

**Modos de ver e viver o cinema:
etnografia da recepção fílmica e seus desafios.¹**

Maria Luiza Rodrigues Souza²

¹ Em 2011, apresentei algumas reflexões sobre métodos etnográficos e recepção cinematográfica no Encontro da Socine realizado no Rio de Janeiro. A partir de então, continuei ampliando a pesquisa e uma versão inicial deste artigo foi apresentada na 28ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 02 e 05 de julho de 2012, em São Paulo.

² Maria Luiza Rodrigues Souza é professora da Faculdade de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFG. Publicou os artigos *Filmes sobre a ditadura como arquivos especiais do trauma- Batismo de sangue como filme-arquivo*, na Revista *Ponto-e-Vírgula*, 2009; *A memória política das ditaduras brasileira e argentina no cinema*, na coletânea *Estudos de cinema e audiovisual - SOCINE*. 2010; *Margens e centros: pensando os cinco anos do Ser-tão*. (capítulo escrito com a equipe de pesquisadores/as do Ser-tão) pela Editora da PUC Goiás, 2013; No prelo o livro *Arquivos da Derrota: O cinema pós-ditatorial no Brasil e na Argentina*; E-Book pela ABA, 2014. Coordena o Projeto de Extensão *Arte e Diferença*, desenvolvido desde 2011, uma das atividades do Ser-tão – Núcleo de Estudos e Pesquisas em Gênero e Sexualidade da UFG.

e-mail: mariluizars@yahoo.com.br

Resumo

O cinema pode ser objeto de estudo antropológico pelo menos de três formas: visando compreender a esfera da produção cinematográfica; por meio de uma antropologia da narrativa e das representações fílmicas; ou ainda através de estudos sobre a recepção das obras. Considerando que essas possibilidades podem se mesclar, esse trabalho discute a recepção fílmica e seus desafios para uma etnografia do cinema tal como este é percebido pelas assistências. As perguntas centrais dizem respeito a como o cinema é vivido e compreendido por sujeitos que ocupam distintas posições sociais. Trata-se de compreender não o filme em si, mas como a narrativa fílmica é significada por quem lhe assiste. O presente trabalho enfoca questões sobre o que fazer numa pesquisa que pretende desenvolver uma etnografia sobre a interpretação da narrativa fílmica pelo público frequentador de cinema, indagando quais as relações entre o método etnográfico e as metodologias empregadas nos estudos de recepção cinematográfica. Como a abordagem antropológica pode contribuir para pesquisas sobre a forma como as imagens, sons e narrativas fílmicas são (re)significadas? Para discutir as questões propostas serão apresentados resultados preliminares de uma pesquisa em andamento a respeito das opiniões, comportamentos e percepções de um grupo heterogêneo de pessoas a respeito de filmes.

Palavras-chave: recepção cinematográfica; etnografia; métodos.

Abstract

Cinema might be an object of anthropological study in at least three ways: seeking to understand the context of film production; by means of an anthropology of film narrative and film representations; or also by means of reception studies. Taking into consideration that these possibilities might be combined in numerous ways, this article discusses film reception and its challenges for ethnography of cinema, as audiences experience it. The main questions concern how cinema is lived and understood by people who occupy different subject and social positions. Instead of understanding the film itself, it is about understanding how film narrative is conceived by spectators. This article focuses on questions about what one can do in a research which aims to develop an ethnography of the interpretation of film narrative by specific audiences, asking what are the relationships between ethnographic method and the methodologies employed in the studies of film reception. How can the anthropological approach contribute to research on how images, sounds and film narratives are (re)signified? To discuss the proposed issues, I present preliminary results of an ongoing research about the beliefs, behaviors and perceptions of a heterogeneous group of people regarding films.

Keywords: reception studies; ethnography; methods.

