

## Teorias da Recepção, História e Interpretação de Filmes: Um Breve Panorama

Regina Gomes

Universidade Nova de Lisboa

As teorias da recepção no campo cinematográfico têm recebido, nos dias que correm, merecido destaque após um longo período de ostracismo no qual o espectador era visto apenas e tão somente como um mero dado empírico. O desdém pelo campo receptivo esteve presente nos estudos ligados ao universo cinematográfico que priorizavam, quase que exclusivamente, fatores externos a ele. A imposição de um olhar de inspiração estruturalista, enclausurara o trabalho artístico e a abordagem de seus próprios campos que, na verdade, são campos da experiência. No entanto, mesmo a experiência de se assistir a um filme só pode efetivamente ser considerada levando-se em conta a relação interativa entre espectador e obra, ou seja, com base no seu aspecto comunicativo-receptivo.

Em *Film theory: an introduction*, Robert Stam (2000, p. 227-234) expõe que a história do cinema não é apenas a história dos filmes e cineastas mas a história dos vários significados que os públicos têm atribuído aos filmes. Preocupado com o papel do espectador na teoria do cinema, Stam contextualiza os anos 80 e 90 como o período do crescimento do interesse pelo receptor e pela experiência filmica. Um dado a salientar é que, segundo Stam, tal interesse foi influenciado pelas chamadas teorias da recepção na literatura associadas ao *reader response theory* de Stanley Fish e Norman Holland e especialmente à recepção estética de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, produzida na Escola de Konstanz na Alemanha. O papel de agente ativo no processo comunicacional dado ao leitor pela estética da recepção pode ser transferido ao espectador de cinema que preenche as “lacunas” do texto filmico onde ele é obrigado a compensar certas ausências (a falta da 3ª dimensão, por exemplo) e, literalmente, enxerga na escuridão boa parte do tempo. Robert Stam como teórico vinculado aos Estudos Culturais, observa que neste período a espectadorialidade tornou-se também

objeto de investigação em relação ao gênero, sexualidade, classe, raça, nação etc. O espectador passou a ser visto como possuidor de um olhar que é sempre relacional:

“As posições espectatoriais são multiformes, fissuradas, esquizofrênicas, desigualmente desenvolvidas, descontínuas dos pontos de vista cultural, discursivo e político, formando parte de um território mutante de diferenças e contradições que se ramificam.” (Stam, 2000, p. 228).

A natureza histórica e socialmente condicionada da espectralidade irá ser reconhecida nos estudos de recepção como algo imprescindível para entender o processo cinematográfico.

O espectador, historicamente situado, molda e é moldado pela experiência cinematográfica, num processo dialógico sem fim. O conhecimento e a interpretação do processo cinematográfico deve, sem dúvida, levar em conta este diálogo que reconhece a participação concreta e ativa do espectador de filmes. O filme é o lugar onde interagem autor e receptor e, de modo algum um lugar fechado em si mesmo. Pelo contrário, este ambiente é recheado de fissuras, janelas, e é dada ao espectador, a tarefa de cobri-las de sentido:

“Ao ver um filme, o receptor identifica certas indicações que o incitam a executar numerosas atividades de inferência, que vão desde a atividade obrigatória e rapidíssima de perceber o movimento aparente, passando pelo processo mais ‘penetrável do ponto de vista cognitivo’, de construir, digamos, vínculos entre as cenas, até ao processo ainda mais aberto de atribuir significados abstratos ao filme. Na maioria dos casos o espectador aplica estruturas de conhecimento às indicações que reconhece dentro do filme” (Bordwell, 1991, p. 3).

No texto *Hermeneutics, reception aesthetics and film interpretation*, Noel King (1998, p. 212-221) produz um inventário das recentes abordagens teóricas sobre o problema da interpretação de filmes. Citando autores como Janet Staiger, David Bordwell, Dudley Andrew e Barbara Klinger, King direciona a discussão sobre a leitura interpretativa de obras artísticas para o campo do cinema<sup>1</sup>.

