, o que desvaloriza o

¹⁰ Há uma imagem no filme que sintetiza muito bem isso, quando Nascimento vai conversar com Matias, no Batalhão da PM. Matias sai de quadro e Nascimento fica apenas no reflexo do espelho no fundo do quadro.

¹¹ Discurso semelhante ao apresentado em *Guerra ao Terror* (Kathryn Bigelow, 2010), filme vencedor do Oscar 2010, que apresenta a crise pessoal de um soldado viciado na adrenalina causada pela guerra. Não coincidentemente, para Padilha, a proposta mais tentadora de adaptar *Tropa de Elite* para o cinema estrangeiro foi de Bigelow, feita por intermédio do produtor Michael Shafer, da Summit. (OROSCO, 2010)

seu conhecimento, que passa a ser interesseiro, separado por uma linha muito tênue do conhecimento dos corruptos), e a vontade de verdade ficou a cargo de Clara, a jornalista que simboliza a imprensa, e que morre tentando conseguir um furo de reportagem sobre as milícias.

Fraga sofre uma tentativa de assassinato por saber demais, mas quem recebe o tiro é Rafael, filho de Nascimento, que presencia tudo e corre para descontar sua raiva no ex-secretário de segurança, o deputado Guaracy Novaes. “Imagina a merda que ia dar se o Bope trabalhasse deputado corrupto como trabalha traficante?” A surra do político é ovacionada no cinema.

Voltando a cena inicial, esta é mostrada de outros ângulos, quando ele sai do hospital onde está o filho, agora mostrando os rostos dos perseguidores de Nascimento, os homens da milícia. O filme é construído para o espectador pensar que Nascimento morreu no ataque, e narra o filme como o morto de *Crepúsculo dos Deuses* (Billy Wilder, 1950), mas os autores não tiveram a coragem de matar o herói. Seus companheiros do Bope aparecem na hora H para lutar nessa nova guerra.

Nascimento ajuda Fraga a abrir uma CPI das milícias e depõe no plenário, sendo responsável pela prisão de muitos corruptos, e causando “a maior queima de arquivo da história do Rio de Janeiro”.

Mas no sentido contrário ao final do filme anterior, em que o processo é de endurecimento, em *Tropa 2*, Nascimento amolece – dessa vez ele se rende à emoção da paternidade, quando esteve perto de perder o filho, e chora por Rafael, que se recupera no hospital. O narrador também toma consciência de sua impossibilidade de destruir o “sistema”, ou seja, ele se torna humano, com toda a fragilidade inerente ao humano, e o filme se encerra com um tom absolutamente pessimista. Sobre a imagem aérea de Brasília, a narração segue: “O sistema se reorganiza, articula novos interesses, cria novas lideranças. Enquanto as condições de existência do sistema estiverem aí, ele vai resistir. Agora me responde uma coisa: quem você acha que sustenta tudo isso?”

Mais uma vez, o filme joga a bola para o espectador no final.

O SISTEMA

Tentando desvelar o “sistema” de *Tropa de Elite* (os três lugares de construção de sentido – produção, produto e recepção), foram verificadas muitas opiniões conflitantes, valorizando ora a riqueza dos “efeitos possíveis”, ora questionando os “efeitos visados”. Pretende-se aqui, à luz de Charaudeau (2006, p. 28), chegar ao “[...] resultado de uma co-intencionalidade que compreende os efeitos visados, os efeitos possíveis, e os efeitos produzidos”.

Portanto, pensando nos efeitos visados pela obra, sabe-se que há a pretensão de ser uma tese sobre a violência urbana no Rio de Janeiro, há uma fome de verdade que está impressa em diversas marcas no produto: em toda pesquisa realizada com diversos consultores dos diferentes núcleos – policiais militares e do Bope, ex-trafficantes e moradores de comunidades, acadêmicos –, conferindo verossimilhança ao relato; na frase explícita no cartaz, na epígrafe, na escolha de uma linguagem documental para a imagem, na encenação e interpretação realista, e na opção por construir uma narrativa em cima de um único ponto de vista, do Capitão Nascimento, narrador onisciente, inspirado na experiência real do ex-capitão do Bope, Rodrigo Pimentel, que colaborou com o roteiro.¹²

A obra também visa o divertimento, valoriza a emoção, vide as escolhas estéticas e todos os códigos cinematográficos que o gênero de ação pressupõe. Em tempo, o filme visa um público alvo amplo, e segue a esteira do sucesso de público de *Cidade de Deus* – não é à toa que repete boa parte da equipe do referido filme.

No terreno dos efeitos possíveis, entende-se que estão as diferentes recepções da crítica e dos agentes do campo cinematográfico, inclusive os cinéfilos, o público com *habitus* de frequentar festivais, cineclubes e

¹² Rodrigo Pimentel foi coprodutor do primeiro longa-metragem de José Padilha, *Ônibus 174* (2002). Nas filmagens desse filme, surgiu a ideia de fazer um filme sobre a polícia do Rio de Janeiro. Padilha e Pimentel concluíram que um documentário com este tema seria inviável (não conseguiriam os depoimentos e ainda correriam risco de vida), foi então que resolveram escrever um roteiro baseado na experiência de Pimentel. Em 2005, com o roteiro do filme já nas mãos de Bráulio Mantovani, Pimentel escreveu o livro *Elite da Tropa*, em parceria com Luiz Eduardo Soares e André Batista, sendo lançado antes do filme.

circuitos de arte, além da maioria dos espectadores, que não possuem esse *habitus*.

Um dos efeitos do primeiro filme foi a acusação de construção de um herói fascista, de exaltação da violência, e quanto a isso, Padilha alega que:

É importante distinguir a diferença entre herói e ícone pop. E o Nascimento não é um herói. [...] Por exemplo: o Dom Corleone. É um personagem carismático, de apelo popular, embora seja um mafioso assassino. Em outras culturas há milhões de ícones pop violentos e com a moral torta. É um fenômeno esporádico que acontece no cinema. (OROSCO, 2010)

A argumentação é falha. As diferenças de representação de Don Corleone, do Agente 007 e do Capitão Nascimento são grandes. Para ficar apenas com uma, a mais fundamental de todas: apenas Capitão Nascimento é o narrador onisciente da história. A narrativa de *Tropa de Elite* é construída dentro dos moldes clássicos, apresentando a jornada de dois heróis: Nascimento e Matias. (RINCÓN, 2008) O primeiro atravessa uma jornada de caráter psicológico: é a crise do Capitão, que quer viver a “aventura” de sair do Bope, ser pai, cuidar da família, mas isso representa abandonar sua moral – não há espaço para fraquezas, sentimentos como o remorso. Ele tenta enfrentar seus medos – de se transformar em uma pessoa comum, onde outros interesses devem ser negociados com os seus –, com a ajuda de Rosane, sua esposa, mas perde a batalha para seguir na “aventura”, com a morte de Neto. O herói retorna ao início da jornada (caráter cíclico) com a dor da perda, muito mais duro e mais certo de sua missão contra o crime, doa a quem doer. Já Matias, que é apresentado no início como um idealista, por acreditar que poderia defender a lei sem a necessidade da força, é transformado radicalmente em uma cópia do seu mentor, viciado em guerra.

As escolhas da forma da enunciação falam por si só: Nascimento foi construído para ser um herói. O próprio Nascimento responde à questão em *Tropa 2*: “Se o eleitor estava dizendo que eu era herói, não ia ser o governador que ia dizer o contrário”. No mínimo, uma ironia de José Padilha.

O filme, segundo uma leitura foucaultiana, não é simplesmente uma criação surpreendente do artista Padilha, mas um acontecimento dessa realidade, uma mediação. *Tropa de Elite* se propõe a falar sobre um dos problemas mais complexos da gestão pública do Rio de Janeiro – assim como, reservadas certas diferenças socioculturais, de outras cidades do Brasil e do mundo –, quando o cidadão carioca procura desesperadamente uma solução – ou um “herói” que resolva o problema.

Se a intenção do filme era fazer os espectadores pensarem sobre o horror em que se vive, que a violência praticada pelo Bope não é solução plausível, apenas o outro lado da mesma moeda chamada violência urbana, então o filme foi totalmente mal sucedido. Os efeitos produzidos foram justamente o contrário, como já foi dito sobre a reação do público, no cinema de *shopping*, durante o *Tropa 2*. Através de pesquisa empírica com diversos entrevistados – inclusive professores, artistas, policiais, donas de casa etc. – no Rio de Janeiro, sabe-se que a recepção foi a mesma.

Além da pesquisa de opinião em diversos sites, na observação das ruas, onde a adesão ao Bope, inclusive pelas crianças, como “super-herói”, é total. Antes dos filmes, o caveirão era visto com horror por todos; após as imagens espetacularizadas de um filme de ação – associadas ao narrador-herói, que justifica através da palavra (que infelizmente ainda possui mais “autoridade” que a imagem) todos os atos violentos que comete, inclusive se colocando como um mártir, abrindo mão da vida pessoal em nome de sua missão contra o crime – esse mesmo caveirão é tido como a única salvação.

É ingênuo pensar que o filme, neste caso analisado, não tem responsabilidade sobre o que o espectador fez com sua leitura. Se foi feito um contrato de leitura com esse espectador, que pensa “bandido bom é bandido morto”,¹³ que não tem a compreensão da linguagem cinematográfica para descolar voz de narrador de voz do filme, e lhe apresenta um herói-narrador barbaramente violento, mas incorruptível, que sabe

¹³ Bordão do ex-deputado estadual pelo Paraná, Luiz Carlos Alborghetti, que ficou famoso como apresentador do programa *Cadeia Nacional*, no canal 11 de São Paulo. Não é difícil chegar à conclusão de que a maior parte da população brasileira pensa assim, basta ver o ibope que programas com esse tipo de discurso têm, basta estar com os ouvidos atentos nos deslocamentos em transportes públicos, basta sair do gueto da cinefilia.

distinguir o bem do mal – o que o filme esperava conseguir com essa combinação de fatores?

Por mais que seja claro que “[...] nem sempre se pode prever que características de um texto falado ou escrito terão efeitos (e que efeitos serão esses) sobre as mentes de determinados receptores”, sabe-se que os “[...] os receptores tendem a aceitar crenças, conhecimento e opiniões através do discurso produzido por aqueles que são considerados fontes autorizadas, confiáveis ou críveis, tais como acadêmicos, ou meios de comunicação de confiança”. (VAN DIJK, 2008, p. 123) Van Dijk também alerta para o fato de que, muitas vezes, os receptores podem não possuir o conhecimento e as crenças necessárias para questionar o discurso ou a informação a que são expostos.

O sujeito enunciador desautoriza outros enunciadores dentro do filme que forneçam informação da qual possam ser derivadas crenças alternativas. Capitão Nascimento ridiculariza e culpabiliza todos os aparelhos ideológicos do Estado: a igreja (explicitamente ao dizer “Põe na conta do Papa”, ao se referir a mais uma morte autorizada, em nome da defesa de “Vossa Santidade”); a escola (representada aqui pela faculdade, produzindo uma legião de *playboys* com “consciência social”); o judiciário (quando debocha da escolha de Matias por querer ser advogado); a polícia convencional (absolutamente corrompida); as ONGs (que negociam com traficante); a família (que quase fez com que ele fraquejasse em sua missão contra o crime). Resta apenas a sua verdade, guerra é guerra, estampada no cartaz do filme, uma mídia de comunicação (também um aparelho ideológico), que pode atingir milhões de pessoas (como atingiu).

Contudo, é importante frisar que não se trata de propor uma patrulha ideológica para todas as práticas discursivas; assim, estaríamos reproduzindo a postura do Capitão Nascimento de dizer o que é certo e o que é errado. Grosso modo, a questão colocada aqui não é o que foi dito, mas como e por que foi dito. Não há problemas em se ter um filme com um protagonista “[...] truculento, cruelmente debochado e dono de métodos questionáveis no combate ao crime”, nas palavras do próprio Padilha. (OROSCO, 2010) O problema está na intencionalidade dos “efeitos visados”, pois, afinal, “[...] os estudos sociológicos e semiológi-

cos [...] valem-se de instrumentos de análise que lhes permitem explicar os efeitos de significância que tal objeto produz em situação de troca social”. (CHARAUDEAU, 2006, p. 22) E Padilha e sua equipe não são ingênuos, muito menos amadores.

Uma prova é a mudança de tática presente em *Tropa 2*: a pretensão de verdade foi radicalmente diluída; o militarismo reduzido, visto que o Bope não é mais a solução para todos os problemas; a situação sociopolítico-econômica que gera o crime organizado é complexificada; e surgiu a voz de um enunciador como contraponto, fornecendo a possibilidade de um outro ponto de vista, o ativista em prol dos Direitos Humanos, posteriormente deputado, Diogo Fraga, que, segundo Padilha, em entrevista, foi “[...] inspirado na trajetória do deputado estadual do Rio de Janeiro Marcelo Freixo (PSOL), ativista que participou das negociações entre o Bope e os presos de Bangu na megarrebelião de 2003”. (OROSCO, 2010)

Contudo, é possível dizer que o discurso agora é outro?

Tropa de Elite atacou o consumo de drogas para atingir o tráfico de drogas, que, por sua vez, alimentava o “sistema” do crime organizado pelos policiais corruptos. Nascimento vai vencer a guerra, é só uma questão de tempo. *Tropa de Elite 2* começou com a mesma lógica, consegue acabar com o tráfico de drogas, visando acabar com o crime organizado, mas se deparou com um “sistema” muito maior. O filme tenta agarrar esse ente mutante, mas o “sistema” lhe escapa. Nascimento vence a batalha, mas perde a guerra.

O primeiro é cheio de certezas, Nascimento sabe que seu trabalho é matar, como guerra é guerra, é assim que tem que ser. Não há tempo pra pensar, o Bope precisa agir. No segundo, Nascimento sai de sua “zona de conforto” (o Batalhão) e acabam todas as suas certezas. O filme termina com a música *O Calibre*, de Os Paralamas do Sucesso, que diz: “Eu vivo sem saber até quando ainda estou vivo/ Sem saber o calibre do perigo/ Eu não sei da onde vem o tiro”.

Nascimento poderia ter um embate ideológico com Fraga, e desse choque de visões de mundo poderia acontecer a tomada de consciência do primeiro, mas a narrativa ficou no nível do confronto pessoal apenas. Fraga parece ser apenas uma concessão às críticas do primeiro

filme. Dramaturgicamente, a construção do personagem é fraca, não há carisma, e o ator, Irandhir Santos, era desconhecido da mídia até então, escolhido para ser o antagonista de ninguém menos que Wagner Moura, responsável pela mudança da história do primeiro filme,¹⁴ devido à força de sua interpretação.

Fora a mudança de foco da guerra particular de Nascimento, motivada muito mais por questões pessoais do que por questões políticas, Nascimento continua sendo o herói, por excelência, ao lado de Matias (personagem com muito mais força dramática que Fraga). Ambos continuaram sendo mártires, aqueles que abdicam de qualquer possibilidade de lazer e alegria, em nome da missão contra o crime organizado. O último, em especial, morreu lutando, e é a marca mais forte de que o discurso ainda é o mesmo. Matias avisou Nascimento sobre o envolvimento dos políticos no “sistema”, e manteve seu código de honra junto ao Bope até o fim.

A imagem do Bope, construída no primeiro *Tropa*, não foi sequer arranhada, continua sendo a única instituição honesta e com a missão de combater o crime. Foram os companheiros do batalhão que salvaram Nascimento. Houve mudança no foco da violência, a solução para os problemas seria o Bope poder matar deputado corrupto como mata traficante. No entanto, as palavras mudaram, e em *Tropa 2* já não se fala mais em matar, mas “trabalhar” – “trabalhar deputado corrupto como trabalha traficante”.

A maior mudança é que agora há pudores no autor empírico, no enunciador/narrador, mas não nos destinatários/receptores, que continuaram, em sua maioria, sob o efeito catarse do primeiro filme, e início do segundo.

A maior prova do efeito de real deste fenômeno chamado *Tropa de Elite* foi a mudança nas narrativas do cotidiano. A polícia brasileira, que sempre teve a imagem absolutamente manchada – inclusive com a ajuda da mídia –, de corrupta, de ineficiente, de desorganizada, dentre outras coisas, começa a se redesenhar. Todos os noticiários da televisão apresentaram a ocupação da Vila Cruzeiro e do Complexo do Alemão,

¹⁴ No roteiro de *Tropa de Elite*, o herói-narrador era Matias, Capitão Nascimento era um personagem secundário. A história só foi transformada na montagem.

comandada pelo Bope, como ações realizadas com a mais absoluta precisão, por policiais competentes, treinados, nos quais a população poderia confiar. Em oposição, o crime, que sempre foi “organizado”, transformou-se em uma criminalidade totalmente desarticulada e precária.

Toda a guerra travada contra o terror, no mês de novembro de 2010, na cidade do Rio de Janeiro, foi acompanhada ao vivo pelos meios de comunicação de massa, de forma absolutamente espetacularizada, com direito a coberturas aéreas, mostrando traficante levando tiros e sendo arrastado por comparsas, em um *show* de banalização da violência. E tudo narrado com muito otimismo, as mortes no meio do processo sendo encaradas, infelizmente, como necessárias, como o preço de se estar em guerra, mas pelo menos, dessa vez, de uma forma definitiva.

As matérias disputavam realismo com o filme. Algumas diziam: “E isso não é filme, não estamos em *Tropa de Elite*, é a vida real”. Jornalistas subiam os morros juntos com os policiais do Bope, a câmera tremida, documental, escondendo-se atrás de carros abandonados para não sere atingida por balas, em um verdadeiro cenário de guerra. Jornalistas foram atingidos de raspão, alguns narravam suas aventuras atrás da notícia, com o orgulho de estar testemunhando uma guerra real.

Rodrigo Pimentel (informação verbal)¹⁵ fazia sempre comentários nos jornais, como o seguinte, feito em um RJTV:

É um dia decisivo para o Rio de Janeiro, há muito tempo a gente esperava isso, eu estou assim emocionado vendo essa reação, vai ser uma reação rápida, devastadora e eficaz. Essa é uma viatura blindada, de transporte pessoal, utilizadas em guerra, utilizada no Iraque, utilizada no Afeganistão. É totalmente protegida, muito mais eficaz que o caveirão do batalhão de operações especiais, e agora a gente vai usar pela primeira vez no RJ.

¹⁵ Anotação em novembro de 2010, quando Pimentel esteve presente em todas as chamadas de Jornalismo do RJ durante os dias de ocupação.

Logo depois, DVDs com uma coleção de matérias jornalísticas sobre a ocupação, já eram encontrados nos camelôs de toda a cidade, como pode ser visto na figura abaixo, onde se vê o Cristo Redentor com colete à prova de balas, diante de um céu em chamas.



Figura 3 – Capa do DVD Terror no Rio (2010)

MISSÃO DADA É MISSÃO CUMPRIDA

No campo cinematográfico, preocupar-se em atingir o público, para muitos, é sinônimo de se “vender” para “o sistema”, render-se ao cinema comercial, estar preocupado com a bilheteria e não com a inovação artística. A quantidade de público é inversamente proporcional à qualidade da obra.

Tropa de Elite é um ótimo exemplo de exceção, que confirma a regra. Sua lógica é diferente. Dividiu completamente o campo cinematográfico, muito mais que *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, codireção de Kátia Lund, 2002),

que originaram posições mais hegemônicas. Citando Charaudeau (2006, p. 29):

Apresentar como verdade absoluta uma explicação relativa e acreditar nela seria arrogância. Fazê-lo sem acreditar seria cinismo. Entretanto, entre arrogância e cinismo, há lugar para uma atitude que, sem ignorar as convicções fortes, procure compreender os fenômenos, tente descrevê-los e proponha interpretações para colocá-los em foco no debate social.

A par de toda a polêmica criada pelas muitas vezes disputando a autoridade da verdade, este esforço de reflexão buscou, através dos intervalos semânticos contidos nos processos de significação envolvendo a sequência cinematográfica *Tropa de Elite*, chegar ao lugar proposto por Charaudeau, uma posição que possibilita a construção de conhecimento a partir do encontro do pesquisador com a obra, para só posteriormente dialogar com as outras vozes que circundam o fenômeno estudado.

Tarefa ingrata, pois os mesmos signos que representam um discurso para uns, demonstra o oposto para outros. Ademais, o desconhecimento ou cinismo são muito fortes em relação à recepção da linguagem cinematográfica e à função das ideologias como constitutivas da produção/reprodução dos sentidos sociais.

Reafirma-se aqui, com base em uma análise sobre a enunciação cinematográfica, que a ordem dos discursos presentes em *Tropa de Elite* é muito perigosa, comprovando-se com a reação de idolatria por parte do público de um personagem absolutamente violento, dogmático e preconceituoso. Idolatria esta que não se encerra ao ato da comunicação, mas que se estende para as práticas cotidianas.

Se o filme visava esses efeitos, não se pode afirmar. É possível que tenha sido erro de estratégia na etapa de produção, mas um erro que poderia ser previsto se houvesse uma preocupação com a produção social de sentidos. No entanto, pode-se afirmar que as acusações de que o filme é tão responsável por seus efeitos quanto os destinatários o são, de acordo com o conceito de cointencionalidade na comunicação, mobilizaram o autor empírico para realizar uma mudança de abordagem no filme *Tropa de Elite 2*. Este contou com uma abertura para

polifonia, para novos enunciadores, mas o discurso sobre a importância e idoneidade do Bope, sobre o heroísmo do Capitão Nascimento, como únicas soluções eficazes contra a violência e o crime organizado mantiveram-se.

As possibilidades de recepção são muitas, e os efeitos colaterais também. Comunicar é escolha. Escolhas de conteúdos, escolhas das formas adequadas para dialogar com o outro, escolhas, enfim, de estratégias discursivas. Faz-se necessário reafirmar que o público é parte fundamental do campo cinematográfico, é consumidor e agente dentro desse campo de forças.

Um filme (ou qualquer obra artística) só ganha vida e permanece se é guardado na memória do destinatário (uma coletividade). Por sua vez, esse processo só ocorre se a obra mexe de alguma maneira (para o bem ou para o mal) com o mesmo. Como a própria palavra diz, mexer é movimentar, movimentar é mudar, de A para B, mesmo que B esteja muito próximo de A. Não há dúvidas de que *Tropa de Elite* mexe com as pessoas, resta saber como. Como os espectadores finalizaram suas próprias jornadas após o tiro que levaram na cara? Após descobrirem que estão pagando as contas do “sistema”?

REFERÊNCIAS

BOSCOV, Isabela. Abaixo a Mitologia da Bandidagem. *Veja*, São Paulo, n. 2030, p. 84-86, 17 out. 2007.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles, codireção de Kátia Lund. Produção: Andrea Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos. Roteiro: Bráulio Mantovani. Elenco: Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora, Phellipe Haagensen, Douglas Silva, Jonathan Haagensen, Matheus Nachtergaele, Seu Jorge, Alice Braga e outros. [S.l.]: O2 Filmes, Globo Filmes, Studio Canal e Wild Bunch, 2002, 1 bobina cinematográfica (130 min), son., color., 35mm.

FOUCAULT, M. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1995.

NOTÍCIAS de uma Guerra Particular. Direção: João Moreira Salles e Kátia

Lund. Produção: Raquel Zangrande. Roteiro: João Moreira Salles e Kátia Lund. Elenco: Nilton Cerqueira, Carlos Luís Gregório, Paulo Lins, Hélio Luz, Rodrigo Pimentel e Itamar Silva. [S.I.]: Videofilmes, 1999, 1 bobina cinematográfica (57 min), son., color., documentário, 35mm.

ORLANDI, Eni Pulcinelli; GUIMARÃES, Eduardo; TARALLO, Fernando. *Vozes e contrastes: discurso na cidade e no campo*. São Paulo: Cortez, 1989.

OROSCO, Dolores. *Diretor de "Tropa 2" compara Capitão Nascimento a 007 e Don Corleone*. São Paulo, 5 out. 2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/10/diretor-de-tropa-2-compara-capitao-nascimento-007-e-dom-corleone.html>>

QUASE Dois Irmãos. Direção: Lucia Murat. Produção: Lucia Murat. Roteiro: Paulo Lins e Lucia Murat. Elenco: Caco Ciocler, Flávio Bauraqui, Werner Schünemann, Antônio Pompêo, Maria Flor e outros. [S.I.]: Taiga Filmes, co-produção CENECA PRODUCCIONES (CHILE) e TS PRODUCTIONS (FRANÇA), 2004, 1 bobina cinematográfica (105 min), son., color., 35mm.

RICÓN, Luiz Eduardo. *A jornada do herói mitológico*. In: SIMPÓSIO RPG E EDUCAÇÃO, 2., 2008. Disponível em: <<http://hosted.zeh.com.br/misc/senac/4semestre/prj/jornada.pdf>>

PINTO, Milton José. *Comunicação e discurso*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

VAN DIJK, Teun A. *Discurso de poder*. São Paulo: Contexto, 2008.

VERÓN, Eliseo. El análisis del "Contrato de Lectura", un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media. In: IREP - Institut de recherches et d'études publicitaires. *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*. Paris, 1985.

VOGT, Carlos. *O intervalo semântico*. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2008.

TROPA DE ELITE 2: o inimigo agora é outro. In: Wikipédia. [entre 2010 e 2013]. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Tropa_de_Elite_2:_O_Inimigo_agora_%C3%89_Outro>

TROPA de Elite. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha, Marcos Prado. Roteiro: Bráulio Mantovani, José Padilha e Rodrigo Pimentel. Elenco: Wagner Moura, Caio Junqueira, André Ramiro, Milhem Cortaz, Fernanda Machado, Fernanda de Freitas, Maria Ribeiro, Fábio Lago, André Di Mauro e outros. [S.I.]: Universal Pictures, ZON Lusomundo, 20th Century Fox, 2007, 1 bobina cinematográfica (118 min), son., color., 35mm.

TROPA de Elite 2: o inimigo agora é outro. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha, Marcos Prado. Roteiro: Bráulio Mantovani e José Padilha. Elenco: Wagner Moura, Irandhir Santos, André Ramiro, Milhem Cortaz, Sandro Rocha, André Mattos, Maria Ribeiro, Tainá Müller e outros. [S.I.]: Zazen Produções, Globo Filmes. 2010, 1 bobina cinematográfica (116 min), son., color., 35mm.

VIANNA, Herbert. O Calibre. Intérprete: Paralamas do Sucesso. In: BRONFMANN, Pedro (Produtor Musical). Trilha sonora Tropa de Elite 2. [S.I.]: Emi Music, 2010. 1 CD (ca. 40 min). Faixa 1.

WEISSBERG, Jay. The Elite Squad. *Variety*, Berlim, 11 fev. 2008. Disponível em: <<http://www.variety.com/index.asp?layout=festivals&jump=review&id=2478&reviewid=VE1117936168&cs=1>>. Acesso em: 3 fev. 2011.

O reverso da pesquisa empírica televisiva: um estudo de caso sobre o receptor de *Terra em transe*

Laikui Cardoso Lins

O filme *Terra em transe*, produzido no ano de 1967 pelo cineasta baiano Glauber Rocha, ao lado de suas diversas outras obras, também de grande importância, é considerado um cânone da cinematografia nacional, ocupando, em razão disso, lugar destacado no interesse de pesquisadores e estudiosos que se prestam à investigação acerca da sétima arte, de uma forma geral, ou de múltiplos aspectos da cultura nacional.

Mas o que torna uma obra como essa um cânone? Discutir a fundo esta questão não é, definitivamente, o propósito deste trabalho, entretanto, desmerecê-la também não parece prudente, pois, como se sabe, *Terra em transe* provocou, em sua época, reações diversas por parte de intelectuais, políticos e espectadores em geral, suscitando discussões acaloradas acerca de seu conteúdo e das mensagens que pretensamente seu autor buscou evidenciar.

Consultando textos, análises, entrevistas, enfim, materiais diversos sobre o lançamento de *Terra em transe*, é fácil perceber que o filme foi considerado hermético, difícil e confuso por aqueles que o assistiram. Seu carregado conteúdo simbólico e sua estruturação hermética, além do forte apelo “revolucionário”, intrínseco à película, são a razão para

isso, garantindo, desse modo, sua importância no escopo das obras mais representativas do cinema mundial e da cultura brasileira.

O fato é que obras como *Terra em transe* persistem, desde seu momento inicial, quando lançado, em 1967, como filmes singulares junto à crítica, aos espectadores e aos estudiosos da cultura. Tanto o é que esta película em particular, junto a outras do mesmo autor, regressa ao contexto atual, 40 anos depois lançada pela primeira vez, como parte do projeto de remasterização da obra completa de Glauber, coordenado por sua filha, Paloma Rocha, na tentativa de preservação dos filmes do Cinema Novo, enquanto patrimônio intelectual.

É consecutivo a ações como esta, em que obras, ou até mesmo todo um acervo, são relançadas após tantos anos de seu contexto original, a promoção do contato das novas gerações com esses filmes.

É papel do cânone promover a permanência da obra na cena cultural, atravessando gerações. No caso de *Terra em transe*, esse é um dos fatores que atrai o interesse de pesquisadores na discussão de diferentes aspectos desta obra. Mas, se o cânone atravessa gerações, em relação a *Terra em transe*, obra canônica, como já se disse, em que é fácil perceber a intensidade de seu conteúdo e de sua forma, na perspectiva de sua permanência junto ao público e à crítica ao longo dos anos, cabe questionar:

Os filmes podem ser entendidos fora de seu contexto de produção industrial? [...] Quais os problemas levantados por uma leitura [...] de um filme dos anos 40 na década de 90? De que diferentes maneiras um texto fílmico pode ser lido em diferentes contextos nacionais ou históricos? (STACEY, 1993, p. 261)

Esse questionamento é o foco central do trabalho que ora exponho. Fruto de uma pesquisa de pós-graduação em nível de mestrado, realizada entre os anos de 2007 e 2009, através do Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana (Uefs), com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb), busquei investigar os contextos de recepção do filme *Terra em transe* em dois momentos distintos: no momento de seu lançamento, décadas de 1960/1970, através de estudo bibliográfi-

co; e hoje, 40 anos depois, por meio de pesquisa etnográfica, a fim de perceber as leituras possíveis deste filme hoje, em contraposição ao seu contexto original, ontem; e os problemas e particularidades que isso poderia gerar, neste momento extemporâneo.

Partindo de abordagem teórico-metodológica interdisciplinar ancorada nos estudos culturais e nas suas contribuições para a pesquisa midiática, que enxerga os diversos textos constantes dos meios de comunicação – seja o rádio, a TV, o jornal, o cinema etc. – pelo prisma da polissemia e providos de força simbólica, o receptor, nesta pesquisa, ocupa, assim, a função ativa, capaz de aceitar, negar e mediar sentidos.

Dentro dessa proposta de ênfase no receptor, como forma de compreender de que modo o filme *Terra em transe* poderia ser entendido na atualidade, em oposição/complementação às formas do passado, cresce a importância em considerar a teoria da espectadorialidade cinematográfica, explicitando o seu conceito numa oposição ao que se convencionava chamar de estudos de audiência. Nesse sentido, torna-se importante ressaltar a diferenciação entre essas duas frentes de investigação, estudos de audiência *versus* espectadorialidade cinematográfica, como bem salientam Ana Carolina Escosteguy e Nilda Jacks (2004, p. 3). Para elas:

Na literatura internacional, convencionava-se chamar os estudos de efeitos, os usos e gratificações e os estudos de recepção como pesquisa de audiência, destinando a expressão *estudo de recepção* para uma vertente dentro do amplo quadro das audiências midiáticas.

A par dessa diferenciação, segue-se uma ressalva. Abrigada sob a tutela dos estudos culturais, há ainda a diferença entre estudos de recepção e espectadorialidade cinematográfica, referindo-se a primeira aos estudos que levam em conta a atividade do receptor de um modo geral, seja ele ouvinte de rádio, telespectador, usuário de internet e/ou computador ou espectador de cinema, e as formas de interação com essas mídias; enquanto que a segunda denominação refere-se exclusivamente aos espectadores de cinema, interessando-se pelos modos através dos quais interagem com os filmes dentro dos seus diversos contextos.

Nessa perspectiva, de consideração do aporte teórico da especiação cinematográfica, abrigado no complexo dos estudos culturais e partindo da metodologia da pesquisa etnográfica, enquanto método preferencial da abordagem culturalista, como propõe Stuart Hall, no seu texto *Codificação/Decodificação*, de 1973, *Terra em transe* transforma-se em fonte de interesse na pesquisa de recepção *A recepção de Terra em transe: ontem e hoje*.