Pontos de partida

Este é um trabalho exploratório sobre os problemas metodológicos e, portanto, teóricos, enfrentados pelas pesquisas de recepção cinematográfica. Como procuraremos deixar mais claro a seguir, pelas pesquisas sobre como o cinema comercial é ressignificado pelas espectadoras e espectadores. A perspectiva antropológica adotada concebe a recepção como processo dinâmico. Enfoca a necessidade de considerar a construção dos significados e sentidos que receptores/as elaboram a respeito de filmes a que assistem. Tal construção requer pensar que tais significados estão situados nas relações entre a história que se quis contar em imagens e sons e a maneira como diferentes pessoas elaboram e vivenciam o que viram e ouviram. Aqui a noção de endereçamento proposta por Ellsworth (2001), permite acessar a relação ativa entre cinema e espectador/a ao desestabilizar a noção de recepção. O modo como o filme é vivenciado varia conforme quem lhe assiste.

As reflexões que seguem se referem às primeiras etapas de uma série de investigações variadas. As ideias aqui discutidas são, em parte, retiradas da experiência em outras pesquisas que venho orientando, sobre temáticas como a recepção e a crítica de filmes em *blogs* e *vlogs*³, as diferenças entre os públicos de salas cinemas de arte e de espaços mais comerciais e o estado da arte nas pesquisas sobre recepção e suas abordagens metodológicas.

A pergunta que se faz diz respeito a quais são as técnicas de pesquisas e as abordagens mais adequadas para as idas a campo, para a prática etnográfica relativa aos mundos e dinâmicas espectatoriais. O início das questões partiu do levantamento dos estudos de recepção cinematográfica na América Latina. Verifiquei, então, que são praticamente inexistentes os trabalhos publicados que

³ Quero agradecer a participação de Morgana Sousa Assunção e Daniela Barra Soares, orientandas de PIBIC e PIVIC que participaram desta pesquisa com os trabalhos “*Recepção de filmes: o caso dos videologs*”, e “*Diferentes públicos de cinema em Goiânia, diferentes modos de recepção cinematográfica?*”, em 2012. As observações de campo e os relatórios de pesquisas destas estudantes contribuíram para que eu pudesse questionar mecanismos utilizados em pesquisas etnográficas sobre como pesquisar o modo como os filmes são sentidos e vividos pelas pessoas.

tratam da recepção cinematográfica, ou da espectralidade, assim como as reflexões metodológicas sobre os problemas enfrentados quando se aborda como as audiências percebem, consomem e agem diante do cinema comercial. Predominam na região estudos voltados para a TV e outras mídias. Em geral, a preocupação com o modo como é recebido e reelaborado o filme se dá com a valorização do texto fílmico, através das análises da narrativa; as formas como esta é vivida, percebida, reelaborada e dada a conhecer pelas audiências se retrai, não é foco da maioria das abordagens sobre recepção. Há um predomínio de análises sobre o texto fílmico e a interpretação da narrativa é preponderante.

Cinema e antropologia, como se sabe, apresentam várias conexões ao longo de suas histórias. A constituição do campo da antropologia visual ilustra isso. A preocupação que esboçamos diz respeito ao trabalho antropológico que se debruça sobre o cinema enquanto foco de análise. Assim, a antropologia do cinema pode ocorrer de três maneiras distintas que, apesar das diferentes preocupações, podem se interconectar, dialogar entre si. Uma delas diz respeito aos estudos sobre a comunidade de realizadores, o que poderia ser tratado como uma antropologia da produção fílmica⁴. Tais estudos dão origem aos trabalhos sobre a comunidade de profissionais envolvida na produção de filmes: técnicos, produtores, atores, distribuidores etc.. Aqui interessariam as relações nos diversos “mundos artísticos”, para usar a expressão de Becker (1977). As tensões, as competições e as colaborações entre os diversos segmentos e suas personas sociais no interior destes vários mundos, assim como suas relações com outras esferas da indústria cultural seriam o ponto de preocupação de estudos desta vertente.

