

## **Cinema e o Gesto Social da Crítica: Recepção, Mediação e Provocação<sup>1</sup>**

Katarina Kelly Brito Castro<sup>2</sup>  
Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia

**Resumo:** Fazendo um breve levantamento sobre o desenvolvimento dos estudos da recepção, neste trabalho levou-se em conta os diversos modos de subjetivação - de ser, de estar, de ter e dar voz no contexto contemporâneo – e como isso pode ser percebido, em específico, no discurso da crítica cinematográfica. Foi realizada então uma análise incipiente, de cunho qualitativo, de modo a verificar aspectos que indiquem como as críticas produzidas e publicadas em alguns *blogs* e *sites* acerca de filmes que apresentem a temática de gênero e/ou da sexualidade - como *O Segredo de Brokeback Mountain* e *Azul é a Cor Mais Quente* - podem construir e difundir significados e modelos capazes de impactar de algum modo a dinâmica social que ainda se apresenta regida pela heteronormatividade. Parte integrante da pesquisa de mestrado da autora, este artigo se constitui como um indicador dos encaminhamentos pretendidos.

**Palavras-chave:** crítica de cinema; dispositivo; crítica e sexualidade; recepção cinematográfica.

### **Introdução**

A sociedade contemporânea, caracterizada pela redefinição de sua morfologia e valores a partir da revolução tecnológica resultante do advento da Cibercultura, é considerada como a era da informação e da informatização. Temos que “a difusão da lógica das redes modifica substancialmente a operação e as consequências dos processos de produção, experiência, poder e cultura.” (CASTELLS *apud* LEMOS, 2005, p.3)

O acelerado desenvolvimento tecnológico atingiu as práticas sociais, com expressiva mudança no campo da comunicação, de modo geral, e dos *mass media* no que se refere a suporte, formato e linguagem. Ainda neste contexto temos um ilimitado crescimento de dispositivos – tanto no que se relaciona ao aspecto material, quanto no que se remonta ao cognitivo e a construção de sentidos -, o que nos leva a uma proliferação de modos de subjetivação (AGAMBEN; 2009).

A partir da necessidade de se investigar os desdobramentos sociais dos processos comunicacionais, tomamos como foco o Cinema e seus estudos espectatoriais, relegados a uma pequena gama de trabalhos se levarmos em consideração o âmbito cinematográfico acadêmico. Desde a Poética de Aristóteles, perpassando pela Estética da Recepção de Jauss,

---

<sup>1</sup>Trabalho apresentado no GP Cinema do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestranda em Comunicação e Cultura Contemporâneas – Póscom (UFBA). katarina\_po@yahoo.com.br

pela Escola de Frankfurt e tantos outros teóricos, os estudos acerca da recepção no campo da arte vem sofrendo reformulações, a exemplo do deslocamento do foco da pesquisa do *texto* – enquanto mensagem de sentido definido – para o *leitor/receptor*, como este sendo agora, agente ativo (meados de 1980, no campo da cinematografia).

A crítica cinematográfica, por sua vez, se estabelece como outro dispositivo, de cunho textual, cuja produção se dá na esfera da construção de sentido a partir do filme em relação ao contexto, de modo a trazer à tona, por vezes, um discurso político por parte do autor, permeado por sua própria bagagem simbólica neste processo específico de subjetivação.

Discurso hegemônico em nossa sociedade, a Heteronormatividade vem sendo contestada a partir de diversos dispositivos, dentre eles o próprio Cinema. Em certo nível, essa desconstrução se dá a partir de filmes cuja temática permeia as Sexualidades (homossexualidade, lesbindade, bissexualidade, transexualidade, etc.) e modelos de representação (questões de Gênero) – do feminino e do masculino – considerados desviantes do padrão.

A sociedade conectada em rede pela *internet* passou a associar os dispositivos citados aos espaços virtuais, como podemos perceber pela frequente utilização de *blogs* enquanto espaço de publicação e armazenamento das críticas cinematográficas. Tal plataforma se torna interessante a partir da facilidade de interação entre leitores e crítica/autor, concretizando a função primeira da crítica: a mediação entre obra e público.

A intenção do estudo em questão é, portanto, investigar a espectralidade cinematográfica a partir da crítica de filmes com a temática de Gênero e da Sexualidade – focando naqueles que de alguma maneira contestam a estrutura normatizante -, de modo a compreender os desdobramentos das relações entre esses dispositivos de construção de sentido e (n)o contexto em que se inserem, buscando contribuir com o desenvolvimento teórico no campo da recepção do Cinema, área pouco explorada na academia nacional.