A realização desta pesquisa empírica foi procedida no município de Bom Jesus da Lapa, cidade do oeste baiano, com população de 62.199 habitantes e distante 777 km da capital, Salvador. (MULTIMAPAS, 2009) Na microrregião em que está localizada Bom Jesus da Lapa, esta se constitui no município de maior desenvolvimento econômico e social. A população de lá tem laços culturais muito estreitos com Brasília, Salvador, Vitória da Conquista e Guanambi, localidades a que recorrem os moradores para encontrar produtos e serviços considerados por eles de difícil acesso, como saúde, educação, determinados gêneros comerciais etc. E suas principais atividades econômicas estão baseadas na agricultura, no comércio e no turismo, conforme o IBGE.¹ Também é importante destacar que o município não dispõe de muitas opções de lazer e entretenimento. Essa observação ganha relevância porque, sendo a ida ao cinema considerada como uma atividade de lazer, percebe-se que esta não se faz possível em Bom Jesus da Lapa. Prefeitura, associações de moradores ou qualquer outra entidade social, por sua vez, não possuindo a cidade nenhum cinema ou espaço propício à exibição de filmes, não desenvolvem nenhuma atividade relacionada à projeção de filmes.

Dessa forma, os seus habitantes só têm acesso a filmes por meio de locações em locadoras de fitas e DVDs da cidade ou através do acesso às TVs por assinatura ou até mesmo aos canais de televisão aberta. Esta cidade foi escolhida como lócus para o empreendimento desta etapa da pesquisa devido ao fato de ser lá onde residia a pesquisadora no momento da execução do estudo.

¹ Consulte: <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm>> Acesso: 20 ago. 2009.

Na aplicação da metodologia da pesquisa etnográfica neste estudo, que, como já explicitado, é a melhor forma para captar aspectos tão subjetivos e difusos no que se refere a audiência, foi escolhida a utilização da técnica de grupos focais ante as mais diversas no uso da etnografia, a exemplo de entrevistas informais, observações gravadas em vídeo, diários de bordo, questionários, depoimentos, enfim. Assim, a utilização desta técnica, que privilegia essencialmente a fala em debate, promovendo de modo mais direcionado a observação e a coleta de dados, pareceu a mais adequada no caso em particular.

Constituída pela formação de “[...] grupo [ou vários grupos] de discussão informal e de tamanho reduzido, com o propósito de obter informações de caráter qualitativo em profundidade”, sua principal característica é a valorização das reflexões dos participantes, expressas através da fala. (GOMES; BARBOSA, 2000)

Ao todo, foram sujeitos-participantes deste estudo de recepção cinematográfica 12 pessoas, de diferentes níveis de instrução escolar, profissões e faixas etárias, visando alcançar o máximo de heterogeneidade, propondo suscitar diversas interpretações. Esses grupos foram organizados em três grupos focais diferentes, que se reuniram na casa da pesquisadora para assistir ao filme, no período entre 7 e 14 de julho de 2009.

Como um dos resultados do trabalho empreendido, verifica-se que o contexto no qual se estabelecem relações com o filme é relevante na tentativa de entender esse espectador de hoje. Um bom exemplo disso é o peso semântico que ganha a palavra “revolução” no trânsito entre filme e espectador. *Terra em transe* é um filme com forte apelo revolucionário, em ambos os sentidos. Ele emprega uma forma revolucionária de construção sógnica: fragmentado, enigmático, hermético. Propositadamente, a obra não se apresenta como um texto fluido para o espectador; este, se quiser entendê-la, precisa operacionalizar esquemas cognitivos diferentes daqueles postos em ação para assistir ao filme entretenimento.

Nesta pesquisa foi feito um recorte que privilegiou o trabalho com espectadores comuns, ou seja, sem instrução dos trâmites cinematográficos, como, supõe-se, sejam os estudantes de cinema, de audiovisual, os

cinastas, os cinéfilos e as pessoas ligadas de alguma forma ao ambiente cinematográfico. Ao contrário, privilegiou-se a análise sobre o espectador que possivelmente iria ao cinema assistir a um filme enquanto uma atividade cultural de lazer. Dessa forma, entender que tipo de mediações ele faria constituiu-se no problema a ser investigado.

No caso específico deste trabalho, considerando os procedimentos elencados, chegamos essencialmente a esses resultados: o filme, mesmo hoje, suscita várias interpretações quanto à sua mensagem final, utilizando uma linguagem difícil, confuso em alguns aspectos, mas que permite uma certa compreensão do todo, de uma maneira “holística”.

Entretanto, esta é a primeira pesquisa cujo propósito é a ênfase no espectador contemporâneo concreto, de “carne e osso”, na relação com o filme *Terra em transe*, ou melhor dizendo, com um filme do Cinema Novo, mas isso não significa que outros resultados, levando em consideração a espetação cinematográfica sobre essa mesma obra fílmica, estejam descartados. Devido ao procedimento escolhido e ao tempo de execução do estudo, chegamos a esses resultados. Porém, se forem invertidos os padrões, talvez outras respostas sejam possíveis, ou quem sabe, as mesmas.

Por isso, o que se configura aqui, neste estudo, não é o fim, resultado pronto de uma pesquisa posta em prática, mas sim um dos vários começos possíveis envolvendo o Cinema Novo e a teoria da recepção cinematográfica.

REFERÊNCIAS

ESCOSTEGUY, Ana Carolina; JACKS, Nilda. Práticas de Recepção Midiática: impasses e desafios da pesquisa brasileira. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 13., 2004, Salvador. *Anais...* Salvador: Compós, 2004, p. 3.

GOMES, Maria Elair S.; BARBOSA, Eduardo F. *A técnica de grupos focais para obtenção de dados qualitativos*. Belo Horizonte: Educativa Instituto de Pesquisas e Dados Educacionais. 2000. Disponível em: <http://www.tecnologiadeprojetos.com.br/banco_objetos/%7B9FEA090E-98E9-49D2-A638-6D3922787D19%7D_Tecnica%20de%20Grupos%20Focais%20pdf.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2009.

HALL, Stuart. Codificação/decodificação. In: _____. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 365-381.

MULTIMAPAS. *Mapa do Estado da Bahia: Político, Rodoviário, Turístico e Estatístico*, 2009. Índice de municípios. Disponível em: <www.multimapas.com.br>

STACEY, Jackie. Textual obsessions: methodology, history and researching female spectatorship. *Revista Screen*, San Francisco, Califórnia, v. 34, n. 3, p. 261, 1993.

A recepção da crítica ao filme *Carandiru* de Hector Babenco¹

Regina Gomes

Compreendemos a crítica de cinema em três instâncias que se complementam. A primeira como integrante do campo jornalístico cuja função é a de informar, orientar e traduzir o filme para o leitor com objetividade, clareza e agilidade. A segunda trata da crítica cinematográfica como vestígio e alcance histórico da recepção do filme. Por fim, a terceira instância remete à sua função retórica, aos mecanismos persuasivos utilizados para conseguir a adesão do leitor.

Crítica de cinema é aqui compreendida enquanto gênero jornalístico, veiculada nos espaços reservados a ela em jornais, revistas e publicações eletrônicas. Mais precisamente a crítica produzida por algumas publicações brasileiras ao filme *Carandiru*, exibido comercialmente em 2003. A recepção, no presente contexto, carrega o sentido do alcance histórico e retórico que a película encontrou no período de seu lançamento no Brasil.

O discurso da crítica comum de cinema, embora volátil e imediatista, é também um discurso datado cujo registro histórico encontramos nos jornais, revistas e, mais recentemente, em publicações eletrônicas que dedicam espaços (diários ou semanais) para resenhas e comentários

¹ O texto que compõe este capítulo foi apresentado no IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste - Salvador - Bahia, em 8 de junho 2007.

sobre filmes. Nesse sentido, a crítica de cinema pode (e deve) ser vista como um excelente elemento de investigação da compreensão histórica do filme, isto é, de sua recepção.

A estética da recepção, corrente nascida na Escola de Konstanz, Alemanha, protagonizada por Hans Robert Jauss (1986, 2002) e Wolfgang Iser (1979), produziu uma profunda reflexão sobre a fronteira histórica e estética das obras literárias, privilegiando a experiência estética do leitor como foco determinante para a realização da obra de arte. Jauss (1986) compreendia os textos de crítica literária como integrantes da recepção das obras, uma vez que estes eram reconhecidos como testemunhos históricos dos vários sentidos conferidos a essas mesmas obras literárias ao longo do tempo. Ademais, os críticos são leitores historicamente determinados pelo painel social, político, cultural e ideológico de sua época e, por isso, representantes de um ambiente comunicacional, de um diálogo entre a obra e seu tempo.

Dito isto, não há dúvida que a atividade crítica opera como um rico registro das modalidades de recepção no cinema e aqui, mais especificamente, como modalidade de recepção do filme *Carandiru* com uma marca de mais de 4 milhões de espectadores.

Dois vetores perpassam a nossa proposta de reflexão. Por um lado, como mencionamos, pensamos esses escritos críticos como constitutivo da recepção histórica. O crítico, ele próprio um espectador, é testemunho de uma época. Não um mero leitor de seu tempo, diga-se, mas produtor de uma leitura mais acurada, atenciosa de uma obra desde já tida como objeto de análise seu. A crítica aqui será vista como um elemento constituinte do alcance histórico dos filmes e, desta forma, refletiremos sobre como *Carandiru* foi recebido por parte da imprensa cinematográfica mais especializada, dos chamados formadores de opinião.²

Por outro lado, naturalmente que a crítica de cinema é também vista como um objeto estético, um produto simbólico e até mesmo como uma construção poética que evoca efeitos em seus destinatários e, enquanto tal, torna-se objeto de investigação a ser explorado. A crítica de cinema possui um discurso persuasivo e se utiliza de estratégias para conseguir

² Nosso universo compõe-se de 12 críticas publicadas em jornais, revistas, sites e revistas eletrônicas.

a adesão de seus leitores. As manobras argumentativas são constitutivas desses discursos e ajudam a reforçar ou negar pensamentos compactos como os estereótipos sobre uma dada obra. Como observa Chaim Perelman (1999, p. 29, grifos do autor) no seu *Império retórico*:

Como o fim de uma argumentação não é deduzir conseqüências de certas premissas, mas provocar ou aumentar a adesão de um auditório às teses que se apresentam ao seu assentimento, ela não se desenvolve nunca no vazio. Pressupõe, com efeito, um contacto de espíritos entre o orador e o seu auditório: é preciso que um discurso seja escutado, que um livro seja lido, pois, sem isso, a sua acção seria nula.

Este contato de espíritos implicitamente pressupõe uma troca estética, presente na experiência entre texto e leitor e o movimento de partilha entre orador e auditório ou entre texto e leitor é produto de uma ação comunicativa, por isso não afirmamos aqui que a crítica de cinema, ou qualquer texto persuasivo, exerça exclusivamente um direcionamento interpretativo deixando o leitor passivo de suas habilidades. Como afirmamos, o leitor de uma crítica de cinema pode aceder, reproduzir ou recusar esta influência, o que não nega o condicionamento do texto persuasivo crítico.

Já a obra de David Bordwell (1991), *Making meaning*, propõe uma leitura atenciosa dos métodos de pensamento e escritura dos críticos de cinema. Embora nesta obra o autor focalize suas análises para as críticas produzidas em formatos acadêmicos, o chamado *film criticism*, Bordwell não deixa de revelar a importância das convenções retóricas utilizadas pelos críticos de cinema também em resenhas jornalísticas. A crítica de cinema para Bordwell é uma prática discursiva cognitiva e retórica que se molda pelas instituições que a albergam, seja ela um ensaio acadêmico ou uma resenha de jornal. Hoje, ela estaria mais longe do ideal de interpretação, tornando-se uma atividade essencialmente rotineira, sem invenção ou criatividade.

É importante deixar claro, desde já, que pensamos nestes dois movimentos acima mencionados como não excludentes: pelo contrário, há complementaridade entre eles. Os textos críticos por si só serão

tomados como objetos retóricos e como luz para entender o processo da recepção de *Carandiru* no Brasil.

A ESTREIA DE CARANDIRU

Carandiru estreou comercialmente nas salas brasileiras em 11 de abril de 2003. Cercado por muitas polêmicas, o filme de Hector Babenco teve uma das maiores bilheterias do cinema nacional: 4,6 milhões de espectadores. A adoção da narrativa linear clássica (própria aos filmes de Babenco), o fato do filme ter sido baseado num sucesso editorial que registrou um dos maiores massacres ocorrido numa penitenciária brasileira, além da eficiente estratégia de lançamento e distribuição (Columbia Pictures) e, ainda, sua seleção para Festival de Cannes de 2003 são fatores, entre outros, que podem ser apontados como contribuintes para sucesso de público da película.

O cinema brasileiro, desde fins dos anos 1990, vinha ganhando mais espaço nas telas e nas páginas da imprensa, sobretudo por conseguir suscitar querelas inflamadas sobre a representação das “questões sociais” e levar um grande público para assisti-las no cinema. *Central do Brasil*, de Walter Salles, em 1999, acumulou muitos prêmios e trouxe a discussão também para o lado estético com a divulgação e repercussão do artigo de Ivana Bentes, *Da estética à cosmética da fome*, publicado no *Jornal do Brasil* em 2001. Nessa época, a crítica lançou questionamentos sobre o projeto estético-mercadológico do chamado Cinema da Retomada, colocando o Cinema Novo (sobretudo Glauber Rocha) como paradigma de comparação insuperável.

Em 2002 com o lançamento de *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meirelles e codirigido por Kátia Lund – outro fenômeno de bilheteria, com mais de três milhões de espectadores –, a polêmica mais uma vez se instalou e o filme ganha ressonância nos circuitos da crítica acadêmica com, novamente, Ivana Bentes (2002), produzindo o ruidoso texto *Cidade de Deus promove turismo no Inferno no Estado de São Paulo*. Segundo Fernando Mascarello (2003, p. 15), a querela produzida por *Cidade de Deus* era reveladora de uma visão elitista da universidade sobre cinema brasileiro:

E, além disso, que crítica da cosmética da fome surge como manifestação radical do campo que prioriza o estético-político em detrimento da comunicabilidade, em reação, tudo indica, ao alto grau de referendo popular obtido por este deslocamento (rumo ao clássico) por ocasião de *Central do Brasil* e, acima de tudo, *Cidade de Deus*.

Delineado brevemente o quadro que antecedeu *Carandiru*, é certo que também o filme de Hector Babenco não estaria incólume aos mesmos questionamentos da crítica jornalística em 2003, um ano após o sucesso comercial de *Cidade de Deus*. Ao expor as feridas do sistema carcerário brasileiro, *Carandiru* alimenta as polêmicas sobre o recente cinema nacional. Pedro Butcher (2005, p. 64) salienta as controvérsias geradas pelo filme:

Houve, primeiro, a reação da polícia à encenação do massacre, que teria sido parcial em favor dos presos. [...] falou-se muito, também, dos aspectos narrativos do filme. Ao se pretender um épico, *Carandiru* ignoraria a violência real do cotidiano da prisão, com seu isolamento, tempos mortos e momentos de tédio. A opção por uma descrição naturalista dos acontecimentos contribuiria ainda para o esquecimento dos aspectos produtores da violência, concentrando-se apenas em seus efeitos.

OS SINAIS RETÓRICO-RECEPTIVOS NO DISCURSO SOBRE CARANDIRU

O discurso da crítica de cinema opera retoricamente com juízos de valor fruto da avaliação do crítico sobre a obra e deixados como marcas que sinalizam seus julgamentos. Nas críticas acerca de *Carandiru*, estes sinais apontam para os chamados juízos mistos, ou seja, tanto os críticos de jornais e publicações eletrônicas quanto o de revistas indicam que o filme tem bons momentos de cena, de técnica e de elenco, mas, mesmo assim, não conseguiu ser um grande filme. Podemos perceber alguns registros deixados por estes discursos críticos:

Se sua ideia em relação a ‘Carandiru’ é topiar com uma obra-prima, daquelas que ficam na alma, esqueça. Trata-se de um filmaço, sim. Mas sem a grandiosidade essencial que tanto se esperava do cineasta. (FONSECA, 2003)

[...] ‘Carandiru’ se tornou, aos olhos de muita gente e aos meus também, um filme insatisfatório. É como se faltasse alguma coisa nessa adaptação muito fiel do livro de Dráuzio Varella. (COELHO, 2003)

Mas ‘Carandiru – O Filme’ não é irretocável. [...] O que incomoda no longa – desde já o mais bem sucedido da história do cinema nacional – é a descontextualização daquele que ficou conhecido como um dos mais abomináveis episódios de violência policial brasileira: o massacre que enterrou 111 presos sem nenhum motivo aparente. (AGUSTINI, 2003)

Vale observar que entre os discursos apresentados – especificamente o da Revista *Bravo!* – os críticos parecem eximir-se de fazer um julgamento do filme ao apresentar uma postura distanciada, de não intervenção quanto ao juízo de valor da obra, e aproximar-se daquilo a que Michel Marie e Jacques Aumont (1993) distinguem entre o analista e o crítico de cinema, atribuindo ao primeiro a desobrigatoriedade do julgamento de valor e ao segundo o juízo como parte constituinte de sua atividade. Neste caso, a crítica da *Bravo!* propõe-se a examinar o conjunto da obra do autor (apresentando uma longa entrevista com Babenco) e esquece de promover uma análise singular de *Carandiru*.

A justificação para um valor misto atribuído ao filme de Babenco fundamentou-se, por um lado, pela ideia de classicismo, academicismo, pouca ousadia formal, esquematismo, problemas na adaptação do livro para o cinema e com o tratamento do tema da violência carcerária, e por outro no bom desempenho dos atores (à exceção de Luiz Carlos Vasconcelos no papel do médico Dráuzio Varella), da excelente fotografia e direção de arte, no exímio domínio técnico do filme, na boa crítica social etc. Os argumentos utilizados da ordem de conteúdo remetem para o tema da violência e sua representação no cinema brasileiro. Além disso, há uma cobrança pela “polifonia de vozes” envolvidas no massacre as quais Babenco teria omitido no filme:

A sequência do massacre dá um frouxo de clímax àquela ópera bandida, mas essa incapacidade de fecho glorioso não é o que há de mais grave. Sua limitação maior está em opor enfoques naturalistas e alegóricos que brigam por todo o filme para ver quem controla os eixos do que é narrado em cena. No fim das contas, parece que a invasão dos policiais no Pavilhão 9 acontece em ritmo acelerado. Fora que há um tratamento maniqueísta dos tiras, que parecem motivados por um prazer perverso de vilipendiar aquele ambiente e semear a morte. (FONSECA, 2003)

Optando por fazer do massacre uma interrupção desumana daquele universo de vidas abandonadas, transforma policiais em monstros e ignora o lugar da PM naquela rede de gestos investigados. [...] A ação da polícia surge como objeto de intervenção dolorosa e brutal. Os relatos de ironias cruéis e barbaridades dos policiais tomam de assalto a tela e levam todos a momentos extremos de ação: clássico equívoco de uma dramaturgia envelhecida – o vício pelos grandes eventos, pelas falas mais duras... E isso faz com que centenas de policiais que invadem o presídio ganhem espaço apenas nas vozes “atraentes” dos atos de horror. (BRAGANÇA, 2006)

Em ‘Carandiru’, todavia, fica faltando essa contextualização. Pois a presença de um narrador externo, de fora do presídio (o médico), sugere que há outras pessoas, outra realidade para além daqueles muros: o governador Fleury, o secretário de segurança, a polícia, a imprensa, o rádio, a opinião pública... (COELHO, 2003)

Interessante notar que as justificações retórico-argumentativas da crítica conformam-se plenamente com o contexto da época em que as cobranças de ordem sociológica agregavam valor às polêmicas em torno do cinema brasileiro. Cobrar posicionamento ético-político-estético, mesmo numa obra de ficção, adaptada do livro que privilegia o ponto de vista do médico-narrador não demonstra razoabilidade para com a liberdade de criação e escolha de todo ato produtor artístico. Mas os tempos eram (e ainda são) aqueles em que as controvérsias constituintes do debate sobre o projeto (ou a falta de) político-estético do cinema no Brasil estavam (estão) em pauta.

Isto é também possível de ser examinado nas marcas deixadas como argumentos de justificação de valor de natureza mais formal do filme, dos aspectos estilísticos presentes em *Carandiru*:

[...] A minha resposta é: na medida em que se apega à fórmula que funcionou em tempos idos, 'Carandiru' resvala por vezes no academicismo. (ARAÚJO, 2003)

Esbarrando, certamente, num academicismo pesado (tentativa de naturalismo eficiente mas decepcionante), o filme se sustenta na força de suas personagens e esforços de seu elenco. (BRAGANÇA, 2006)

É claro que *Carandiru* tem um olho no mercado internacional. Os gringos se entenderão bem com a narrativa linear: o preso senta para uma consulta com o doutor (Luiz Carlos Vasconcelos) e aí começa a contar sua história. Esta forma de contar irá ajudar os gringos a entenderem a linguagem repleta de gírias e a lógica daquela que deveria ter sido uma prisão – mas não era. (CAMARGO, 2003)

É curioso observar a qualificação do cinema de Babenco como acadêmico, linear e clássico, ou seja, produtor de uma narrativa mais acessível ao público, uma vez que o realizador sempre deixou claro sua aproximação com o classicismo cinematográfico³, em contar histórias nas quais o público possa se comunicar com elas. E isso desde os anos 1970, quando Babenco realizou filmes com grandes receitas de bilheteria no Brasil, todos eles sem pretensão de rompimento com a linguagem clássica do cinema: *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977), *Pixote, a lei do mais fraco* (1980) e *O beijo da mulher aranha* (1984).

Boa parte da crítica também salientou o domínio técnico de *Carandiru* como argumento retórico de valor, predominantemente, positivo dado à película de Babenco:

[Carandiru] acerta na escalação do elenco (muitos talentos novos, desconhecidos); no tom, nada piegas; na cenografia; no figurino. (CAMARGO, 2003)

³ Disse Babenco em entrevista à *Folha de São Paulo* e a *Revista Bravo!*.

O belo trabalho de direção de arte é acompanhado pela sempre competente fotografia de Walter Carvalho, que seduz mais do que oprime, mesmo num ambiente que na vida real talvez se assemelhasse ao inferno de Dante. (JANOT, 2003)

Ficam para o espectador um domínio técnico apreciável no que diz respeito ao fazer cinematográfico (por exemplo, o corte do show de Rita Cadillac para o barulho da sirene indicando o início do dia de visita) e a capacidade de incomodar sem gratuidade. (WAJNBERG, 2003)

É sabido e referido por vários autores (RAMOS; MIRANDA, 2000; XAVIER, 2001) que uma das principais características deste recente cinema produzido no Brasil é a boa qualidade técnica dos registros sonoros e imagéticos dos filmes. Mas, apesar de louvada, essa qualidade técnica não chega para garantir uma boa avaliação do filme. Os filmes brasileiros atuais estariam num patamar técnico de excelência, mas os temas não são tratados na mesma condição, resvalando para estetização da miséria. Quando se discute a estética do cinema brasileiro, constantemente o tema da representação do país e o modo mais justo de representá-lo vem a reboque. Nas entrelinhas há cobrança por uma estética vinculada a representação das questões nacionais como o Cinema Novo fizera nos anos 1960. E mais, alguns críticos (CAETANO, M., 2005, p. 11-47) veem neste apuro técnico ornamentos excessivos de cenografia, figurino, som, um cinema “novo-rico” no qual a técnica passa a ter privilégios sobre a “mensagem”, revelando que a velha dicotomia (forma vs conteúdo) ainda não foi ultrapassada, pelo menos para a crítica.

Como marca persuasiva que adere ao contexto de produção e recepção das críticas à *Carandiru*, ainda encontramos o argumento (bastante comum nesses discursos) de apelo à autoridade. Este tipo de “[...] argumentação pelo modelo, como o argumento pela autoridade, supõe que se trata de uma autoridade que, pelo seu prestígio, serve de caução à acção visada”. (PERELMAN, 1999, p. 124) Neste caso, a crítica apelou a David Mamet, Aristóteles, Michel Foucault e ao próprio Babenco – em outras obras como *Lúcio Flávio e Pixote*.

Outra questão a destacar são os recursos estilísticos verificados nas resenhas. Identificamos discursos eloquentes e convincentes que buscam, sobretudo, conquistar os públicos leitores através de um texto ágil, acelerado – o caso das publicações não especializadas – e por meio de um texto longo e analítico – no caso das publicações especializadas. Mas, em ambos os tipos de discursos, a utilização de certos adjetivos (recursos de qualificação) traduz a conformidade com o momento sócio-histórico do país. Alguns exemplos:

Fruto talvez de um desejo de totalidade, da tentativa de ser definitivo (lembramos do caso *Cidade de Deus*), o filme recai num traço imaturo de uma cinematografia cujos passos pesados parecem querer lhe provar músculos no lugar de suas banhas aparentes. Delineando seu território como ícones de fácil percepção, apostando na metonímia para construir um pacto de profunda realidade com o espectador. (BRAGANÇA, 2006)

E justamente por não querer ser demagógico ou moralizante (ainda mais numa época em que revoltas num presídio tem significado diferente do que tinham há dez anos), o filme parece omissivo. É como se uma de suas maiores qualidades, a de não ser sensacionalista, se tornasse insuficiente diante do que havia para contar. (COELHO, 2003)

Filmes não tem que ser úteis. Mas *Carandiru* parece, sim, querer sê-lo. Nesse caso, talvez fosse melhor que, em vez de mirar nos sentimentos humanitários do espectador, que são incertos, o filme buscasse despertar nele esse outro sentido, o de apego à justiça e civilidade. (BOSCOV, 2003)

Carandiru foi qualificado de pretensioso, omissivo e pedagógico por apresentar (ou deixar de apresentar) uma imagem épica da “realidade” do sistema carcerário brasileiro. A recorrência à questão das representações sociais, da procura por uma visão mais definidora da sociedade brasileira como potência de expressividade artística, parece dirimir o discurso da crítica, talvez como ressonância de certas discussões travadas na academia.

Nas entrevistas concedidas por Babenco, como parte da estratégia de divulgação do filme, também podemos verificar marcas de recepção histórica de *Carandiru*. Elas funcionavam como canal de aproximação não só do filme, mas de toda a obra do realizador entrevistado. Refira-se que o próprio realizador através das entrevistas, ou mesmo por outra via de contato com a crítica, operava como amplificador das polêmicas. Para Eduardo Geada (1987, p. 143):

Uma vez que a crítica procura desvendar e valorizar o discurso pessoal do realizador, não é de estranhar que a maioria das revistas da especialidade e da imprensa em geral reserve pelo menos tanto espaço às entrevistas e as biofilmografias como à análise de filmes. Se a entrevista assume um papel complementar da crítica nas secções especializadas é precisamente porque ela permite ao crítico decifrar na origem as intenções do autor caucionando deste modo as suas próprias opiniões.

Ou seja, o crítico, ao dispor da entrevista, garante, entre outras coisas, mais autoridade à sua fala e reforça o *éthos* da polêmica com uma estratégia argumentativo-retórica. Vejamos o que disse Babenco (2003a, p. 25) à época do lançamento do filme:

Eu disse a ele [Fernando Meirelles]: talvez você me veja como uma pessoa da era paleolítica. Admiro muito o seu trabalho. Mas cresci lendo, não cresci vendo. Minha formação está ligada a uma forma mais clássica de organizar a narração. Eu me sinto perto de Kurosawa, de Buñuel, de Visconti, de ‘Rocco e seus irmãos’, de um cinema que beira o melodrama, mas não cai nele.

[...] Sabe, o que eu acho importante é que, num momento em que se fala que a arte tem que ser voltada para o social, existir um filme brasileiro [Cidade de Deus] que atinja 3,4 milhões de pessoas. O social está aí. Esses 3,4 milhões poderiam ter ido para o *Chicago*. (BABENCO, 2003b, p. 25)

As referências comparativas à *Cidade de Deus* não estão presentes somente na fala de Babenco, mas igualmente na dos críticos. Os vestígios históricos dessas referências encontram-se em quase todas as críticas analisadas:

Criticaram ‘Cidade de Deus’, de Fernando Meirelles, porque a realidade da violência e da favela aparecia ali de forma muito isolada, sem contexto histórico e político. Achei a crítica equivocada, pois toda a narrativa era feita por um personagem da própria favela, e em vez de explicações sociológicas, tínhamos a oportunidade de ver as coisas ‘a partir de dentro’. Em ‘Carandiru’, todavia, fica faltando essa contextualização. (COELHO, 2003)

A exemplo de Cidade de Deus, Carandiru parece ter sido pensado como veículo para atingir um público pouco habituado a pagar ingresso para ver miséria, desgraça e violência. E isso, ao *contrário* do que muita gente pensa, é um mérito. (JANOT, 2003)

Outro desafio: Carandiru está sendo lançado quase um ano após Cidade de Deus e fica impossível não comparar a violenta vida de crianças e jovens que ainda estão livres com a violenta realidade dos que ‘não tem mais jeito’. (CAMARGO, 2003)

Tudo indica que milhões de pessoas irão ver seu novo filme. Afinal, há 150 semanas, ‘Estação Carandiru’ frequenta a lista de best-sellers. Já vendeu 350 mil exemplares. Babenco semeia, portanto, em campo fértil. Para completar o quadro favorável que aguarda o filme (lançamento nacional neste 11 de abril), o diretor encontra o chão pavimentado pelo sucesso de ‘Cidade de Deus’ (3,2 milhões de espectadores) e ‘Deus é Brasileiro’ (1,3 milhões). Seu filme não se chama ‘Carandiru de Meu Deus’. Mas contém muitos dos ingredientes que costumam mobilizar multidões: personagens densos e críveis, diálogos crus, iguais aos que a gente ouve na rua, olhar terno, cúmplice (mas sem pique) sobre os marginalizados. (CAETANO, D., 2003)

A temática, o grande número de espectadores e a polêmica da “cosmética da fome” que permearam o filme de Fernando Meirelles em 2002 voltaram ao debate em 2003 com *Carandiru*. Mesmo que, em alguns discursos, a comparação com *Cidade de Deus* nem sempre lhe seja favorável, subjaz a ideia de que os dois filmes padecem do mesmo mal, ou seja, revelam a fotogenia da miséria num procedimento fácil de mobilização do espectador.

Outra referência vista nas resenhas à *Carandiru* diz respeito a “gigantesca” campanha de *marketing* no processo de divulgação do filme (o filme estreou em 260 salas em abril de 2003), o que traduz uma certa má vontade da crítica com a promoção do filme e certamente também com o fato da Globo Filmes ser uma das coprodutoras de *Carandiru*. Anos depois, o filme gerou uma minissérie de 10 episódios, *Carandiru: outras histórias*, produzida também pela Rede Globo em 2005.

Vale ainda ressaltar as recorrentes referências ao processo de adaptação do livro de Draúzio Varella, *Estação Carandiru*, até o roteiro do filme:

Nas páginas do livro, as histórias envolvem o leitor. Elas são quase como se fossem ‘causos’, até mesmo pelo fato de Drauzio ter se dado o direito de recorrer ao álbi da ficção. Mas ‘Carandiru’, o filme, mantendo o álbi, perde essa dimensão de quase-mito. [...] Enquanto o livro tem importância concreta, sem que tenha feito de Drauzio Varella um artista, o filme é, inegavelmente, a obra de um autor, um sujeito (no sentido amplo) que tem uma história para contar e um ponto de vista sobre ela, identificando-se com a narrativa. ‘Carandiru’ é um filme que assume sua parcialidade em todos os sentidos. (BUTCHER, 2003)

De extrema eficiência em seu jogo com o material literário fornecido por Drauzio Varella, ‘Carandiru’ ultrapassa a dimensão de simples adaptação e adensa discussões sobre antropologia e sociologia que seu enredo sugere, sempre comprometido com a questão de ouvir quem está nos lugares de exclusão. Apesar dessa abrangência e de uma atenção singular à polifonia das ruas do país, a produção é empacada por um certo superficialismo no diálogo com as nuances de seus personagens centrais e na investigação do massacre ocorrido em 1992, que marcou a história do país. (FONSECA, 2003)

Eram previsíveis esses registros nas críticas, uma vez que o livro de Draúzio Varella dera origem ao filme. Contudo, é revelador o fato de tanto *Cidade de Deus* quanto *Carandiru* serem adaptações de obras literárias, fenômenos da história recente do mercado editorial brasileiro, e que apresentam narrativas de relatos realistas cuja temática relaciona-se às grandes questões sociais do país. No caso de *Cidade de*

Deus, o roteiro de Bráulio Montavani foi baseado no romance homônimo de Paulo Lins – registro sobre sua experiência na favela Cidade de Deus –, e no caso de *Carandiru*, os roteiristas foram Fernando Bonassi e Victor Navas. Ambas as obras literárias tiveram grande repercussão na imprensa brasileira, não só pela grande vendagem, mas, sobretudo, por seus autores exibirem relatos de vivências cotidianas em ambientes violentos e marginalizados da sociedade. Favela e presídio serviram de cenário na representação do caos social urbano. Levado às telas, esse caos naturalista provocou intensas discussões na crítica sobre qual o limite aceitável deste retrato social da realidade nacional.