Pode-se estudar o cinema através de suas narrativas, pelo modo como imagens, sons, cenas etc., são encadeadas para contar histórias. As narrativas são o manancial que a/o pesquisadora/or tem para acessar a socialidade, as dinâmicas culturais e históricas. Entende-se que aquilo que os filmes contam, a maneira como isso é realizado, são projeções dos contextos históricos e sociais

⁴ Baseio-me nas discussões empreendidas por Ribeiro (2008, 12), a respeito das possibilidades de antropologia(s) do cinema narrativo comercial.

em que estes filmes são produzidos e criados. Dois exemplos clássicos podem ser mencionados: *O crisântemo e a espada* (2002), de Ruth Benedict e publicado em 1946, e *The study of culture at a distance* de Margaret Mead e Rhoda Métraux de 1953 (2002). O filme enquanto obra artística e como narrativa – implicando tanto na esfera da produção como internamente à história que se conta – é tomado como irradiação da cultura: vê-se no filme a socialidade que o realiza ou, como destacado por Benjamim (1994), o filme é obra coletiva.

É inegável a preponderância que as histórias ocupam, seja como for que sejam narradas, na vida humana. Nossas subjetividades são traçadas pelas formas como narramos nossa própria vida e por todas as inúmeras maneiras pelas quais vamos situando o mundo através das histórias que ouvimos, vemos, contamos ou lemos. Neste sentido devo ressaltar que cinema é aqui tomado como uma complexa elaboração artística que envolve produção, distribuição, exibição, desempenho e criação de peças específicas cujo resultado, o filme, pode ser trabalhado em seu âmbito interno, sem perder de vista a relação que há entre essas esferas. Além deste tipo de entendimento, um filme também é aquilo que fazemos dele, o que sentimos e como interpretamos ao que assistimos, seja na sala escura, seja ao abrigo de nossas casas.

Entender de que modo as imagens e os sons agem na vida das pessoas e tentar compreender como estas recebem estes componentes é, portanto, uma das possibilidades da antropologia e de suas relações com o cinema e com o audiovisual em geral. Descrever e interpretar como as pessoas agem, através e participando destas imagens, faz com que tenhamos de notar o/a espectador/a como elemento não apenas receptor, mas como esfera dinâmica que reflete e projeta o conjunto de imagens e sons ao qual é exposto e com o qual se envolve e o recria, o reinterpreta e o refaz. Aqui já surgem dois questionamentos: recepção ou espectadorialidade? A qual destas noções os estudos empreendidos sobre as maneiras como o cinema é percebido se filiam? Qual destas noções deve guiar uma etnografia sobre público e cinema?

É certo que o cinema, com suas imagens, sons e modos narrativos participa dos sentidos e das percepções que são construídas sobre o mundo. A partir do inconsciente óptico revelado pelas tecnologias de reprodutibilidade técnica

(BENJAMIN, 1994), o que alterou o modo como percebemos o que está à nossa volta e, pela proximidade das imagens fotográficas ou cinematográficas com o onírico, com o que temos no mais recôndito interior, o cinema constitui um dos horizontes imaginativos (CRAPANZANO, 2004) através dos quais se vivenciam as esferas do real. Desde sempre, o cinema produz imagens do mundo, que têm consequências sobre os sentidos da própria ideia de humanidade. Tais sentidos são percebidos e construídos por quem assiste aos filmes, são elaborados pelas plateias, por grupos de espectadoras/es.

Definitivamente, o cinema participa da construção incessante do que podemos articular como possível ou impossível, como real ou irreal, da construção do nosso imaginário, enfim. A maneira como vemos um filme é sempre ativa e relacionada com as etapas e circunstâncias históricas que vivemos coletivamente e que, por certo, estão marcadamente relacionadas com nossas intimidades, ou (ex)timidades, conforme uma expressão lacaniana. A recepção de um filme é ato dinâmico e se relaciona com a produção de nossas identidades, das diferenças que nos incluem e excluem, com nossa humanidade.

Explorações: muitas perguntas e algumas pistas.