### **Alguns Apontamentos Sobre os Estudos da Recepção**

Durante muito tempo os estudos comunicacionais e do campo das artes mantiveram seu foco, no que se refere à construção do sentido da mensagem, concentrado no texto, fosse este literário, filmico, televisivo, etc.

No contexto das teorias da Comunicação, podemos dar destaque às precursoras dos estudos da relação entre emissor e receptor: a Teoria Crítica e a Teoria das Mediações. A

primeira, desenvolvida no século XX por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, ambos pesquisadores vinculados à Escola de Frankfurt, responsáveis pelo desenvolvimento do conceito de Indústria Cultural e das afirmações sobre o prejuízo causado por esta sobre a espontaneidade e subjetividades do receptor/espectador, tratando-o então como um agente passivo, que apenas absorvia o que lhe era exposto sem maior reflexão. Já a Teoria das Mediações, como se sabe, surgiu a partir dos estudos de Jesús Martin-Barbero, que traz a partir deste momento uma nova forma de entender a comunicação (emissão-recepção):

Um *receptor* é, portanto, bem mais do que um “recebedor de mensagens”, às quais se esforça, conforme o domínio que tenha do *código*, por decodificar ou decifrar. [...] Pelo recurso ao código, que em algum grau de domínio tem em comum com o *emissor*, ele decodifica a *mensagem*; pelo exercício de seu *repertório*, ele a reconhece. Pela negociação mediadora, ele a dota de sentido. (*apud* POLISTCHUCK, 2002, p. 150)

Já quando consideramos o campo da arte, somos levados a quebrar um pouco nosso percurso teórico cronológico e voltar no tempo até Aristóteles e sua *Poética*, onde podemos ver o provável início da teorização acerca da recepção nas artes. O filósofo se utilizou das tragédias para investigar a recepção no que se referia as emoções sofridas pelo espectador, originando então sua teoria da *catarse*: “Catarse significa, pois, a reação de cada indivíduo que participa da audiência da tragédia” (ZIBERMAN, 2009, p.133). Como nos aponta Ziberman (2009), Aristóteles considerava ainda a qualidade e a quantidade de *catarse* como sendo aspectos definitivos na avaliação dos produtos expostos ao público, desenvolvendo assim teorias incipientes acerca da tríplice emissor-obra-receptor, sobre a qual considerava influentes os aspectos: sensoriais (reações emocionais) e tecnológicos (suportes que mediam a relação obra-leitor).

A importância de observamos as bases aristotélicas – da *Poética* e da *catarse* – é conferida a partir da consciência de que foi a partir de seus estudos iniciais, que se originaram e se ramificaram os estudos da recepção na Literatura. Estes últimos, por sua vez, estabeleceram teorias que serviram como fundamentos para algumas ramificações dos estudos da recepção no campo cinematográfico.

O percurso literário leva Hans Robert Jauss a ser o principal representante da vertente da Estética da Recepção, fundando-a oficialmente em uma conferência em abril de 1967. O trabalho de Jauss cujas preocupações giravam em torno da história da literatura (a leitura de obras em um contexto temporal diferente de quando foram escritas, por exemplo), ganhou destaque por colocar o leitor no centro do estudo e dos questionamentos: trazendo a

ideia de 'efeito' como sendo o que é condicionado pelo texto e de 'recepção', como o momento condicionado pelo leitor.

Jauss pautou a Estética da Recepção na identificação do caráter dialógico estabelecido entre obra e leitor, apresentando que este último, ao realizar uma leitura, não poderia se dissociar de suas vivências, de sua bagagem cultural e simbólica, elementos de influência expressiva na recepção (Ziberman, 2009).

[...] a produção e reprodução da arte, mesmo sob as condições da sociedade industrial, não consegue determinar a recepção: a recepção da arte não é apenas um consumo passivo, mas sim uma atividade estética, pendente da aprovação e da recusa, e por isso, em grande parte não sujeita ao planejamento mercadológico. (ZAUSS, 1994, p.42)

H. R. Jauss investiga o que se desenrola entre o horizonte de expectativas da recepção e a experiência – resultante da leitura da obra –, além de debater a estética hegeliana, concluindo então que:

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra, menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, i.e., na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. (1994, p.46)

### **Cinema e Recepção**

Similar ao que aconteceu com as teorias literárias da recepção – e por sofrer influência destas –, também no campo da cinematografia foi mantida até por volta dos anos 1970 a ideia de que o texto (filme) era, por si só, a mensagem com sentido completo, enquanto que o espectador apenas a recebia de forma passiva, isento de reflexão.