Por fim, ainda nestas referências, uma “inevitável” comparação entre livro e filme. Há uma tendência da crítica (mas não só) em sobrevalorizar a obra literária em comparação com a obra fílmica. Autores como Randal Johnson (2003) e Ismail Xavier (2003) relataram esta caracterização de valor entre as obras e os problemas dela decorridos. Xavier (2003, p. 62) afirma que:

A fidelidade ao original deixa de ser critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos.

A insistência na fidelidade e na ideia de transposição, além de ser um “falso problema” uma vez que ignora as características de linguagem singulares de cada campo, subjuga esta atualização sempre necessária. No caso de *Carandiru*, Babenco dialogou com o contexto e amplificou o debate iniciado com os primeiros filmes da retomada. A prova está nas marcas deixadas nas críticas que evidenciam o alcance histórico que o filme concebeu na época.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados de nossas análises vêm confirmar o quanto esses escritos críticos são importantes objetos de pesquisa da recepção histórica do filme. A crítica de cinema veiculada em jornais, revistas e publicações eletrônicas revela o alcance histórico do filme, ou seja, sua recepção por parte daqueles que serviram de testemunhos iniciais da obra e sobre ela avançaram no processo de mediação para o leitor e futuro espectador. Os pressupostos teóricos da estética da recepção puseram em evidência a dimensão histórica dos textos para a compreensão de seu significado. O discurso efetivamente não é um meio neutro de descrever o mundo, e as resenhas críticas de cinema carregam marcas, sinais ou indícios que revelam, além de sua historicidade, o grau de persuasão para com o público-leitor desses textos.

Em nosso estudo, aqui apresentado, pudemos verificar nas críticas à *Carandiru* a possibilidade de identificação de marcas dessa recepção. Observamos que os relatos se conformavam com o contexto histórico e, sobretudo, com as polêmicas levantadas sobre que projeto de cinema para o Brasil os filmes da recente safra vêm apresentando.

A leitura desfavorável a certos filmes da retomada do cinema brasileiro parece evidenciar a comparação com o “pesado” legado que o Cinema Novo nos deixou. Como projeto estético paradigmático e firmado como tradição, o Cinema Novo ainda hoje serve de modelo único e inigualável para a melhor representatividade da realidade nacional nas telas. O rompimento de filmes como *Carandiru* com o projeto estético cinemanovista é lamentado, criticado e, por vezes, mal interpretado pela crítica de cinema no Brasil.

Os ecos da polêmica que envolve os filmes brasileiros atuais – escolhas estéticas mais ou menos comerciais, narrativas que fogem às opções vanguardistas dos anos 1960, apuro na técnica e conforto com as campanhas de *marketing* – estão registrados nas críticas à *Carandiru* geralmente como critério desfavorável de avaliação do filme, embora, vale ressaltar, nem todas compartilhem da visão saudosista de um cinema que busca marcar sua identidade em novos cenários.

REFERÊNCIAS

- AGUSTINI, Camila. *Atrás das grades há autêntica vida humana*. 25 abr. 2003. Disponível em: <<http://www.zetafilmes.com.br/criticas/carandiru.asp?pag=carandiru>>. Acesso em: abr. 2006.
- ARAÚJO, Inácio. Massacre parece colado a filme. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 11 abr. 2003, Ilustrada.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Espanha: Paidós, 1993.
- BABENCO, Hector. “Carandiru”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 11 abr. 2003a, Ilustrada. Entrevista concedida a Silvana Arantes.
- BABENCO, Hector. O cineasta dos sobreviventes. *Bravo!*. São Paulo: ed. 067, p. 20-33, abr. 2003b. Entrevista concedida a Almir de Freitas e Michel Laub.
- BENTES, Ivana. Da estética à cosmética da fome. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 out. 2001.
- BENTES, Ivana. Cidade de Deus promove turismo no inferno. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 ago. 2002. Disponível em: <<http://www.consciencia.net/2003/08/09/ivana.html>>. Acesso em: mar. 2012.
- BORDWELL, David. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. USA: Harvard University Press, 1991.
- BOSCOV, Isabela. Uma decepção chamada *Carandiru*. *Veja*, São Paulo, Ed. 1797, p. 112-114, 09 abr. 2003.
- BRAGANÇA, Felipe. Carandiru, de Hector Babenco. *Revista Contracampo*, abr. 2003. Disponível em: <<http://contracampo.com.br/criticas/carandiru.htm>>. Acesso em: abr. 2006.
- BUTCHER, Pedro. *O cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- BUTCHER, Pedro. Filme Carandiru de Babenco assume parcialidade. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 27 mar. 2003, Ilustrada.
- CAETANO, Maria do Rosário. *Carandiru, o massacre sob a ótica dos presos*. 2003. Disponível em: <<http://www1.uol.com.br/revistadecinema/edicao36/carandiru/index.shtml>>. Acesso: mar. 2006.
- CAETANO, Daniel [et al]. 1995-2005: Histórico de uma década. In: CAETANO, Daniel (Org). *Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005. p. 11-47.

CAMARGO, Maria Silvia. *Cara a cara com quem nos mete medo*. 10 abr. 2003. Disponível em: <http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=255>. Acesso em: jan. 2006.

COELHO, Marcelo. O que ficou faltando em “Carandiru”? *Folha de São Paulo*. São Paulo, 16 abr. 2003, Ilustrada.

FONSECA, Rodrigo. *Um retrato desbotado de vidas em confinamento*. 2003. Disponível em: <www.revistadecinema.com.br>. Acesso em: mar. 2006.

GEADA, Eduardo. *O cinema espectáculo*. Lisboa: edições 70, 1987.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In LIMA, Luiz Costa. (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

JANOT, Marcelo. *Pixotes em busca de dignidade*. 10 abr. 2003. Disponível em: <http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=255>. Acesso em: jan. 2006.

JAUSS, Hans Robert. *Pequena apologia de la experiência estética*. Barcelona: Paidós, 2002.

JAUSS, Hans Robert. *Experiência estética y hermenêutica literária: ensayos en el campo de la experiência estética*. Madrid: Taurus, 1986.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas secas. In: PELLEGRINI, Tania et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

MASCARELLO, Fernando. O dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade. *Revista Teorema*. Porto Alegre, n. 3, p. 13-19, jul. 2003.

PERELMAN, Chaim. *O império retórico: retórica e argumentação*. Lisboa: Asa, 1999.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac São Paulo, 2000.

VARELLA, Draúzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WAJNBERG, Daniel Schenker. *Voz e Sangue*. 10 abr. 2003. Disponível em: <http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=255>. Acesso em: jan. 2006.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tania et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

Fan arts, fan fics e fan films: o consumo dos fãs e a criação de uma nova cultura

Pedro Curi

CASA DOS JEDI

Após mais de 25 anos de luta entre a Aliança Rebelde e o Império Galáctico, as fontes de recursos começaram a ficar mais escassas.

Na corrida por créditos, os heróis e vilões desta saga foram obrigados a apelar para um 'reality show', onde terão que passar por dias de confinamento em uma casa, dividindo alegrias e tristezas, além de aprender a conviver com amigos e inimigos.

Com essas palavras, que deslizam sobre um fundo estrelado, utilizando o mesmo padrão aplicado às aberturas dos filmes da saga *Guerra nas Estrelas*,¹ de George Lucas, tem início *Casa dos Jedi*. O filme mostra o que aconteceria se alguns personagens da série cinematográfica se encontrassem e ficassem confinados em uma casa, como no *reality show Casa dos Artistas*.² A ideia, que poderia ser apenas levantada em uma conversa entre amigos, foi levada a cabo por fãs de *Guerra nas Estrelas*.

¹ Os filmes da série foram lançados em 1977, 1980, 1983, 1999, 2002 e 2005.

² Exibido pelo SBT em 2002.

Casa dos Jedi é um filme simples, desprezioso, feito de maneira amadora, mas se destaca por ser considerado o primeiro *fan film* brasileiro, produzido, em 2002, pelo estudante de Design Henrique Granado para servir como vídeo de abertura da edição da Jedicon³ daquele ano. Mas a primeira exibição do filme foi um sucesso e a propaganda boca a boca levou à produção de um DVD com direito a novas cenas, extras e comentários do diretor. Depois disso, o disco foi parar na Cavídeo, uma vídeo-locadora na Zona Sul do Rio de Janeiro, que, além dos filmes oficiais produzidos por George Lucas, mantinha em seu acervo alguns *fan films* estrangeiros.

Mas o que é um *fan film*? Um produto audiovisual independente feito a partir de uma apropriação de objetos da cultura pop, de forma amadora ou semiprofissional, sem necessidade de autorização de uso de personagens e histórias protegidas por lei, realizada por um fã e tendo outros fãs como principal público-alvo, sem a intenção de obter lucro com sua comercialização direta.

A produção cultural de fãs, no entanto, não é nenhuma novidade. Textos, desenhos, *fanzines*⁴ e outros produtos culturais há muito tempo circulam entre pequenas comunidades, mas apresentavam uma certa limitação em relação à mídia que utilizavam. Com um maior acesso à tecnologia e aos meios produtivos, os fãs são capazes de aperfeiçoar sua produção. O acesso à internet e a possibilidade de atingir um maior número de comunidades e fãs tornou a produção cultural mais simples e eficaz. Hoje, um fã é capaz de produzir um filme e deixá-lo disponível para que outros fãs possam ver, comentar e passar adiante, dentro e fora de determinado *fandom*.

A palavra *fandom* é usada para definir o universo criado em torno de um produto midiático, composto por seus fãs e pelos produtos que surgem dentro dessas comunidades a partir do consumo de seus integrantes. Usada pelos próprios fãs para exemplificar de que *fandoms*

³ Conferência anual de fãs de *Guerra nas Estrelas*, organizada pelo Conselho Jedi do Rio de Janeiro <<http://www.jedirio.com.br>>.

⁴ Publicações não comerciais produzidas por grupos de fãs que circulam dentro das comunidades organizadas e trazem informações sobre o objeto de fascínio de determinado grupo.

fazem parte ou por que um *fandom* é melhor que o outro, a expressão vem da união de duas palavras em inglês: *fan* + *kingdom*.

Funcionando de fato como pequenos reinos construídos pelos territórios da mídia, esses universos carregam a cultura dos fãs e os produtos que surgem dela.

Mas se a produção dos fãs sofreu alterações com o tempo, o mesmo aconteceu com próprio conceito de fã. Ao longo da história, ele foi visto de diferentes formas e caracterizado de muitas maneiras, qualificado como uma vítima patológica da cultura popular massiva ou caracterizado como um indivíduo consciente e ativo, que tem controle de sua relação com os produtos que consome e produz sua própria cultura, ao apropriar-se desses produtos.

Neste capítulo, procuramos apresentar como se dá a produção dessa cultura e de que forma o consumo pauta as relações com outros fãs, além de discutir as mudanças pelas quais o próprio conceito do fã passou ao longo do tempo, apontando aspectos particulares do *fandom* e da cultura dos fãs, para compreender como ela chegou ao estágio atual, com produções cada vez mais elaboradas e atingindo um número bem maior de espectadores por todo o mundo.

O LUGAR DOS FÃS

Recriar filmes e programas de televisão nunca foi privilégio dos fãs. Praticamente todas as pessoas pensam no que poderia ser diferente em um filme, se o final poderia ser outro, imaginam uma série de novas falas e possibilidades para os personagens de uma história, produzindo, em diferentes níveis, novos sentidos a partir daquilo que recebem. São a dedicação do fã a um objeto e a força com que esse objeto está atrelado à sua vida que o levam a ter vontade – ou mesmo necessidade – de modificá-lo ou criar um novo para suprir suas expectativas e sua imaginação. (FISKE, 1992)

No entanto, se hoje é possível falar de um consumidor-produtor, é necessário lembrar que o conceito de fã sofreu muitas modificações ao longo dos anos e foi abordado de diversas formas pela crítica e pelo senso comum.

O termo fã foi utilizado, pela primeira vez, no fim do século XIX, para caracterizar, em jornais da época, os seguidores das equipes esportivas profissionais. Isso acontece no momento em que o esporte passou de uma prática unicamente ativa para uma forma de entretenimento comercial. Desde o início a figura do fã esteve atrelada à mídia, surgindo e se desenvolvendo conforme os meios de comunicação se desenvolviam e se modificavam.

Fã é a forma abreviada da palavra latina *fanaticus*, que em sua origem queria dizer “pertencente e servidor de um templo, devoto” e que, sem escapar de conotações religiosas e políticas, passou a ser considerado um termo pejorativo que lembrava um entusiasmo excessivo ou loucura causada pela possessão de um demônio. (JENKINS, 1992, p. 12) Até hoje é atribuída ao fã, pelo senso comum, a imagem de um indivíduo que cultua um objeto sem qualquer traço de racionalidade, no entanto, ao analisar mais de perto a forma como ele se relaciona com os artefatos que consome e com outros fãs, pode-se notar que é possível haver um posicionamento crítico dentro desses grupos.

Desde o surgimento do conceito, os fãs eram comumente definidos pelos estereótipos de indivíduos obcecados e histéricos, tratados como vítimas de uma doença. (JENSON, 1992) Desviantes, eram considerados perigosos. Aos poucos, o discurso acadêmico passou a permitir que o fã não fosse mais visto como uma vítima da cultura massiva, um indivíduo sem vontade própria que receberia, sem hesitar, qualquer coisa que lhe fosse oferecida. (STOREY, 1996)

Com o desenvolvimento dos estudos de recepção e uma noção mais aprofundada da ideia de público, a imagem do fã começou a passar por transformações.

Indo contra a ideia frankfurtiana de que “divertir-se significa estar de acordo” (FREIRE FILHO, 2007, p. 32) os estudos culturais britânicos, a partir da segunda metade da década de 1970, propõem que o processo comunicacional seja concebido como um sistema contínuo, deixando de lado a ideia de que o consumo é menor que a produção, e, a partir de um maior interesse por manifestações que eram consideradas vulgares, trazem às rodas de discussão acadêmicas temas como a música pop e as subculturas juvenis. (MONTEIRO, 2007; STOREY, 1996)

Stuart Hall e Paddy Whannel (1964) abriram caminho para os estudos sobre o consumo de música pop ao afirmarem que a imagem de jovens como indivíduos inocentes explorados pela indústria musical era por demais simplificada e apontaram na direção de que o consumo musical era também um processo de formação identitária. A partir da ideia de que a apropriação seletiva de um grupo daquilo que o mercado disponibiliza definiria esse grupo, a música pop foi um campo fértil para analisar de que forma as subculturas construíam suas identidades e se reproduziam culturalmente marcando sua distinção em relação a outros grupos da sociedade. Estilos criados dentro das subculturas constituiriam uma forma de se diferenciar do resto da sociedade e de se comunicar através do consumo. Essas subculturas se apropriavam de bens da cultura dominante e conferiam a elas novos sentidos. O punk, por exemplo, que tinha como lema o “faça você mesmo”, caracteriza muito bem tal forma de apropriação. (FREIRE FILHO, 2007; HALL; JEFFERSON, 1976; HEBDIGE, 1979; SHUKER, 1999; STOREY, 1996)⁵

O consumo passa a ser visto como uma etapa fundamental para esses processos e também como uma atividade ativa, a partir do momento em que se percebe que a codificação da mensagem, na produção, está ligada à sua decodificação, na recepção. Um texto não carrega em si todos os sentidos que é capaz de gerar e não pode garantir que efeitos terá. Cada texto trará sentidos diferentes para pessoas diferentes, dependendo de como ele é interpretado e das ferramentas interpretativas de quem o lê. (GROSSBERG, 1992)

Michel de Certeau (1994, p. 269-270) defende a ideia de que a leitura é uma operação de caça em que os leitores são apresentados como invasores⁶ que “circulam por terras alheias, nômades caçando por conta própria através dos campos que não escreveram”. O texto seria um imóvel alugado, onde o leitor passaria a viver temporariamente, adaptando-o para seu conforto.

⁵ Ver Clarke e colaboradores (1976), Freire Filho (2007), Hall e Jefferson (1976), Hebdige (1979), Muggleton (2000), Shuker (1999) e Thornton (1996), para ler mais sobre subculturas e consumo musical.

⁶ Embora o termo utilizado, na tradução brasileira para a obra de Certeau, seja *viajantes* (1994), o termo *poachers* define alguém que caça clandestinamente. Opto por utilizar invasores, termo empregado na tradução de Shuker (1999).

Certeau (1994, p. 39) propõe que, para analisar as representações – imagens que chegam pela televisão, por exemplo – e o comportamento do consumidor, é preciso, também, estudar o que o ele produz com as imagens que recebe durante as horas que fica diante do aparelho. Nesse caso, toda produção corresponderia a uma produção secundária, dispersa e silenciosa, qualificada como consumo, caracterizada não por produtos próprios, mas pelas formas de empregar os produtos consumidos. A existência de códigos e normas de utilização não determina como um produto será manipulado pelo consumidor. Ao analisar a manipulação desses produtos, é possível notar as diferenças e semelhanças entre uma produção oficial e outra secundária.

Henry Jenkins (1992a, p. 208) se baseia na obra de Certeau para desenvolver a ideia de que o fã é um produtor que se apropria dos textos que recebe para criar novos sentidos e produtos. Influenciado pelas reflexões dos estudos culturais, Jenkins foi um dos primeiros a dizer que seria um erro pensar nos fãs exclusivamente em termos de consumo, ao invés de produção e, indo de encontro àquele discurso tradicional sobre o fã, definiu-os como “consumidores que também produzem, leitores que também escrevem, espectadores que também participam”.

As ideias de Jenkins diferem das apresentadas por Certeau em dois pontos. Em primeiro lugar, enquanto Certeau apresenta os leitores como indivíduos isolados uns dos outros, cujos sentidos são criados de forma silenciosa e dispersa e descartados assim que deixam de ser úteis ou desejáveis, para Jenkins, esse processo é social. Através dele, as interpretações individuais dos fãs são moldadas e reforçadas após a discussão com outros leitores. Essas discussões expandem a experiência do texto além do consumo inicial. Dessa forma, os sentidos criados são integrados às vidas dos leitores.

Em segundo lugar, não há dentro do *fandom* uma noção clara entre leitores e autores, já que fãs não consomem apenas histórias que circulam pelo mercado, criando também suas próprias histórias e colocando-as em circulação nas comunidades de que fazem parte. Os fãs se diferenciam dos consumidores comuns quando começam a produzir uma cultura própria, marginal. Ao assumir o gosto pelo que é marginal, se afirmam como oposição ao que é dominante, se diferenciam e

criam, para si, uma nova cultura, ainda que utilizem as normas da lógica dominante para construir essa cultura. A cultura dos fãs faz da produção secundária descrita por Certeau a fonte para a execução de artefatos próprios. (JENKINS, 1992a; STOREY, 1996)

SER FÃ

Grossberg (1992), na tentativa de qualificar os fãs, apresenta a ideia de que o *fandom* está diretamente ligado a um determinado objeto. No entanto, ao observar que os produtos mudam muito de posição e que processo de criação de um objeto cultural não pode garantir totalmente seu público ou aceitação, conclui que definir o fã simplesmente pelo objeto não é possível; é necessário analisar outros aspectos.

Depois de tentar definir os fãs por meio dos objetos, o segundo passo de Grossberg foi caracterizar as pessoas que teriam uma tendência ao *fandom*, criando um perfil desses indivíduos e de sua relação com a cultura massiva. Ele apresenta, então, uma alternativa à imagem dos fãs como indivíduos dopados e manipulados pela mídia, apontando-os como uma espécie de elite dentro da audiência massiva. O público seria composto por dois grupos. O primeiro ainda seria visto como uma massa de consumidores passivos. Contudo, pela primeira vez, imaginou-se um grupo menor, mais ativo, capaz de se apropriar dos textos de forma criativa, dando novos significados a eles. Era proposto um modelo de subcultura em que algumas pessoas venceriam as pressões sociais e construiriam novas formas de identidade. Os fãs seriam os integrantes dessa subcultura e tornavam-se capazes de perceber a diferença entre uma cultura autêntica e outra que teria como objetivo apenas fins comerciais e a apropriação de elementos da cultura dominante. No entanto, essa visão elitista dos fãs ainda não dava conta da complexidade existente nas relações da cultura massiva com seu público.

A ideia de um consumidor ativo na cultura massiva foi um avanço no estudo dos fãs, porque, juntamente com a ideia de que um texto não carrega em si todos seus significados, demonstrou que eles não procuram apenas entender o que um texto diz, mas procuram conectá-lo com suas vidas e experiências. Dessa forma, constituem, aos poucos, uma

cultura própria. Um mesmo texto pode ter diferentes sentidos, dependendo de como for interpretado, e pessoas diferentes têm diferentes fontes interpretativas, da mesma forma que têm diferentes necessidades. O ato de criar sobre um texto é comum a diferentes públicos, mas os fãs o fazem de forma diferente. Não é a interpretação de um texto, mas a criação de um novo texto que surge da apropriação cultural. A partir do momento que são dadas ao fã diferentes tecnologias, ele pode reconstruir um texto para adequá-lo aos seus desejos e necessidades de uma forma cada vez mais complexa.

Contudo, a relação entre público e cultura não pode ser compreendida somente como a apropriação de textos e consumo ativo. Não é apenas a apropriação do texto que importa, mas a maneira como esse texto é interpretado e utilizado, assim como a forma como as relações se estabelecem dentro dessas comunidades. O consumo opera na criação de estruturas de prazer e a cultura massiva, por sua vez, proporciona um prazer, que, na maioria dos casos, não é individual, pois trabalha na produção de representações ideológicas em que nos colocamos e por meio das quais experimentamos o mundo. Para Grossberg (1992), a verdadeira fonte de popularidade da cultura popular massiva não está nos efeitos ideológicos, mas em sua produção pelo consumo.

Jenkins (1992a) propõe um modelo em cinco categorias de comportamento existentes dentro do *fandom*. Além de revelar como algumas relações acontecem dentro das comunidades de fãs, esse modelo diferencia os fãs dos consumidores comuns:

a) O *fandom* possui modos de recepção particulares, que envolvem a seleção intencional de um texto que irá ser consumido repetidas vezes de modo fiel e com a intenção não só de absorver esse texto, mas de utilizá-lo em diferentes práticas culturais e em diversas atividades. A recepção dos fãs vai além da mera compreensão de um produto cultural, ela se complementa na troca de informação com outros fãs e na criação de novos sentidos. Eles utilizam as técnicas de leitura para criar novos produtos culturais. A recepção dos fãs não se dá individualmente e toma forma por meio da contribuição de outros fãs. Para eles, a leitura é o início, e não o fim, do processo de consumo.

b) O *fandom* envolve uma série de práticas críticas e interpretativas particulares que caracterizam comunidades organizadas. A troca de informações e ideias com outros fãs proporciona um espaço em que novas leituras e avaliações são divididas. Os integrantes dessas comunidades traçam paralelos entre os textos e suas vidas e procuram corrigir falhas existentes nos textos, criando uma metalinguagem mais rica e complexa que o texto original.

c) O *fandom* constitui uma base para o consumo ativo. Os fãs são espectadores que participam ativamente da produção de seus objetos de fascínio, mandando cartas às produtoras de televisão e organizando movimentos para evitar o cancelamento de um seriado, por exemplo, ainda que o mercado permaneça, em alguns casos, alheio aos desejos desses fãs.

d) O *fandom* possui diferentes formas de produção cultural, práticas e tradições estéticas. Os fãs se manifestam como artistas, escritores e cineastas, para falar pelos interesses da comunidade de que fazem parte. Suas produções se apropriam de elementos da cultura comercial para criar uma nova forma de cultura. Os fãs desenvolvem seus próprios meios de produção, distribuição, exibição e consumo, para poderem dividir seus produtos com outros fãs.

e) O *fandom* funciona como uma sociedade alternativa, pois adquire características de uma sociedade complexa e organizada. Os fãs dividem referências, interesses e um senso comum de identidade que faz com que eles tenham a sensação de fazerem parte de um grande grupo que não precisa estar geograficamente reunido. O *fandom* não proporciona uma sociedade definida por termos tradicionais como raça, credo, gênero, classe social ou localização geográfica, mas um grupo de consumidores que compartilham textos e conhecimentos. Entrar no *fandom*, segundo Jenkins, é abandonar o *status* social anterior e buscar uma aceitação que tem mais a ver com o que você tem a acrescentar à comunidade do que quem você é. por esse motivo, o *fandom* seria bastante atraente para as minorias subordinadas e excluídas que buscam aceitação e identificação.

Janet Staiger (2005) propõe, baseada nesse modelo apresentado por Jenkins, uma sexta categoria de comportamento que se encaixaria entre a quarta e a quinta apresentadas acima. Para ela, o *fandom* se estende para o dia a dia do fã. Fãs reúnem e colecionam produtos relacionados com seu *fandom* e os incorporam ao seu cotidiano e espaço físico. Decoram suas casas, usam canecas, roupas e outros elementos ligados a seus objetos de fascínio, tornando-os parte do mundo material em que vivem. Colecionar faz parte do seu universo.

As categorias propostas por Jenkins e Staiger apontam na direção certa ao apresentar o *fandom* como um conjunto de práticas sociais que se constroem a partir de um consumo repetitivo, baseado no afeto e na fidelidade a um universo, além da interação com outros fãs no dia a dia de seus integrantes, por meio de comunidades organizadas que carregam identidade e regras próprias. No entanto, essas categorias estão muito centradas no objeto. De acordo com elas, é o objeto e a dedicação de cada fã a ele que definiriam o fã. Este indivíduo seria alguém que escolhe gostar de algo intencionalmente e faria a opção de entrar para esse grupo por se identificar com ele ou, como sugere Jenkins na quinta categoria, por não se identificar com nenhum outro e por encontrar no *fandom* um meio no qual é aceito apesar de qualquer coisa. Da mesma forma, Staiger apresenta o hábito de colecionar dos fãs e de materializar seu afeto por meio do consumo como uma atividade individual e sem um sentido específico dentro de sua relação com o resto da comunidade e com o universo de que é fã.

A ênfase dada à ideia de que o fã entra no *fandom* porque encontra nele um produto que o faz ter vontade de criar novos textos e novos sentidos, além de se relacionar com pessoas com interesses semelhantes aos dele, talvez não dê conta da complexidade dessas relações. Além disso, reduz o *fandom* a grupos isolados muito ligados a um objeto cultural.

A produção cultural dos fãs acontece na comunidade e é voltada para ela. Os produtos que circulam no mercado servem de base para a construção da cultura dos fãs a partir do momento em que eles se apropriam de certas lógicas de produção e veiculação oficiais para poder criar e pôr em circulação os objetos culturais desenvolvidos.

OS PRODUTOS DO *FANDOM*

O limite da produção cultural dos fãs é técnica e eles sempre expressaram suas ideias utilizando os instrumentos e as interfaces disponíveis. Cada produto feito por fãs traz consigo suas limitações e a tecnologia foi responsável por diminuir essas limitações e permitir a criação de obras cada vez mais complexas e próximas do produto oficial.

Ao dispor apenas de lápis, canetas e papel, um fã produz desenhos, pinturas ou colagens que mostram os personagens das séries, filmes ou revistas em quadrinhos em situações inéditas. Produtos desse tipo ficaram conhecidos como *fan art*,⁷ representação pictórica da ideia original que um fã tem ao consumir determinado objeto, capaz de ir até onde a criatividade do fã e o seu talento permitirem. A história da cultura participativa sofre um grande impacto, com a popularização da fotocopiadora, que possibilita a reprodução doméstica em larga escala. Era possível criar um *fanzine* e distribuir um número grande de cópias para outros fãs.

Diferente da *fan art*, a *fan fic*, abreviação de *fan fiction*, é textual. Escreve-se uma nova história baseada em um objeto. A trama pode contar um evento passado, que nunca fora abordado com profundidade, ou prever um futuro que vai além do fim proposto pelo autor oficial. É possível criar um novo final, assim como reescrever trechos que não agradam. O limite, neste caso, é apenas a criatividade.

Assim como peças de *fan art*, esses textos circulavam por *fanzines*, cartas e outros periódicos, mas o acesso à internet e a *blogs* tornou mais fácil compartilhar as novas tramas com outros fãs. Atualmente há *sites* feitos especialmente para hospedar *fan fics*.⁸ A partir do momento em que fãs têm acesso a um espaço gratuito para hospedar imagens em provedores, eles podem acrescentar peças de *fan art* para ilustrar as histórias. Com esses textos e imagens disponíveis para um público cada vez maior e contando com uma tecnologia que continua a evoluir, os fãs ainda utilizam sistemas modernos de comentário por meio dos quais podem opinar sobre os produtos ou complementá-los.

⁷ Foram utilizados os termos originais em inglês adotados pelos próprios fãs.

⁸ <<http://www.fanfction.net>>

Um fã não se satisfaz em ver um seriado apenas uma vez por semana ou ler uma revista em quadrinho só uma vez por mês. Ele grava os episódios para revê-los e relê as histórias quantas vezes forem necessárias. Esse é um outro motivo que leva o fã a produzir novos objetos e procurar outros dentro das comunidades de que faz parte: a necessidade de novidades, contato constante e mais materiais relacionados a seu objeto de fascínio.

Outro produto da cultura dos fãs é o *filking*, composições musicais feitas por fãs a partir de melodias já existentes ou não. As letras contam fatos já retratados, mostram o ponto de vista de um determinado personagem sobre a história ou procuram preencher o que os fãs consideram como lacunas deixadas pelos autores, da mesma forma como outros produtos da cultura dos fãs. (JENKINS, 1992b) Com o acesso a programas de mixagem e gravação de CDs no computador de casa, a produção de *filk* se aproxima, cada vez mais, dos produtos musicais da indústria oficial. Com o advento do MP3, ainda, as músicas, disponíveis para *download*, chegam a fãs de diversas partes do mundo.

O videocassete teve um papel semelhante ao da fotocopiadora, indo adiante. Além de gravar os programas que gostavam, os fãs passaram a reeditá-los de um modo diferente, criando novos sentidos e novos textos. A partir do momento em que o fã tem acesso a diferentes formas de edição de imagem e som, surgem os *fan videos*, clipes feitos com trechos de uma série de televisão ou filme, utilizando uma música qualquer ou a reedição de um produto audiovisual em que seu sentido original é alterado. Com a popularização de programas de edição não linear, os fãs puderam aperfeiçoar suas criações e abrir espaço para o que viria depois.

O acesso à informação e a um número crescente de produções, assim como a popularização dos meios produtivos como programas de edição digital e câmeras digitais de qualidade, fez com que os fãs pudessem satisfazer seus desejos de tornar seus sonhos realidade. A ideia de um fã para um novo filme ou um novo final não fica mais restrita a um desenho, um texto ou uma colagem de cenas do filme. É possível fazer um novo filme.

A FORMAÇÃO DE UM MERCADO

Os *fan films* são a forma mais elaborada que os fãs têm realizar tudo aquilo que imaginam e criam ao consumir um determinado objeto da indústria oficial e só foram possíveis a partir do momento em que o fã teve acesso a meios produtivos modernos.

A partir dos *fan films*, é possível tecer uma análise profunda de toda a produção dos fãs. A produção de imagens, típica da *fan art*, é utilizada para a composição dos quadros e desenvolvimento dos *storyboards*. A *fan fic* serve como base para os roteiros dos filmes, assim como o *filking* pode ser utilizado para compor uma trilha ou como base para um videoclipe.

As novas tecnologias que possibilitaram a participação dos consumidores no conteúdo midiático também alteraram os padrões de consumo, permitindo a formação de uma cultura participativa. A produção cultural dos fãs em diferentes meios se assemelha a estratégias do próprio mercado, que lança diferentes produtos com o mesmo tema, como livros, filmes e jogos de *videogame*, por exemplo.

Se a convergência de diferentes mídias se torna uma estratégia das grandes corporações, isso acontece porque os consumidores aprenderam novas formas de interagir com o conteúdo que encontram. A cultura participativa acompanha o desenvolvimento tecnológico que sustenta essa convergência midiática e cria demandas que os estúdios ainda não estão aptos a satisfazer.

Guerra nas Estrelas é o primeiro grande exemplo da convergência midiática em ação. Lucas criou um universo rico que possibilita a exploração de diversas imagens, ícones e histórias que podem ser oferecidas a diferentes grupos de consumidores. A estrutura do filme e a divisão em diferentes episódios ajuda a manter o público interessado por um longo período de tempo e possibilita a criação de novas histórias que revitalizam a saga. Embora a segunda trilogia esteja separada da primeira por quase duas décadas, Lucas sempre procurou lançar produtos referentes a *Guerra nas Estrelas*, transformando seu universo em uma franquia, com livros, brinquedos, fitas de vídeo, histórias paralelas. De certa forma, Lucas procurou suprir a necessidade dos fãs por novidades,

criando paliativos enquanto não produzia algo maior. (JENKINS, 2006; MASCARELLO, 2006)

Os fãs, por sua vez, usavam esse mesmo recurso, desenvolvendo seus objetos culturais para preencher as lacunas deixadas pela indústria. Contudo, esses objetos sempre ficaram restritos às comunidades e poucas vezes recebiam a atenção do mercado ou do público comum. O que não aconteceu com os *fan films*, que se destacam, ganhando mais espaço e visibilidade.