Como abordar a complexidade que envolve o ato de assistir a um filme? Que técnicas devem ser empregadas? Quais pessoas podem tornar-se interlocutoras? Que perguntas elaborar?

É claro que estas são questões cujas respostas vão depender do tipo de indagação que guia a pesquisa empreendida. No entanto, por mais comum que possam parecer à primeira vista, as respostas vão conduzir e revelar também o tipo de posição teórico-metodológica da investigação.

No caso das pesquisas mencionadas no início deste texto, alguns dados preliminares apontam a necessidade da utilização de distintas abordagens para a obtenção de respostas por parte do público comum nas salas de cinemas da cidade de Goiânia. Estes espaços estão situados, principalmente, em *shoppings centers*. Além deste tipo de estabelecimento, em Goiânia existem, atualmente,

cerca de cinco principais cineclubes, sendo que dois deles têm longa duração no cenário urbano da cidade. Além disso, a Universidade Federal de Goiás conta com um cinema dentro de seu campus onde são exibidas mostras temáticas com debates.

As idas a campo, nestas etapas iniciais⁵, se restringiram a dois *shopping centers*. Um deles considerado um espaço popular, dada sua localização, o tipo de edificação, o conjunto de lojas, a oferta de serviços, assim como o tipo de películas exibidas, ou seja, as chamadas *blockbusters*. O outro, localizado em região considerada de classe média a classe média alta, e com fartura de recursos e serviços urbanos. As salas localizadas neste *shopping* abrigam anualmente um festival de cinema e uma mostra, eventos importantes no calendário cultural da cidade.

Realizei também algumas observações gerais em filas para compra de ingressos, saídas das salas e banheiros femininos, muito utilizados logo após o término da exibição dos filmes. Nestes momentos era fácil iniciar uma conversa, discutir alguns aspectos do filme assistido. A aplicação do questionário foi, em realidade, uma tentativa de teste sobre o tipo de perguntas cabíveis e importantes. De modo geral, todas as pessoas pararam e se dispuseram a respondê-lo. Este tinha dois grupos de questões: um mais para a caracterização socioeconômica; e outro que indagava sobre preferências, motivos para ir ao cinema, diferenças entre ver um filme em casa ou assisti-lo no cinema. Esta parte do questionário trazia questões que se acercavam dos aspectos mais subjetivos da assistência, quando, por exemplo, se perguntava qual era a parte do filme que mais tinha chamado a atenção.

A maioria dos que foram abordados prontificou-se a ouvir as perguntas e respondeu com atenção. Grande parte dos/as entrevistados/as era constituída por jovens, formando duas faixas etárias principais: de 18 a 22 anos e de 23 a 28. Em número menor, um grupo variado com idades acima de 29 anos. A maioria absoluta, entre as faixas mais jovens, era de estudantes, nos cinemas do *shopping*

⁵ A aplicação de questionários ficou a cargo de minhas orientandas de PIBIC e PIVIC, Morgana Souza Assunção e Dani Soares e do aluno de graduação em ciências sociais, Bruno Teófilo.

de classe média e estudantes/trabalhadores/as no popular. Dado o horário em que o questionário foi aplicado, final da tarde e num final de semana, grande parte havia ido ao cinema por diversão, lazer. Acrescente-se que os pesquisadores são bastante jovens, todos com até 19 anos, e isso fazia com que abordassem com maior facilidade pessoas de idades próximas.

De um modo geral, as conversas mais espontâneas e as respostas ao questionário apresentaram algumas semelhanças. Nos dois tipos de *shoppings* o público disse preferir assistir a um filme na “sala escura”, como alguns definiam o ambiente. Diziam, ainda, ter ido ao cinema depois de uma rápida “pesquisa” entre amigos ou, com uma assiduidade menor, na internet.