Como nos apresenta Robert Stam (2000), a reflexão sobre o cinema surgiu junto com o próprio meio, sendo a partir da década de 1970 o momento em que os estudos acerca da sétima arte passaram a ser chamados de Teoria Fílmica. Dentro deste campo, tivemos teóricos e cineastas que desenvolveram pesquisa a partir de diversas abordagens, cada uma destas recebendo na época ou posteriormente nomenclaturas que buscou categorizar os aspectos por elas enfatizados, mas que não significa necessariamente que surgiram em anos ou décadas distintos:

[...]Muitos dos “momentos” teóricos – feminismo, psicanálise, pós-estruturalismo, teoria pós-colonial – são exasperadoramente entrelaçados e

convergentes; ordená-los de uma forma linear implica uma sucessão temporal que não existe. (STAM; 2013, p.17)

Antes de seguirmos com os apontamentos acerca dos estudos da recepção, fazemos neste ponto um breve apanhado sobre alguns aspectos relacionados ao Cinema, cujo processo de desenvolvimento e construção de linguagem própria incitou diversas reflexões, dentre as mais comuns, uma que se refere ao seu caráter primordial: entretenimento? Arte? meio de comunicação de massa? etc. Também no campo discursivo, foram trazidos à tona questionamentos, tais quais os que se referem a essa vertente ser uma “arte do real”. Ora, dizer que a realidade se expressa sozinha na tela, seria eliminar o fato de que um acontecimento real ou fictício mostrado no filme seria a representação do ponto de vista de alguém (autor, diretor) sobre aquele determinado tema (BERNARDET, 2006). Entretanto, não se deve tomar o processo de construção de significados em cima de uma obra algo que se encerra no que o Diretor/Autor mostra; é um processo ainda mais complexo, pois temos a figura do *espectador*, o indivíduo ou grupo que irá receber a mensagem social, ou conteúdo de entretenimento, imbuído de sua própria carga cultural. Variando de um contexto social a outro, o filme poderá ser entendido e recebido de inúmeras formas diferentes. De acordo com Bernardet (2006), não se pode eliminar a pessoa ou grupo social que fala ou faz cinema, nem tão pouco a pessoa ou grupo que recebe esse cinema. Portanto, o cinema pode ser caracterizado como um dispositivo cuja construção de significados é totalmente dependente dos contextos em que se inserem o emissor, a obra e o receptor, tais quais todos os processos comunicacionais.

Aos apontamentos de Bernardet sobre a relação dialógica emissor-receptor, relacionamos então as teorias da recepção cinematográfica, cuja renovação se deu a partir da década de 70, assim como no campo literário.

Em seu trabalho “Os estudos culturais e a recepção cinematográfica”, Fernando Mascarello (2006) buscou realizar um mapeamento ao qual, apesar do título “oficial” da pesquisa, denominou de “estudos contextualistas da espectralidade cinematográfica”. Mascarello traz então que o período de grande ruptura teórico-metodológica contextualista se deu nos anos 80, o que produziu uma heterogeneização das concepções de espectador. Deste modo, surgiram os primeiros estudos “extratexto” sobre recepção do Cinema que, similar a citada Estética das Recepções, colocou em foco o receptor/espectador, tornando-o objeto de estudos que perpassaram pelo viés etnográfico, pela historiografia, etc.

Tratando dos estudos incipientes no campo da recepção cinematográfica, Mascarello nos apresenta teóricos como Jackie Stacey, Graem Turner, Robert Stam, dentre outros, cruzando os resultados e discussões desenvolvidos por esses com o dos culturalistas David Morley, Janice Radway.

Dentre os questionamentos surgidos entre aqueles primeiros, podemos destacar:

Por que focalizar o texto fílmico e não a audiência cinematográfica? Que diferentes leituras as diferentes audiências podem fazer dos mesmos filmes? [...] De que diferentes maneiras um texto fílmico pode ser lido em diferentes contextos nacionais ou históricos? Estas e muitas outras questões tem permanecido marginais, quando não ausentes, de grande parte do ensino e pesquisa nos estudos de cinema. (STACEY *apud* MASCARELLO; 2005, p.77)

Percebemos então, que mesmo uma década após o início dos reenquadramentos dos estudos cinematográficos, ainda era deficiente o campo de pesquisa acerca da espectralidade do Cinema.

Neste mesmo contexto reestruturador, Turner (2000) traz que passou a haver um deslocamento dos estudos de Cinema para os contextos culturais e econômicos, devido ao eixo de pesquisa ter se deslocado dos textos para as audiências, de modo a levar em consideração as estruturas sociais em que se inserem os indivíduos formadores daquela. E acerca dos estudos culturais: “onde ainda podem ter algo a oferecer aos estudos de cinema, é na área da pesquisa de audiência.” (TURNER; 2000, p.197) Ressaltando também a necessidade de intensificação de estudos nesta área.