Um levantamento de 2003 apurou a existência de mais de 300 *fan films* inspirados na criação de George Lucas, além de uma quantidade ainda maior em fase de produção. (JENKINS, 2003)

O aumento na quantidade e qualidade dos filmes chama a atenção do mercado e leva a público a imagem de um fã criativo, capaz e participativo. Um filme ganha muito mais destaque que um desenho ou texto de ficção, pois evidencia uma entrega muito maior por parte do produtor. A produção cultural dos fãs começa a despertar a curiosidade do público comum e, ao ganhar visibilidade, sofre algumas alterações em seu processo de criação.

O SURGIMENTO DE UM CIRCUITO

E foi *Guerra nas Estrelas* que inspirou o primeiro *fan film* moderno, feito em 1997 pelo americano Kevin Rubio. Unindo a dedicação característica de um amador a técnicas profissionais de filmagem, Rubio revolucionou a participação dos fãs no universo de *Guerra nas Estrelas*, ao produzir *Troops*. O filme é uma paródia do programa norte-americano de TV *Cops*,⁹ no qual os integrantes do exército imperial dos filmes de Lucas, usando as famosas armaduras brancas, aparecem como policiais.

Como toda produção de fãs, que procuram seguir os padrões de estilo utilizados nos objetos oficiais, *Troops* recorre a elementos típicos de produções televisivas que mostram a rotina de policiais. Com movimentos bruscos, a câmera na mão tenta captar toda a ação de busca e captura de criminosos, tentando representar da melhor forma a ideia de realidade. Planos abertos são usados para retratar o que acontece e

⁹ Programa de TV criado por John Langley, em 1989.

o drama pessoal dos envolvidos é retratado com planos fechados, que recorrem ao desfoque no rosto de supostas testemunhas.

A iniciativa de Rubio abriu caminho para que outros fãs comesçassem a transpor, para realizações cinematográficas amadoras, ideias e ponderações sobre seus objetos de fascínio. Desta forma, o número de produções começou a aumentar, e *sites* que disponibilizavam os filmes começaram a surgir, em uma época que não existia alternativas como o YouTube e Vimeo.

Em 2000 a FanFilms.com, um dos principais *sites* de *fan films*, se uniu ao TheForce.net, principal endereço com informações de *Guerra nas Estrelas* e, juntos, formaram o TFN FanFilms¹⁰. Aos poucos, esse espaço se tornou o principal meio de divulgação e exibição de *fan films* da internet e, em 2003, abriu espaço para produções que exploravam outros temas além da saga criada por George Lucas.

Mais que dezenas de filmes de diversas categorias e inspirações, é possível encontrar no *site* tutoriais de como se fazer um *fan film*, além de informações sobre *softwares* utilizados e as diferentes etapas de produção de um filme, com perguntas mais frequentes e fóruns de discussão.

Três anos após a criação do TFN, Ken Lawton, um integrante do fórum de discussões do *site*, decidiu criar um banco de dados especializado em *fan films* que seguisse os modelos do Internet Movie Data Base (IMDB)¹¹, o maior banco de dados de cinema da internet. A ideia surgiu porque muitas pessoas perguntavam no fórum sobre as produções, onde poderiam encontrar fãs dispostos a ajudar em novos filmes e quais eram os novos lançamentos. A princípio, Ken usou o domínio que mantinha na internet para hospedar o banco de dados, mas o TFN gostou tanto da iniciativa que o contratou como integrante da equipe para que ele cuidasse da manutenção do FanFilm Database e hospedou o projeto em seus domínios. Em dois anos de existência, Ken recebeu mais de 200 filmes, além de quase 400 ocorrências de artistas que procuraram produções para trabalharem ou que estão ligados a algum filme já feito.

¹⁰ <<http://www.theforce.net/fanfilms>>

¹¹ <<http://www.imdb.com>>

Por semana, o FanFilm Database recebe uma média de três novos filmes e cinco registros pessoais. Ken disse que é visível o aumento no número de produções, assim como a qualidade que os novos objetos apresentam. Assim como é mantido por um fã, esse banco de dados é alimentado por outros fãs que podem incluir informações nos registros existentes, completando os nomes de atores, diretores e outras pessoas envolvidas.

Com o surgimento de outros *sites* especializados em exibir e hospedar *fan films*, a produção cultural dos fãs foi ganhando ares de mercado. Apareceram, então, os críticos. Fãs que criaram *sites* destinados à crítica de produções feitas por outros fãs, assim como locais para discutir sobre os filmes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora toda produção cultural feita por um fã carregue consigo a ideia de um público e o desejo de ser levada à comunidade, os *fan films* caracterizam o objeto que mais sofre influência do público.

Enquanto desenhos e textos servem para criar uma satisfação pessoal de transportar para o papel uma ideia, e o *filking*, para reunir fãs dispostos a cantar junto, os *fan films* representam um produto pensado, antes de tudo, para agradar ao público. Os *fan films* desempenham um papel fundamental na hierarquia do *fandom*. Um fã ganha notoriedade ao fazer um filme mais elaborado ou com efeitos mais realistas.

Ao pensar no público em primeiro lugar, a produção cultural dos fãs se aproxima da lógica de mercado e tem sua função e características principais alteradas. Não é mais apenas uma forma de se aproximar de outros fãs, é o meio de se destacar e ganhar espaço dentro do *fandom*.

Embora criem novos produtos e desenvolvam uma cultura própria, os fãs não deixam de respeitar a integridade do que é oficial. A palavra do autor é sempre a última. Nenhum *fan film* jamais irá substituir, para um fã, um filme feito pelo criador original.

O fã não é independente e pensar nele dessa forma seria destruí-lo. O fã nasce a partir do momento em que surge algo do que ele possa ser fã. Se hoje ele tem uma cultura e um mercado próprios, isso não quer

dizer que vai competir com as grandes produtoras. Ele precisa delas. O fã mantém a cultura oficial viva, assim como ela nutre a cultura que ele constrói.

O que o *fandom* pode fazer, por meio de seu consumo e de sua produção, é apontar novos caminhos para a indústria e desenvolver, para ela, novos profissionais. Os fãs são especialistas e suas produções agradam pela fidelidade à obra original. Um fã não encontra, no mercado, obras tão fiéis aos objetos que consomem.

O mercado oficial é obrigado a se adequar a um público heterogêneo, enquanto os fãs, ao produzir para outros fãs, podem fugir do senso comum sem se preocupar em explicar cada detalhe. O fã-espectador já conhece a história. Ele quer novidades, quer detalhes, quer desafiar o próprio conhecimento, procurando desvendar as referências que o fã-produtor colocou em sua obra para mostrar o seu próprio conhecimento.

Assim como o fã tem muito o que aprender com a indústria, ela mesma tem muito o que tirar do *fandom*. Não é à toa que muitos fãs saem frustrados do cinema ao ver uma adaptação de uma história em quadrinho ou livro. Não é à toa que, a cada dia, mais fãs produzam seus próprios objetos. Objetos complexos. *Fan films* elaborados, que fazem sucesso entre os fãs e atraem a curiosidade de muita gente.

REFERÊNCIAS

- CLARKE, J. et al. (1976) Subcultures, Culture and Class. In: HALL, S.; JEFFERSON, T. (Ed.). *Resistance Through Rituals: youth subcultures in Post-war Britain*. London: HarperCollins Academic, 1976.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- FISKE, John. The cultural economy of fandom. In: LEWIS, L. A. (Org.). *The adoring audience: fan culture and popular media*. Londres: Routledge, 1992. p. 30-49.
- FREIRE FILHO, João. *Reinvenções da resistência juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

GROSSBERG, Lawrence. Is there a fan in the house?: the affective sensibility of fandom. In: LEWIS, L. A. (Org.). *The adoring audience: fan culture and popular media*. Londres: Routledge, 1992. p. 50-65.

HALL, S.; JEFFERSON, T. (eds.) *Resistance through Rituals*. London: Hutchinson, 1976.

HEBDIGE, D. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge, 1979.

JENKINS, Henry. *Textual poachers: television fans and participatory culture*. New York: Routledge, 1992a.

_____. Strangers no more, we sing: filking and the social construction of the science fictions fan community. In: LEWIS, Lisa A. (Org.). *The adoring audience: fan culture and popular media*. New York: Routledge, 1992b. p. 208-236.

_____. Quentin Tarantino's Star Wars? Digital cinema, media convergence and participatory culture. In: THORBURN, David; JENKINS, Henry (Ed.). *Rethinking media change: the aesthetics of transition*, Cambridge. MA: MIT Press, 2003. p. 281-312.

_____. *Convergence culture: where old and new media collide*. Nova Iorque: New York University Press, 2006.

JENSON, Joli. Fandom as pathology: the consequences of characterization. In: LEWIS, L. A. (Org.) *The adoring audience: fan culture and popular media*. Londres: Routledge, 1992. p. 9-29.

LEWIS, Lisa A. (org.). *The adoring audience: fan culture and popular media*. Londres: Routledge, 1992. p. 50-65.

MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MONTEIRO, Tiago José Lemos. *As práticas do fã: identidade, consumo e produção midiática*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

MUGGLETON, David. *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Nova Iorque: Berg, 2000.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

STAIGER, Janet. *Media reception studies*: New York: New York University Press, 2005.

STOREY, John. *Cultural studies and the study of popular culture: theories and methods*. Athens: University of Georgia, 1996.

THORNTON, Sarah. *Club Cultures: music, media and subcultural capital*. Oxford: Polity, 1995.

Aonde anda a novíssima onda baiana? Notas sobre a recepção do cinema da Bahia em Porto Alegre¹

Maria do Socorro Silva Carvalho

Como pesquisadora do cinema baiano, estive em Porto Alegre, entre maio e novembro de 2011, cumprindo estágio pós-doutoral na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), para investigar a recepção gaúcha do cinema recente produzido na Bahia a partir da possibilidade de analisar essa filmografia como fenômeno cultural sob o ponto de vista do “outro”.² A abordagem proposta, embora vinculada a um projeto de pesquisa acadêmico, alinha-se a preocupações mais amplas acerca do mercado cinematográfico brasileiro, em particular, aquelas ligadas à exibição de filmes que, de modo geral, estão ausentes das salas mais explicitamente comerciais, quase sempre ocupadas pelo cinema norte-americano.

Nessa perspectiva, elege-se como objeto de investigação um conjunto de filmes que passa a ser conhecido como a “novíssima onda baiana” – nos termos definidos pelo cineasta Jorge Alfredo Guimarães, em 2006,

¹ Artigo originalmente publicado como *Aonde anda a onda – Notas sobre a recepção gaúcha da novíssima onda baiana* em *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 46, n. 4, out./dez. 2011, p. 60-67.

² Agradeço aos pesquisadores/críticos de cinema gaúchos Glênio Póvoas, Ivonete Pinto, Daniel Feix, Marcus Mello e Alice Trusz, que generosamente me ajudaram a encontrar os vestígios do cinema baiano em Porto Alegre.

um dos participantes do “movimento”, em referência-homenagem ao Ciclo de Cinema Baiano (1958-1964), a partir de recorte feito em minha tese de doutorado *A nova onda baiana; cinema na Bahia – 1958/1962*. (CARVALHO, 2003)

Mantendo o traço histórico de uma cinematografia sempre constituída por surtos, essa agitação cinematográfica manifesta-se em meados dos anos 1990, quando um grupo de jovens iniciados na produção de curtas-metragens engendra mais um ciclo de cinema na Bahia. No bojo desse movimento de curta-metragistas, em 2001, após 18 anos sem realização de filmes de longa-metragem no estado, surge *3 Histórias da Bahia*, um filme de três episódios dirigidos por José Araripe Jr., Sérgio Machado e Edyala Yglesias. Essa experiência coletiva apontava para um processo de renovação e qualificação dos cineastas locais, que passam a atuar de forma mais organizada e profissional, inclusive com o surgimento de instituições de ensino superior com cursos de formação em cinema, além de associações profissionais, como a Associação Baiana de Cinema e Vídeo (ABCV) e a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD).

Porém, no universo cinematográfico brasileiro, produzir filmes não implica seu acesso ao público, pois os atuais processos de distribuição e exibição têm dificultado o cinema nacional de chegar às salas exibidoras. E com essa produção baiana não é diferente, dado que ela é caracterizada pelo chamado “filme de nicho”, de inserção restrita no mercado. Para Hadija Chalupe Silva (2010, p. 15), embora tendo “potencial comercial”, são filmes que propõem inovações estéticas (sejam temáticas, narrativas, de linguagem, ou por haver diretor estreante, atores desconhecidos etc.), “em que o modelo de divulgação busca atrair, gradativamente, grupos específicos de interesse, que podem estar ligados diretamente ou indiretamente ao público do filme”.

Nesse sentido, a crítica de cinema tem papel fundamental na difusão do filme, até mesmo para promover o interesse do público pela experimentação de novas propostas estéticas bem como aguçar sua curiosidade pelas diferenças culturais manifestadas por cineastas de todo o país. Uma referência significativa nessa tarefa de ampliação dos cinemas brasileiros para os próprios brasileiros é a retomada da revista

Filme Cultura, que no número 50 volta a debater a cena cinematográfica nacional com o tema “Cinema brasileiro agora”. Em seu primeiro editorial, o então diretor da revista, Gustavo Dahl, justifica a importância desse debate, lembrando-se do ensinamento de Wittgenstein: “vive eternamente quem vive no presente”. Para ele, embora com respeito ao passado e ao futuro, o “agora” do nosso cinema – com a descentralização da produção possibilitada pelo digital e a diversidade cultural que nos caracteriza de norte a sul do país, gerando múltiplos olhares – se impõe. “Que país é este é uma pergunta que subjaz a toda a História do Cinema Brasileiro. Mais ainda, agora”, conclui Dahl (2010, p. 4).

No segundo editorial desse emblemático número 50 de *Filme Cultura*, Sílvio Da-Rin, à época secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura, também vincula o renascimento da revista ao crescimento do digital, afirmando que: “Ontem ou hoje, independentemente dos meios usados para a produção dos textos ou dos suportes de fruição, o elemento central de *Filme Cultura* é o pensamento crítico sobre cinema”. Da-Rin pretende dar ênfase ao fato dessa produção atual ser a mais rica e variada do cinema já feita no Brasil, embora seus filmes permaneçam sendo pouco conhecidos pelo público. Logo, “o cinema brasileiro continua marginal em seu próprio circuito exibidor”, ainda que o número de curtas e longas, além dos criadores, tenha crescido exponencialmente. “Os polos produtores se multiplicaram – e essa edição resenha os sete mais ativos”, ele completa. (DA-RIN, 2010, p. 5)

Segundo a direção *De Norte a Sul*, conforme o título do dossiê, os sete polos mencionados por Sílvio Da-Rin – Ceará, Pernambuco, Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul – são apresentados por críticos diversos. Marcus Mello, editor da revista *Teorema*, trata de “Uma certa tendência do cinema gaúcho” ao observar alguns títulos de ficção, realizados a partir de 1997, que indicam a retomada da produção no estado. Segundo Mello (2010, p. 62), esse cinema de “agora” no Rio Grande do Sul é resultado do embate entre o popular “cinema de bombacha” e o cinema intelectual da geração do super-8, quando se estabelece “[...] a divisão rural *versus* urbano, que até hoje permanece colocando a produção local em trincheiras opostas”.

Citando os nomes que constituem essa realização contemporânea – entre eles Ana Luiza Azevedo, Beto Souza, Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil, Gustavo Spolidoro, Henrique de Freitas Lima, Jorge Furtado, Paulo Nascimento e Tabajara Ruas –, o crítico lembra que são 30 longas-metragens em 10 anos de produção, “número nada desprezível para um estado afastado do eixo Rio-São Paulo”. Contudo, para ele, marcado pelo literário, “o cinema gaúcho historicamente sempre deu pouca atenção à pesquisa de linguagem, interessado sobretudo em facilitar o diálogo com o público”. (MELLO, 2010, p. 62) Por isso, afirma Marcus Mello, tanto em propostas autorais como as da Casa de Cinema de Porto Alegre, com destaque para Jorge Furtado e Carlos Gerbase, quanto nos relatos históricos de cunho regionalista, como os de Tabajara Ruas, Henrique de Freitas Lima e Sérgio Silva, “a opção pela narrativa clássica, o flerte com o cinema de gênero e o apelo ao *star system* da Rede Globo são aspectos recorrentes, numa evidente tentativa de ampliar a comunicação com o espectador”. Mas se “nesta terra de bravos não há lugar para rochas, bressanes ou sganzerlas”, a boa repercussão de grande parte desses filmes entre crítica e público não se realiza, e o “tão almejado encontro com o público poucas vezes acontece”. (MELLO, 2010, p. 64)

Bem diferente na forma e no enfoque é o balanço da recente experiência cinematográfica baiana, sugerido pelo jornalista e crítico de cinema João Carlos Sampaio. Seu texto *Cineastas baianos – o ofício que pode ser risco, cura, doença, religião...* é o resultado do encontro entre seis representantes da novíssima onda baiana: Jorge Alfredo, Fernando Belens, Edgard Navarro – formados pela prática superoitista dos anos 1970-80; e Henrique Dantas, Cláudio Marques, Daniel Lisboa, que já são uma “nova geração” nesse contexto de produção do século XXI.

Buscando discutir os caminhos que cada um deles escolheu para trilhar no cinema, Sampaio abre o debate com a pergunta “por que você filma?”. Jorge Alfredo diz que o faz pelo “risco”, pela possibilidade de inventar o filme no momento da filmagem, inspirado pela participação no *set* de filmagens de *A idade da terra* (Glauber Rocha, 1980); Fernando Belens, que filma para não se suicidar, foi marcado pela visão de *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) aos 14 anos de idade; enquanto Edgard Navarro, que faz filmes em busca da cura

para suas mazelas e pelo desejo de um mundo preconizado por John Lennon, “sem deus, sem inferno, sem dinheiro, sem fronteiras”, tem em *Meteorango Kid; o herói intergaláctico* (André Luiz Oliveira, 1969) sua primeira imagem fundamental. Os outros três, mais jovens, não explicitam a necessidade da arte em suas vidas de modo tão direto: Henrique Dantas, um administrador de empresas que vai para as artes plásticas antes de chegar ao cinema, levado pelo *Superoutro* (1989), de Edgard Navarro, filma “porque... é visceral mesmo, é necessário”; Cláudio Marques, um cineasta vindo da crítica, filma porque se interessa pela “representação da vida”; e Daniel Lisboa, o único do grupo que tem formação acadêmica de cinema, depois de escrever poesia, fazer música e desenhar, chega ao cinema quando ganha uma câmera da avó. (SAMPAIO, 2010, p. 40-45)

São memórias/histórias pessoais e coletivas diferentes que engendram as cinematografias, tanto a gaúcha quanto a baiana. É possível, portanto, pensar aspectos importantes da regionalização do cinema brasileiro por meio do olhar sobre a recepção gaúcha de determinada produção de filmes baianos, ao se tentar entendê-la como diálogos entre duas realidades distantes – geográfica e culturalmente –, tendo os filmes como mediação, no sentido proposto por Martín-Barbero (1997). Assim, as críticas construídas a partir dos filmes explicitarão modos de leitura que apontam para a diversidade cultural entre o lugar de sua produção e aquele da recepção pelo contato com os temas, formas de abordagens, imagens etc. Além disso, ao tratar do espaço ocupado por produções baianas no mercado exibidor gaúcho, apontam-se aspectos da exibição de filmes brasileiros no circuito cinematográfico nacional, questão que está no centro do debate que se trava hoje acerca do cinema no Brasil.

DA NOVA À NOVÍSSIMA ONDA BAIANA

O chamado ciclo cinematográfico – produção, distribuição e exibição – existe de modo pleno na Bahia desde 1958, quando tem início sua produção fílmica de longa-metragem de ficção, completando assim as duas outras etapas (distribuição e exibição), que surgem praticamente

com a chegada do cinematógrafo em 1897. A partir da década de 1990, nota-se uma incipiente atividade de pesquisa acadêmica em torno dos estudos de cinema brasileiro, que aponta para mais um elemento do tradicional ciclo, a conservação, entendida como preservação de tudo o que diz respeito ao filme, desde seu suporte material até os jornais que trataram de sua realização ou o circuito no qual foi ou não exibido. Logo, evidencia-se a importância da universidade como agente fomentador dos estudos de cinema, tanto de sua linguagem quanto de outros campos em que pode atuar, como os da cultura, história e sociedade em que foram produzidos e/ou exibidos.

Desde o início dos anos 1950, com o surgimento do Clube de Cinema da Bahia, sob a direção de Walter da Silveira, inauguravam-se os esforços, em Salvador, para a superação provinciana de dificuldades de acesso amplo à cinematografia mundial, rompendo a barreira da precária distribuição comercial, como premissa básica para a criação de uma cultura de cinema no estado. O Clube de Cinema será então o símbolo de uma efervescência cultural verificada na cidade, ao final da década, que culmina com o primeiro movimento cinematográfico ocorrido na Bahia, o Ciclo de Cinema Baiano (1958-1964), no qual se destaca a formação do cineasta Glauber Rocha (1939-1981), ainda hoje o nome mais notável da cinematografia brasileira.

Mais de meio século depois, já na primeira década do século XXI, o cinema baiano continua a viver em surtos, marcado por uma produção intermitente, sem a consolidação de uma estrutura econômica que lhe dê suporte, embora na última década o número de filmes tenha quase se igualando ao total produzido até 1999, como afirmam Paulo Miguez e Elisabeth Loiola (2010).

Por isso, a chamada novíssima onda baiana faz referência direta ao movimento que inaugura uma importante produção cinematográfica na Bahia, a “nova onda baiana” (1958-1962). Ou seja, o cinema feito na Bahia, de *Redenção*, em 1958, o primeiro longa-metragem baiano, a *Tocaia no asfalto*, realizado em 1962, ambos dirigidos por Roberto Pires. Entre esses dois marcos, além de um número expressivo de curtas-metragens, são produzidos mais cinco filmes de longa-metragem, todos de ficção. É um fenômeno que chama a atenção. De repente,

em um lugar sem história de produção de filmes, à exceção de pequenos documentários do pioneiro Alexandre Robatto Filho, surge um movimento de cultura cinematográfica, não apenas produzindo filmes, mas também crítica, técnicos, produtores, atores e diretores. Tudo acontece muito rapidamente, e em um breve intervalo de cinco anos essa nova onda cinematográfica baiana nasce, cresce, produz, ganha notoriedade e morre.

Na investigação do Ciclo de Cinema Baiano, encontra-se facilmente a ainda provinciana cidade do Salvador. É evidente sua forte presença não apenas na origem do movimento, mas além disso como tema, cenário, problema, sendo quase a protagonista dos filmes *Bahia de todos os santos* (Trigueirinho Neto, 1960), *A grande feira* (Roberto Pires, 1961), *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962) e *Tocaia no asfalto*. Essa é uma questão a se pensar também em relação ao cinema que se realiza hoje, pois a cidade novamente faz-se personagem principal em suas produções ficcionais recentes, como *Cidade Baixa* (Sérgio Machado, 2005), *Eu me lembro* (Edgard Navarro, 2006), *Ó pai ó* (Monique Gardenberg, 2007), *Esses moços* (José Araripe Jr., 2007) e até no documentário *Samba Riachão* (Jorge Alfredo, 2001). Nessa perspectiva de análise, pode-se apontar ainda o diálogo entre *A grande feira* e *Samba Riachão*, ou entre os “estrangeiros” polêmicos *Bahia de Todos os Santos* e *Ó pai ó*.

A partir dessas experiências, ampliam-se os temas abordados e o olhar sobre a cultura popular baiana com uma expressiva produção diversificada de filmes de longa-metragem: *Pau Brasil* (Fernando Belens, 2009), *Estranhos* (Paulo Alcântara, 2009), *Quincas Berro d'Água* (Sérgio Machado, 2010), *Filhos de João – o admirável mundo novo baiano* (Henrique Dantas, 2009), *Trampolim do forte* (João Rodrigo Mattos, 2010) e *Jardim das folhas sagradas* (Póla Ribeiro, 2011). Deve-se lembrar que a produção de filmes de curta-metragem também se expandiu consideravelmente, ocupando espaços importantes em festivais e mostras de cinema no Brasil e em outros países, bem como de documentários e ainda de filmes de animação, como mostra o estudo de Carmen Lima (2010).

Ao se tratar do cinema produzido na Bahia dos anos 1950-60, é fundamental buscar entendê-lo no conjunto de uma movimentação mais ampla, na qual os jovens cinéfilos, futuros críticos e realizadores, experimentavam sua formação em um ambiente culturalmente favorável, inclusive às manifestações artísticas. Talvez já se pudesse falar da incipiência de uma indústria cultural na Bahia, nos termos tratados por Renato Ortiz (1988). Pensava-se em criar um teatro baiano e um mercado de artes plásticas; acreditava-se na possibilidade de estruturação do polo cinematográfico; a inauguração da primeira emissora de televisão, ao lado da modernização dos antigos meios de comunicação, e o surgimento das primeiras agências de publicidade sustentariam a ideia de um desenvolvimento cultural em moldes industriais. E os planos de um polo turístico no estado incentivavam o otimismo dos baianos.

Nas atividades cinematográficas, destaca-se a presença de Walter da Silveira à frente do Clube de Cinema como o grande incentivador da arte cinematográfica local e a referência maior dos seus assíduos espectadores, alguns dos quais viriam a ser críticos, produtores, técnicos e diretores, constituindo-se no mais rico canal para a consolidação do cinema como expressão de cultura, em Salvador. Nas manhãs de domingo, o Clube de Cinema reunia jornalistas, artistas, intelectuais, profissionais liberais, professores e estudantes para ver e discutir o que havia de mais importante na cinematografia mundial, obras que dificilmente seriam exibidas no circuito comercial. Desde os diretores mais antigos, ainda da época do cinema mudo, até a mais nova geração dos críticos-realizadores da *Nouvelle Vague* francesa, todos foram vistos, analisados e, muitas vezes, debatidos nessas sessões matinais. (CARVALHO, 1999)

Essa agitação parecia realizar o sonho dos críticos de fazer Salvador a “capital brasileira do cinema”. Atraídos pela beleza natural e cultura da cidade, chegaram produtores e realizadores, brasileiros e estrangeiros. Era o propagado exotismo baiano o motivo maior do interesse, em particular dos estrangeiros, pelo ambiente cinematográfico da Bahia, explicitado nas constantes referências à profusão de seus temas, que diziam brotarem naturalmente da riqueza de sua geografia e de seu povo. Foi, de certo modo, com esse espírito que aqui vieram Trigueiri-

inho Neto, Nelson Pereira dos Santos e Anselmo Duarte, mas o projeto de seus filmes – *Bahia de todos os santos* (1960), *Mandacaru vermelho* (1961) e *O pagador de promessas* (1962), respectivamente – os aproximariam tanto do meio cinematográfico de Salvador que acabaram incorporados ao chamado cinema baiano. (CARVALHO, 2003)

Ainda vinculados ao Ciclo de Cinema Baiano estavam *Sol sobre a lama* (Alex Viary) e *O caipora* (Oscar Santana), ambos iniciados em 1962, porém lançados no circuito comercial em 1963 e 1964, respectivamente. Em 1964, Olney São Paulo realiza *O grito da terra*, formalmente o último filme do Ciclo.³ (SETARO, 1976) Na prática, contudo, o surto havia terminado no auge da produção de 1962, coroada com a única edição do I Festival de Cinema da Bahia, o primeiro grande encontro do cinema baiano com a produção filmica de outros estados, quando diretores, atores, críticos e produtores de vários lugares do país encontraram-se em Salvador para debater o novo cinema brasileiro.

O fim da nova onda baiana coincide com o golpe militar de 1964, que mudaria a vida sociocultural do país, trazendo um período de fechamento dos movimentos artísticos, em particular de sua atividade cinematográfica, e obrigando os jovens cineastas brasileiros a instaurarem outros projetos estéticos. A tentativa de escapar da censura política, sintonizada com a revolução comportamental em curso naquele momento, culminaria com o “cinema marginal” no final da década de 1960, no qual se destacam *Meterorango Kid; o herói intergalático* (André Luis Oliveira, 1969), *Caveira my friend* (Álvaro Guimarães, 1969) e *O anjo negro* (José Umberto dias, 1972). Marcados pela repressão política, os anos 1970 serão de experimentação em super-8, apontando a crise de produção que caracterizará o “vazio” do período seguinte, até meados dos anos 1990, quando se começa a falar em “retomada” do cinema também na Bahia.

³ Em novembro de 2012, André Setaro publicou, em versão digital, uma nova edição do *Panorama do cinema baiano*, revista e ampliada. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/wp-content/uploads/2012/11/Panorama-do-Cinema-Baiano.jpg>>.

A NOVÍSSIMA ONDA BAIANA VISTA DE PORTO ALEGRE

Entre os anos 2001 e 2011, produziram-se cerca de 840 filmes na Bahia, dos quais 37 são de longa-metragem. Esses são números levantados pelo projeto de pesquisa *Filmografia baiana: memória viva!*, sob a coordenação da pesquisadora Laura Bezerra.⁴ Visando a documentação filmográfica, o mapeamento baseou-se em dois critérios para classificar os filmes no conjunto da chamada filmografia baiana: primeiro, terem sido realizados por companhias produtoras ou produtores radicados na Bahia; segundo, que eles tenham tido exibição pública, independentemente do suporte (35mm, 16mm, super-8, vídeo, formatos digitais etc.), do gênero (ficção, não ficção, experimental, animação, cinejornal etc.), duração (curtas e longas-metragens), bem como do valor artístico e/ou comercial das obras.

Dos quase 40 filmes de longa-metragem sistematizados na pesquisa citada, apenas quatro foram exibidos em Porto Alegre: *3 histórias da Bahia* (Edyala Iglesias, José Araripe Jr, Sérgio Machado, 2001), *Eu me lembro* (Edgard Navarro, 2005), *Esses moços* (José Araripe Jr., 2007) e *Filhos de João – o admirável mundo novo baiano* (Henrique Dantas, 2009). Quanto aos curtas-metragens, em geral com espaço de exibição ainda mais restrito no circuito comercial brasileiro, alguns foram exibidos em festivais e mostras, sobretudo nas salas mais abertas da cidade ao já mencionado cinema brasileiro de “nicho”, como é o caso da cinematografia baiana aqui discutida.

Na busca do cinema baiano no circuito exibidor gaúcho, encontram-se vários filmes longos, vinculados à ideia de “filme baiano” ou próximos à “cultura baiana”, que estão ausentes do rol da *Filmografia baiana: memória viva!*. São eles: *Onde a terra acaba* (2001), *Cidade Baixa* (2005) e *Quincas Berro D’Água* (2010), do cineasta baiano Sérgio Machado, e *Ó pai ó* (2007), da também baiana Monique Gardenberg, ambos radicados no Rio de Janeiro; além dessas obras vistas como “bairras” (à exceção de *Onde a terra acaba*), outros filmes são abordados

⁴ Ver www.filmografiabaiana.com.br, projeto vencedor do Edital n. 16/2009 – Apoio à Pesquisa e Preservação da Memória Audiovisual Baiana, instituído pelo Instituto de Radiodifusão do Estado da Bahia (Irdeb).

como ligados às “coisas da Bahia”,⁵ principalmente pelos personagens retratados: *Os doces bárbaros* (Jon Tob Azulay, 1978), *Rocha que voa* (Eryk Rocha, 2002), *Viva São João* (Andrucha Waddington, 2002), *O milagre de Candeal* (Fernando Trueba, 2004), *Maria Bethânia – Música é perfume* (Georges Gachot, 2005), *Maria Bethânia – Pedrinha de Aruanda* (Andrucha Waddington, 2006) e *Fabricando Tom Zé* (Décio Matos Jr., 2006).

