
A TEORIA DA RECEPÇÃO NO DOCUMENTÁRIO *SÃO SILVESTRE*: A ARTE NO CAMPO DA COMUNICAÇÃO

Karen Sales Bortolini¹

Resumo: O ensaio proposto pretende situar a análise fílmica do documentário *São Silvestre* dentro da área da comunicação e identificar teorias relacionadas a este campo do saber como a da recepção. O longa-metragem, produzido em 2013 com imagens captadas na cidade de São Paulo, apresenta estrutura diferente da tradicional dos documentários diretos, mas contém elementos da narrativa cinematográfica convencional. Não é discursivo, apresenta poucas falas e quase nenhuma entrevista. No entanto, promove experiências no espectador providas de funções, estilo e opções de imagem-câmera. O ensaio levanta questões como a maneira que os elementos fílmicos se expressam ao espectador, como analisar as teorias da recepção em uma obra que foge ao estilo documentário convencional.

Palavras-chave: Comunicação. Cinema. Recepção

Abstract: The proposed paper is intended to delineate the film analysis of the documentary *São Silvestre* in the area of communication and identify theories related to this field of knowledge as reception. The feature film, produced in 2013, and captured the city of São Paulo, has different structure from traditional to direct cinema, but contains elements of conventional narrative film. It is not discursive, has few lines and almost no interview. However, promotes the viewer experiences stemmed functions, style and image - camera options. This paper aims to raise issues such as the way the film elements are expressed to the viewer, how to analyze the theories of reception in a work that is beyond the conventional documentary style.

Keywords: Communication. Cinema. Reception

Introdução

O ensaio proposto pretende situar a análise fílmica do documentário *São Silvestre* dentro da área da comunicação e tratar das teorias deste campo do saber. O longa-metragem, com duração de 1h20min, foi produzido em 2013, e captado na cidade de São Paulo, na data tradicional da prova da corrida mais antiga do país, 31 de dezembro. Com direção da cineasta Lina Chamie, o documentário é uma extensão de outro filme de curta metragem, com duração de 17min, que leva o mesmo título do segundo. A grande diferença entre ambos é o formato. O primeiro, feito em 2007,

¹ Mestranda em Comunicação e Linguagens com Linha em Cinema Pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Especialista com MBA em Gestão da Comunicação empresarial pela (UTP) e graduada em Jornalismo (UTP). E-mail: karenbortolini@sescpr.com.br

apresenta características do documentário direto, com menos interferência do cineasta, do estilo “*talking heads*”, nomenclatura adotada por Bordwell (2013). Composto por entrevistas dos participantes e imagens da prova, ele tem muita semelhança a uma grande reportagem jornalística, com elementos do documentarismo, descrito por Bergan (2010) como o movimento cinematográfico do filme factual, que pretende capturar a “verdade”.

O filme *São Silvestre* na versão longa, apresenta-se de forma poética, quase experimental, no sentido da utilização de imagens distorcidas, sons extradiegéticos e uma característica peculiar, conta com pouquíssimas falas. O que predomina são recursos e técnicas empregadas para a estética das imagens aliadas à trilha sonora de música clássica. “O ritmo, a melodia, a harmonia e a instrumentação da música podem afetar vigorosamente as reações emocionais do espectador”. (BORDWELL, 2013, p. 423) Alguns dos recursos usados em *São Silvestre* para promover significados se assemelham ao do cinema mudo, provindos de associações simbólicas no interior das imagens, no decorrer da narrativa, nos gestos, no movimento de câmera, ou seja, em toda a *mise-en-scène*.

Mesmo não sendo discursivo, o filme apresenta elementos da narrativa cinematográfica tradicional. No entanto, os experimentos com recursos da tecnologia presentes no cinema pós-moderno são evidentes. O ator Fernando Alves Pinto percorre os 15km da corrida, com uma *steadicam* fixada no corpo à altura do tórax, captando imagens subjetivas do percurso, entorno e demais atletas, e, quando invertida, enfoca seu rosto em primeiro plano. “As partes mais expressivas do rosto são a boca, as sobrancelhas e os olhos. Todos eles trabalham em conjunto para sinalizar como a personagem está respondendo à situação dramática”. (BORDWELL, 2013, p. 236)

Estas opções cinematográficas decorrem do estilo escolhido, seja em documentário ou em ficção. A função do estilo pode gerar ganhos na recepção. Bordwell (2008) defende que as emoções transmitidas através de técnicas provocam efeitos afetivos correspondentes às expressões passadas ao receptor.