Seguindo com o mapeamento, aqui brevemente referenciado, Mascarello nos dá um interessante apanhado das discussões acerca da espectralidade e de como se desenvolveu este campo de estudo no que se refere a cinematografia nas últimas quatro décadas. De bastante importância para o trabalho a ser desenvolvido, temos ainda a afirmação de Morley (*apud* STAM; 2000) sobre o que seria o aspecto primordial de definição da espectralidade – provavelmente uma complexificação dos estudos de Umberto Eco, Stuart Hall: a espectralidade seria o momento de encontro entre os discursos do leitor e do texto.

Ao apontar o Cinema como sendo um dispositivo de construção de sentido, o fazemos a luz do que foi postulado por Foucault e também desenvolvido por Agamben:

Generalizando posteriormente a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. (AGAMBEN, 2009, p.40)

Deste modo, podemos classificar o Cinema como dispositivo autêntico, pois no que se refere a construção de sentido envolve diversos processos de subjetivação e significações: o filme enquanto portador de um discurso do autor/diretor, o filme enquanto objeto de apreciação e incitador de reflexão no que se refere ao espectador.

Ainda neste contexto discursivo, voltemo-nos para os filmes cujas narrativas apresentam a temática de Gênero e das Sexualidades (representação do feminino, das masculinidades; das lesbiandades e demais categorizações relativas à sexualidade – homoafetividade, bissexualidade, transexualidade, transgeneridade etc.), a exemplo de Tomates Verdes Fritos (1991), Meninos Não Choram (1999), O Segredo de Brokeback Mountain (2005), Transamérica (2005), Azul é a Cor Mais Quente (2013). Temos aqui dispositivos que quebram e provocam o horizonte de expectativas da recepção no contexto das representações dentro da Heteronormatividade, pois que esta configura:

A obsessão com a sexualidade normatizante, através de discursos que descrevem a situação homossexual como desviante. [...]Por heteronormatividade entendemos aquelas instituições, estruturas de compreensão e orientações práticas que não apenas fazem com que a heterossexualidade pareça coerente – ou seja, organizada como sexualidade – mas também que seja privilegiada. [...]é percebida como um estado natural; também se projeta como um objetivo ideal ou moral. (BELAN, WARNER; 2002, p.230)

Caracterizado como discurso ainda hegemônico, o contexto heteronormativo pode, deste modo, receber – ou repulsar – tais obras (dispositivos filmicos), conferindo-lhe caráter de contra-dipositivo por questionar aquilo que está posto como padrão social.

Daí a relevância e natural utilização do dispositivo cinematográfico (produção de filmes) para incitar a reflexão acerca do discurso preponderante, numa sociedade onde a multiplicidade de valores está emparelhada com a diversidade de processos de subjetivação decorrente das construções de sentido.

### **Crítica Cinematográfica e os Blogs**

A Crítica de Cinema se caracteriza, *a priori*, por seu caráter de mediadora entre filme e espectador, entretanto sua forma e seu desenvolvimento não configuram um padrão “engessado”. Há aqueles críticos que buscam(ram) desvendar a verdade do autor<sup>3</sup>, outros ocupa(ra)m-se em realizar uma descrição da narrativa, alguns direcionam o foco de sua análise para os aspectos técnicos (como a fotografia), outro tanto de críticos que apenas emitem seu juízo de valor pautado em valores comerciais sobre a obra fílmica, convidando ou espectador ao consumo da mesma (bem nos moldes do capitalismo).

Cunha (2004) nos traz que a crítica poderá ser lida não apenas como retórica, mas também como hermenêutica do filme, caracterizando-se então como interpretação. À luz de Barthes (1964) temos que a crítica enquanto interpretação se utiliza de um sistema ideológico qualquer para significar o filme. “Neste caso, seja qual for a referência ideológica, a obra, o filme é posto em relação com algo de diferente, com outra coisa: a história (marxismo), a psicologia (psicanálise), por exemplo, então propostas como instâncias exteriores determinantes: crítica das determinações.” (CUNHA; 2004, p.90)