A classificação de filmes com base em sua origem retoma um debate sempre presente quando se faz referência ao cinema regional no Brasil. Ao abordar tendências do cinema gaúcho, Marcus Mello (2010, p. 62) observa que alguns defendem a ideia de falar de “cinema brasileiro feito no Rio Grande do Sul”. Por sua vez, o pesquisador do cinema silencioso Glênio Póvoas lembra o “ranço separatista” contido na expressão “cinema gaúcho”, que termina por isolar as cinematografias regionais. Contudo, como apenas trocar o termo para “cinema realizado no Rio Grande do Sul” não resolve o problema, Póvoas adota um critério classificatório mais amplo, já que “não há como fugir de um cinema baiano, paulista, carioca ou pernambucano, nova-iorquino, hollywoodiano ou catalão, donde, um cinema gaúcho”. Nessa abordagem, o filme é incluído na filmografia caso possua ao menos duas das quatro características seguintes: filmado no lugar, com participação de capitais locais, usando atores e/ou técnicos do local, tratando de temas regionais. (PÓVOAS, 2005, p. 10-11)

A questão também se apresenta com frequência na discussão acerca da produção de cinema na Bahia: o que seria um filme baiano? – pergunta-se sempre com muita ênfase. Como queria Walter da Silveira, ao fazer a crítica de *Redenção*, em março de 1959, seriam baianos os filmes realizados com capital baiano, escritos e dirigidos por baianos, interpretados por baianos, e ainda sobre a Bahia. (CARVALHO, 2003, p. 87) Porém, inevitavelmente, deve-se perguntar: o que é um diretor baiano – aquele que nasce na Bahia ou que atua lá? O fato de ser rodado na Bahia, com técnicos e atores baianos ou não, confere algum selo de

⁵ A propósito do termo, muito usado na Bahia nos anos 1950-1960, pode-se lembrar da afirmação de Glauber Rocha (1959 apud CARVALHO, 2003, p. 75): “Creio que a Bahia é o único estado que possui ‘coisas’. Coisas da Bahia é uma expressão nacional e logo todos pensam nas tais coisas”.

“baianidade” ao filme? E quanto a atores baianos em produções “estrangeiras”? O que vem a ser “temática baiana” – algo próprio, inerente à sociedade da Bahia? De todo modo, apesar da possível controvérsia, a “nacionalidade” dos filmes continua sendo privilegiada pelo lugar de sua produção, ou seja, de quem os financia.

Além da necessidade de demarcar o que se considera cinema baiano, deve-se conhecer também seu universo possível de recepção. Grosso modo, o circuito exibidor em Porto Alegre conta com aproximadamente 70 salas de cinema, das quais cerca de 60 encontram-se nos *shopping centers* (sempre um conjunto de salas, todas em formato *stadium*, com venda de comestíveis e publicidade na tela, vinculadas a grandes empresas como Cinemark, Cinesystem, GNC, Arcoiris).⁶ Outras oito salas na cidade, em geral menores, pertencentes a centros culturais, universidade ou outros tipos de espaço, oferecem programação diferenciada, com realização de festivais, mostras, ciclos, abrindo campos para o chamado cinema de arte, de autor ou independente, isto é, o “cinema de nicho” já mencionado⁷. São elas: as três salas da Casa de Cultura Mário Quintana (Paulo Amorim, Norberto Lubisco e Eduardo Hirtz); a P. F. Gastal, na Usina do Gasômetro; o CineBancários (em parceria com o Serviço Social do Comércio – Sesc/RS); a sala do Instituto NT de Cinema e Cultura; a Sala Redenção – Cinema Universitário da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); e a sala do Santander Cultural. Entre os dois modelos citados, há ainda três salas no Guion Center, localizadas no pequeno Shopping Olaria, que se mantém como alternativa comercial para os cinemas dos grandes *shoppings*, já que acompanha parte de sua programação sem, todavia, dar ênfase ao *blockbuster* hollywoodiano.

⁶ “Cinemark, UCI e o Grupo Severiano Ribeiro detêm aproximadamente 37% das telas existentes no país. Controlam, porém, quase 60% das bilheterias e têm participações maiores, ainda, nas operações de vendas de comestíveis e da publicidade na tela”. (LUCA, 2010, p. 68)

⁷ Marcus Mello (2011, p. 153) estabelece quatro critérios para definir esse circuito, cujas salas deverão preencher pelo menos três deles para integrá-lo: “oferecer permanentemente uma programação de filmes de nacionalidade diversificada; praticar ingressos de preço popular; estar localizada fora de *shopping centers*; em caso de formar um complexo exibidor, este não pode superar o número de cinco salas”.

Para Marcus Mello (2011, p. 154), que é também programador da Sala P. F. Gastal, esse panorama faz de Porto Alegre a cidade brasileira com maior número de salas de exibição por espectador, além de ter o circuito alternativo mais amplo do país. Apesar dessa liderança, ainda segundo o crítico, a capital gaúcha também sofre uma crescente diminuição de seu público, pois “cada vez menos espectadores parecem dispostos a assistir a bons filmes nacionais ou produções de cinematografias periféricas, que passam rapidamente pelo circuito local e são tratadas com indiferença”. Juntas, as 11 salas desse circuito alternativo contam com uma média de 11 espectadores por sessão, perfazendo um total de cerca de três mil por semana, informa Mello.

Nesse breve quadro, esboçam-se a complexidade das três dimensões da atividade cinematográfica no Brasil, conforme estudo de João Paulo Matta (2010). Inicialmente, a dificuldade de produção no âmbito regional, sobretudo de longa-metragem, em particular na Bahia, cujo tímido apoio, tanto público quanto privado, inviabiliza a melhoria de qualidade pela quantidade. Em seguida, já no processo de difusão do filme, destacam-se os obstáculos gerados pela concentração na distribuição e, principalmente, na exibição, ainda marcada pela hegemonia do cinema americano em nosso mercado.

Ao investigar a penetração do cinema produzido na Bahia entre os gaúchos, podem-se notar como certas características desse circuito cinematográfico determinam a recepção da novíssima onda baiana em Porto Alegre. A pesquisa nos jornais gaúchos mostrou que o cinema baiano é pouco exibido em Porto Alegre, e parece que ainda menos debatido na imprensa. A maior parte dos filmes passa despercebida nas páginas que os veículos impressos destinam ao cinema, quase sempre ocupados pelo filme americano. Em geral, os filmes baianos se destacam apenas quando trazem consigo um elemento qualquer de distinção, que pode ser o tema – a Bahia imaginada em torno da literatura de Jorge Amado, como no caso de *Cidade Baixa*, *Quincas Berro D'Água* e *Capitães da areia* (Cecília Amado, 2010); o cineasta Glauber Rocha visto por seu filho Eryk Rocha, o músico Tom Zé e a música dos Novos Baianos nos documentários *Rocha que voa*, *Fabricando Tom Zé* e *Filhos de João*, respectivamente; os atores – Lázaro Ramos em *Ó pai ó* é o

melhor exemplo; o tipo de produção – os efeitos especiais de *Besouro* (2009), do paulista João Daniel Tikhomirow, foi noticiado e aguardado com curiosidade; e até referências cinematográficas – *Eu me lembro* foi apresentado como o grande vencedor do Festival de Brasília de 2005 e o primeiro longa-metragem do “célebre” realizador do transgressor *Supeeroutro* (que vencera o Festival de Gramado em 1989), além de inspirado no clássico *Amarcord* (1973), de Federico Fellini.

Por outro lado, tem-se o caso de *Esses Moços*, filme de José Araripe Jr., lançado em julho de 2007, ignorado pela crítica, ainda que tivesse no título e na abertura a música do gaúcho Lupicínio Rodrigues. Ressalte-se que essa ausência não é nenhuma “perseguição” aos filmes baianos, pois se observa uma carência generalizada de divulgação do cinema brasileiro. Embora se note uma preocupação com a divulgação das produções gaúchas, certamente Jorge Furtado, Carlos Gerbase, Gustavo Spolidoro e seus cinemas ocupam maiores espaços entre os cineastas locais nas páginas dos jornais.

Foi em 2004, por ocasião da 50ª Feira do Livro, na qual a Bahia era homenageada,⁸ que a novíssima onda baiana estreou em Porto Alegre. Como um evento da “Festagaúcha com ritmo baiano” – quando “o verdadeiro Pelourinho foi a Praça da Alfândega” (*Zero Hora*, 30/10/2004), ao som da Banda Olodum – o Santander Cultural promove a mostra *A Retomada Baiana*, entre os dias 1 e 6 de novembro. Foram exibidos *3 Histórias da Bahia*, o marco da “retomada” da produção de longas-metragens no estado, e mais nove curtas-metragens que fazem parte da safra inicial do movimento.⁹ Não há, entretanto, nos dois jornais pesquisados (*Zero Hora* e *Correio do Povo*), referências aos filmes, nenhum tipo de crítica, nem ao menos uma matéria sobre a mostra paralela à tradicional Feira do Livro.

⁸ A 50ª edição da Feira do Livro de Porto Alegre, realizada entre 29 de outubro e 14 de novembro de 2004, além da Bahia, homenageou também a Alemanha.

⁹ *A mãe* (Fernando Belens e Umbelino Brasil, 1998), *Mr. Abracadabra* (José Araripe Jr., 1996), *Oriki* (Jorge Afredo e Moisés Augusto, 2000), *Rádio gogó* (José Araripe Jr., 1999), *No coração de Shirley* (Edyala Yglesias, 2002), *Hansen Bahia* (Joel de Almeida, 2003), *Catálogo de meninas* (Caó Cruz Alves, 2002), *Pixain* (Fernando Belens, 2000), *Lua violada* (José Umberto, 2002).

O Santander Cultural destaca-se claramente na exibição do cinema da Bahia em Porto Alegre, pois, além de lançamentos de longas-metragens (como o recente *Filhos de João – o admirável mundo novo baiano*), promove mostras, ciclos e sessões comentadas para debater os filmes em cartaz.¹⁰ A atriz baiana, radicada em Porto Alegre, Ingra Liberato participou da sessão comentada de *3 histórias da Bahia*, em 2004. O ator Lázaro Ramos fez sucesso de público, com direito a várias notas e entrevistas nos jornais, ao comentar *Ó pai ó*, em julho de 2007, quando se realizou uma Mostra Especial Lázaro Ramos, na qual foram exibidos oito filmes protagonizados pelo ator.¹¹ (Sua ligação com o cinema de Jorge Furtado e o sucesso nas novelas da Rede Globo, provavelmente, ajudam a fazer Lázaro Ramos ser festejado na imprensa local). Já em julho de 2011, o diretor Henrique Dantas, ao lado do músico Moraes Moreira, comentou seu documentário *Filhos de João – o admirável mundo novo baiano*.

A programação do Cine Santander também contempla os curtas-metragens de jovens diretores, além de provocar diálogos entre cineastas de várias partes do país. Destaque-se a mostra, realizada em 11 e 12 de setembro de 2004, do tradicional Festival Nacional de Vídeo – Imagem em 5 minutos, promovido anualmente pela Diretoria de Imagem e Som (Dimas) da Fundação Cultural do Estado da Bahia, quando foi exibido *Retrovisor* (Danilo Scaldaferrri, 2002), que conta a história do bem-sucedido “5 minutos” desde sua primeira edição, e mais os 44 curtas premiados entre 1994 e 2000.

E a geração de cineastas oriundos da nova onda baiana foi igualmente apresentada no Cine Santander. Desde Paulo Gil Soares e Guido Araújo, com alguns de seus curtas-metragens, em abril de 2010, no

¹⁰ À época da pesquisa, a equipe do Cine Santander Cultural era composta por Ana Luiza Azevedo (coordenação e programação), Glênio Póvoas (programação e edição do folder) e Helana Oliveira (gerente da sala e produção).

¹¹ Entre 2 e 8 de julho de 2007, além de *Ó pai ó* (Monique Gardenberg, 2007) foram exibidos: *Cafundó* (Paulo Betti, Clovis Bueno, 2005), *Nina* (Heitor Dhalia, 2004), *A máquina* (João Falcão, 2005), *Cidade Baixa* (Sérgio Machado, 2005), *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), *Meu tio matou um cara* (Jorge Furtado, 2004) e *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003).

Programa Herança do Nordeste,¹² até Roberto Pires e Glauber Rocha. Em setembro de 2010, exibiu-se a *Mostra Especial Roberto Pires, pioneiro da Bahia*, dando ao público gaúcho a oportunidade de assistir pela primeira vez a seis de seus principais filmes: além dos já citados *Redenção* e *Tocaia no asfalto*, foram vistos o clássico da nova onda baiana, *A grande feira* (1961), *Máscara da traição* (1969), *Abrigo nuclear* (1981), *Césio 137* (1990), e ainda *O artesão de sonhos* (2007), curta-metragem que seu filho Petrus Pires, ao lado de Paulo Hermida, fizeram em homenagem ao grande “inventor” do cinema baiano.

Quanto a Glauber Rocha, em 2003, o Cine Santander exibiu *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), com sessão comentada por Milton do Prado e José Tamanquevis. Em 2005, foi a vez de *Terra em transe* (1967) ter sessão comentada com Manuel Martinez Carril. Esse clássico do Cinema Novo voltaria a cartaz em agosto de 2010, junto com o experimental *Câncer*, filmado em 1968, mas lançado somente em 1972. Na referência às homenagens prestadas a Glauber Rocha pelo Cine Santander, já nos anos 2000, vale lembrar a recusa de parte da crítica gaúcha ao seu cinema na década de 1960. Segundo Fatimarlei Lunardelli (2000, p. 127-128), o cineasta baiano “teve seu cinema repudiado na primeira e única edição do *Jornal do Cinema*, lançado em 1967 para ser uma publicação mensal do Clube de Cinema de Porto Alegre. A ousadia de atacar Glauber derrubou o então presidente Marco Aurélio Barcellos”.

A discussão ainda se faz presente no meio cinematográfico, hoje, pois, conforme Marcus Mello, o gaúcho Enéas de Souza (2007) – autor de *Trajetórias do Cinema Moderno*, originalmente publicado em 1965 – está entre os poucos críticos brasileiros que tiveram a coragem de rever publicamente suas posições. Como parte significativa da crítica gaúcha nos anos 1960, Enéas de Souza rejeitara a obra de Glauber Rocha, valorizando o cinema mais clássico, como o de Walter Hugo Khouri. Em 1995, o crítico reconheceria seu erro de avaliação: “mudei minha opinião sobre ele, eu que apreciava mais *Noite Vazia* do que *Deus e o Diabo*. Quando vi em Paris dezenas de filmes iguais ao de Khouri e nenhum

¹² De Paulo Gil Soares: *Erva bruxa* (1970) e *A morte do boi* (1970); de Guido Araújo: *A morte das velas do Recôncavo* (1976) e *Feira da banana* (1973).

como os seus (de Glauber), compreendi o impacto da originalidade do delírio brasileiro”. (SOUZA, 1995 apud MELLO, 2011)¹³

As referências ao célebre cineasta e ao respeitado crítico, casualmente, desenham um círculo em torno da relação proposta entre cinema baiano e crítica gaúcha, indicando assim um ponto de chegada. Objeto de estudos sobre representações artísticas regionais, a presente investigação partiu da ideia preestabelecida de aproximar a Bahia e o Rio Grande do Sul, por meio de sua expressão fílmica. Como um “dispositivo cinematográfico”, essa aproximação de duas regiões geográfica e historicamente distantes – em particular no que diz respeito aos seus cinemas –, pressupunha os desafios dos possíveis espaços vazios e silêncios existentes na relação entre as duas culturas.

De fato, não se encontram fartas referências da produção baiana de cinema no Rio Grande do Sul, como sabemos não haver igualmente fortes indícios do cinema gaúcho na Bahia. Mas certamente as distâncias seriam diminuídas com um melhor sistema de distribuição e exibição de filmes brasileiros no país, pois as semelhanças entre gaúchos e baianos são grandes, sobretudo como figurações de culturas fortemente marcadas por especificidades regionais. Além disso, deve-se trabalhar para ampliar cada vez mais o exercício da crítica de cinema, seja impressa ou em formatos digitais, como espaço fundamental para a reflexão sobre o cinema brasileiro em suas vertentes locais.

Finalmente, construir um itinerário da exibição do cinema da Bahia no Rio Grande do Sul, em especial na cidade de Porto Alegre; dimensionar e contextualizar a participação da cinematografia baiana no Festival de Gramado, bem como em outros eventos de cinema no Rio Grande do Sul; e entender as estratégias que marcam a realização do ciclo cinematográfico (produção, distribuição, exibição e conservação), na Bahia e no Rio Grande do Sul, são desdobramentos possíveis dessa pesquisa aqui proposta. Depois desse esboço do embate entre filmes baianos e crítica gaúcha, a investigação poderá também ser estendida

¹³ Em troca de *e-mail* com a autora, já em setembro de 2012, Enéas de Souza afirmou: “Foi algo pensado e repensado, discutido com amigos [...]. Por fim, deixei o que escrevi anteriormente, não tendo renegado o que botei ali. Mas coloquei uma nova interpretação, reconhecendo a necessidade de mudar a visão sobre os filmes do Glauber. Foram dois momentos da minha vida e da minha atividade crítica. Revisei sim; reneguei, não”.

para indicar o caminho inverso, ou seja, o exame da recepção do cinema gaúcho na Bahia, expandindo assim as possibilidades de diálogo entre essas duas cinematografias, em larga medida produzidas e recebidas como representações de cultura regional.

REFERÊNCIAS

- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *Imagens de Um Tempo em Movimento: cinema e cultura na Bahia nos Anos JK (1956-1961)*. Salvador: Edufba, 1999.
- _____. *A Nova Onda Baiana: cinema na Bahia (1958-1962)*. Salvador: Edufba, 2003.
- DAHL, Gustavo. Editorial. *Filme Cultura*, n. 50, abr. 2010. Disponível em: <http://www.filmeicultura.org.br/edicoes/50/pdfs/edicao50_completa.pdf>
- DA-RIN, Silvio. Editorial. *Filme Cultura*, n. 50, abr. 2010. Disponível em: <http://www.filmeicultura.org.br/edicoes/50/pdfs/edicao50_completa.pdf>
- GUIMARÃES, Jorge Alfredo. *A novíssima onda baiana*. Salvador, 2006. Disponível em: <<http://www.abcvbahia.com.br>>. Acesso em: 10 abr. 2011.
- LIMA, Carmen Lúcia Castro. Segmento cinematográfico em Salvador: uma análise sob a perspectiva de redes sociais. *INFOCULTURA – Informativo da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia*, v. 3, n. 5, nov. p. 71-82, 2010.
- LUCA, Luiz Gonzaga de. Mercado exibidor brasileiro: do monopólio ao pluripólio. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema e mercado*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010. p. 53-71.
- LUNARDELLI, Fatimarlei. *Quando éramos jovens: história do Clube de Cinema de Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- MATTA, João Paulo Rodrigues. Políticas públicas federais de apoio à indústria cinematográfica brasileira: um histórico de ineficácia na distribuição. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema e mercado*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010. p. 37-52.

MELLO, Marcus. Uma certa tendência do cinema gaúcho. *Filme Cultura* 50, p. 62-66, abr. 2010.

_____. Amantes inconstantes (sobre o exercício da crítica cinematográfica). Disponível em: <<http://www.accirs.com.br>>. Acesso em: 23 abr. 2011.

MIGUEZ, Paulo; LOIOLA, Elisabeth (Coord.). Diagnóstico do audiovisual baiano. *INFOCULTURA* – Informativo da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, v. 3, n. 5, nov. 2010.

PÓVOAS, Glênio Nicola. *Histórias do cinema gaúcho: propostas de indexação 1904 – 1954*. 2005. 204 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: São Paulo: Brasiliense, 1988.

SAMPAIO, João Carlos. Cineastas baianos: o ofício que pode ser risco, cura, doença, religião... . *Filme Cultura* 50, p. 40-45, abr. 2010.

SETARO, André. *Panorama do cinema baiano*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1976.

SILVA, Hadija Chalupe. Acesso e circulação: os mistérios da distribuição de filmes brasileiros. *INFOCULTURA* – Informativo da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, v. 3, n. 5, p. 7-20, nov. 2010.

SOUZA, Enéas. *Trajetórias do cinema brasileiro: e outros textos*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 2007.

Espectadoras: recepção e gênero na Belém dos anos 1920

Eva Dayna Felix Carneiro

FACES DE UM PÚBLICO FEMININO

Nos anos 1920 era comum nos cinemas de Belém a prática de diferentes atividades que não a exibição fílmica no processo de atração do público. Além dos descontos em produtos como chope e sorteios, os espectadores também eram presenteados com *souvenirs* por parte das casas exibidoras. A maior parte dos brindes era de produtos voltados para o público feminino. Pó de arroz e leques eram alguns dos mais frequentes “agrados”, o que revela a presença marcante das mulheres nos espaços dos cinemas. As mulheres formavam um dos grupos de frequentadores cativos que lotavam os cinemas locais, daí a grande preocupação dos exibidores para com os brindes e “adulações” a elas.

As mulheres detinham uma atenção especial por parte dos exibidores, tanto é que o cinema Olympia, em parceria com a revista *A Semana*, realizou um concurso em 1930 para escolher a mais linda frequentadora daquele cine-salão.¹ O cinema Edén, em 1920, convidava as “gentis senhoras de nossa capital”, a sua sessão que seria acompanhada do sorteio de um leque, além da entrega de “lindos botões de rosa”.

¹ O concurso funcionou da seguinte maneira: a revista distribuía os cupons de votação entre seus leitores, e estes eram postos nas urnas instaladas no próprio cinema. O concurso contou ainda com a colaboração da Casa Coty, que ofereceu a vencedora um “raro estojo de perfumes, marca

(SOIRÉE, 1920a) Para o cinema Olympia iam “os mais finos e formosos tipos de mulher desta Belém pacata”, “as mais exageradas *toilettes*, os penteados mais exóticos, os andares, os risos, as falas mais extravagantes”. (ELEGÂNCIAS..., 1923) Era a elas que a nota de *A Semana* de 1920 se dirigia, quando falando sobre “a chuva torrencial de terça-feira”, que atrapalhara a sessão do cinema Edén, dizia que a mesma foi “de uma impiedade sem nome para as nossas gentis elegantes”. (SOIRÉE, 1920b)

Era dada tamanha importância a este público específico que algumas salas de projeção programavam sessões especiais, dedicadas a elas.² Alexandre Vale (2000, p. 36) comenta que a frequência nas salas em sessões distintas, masculino e feminino, sempre foi uma constância nos cinemas. Lembra ele que, nos primórdios do cinema, essa diferenciação se dava de forma esporádica, “[...] de acordo com um ou outro filme que a imprensa e a igreja classificavam como ‘indecente’”.³ No caso de Belém, a igreja também assumia o papel de censora dos filmes, o que levava a divulgação no jornal *A Palavra* de uma classificação dos filmes em: inofensivo, mau, não deve ser assistido, entre outros.

Apesar da censura, havia aqui sessões especiais dedicadas às mulheres. Como forma de atração daquele público específico, o cinema Édén, por exemplo, homenageava-as desde o nome da sessão: “*soirée rose*”. A “sessão rosa” do Édén-cinema exemplifica este apelo ao público feminino. Em exibição do filme *O seu triunfo*, aquela sessão contava com a “assistência [sic] fidalga de inúmeras senhoritas da sociedade *rafinée* de Belém”, e que por se fazerem presentes em grande quantidade, o referido cinema justifica na revista ser este o motivo que o levava a não citar os nomes das presentes, mas caracteriza aquele momento dizendo que: “[...] a sala de espetáculos apresentava bizarro aspecto, povoada de

Coty” e dos Srs. Lima e Victorão, que ofertaram a ganhadora um “luxuoso brinde”. Além desses, a vencedora do concurso Elza Campos que obteve 18 votos, ganhou um prêmio não revelado da empresa Teixeira Martins. (CONCURSO..., 1930)

² No cine Popular em Juiz de Fora, por causar receio no público feminino, a presença de mulheres na sala escura daquele cinema era pequena. Por conta disso, havia projeções específicas para aquele público eram as denominadas “Sessão das Moças”. (MEDEIROS, 2008. p. 58)

³ No caso do cinema Jangada, em Fortaleza, que exibia filmes pornográficos, a predominância de pessoas do sexo masculino na plateia esteve associada a “especialização as sala em outro gênero, a saber, a pornografia”. (VALE, 2000. p. 36)

graciosas senhoritas da nossa elite sobressaindo a cor dos vestuários, o rosa seducente e alacre”. (SOIRÉE..., 1920a)

A grande quantidade de mulheres espectadoras também pode ser observada através das imagens abaixo, que retratam a saída de dois diferentes cinemas e que contam com a presença delas.



Figura 1 - Saída do Éden

Fonte: INSTANTÂNEO..., 1930.



Figura 2 - Saída do Olympia
Fonte: INSTANTÂNEO..., 1920.



Figura 3 - Vista de frente do público do cinema Iracema

Fonte: CINEMA..., 1926.

É importante lembrar ainda que estas mulheres não pensavam e se comportavam da mesma maneira. Havia diferentes tipos de mulheres que frequentavam aqueles espaços, desde “gentis senhorinhas da elite local”, a diferentes tipos de prostitutas, de mulheres trabalhadoras pobres, entre outras. A convivência forçada entre os espectadores era marcada também pela presença incômoda de algumas frequentadoras que distoavam daquilo que se esperava para o público feminino frequentante de algumas salas. Nesse grupo de frequentadoras “inde-sejadas”, estavam às chamadas *cocottes*.⁴

Sempre sozinhas, sem a companhia de nenhum homem, elas circulavam entre os cinemas mais “elegantes” da cidade chamando atenção por onde passavam. “No Olympia, elas eram umas quatro ou cinco e disputavam entre elas a apresentação do vestido”. (ÁLVARES, 1990)

⁴ *Cocottes* eram as mulheres, geralmente vindas da França, sustentadas por ricos senhores. (ÁLVARES, 1990, p. 398)

Os vestidos e as riquíssimas joias, exibidas pelas *cocottes*, contribuíam ainda mais para torná-las distintas das demais damas que frequentavam os salões de exibição. Obviamente que não faltavam comentários sobre as suas vidas íntimas, inclusive, as mesmas eram identificadas de acordo com o senhor que as patrocinava, como “a Panchita de fulano”, a “Margot de sicrano”. Adriano Guimarães⁵ dizia que, ainda assim, não havia discriminação. Diante dessas evidências, acredita-se ser pouco provável que a presença comentadíssima das *cocottes* nos cinemas locais não passasse pelo julgamento moral das famílias que lá frequentavam.

Segundo Maria Luzia Álvares (1990, p. 398), mulheres como aquelas eram estigmatizadas por não se enquadrarem àquilo que era proposto como “comportamento normal” feminino, quer dizer, “fora do padrão estabelecido àquelas que praticavam castidade”. E assim, as *cocottes*, por mais que pudessem frequentar cinemas como o Olympia, sofriam o olhar de reprovação de alguns dos espectadores, que mesmo a distância “marcavam’ a transgressora”. Segundo Álvares, a presença daquelas espectadoras naqueles estabelecimentos representava, também, “[...] o status social e a garantia econômica do cavalheiro que a mantinha” – isto ficava representado na forma como aquelas mulheres se apresentavam nos salões de exibição, pois quanto mais luxuosa sua aparência, mais dinheiro calculava-se que tinha o seu “protetor”. (ÁLVARES, 1989, p. 5)

A censura à presença de mulheres com comportamentos discordantes daqueles moralmente aceitos pela elite local, nos espaços das salas de cinema, pode ser percebida, também, na nota em tom queixoso do jornal *A Palavra*, em que, se mal dizendo sobre a ausência de “famílias reconhecidamente católicas” em uma sessão do Palace, o autor reclama da presença de “muitas *gigolettes*⁶ a ocupar esses melhores lugares”. A nota é concluída com o julgamento moral daquele que

⁵ Depoimento pessoal do médico Adriano Guimarães concedido à Luzia Álvares. Neste depoimento, Adriano Guimarães lembra o nome de algumas das *cocottes* que circulavam pelo Olympia: “a Panchita, a Raio de Sol, eram espanholas; a Maria José Pequena, a Margot, esta era francesa, e outras. Estas eram as mais famosas”. Ele informa ainda que os vestidos usados por aquelas mulheres eram geralmente importados de Paris a mando de seus “donos”. (ÁLVARES, 1990, p. 398-399)

⁶ O termo *gigolette* refere-se à prostituta que mantém um gigolô (homem que vive por conta de uma ou várias mulheres, em geral prostitutas). (MATOS; SOIHET, 2003, p. 188)

escreveu, e que também reflete o caráter geral daquela publicação. “Isso é por demais intolerável e a empresa urge tomar enérgicas providências, a fim de acabar de uma vez para sempre com essas afrontas a sociedade”. (PELOS..., 1925) Por conta disso, acredita-se que por mais que o espaço das salas de exibição fosse “aberto” ao público pagante, e teoricamente democrático, havia uma censura moral no hábito de frequência daqueles espaços; nem todos os pagantes eram de fato bem vistos pela maioria do público.

Seguindo esta linha daquilo que nós poderíamos chamar de espectadoras “desviantes”, o cinema Paris também era frequentado por algumas mulheres que, de maneira semelhante, com menos requinte, não se enquadravam nesses padrões; eram as chamadas “mariposas”. As conhecidas mariposas eram mulheres do meretrício que de forma frequente se faziam presentes nas sessões daquele cinema. Elas ocupavam um perímetro, que ia desde a Rua São Mateus, hoje Padre Eutíquio, até a Manoel Barata ao Largo da Trindade – aquele era “um local excelente, próximo do comércio, mas interdito às famílias”. (MEIRA, 1986) Provavelmente a proximidade daquele cinema com essa área, e claro, o valor dos ingressos, foram fatores que contribuíram para que aquele cine-salão tenha sido escolhido como o preferido daquelas mulheres.

Além das mariposas, *gicolettes* e *cocottes*, havia um outro tipo de frequentador que também era incômodo à maioria dos frequentadores dos cinemas, em especial as mulheres: os bolinas. Estes eram identificados como os “proveitadores de mulheres indefesas” que agiam sob a proteção do escurinho das salas de exibição para afagar partes do corpo feminino. Na cidade do Rio de Janeiro, a ação daqueles que “bolinavam” as mulheres gerava tanto medo entre os membros das famílias burguesas, que presenciou-se lá várias tentativas de exibição com luz acesa ou, ainda, de projeções à luz do dia. Naquela capital, as vítimas também encontravam estratégias para se esquivar das ações dos bolinas: as mais discretas tratavam a base de “golpes acerados de alfinetes de cabeça, ditos de fralda, espetos de broche, grampos de chapéu e até furador de gelo”, todos devidamente guardados dentro das bolsas; já as mais indiscretas, “davam o brado. Ao grito de bolina! bolina!”. (SOUZA, 2004, p. 57)

Estes frequentadores demandavam uma atenção especial por parte dos familiares para a manutenção do “ambiente familiar” e resguardo de suas entes queridas. É importante lembrar que esse fenômeno não se restringiu apenas ao Rio, pois ele ultrapassou os limites daquela cidade. Segundo Alice Gonzaga (1996), em São Paulo, a presença dos “afoitos moçoilos” que ficavam tentados a “constatar *in loco* a formosura do belo sexo” também era constante nos cinemas daquela capital. (GONZAGA, 1996, p. 63)

O cinema Ideal, em Belém, em uma sessão lotada, quando da exibição do filme *Vênus ou mulher que desdenha*, encontrava-se sentada a esposa do sr. Octávio Macedo, proprietário daquele cinema, juntamente com suas filhas, que eram acompanhadas por algumas “amiguinhas”. Ao lado dessas distintas senhoritas, encontrava-se abancado um dos empregados da casa Vieira, chamado Carivaldo Barbosa. Carivaldo, aproveitando-se do escurinho gerado pelo início da projeção, chegou-se para o lado das “senhorinhas” realizando o “tal systema do ‘aperta’”. Quando a senhora foi informada do “abuso”, “profigou o procedimento atrevido do tal sujeito”, que por seu turno não se fez de rogado e “sem guardar respeito em tratar com uma senhora, disparou-lhe uma saraiuada de insultos”. (NO IDEAL..., 1930)

Mesmo a senhora participando o caso imediatamente a seu esposo, que convidou o rapaz a retirar-se do cinema, tal medida não foi aceita pelo “bolina”, que opôs-se à ordem de retirada grosseiramente. Como nada dava jeito na teimosia do “bolinador”, o sr. Octávio Macedo solicitou uma providência central, apelando para o subprefeito Júlio Malta, que determinou que alguns agentes fossem ao local. Só assim pôs-se fim à resistência do moço, que foi conduzido até a polícia. Já na delegacia a senhora narrou à autoridade policial o “o procedimento atrevido do incriminado”. O resultado disso é que o acusado nada pôde contradizer e “[...] o sub-prefeito então passou-lhe o ‘cabo’ em regra e, para não submeter-se a maior vexame no xadrez, mandou-o para casa, depois da promessa que o desabusado lhe fizera de não mais voltar ao *Ideal*”. (NO IDEAL..., 1930)

O caso de Carivaldo Barbosa sugere a existência dos “bolinas” nos cinemas de Belém e levanta suspeitas de que esse fenômeno poderia não ser tão raro como se imagina. No caso analisado, trata-se de uma

vítima que alardeou a ação do agressor, e mais, era alguém que pertencia a um grupo abastado da sociedade belenense, afinal tratava-se das familiares do proprietário do cinema Ideal, o que era motivo suficiente para merecer nota em um jornal de grande circulação na capital, como *A Folha do Norte*. Isso nos leva a conclusão de que outros casos poderiam ter ocorrido naqueles anos, mas que, por uma série de motivos – dentre eles, o fato de não se tratarem de pessoas ilustres, ou pela própria preservação da imagem da agredida – não foi tomado conhecimento sobre eles. Nem todas as mulheres reagiam da mesma forma à ação daqueles elementos. O fato de algumas silenciarem-se também aponta para essa possibilidade.

