

CINEMA E ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

Sabine Gorovitz
Coordenadora da área de tradução
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução
Universidade de Brasília – UnB

Durante anos se falou em passividade do espectador, ausência total de espírito crítico, isolamento anônimo, etc. Esse quadro que assombrou a existência do cinema foi substituído por uma perspectiva mais otimista. O cinema ganhou novo estatuto ao se tornar parte integrante do dia a dia e ao estabelecer-se enquanto expressão artística inaugural capaz de responder às aspirações e às necessidades de sonho do sujeito moderno: viajar por terras distantes e valorizar a cultura através da imagem. O cinema, ao proporcionar uma experiência a ser compartilhada por milhões de indivíduos, acabou tornando-se parte do imaginário coletivo estabelecendo novas referências culturais. Assim, longe de gerar passividade e de podar a capacidade participativa do espectador, o cinema instala um “regime particular de consciência”: existe uma “situação cinema” onde o devaneio tende a funcionar como mecanismo de adaptação ao quadro de realidade vigente. A participação afetiva e o jogo de identificações singularizam a mensagem cinematográfica. Assim, seu efeito estético deve ser analisado na relação dialética entre filme, espectador e sua interação. Trata-se de uma experiência individual, psicológica, estética, em suma, subjetiva na qual o espectador está em constante reação, adaptação ou acomodação: “une saisie sans cesse vigilante, sans cesse renouvelée d’une réalité mouvante”¹. O espectador faz significar o real que o filme nos proporciona, despertando outra coisa do que aquilo que nos transmite ao primeiro olhar. Ele poderia, assim, ser, por natureza, a expressão mais completa de uma magia poética. Todos os elementos proporcionam à percepção uma densidade plástica e um

¹ AGEL, Henry. *Le Cinéma a-t-il une âme?* Paris: Les Éditions du Cerf, 1952. p.26.

peso que dão ao cinema o seu poder: tudo é ao mesmo tempo transparente e obscuro, como uma água cristalina sem fundo. O cinema pode ser tudo ao mesmo tempo e, inversamente, desmaterializar tudo. Ele nos revela uma realidade mítica e imaterial: a estranha evidência do cotidiano.

Na linha do que precede, as teorias voltadas para a recepção da obra abrem um campo amplo de reflexão sobre a interação entre o sujeito e o filme. Não se trata de restringir a análise aos processos de produção de sentido, de reconhecimento e de decodificação das estruturas do discurso. É necessário relacionar campos diversos que interagem dentro de um enquadramento. Para tanto, optou-se por considerar o caráter ativo da recepção além da autonomia da própria obra. Esta propõe ao receptor objetivar, ao perceber a obra como totalidade, sua própria plenitude intelectual e sensível. Logo, considera-se o cinema enquanto forma constitutiva de uma totalidade humana.

Além disso, pensar recepção implica em refletir sobre os efeitos que ela desperta e definir critérios de avaliação da obra que não sejam apenas aferidos pelo juízo de gosto, o grau de intimidade que ela proporciona e a proximidade com uma dada base cultural. Trata-se também de reconhecer sua capacidade emancipatória. Para tanto, é preciso delinear suas regras próprias e sua capacidade de ser ela mesmo, ao construir um todo significativo.

Nesse sentido, o cinema, enquanto experiência estética, pode transformar, criar novos parâmetros para surpreender nossa expectativa. A solidez da mensagem que apreendemos como um todo circular emancipa o sujeito em sua relação aos papéis sociais prescritos, às normas e às determinações.

A reflexão inaugurada pela *Estética da Recepção* e particularmente pelo texto de Hans Robert Jauss, *A História da Literatura Como provocação à Teoria Literária*, propõe que a história da literatura leve em conta a leitura do texto e o leitor enquanto agentes do acolhimento

social que a obra realiza. Em um primeiro momento, Jauss irá, em seu texto, reformular as diversas propostas que, ao longo dos anos, foram elaboradas por meio de uma observação histórica da literatura.

Sendo assim, dentro do trabalho comparativo foi necessário ressaltar certos conceitos e variáveis a partir dos quais foi pensada a literatura e que não podem ser transpostas simetricamente à reflexão sobre cinema. Embora tais considerações expandam-se a outras modalidades de expressão artística, foi necessário evidenciar as limitações existentes dentro desse quadro comparativo.