Como os espectadores vêm ao cinema com suas propensões cognitivas e perceptuais, os diretores desenvolveram técnicas impregnadas de afinidades transculturais para afetá-los. Todos os estilos de filme são arbitrários no sentido de que poderiam ter sido feitos de outro modo, mas alguns estilos são mais eficazes para contar uma história do que outros. (BORDWELL, 2008, p. 67).

Viana (2012) aconselha que para fazer uma avaliação fílmica é preciso dotar-se de interpretação acima do comum ao meramente assistir a um filme. Se não for adotada uma perspectiva crítica, a análise pode ficar superficial, portanto, para a discussão é necessário abordar um rigor teórico para um estudo fundamentado.

1. O cinema no campo da comunicação

A comunicação integra a área das ciências sociais e humanas, pela sua relação direta com os estudos de fenômenos promovidos pela sociedade e seu espaço. É um campo interdisciplinar, portanto, perpassa por outras seções do conhecimento. De acordo com Braga (2011) é uma área atravessada por dados, conhecimentos, problemas e abordagens desenvolvidos em outras disciplinas e tecnologias. Sociologia, psicologia, ética, história e estudos de linguagem entre outras disciplinas das ciências humanas e sociais promovem interfaces com este campo, compondo um vasto sistema de ciências, responsável por segmentar o conteúdo das teorias aplicadas, desde que pelo viés comunicacional.

O que se nota é um movimento de convergência de saberes especializados sobre a comunicação, entendido mais como movimento de intersecção que não é, em hipótese alguma, uma amálgama ou síntese de saberes. É, antes, um produto das relações entre o objeto de estudo, a especificidade das contribuições analíticas e a particularidade da evolução histórica entre ambos. (LOPES, 2001, p. 3).

Martino (2004) define os saberes do campo comunicacional como um conflito de forças sociais. Para formação de sua identidade e história é necessário, portanto, se levar em conta a sua origem, extensão, natureza e interdisciplinariedade, até mesmo no sentido de estabelecer identificações com parcelas da história de outras áreas do conhecimento. Para o autor, todo campo é interdisciplinar. No entanto, a fundação deste ocorre em virtude da abundância dos processos comunicacionais, a incontestável importância de seu estudo e à urgência de seus propósitos.

A relação entre cinema e comunicação na análise fílmica se consolida, pois as teorias aplicadas são utilizadas nos estudos de ambos. O campo de pesquisa da

comunicação, ainda de acordo com Lopes (2001), é constituído também por estudos de meios das práticas de cultura, arte, estudos interpretativos, sociais, semióticos, assim como o cinema.

Para definir que um objeto de estudo pertence ao campo da comunicação, Braga (2011) propõe que para isso, é necessário estabelecer uma conversação entre ele com o espaço social. “Ou melhor: o que há de propriamente ‘conversacional’ e de troca (simbólica e de práticas interativas) nas diversas instâncias e situações da vida social”.

Uma similaridade entre o cinema e a comunicação é a interdependência com outras áreas do saber. Machado (2007) afirma que a questão do cinema não se resolve dentro de seu próprio campo. Ele defende que isto se deve ao fato que a convergência dos meios e a generalização do audiovisual promoveram deslocamentos nas questões teóricas. Então, os fundamentos de uma nova teoria dos audiovisuais podem estar sendo construídos ou encontrados em outros terrenos.

Para Corseul (2009), desde seu surgimento, os estudos sobre cinema sempre estiveram próximos a outros campos do conhecimento. Por se consolidar no panorama dos novos meios visuais do século XX, diversos profissionais interessaram-se pelo assunto, como artistas plásticos, filósofos, historiadores, juristas, e educadores.

Ao mesmo tempo, demonstrava a sinalização de que era necessário incorporar de maneira efetiva o cinema dentro do campo das ciências humanas, pensando-o como parte integrante do labor científico como fonte histórica, expressão do pensamento ou forma de compreensão de uma dada sociedade em contexto e tempo diversos, incorporações presentes na história filosofia, antropologia e na sociologia”. (CORSEUL, 2009, p. 8).

Após definir em quais campos o cinema deveria incorporar, foram estabelecidas interfaces não só com a filosofia, mas com a história, literatura, mitologia e comunicação. Por estes vieses, ele esteve presente na maneira de perceber, simbolizar, analisar e atribuir sentido às experiências sociais e individuais. Cumpriu, portanto, uma importante função no sentido de mitificar a história, desde a mais recente a mais remota, através do registro de imagens, situação dos indivíduos, tanto de personagens quanto de espectadores, no espaço tempo, e tratou até mesmo de questões existenciais, apesar de termos a ciência de que as filmagens não são registros fiéis de acontecimentos, por serem dotadas de representação.