Uma das canções cantadas em Belém nos anos 1920 demonstra um outro tipo de relação com os bolinas.

[...]

Ai minha rosa
 Você quem é?
 Sou melindrosa
 Olé, olé.

Batem palmas os maridos
 Por causa das economias
 O que poupam nos vestidos
 Vae sobrar para a folia
 A melindrosa namora
 A noite pelas esquinas
 No bonde, **no cinema adora estar junto dos bolinas** [...].
 (SECIOSO, 1925, grifo nosso)

A relação de repulsa pelos bolinas, por parte da maioria das pessoas que frequentavam as salas de exibição, não significa a inexistência de mulheres que apreciassem os “apertos” e “malinações”. Como demonstrado na letra da cantiga, nem todas as moças se portavam da mesma maneira diante destes possíveis assédios. Havia aquelas que, destoando da maioria, preferiam ficar perto daqueles justamente para serem “bulinadas”. Sylvio Floreal⁷ dizia que o bolinador sentava-se ao lado das mulheres que ele sabia, ou supunha, não iriam se esquivar das

⁷ Sylvio Floreal (pseudônimo de Domingos Alexandre), *Ronda da meia noite*.

suas “alisadas”, que o comportamento do bolina se moldava a partir da reação da “vítima”, “se a ‘bicha’ estrila, ele se afasta”, mas se ela fosse como a melindrosa paraense da cantiga, e se calasse, ele “avança heroicamente”. (SALIBA, 1998, p. 125-126) É importante lembrar que muito da sedução do cinema consiste na penumbra da sala, esta relacionado ainda à situação de uma proximidade dos corpos que, pela escuridão e pelo espaço fechado, poderiam facilitar um erotismo.

ENTRE MIMETISMOS E REPROVAÇÕES: A RECEPÇÃO DOS MODELOS CINEMATOGRAFICOS FEMININOS

Os anos 1920 marcam um período de pujança dos cinemas em Belém, com a consolidação de uma rede fixa de salas de projeção. O êxito desses espaços de exibição só fora possível por que havia ali um grande número de pessoas que se identificavam com o que era nele vinculado. A consolidação desses espaços de lazer não seria explicada apenas pelo prazer do novo, do fantástico, nem tampouco poderia ser justificada pura e simplesmente pela superação de julgamentos e censuras aos “valores modernos” e consequente aderência cega a esses “novos modelos”, desleixadamente copiados, que eram divulgados pelas estrelas do *écran*. Em oposição a isso, as ideias e mudanças comportamentais antecedem o objeto fílmico, e este só tem significado à medida que é reconhecido e internalizado por aquele que a “recebe”.

“Imitava-se” uma estrela do cinema porque aquele ícone despertava desejos e disposições psíquicas íntimas. A natureza imitativa dos valores e modelos divulgados pelo cinema é assim limitada pelos gostos e anseios individuais. Os filmes colaboraram para a divulgação de toda uma rede de símbolos e hábitos que foram, por alguns – ressalvo que não de maneira cega e passiva –, incorporados à vida cotidiana. O jeito de andar, de se vestir, de se portar socialmente foram alguns desses elementos.

A “*cine-girl*” era um tipo específico de espectadora, denominada assim pelos literatos das revistas de mundanismo da época, por adotarem modelos de comportamento difundidos pelos astros do cinema. A elas se creditava a máxima de que “o cinema é uma escola de sorrisos”.

Mademoiselle é assim uma espécie de figurinha vitralesca de linhas esquisadas, mãos fidalgamente cianosas, e com um extraordinário bom gosto artístico na maneira de vestir. É o tipo de cine girl que assimila os sorrisos dos artistas do *écran* e vem para as Avenidas ferir os corações dos ‘pintos calçados’. O palacete em que ella reside, em S. Jeronymo, já tem até um prestígio de lenda, porque quando mademoiselle vem a janela é sempre com um sorriso a flor dos lábios. Ah, sorrisos... sorrisos... e que essa criatura, no seu palacete, não larga um álbum da cena muda, **ande aprende a enfeitar a boca, enflorada com o sorriso de Greta Garbo!** (PELO..., 1927, grifo nosso)

A “*mademoiselle*” a quem o texto se referia tomava como inspiração a forma como a atriz Greta Garbo⁸ pintava seus lábios. Para as mais abonadas, existiam inclusive os rímeis e sombras com o nome daquela atriz e que poderiam embelezar ainda mais a *cútis* feminina.⁹ Garbo foi apelidada de “fugitiva” por resistir a uma tendência comum entre as estrelas da época, que era a de expor a sua vida privada. Edgar Morin classifica o período que vai de 1920 a 1931-32, como “a era gloriosa”. É neste momento que alguns grandes arquétipos polarizam a tela. Entre os arquétipos da “virgem” e da “mulher fatal” estava “a divina”, como ficou conhecida aquela atriz, “misteriosa e soberana”. (MORIN, 1989) Garbo encarnava a “beleza do sofrimento”, como dizia Balazs (1952

⁸ Greta Garbo, ou Greta Louisa Gustaffson (1905-1990), que nasceu em Estocolmo, na Suécia, foi levada para Hollywood em 1925 por Louis B. Mayer, que a contratou juntamente com seu mentor Mauritz Stiller. Stiller a rebatizara de Garbo e a obrigara a perder 10kg. Foi ele o responsável pela criação de sua aura. Nos Estados Unidos, Garbo não alcançou sucesso imediato, mas ao longo do tempo foi colecionando indicações ao Oscar, o que lhe rendeu grande visibilidade. As cenas amorosas de Garbo com Jonh Gilbert, com quem tinha relações amorosas fora das telas, transmitiam vulnerabilidade e sexualidade maduras, nunca antes vistas no cinema americano. Além da importância de Mauritz Stiller para a história artística de Garbo, foi o cineasta William Daniels, que trabalhou em quase todos os filmes dela, o responsável por criar a iluminação sutil e romântica que destacava sua imagem na tela. Greta Garbo, diferentemente de Jonh Gilbert, não teve dificuldades da transição do cinema mudo para o sonoro, pois sua voz profunda e o leve sotaque agradaram a várias plateias. Ela abandonou o cinema repentinamente aos 36 anos, após filmar *A mulher de duas caras*, de 1941. Sobre Garbo, ver Ferraresi (2007) e Bergan (2007).

⁹ A *Max Factor Company*, companhia criada por Max Factor em 1909, revolucionou a forma como as atrizes e atores se apresentavam na tela, ele foi o “criador da maquiagem moderna”, dobrando até o “machão” Tom Mix aos atrativos do batom e do *rouge*. Para cada filme ou estrela, Factor criava um produto que depois se tornaria de uso geral; além dos rímeis e sombras, havia cílios postiços, pó de arroz, maquiagens a prova d’água, entre outros. (CASTRO, 2006)

apud MORIN, 1989, p. 8), a sua imagem era encoberta em uma aura de mistério “divino”. Mesmo encarnando um dos sonhos femininos, Garbo não se adequava aos “tipos” femininos convencionais propostos pelo *star-system* e tão populares nos anos 1920. (MORIN, 1989)

O *star-system* definia-se por duas características diferentes, mas que se complementavam. De um lado havia o aspecto comercial e de outro o mitológico. O objetivo principal da indústria cinematográfica é gerar lucros a partir de um capital que é investido. Para isso, havia um compromisso sob o contrato de atores através de uma exclusividade. Para tornar o máximo rentável os recursos investidos, as produtoras investiam na criação de uma imagem fixa dos atores, como, por exemplo, a estratégia de repetir Greta Garbo no papel de “mulher misteriosa”. Era o uso desta “receita” que ajudava a reduzir os riscos. Forjava-se, assim, para o ator uma “imagem de marca”, dando origem aos “filmes das estrelas”. (MORIN, 1989, p. 7) Por outro lado, criava-se através da imagem do ator, aliada a sua intimidade, um mito. A imagem que é criada em volta das estrelas de cinema era constituída pelos traços físicos de cada ator, por seu desempenho em outros filmes, e, não menos importante, pela sua vida particular. Assim, conforme sugere Jacques Aumont (2008), o “[...] aspecto mitológico: forja-se para o ator uma imagem marca, erigindo-o como estrela.” Deste modo, o ator, tornado estrela pelo *star-system* passa a ser identificado por uma marca que também o define. Pola Negri não interpretava uma *vamp*; ela, para além das telas, deveria encarnar a própria *vamp*.

As produções hollywoodianas das primeiras décadas do século XX foram as que perpetuaram o *star-system*. Dentro destas produções destacavam-se os “tipos femininos”. Havia o tipo “heroína”, inspirado nas ilustrações de revistas populares de meados do século XIX,¹⁰ cujas imagens privilegiavam uma mulher alta, espirituosa e independente, mas acima de tudo feminina, e na literatura oitocentista, em especial as que, através de uma mensagem moralizadora, traziam heroínas decididas, obrigadas a enfrentar inúmeras adversidades. As heroínas da cinematografia traziam, assim, como características: o poder de

¹⁰ Por se inspirarem nas ilustrações de Charles Dana Gibson, essas mulheres ficaram conhecidas como *Gibson's girls*. (FERRARESI, 2007, p. 345)

enfrentar obstáculos, dentre eles o controle sobre os impulsos sexuais, sem perder “seus encantos e meiguice”. Essa representação da mulher reforçava uma identidade feminina aceita como moralmente correta.¹¹

Em 1915 surgiu um tipo feminino que encarnava o extremo oposto da heroína. Uma mulher sedutora, dominadora e “irresistível”: a “*vamp*”. O filme *A fool there was*¹² lançado naquele ano, era inspirado no poema de Kipling intitulado *O vampiro* e trazia a atriz Theda Bara¹³ no papel principal, encarnando uma mulher fatal que esbanjava sensualidade. No filme, a atriz encantava os homens com sua sedução vampiresca e depois os desprezava. A partir deste personagem, popularizou-se nas produções cinematográficas o arquétipo da mulher livre e dominadora. Nos filmes, a *vamp*-moderna trazia uma série de elementos identificados com os “loucos anos 1920”. Ela usava roupas de Paris, dirigia carros em alta velocidade, jogava tênis, dançava, fumava, bebia gin, enfim, ela desafiava os preceitos da moral cristã, “[...] sendo mesmo um contraponto aos costumes modernos, sugerindo uma liberdade um pouco excessiva e consequente questionamento dos preceitos sociais”. (PINTO, 1999, p. 158)

¹¹ As atrizes que melhor encarnaram este tipo foram: Ethel Clayton, Ruth Roland, Ruth Clifford, Marguerite Clark, June Caprice, Lilian Gish e a mais conhecida entre os paraenses, Mary Pickford. Sobre essas atrizes consulte Ferraresi (2007, p. 350-351)

¹² O filme *A fool there was* (Escravo de uma paixão), de 1915, teve a direção de Frank Powell. Baseado no poema *The vampire*, de Rudyard Kipling, e adaptado por Porter Emerson Browne, o filme conta a história de John Schuyler, um bem casado advogado de Wall Street, que é nomeado como representante diplomático especial para a Inglaterra. Por um acidente infeliz, sua esposa e filho não podem acompanhá-lo na viagem. A caminho da Inglaterra ele é seduzido pela personagem de Theda Bara. Após ser desprezado pela *vamp* e perder a família, o homem de estado passa a viver pelas ruas como um mendigo e se entrega ao álcool. (SABADIN, 2009)

¹³ Theda Bara era o pseudônimo de Theodosia Goodman, nascida em 1885 em Cincinnati, filha de alfaiate. Tornando a história da atriz mais interessante, a Fox alardeava pelos quatro cantos do mundo que ela era uma mulher de poderes místicos, que havia nascido no deserto do Saara, filha de um francês com uma amante egípcia. “Seu nome provinha do anagrama de *Arabh death* (morte árabe) e seu olhar penetrante tinha o poder de hipnotizar os mais incautos”. Celso Sabadin revela que mesmo distante dos estúdios, Theda Bara continuava a encarnar a personagem da *vamp*. Nos encontros com a imprensa, era preparado ritual, com direito a quarto escuro, caveiras, escravos, corvos e uma serpente para compor a mística de sua “encenação”. Não bastando isso, ela “passeava pelas ruas a bordo de uma limusine branca, em companhia de seus ‘escravos’”. (SABADIN, 2009)

Um terceiro tipo eram as “*flappers*”.¹⁴ Elas representavam a mulher moderna e independente, forjada pela urbanização, pela industrialização e pela guerra. Dentre as atrizes que mais se destacaram neste tipo de papel temos Louise Brooks e a eternizada *It-girl*,¹⁵ Clara Bow. Diferente das *vamps*, essas eram “boas meninas, mulheres fortes, simpáticas, generosas e esportistas”. Era uma mulher moderna e “sapecá”, como definia a *flapper* sensual brasileira, Carmem Santos. (PESSOA, 2006) Essas personagens tiveram forte influência sobre a moda, principalmente através do corte de cabelo à *garçonne*. As *flappers* representavam, para alguns setores, um enorme perigo ao “tripé feminino: esposa, dona-de-casa e mãe”. (FERRARESI, 2007, p. 365)

Os filmes chegavam aos cinemas de Belém com atraso mínimo de um ano, outros poderiam chegar sete anos após a sua produção. Existem nomes de algumas atrizes da cena muda que são recorrentes nas crônicas urbanísticas das revistas locais, dentre eles destacam-se: Mary Pickford, Mia Murray, Theda Bara e, de forma muito frequente, Pola Negri. As crônicas a que me refiro são as do cotidiano, do colunismo social e não de reportagens específicas voltadas para as informações técnicas do filme ou sobre a vida íntima dos artistas, como também ocorria nestas revistas. Acredito que o grande número de citações desses nomes, naquela forma específica de escrita, nos ajuda a pensar a popularidade dessas atrizes e os tipos que elas representavam entre os espectadores de Belém.

Os filmes mais destacados da carreira da atriz Theda Bara, em que ela personificava a “mulher fatal”, como *Carmen* (1916), *Madame du Barry* (1917), *Salomé* (1918) ou *Cleópatra* (1917),¹⁶ produzidos na sua fase áurea, só foram “rodados” em Belém na década de 1920. Essas películas fizeram muito sucesso na cidade, o que produziu uma grande

¹⁴ São variações das *flappers*: *gamine*, *garçonne*, melindrosa ou garota-*it*.

¹⁵ “*It*” é uma expressão inventada nos Estados Unidos dos anos 1920, chegando ao Brasil no mesmo período. Segundo Elinor Glyn, “*It*” seria “um estranho magnetismo físico ou espiritual, capaz de tornar uma pessoa irresistível para ambos os sexos, sem que essa pessoa tivesse consciência do seu poder de atração”. (GLYN apud CASTRO, 2006, p. 260)

¹⁶ A atriz polonesa Pola Negri também filmou os títulos *Carmen*, em 1918, e uma versão de *Madame du Barry*, em 1919. Lembrando que, de Theda Bara, apenas três de seus filmes ainda permanecem intactos, o restante foi quase totalmente perdido.

popularidade da imagem da “*vamp*”, já aposentada para Hollywood.¹⁷ Os mais conservadores chegaram, inclusive, a denunciar um “thedabarrismo” que andava dominando a cabeça das moças na capital do Pará. (CORRÊA, 1921)

Por mais que as salas de cinema da Belém na década de 1920 recebessem diferentes tipos de produção, das mais variadas localidades – alemãs e francesas eram algumas delas –, o *star-system* americano que consagrou os tipos femininos acima citados formava um grande número das películas que eram exibidas. Desse modo, pode-se dizer que os espectadores da capital paraense estavam já familiarizados com aqueles tipos femininos. Levando-se em consideração a importância da identificação entre leitor e texto fílmico, da afetividade, história e valores individuais na interpretação dos signos, esses tipos não poderiam ser compreendidos da mesma maneira por todo o público que as assistia. Podemos perceber um pouco disso na poesia de Berillo publicada na revista *Belém Nova*, em 1923:

Filmando...
 O’ figurinha de cinema!...
 Passaste, em ondas de ‘organdy’, esvoaçante e serpentina...
 Os braços nus, em gestos de haste,
 A boca rubra...e tão pequena,
 Que nunca vi mais pequenina...
 E o teu olhar...
 O’ minha ‘girl’,
 Loura e risonha!
 Queres um rei: sou Boadbil...
 Dou-te um riquíssimo alcançar,
 Dou-te a Avenida Bolonha...

A figurinha de cinema é descrita aqui com uma espécie de adoração, similar ao olhar que se lançava às próprias “deusas” do cinema. Neste poema, o autor apresenta uma imagem da mulher influenciada pelo cinema, que lhe dá ares feéricos. A roupa não lhe passa despercebida, haja vista que ela, através da suavidade e leveza do organdi,

¹⁷ Bara chegou a retornar para Hollywood na década de 1920, quando fez três filmes: *The prince of silence*, em 1921, *The unchastened woman*, em 1925 e *Madame mystery*, de 1926; no entanto, sem jamais ter a popularidade da década anterior.

esvoaça e serpentina por onde atravessa. Os lábios, o olhar, os cabelos, a estatura – tudo é observado com profunda admiração. Ela é o alvo, objeto de desejo, para quem tudo seria dado, se assim o permitisse, desde as riquezas de Granada à Avenida Bolonha. As *cine-girl*, como também eram conhecidas, “aprendiam” com as fitas novas formas de se expressar, tanto através do visual quanto da adoção de comportamentos, trejeitos, afinal, o cinema era um “professor de sorrisos”.¹⁸

As *cine-girls* não eram incomuns na capital paraense. Dizia-se, inclusive, que elas se multiplicavam naqueles frêmitos anos 1920, que era “fato banal” ver-se as “princesinhas da graça e elegância” pelas ruas da cidade; “[...] cabelos aparados, unhas luzidias como pequeninos sóis, sobranceiras tiradas à pinça, decotes exagerados”. Elas estavam por todos os lugares desde os círculos mais elegantes, como o Olympia e o Grande Hotel, quanto pelas ruas, nas confeitarias tomando sorvetes, “fazendo medidas, borrando o lençinho com o ‘rouge’ de seus lábios escandalosamente rubros”. Eram diferentes tipos delas, “desde as mais fúteis até as mais sisudas e sérias”. Reprovadas? Para alguns, longe disso, as paraenses eram “excelentes brasileiras do século XX”. (MLL, 1924) Quanto ao comportamento “sapeca”, este poderia ser justificado pelo fato de que alguns cronistas da revista *A semana*, por exemplo, consideravam, como podemos perceber a seguir, as moças paraenses como recatadas. No entanto estas, aos poucos, eram influenciadas pelo cinema:

Em geral, a menina paraense é recatada, é simples, é modesta... Mas é mulher e não pode se eximir as transformações deste período de civilização e de progresso. Por isso, a paraense vai se transformando, aos poucos, em ‘demoiselles’ cinema, copiando-lhes os exageros, os gestos, até se aperfeiçoar e talvez suplantar as maliciosas cariocas... (MLL, 1924)

Não poderíamos dizer que todas as “figurinhas de cinema” compreendessem suas próprias mudanças desta maneira, com desejos ousados e imprecisos de “modernizar-se”, “civilizar-se”. Fúteis, sisudas, exageradas nos gestos, ou sérias, ao certo somente que não teriam os mesmos

¹⁸ A expressão do cinema como o professor de sorrisos foi encontrada em diversas notas das revistas consultadas, a exemplo da nota da revista *Belém Nova* de 27 de novembro de 1926, onde se dizia “o cinema é um professor de sorrisos”.

anseios quando tentavam parecer com Garbo ou Bara. Provavelmente nunca saberemos ao certo o que cada uma delas esperava. No entanto, é importante lembrar que a estrela que era “imitada” respondia a uma necessidade afetiva ou mítica que não era criada pelo *star-system*, mas que estava em cada uma dessas mulheres que muitas vezes assistiam emocionadas nos salões de cinema da capital paraense filmes que há muito já haviam saído de cena em Hollywood. Penso que em alguns casos motivações mais intimistas, como atrair a pessoa amada fazendo-se parecer mais interessante, ou o interesse em adequar-se a um grupo social específico, poderiam ser algumas dessas motivações.

COMPORTAMENTOS E HÁBITOS DE CONSUMO MEDIADOS POR UMA CULTURA CINEMATOGRAFICA

A vida na capital paraense era marcada por todo um universo de estímulos que contribuía para a divulgação das representações sociais referendadas pelo cinema. Os simples atos de se maquiar, comprar sapatos, fumar um cigarro, poderiam também estar impregnados símbolos. O cinema passou a fazer parte do cotidiano da cidade. Das conversas de bar, das revistas, da rotina dos jornais, da moda, das ruas através dos anúncios nas fachadas das salas de exibição, de produtos e quinquilharias que circulavam no ambiente urbano. As mulheres, independentemente do grupo social a que pertenciam, não estavam isentas desse contato com os produtos simbólicos e materiais fabricados pela indústria cinematográfica. O que leva a crer que até mesmo as mais pobres poderiam encontrar naqueles símbolos fílmicos elementos que lhe permitissem identificações.

Aí Amor! Mysteriosa
É mocinha sem vintém que também é melindrosa
Sem dizer como a ninguém.
Veste a capricho.
Anda só, vae ao cinema.
Acerta sempre no bicho.
P'ra resolver o problema.
(Al..., 1924 apud CORRÊA, 2002, p. 54)

A mocinha sem vintém, que andava sempre bem arrumada, que frequentava o cinema e, talvez, sonhava arrumar-se tal qual as estrelas dos filmes, resolvia a falta de dinheiro na jogatina. Assim como as mulheres pertencentes à elite, e a costureira que frequentava através de entradas “de graça” no cinema Olympia, a moça sem vintém também era, dentro desse cenário urbano, envolvida com uma cultura cinematográfica, que, como já dito, estava presente em diversos lugares, fosse nas conversas ou nos hábitos de consumo. Assim, diferentes tipos de mulheres poderiam encontrar nas telas de cinema modelos de comportamento feminino que lhe acionavam mecanismo de identificação, fosse ele através das heroínas e boas moças de família, ou através das mulheres fatais e decididas.

Para alguns, este íntimo contato com representações femininas que se contrapunham ao papel tradicionalmente aceito para a mulher era uma “imoralidade”. Que em tudo reprovavam seu jeito, sua afetação, como era o caso do sr. Sebastião R. de Oliveira, que não as tolerava, “nem mesmo em francês”, ou do sr. Cláudio de Moraes, que denunciava um “thedabarismo” em Belém, decantando aos quatro cantos que odiava aquela atriz pela forma “escandalosa” com que se pintava e convidava as belezas locais a um “requinte quase carnavalesco” nos modos de se maquiar. (MLL, 1924) Para ele, a pintura excessiva transformava “rostos lindos, bocas feiticeiras em verdadeiras palhetas”. Alertava ainda dizendo que aquelas pinturas, além de não atraírem os homens, tinham o privilégio de “enrugar a epiderme, denotando em pouco tempo as sacerdotisas da vaidade de uma velhice precoce”. (CORRÊA, 1921)

Na verdade, não fora preciso a exibição de tipos femininos inconfundíveis, por parte do cinema, para que “a menina paraense recatada” fosse dada a um comportamento pouco decoroso, uma vez que, independente dos apelos cinematográficos, ainda que reclusas em seus próprios pensamentos, sempre houve mulheres que discordassem dos padrões impostos. O fato desta oposição não ser manifestada não anula em completo a sua existência. Assim, pode-se dizer que o cinema colaborou para consolidação de transformações que já vinham ocorrendo

em âmbitos internos. A *Mademoiselle Foguete*, da qual falaremos a seguir, era um exemplo dessas transformações.

Mademoiselle Foguete era a representação na revista *Belém Nova* da figura feminina desprendida dos valores morais e comportamentais tradicionais. Do namoro furtivo e sem controle, amor cigano. “[...] namoro nômade, perenemente errante, pelas ruas ou por dentro dos veículos da viação urbana”. Esteticamente ela permitia “masculinizar-se”, vestir camisa mole de punho, usar gravata em laço, chapéu-coco. Dizia Xisto Santanna que esta representação feminina havia sido educada no cinema, “sob os preceitos da excentricidade dos *films* americanos”. Apesar da juventude, pois estavam entre os 15 e 25 anos, elas circulavam livremente pelas ruas da cidade sem o acompanhamento e fiscalização dos “homens da família”.

Encontra-se mademoiselle por toda parte: nos consultórios clínicos, nos armazéns de moda, nos escritórios, nas confeitarias, teatros, cinemas, grêmios recreativos, onde há sempre cavalheiros a sua espera. Nos cinemas, os primeiros lugares vizinhos dessa tentação feminina são disputados a taponas, com diabólico interesse. (SANTANNA, 1925)

Mademoiselle Foguete era toda mulher que se rebelava contra o “recato da mulher antiga” e que preferia “a alegria louca das ruas da cidade à paz remansosa do lar”. (SANTANNA, 1925) Essas personagens, como bem lembrado, estavam nos diferentes cantos da cidade através dos mais diferentes tipos de mulheres. Para este grupo específico de mulheres, instituições e valores da moralidade convencional eram abertamente questionados, desde a instituição do casamento, os padrões e regras do namoro. Por mais que alguns literatos sugerissem, com certo exagero por vezes, um comportamento feminino impiedosamente questionador dessas instituições tradicionais, fica claro, através da documentação, que esse questionamento existia por parte de algumas mulheres, principalmente através da prática do flerte nos cinemas.

A imagem de que o “verdadeiro tipo de mulher moderna”, que não apenas recusava casamentos, como também flertava livremente pelos salões de espera dos cinemas elegantes da cidade, pode ser parte da argumentação de alguns desses literatos em defesa de padrões

de comportamento socialmente aceitos. No entanto, a existência de práticas sociais como o namoro furtivo nos dão amostras de que, para pelo menos uma parte dessas mulheres, os relacionamentos amorosos têm seus significados e rituais modificados pelo “espírito dos novos tempos”.¹⁹ O desenvolvimento de relações amorosas se dava de forma constante dentro dos espaços de projeção, e especialmente nos salões de espera.

A imagem a seguir apresenta o momento que antecedia a exibição filmica no salão de espera do cinema Iracema. Nele, enquanto esperava, o espectador poderia contemplar as peças musicais realizadas por músicos contratados, discutir os filmes exibidos, fechar contratos, arranjar casamentos, “tesourar” a vida alheia e flertar, pois aquele era o espaço de encontro entre as diferentes pessoas que frequentavam as salas de projeção. Os salões de espera cumpriam um papel fundamental de agenciador dessas sociabilidades nos cinemas. Aquele espaço representava um dos ambientes mais significativos dos cine-salões – era lá que os espectadores se acomodavam esperando o início das sessões. Era esse momento de “desocupação” e convívio social que permitia a construção de uma grande teia de relações, que, como o flerte, marcavam a vida das mulheres nos anos 1920.

Em texto publicado na revista *A Semana*, em 1921, o cronista sugere que, em virtude das influências do cinema, algumas mulheres modificavam os seus comportamentos preferindo os encantos dos salões de exibição, para talvez encontrar um namorado às tradicionais simpatias feitas a Santo Antônio. Segundo o cronista, Santo Antônio, o padrinho das aflitas “solteironas” de antigamente, nos anos 1920, deprimia-se com o descaso de suas devotas. Muitas delas deixavam de acreditar em seus milagres e “trocavam os foguetinhos e as fogueiras, numa irreverência notável, pelo ‘film’ cinematográfico, no salão de projeções do *Olympia* onde afinal, protegidas pelo meio tom de luz, arranjam casamentos e luas de mel”. (BAGAÇOS, 1921) O cinema, além de apresentar um cenário próprio para a prática de relacionamentos amorosos ditos

¹⁹ Segundo Maria Inez Machado Borges Pinto, é indiscutível que o universo cultural hollywoodiano, já nessa época, representava fonte inexaurível de padrões de hábitos, costumes, comportamentos, valores, moda; enfim, de um *modus vivendi* feminino. (PINTO, 1999)

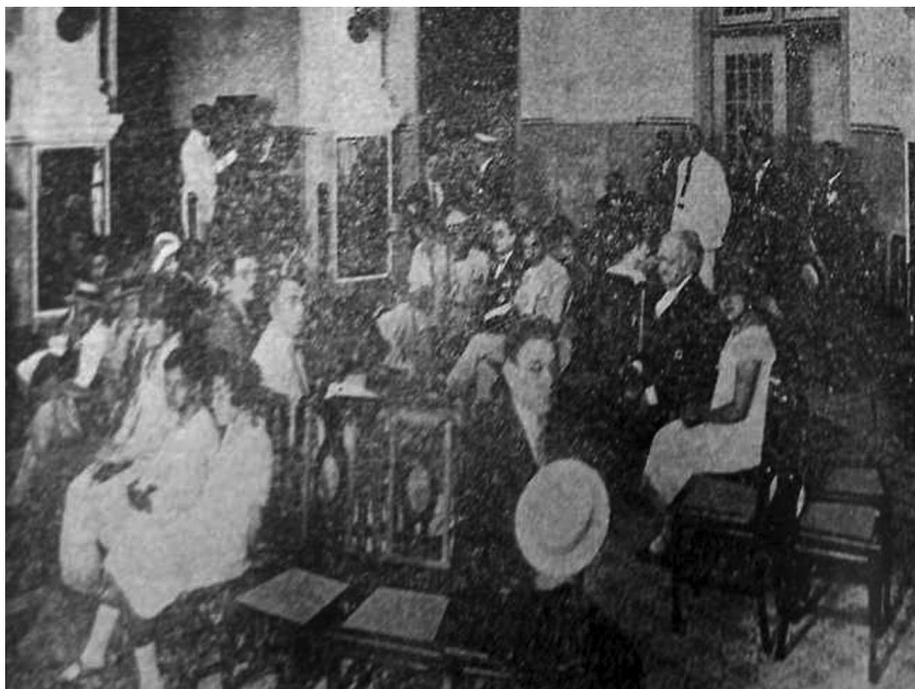


Figura 4 - Sala de espera do cinema Iracema

Fonte: INAUGURAÇÃO... 1926.

modernos, como já o fora dito sobre o flerte, oferecia às espectadoras cenas de divórcios, de namoros sem compromisso e que poderiam até conduzir a heroína a um “final feliz”.

Esse rompimento com os modelos tradicionais de comportamento, por parte de algumas mulheres, poderia ser visto não apenas nas telas do cinema, mas também nas revistas, em notas que informavam sobre a vida particular das estrelas dos filmes. Como fora o caso do divórcio da atriz Mary Pickford e seu marido Owen Moore. Após o processo de separação, a atriz seguiu um romance com o ator Douglas Fairbanks. A troca de maridos demonstrava a natureza livre das relações amorosas daquele ícone feminino, muito conhecido em Belém nos anos 1920. (A ARTE..., 1920) A permanência de sua presença sempre elogiosa nas páginas dos periódicos locais demonstra que, ao menos para alguns grupos, o divórcio era aceitável.

O jornal *A Palavra*, como bom defensor do moralismo cristão na época, já demonstrava sua aflição ante as “influências nefastas” do cinema, fazendo questão de reproduzir em suas páginas as estatísticas da “Gazeta Escolar” de Berna, que alarmavam sobre o poder do cinema, de “minar” a boa ordem da família. Aquela publicação dava notícia de que, das cenas assistidas pelos alunos das “classes superiores e médias”, contabilizaram-se: 1.914 cenas de pugilato, 1.286 brigas entre marido e mulher, 1.120 adultérios, 1.225 romances policiais. O que, segundo os redatores de *A Palavra*, já era por si só motivos para se crer nas influências “perniciosíssimas” do cinema. (O CINEMA..., 1926; PELOS..., 1925) Para aquele jornal, alguns dos romances exibidos nos cinemas locais eram indignos de serem vistos pelas famílias. Nem mesmo o renomado Cecil B. DeMille fora poupado.