Podemos dizer que, em algum nível, a bagagem simbólica e cultural do crítico será “acessada” no momento de subjetivação da recepção da obra fílmica, caracterizando então o processo de construção de sentidos, expressos através de um texto escrito, político. Sendo assim, nos apoiando na definição de Agamben acerca do termo “dispositivo”, podemos usar este para definir também a atividade da Crítica cinematográfica, que apesar de construída a partir de um filme, pode ter um “discurso que, em vez de desvelar, envolve o objeto fílmico e, envolvendo-o, dá-lhe os contornos de visibilidade a que o público se atém” (CUNHA; 2004, p.92) ou, para Barthes “é a construção da inteligibilidade do nosso tempo.” (1964, p.230)

Desde muito tempo sendo veiculada em revistas especializadas em Arte e Cultura e em jornais impressos, a crítica cinematográfica ganhou rapidamente espaço também no contexto virtual a partir da reconfiguração comunicacional proporcionada pela Cibercultura. A plataforma que se tornou popular para o desenvolvimento da atividade, inclusive por autores ditos não-especializados, foi o *blog*<sup>4</sup>. Estes são compreendidos por Shah (2005) como sendo “artefatos culturais”, como nos é apresentado por Amaral, Recuero e Morato

---

<sup>3</sup> “A atitude expressiva [...] considera a obra como um produto acabado significando algo que lhe é exterior. Nesta perspectiva, a compreensão do filme passa pela explicação dos ideais sociais e psicológicos dos cineastas, razão porque, quase sempre, esta linha crítica começa a análise de um filme pela biografia do realizador.” (GEADA; 1987, p.148-149) É este tipo de linha crítica que buscaremos contestar, a partir do viés que compreende a construção de significados a partir de um contexto dialógico e não como a obra carregando um sentido completo e definido em si.

<sup>4</sup>“O termo “weblog” foi primeiramente usado por Jorn Barger, em 1997, para referir-se a um conjunto de sites que “coleccionavam” e divulgavam links interessantes na web.” (RECUERO; ANO, p.28)



que os definem ainda como “repositório vivo de significados compartilhados produzido por uma comunidade de idéias.” (2009, p.32)

Tornou-se comum, por exemplo, encontrar em *websites* de notícias, de comunicação, *links* de *blogs* de Crítica associados; estes, por sua vez, podem ser constituídos por sujeitos ditos profissionais da atividade, ou ainda por usuários da rede que se identifiquem como cinéfilos - ou que apenas queiram desenvolver a atividade de forma amadora (não-profissional).

Focando nos aspectos do suporte, temos ainda algumas vantagens – no que se refere à escolha da plataforma a ser estudada – dos *blogs e sites* sobre a revista impressa: enquanto esta última, em papel, sofre mais facilmente a ação do tempo, do clima (umidade, por exemplo) e do manuseio humano, os *blogs* estão em rede, as informações teoricamente disponíveis 24h por dia, com grande capacidade de armazenamento, sendo possível acessar críticas produzidas para filmes que não estão mais em evidência (ou em semana de 'lançamento').

Atualmente a existência de *blogs* abarca, provavelmente, todas as áreas de interesse: os jornalísticos, os esportivos, os de tema automobilístico, sobre arte e cultura (de vertentes específicas ou não), sexualidades, dentre uma infinidade de outras temáticas e eixos socioculturais.

Retomamos então ao conceito de dispositivo e a fala de Agamben sobre o aprofundamento de Foucault acerca desta terminologia e suas implicações:

[...] numa sociedade disciplinar, os dispositivos visam, através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, à criação de corpos dóceis, mais livres, que assumem a sua identidade e a sua “liberdade” de sujeitos no próprio processo de assujeitamento. (2009, p.46)

Enfatiza-se assim a necessidade de desenvolver um maior aprofundamento acerca das relações entre estes dispositivos – o Cinema, em específico com a temática de Gênero e as Críticas resultantes destes no ambiente da *blogosfera* – de modo a investigar as possibilidades de fruição e desdobramentos socioculturais daí decorrentes, no contexto das subjetivações e significações tão heterogêneas na contemporaneidade.

### **Análise Inicial e Primeiras Considerações**

Apoiando-nos na afirmação que Braga (2006) faz em sua obra sobre a importância de se observar a operacionalidade da crítica enquanto gesto social, buscamos analisar o

*corpus* a partir de um viés qualitativo que pudesse auxiliar na observação de especificidades no discurso que pudessem ter alguma espécie de impacto na dinâmica social. O impacto aqui referido poderia ser caracterizado, por exemplo, por elementos discursivos que ressaltassem aspectos passíveis de se tornarem pauta no contexto social em que as obras – filme e crítica – se inserem.

Por não ser do nosso interesse, *a priori*, uma observação das normas e aspectos técnicos do gênero, não nos detivemos aqui a distinção das instâncias das críticas: acadêmica/especializada/jornalística/amadora. Buscamos selecionar alguns veículos que fossem conhecidos por produzirem e publicarem críticas de cinema com certa regularidade.