A pesquisadora Janet Staiger (1992) demarca a diferença entre os estudos de textos e os estudos de recepção. Os primeiros ou as “análises textuais” explicam o

---

<sup>1</sup> É importante fazer referência aos trabalhos de: Janet Staiger, *Interpreting films: studies in the historical reception of american cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1992. David Bordwell; Kristin Thompson ; Janet Staiger, *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985. David Bordwell, *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation o cinema*, USA, Harvard University Press, 1991. Dudley Andrew, *Film in the aura of art*. Princeton, Princeton University Press, 1984. Barbara Klinger, *Melodrama and meaning: history, culture and the films of Douglas Sirk*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

objeto gerando interpretações a partir dele (vê-se claramente a crítica de Staiger ao sentido imanente do texto). Estas análises retiram o texto - e a recepção por consequência - da história, ou seja, removem o texto de seu contexto. Por seu lado, os estudos de recepção, procuram compreender os atos de interpretação como tantos outros eventos situados histórica e culturalmente. Estes estudos receptivos representam uma compreensão histórica das atividades interpretativas mais do que uma interpretação de texto. Staiger (1992) ao delinear um quadro da contemporânea teoria da recepção, subdivide a área em três vertentes: a- teorias ativadas pelo texto; b- teorias ativadas pelo leitor; e c- teorias ativadas pelo contexto. Staiger em *Interpreting films* vai, enfim, debruçar-se sobre um grande número de filmes a fim de provar como o processo interpretativo é conformado historicamente.

As investigações de Janet Staiger inserem-se temporalmente em fins dos anos 80, quando se verifica uma ascensão das teorias que se debruçam não apenas sobre os efeitos textuais, mas sobre o momento de recepção da obra fílmica como lugar de convergência entre texto, espectador e contexto. Boa parte destas teorias reflete o recente desenvolvimento da psicologia cognitiva, da filosofia analítica, da fenomenologia e dos estudos culturais, correntes conectadas ao pensamento anglo-americano na teoria do cinema.

É fato que os anos 60 e 70 foram eclipsados pelos estudos semióticos e psicanalíticos, pouco interessados no cinema como uma realidade dinâmica. A ortodoxia destes estudos encobria o interesse mais analítico pelas investigações históricas, como assinalou Francesco Casetti (1994, p. 319-334) em *Teorias do cinema*. Com efeito, as histórias tradicionais do cinema possuíam graves limitações e conforme Casetti :

“Uma delas foi ter centrado sua atenção no filme, quando o cinema é uma maquinaria muito mais complexa, em que intervém fatores tecnológicos, econômicos e sociais, que não se resume a cada uma das obras que produz” (Casetti, 1994, p. 319).

Será somente a partir dos anos 80 que as investigações tomam um rumo que leva a abandonar a dimensão de mero arquivo dos textos fílmicos para abordar a via da reconstrução conectada a da interpretação desses textos. Neste período, a parceria David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson propõe o que Casetti (1994, p. 335) denomina de uma “estilística histórica”: o apurado estudo sobre o cinema clássico

americano de 1917 a 1960 centrado no paralelismo entre os sistemas estilísticos e os modos de produção.

David Bordwell, já no início dos anos 90, assume o referencial conceitual da filosofia analítica e da psicologia cognitiva e contesta alguns dogmas do pensamento pós-estruturalista<sup>2</sup> aplicado ao cinema. Para Fernão Ramos (1998, p. 33-56), Bordwell (especialmente no texto *Contemporary film studies and the vicissitudes of grand theory*) critica aquilo a que chama de “grande teoria” numa clara remissão ao horizonte pós-estruturalista do cinema. Ou seja, Bordwell contesta uma espécie de necessidade de uma “grande teoria” que tudo explicasse e justificasse e que parece ter sido a estrela guia da teoria do cinema nas últimas décadas. Estes grandes conceitos abstratos – como o de autor, sutura, dispositivo, identificação, etc – teriam pouca concretude e pecariam por sua generalização desnecessária. Antagônico ao receituário pós-estruturalista, Bordwell defende um rigor no conceitual analítico que sirva para enquadrar o cinema em sua história e no relacionamento com o espectador, partindo da particularidade do filme.

Neste caminho, Bordwell (1991) aponta para o fenômeno das interpretações excessivas. Mais precisamente no campo da crítica cinematográfica, Bordwell chega a ironicamente chamar de Interpretação S.A. ao que se transformou os estudos acadêmicos sobre análises de filmes a partir de finais dos anos 70. A aplicação mecânica de modelos teóricos como a psicanálise ou a semiótica a análises de películas teria criado uma indústria de interpretação nos ensaios acadêmicos. Conforme Bordwell (1991), esses intérpretes esqueceram-se de algo precioso: “nos filmes, os significados não são encontrados, mas, *construídos*”. Por outras palavras, a significação não estaria congelada na obra, ela é uma *construção* de seu intérprete.