O filme *The golden bed*²⁰ (A cama de ouro) de 1925 foi classificado pelo jornal *A Palavra* como um tipo de película própria para “cabarets ou clubs duvidosos”. Assim como aquele, vários outros títulos foram considerados inadequados por alguns grupos. (A CENSURA..., 1927; PELOS..., 1925) Mesmo com a má classificação, muitos destes filmes faziam sucesso entre as *cine-girls*. Era nas imagens do cinema que algumas delas encontravam formas para os seus anseios interiores. As personagens femininas atuavam como suportes e afrodisíacos para as motivações individuais dessa plateia. (MORIN, 1989, p. 74) Daí o fato de diversos mimetismos se fixarem no vestuário e nos modos dessas espectadoras.

Em Belém, além da adoração por Theda Bara, houve outra “vamp” que conquistou a admiração de muitos espectadores, homens e mulheres, chegando a inspirar mimetismos: era a atriz polonesa Pola Negri.²¹

²⁰ O filme contava história de Flora, uma *femme fatale* que se casa com um nobre europeu para salvar a plantação da família. “O marido morre vitimado por uma geleira. Em seguida Flora casa-se com Admah Holtz, a paixão de sua irmã Margaret. Enquanto ele está na prisão, ela volta para a fazenda decadente para morrer”. (GUIA..., [20--?])

²¹ Pola Negri, ou Apolónia Chalupiec, nasceu na aldeia de Lipno, no centro da Polónia, em 31 de dezembro de 1894. Sua carreira começou em Berlim, com o famoso diretor Max Reinhardt, conseguindo grande visibilidade através dos trabalhos com este diretor. Tornou-se a atriz principal de Ernst Lubitsch, com ele fazendo grandes sucessos como *Carmen* e *Madame du Barry*. Através desses filmes destacou-se no estilo “*femme fatale*”. Com aquele diretor ela foi para Hollywood, sendo contratada pela Paramount, perpetuando o estilo “vamp”. Negri conquistou não só o público, mas

Naqueles anos 1920, nenhum outro nome feminino da “arte do silêncio” fora tão citado quanto o dessa atriz. Nem mesmo o poeta Rocha Moreira conseguia resistir aos seus encantos; era “o maior adorador de Pola Negri”. Causando, por isso, admiração não ter escrito nenhum soneto em homenagem àquela atriz, o que despertou comentários galhofeiros de seus colegas de profissão, que diziam não o ter feito ainda somente por “[...] o Eustáchio de Azevedo ter lhe cortado, várias vezes, o assunto... o Eustáchio, nessas coisas de cinematografia, de teatro do gesto e arte muda, é mais humano do que poeta”. (TREPAÇÕES, 1921)

Outro colega de profissão que vinha às voltas com o nome da atriz polonesa era Bruno de Menezes, só que por motivos opostos. Este literato irritava-se com o que ele identificava como uma substituição de nomes de antigas heroínas pelo das estrelas cinematográficas. Lamentando pelos bebês que, já em seu nascimento, independente do sexo, “antes mesmo de aprenderem que o ‘livro é o pão do espírito’, ficam sabendo radiantes que se chamam Harold Lloyd, Rodolpho Valentino, Tom Mix, Pola Negri, Gloria Swanson ou Mae Murray”. (BELÉM, 1925)

Alguns não iam ao cinema para assistir ao filme *Vendetta*, mas, “de novo, ver Pola Negri”. (VENDETTA, 1921) Ela se punha em alguns casos como um ideal a ser seguido, “Pola Negri, só Pola Negri, eis, em suma, o seu venturoso ideal. E se ele se fantasiasse de Pola Negri? Mll. na certa, desistiria de ir ver ‘Crucifícae’”. (VIDA..., 1921) Assim, para determinadas espectadoras, mais importante que a própria história que estava sendo contada era a presença da “vampira” no *écran*. Como bem pode ser observado na fala da espectadora que foi assistir ao filme *Sapho*, em adaptação a obra de Daudet, e que quando perguntada sobre o que mais lhe havia impressionado no filme, ela respondeu dizendo:

- A morte de Pola, respondeu-me exclamativamente!
Sorrimos, continuei:

também o coração de grandes estrelas de Hollywood. Ela teve um romance com Charlie Chaplin, ficando inclusive noiva deste, e com o “divino” Rodolfo Valentino, com quem ela dizia ter tido “o ato de amor perfeito”. Chegou, inclusive, no período da morte dele, a declarar que: “meu amor por Valentino foi o maior de minha vida”. Negri morreu de pneumonia nos Estados Unidos em 1 de Agosto de 1987. Sobre a vida Pola Negri confira seu site oficial <<http://www.polanegri.com/>>. Sobre a relação amorosa desta atriz com Chaplin e Valentino consulte Cawthorne (2004).

- Mas quem morreu foi Sapho e não Pola. Esta continua a sorrir num cartaz vermelho que fica ao lado, no salão de espera do Olympia, anunciando um novo *film*.

- Ora, meu amigo, sei perfeitamente disto. Você foi que me não compreendeu o que, aliás, é singular. Nada me interessa a morte de uma 'Sapho' qualquer, principalmente dessa que a literatura dos romances já banalizou. O que me interessa, em absoluto, é a morte de Pola. (MUNIZ, 1924)

Regado a chocolate, o possível diálogo acima reproduzido aconteceu no Café Chic, o que demonstra que o cinema e os tipos femininos reproduzidos no *star-system* estavam em espaços que não se limitavam apenas às salas de exibição. Mas esses símbolos estavam presentes também nos espaços públicos, nas conversas de bar. O nome daquela estrela da cena muda estava não apenas nas certidões de algumas crianças, como denunciava Bruno de Menezes, mas também em vários objetos de uso cotidiano, em sapatos, em maquiagens, através do “pó de arroz Pola Negri”, e em capas das revistas de grande circulação local.

As pessoas que viviam na cidade eram cotidianamente cercadas pelos modelos femininos cinematográficos que se opunham de forma marcante aos padrões aceitos. A imagem de Pola Negri, com roupas não convencionais ao “sexo frágil”, adotando um vestuário tido como tradicionalmente masculino, fumando, com sorriso maroto e sedutor, atuava como um espelho para muitas das espectadoras que se identificavam com o questionamento das normas impostas para seu comportamento.

Todas essas referências à atriz polonesa nos permitem afirmar que havia em Belém, por parte de alguns grupos, uma grande aceitação do modelo *vamp* de mulher, apesar deste subverter o tripé mãe-esposa-dona de casa, posto que representava, através da figura de Negri, uma mulher moderna e decidida. Nesse mesmo estilo, a “*girl with the bee-stung lips*”, como era apelidada Mae Murray,²² era, em Belém, iden-

²² Mae Murray, ou Marie Adrienne Koenig, nasceu em Portsmouth, Virgínia. Nascida filha de emigrantes, ela começou a estudar dança em uma idade jovem. Com isso, começou a atuar na Broadway em 1906 com o dançarino Vernon Castle. Foi uma atriz, dançarina, produtora e roteirista. De seu sucesso na Paramount surgiram os apelidos de “*girl with the bee-stung lips*” (menina com os lábios inchados) e “*the gardenia of the screen*” (a gardênia da tela) “. Seu maior sucesso foi no seu filme mais aclamado *A viúva alegre* (1925) pela MGM, com Erich Von Stroheim, contracenando com John Gilbert. Ela foi ficando mais excêntrica ao longo dos anos e acabou por ser forçada a declarar



Figura 5 - Capa *A Semana* Pola Negri

Fonte: POLA..., 1921.

tificada como a “sedutora”, tendo inclusive o direito à publicação de um autoperfil. Murray, assim como Negri, não se adequava ao padrão feminino conservador, sua própria vida particular era prova disso. O jornalista Álvaro Moreira (1924 apud GARCIA, 2000), um dos edito-

falência, vivendo em extrema pobreza a maior parte de sua vida. Incapaz de cuidar de si mesma e em uma névoa impenetrável de demência, Mae terminou seus dias na Califórnia, morrendo de uma doença cardíaca, no dia 23 de março de 1965 aos 75 anos, deixando várias caixas e malas cheias de roupas, *scripts*, livros, fotos, trajes e lembranças que foram avaliadas em US \$ 120 e vendidas em leilão por um administrador do estado por US \$ 357. Sobre Murray confira: < www.findadeath.com/Deceased/m/MaeMurray/maemurray.htm > e < www.silentsaregolden.com/articles/Mae-Murrayarticle.html >. Acesso em: 02 jun. 2011.

res da revista *Para todos*, denunciava a hipocrisia moralista chamando atenção para a aparição de “Mae Murray em pêlo, dançando como nunca o rei David dançou. [...] Imoralidade! Mas, imoralidade é isso de ver em obras d’arte pornografias! Imorais são os moralistas. A esses é que a polícia devia meter na geladeira”.

Diferente dessas atrizes estava a alemã Mia May,²³ com uma vida íntima menos “atribulada”, ela trabalhava com seu esposo, Joe May, na produção da grande maioria de seus filmes. May só começou a carreira no cinema depois dos 34 anos, o que já a diferia do padrão “jovem e sedutora”, canonizado por Hollywood em “beleza-juventude-sex-appeal”. (MORIN, 1989, p. 7) O sucesso de filmes “estrondosos” entre o público de Belém, como *A soberana do mundo*, em que aparece como a “benfeitora da humanidade”, e *Revelação*, que no cinema Olympia teve direito a várias reprises, deram à atriz Mia May grande destaque nas revistas ilustradas locais.

Esses diferentes tipos de atrizes, através de seus comportamentos fora do *écran*, dos seus gestos em cena, da sua aparência, representam modelos de mulher. A frequência com que Pola Negri e Theda Bara aparecem como modelos de inspiração para o comportamento das moças é incomparavelmente superior ao daquelas que representavam a mulher “ideal”. Ou seja, dentre as mais populares atrizes, usado no sentido de se fazer refletir no cotidiano daquelas pessoas que tinham sua vida “filmada” pelo colonismo social de Belém nos anos 1920, estavam aquelas que dispensavam o rótulo de boa mãe e esposa.

Os filmes estrelados por essas atrizes poderiam ser facilmente visualizados no circuito pertencente à empresa Teixeira Martins, que chegou inclusive a criar sessões exclusivas para a reprise dos sucessos de bilheteria, ou aos “papéis queimados”, como o fora o caso de *Revelação*. O Olympia, que era o cinema de primeira linha deste circuito, nos

²³ De acordo com o blog European Film Star Postcards (2011) Mia May nasceu em Viena, em 1884. Seu nome de nascimento era Maria Pfeleger. Ela foi uma das divas do primeiro cinema alemão. A atriz estrelou em muitos filmes mudos de seu marido, o produtor-roteirista e diretor Joe May. Ela não apenas atuou neles como, por vezes, também coescreveu e coeditou. Após o trágico suicídio de sua filha Eva, em 1924, Mia se aposentou. Em 1933, ela e o esposo, que era judeu, fugiram dos nazistas. Em Hollywood, Joe dirigiu vários filmes de ação para a Universal. Mia, que nunca havia filmado novamente, morreu em 1980 em Los Angeles.

dias de “*soirée da moda*”, era frequentado pelas “famílias mais distintas do meio” e pelas “senhorinhas mais elegantes”.²⁴ Contraditoriamente, o ambiente frequentado por grupos sociais que de forma mais intensa zelavam por um comportamento feminino “moralizado”. O que gerou, inclusive, comentários repreensivos por parte do jornal *A Palavra*, que, anunciando a instalação de uma nova empresa no Pará, dizia:

Anuncia-se uma nova empresa cinematográfica para trazer ao Pará, *films* de boas fábricas, estando já em reforma o Trianon e constando-nos catarem encampados o Rio Branco e o antigo Odeon. Se os filmes forem morais e instrutivos, os nossos parabéns, mas se forem no estilo da empresa Teixeira Martins, os nossos pêsames. (PELOS..., 1925, p. 2)

Uma questão que se coloca é dos porquês que levavam a empresa Teixeira Martins, mesmo contrariando a censura moral de alguns espectadores, a privilegiar algumas produções que expunham uma mulher com comportamentos considerados “imorais”. Havia, por parte das empresas exibidoras, uma grande preocupação em agradar o público feminino que, naquele momento, existia em grande demanda. O que nos leva a pensar que os filmes que expunham essa “nova mulher” não encontrariam o espaço que encontraram se não houvesse espectadores que dialogassem positivamente com o que era exibido. Obviamente que essas representações do feminino não eram consensuais. Todavia, pelos espaços que elas ganharam apreende-se que, ao menos entre um grande número de espectadoras, as referências sobre o papel da mulher impressas na tela eram compartilhadas.

O espectador urbano era cercado por uma “cultura cinematográfica”,²⁵ e esta gerava uma série de reações que nem sempre eram compartilhadas. Segmentos da Igreja e as famosas *cine-girls* lançavam sobre estas

²⁴ Material de propaganda veiculado no jornal *A Folha do Norte*, de Belém, em 13 de abril de 1924.

²⁵ Essa cultura cinematográfica a que me refiro caracteriza-se não apenas pelos filmes assistidos, mas por toda uma rede de elementos que apresentam o cinema como foco, como as matérias de revistas, as conversas, o hábito de frequência, a compra de produtos com estrelas do cinema como protagonistas, entre outros. Em Belém, o termo foi utilizado na década de 1920 por Alcides Pimentel, sócio-gerente da firma Clóvis Wanderley e Cia, a representante no Norte da programação Urânia, que, em visita a cidade, concedeu uma entrevista a *Belém Nova*, na qual afirmava, com lentes de exagero, que: “Há nesta linda cidade um verdadeiro número bem considerável de

representações femininas olhares diferenciados. A forma como cada um destes grupos viam os filmes e perfis femininos exibidos na tela estava diretamente relacionada aos anseios e visões de mundo de cada um. Para os primeiros, a representação feminina da *vamp*, de uma mulher fatal e decidida, encarnada na imagem de Pola Negri e que fazia tanto sucesso entre as “senhorinhas” de Belém, era extremamente prejudicial à boa ordem familiar. O mesmo não se pode dizer sobre as *cine-girls*, que em boa parte acionavam mecanismos de identificação que faziam com que elas enxergassem na série de símbolos apresentados pelas personagens uma forma de se identificar para o mundo, de afirmação dos seus anseios e inquietações.

REFERÊNCIAS

- A ARTE do silêncio. *A Semana*. Belém, n. 112, maio 1920.
- A CINEMATOGRAFIA no Pará. *Belém Nova*, Belém, n. 84, out. 1928.
- ÁLVARES, Maria Luzia Miranda. A cena paraense: o *Olympia* em questão. *O Liberal*, Belém, 23 abr. 1989. Artes/Espetáculos, Caderno 2, p. 5.
- ÁLVARES, Maria Luzia Miranda. *Saias, laços e ligas: construindo imagens e luta: um estudo sobre as formas de participação política e partidária das mulheres paraenses 1910/1937*. 1990. 954f. Dissertação (Mestrado Internacional em Planejamento do Desenvolvimento) - Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, Universidade Federal do Pará. Belém, 1990.
- AUMONT, Jacques et. al. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. 6. ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- BAGAÇOS. *A Semana*. Belém, n. 167, jun. 1921.
- BELÉM, João. (Bruno de Menezes). Mlle. Jazz Band. *Belém Nova*, n. 27, 03 jan. 1925.

‘*fan*’, possuidores de uma cultura cinematográfica bem apreciável. Raros são os espectadores que frequentavam os cinemas por simples divertimento. A maioria dos admiradores da sétima arte vão aos cinemas como conhecedores profundos que são das coisas sublimes da arte do silêncio”. (A CINEMATOGRAFIA..., 1928)

- BERGAN, Ronald. *Guia Ilustrado Zahar: cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BERILLO, Marques. Filmando. *Belém Nova*, Belém, n. 06, set. 1923.
- CASTRO, Ruy. *Um filme é para sempre: 60 artigos sobre cinema*. Organização de Heloisa Seixas. SP: Cia das Letras, 2006.
- CAWTHORNE, Nigel. *A vida sexual dos ídolos de Hollywood*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- A CENSURA do cinema na Norte-America. *A Palavra*, Belém, 27 jan. 1927.
- O CINEMA e a educação moderna. *A Palavra*, Belém, 07 jan. 1926.
- CINEMA Iracema. *Belém Nova*, n. 61, set. 1926.
- CORRÊA, Mário H. Thedabarismo. A Semana elegante. *A Semana*. Belém, n.177, ago. 1921.
- CONCURSO d'A semana. *A Semana*, Belém, n. 638, out. 1930.
- CORRÊA, Angela Tereza de Oliveira, Músicos e Poetas na Belém do início do século XX: Incursionando na história da cultura popular. 2002. 343 f. Dissertação (Mestrado Internacional em Planejamento do Desenvolvimento) - Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, Universidade Federal do Pará. Belém, 2002.
- CORRÊA, Mário H. Thedabarismo. *A Semana*, Belém, n. 177, ago. 1921.
- ELEGÂNCIAS. *A Semana*, Belém, n. 293, dez. 1923.
- EUROPEAN FILM STAR POSTCARDS. *Mia May*. 2011. Disponível em: <<http://filmstarpostcards.blogspot.com.br/2008/10/mia-may.html>>. Acesso em: 22 dez. 2012.
- FERRARESI, Carla Miuccci. *Papéis normativos e práticas sociais: o cinema e a modernidade na elaboração das sociabilidades paulistana na São Paulo dos anos de 1920*. 475 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- GARCIA, Janaína A. Beraldo. *O escândalo e a moral: Mademoiselle cinema e os leitores da década de 1920*. Monografia (Graduação Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2000.
- GONZAGA, Alice. *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

GUIA de cinema. [20--?]. Disponível em: <<http://www.memorialdafama.com/filmesAC/0277.html>>. Acesso em: 25 maio 2011.

INAUGURAÇÃO cinema Iracema. *Belém Nova*, Belém, n. 61, set. 1926.

INSTANTÂNEO... *Guajarina*, Belém, n. 22, ago. 1930.

INSTANTÂNEO... *Guajarina*, Belém, n. 21, nov. 1920.

MATOS, Maria Izilda S. De; SOIHET, Rachel (Org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MEDEIROS, Adriano. *Cinejornalismo brasileiro: uma visão através da Carriço Film*. Juiz de Fora: FUNALFA, 2008.

MEIRA, Clóvis. Ainda os cinemas de antigamente. *O Liberal*, Belém, 28 dez. 1986. Arte/Espetáculos, Caderno 1, p. 8.

MLL. Cinema. *A Semana*, Belém, n. 324, jul. 1924.

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MUNIZ, Barreto. A' sahida do cinema. *A Semana*, Belém, n. 250, fev. 1923.

NO IDEAL. *Folha do Norte*, Belém, 28 abr. 1930. Col. 05, p. 02.

PELOS cinemas. *A Palavra*, Belém, 17 set. 1925. Col. 04, p. 02.

PELO sorriso delas. *Belém Nova*, Belém, n. 64, jan. 1927.

PESSOA, Ana. Argila, ou falta uma estrela... és tu!. *Revista de História e Estudos Culturais*. v. 3, n. 1, jan./mar. 2006. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em: 15 set. 2010.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. Cultura de massas e representações femininas na Paulicéia dos anos 20. *Rev. bras. Hist.* São Paulo, v. 19, n. 38, 1999.

POLA Negri. *A Semana*, Belém, n. 177, ago. 1921.

SABADIN, Celso. *Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo*. 3. ed. SP: Summus, 2009.

SALIBA, Elias Thomé. *A dimensão cômica da vida privada*. IN: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 514-619.

- SANTANNA, Xisto. Mademoiselle Foguete. *Belém Nova*, Belém, n. 40, jul. 1925.
- SECIOSO, José. Melindrosas e almofadinhas. *Ao som da Lira*, Belém, folheto 29, 1925.
- SOIRÉE da moda. *A Semana*, Belém, n. 1, mar. 1920.
- SOIRÉE Rose. *A Semana*, Belém, n. 1, mar. 1920.
- SOUZA, Jose Inácio De Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: SENAC, 2004.
- TREPAÇÕES. *A Semana*, Belém, n. 181, set. 1921.
- VALE, Alexandre Fleming Câmara. *No escurinho do cinema: cenas de um público implícito*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2000.
- VENDETTA. *A Semana*, Belém, n. 183, out. 1921.
- VIDA fútil. *A Semana*, Belém, n. 180, Set. 1921.

Ler a recepção: para uma análise crítica dos discursos da censura cinematográfica

Mahomed Bamba

INTRODUÇÃO

Em *Dictionnaire de la censure au cinéma*,¹ Jean-Luc Douin destaca a natureza social e multiforme da censura. Ela é definida como prática intervencionista que pode se manifestar “de cima” (ministérios, ditadores) ou “de baixo” (ligas e associações de decência) da sociedade. A censura cinematográfica “[...] mutila, corta (uma frase, uma cena), proíbe (aos menores, a todo mundo), age antes da filmagem (pela leitura prévia dos roteiros), durante ou depois; ela apreende, seqüestra, queima os negativos, etc”. (DOUIN, 2001, p. 4) De um lado, esta dimensão social da censura pode ser vista como um dado interessante no estudo dos interditos, dos medos, dos tabus e dos graus de (in)tolerância vigentes num determinado período histórico de um país ou de uma comunidade. Por outro lado, a dimensão multifacetada da censura incita a examinar seus efeitos sobre as condições de acessibilidade, de leitura e de recepção (ou não recepção) das obras. Ao final das contas, é sempre no espaço da recepção que o impacto da censura é mais cruelmente

¹ Mais do que um “dicionário”, o livro de J.-L. Douin (2001) é, na verdade, uma verdadeira enciclopédia sobre a censura com entradas por país, autores, obras, gêneros etc.

sentido pelo espectador e pelo autor da obra fílmica. É, portanto, este segundo aspecto da censura que estará em discussão neste texto.

Nesta comunicação parto da hipótese de que qualquer forma de censura, inclusive a autocensura, pressupõe modos de interpretação e de leitura (ou não leitura) dos filmes que, por sua vez, pressupõem a construção fictícia de um espectador (ou público) a partir do qual a proibição de entrar em contato com a obra na sua integridade se exerce e tenta se justificar. Em seguida, interessar-me-ei pelo discurso produzido pela censura, isto é, estudando seu estatuto de paratexto/metatexto com relação ao texto fílmico. Terminarei por um estudo de caso focado em alguns boletins e relatórios da comissão da censura que atuou sob o regime militar, o Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS). O material censório desse órgão está disponível hoje em *Memória da censura no cinema brasileiro 1964/1988*, um portal² criado para recensar e tornar público parte dos relatórios concernentes a mais de 444 filmes brasileiros. Na minha leitura desses documentos, constatei a formação de uma comunidade de intérpretes entre os agentes da comissão de censura, além da questão da descontinuidade entre a intencionalidade autorial, os horizontes de expectativa e as grades de leitura aplicadas aos filmes naquele determinado contexto sociopolítico de sua produção/recepção.

DA RECEPÇÃO SOB CONTROLE À NÃO RECEPÇÃO DAS OBRAS FÍLMICAS CENSURADAS OU MUTILADAS

O principal paradoxo da censura está ligado ao fato de ser uma prática antinômica à recepção. Enquanto as formas mais brandas de censura conduzem a uma mutilação das obras, as formas mais duras levam simplesmente à não recepção dos filmes. Mesmo assim, nos dois casos a censura continua ligada a uma prática de leitura³ antecipada das

² Como se pode ler no texto de apresentação do *site*, o acervo da censura foi primeiramente entregue à guarda do Arquivo Nacional em 1999. Em 2005 que o projeto *Memória da Censura no Cinema Brasileiro* disponibilizou gratuitamente mais de seis mil documentos relativos a 175 filmes brasileiros. Acesse: <www.memoriacinebr.com.br>.

³ No dicionário Aurélio, por exemplo, a censura é definida como “exame crítico de obras literárias ou artísticas”.

obras. Neste processo, a interpretação se faz à revelia da intenção da obra e com base em diversos tipos de critérios e preconceitos que servem de justificativas à proibição. Na censura cinematográfica, o censor, os membros das ligas ou comissões de censura e todos os outros censores que “emanam da massa” começam por imaginar e construir espectadores hipotéticos que é preciso defender e proteger contra imagens ou narrativas moralmente intoleráveis. Mas os censores são eles próprios espectadores de um filme cujo acesso eles querem proibir aos demais espectadores. Para justificar tal “prerrogativa”, os adeptos da censura recorrem a valores morais, éticos, estéticos, didáticos e ideológicos para poder transformar suas impressões, juízo de gosto e intolerância em critérios normativos válidos para todo mundo num determinado contexto histórico de recepção dos filmes. Diferentemente do crítico e do espectador ordinário, o censor é aquele espectador que “examina”, analisa, avalia o conteúdo narrativo e temático do filme com o único objetivo de dizer no final do visionamento se a obra está em conformidade com esses valores erguidos como normas e diretrizes para a criação.

Portanto, no cerne do debate, das polêmicas e das definições sobre a censura e os artifícios de controle das obras fílmicas, há as questões da modulação da relação do público e do espectador com o texto fílmico e a questão da lógica e dos modos de leitura fílmica que instituem a própria censura como ato de recepção. Se as mutilações sofridas por uma obra podem ser sentidas pelo autor como uma violação do princípio da criação – e alguns diriam do direito de expressão –, elas são vividas, pelo espectador, como uma sonegação do ver, um atentado contra a atividade de recepção. Em alguns casos mais graves, a censura tem por efeito anular e impossibilitar qualquer forma de acesso à obra fílmica e, conseqüentemente, conduz à não recepção. Em outros casos, os efeitos da censura serão visíveis num conjunto de estratégias e estratagemas de representação que têm como função esquivar a própria censura, antecipando-a. Como a censura, a autocensura e a censura prévia, as astúcias para contorná-las, passam, por sua vez, a fazer parte do horizonte de expectativa das obras daquela época (dados extrafílmicos que alguns espectadores integram tanto na sua competência textual

como na sua competência “enciclopédica” na sua relação com os filmes que sofreram a censura ou algumas mutilações). Isso nos leva a outros aspectos da censura relacionados com o “horizonte de expectativa” que se formam em torno do filme no espaço de recepção.

O CAMPO DOS DISCURSOS DA CENSURA SOBRE OS FILMES E O CINEMA

A história do cinema é também a das vicissitudes, das tribulações que marcam os processos de recepção e qualificação das obras no espaço público. A história social do cinema, das obras fílmicas, dos públicos e dos modos de recepção e de leitura fílmicas se escreve a partir dos textos críticos, teóricos, estéticos e normativos que formam um campo discursivo particular. Uma das principais diferenças entre os discursos orais e escritos produzidos no espaço da recepção está no tipo de relação retórica que cada um deles mantém com o texto fílmico, isto é, na forma como os diferentes tipos de espectadores e sujeitos sociais falam sobre um determinado filme ou concebe a instituição-cinema.⁴ No meio desta produção discursiva, encontram-se preocupações com as influências sociais, culturais e políticas dos filmes. O conjunto destas falas sobre o cinema e os filmes dá forma e visibilidade àquilo que Antoine Compagnon (1998, p. 174) chama de “hermenêutica da resposta pública ao texto”⁵. Enquanto alguns escritos são meramente descritivos⁶ e ensaísticos, outros são mais prescritivos, isto é, tentam ditar receitas ao cinema-instituição. Diferentemente dos escritos com um caráter mais teórico (preocupados em entender as lógicas de negociação dos

⁴ Os estudos da recepção e dos públicos, numa perspectiva sócio-histórica ou etnográfica (nas comunicações), souberam criar técnicas para captar e explorar o valor heurístico dos testemunhos e depoimentos prosaicos sobre a experiência espectral. Confira uma análise de caso em Pierre Molinier (2007). Pensamos também nas pesquisas sobre a produção discursiva dos cinéfilos modernos e outros adeptos da cybercinefilia.

⁵ Teorizada, sobretudo, pelos trabalhos de Jauss (1990).

⁶ Sobre a descrição do espetáculo cinematográfico nos seus primórdios, ver os depoimentos e as impressões de escritores e poetas compilados no livro *Spectateurs nocturnes*, de Jérôme Prieur (1993).

sentidos dos filmes), os discursos de censura assumem um tom declaradamente moralista e afirma sua função reguladora.

Na perspectiva de uma teoria da recepção e dos efeitos (ISER, 1995, p. 15), podemos considerar o material discursivo produzido por agentes de um departamento de censura, por exemplo, como parte dos julgamentos históricos dos espectadores-leitores. Além de levantarem a questão do confronto entre as “autoridades de interpretações” (as do autor do filme *vs.* as do intérprete-censor), as relações contraditórias e paradoxais (de leitura e de proibição) da censura com as obras representam um caso de determinação contextual de ordem institucional no processo de recepção⁷ e de apropriação dos filmes. São, portanto, as formas discursivas da censura, bem como os efeitos e o fenômeno de diversidade de interpretações que elas criam no campo cinematográfico que estarão em discussão nesta comunicação.

Numa análise das maneiras brandas ou fortes pelas quais a imagem cinematográfica pode agredir a sensibilidade do espectador, Noël Burch (2011, p. 149-163) desenvolve uma linha de raciocínio e de argumentação que faz da censura um problema de ordem estética e ao mesmo tempo sociológica: por causa dos efeitos da censura sentidos nos planos da produção e da recepção dos filmes e por causa da sua “função sociológica”. Burch parte da constatação seguinte: como existe uma relação de transformação transgressiva entre as estratégias poéticas de alguns filmes e os materiais considerados tabus e subversivos – de um ponto de vista moral ou ideológico –, logo, qualquer sociedade se sentirá no direito e no dever de intervir nos trabalhos dos cineastas. Consequentemente, a censura toma a forma de um gesto de autodefesa contra aquilo que alguns membros da sociedade estimam ser “experiências fortes” e indesejáveis para os espectadores. Com esse tipo de reação contra os conteúdos – e não sempre contra a forma – dos filmes, a censura passa a

⁷ Como afirma Janet Staiger (2000, p. 77), nos estudos tradicionais da censura parte-se do pressuposto de que o discurso moral “posicionava” o espectador. Com isso, diz Staiger, os discursos morais acabavam permitindo práticas de representações alternativas. Ou seja, os efeitos paradoxais da censura também provocam outros tipos de comportamentos espetatoriais e a emergência de outras interpretações não sempre controláveis. O que confirma o fenômeno de “*empowerment*”, de libertação e de reivindicação da “autoridade” interpretativa por parte de algumas comunidades de interpretação nas suas relações com os filmes, mesmo censurados.

representar, ao seu modo, alguns aspectos da “dialética da transgressão e do tabu” no cinema, zona de tensão em que muitos cineastas situam seu processo criativo. Por isso, diz Burch (2011, p. 150), a censura deve ser considerada como “a expressão sociológica, em uma determinada sociedade, em um determinado momento, das tensões provocadas pela violação de um tabu” no campo estético. Se a análise do conceito de “agressão estética” (tal como proposta por Burch) enfatiza a dimensão sociológica da censura cinematográfica,⁸ ela permite, por outro lado, apreender o modo de participação intervencionista dos espectadores e da esfera pública no conteúdo das obras fílmicas. Em outras palavras, antes dos públicos serem as primeiras vítimas da proibição imposta a um filme, uma parcela desses mesmos públicos é coagente no ato de censurar. As demais implicações estéticas, históricas e sociológicas da censura se observam no plano da recepção, isto é, num nível da experiência cinematográfica em que as contradições entre os horizontes de expectativa dos filmes e as concepções e o imaginário dos públicos e críticos não estão sempre em sintonia. Esse desencontro revela uma dialética entre a esfera da recepção e as opções poéticas/estéticas dos realizadores. Essa intervenção extrafílmica, muitas vezes, toma a forma de uma leitura/interpretação parcial e subjetiva das obras. Quando os agentes sociais se tornam autores de um discurso moralizador, eles passam a agir como grupos de pressão. Eles podem interferir no conteúdo dos filmes. Às vezes, é o próprio Estado que se dota de um órgão de controle, criando assim uma forma de “mediação institucional” entre as obras fílmicas e os públicos: a censura oficial. A leitura/interpretação destes órgãos de censura aparece como um dos níveis de filtro do conteúdo dos filmes antes de sua difusão e disponibilização na esfera pública.

⁸ É bom lembrar que Noel Burch (2011, p. 151), preocupado com a interpretação errônea que se poderia fazer com tal definição da função social da censura, antecipa um esclarecimento em nota de rodapé que reproduzimos aqui: “Uma leitura desatenta do que acabamos de escrever poderia fazer crer que ‘defendemos’ a censura. Não se trata disso: a censura para adultos deve ser combatida por todos os realizadores e por todos os cinéfilos, em todas as frentes, sem distinção entre censura boa ou má (o que infelizmente não acontece). O fato de a censura cinematográfica existir, sob uma forma ou outra, em todos os países, talvez seja indício de que ela represente uma realidade, implicando consequências estéticas e políticas, da qual todo cineasta deveria tomar conhecimento”.