Nota-se que apenas as respostas rápidas a um questionário são insuficientes. O ideal é poder estabelecer vínculos com o público, mesmo que rápidos, e explorar a situação e a posição das pessoas diante dos filmes assistidos. Neste sentido, as observações e discussões realizadas em alguns debates no Cine UFG durante mostras específicas de cinema revelaram-se um meio interessante para adentrar-se no universo das ressignificações e sentidos dados aos filmes.

Numa destas ocasiões realizou-se uma discussão sobre o filme *Dzi Croquettes*. A plateia era formada por estudantes de diversos cursos da universidade, por professores convidados e por pessoas de escolas próximas do entorno do campus II, onde fica localizado⁶ o cinema. Foi interessante observar duas reações distintas, mas complementares, ao filme. O grupo constituído pela assistência mais jovem, aquelas pessoas que não viveram o período, ou tinham pouquíssimas lembranças do período da narrativa do documentário, reagiu com espanto e admiração. O que mais se ouvia eram observações sobre o “vanguardismo” do grupo, a ousadia da proposta cênica e de vida dos Dzi. Saltava aos olhos o tipo de dança praticada, as coreografias, os figurinos e, principalmente, os corpos daqueles homens. Um dos participantes disse: “hoje o corpo é mais malhado, não é esguio”. Outro: “que coisa inédita! Quer dizer que tinham estas propostas já naquele tempo?”. Aqui o aspecto geracional na recepção de uma narrativa fílmica se evidencia.

⁶ O Campus II da UFG fica próximo de bairros periféricos da região norte da cidade de Goiânia.

Enquanto a plateia mais jovem fazia referências surpresas ao período em que o grupo Dzi Croquettes atuou, a parte da assistência formada por pessoas que viveram aquele período apresentou dois tipos principais de manifestação. Uma, mais distanciada, pode-se dizer, procurava discutir a proposta artística dzi no âmbito das alternativas dos anos 70. Outra, mostrava-se ressentida. Em ambos os casos havia o esforço de realização de uma memória ativa e relacionada, tensamente, com os embates políticos daquele período, revividos e ressentidos no presente.

Tanto com o emprego de questionários, como através da realização de entrevistas abertas e em observações nos espaços circundantes das salas de cinema, ou em debates, nota-se que a participação do público é sempre ativa. O motivo para ir ao cinema; os momentos destacados no filme visto; as companhias escolhidas; o ressentir e rememorar são atitudes criativas e dinâmicas relacionadas com contextos múltiplos.

Quando se aplica um questionário na saída do cinema, um problema é o de que as pessoas estão em movimento e o tempo que pretendem ou que podem dispensar respondendo a questões inesperadas – ainda estão sob o impacto do filme – é exíguo. Além disso, é necessário depurar as questões se a pretensão for chegar mais perto do campo emocional e afetivo que o filme provoca. Tal aproximação só é mais bem obtida com outras abordagens. Uma delas é a da conversa mais ampla com grupos específicos.

De qualquer maneira, ressaltamos a condição ativa do público e a necessidade de variadas abordagens a fim de abarcarmos a multiplicidade de sentidos que um filme recebe por quem o assiste. Tal ato, frisamos, é sempre dinâmico e multifacetado.

Percursos possíveis: questões em aberto.

Destacamos aqui que questões sobre as conexões metodológicas entre antropologia e estudos de recepção, entendendo-os como sendo a compreensão do modo como o mundo cinematográfico é visto, através de seus produtos

particulares, por aqueles e aquelas que consomem cinema, são complexas e necessitam de diversas abordagens. A necessidade de se reconhecer a agência do/a espectador/a, filia-se às preocupações expressas por Mascarello (2001; 2005) sobre o papel secundário dos estudos de recepção cinematográfica nas pesquisas brasileiras sobre cinema. Uma dessas preocupações está relacionada a uma recorrente atenção às análises internalistas que valorizam o cinema como textos em detrimento de como as plateias, as pessoas vivenciam e percebem o cinema. A interpretação dada aos filmes por diferentes pessoas, com interesses variados e prazeres múltiplos e contraditórios é processo “politicamente ambivalente” (SHOAT e STAM, 2006).