Entretanto, antes da escolha dos *sites/blogs* foram selecionados dois filmes cujos personagens centrais se caracterizam como desviantes da heteronormatividade, sendo eles *O Segredo de Brokeback Mountain* (2005) e *Azul é a Cor Mais Quente* (2013). O primeiro, produção norte-americana, traz dois *cowboys* – Ennis e Jack – que, mesmo delineados de acordo com o estereótipo rústico, interiorano, vivenciam um relacionamento homoafetivo. O segundo filme, obra francesa, mostra o envolvimento também amoroso e sexual entre duas jovens mulheres: Emma e Adele.

As obras cinematográficas em questão se tornam interessantes por terem tido enorme repercussão, em grande parte se devendo não apenas por retratarem relações entre pessoas do mesmo sexo, mas sim por apresentarem elementos como o paradoxo estereotípico representado pelos personagens *cowboys-gays* e pelas cenas de sexo lésbico explícito (ou quase) entre as personagens do longa francês.

A partir da seleção destas duas obras, foi realizada uma pesquisa acerca das críticas produzidas sobre as mesmas, de modo a buscar *sites* ou *blogs* que tivessem redigido crítica sobre ambas. Ao observar os primeiros resultados na página de busca e após a confirmação dos que produziram material sobre os dois filmes, foram selecionados os *sites* Omelete, Folha de São Paulo, Críticos e Cinepop<sup>5</sup>.

Compreendendo a complexidade envolvida em um processo metodológico como a Análise Crítica do Discurso (ACD)<sup>6</sup>, temos que o mesmo é pouco aplicável neste nível da pesquisa que se encontra em fase incipiente<sup>7</sup>. Deste modo, optamos por utilizar para este

---

<sup>5</sup>Críticas disponíveis na íntegra nas páginas: <<http://omelete.uol.com.br>> <<http://www1.folha.uol.com.br/>> <<http://criticos.com.br/?p=973>> <<http://cinepop.virgula.uol.com.br>>

<sup>6</sup>Para Fairclough a ACD funciona como uma Teoria Social do Discurso, inferindo que mudanças no discurso podem gerar mudanças sociais efetivas e vice-versa. (*apud* COELHO, 2013).

<sup>7</sup>Este trabalho é um pequeno recorte da pesquisa que está sendo realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA) e que deverá ser finalizada no final de ano, sendo apresentada na forma de Dissertação na qual os processos metodológicos, como a ACD, terão sido devidamente aprofundados e aplicados de

trabalho a essência da análise qualitativa da prática discursiva a partir da interpretação textual, que apesar de simplificada neste momento, será densificada ao longo da pesquisa em desenvolvimento.

Inicialmente, foram criados três marcadores básicos referentes a aspectos que são comumente enfatizados e apresentados nas críticas: aspectos **técnicos** - para definir os comentários referentes a jogo de câmeras, uso do suporte tecnológico, atuação, som etc.; aspectos **estéticos** – estes referentes as questões de apreciação (beleza visual, caráter artístico, etc.) e uma terceira categoria que chamaremos de aspectos **políticos ou sociais**, nos referindo aqui a termos/trechos que pudessem expressar um posicionamento acerca da temática da sexualidade – e outras questões referentes a instâncias sociais - apresentada nas obras cinematográficas em questão, de modo a realizar a triangulação entre obra-contexto-recepção (crítica).

Nos detivemos então a esta última categoria de modo a analisar a ocorrência de termos/expressões/questionamentos passíveis de causar algum impacto dentro de uma sociedade ainda majoritariamente regida pela heteronormatividade. Fossem estes decorrentes do posicionamento puro e simples por parte do crítico, ou ainda originados a partir das suas impressões acerca da intenção discursiva/ideológica do autor dos filmes.

Os filmes estabelecem uma espécie de diálogo social, podendo polemizar um debate sociológico. E assim também o faz a crítica. Dizemos isso ancorados na apresentação do cinema enquanto pedagogia cultural, como trazido por Louro (*apud* RUBIM; SANTANA, 2004), cuja veiculação de valores, construto social das ideias de gênero e sexualidade e dos processos de normatização também se estendem às demais mídias de massa.

A partir dos trechos selecionados de acordo com a classificação aspectos **políticos e sociais**, podemos observar uma variação de discursos – no sentido da tomada de posição – que:

1) ora contribui para a legitimação dos relacionamentos homossexuais, classificando-os como apenas mais uma história de amor permeada por emoções e decepções comuns a qualquer sujeito, independente de orientação ou origem social:

---

forma mais esmiuçada.