Como sabemos, a estruturação do cinema como campo, em muitos países do mundo, realizou-se a partir das relações de força entre os diretores, a instituição-cinema e as instâncias políticas e grupos sociais. Entre esses protagonistas se discute o sentido social da prática cinematográfica, mas também os valores estéticos, morais, éticos e ideológicos que os filmes devem transmitir através de suas narrativas. No meio desta prosa em torno do cinema e dos filmes, as ações e pressões da sociedade e das instâncias de censura se exerceram diversamente, de acordo com o contexto histórico e cultural de cada cinematografia nacional. Por exemplo, como sabemos, além de se submeter ao ditame de grupos como a National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), os estúdios hollywoodianos também se dotaram de seu próprio código de conduto ou de autocensura (o famoso código Hays). As anedotas e relatos das relações tensas e, às vezes, cordiais entre sindicatos de produtores e realizadores e grupos de pressão já formam um capítulo à parte na história de todas as cinematografias.⁹ Através dos embates entre a instituição-cinema e as instituições sociais os historiadores, psicólogos e sociólogos descobriram o funcionamento das fantasias, das fobias e dos preconceitos de uma sociedade num determinado período de sua história. É neste contexto discursivo que convém indagar as particularidades retóricas e ideológicas dos discursos da censura. As diferentes intervenções externas de caráter político e social influem não só no rumo da atividade cinematográfica, bem como determinam os modelos de representação narrativa e os modos de recepção.

OS DOIS TIPOS DE ABORDAGEM TEORIA DA CENSURA CINEMATOGRAFICA

Com base no desencontro entre as apresentações “oficiais” ou autorizadas do enredo de um filme e os novos tipos de leitura que ele desencadeia no espaço público, Staiger (2000) considera a censura como um dado importante para um estudo histórico-dialético da recepção. Depois de revisar as propostas do que ela chama de “abordagem

⁹ Martine Godet dedicou um estudo à censura no cinema soviético no tempo da *perestroika* (2010).

tradicional da censura” e a “abordagem revisionista” sobre o estudo da censura no cinema, Staiger passa a se interessar particularmente pelos modos de leitura de determinadas comunidade de interpretação (os fãs) dos filmes censurados. (STAIGER, 2000, p. 77-78) Com base na parcela de liberdade que sempre sobra para os públicos de “brincar” com os diferentes significados dos filmes censurados, ela postula a existência de dois filmes em um: o filme dos censores *vs.* o filme dos fãs. A produção cinematográfica, num determinando período histórico, pode ser rígida por um conjunto de protocolos narrativos motivados por preocupações de ordem ético-moral. Os espectadores podem ter consciência da injunção dessas normas morais na prática cinematográfica. Mesmo assim, os espectadores podem recusar ou aceitar os significados criados e propostos pela pressão da censura. Por exemplo, diz Staiger, os públicos americanos tinham consciência plena que os filmes clássicos dos grandes estúdios hollywoodianos eram realizados de acordo com um conjunto de convenções morais vigentes na sociedade americana naquele período histórico. Isso não impediu que as versões do filme sofressem cortes e controle da censura. Nessas circunstâncias, as histórias de censura que cercam um filme se tornaram elas próprias fontes de um prazer estético (como ocorre com qualquer coisa proibida). Ao redefinirem a espectadorialidade com relação a essas primeiras formas de censura cinematográfica, essas pesquisas históricas procuram entender as interações entre as formas de censura e as modalidades de (auto) regulação da produção cinematográfica. No plano da recepção, elas apreendem as respostas e os modos de leitura divergentes dos filmes por algumas comunidades de intérpretes¹⁰ como modos de produção alternativos de uma segunda ou terceira narrativa (à revelia das versões propostas pelas instâncias de realização).

A censura, como os espectadores que usam sua “autoridade interpretativa”, libera um suplemento de interpretações nas apropriações sociais dos filmes; essas interpretações dependem, de um lado, da subjetividade dos próprios censores, e, de outro, das determinações contextuais da circulação das obras. As formas de regulação e de controle exercidas pela censura incidem primordialmente no conteúdo

¹⁰ Sobretudo as comunidades de fã.

narrativo dos filmes, avaliando ou exigindo o ajuste e a conformidade da construção da trama e dos personagens com alguns valores morais preestabelecidos. Sendo assim, a regulação e os públicos acabam criando, cada qual, suas narrativas próprias que decorrem de interpretações singulares. (STAIGER, 2000, p. 77)

Em nosso caso, fomos buscar esse suplemento de interpretações no próprio discurso valorativo produzido, *a priori* ou *a posteriori*, pela censura sobre o filme ou sobre o seu roteiro. Como veremos a seguir, no meio do material discursivo formado pelos laudos censórios, por exemplo, não só aparecem os modos de leitura que cada censor aplica ao filme que avalia, mas, sobretudo, configuram-se os traços do “segundo filme” criado pelo ato de interpretação subjetiva e os traços de uma comunidade de interpretação (formada por uma comissão de censura, por exemplo). O discurso da censura revela também a existência de um horizonte de expectativa diferente e em franca contradição com a intencionalidade do texto e do autor-cineasta do filme.

Por outro lado, destacamos dois tipos de textos de censura: aqueles que mantêm uma relação de comentário mais distante com o texto fílmico (mesmo assim, interferindo nas futuras leituras e nas atitudes dos públicos para com o filme): os boletins, os relatórios, os laudos de uma comissão de censura, etc. formam dados textuais que podem ser comparados ao metatexto¹¹ do filme (como o metatexto da crítica jornalística, e poderá, eventualmente, interessar a alguns espectadores mais curiosos). O segundo tipo de discurso da censura é aquele que vem diretamente acoplado ao texto fílmico e participa, assim, daquilo que Genette chama de peritexto. São geralmente menções de advertência que se destacam no interior do espaço prefacial, nos créditos, no cartaz e nos materiais de divulgação do filme. Esta última categoria de texto da

¹¹ Ao mencionar a metatextualidade como o terceiro tipo de transcendência textual, Genette define também como metatexto qualquer texto ou fragmento de texto que mantém uma relação crítica e de comentário com relação a uma obra. No cinema, como na literatura, essa relação metatextual tem na atividade da crítica sua máxima expressão. Mas, além do discurso da crítica especializada, proliferam sobre e em torno do filme outras variantes metatextuais como a análise fílmica e as conversações e os comentários de cinéfilos.

censura tem uma função claramente paratextual.¹² Mas a voz da censura pode ecoar de forma implícita e surda no interior do discurso do filme. Neste caso, ela transparece só mediante uma análise mais detalhada do filme. Em todos os casos, as intervenções da censura e da autocensura criam uma “consigna de leitura” implícita. Ao apreendermos o discurso da censura como paratexto ou como metatexto fílmico, a nossa intenção é examinar seu modo de funcionamento discursivo com relação ao texto fílmico e seu modo de participação na constituição daquilo que Genette (1982, p. 10) chama a “dimensão pragmática” da obra, isto é, um lugar donde o texto age sobre o leitor. Mesmo não fazendo diretamente parte do processo de criação do filme, esses dois tipos de discurso da censura têm efeitos na leitura do conteúdo narrativo e determinam a relação e o comportamento do público com a obra¹³. Inclusive eles ativam e suscitam em alguns espectadores aquilo que Staiger define de “imaginação transgressiva”, atitude que resulta na procura da obra na sua forma original (pré-censura) e na ativação de um modo de leitura fílmica mais antagonista do que participativa e cúmplice. (STAIGER, 2000, p. 78) Para isso, precisamos apreender o sujeito espectador e leitor que se forma, como uma figura implícita, dentro dos discursos de apreciação, de julgamento e de proibição de um filme por uma comissão de censura, por exemplo.

Mesmo quando os filmes são banidos (e que nunca os veremos), restam deles, pelo menos, os traços da sua censura no imaginário e na memória dos espectadores. São esses fenômenos de permanência que explicam que, além das anedotas sobre casos de (auto)censura na história do cinema, as famosas “versões do produtor” e as “versões do realizador” (*director's cut*) tenham se tornado também objetos de culto entre

¹² “O segundo tipo (de transtextualidade) é constituída pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com aquilo que só se pode chamar de seu paratexto”. (GENETTE, 1982, p. 10) Os elementos constitutivos do paratexto, diz Genette, conferem ao texto um entorno e um contexto e, às vezes, produzem sobre ele um comentário que pode ser oficial ou não oficial e que não é sempre de fácil acesso ao leitor purista da obra. Philippe Lejeune também vê no paratexto um lugar para o pacto genérico no estudo da autobiografia.

¹³ Igual ao que Odin (2000, p. 77) fala de “efeito créditos”, referindo-se ao efeito de “posicionamento prévio” que os créditos de um filme criam num espectador desde a sequência inaugural, podemos falar aqui também de efeito-censura.

alguns cinéfilos. J-P. Berthomé (2008, p. 17), por exemplo, vai mais longe ao afirmar que a “cinefilia do pós-guerra se nutriu fartamente do mito das obras mutiladas ou perdidas”. Os inúmeros exemplos de filmes de grandes cineastas censurados excitam ainda a imaginação e a curiosidade dos cinéfilos, pois tudo que é foi proibido um dia, torna-se ainda mais belo. Na perspectiva de um estudo histórico e cultural da recepção, os textos da censura, bem como os discursos dos diferentes grupos sociais sobre os filmes e o cinema, constituem-se em documentos históricos: o historiador vê neles informações valiosas para construir, por inferência e hipoteticamente, as figuras dos públicos e dos espectadores de um determinado período. Sendo assim, os discursos das instituições jurídicas, religiosas, pedagógicas, culturais etc. formam um objeto de estudo para a “pragmática histórica do filme”. (KESSLER, 2000, p. 80) Através deles, nota-se divergência de leitura, de interpretação e de avaliação de uma mesma obra. Em nosso estudo, preferimos eleger uma instituição da censura em particular; e fizemos dos seus documentos nosso objeto de análise. Tivemos acesso a uma parte dos documentos produzidos pelo departamento da censura sob o regime militar no Brasil. Vemos nesse rico acervo um caso de configuração paratextual e metatextual sobre os filmes e o cinema naquele período, como também vemos nesses relatórios de censura modos de leitura fílmica que antecederam a recepção das obras no espaço público. A seguir, são estes paradoxos da censura como forma de mediação num determinado período da história do cinema brasileiro que passarei a examinar mais detalhadamente.

APRESENTAÇÃO DO OBJETO DISCURSIVO DE CENSURA EM ESTUDO

“A partir de agora você poderá descobrir mais de quatorze mil documentos entre processos de censura, material de imprensa e relatórios do DEOPS¹⁴ de 444 filmes brasileiros”. Qualquer pessoa, ao acessar o site *Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964/1988*, pode ler

¹⁴ A organização do material de censura do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS/SP) é fruto da pesquisa da Leonor Souza Pinto, uma das principais idealizadoras do portal.

esta frase como um convite a mergulhar num capítulo sombrio da história do cinema brasileiro. O portal foi criado em 2005 e abriga um rico material discursivo da censura cinematográfica praticada sob o regime militar. Assim que foram liberados para consulta pública,¹⁵ esses documentos passaram a ser digitalizados e disponibilizados na internet: a este respeito foi criado o site que abriga, além dos laudos e relatórios da comissão de censura oficial, críticas jornalísticas que tinham um caráter de censura. Como qualquer hipertexto, o *site* é estruturalmente dividido em duas grandes partes que comportam diversos paratextos/metatextos sobre os filmes censurados. Além desses documentos históricos, há também um *link* que leva aos depoimentos de alguns cineastas gravados em vídeo; eles falam brevemente da maneira como vivenciaram a experiência de terem seus filmes censurados.

FUNÇÃO E EFEITO PARATEXTUAL/METATEXTUAL¹⁶ DOS DOCUMENTOS DO DEOPS

Situados da zona peritextual dos filmes, podemos considerar os documentos da censura como paratextos e metatextos que mantêm uma relação de comentário com as obras. As descrições que os censores do DEOPS realizam sobre o conteúdo narrativo e os aspectos estéticos e morais de alguns filmes são, na verdade, comentários que determinam o rumo das obras. Desta prática de leitura os filmes podem sair com o selo de liberação ou de proibição de circulação. Sendo assim, os comentários da censura predeterminam a recepção dos filmes julgados, e, conseqüentemente, fazem parte das vicissitudes da história no espaço público. Trata-se de uma determinação de ordem contextual e institucional, embora alguns comentários revelem claramente ponto de vista subjetivo na avaliação dos filmes. O Departamento de Censu-

¹⁵ O tratamento e organização dos documentos do arquivo do DEOPS e sua disponibilização no *site* é parte do trabalho de pesquisa da historiadora Leonor Pinto Souza.

¹⁶ Daqui para frente, utilizaremos os termos de paratexto e metatexto acerca do comentário da censura com base nos sentidos, efeitos e modo de funcionamento que estas duas categorias discursivas têm na teoria de Genette.

ra apresenta-se como uma espécie de “comunidade de intérpretes”¹⁷ com um horizonte de expectativa difuso. Majoritariamente composto de militares, funcionava como um corpo de funcionários cuja relação “espectatorial” com os filmes é predeterminada pelo sentimento de cumprir uma “missão”: avaliar a forma e o conteúdo dos filmes a partir dos focos do moralismo e da preservação da “segurança nacional” que vinha se constituindo como uma ideologia. As pequenas discordâncias que se leem numa troca de laudos de um censor para outro, de um setor para o outro, revelam uma divergência de interpretação parcial do que ideológica. É nesse aspecto que os laudos confirmam a existência de modos de leitura de acordo com cada filme.

MODOS DE LEITURA FÍLMICA E ATITUDES
INTERPRETATIVAS PRESENTES EM ALGUNS LAUDOS
CENSÓRIOS

Não há exagero em dizer que os laudos de censura do DEOPS também fazem parte das memórias do cinema brasileiro; eles participam dos discursos que acompanharam a circulação dos filmes na esfera pública. Ao mergulhar na leitura de alguns laudos nesse arquivo, é como se o espectador contemporâneo tivesse acesso à história da recepção das obras que passaram pelo crivo da avaliação dos censores do DEOPS. Esses documentos escritos da censura aparecem hoje como vestígios de uma prática de leitura/interpretação fílmica excêntrica e ideológica exercida no contexto da ditadura militar. A primeira impressão que tive ao ler alguns relatórios é que os censores assistiam aos filmes,¹⁸ mesmo que baseando, em última instância, seus julgamentos em normas morais e considerações ideológicas. Comecei a me interrogar sobre o tipo de relação de leitura que eles mantinham com a obra (que tipo de espectador-leitor se afirma ali?), sobre o tipo operação de linguagem que eles encenavam (como eles resumem, descrevem e comentam o

¹⁷ Pensamos particularmente na conceituação da noção de “autoridade das comunidades interpretativas” por Staley Fish (2007).

¹⁸ Nos casos extremos, o censor pré-julga os filmes antes de vê-los.

filme ou trechos incriminados?) e sobre o ato de interpretação¹⁹ (quais sentidos eles extraem do filme ou dão ao conteúdo narrativo?).

Consciente da pluralidade de “verdades” contidas numa obra, o censor do DEOPS, que é também um espectador, procura antecipar sobre o processo receptivo do filme, controlando parte de seus sentidos. Quando o censor julga uma obra inapropriada ou em contradição com normas morais estabelecidas, por exemplo, ele proíbe a circulação da mesma em nome da proteção dos públicos que são visados. Agindo assim, o agente da censura “imagina” e constrói espectadores e públicos hipotéticos. Ao desconsiderar o *intentio auctoris* e o *intentio operis* – tais como formulados por Umberto Eco (2008) – da obra, o censor privilegia apenas a intenção *lectoris* na sua operação de leitura/interpretação do filme; ele não busca cooperar com o filme. O censor intervém no filme como um intérprete que se compraz na sua função de mediador entre o texto e o público-alvo. Ele se sente incumbido de uma missão de ler previamente o filme e identificar nele parte dos sentidos indesejáveis, eliminar do filme os percursos de sentidos que podem ser ativados por alguns espectadores, como revela este trecho do laudo censório²⁰ sobre o filme documentário *Brasil Ano 2000* (de Walter Lima Júnior, 1969):

[...] Entrecho e apreciação moral: a hecatombe de imaginário 3ª guerra mundial reúne na fictícia e cosmopolita cidade de ‘Miqueci’²¹ uma família brasileira que preserva o poder matriarcal. A mixórdia política, social e religiosa concentrada num pseudo eclético templo religioso, representa o desnorteamento que empolgará os remanescentes da atual geração, revelando a sua incapacidade de autocrítica. Destacando o subdesenvolvimento que coloca o povo brasileiro num primitivismo quase paleolítico ou neolítico, o filme revolve um emaranhado de desaires, objetivos e subliminares, às nossas autoridades e instituições, pronogsticando o retrocesso cultural, social, moral, político e religioso, tentando alvejar, acintosa e desabrigadamente, o atual esforço nacional de aculturação

¹⁹ Lembremos que Barthes (1999), ao falar da *Nouvelle Critique*, insiste na noção de “verdade de palavra” que se tornou a única e principal obsessão do crítico-escritor ou o crítico-analista. No caso do censor, o embate com a verdade é outro, persegue-se outro tipo de verdade.

²⁰ Reprodução *ipsis litteris* do trecho do laudo censório de uma página.

²¹ Cidade “Me Esqueci”.

e soerguimento d nossa Pátria [...]. Atenta contra as nossas forças armadas, na espalhafatosa e alienada figura do ‘general’, frisando, adiante, que malgrado a obra revolucionária, o Brasil continuará atrelado e ‘alimentado pelos norte-americanos, aos quais entregou todas as suas riquezas’, sem possibilidades de liberação. O achincalhe cinematográfico culmina, em longa tomada, (final), na qual os seus personagens ‘purificados’ estradejam para ‘despertar o gigante adormecido’, cuja silhueta é nítidamente apresentada ao fundo, nos contornos de uma montanha.. É, pois, sob essas considerações e fiel aos meus deveres funcionais e cívicos que desaconselho a liberação do filme BRASIL ANO 2000, sugerindo a sua “INTERDIÇÃO”, s.m.j.²² (BRASIL, 1969)

Como podemos ver no laudo acima reproduzido, o “técnico da censura” não adere ao pacto de leitura ficcional; ele resiste ao modo de leitura ficcionalizante²³ que um filme como *Brasil 2000* solicita. Percebemos que, no seu embate interpretativo com o filme, o censor faz uma série de conjecturas. Porém, tais suposições e inferências partem de um sujeito que se posiciona perante o texto mais como um espectador empírico do que como um espectador-modelo. Sendo assim, ele questiona e rejeita algumas estratégias narrativas de *Brasil 2000*. Sua interpretação, apesar de excêntrica, parece obedecer a critérios de julgamento preestabelecidos e a um horizonte de expectativa. Razão pela qual Fish nos lembra que a excentricidade é essencial ao sistema e às operações da interpretação. Pois, por mais inacreditável que pareça, “[...] a produção e a percepção das interpretações excêntricas são atividades tão aprendidas e convencionais quanto a produção e a percepção de interpretações que são julgadas aceitáveis”. (FISH, 2007, p. 81)

Além da questão da boa ou má interpretação, a leitura do censor do DEOPS é castradora, ele lê o filme à revelia das estratégias de programação de um espectador modelo ou cooperante. Além disso, é um modo de leitura que levanta outra questão de fundo: a da determinação e do peso de algumas modalidades de mediação sobre os processos de recepção. O mediador aqui é o censor que escreve sobre o filme antes da sua

²² Assinado por Carlos Lúcio Menezes, técnico de censura.

²³ No modelo da semiopragmática do cinema formalizado por Roger Odin (2000).

livre circulação. Ele intervêm sobre o filme pelo discurso escrito. Ao se realizarem pela escrita e na escrita – ou na escritura, como diria Barthes (1999) – os relatórios e a atividade dos censores do DOEPS parecem compartilhar alguns traços com a crítica.²⁴ Porém, diferentemente do crítico, o censor avalia o filme para logo interferir negativamente na sua recepção. Enquanto o crítico se vale de critérios estéticos para julgar uma obra, o censor baseia seu julgamento em normas morais e ideológicos. No caso do trecho de laudo examinado acima, depois de aplicar uma grade de leitura na forma de um primeiro filtro entre o filme e os espectadores, o “técnico da censura” termina proibindo o filme, isto é, inviabilizando sua recepção por outros espectadores. Sendo assim, ele impossibilita outras operações interpretativas sobre a mesma obra sancionada. A dimensão performativa da escrita da censura se expressa, neste caso, pelo enunciado taxativo final: “É, pois, sob essas considerações e fiel aos meus deveres funcionais e cívicos que desaconselho a liberação do filme”. Ou seja, o fato de censurar precisa se reafirmar como ato no verbo “desaconselhar”.²⁵ Dali a necessidade, numa análise do material verbal da censura, de atentar para a relação de contradição que há entre a dimensão pragmática dos textos fílmicos e a dimensão performativa da censura enquanto ato de linguagem no processo de recepção.

CONCLUSÃO

Procurei abordar a censura, enquanto ato de recepção, numa perspectiva mais discursiva, semiopragmática e pragmática contextual do que numa perspectiva sócio-histórica ou jurídica do cinema. Se, grosso modo, a recepção concerne ao efeito produzido pelo texto fílmico e às formas de interação dos públicos com as obras, não há dúvida que a compreensão do processo receptivo passa também pelo estudo e análise das determinações contextuais que provém dos metatextos da censura produzidos sobre os filmes. O estudo do fenômeno da censura

²⁴ O tipo de metatexto mais estudado na literatura, segundo Genette.

²⁵ Basta lembrar a lista de pequenos verbos e frases performativos descritos por J.L. Austin na teorização da pragmática da linguagem ordinária. “*Quand dire c’est faire*”, 1970.

cinematográfica à luz das teorias da recepção e da leitura permite uma reproblemática teórica dos tipos de leitores-espectadores²⁶ num determinado contexto histórico. O que leva à situação mais paradoxal da censura no campo do cinema: uma prática consubstancialmente ligada ao processo de recepção, mas que visa a anular a recepção das obras. As considerações tecidas e expostas aqui não passam de conclusões provisórias. Pretendemos levar adiante este estudo, analisando um pouco mais os aspectos pragmáticos dessa relação contraditória e paradoxal entre censura e recepção fílmica. Queremos investigar mais detalhadamente as relações e interações entre o discurso da censura e as disposições receptivas de alguns tipos de espectadores e comunidades de interpretação, em determinados períodos históricos e contextos sociais; e examinar também os efeitos da autocensura na programação de modos de leitura particulares. Nesta perspectiva, apreendemos os rastros verbais da censura como dados paratextuais e metatextuais²⁷ que produzem efeitos na percepção que alguns espectadores têm sobre o conteúdo fílmico. Como vimos com o material do DEOPS, os vestígios da censura oficial – que subsistem sempre ao próprio ato de censurar – oferecem a oportunidade de pensar uma história da recepção dentro da história do cinema brasileiro. As próximas fases da pesquisa serão dedicadas ao estudo de uma parte desses documentos, examinando neles o efeito e a “ação” do discurso da censura não só sobre os modos de leitura dos filmes, mas também sobre as atitudes e o imaginário espetatoriais de hoje.

²⁶ No caso da literatura, como sabemos, Iser (1995) faz dos “tipos de leitores” e de “leitor contemporâneo” noções-chave tanto na história da recepção quanto na teoria dos efeitos propriamente ditas.

²⁷ Como exemplo de um estudo do “como ler um metatexto” criado estrategicamente pelo próprio autor da obra, ver a análise de *Un drame bien parisien* por Umberto Eco no livro *Lector in Fabula*, 2008, pp.171-192.

REFERÊNCIA

- AUSTIN, John L. *Quand dire, c'est faire* ("How to do things with words"). Paris: Seuil, 1970. p. 41-42.
- BARTHES, Roland. *Critique et Vérité*. Paris: Seuil, 1999.
- BERTHOMÉ, Jean-Pierre. Le fantasme de l'oeuvre perdue. *Théorème: le Mythe du director's cut*. Paris: Presses Sorbonne, 2008. p. 17-26.
- BRASIL. Ministério da Justiça. Departamento de polícia Federal. *Lauda censório*. Brasília, 1969. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0260162C00901.pdf>>
- BURCH, Noel. *Praxis do cinema*. Lisboa : Ed. Estampa, 1973. p. 149-163.
- _____. _____. São Paulo : Perspectiva, 2011. p. 141-163.
- CENSURA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba: Ed. Positiva, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *Le démon de La théorie: littérature et sens commun*. Paris: Seuil, 1998.
- DOUIN, Jean-Luc. *Dictionnaire de la censure au cinéma*. Paris: PUF, 1998.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FISH, Stanley. *Quand lire c'est faire: l'autorité des communautés interpretatives*. Paris: Les Prairies Ordinaires, 2007.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GODET, Martine. *La pellicule et les ciseaux: la censure dans le cinéma soviétique, du Dégel à perestroïka*. Paris: CNRS, 2010.
- ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture: Théorie de l'effet esthétique*. Liège: Mardaga, 1995.
- JAUSS, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1990.
- KESSLER, Frank. Regards en creux: le cinéma des premier temps et la construction des faits spectatoriels. *Reseaux*, n. 99, p. 73-98, 2000. Dossier Cinéma et Réception.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975, p. 45.
- MOLINIER, Pierre. Microsociologie d'une réception de DVD: témoignages

de réception et réception de témoignages. In: FRANÇOIS-CHARLES, G.; MODESTA, Suárez (Org.). *Réception et Usages des témoignages*. Toulouse: Éditions Universitaire du Sud, 2007. p. 291-304.

ODIN, Roger. *De la Fiction*. Bruxelles: De Boeck Université, 2000.

PRIEUR, Jérôme. *Les spectateur nocturnes: les écrivains au cinéma* (une anthologie). Paris: Cahiers du Cinéma, 1993.

STAIGER, Janet. Taboos and Totems: cultural meanings of the Silence of the lambs. In: COLLINS, Jim et al. (Org.). *Film theory goes to the movies*. New York: Routledge, 1993. p. 142-154.

_____. *Perverse spectators: the practices of film reception*. New York: New York University Press, 2000.

Sobre os autores

Ana Camila de Souza Esteves possui graduação em Jornalismo pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e é mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela mesma instituição. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Comunicação Audiovisual e Cinema, atuando principalmente nos seguintes temas: cinema, poética do filme, análise fílmica, política dos autores, autoria cinematográfica, narrativa autobiográfica e experiência ficcional. Atualmente concentra sua pesquisa na perspectiva narrativa da teoria do autor.

Ana Paula Nunes é doutoranda em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e mestre em Comunicação/Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente é professora do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), onde, além das atividades de ensino e pesquisa, desenvolve o projeto de extensão Quadro a Quadro. É membro da ONG Cineduc - Cinema e Educação, através da qual trabalhou em vários projetos e oficinas de vídeo e de linguagem audiovisual para professores, jovens e crianças.

Dafne Reis Pedroso da Silva é doutora em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) e mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Participa do Grupo de Pesquisa em Comunicação Processocom e do Grupo de Estudos do Imaginário, Sociedade e Cultura (GEISC). Professora do curso de Produção Audiovisual na

Universidade Comunitária da Região de Chapecó (Unochapecó), de Santa Catarina.

Eva Dayna Feliz Carneiro é bacharela e licenciada em História pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Possui especialização em áreas de desenvolvimento da Amazônia pelo Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA/UFPA); mestrado em História Social da Amazônia pelo Programa de Pós-graduação em História (PPHist/UFPA). Foi professora substituta da Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará entre os anos de 2008-2010. Atualmente é doutoranda do PPHist/UFPA, desenvolvendo pesquisa sobre o cinema e literatura em Belém, cuja pesquisa conta com o apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Jiani Adriana Bonin é pós-doutora junto ao Programa de Estudios en Comunicación y Ciudadanía, do Centro de Estudios Avanzados da Universidad Nacional de Córdoba (2009) e doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP, 2001). Professora e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). É co-coordenadora do Grupo de Pesquisa em Comunicação Processocom e pesquisadora participante da Rede. Tem pesquisado problemáticas com foco em mídias e identidades culturais e cidadania, recepção midiática e metodologias de pesquisa em comunicação.

Laikui Cardoso Lins é mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (Uefs) e graduada em Licenciatura em Letras Vernáculas pela mesma instituição de ensino superior. Tem experiência como docente na área de Língua Portuguesa nos níveis fundamental, médio e superior e, eventualmente, ministra cursos e profere palestras em cursos de formação de professores, abordando as temáticas da produção textual na escola e correção de textos escolares. Além disso, desenvolve outras atividades relacionadas aos temas: literatura e cinema, recepções literária e cinematográfica, história do cinema e cinema novo. Atualmente é professora efetiva do Instituto Federal Baiano (IFBA), *campus* Teixeira de Freitas.

Maria do Socorro Silva Carvalho é doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutorado na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Professora titular da Universidade do Estado da Bahia (Uneb), é docente permanente do Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL/Uneb).

Mahomed Bamba é doutor em Cinema e Estética do audiovisual pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). É professor adjunto na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (Facom/UFBA) e pesquisador credenciado no programa de Pós-graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas (PósCom/Facom/UFBA). É um dos coordenadores do Grupo de Pesquisa em Recepção e Crítica da Imagem (Grim)/Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas/UFBA. Coordena também o Seminário Temático de Recepção e Espectatorialidade na Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e do Audiovisual (Socine). Publicou artigos sobre a temática da recepção cinematográfica e audiovisual. Tem capítulos em livros coletivos sobre os cinemas africanos. Co-organizou o livro *Filmes da África e de sua Diáspora*, Edufba, 2012.

Pedro Curi é doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF), onde também defendeu a dissertação de mestrado *Fan films: da produção caseira a um cinema especializado*, sobre a produção audiovisual de fãs. É jornalista formado pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e trabalhou nos canais de televisão Globo News e Futura. Atua também como produtor multimídia e pesquisa temas relacionados a cultura dos fãs, cultura participativa, audiovisual, convergência midiática e culturas juvenis.

Regina Gomes é doutora em Ciências da Comunicação (especialidade em Cinema) pela Universidade Nova de Lisboa, professora no Curso de Comunicação Social e no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da

Bahia (UFBA). Tem experiência na área de Comunicação com ênfase em Análise e Crítica de Cinema e Audiovisual e Estudos de Recepção.

Tania Siqueira Montoro é mestre em Comunicação pela Tulane University e ph.D. em cinema e televisão pela Universitat Autònoma de Barcelona com pós-doutoramento em cinema na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora e pesquisadora da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), lidera a linha de pesquisa em estudos de Imagem e Som do programa de pós-graduação. Possui ao longo de três décadas artigos e livros publicados no país e no exterior em que tematiza teorias e metodologias de análise da comunicação e da cultura contemporânea, particularmente nos estudos das audiovisualidades. Realizadora de cinema com filmes premiados no país e exterior. Recentemente o seu último longa-metragem *Hollywood no Cerrado* ganhou a melhor pesquisa no X Festival Internacional de Cinema de Arquivo (Recine).

Tetê Mattos é mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e professora do Departamento de Arte da mesma universidade, onde ministra disciplinas para o curso de graduação em produção cultural. É diretora do Instituto Brasileiro de Estudos de Festivais Audiovisuais (Ibefest) e integra a diretoria do Fórum dos Festivais desde 2005. Dirigiu os documentários premiados *Era Araribóia um Astronauta?* (RJ, 27min, cor, 16mm, 1998) e *A maldita* (RJ, 20min, cor, 35mm, 2007). Publica artigos em revistas e livros especializados em cinema. Foi coordenadora técnica do estudo “Diagnóstico Setorial 2007/ Indicadores 2006 dos Festivais Audiovisuais”. Desde 2005 participa como curadora da mostra competitiva de curtas-metragens nacionais do Amazonas Film Festival. É idealizadora e diretora da mostra Araribóia Cine – Festival de Niterói, que se encontra na décima segunda edição.

COLOFÃO

Formato	16 x 23 cm
Tipologia	Minion Pro e Cronos Pro
Papel	Alcalino 75 g/m ² (miolo) Cartão Supremo 300 g/m ² (capa)
Impressão	Setor de Reprografia da EDUFBA
Capa e Acabamento	Cian
Tiragem	400 exemplares

Este livro traz uma síntese dos principais debates teóricos sobre a recepção e a espectralidade cinematográficas, e propõe, por outro lado, os resultados de estudos de casos em que comunidades de interpretação – a crítica, a cinefilia, a censura, o *fandom* –, os modos de leitura e de recepção de um determinado filme e os eventos e lugares de cinema – mostras, festivais, cineclubes, salas de exibição – são descritos e analisados como manifestações do fenômeno receptivo no cinema. Alguns artigos aqui reunidos foram apresentados na forma de comunicação no seminário temático da recepção da Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e Audiovisual. O livro é destinado aos estudantes, pesquisadores e críticos do cinema ou a qualquer pessoa interessada no assunto.

ISBN 978-85-232-1104-2



9 788523 211042