Neste sentido, falar em consumo permite abrir um diálogo que pode ser instigante com o campo dos estudos antropológicos do consumo. A proposta geral desses estudos – em Canclini (2001) e Appadurai (1986), por exemplo – tem sido a de ressaltar como as mercadorias são ressignificadas pelos/as “consumidores/as”, algo que devemos notar em relação aos filmes, com uma hipótese metodológica para os estudos de recepção. Mas é importante notar que essa ênfase na ressignificação (tema que aliás pode remeter a Sahlins (1997) criticando o “pessimismo sentimental”, por exemplo) deve ser o ponto de partida da pesquisa, a hipótese inicial que lhe dá impulso, e não seu ponto de chegada, a conclusão em que encontra seu desfecho.

É necessário entender o cinema como representação e como produtor de afetos e sentidos no interior de um quadro que compõe o sistema mundial (DUSSEL, 2002; MIGNOLO, 2003). Isso quer dizer que, a depender do tipo de produção e da conexão da obra fílmica com o contexto em que sua audiência vive, outras relações podem ser enfatizadas: entre o local – quem assiste ao filme – e o mais distante – quem produz e quem vende, por exemplo. Para Canevacci (2001) estas relações podem ser compreendidas a partir da noção de *glocal* que traduziria uma interpenetração entre o local – esfera da experiência mais direta do espectador/a – e o global, face mais ampla das interferências mundiais ou globais. Estes entrecruzamentos ocorreriam nas experiências comunicacionais, na produção e consumo das formas midiáticas.

No caso do cinema é necessário mencionar que quando assistimos a um filme nos transportamos para outros mundos imaginários, outros locais e outras paisagens. É a esta viagem que a pesquisa sobre percepção e recepção fílmica deve atentar. Há similaridade entre ver um filme – quando nos deslocamos para outros mundos imaginativos – e a viagem etnográfica, na qual também nos deslocamos para podermos compreender a alteridade, seja ela próxima ou distante. Como abordar estes deslocamentos nas pesquisas? Quais os instrumentos mais adequados?

Em estudos sobre a espectadora ou o espectador de filmes comerciais, deve-se atentar, também, para os sentidos do ficcional. Qual é a percepção que temos da ficção, o que é um fato ficcional? Como se diferencia a esfera da ficção em relação à esfera da chamada realidade? Será que as pessoas fazem distinção entre real e fantasia? O que é imaginado? A noção de imaginação adotada aqui se refere ao conceito de horizontes imaginativos, desenvolvido por Crapanzano (2004). Ressalto sua proposição de considerarmos a imaginação, por intermédio da diferença cultural, como instância propiciadora de sentidos para a experiência humana, ao articular possibilidades e impossibilidades, fechamentos e aberturas. A imaginação produz o possível e o impossível, produz e limita modos de a experiência fazer sentido. Os horizontes imaginativos, trabalhados pelo autor como categorias de análise histórica, intercultural e psíquica relacionam, assim, a experiência e suas interpretações:

My concern is with openness and closure, with the way in which we construct, wittingly or unwittingly, horizons that determine what we experience and how we interpret what we experience (if, indeed, we can ever separate experience from interpretation) (CRAPANZANO, 2004, p. 2).

Além disso, deve-se também ter a atenção voltada para as características do público, para os modos como as pessoas que assistem aos filmes se comportam e como se constituem as plateias, os grupos consumidores, os espectadores e as espectadoras.