Com efeito, enquanto a história da literatura é pautada por um longo passado, uma tradição histórica, possibilitando uma observação distanciada por parte do teórico, o cinema ainda passa por sua pequena infância. Nossas referências mais distantes remontam ao início do século, com artistas como Eisenstein, Melliès, Griffith ou ainda os irmãos Lumière. Entretanto, isto poderia representar uma limitação se o objetivo fosse de explicar a obra a partir de fatores exteriores a ela, de seu contexto de criação, dos fatos que cercam a produção, a história do autor, etc. A ausência desses elementos, porém, não compromete a compreensão da obra. Tradições sucessivas, momentos históricos e correntes artísticas podem orientar determinada análise. Com isso, pode-se reconhecer a transcendência de uma obra através do tempo e das culturas. Entretanto, na presente reflexão, trata-se precisamente de reconhecer as interações entre a obra e, no caso, o espectador em função da sua subjetividade e de seu horizonte de expectativas, isto é, de um misto dos códigos vigentes, soma das experiências sociais acumuladas, a emancipação, entendida como finalidade e efeitos alcançados pela arte, libertando o destinatário das percepções usuais e conferindo-lhe nova visão da realidade. É a partir desse aspecto que se sugere uma inversão metodológica na abordagem dos fatos artísticos e particularmente da obra cinematográfica: o foco deve recair sobre o espectador. A obra não é meramente reprodução ou

reflexo de eventos sociais; ela desempenha um papel ativo, fazendo história ao participar dos mecanismos de motivação do comportamento social. Ao comunicar-se com o receptor, passa-lhe referências que, enquanto tais, são padrões de atuação. Por outro lado, a recepção representa um envolvimento sensorial e emotivo com a obra.

De forma mais geral, pode-se afirmar que uma manifestação expressiva transcende sempre o ato de criação e só se realiza quando faz sentido para alguém. Desta maneira, o espectador contemporâneo não precisa de um conhecimento diacrônico, nem de uma consciência plena da linguagem em que o cinema se expressa. A sua competência é toda ela assimilada pela prática, tanto quanto a competência lingüística de qualquer usuário de uma língua materna.

Embora no cinema, como em toda expressão artística, exista uma tendência e uma tradição a vincular a obra ao ato intencional de um sujeito auto-consciente, isso, na verdade, importa pouco quando pensamos em comunicação. É preciso distanciar-se do campo da intencionalidade e da declaração: não há mensagem objetiva alheia ao modo como ela possa ser apropriada. O que uma mensagem passa é sempre mais do que ela tinha a intenção de passar.

Da mesma forma, o filme não é um objeto que exista por si só, oferecendo um aspecto cristalizado. Ele é, como toda obra, um ponto de partida para uma nova leitura. Isto significa pensar a apropriação do filme como um momento de uma nova compreensão: uma atualização.

Assim sendo, o cinema pode ser abordado enquanto *efeito individual* (de caráter subjetivo), e enquanto *repercussão social* dentro de uma configuração cultural específica.

Cinema enquanto efeito individual

O cinema proporciona uma experiência tanto individual quanto coletiva. Cada espectador irá transformar essa experiência de acordo com uma ótica estritamente particular, fazendo parte ou não do imaginário coletivo.

Mais uma vez, o sentido só se realiza no ato de recepção através de um certo uso das

faculdades humanas. Com efeito, o cinema, com sua técnica e o seu dinamismo constitutivos, solicita um esforço cerebral que se manifesta sob a forma de uma colaboração não-linear: um processo mental de atenção, memória, imaginação e emoção. Em qualquer situação é o espírito que proporciona ao cinema a sua realidade. Tudo é feito para reproduzir, representar o funcionamento do espírito, e seu papel é, portanto, atualizar um filme ideal, abstrato, que só existe para ele e por ele. Assim, a mensagem cinematográfica é um potencial de efeitos despertado no processo de interação. Cabe afirmar que a visão não se reduz a uma questão de estímulo da retina; é um fenômeno mental que implica todo um campo de percepções, de associações e de memorização: vê-se, de certo modo, mais do que os próprios olhos mostram onde o campo visual é como uma soma ou um mosaico de sensações. A percepção e a obra dialogam através das capacidades organizadoras do espírito fazendo com que os sentidos do cérebro modelem o mundo.

Inversamente, a obra é comunicativa desde de a sua estrutura e é a partir dela que se realiza o ato de apropriação. Segundo Iser, esta estrutura corresponde ao chamado *leitor implícito*, ou seja, um leitor virtual, presente na mente do autor na hora da produção da obra, que orienta a estrutura subjacente no momento da subjetivação da mensagem pelo receptor. Assim, o filme oferece ao espectador diversos aspectos esquematizados, pontos de partida que se realizam na sua consciência. O espectador efetua uma viagem seguindo estruturas irregulares. No entanto, é ele que constrói aventuras singulares através da sua condição individual. A mensagem, ao ser recebida, ultrapassa a obra projetada na tela para se relacionar com o receptor e colocá-lo em diálogo com as realidades extra-fílmicas.