[...] *Que a atração sexual* desponte sob a tenda, numa noite gelada na montanha, é menos uma sacanagem pós-bebedeira e mais um reflexo da urgência que ambos têm por cuidado, atenção<sup>8</sup>. (Omelete, sobre O Segredo de Brokeback Mountain, 2005)

Mas o registro anedótico que Ang Lee faz desse nada dá a entender *que não há futuro digno ali, seja para gays, seja para heteros*. Porque no fundo a aspiração de Ennis e Jack é constituir uma união civil estável, e o que o filme faz é justamente criticar o caráter estanque da rotina. (Omelete, sobre O Segredo de Brokeback Mountain, 2005)

O interessante em Brokeback Mountain é a *inexistência de qualquer tipo de juízo*. Os caubóis homossexuais são o que são; suas famílias são o que são; a sociedade é o que é. (Folha de São Paulo, sobre O Segredo de Brokeback Mountain, 2005)

Um belíssimo filme sobre a descoberta da sexualidade, do amor e de suas primeiras desilusões (Críticos, sobre Azul é a Cor Mais Quente, 2013)

[...]delicado drama, que chega para mostrar publicamente como um relacionamento homossexual também é belo, *e que todos têm direitos iguais, perante à sociedade (mesmo que esta puna e seja preconceituosa) e ao coração*. (CinePop, sobre O Segredo de Brokeback Mountain, 2005)

Mas acaba por fim mostrando como a vida e os relacionamentos podem ser belíssimos, independente de raça, cor ou opção sexual. (CinePop, sobre O Segredo de Brokeback Mountain, 2005)

Quanto às anunciadas cenas calorosas, elas servem sim para refletir tamanha paixão inesquecível. (CinePop, sobre Azul é a Cor Mais Quente, 2013)

2) ora direciona o olhar para o uso da sexualização e do erotismo lésbico, classificando-o mais como forma de estratégia mercadológica (do realizador do filme) do que necessariamente uma intenção de naturalização da sexualidade:

Ele pode nos levar a uma bela cena de amor entre as moças, é verdade (*talvez seja o principal ponto de venda do filme*).” (Folha de São Paulo, sobre Azul é a Cor Mais Quente, 2013)

---

<sup>8</sup>Grifos nossos.

Quanto às anunciadas cenas calorosas, elas servem sim para refletir tamanha paixão inesquecível. *Mas ao mesmo tempo também passam do limite* chegando ao estágio do soft porn. (CinePop, sobre Azul é a Cor Mais Quente, 2013)

3) em outros momentos, há um direcionamento do olhar do crítico para a abordagem ainda mantenedora de estereótipos no filme e de discussões mais políticas no sentido mais básico do termo, do que relativas a questões afetivas:

[...]Não há botas rosas, gente desmunhecando, dando piti ou falando fino. Não há corpos malhados nus enxugando o suor da testa em câmera lenta. [...]Ennis e Jack, mesmo apaixonados, não deixam de ser homens de seu tempo - machistas, egoístas, infantilizados. [...]reproduzem os mesmos preconceitos de uma geração inteira, como o desprezo reservado às mulheres (especialmente às esposas...). (Omelete, sobre O Segredo de Brokeback Mountain, 2005)

A narrativa amorosa não impede o diretor de manter suas preocupações críticas habituais e de abordar, ainda que de maneira bastante matizada, alguns problemas da sociedade francesa contemporânea. Assim, sem procurar tomar partido, o filme apresenta a delicada questão da homofobia entre os jovens e a existência de posturas machistas entre casais do mesmo sexo, tomando o cuidado de transferir o habitual conflito sexista das relações heterossexuais para o campo da luta de classes. (Críticos, sobre Azul é a Cor Mais Quente, 2013)

Independente da posição assumida ou opinião expressa pelos críticos, podemos observar grande relevância nos enfoques dados na produção dos textos que acabam por levantar questionamentos, ainda que de forma sutil em alguns casos, acerca dos modelos sociais em vigência, das possibilidades de dar visibilidade as ainda chamadas minorias no campo das sexualidades e dos meios para legitimação destas relações e representatividade não apenas na tela do cinema – como arte ou entretenimento -, mas também estabelecendo um diálogo com o contexto social extra-tela e *offline* (visto que as ressonâncias provenientes das críticas provavelmente não se limitam aos espaços *onlines* em que são veiculadas, podendo se tornar, no mínimo, pauta das “conversas de rua”, por exemplo).