Pode-se dizer que o ato de frequentar salas de cinema, de assistir filmes com uma certa assiduidade, de acompanhar notícias sobre atores e atrizes, diretores/as

pode constituir tipos distintos de cinefilia, dependendo da intensidade com que estas coisas são feitas. Sabemos que a cinefilia acompanha, ao menos em algumas cidades brasileiras como São Paulo⁷, o desenvolvimento urbano e faz parte de estilos de vida. Grupos distintos de espectadores/as constituiriam diferentes graus de cinefilia. Da prática comum de ir ao cinema eventualmente a constantemente; assistir a filmes em casa torna necessária a discussão, em pesquisas de recepção, sobre o que é cinefilia. Existiriam diferentes tipos de público cinéfilo? Como os diferentes públicos contribuem, ou não, para as distintas classificações dadas aos filmes? Quem consome cinema, como o faz e que significados dá a esta experiência? Estas constituem algumas das perguntas cruciais.

A fim de elaborar uma apreciação sobre os estudos de recepção, teremos de privilegiar o conhecimento construído a partir da descrição do contexto espacial e temporal das audiências, o que determina as atribuições de sentido que estas dão à experiência de assistir a um filme. Assim, classe social, idade, gênero, raça, entre outros marcadores sociais, deverão ser levados em conta na estruturação das audiências. Mais do que isso, procuraremos verificar como os/as autores/as respondem aos desafios metodológicos. Lembramos que, para se entender o sentido dado pelo público ao cinema, é preciso relacionar, na fala daquele, a questão da estrutura com a da agência.

Os filmes participam de uma dinâmica narrativa que envolve a cultura em um mundo internacionalizado, exigindo, desse modo, reconhecer aquilo que Bhabha (s.d.; 2001) chama de “*the right to narrate*”. Essa proposição possibilita pensar a complexa rede narrativa em que estamos inseridos, seus encadeamentos e disputas por legitimar algumas narrativas e não outras. No interior dessas disputas, as artes, entre outras esferas, desempenham importante papel:

The arts and humanities contribute to such a national enterprise by developing the “right to narrate” – the authority to tell stories that create the web of history and change

⁷ Pesquisa sobre a frequência aos cinemas nas décadas de 45 e 50, em São Paulo em comparação com o público da Mostra Internacional de Cinema, destacando-se o estilo de vida e os usos da e na cidade dos diferentes públicos. Ver: Almeida, 1996.

the direction of its flow. To talk of narrative as the moving spirit of "culture" is to recognize that whether culture is elite or popular, Don Giovanni or Star Wars, it is the very soul of cultural creativity to place upon us the burden of historical representation and the responsibility of aesthetic and ethical interpretation. [...]

The right to narrate is not simply a linguistic act; it is also a metaphor for the fundamental human interest in freedom itself, the right to be heard, to be recognized and represented. Such a right might inhabit an artist's hesitant brush stroke, be glimpsed in a gesture that fixes a dance movement or become visible in a camera angle that stops your heart. Suddenly, in painting, dance or cinema you renew your very senses of personhood and perspective, and in that process, you understand something profound about yourself, about your historical moment, about what gives value to a life lived in a particular town, at a particular time, in particular social and political conditions. (BHABHA, s.d.).

A espectadora, o espectador, as audiências narram o que viram, narram os filmes assistidos, pois o ato de assistir é, em si mesmo, complexo, envolvendo dinâmicas que trazem à tona tanto a espectadorialidade como a narrativa que é apropriada por ela. Aqui é necessário atentarmos para as relações entre aquilo que os/as realizadores/as pretendiam quando fizeram o filme e os modos como este é interpretado pelas diferentes plateias. Esta discussão diz respeito, também, à contribuição da noção de modo de endereçamento, uma vez que, como vimos discutindo, espectadores/as não são entidades fixas, imóveis.