Uma alternativa à “crítica como interpretação” seria, para Bordwell, a construção de uma *poética histórica do cinema* ou uma análise de:

“como, em determinadas circunstâncias, os filmes são feitos, desempenham funções específicas e alcançam efeitos concretos” (Bordwell, 1991, p. 266-267).

---

<sup>2</sup> O pós-estruturalismo no cinema teve suas origens ligadas especialmente na França, nos anos 60/70, às obras de filósofos como Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Felix Guattari e Jean Baudrillard, entre outros. Fernão Ramos (1998, p. 33-56) diz que a maneira quase barroca de desenvolver as proposições dos pós-estruturalistas franceses entrava em choque com as análises precisas e objetivas da filosofia analítica, desenvolvidas sobretudo nos países de língua inglesa.

Bordwell se ressent das análises textuais por as considerar a-históricas uma vez que estas não levam em conta nem a produção nem a recepção da experiência cinematográfica, além de promover uma vigorosa crítica a “rotinização” da leitura sintomática dos filmes produzidas por estas análises.

Reconhecendo ser *Making meaning* sua obra mais polêmica, Bordwell irá suscitar algumas críticas sobretudo no que concerne a questão da interpretação. Robert Stam (2003, p. 216-224) questionará uma certa polarização estabelecida por Bordwell, entre a sua idéia de *poética histórica* e a de *interpretação* que para Bordwell estaria integrada a atribuição de sentidos implícitos e sintomáticos por grupos interpretativos ligados ao que chama de teoria SLAB (Saussure, Lacan, Althusser, Barthes). Stam acredita que:

“o oposto da poética histórica não é a interpretação mas uma poética *a-histórica*. Não há razão porque a interpretação não possa ser historicizada” (Stam, 2003, p. 219).

Polêmicas à parte, não cremos que Bordwell “repudia” a interpretação ou mesmo anuncia a sua morte. Pelo contrário, Bordwell alerta para o caráter contextual da interpretação ao propor uma investigação da crítica de cinema e do estilo cinematográfico em um contexto que nunca poderia ser a-histórico. Por outro lado, Stam tem razão quando ressalta o caráter histórico da interpretação. O conjunto das interpretações ao longo do tempo forma aquilo que Hans Robert Jauss (1986) sempre defendeu (a partir do conceito de hermenêutica de Gadamer) na concepção de uma estética da recepção: a tradição. Estes modelos de análises textuais que tanto incomodou Bordwell, estão situados historicamente e, portanto, estas análises também são transmitidas e se conformam pela tradição. Isto não quer dizer que estas análises filmicas textuais não possam ser criticadas por não levar em conta as condições de produção e recepção do filme e por seu excesso de relativismo e sintomatologia.

Em seu empreendimento a favor de uma poética histórica do cinema, Bordwell contará com aliados respeitados. Além das pesquisas de Staiger<sup>3</sup>, contará com Tom Gunning, André Gaudreault, Kristin Thompson, Noel Carrol, entre outros, que têm produzido trabalhos significativos na área da recepção histórica dos filmes. O processo

---

<sup>3</sup> Janet Staiger mais recentemente amplia a discussão sobre a recepção histórica dos filmes ao lançar: *Perverse spectators: the practices of film reception*, New York, New York University Press, 2000.

de reconstrução histórica dos atos de compreensão dos filmes permite a adoção de um ato hermenêutico, mais do que uma metodologia, um ângulo de enfoque heurístico, um modo de perguntar, que foge das tradicionais e repetitivas interpretações de modelos textuais.

O historiador Tom Gunning (1995), por exemplo, tem se destacado por suas investigações ligadas ao cinema das origens e suas formas de produção, exibição e fruição. Define este primeiro cinema como “cinema de atrações” no qual a idéia de uma platéia hipnotizada e paralisada pelo poder ilusionista da imagem cai por terra. Ao reconstruir o horizonte de expectativas da sociedade europeia do final do século XIX, percebe que o espanto do espectador deriva muito mais da surpresa com a capacidade técnica do aparelho de reprodução do que numa crença ingênua, que confundisse imagem e realidade.