Percebemos então que algumas expressões e abordagens acabam por enunciar importantes reflexões acerca dos modos de estar e ser no mundo, de se representar e dar voz aos sujeitos que se encontram em posições consideradas desviantes: o *cowboy* não é o macho alfa hétero; o *gay* tampouco é o efeminado e “saltitante”; de que naquela região

rural, naquele espaço, em meados de 1960/70 a questão da infelicidade matrimonial não estava restrita a uma relação homoafetiva e sim a qualquer relacionamento marital vivenciado naquele contexto; que o sexo ali representado de forma quase que totalmente explícito, não é necessariamente uma sexualização gratuita e obscena, e sim a expressão de “uma paixão inesquecível”; que o real conflito talvez não se dê entre a sociedade heteronormatizante e pouco tolerante para com as jovens lésbicas, mas sim seja potencializado pela questão de classe. Tais discussões podem ser observadas nas falas acima, sejam estas provocações óbvias, opiniões taxativas e reducionistas, ou reflexões embasadas por um conhecimento e tomadas de posição prévios. O que se destaca aqui é a construção de sentido realizada em cima das obras nesse contexto específico de recepção, que favorece o desenvolvimento dessas pautas que adentram e impactam a dinâmica social em algum nível.

Podemos indicar ainda a relevância de uma maior investigação acerca da possibilidade de as temáticas (polêmicas em certo nível) apresentadas pelos filmes condicionarem a crítica a se deter mais a aspectos ideológicos, valorativos e sociais, em detrimento da análise mais tecnicista e/ou pautada em conceitos estéticos, ou não.

Compreendemos que em uma análise mais densa de alguns dos termos ou trechos aqui apresentados pode, porventura, vir a cruzá-los com os dois outros marcadores que citamos inicialmente (aspectos **técnicos** e **estéticos**), mas como dissemos, aqui tratamos apenas de uma observação preliminar, ficando as interpretações mais aprofundadas para a *posteriori*.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AMARAL, Adriana. RECUERO, Raquel. MONTARDO, Sandra (Orgs). **Blogs.com: estudos sobre blogs e comunicação**. São Paulo: Momento Editorial, 2009.

BARTHES, Roland. **Essais critiques**. Paris: Éditions Du Seuil, 1964.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo – fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BERLANT, Laurent. WARNER, Michael. **Sexo em Público**. In: JIMÉNEZ, Rafael M. M. (Org.) *Sexualidade transgressoras*. Barcelona, Içaria, 2002. pp.229-257

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta sua mídia**: dispositivos sociais da crítica midiática. São Paulo: Paulus, 2006.

COELHO, Lilian Reichert. Percepção das relações de gênero pelas trabalhadoras em agricultura de Rondônia: uma leitura convergente entre a análise crítica do discurso e os estudos contemporâneos sobre gêneros e feminismos. In: DALMONTE, Edson Fernando (Org.). **Teoria e prática da crítica midiática**. Salvador: EDUFBA, 2013.

CUNHA, Tito Cardoso. **Argumentação e crítica**. Coimbra: Minerva, 2004.

GEADA, Eduardo. **O cinema espetáculo**. Lisboa: Edições 70, 1987.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática S.A., 1994.

LE MOS, André. **Cibercultura e mobilidade: a era da conexão**. Rio de Janeiro: 2005. 17p. Artigo Científico. Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/r1465-1.pdf>> Acesso em: 30 out. 2013

MASCARELLO, Fernando. Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à Universidade brasileira? **Contemporânea**. vol.3, n.2, 2005, pp.129-158. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/viewArticle/3462>> Acesso em: 29 out. 2013.

\_\_\_\_\_. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico. In: JACKS, Nilda. SOUZA, Maria Carmem Jacob de (Orgs.). **Mídia e recepção**: televisão, cinema e publicidade. Salvador: Edufba, 2006. pp.74-99

POLISTCHUCK, Ilana. **Teorias da comunicação**. São Paulo: Campus, 2002.

RUBIM, Lindinalva da Silva; SANTANA, Léa Menezes de. **Teorizando sobre mulheres e sexualidade: uma tentativa de revisão teórica**. VIII ENECULT. Salvador: 2012. Disponível em: <<https://enecult.wordpress.com/category/viii-enecult-2012/>>.

STAM, Robert. **Film theory**: an introduction. Malden, Mass. and London: Blackwell, 2000.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em Ciências Sociais**. 1ed – São Paulo: Atlas, 2010.

TURNER, Graeme. Cultural studies and film. In: HILL, John; GIBSON, Pamela Church (Eds.). **Film studies**: critical approaches. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 193-199.

ZIBERMAN, Regina. **Teoria da literatura I**. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.