A noção de modo de endereçamento proposta por Ellsworth (2001), ao discutir teorias do cinema e sua aplicação nas práticas educacionais, é crucial para a reflexão sobre espectadorialidade/recepção dos filmes por apontar uma relação entre filme e público. Ellsworth (2001, p. 11) parte do tópico e da pergunta que indaga "quem este filme pensa que você é?" para explicitar o modo de endereçamento "como um conceito que se refere a algo que está *no* texto do filme e [...] age de alguma forma sobre seus espectadores imaginados ou reais, ou ambos". Segundo Ellsworth (2001, p. 13), "o evento do endereçamento ocorre em um espaço que é social, psíquico, ou ambos, entre o texto do filme e os usos que o espectador faz dele". Assim, a noção se refere a um evento e a um processo que abarcam um entrelugar, uma instância que não está situada nem no filme, nem na plateia, mas entre estas esferas. Esse evento se faz notar, em todo o tipo de obra:

há sempre um entrelugar em que a dinâmica da recepção, da audiência ocorre. Isso nos leva a desconstruir o simplismo esquemático que contrapõe emissão e recepção. Modo de endereçamento é, como sublinhado por Ellsworth (2001), uma “estruturação” (p. 17) entre filme e espectador/a, entre “o texto de um filme e a experiência do espectador” (p. 12).

No mesmo sentido dado à discussão antecedente, ao apresentar as principais correntes que estudam e valorizam o/a espectador/a nas teorias do cinema, Stam (2003, p. 256), nos lembra que “os espectadores moldam a experiência cinematográfica e são por ela moldados, em um processo dialógico infinito”. Mesmo que seja de modo não explicitado, os filmes “pensam” em um/a espectador/a ideal, são obras realizadas para certo público, no entanto, os públicos reinterpretem estas determinações e elaboram outras possibilidades de leitura das histórias, de experiências com o cinema.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Janela para o mundo: representações do público sobre o circuito de cinema de São Paulo. José Guilherme Magnani & Lillian de Lucca Torres (orgs.). Na metrópole: textos de antropologia urbana. São Paulo, EDUSP/FAPESP, 1996.

APPADURAI, Arjun. The social life of things: commodities in cultural perspective. Cambridge : Cambridge University Press, c1986.

BECKER, Howard. "Mundos Artísticos e Tipos Sociais". Arte e Sociedade: ensaios de sociologia e arte. (org.) Gilberto Velho. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

BENEDICT, Ruth. O crisântemo e a espada. SP: Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Braziliense, 1994.

BHABHA, Homi. The right to narrate. Chicago: University of Chicago, s.d. (Reflexions 2000 Series). Disponível em: <http://www.uchicago.edu/docs/millennium/bhabha/bhabha_a.html>. Acesso em: 2 mar. 2007

BRASIL, Ministério da Cultura. Cultura em números: anuário de estatísticas culturais - 2ª edição Brasília: MinC, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. Consumidores e cidadãos – conflitos multiculturais de globalização. Trad. Maurício Santana Dias. 4 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

CANEVACCI, M. Antropologia da comunicação visual. Rio de Janeiro: DP&A, 2001
CRAPANZANO, Vincent. Imaginative horizons: an essay in literary-philosophical anthropology. Chicago: University of Chicago, 2004.

DUSSEL, Enrique. Ética da libertação na idade da globalização e da exclusão. Tradução Ephraim Ferreira Alves, Jaime A. Clasen e Lúcia M. E. Orth. Petrópolis-RJ: Vozes, 2002.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). Nunca fomos humanos. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 7-76.

MASCARELLO, Fernando. Notas para uma teoria do espectador nômade. Novos Olhares. N. 07. SP: ECA/USP, 2001.

MASCARELLO, F. Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à Universidade brasileira?. Contemporanea, Vol. 3, no 2. UFBA. Julho/Dezembro 2005

MEAD, Margaret; MÉTRAUX, Rhoda. A study of culture at a distance. Oxford and New York: Berghan Books, 2000.

MIGNOLO, Walter. Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

RIBEIRO, Marcelo R. S. Da economia política do nome de 'África' – a filmografia de Tarzan. Dissertação de mestrado apresentada no programa de Pós-graduação em Antropologia social da UFSC. (mimeo). 2008.

SAHLINS, Marshall. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte I). Mana, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, 1997.

SHOAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac e Naify, 2006

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Campinas, SP: Papirus, 2003.