Já a prática interpretativa de Dudley Andrew une o formalismo com a fenomenologia no encontro da tradição com o novo. Andrew vê a crítica de filmes como um tipo de “conversação cultural” na qual se estabelece um diálogo com seu tempo e afirma:

“como todas as interpretações, meus ensaios são uma conversação *dentro* da cultura, não um argumento *sobre* cultura” (Apud King, 1998, p. 212-221).

Andrew vai explicar sua “hermenêutica cultural” ao afirmar que uma história cultural do cinema deve buscar uma reconstrução indireta das condições de representação que permitiram que os filmes fossem feitos, compreendidos ou mesmo, mal compreendidos<sup>4</sup>.

Por sua vez, Bárbara Klinger (1994), adotando a noção de “formação de leitura” de Tony Bennett<sup>5</sup>, identifica os variados modos de recepção dos filmes de Douglas Sirk em diferentes contextos históricos, culturais e institucionais, dos anos 50 aos anos 90. Estes estudos históricos de caso de determinados filmes evidenciam que sob diferentes

---

<sup>4</sup>Vale também citar o excelente trabalho de Dudley Andrew: *As principais teorias do cinema: uma introdução*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1989.

<sup>5</sup>Tony Bennett, *Texts, Readers and Reading Formations*, London, Literature and History, 1983, p. 214-227. O autor diz que o que a história do discurso mostra é a variação de significados que pode ser dada a um texto, dependendo das diferentes circunstâncias históricas. Bennett propõe uma interação entre o texto “culturalmente ativado” e o leitor “culturalmente ativado”. Um diálogo estruturado pela teia material, social e ideológica dentro da qual tantos textos quanto leitores estão inevitavelmente inscritos.

circunstâncias, os filmes adquirem diferentes identidades e funções culturais, ou seja, um filme sempre é “culturalmente ativado”, para usar a expressão de Tony Bennett.

Este breve passeio à título de exploração introdutória teve como finalidade traçar um panorama das teorias que pensam historicamente a recepção das obras cinematográficas. A construção de uma poética interpretativa para pensar o campo cinematográfico e sua recepção histórica tem contribuído para amplificar as discussões sobre o cinema como um fenômeno cultural e, sobretudo, para valorizar o papel do contexto no processo comunicacional estabelecido entre espectadores e obra. Resta enfatizar que estes autores têm dado um contributo extremamente importante ao campo cinematográfico por questionarem uma espécie de determinismo textual vigente (ainda hoje) nas interpretações de filmes e proporem uma abertura da teoria do cinema às influências do contexto sobre a recepção de obras filmicas.

## Bibliografia

- Andrew**, Dudley, *Film in the aura of art*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
- Andrew**, Dudley, *As principais teorias do cinema: uma introdução*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1989.
- Bennett**, Tony, *Texts, readers and reading formations*, London, Literature and History, 1983
- Bordwell**, David, *Film art: an introduction*, New York, McGraw-Hill, 2001.
- Bordwell**, David, *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, USA, Harvard University Press, 1991.
- Bordwell**, David. ; **Thompson**, Kristin. ; **Staiger**, Janet, *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985.
- Casetti**, Francesco, *Teorias del cine*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.
- Gunning**, Tom, Cinema e História: “fotografias animadas”, contos do esquecido futuro do cinema, In XAVIER, Ismail., org., *O cinema no século*, Rio de Janeiro, Imago Ed., 1996.
- Gunning**, Tom, O cinema das origens e o espectador (in)crédulo, *Revista imagens*, São Paulo, Editora da Unicamp, nº5 (agosto/dez, 1995), p. 52-61.
- Jauss**, Hans Robert, *Experiência estética y hermenêutica literária: ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus Ediciones, 1986.
- King**, Noel, Hermeneutics, reception aesthetics , and film interpretation, In **Hill**, John. ; **Gibson**, Pamela Church., eds. *The Oxford guide to film studies*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Klinger**, Barbara, *Melodrama and meaning: history, culture and the films of Douglas Sirk*. Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- Ramos**, Fernão, Panorama da teoria do cinema hoje, *Revista Cinemais*, Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, nº 14 (1998), p. 33-56.

**Staiger**, Janet, *Interpreting films: studies in the historical reception of american cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

**Staiger**, Janet, *Perverse spectators: the practices of film reception*, New York, New York University Press, 2000.

**Stam**, Robert, *Film theory: an introduction*, Malden Mass, Balckwell Publishers, 2000.

**Stam**, Robert, *Introdução à teoria do cinema*, Campinas, São Paulo, Editora Papirus, 2003.