Para além de tais hipóteses, tem-se o cinema enquanto experiência física, de caráter compensatório na medida em que a própria obra transforma a “fantasia pulsional” em figuras apreensíveis pela consciência. A interação encontra-se potencializada na medida em que a obra

ilustra as principais disposições psíquicas do espectador que reconhece estruturas de seus processos de reação. As percepções são confundidas e trabalhadas pelas projeções. Assim, a mensagem serve como estímulo para preocupações muitas vezes individuais, proporcionando ao leitor um diálogo consigo mesmo. O cinema lhe oferece a oportunidade para a introspecção ao colocá-lo frente a uma realidade que provém, de certa forma, dele mesmo e de suas projeções. Esses elementos, ao interagirem com a percepção própria do filme, criam o que Cristian Metz chama de uma “corrente de indução”, ou seja, um processo interativo no qual projeções e percepções se auto-alimentam para construírem o sentido. Procura-se a todo o momento um “feed back” em experiências estéticas, como um desejo de poetizar a vida, inserir-se em uma fábula e ver-se viver em outros. Logo, uma obra depende menos da própria obra do que da pessoa a quem se dirige. Cada espectador pode ver o seu próprio filme, cada um pode contar-se a si próprio, ver-se viver e julgar-se.

Paralelamente, existe o *aspecto emocional*, fundamental no que diz respeito à recepção. Jauss tenta recolher essa discussão em seu conceito de *prazer*, de *fruição*. A recepção é muito mais do que um ato de atribuição de sentido. Trata-se de uma relação de afetividade, de penetração recíproca da obra no receptor e do receptor na obra. Essa condição é fundamental para se pensar a relação estética. Ela tende a ser completa e transformadora.

Entretanto, o receptor é colocado pela encenação da obra em uma distância contemplativa que sugere um jogo de tensões: a situação conflitiva é o elemento central da interação. Logo, a solução desse conflito ocorre no efeito de catarse que efetiva o envolvimento com a realização da obra. Ela lhe dá satisfação apenas quando ela participa da solução. Em outras palavras, o jogo de tensão acarreta uma transformação recíproca.

Em síntese, o espectador deve restabelecer o que falta à narrativa. A obra está repleta de vazios, de elementos de indefinição, de pontos de fuga que não são defeitos. Muito pelo

contrário, eles constituem a condição elementar de comunicação da mensagem possibilitando ao receptor participar da produção de sentido. Ao preencher esses buracos, o espectador disponibiliza sua imaginação e sua subjetividade que se fundem à estrutura subjacente para dar margem a um sentido inaugural. Assim, os vazios efetivam o “espectro de realização”², ou seja, a mensagem se torna privada quando o espectador, enquanto sujeito individual, a incorpora às suas próprias experiências.

Assim como a literatura, o cinema estabelece uma comunicação descontínua com o espectador: para além desses “vazios”, pontos de determinação, ou seja, uma estrutura subjacente encaminha a interpretação. Isto significa que, apesar de tudo, a compreensão não é aleatória. Os autores da Estética da Recepção não deixaram de considerar a estrutura subjacente do texto que impõe os limites da interpretação.

Finalmente, é importante ressaltar a tensão que ocorre entre identificação e distanciamento e que caracteriza a experiência receptiva no cinema fazendo com que o espectador esteja no seu lugar não importa aonde. Em outras palavras, e em contraponto ao que foi anteriormente afirmado, o filme também transporta o receptor para o seu mundo. A sua aceitação do filme estará ligada à relação real-ideal na qual o ato de assistir a um filme pressupõe uma atitude de querer retratar, indagar e inventar a própria realidade. O homem, enquanto ser inseguro e instável, reinventa a todo instante sua imagem à semelhança de um ideal subjetivo.

Cinema enquanto efeito social

Ao focar a sua dimensão social, aborda-se a experiência estética como envolvendo toda vivência partilhada e tornando-se um elemento da trajetória do leitor ao expressar sua vida interior através do que é *coletivamente compartilhado*. O filme faz sentido para um sujeito numa

² ISER, W. *O Ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 169.

determinada época e cultura e segundo padrões dessa cultura na qual preside um “ambiente” estético com certas estruturas que parecem familiares e reproduzem o modo de estar no mundo. Assim, o formato narrativo do filme, por exemplo, reproduz a própria tendência a narrativizar a vivência e a incluir fatos dentro do percurso da experiência. Além disso, a apreensão de uma obra não se faz sem que se possua, de algum modo, um saber relativo aos valores simbólicos de uma sociedade. Nas palavras de Pasolini, “a compreensão total de um filme não seria possível se não tivéssemos em nós este dicionário confuso, mas muito real”. Desta forma, a linguagem fílmica sempre tem a seu favor o fato de ser inteiramente apresentada em ações e emoções que nos dizem respeito.

Em outro prisma, a perspectiva da *Estética da Recepção* refere-se à *consciência histórica dos efeitos*. A obra recebida traz consigo toda a tradição dos encontros anteriores que ela provocou. “Ela brota do pano de fundo das obras anteriores ou contemporâneas a ela”³. Uma obra não é apenas abordada como um ato efêmero e imediato; existe, subjacente, todo um percurso que acumula os efeitos que essa obra suscitou. O discurso por ela atualizado já estava, de certa forma, presente na cultura. Portanto, o filme, no momento de sua leitura, desperta inevitavelmente um léxico, uma experiência prévia acumulada pela memória em que os elementos reaparecem como emergidos do passado para fundir-se e enlaçar-se à nova leitura; dessa interação surge um sentido inaugural. Essa idéia remete ao conceito de *círculo hermenêutico*, segundo o qual um texto nunca pode ser entendido de uma forma imediata: ele coloca o leitor numa posição favorecida ao ampliar o seu conhecimento numa contínua reciprocidade entre o todo e as partes. Não se pode compreender uma linguagem, uma pessoa ou um texto sem apreender os vínculos que participam à formação do conjunto e os fazem significar.

³ JAUSS, H.R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994. p.41.

Para fazer-se camada, uma nova experiência terá que inaugurar e diferir, de algum modo, do patrimônio preestabelecido. Entretanto, toda interação exige um certo grau de reiteração.

Nesta perspectiva, Jauss considera a recepção primordialmente em sua relação com o aspecto compreensivo, no sentido heideggeriano, ou seja, o *compreender* como *abraçar, acolher*, apropriar-se, identificar-se com determinado campo simbólico, independente das relações intelectivas e cognitivas que se estabelecem. Essa interação é pensada como uma inserção numa configuração prática e cultural que supõe uma disposição prévia, algo que esteja em circulação dentro de uma cultura sem que lhe seja necessariamente atribuído um sujeito produtor. Não se trata, mais uma vez, de pensar as operações de decodificação, ou de reconhecimento de um determinado sentido, mas de apreender o processo de acolhimento e principalmente de *lançamento para o futuro*, para além de determinados pressupostos que herdamos inevitavelmente. Logo, a obra proporcionaria a ampliação dos campos e alternativas iniciais.

Portanto, a leitura não é algo apenas individual, ela diz respeito a uma coletividade e, na esteira de relações culturais já sedimentadas, carrega consigo uma tradição de relações de recepção. Daí a idéia de *seriação*, ou seja, não há nenhuma análise de obra que se refira apenas a uma obra. Ela está inserida em uma tradição em que toda análise estética é uma análise de conjunto.

Desta forma, o papel da *memória* nos processos de formação da experiência é fundamental. Não se trata apenas da conservação e acúmulo de elementos passados, de um “registro mimético e passivo dos acontecimentos (...). A memória enquanto operador de esquecimento daquilo que está destinado a retornar sob uma nova forma, da memória enquanto *reminiscência*”⁴ (RODRIGUES, A.D.: 1994, 107). Esses fantasmas do passado alimentam o

⁴ RODRIGUES, A.D. *Comunicação e Cultura: a experiência cultural na era da informação*. Lisboa: Editorial Presença, 1994. p. 107.

discurso e criam a familiaridade indispensável ao reconhecimento e a apropriação. Essa progressiva familiarização com a obra passa também pela absorção da totalidade do sentido através da articulação dos seus elementos singulares.

A partir das reflexões anteriores, observa-se um *espaço de tensão* entre o *horizonte de expectativa* da obra e o do próprio receptor. Essa tensão provoca um *deslocamento* em relação a uma demarcação prévia. Assim, um filme poderá, tal como um livro, evocar *propositadamente* um determinado horizonte de expectativas para depois criar uma ruptura progressiva. Por outro lado, propõe um elenco de normas reconhecíveis e deriva para além delas; ou ainda, estabelece uma relação implícita com obras que marcaram uma determinada cultura e contexto. O público é predisposto por hábitos estéticos infundidos pelo próprio meio. Com efeito, o leitor reconhece na leitura elementos da linguagem que motivam a espera de uma resposta.

Em síntese, cada obra e cada discurso possibilitam um novo quadro de interação. Existe, portanto, uma multiplicidade de quadros em que se estabelece a experiência dos indivíduos. Supõe-se que, para além dessa demarcação, não há mais nada.