Ao levar em conta que todos os filmes são produtos sociais, Viana (2012) defende que seu significado é constituído socialmente, que passa mensagens, portanto, é um processo de comunicação de ideias, valores e sentimentos. As mensagens simples ou complexas, transmitidas por imagens, falas, sons e textos passam valores. Elas são emitidas por quem as produzem destinadas ao público, que pode recebê-las de múltiplas maneiras, de acordo com a percepção de cada indivíduo, de acordo com os significados atribuídos.

Nem sempre a interpretação está de acordo com a pretensão do autor. Para ele, o interesse do pesquisador deve justamente explorar este processo, seja pela área da sociologia, comunicação e por outras disciplinas. A imagem do cinema, que representa o real, é extremamente significativa, pois alcança aspectos superiores à imagem maquínica, mas quando se utiliza de mecanismos capazes de produzir intensidade.

De acordo com Ramos (2014), o filme seria um simulacro, algo que produz além de um significado fornecido. Para o filósofo Derrida (2012), o cinema também é um “simulacro da sobrevivência absoluta”, no sentido de que tem o poder de contar aquilo que não tem a capacidade de retornar. Seria, portanto, um rastro, seja do testemunho, do que foi esquecido e até mesmo da morte. Para ele, é isso que captura o espectador.

O que se vê na tela é a representação de um ato de raiz histórica, que sedimenta-se em elementos significativos. Estes são comparados aos nossos próprios atos de compreensão. Para Mitry apud Ramos (2012) somente a imagem de um objeto isolado não teria significado algum, pois ela só teria a propriedade de mostrar, mas na significação fílmica é diferente, pois as imagens estão relacionadas entre si, o que produz significação.

2. Recepção e espectadoriedade

Bordwell (2013) define recepção como os estudos alternativos para compreender as reações dos personagens. Portanto, ao realizar análise fílmica e abordar teorias referentes ao gênero a que pertence, neste caso documentário, é interessante verificar conceitos que tratam da relação entre o espectador e ao que ele assiste, como elementos presentes na cena fílmica promotores de mensagens. São eles os agentes da identificação do espectador com o conteúdo, ou os responsáveis por prender a atenção.

Machado (2007) classifica o observador da tela cinematográfica como um *voyeur*, que tem prazer em espiar comportamentos através da janela da tela, e ainda o relaciona à escopofilia, ou seja, a observação daquilo que seria proibido ou reservado. O termo pertence ao campo escópico, concepção de Freud, que trata do cruzamento do visível com vidência.

A escopofilia, prazer de tomar o outro como objeto, submetendo-o a um olhar fixo e curioso, é um dos componentes principais da sedução do cinema. O filme – qualquer filme – trabalha fundamentalmente com essa perversão do olhar abelhudo que se satisfaz em vez do outro objetivado. (MACHADO, 2007, p. 48).

O autor atenta que para se criar efeito de realidade é necessário utilizar recursos que aproxime o público ao filme. Um dos exemplos percebido no filme *São Silvestre* é a subjetividade da câmera que causa a nítida impressão de colocar o espectador em cena, nas ruas em que ocorre a corrida. A construção de olhares não acontece somente desta forma, pois, os *close-ups* em grande número tentem aproximar o espectador da experiência do personagem principal.

O documentário em estudo apresenta estas possibilidades inovadoras de soluções, decorrentes do uso de novas tecnologias. Quando a face desse personagem passa a ficar oculta, o espectador passa a também assumir o comando do olhar pela câmera e fazer parte do que o personagem observa. E, nestes momentos, quando sua sombra é projetada no chão, a impressão é que ela é o reflexo do próprio espectador, devido o ponto de vista promovido pela filmagem em primeira pessoa, este recurso faz ainda mais com que ele se sinta não “tal qual” o personagem, mas sim, o próprio.

A organização dos olhares, ou seja, o jogo entre o que cada personagem vê e como esta é vista dentro da trama, constitui, no cinema, no cinema ‘clássico’ sobretudo, a chave a um certo tipo de construção narrativa baseada não mais – ou pelo menos não mais exclusivamente – na perspectiva ubíqua desse sujeito transcendental que manipula as personagens como peças de um tabuleiro de xadrez, mas nessa simetria ou assimetria de intenções e conhecimentos que cada personagem possui em relação às demais. (MACHADO, 2007, p. 58).

É a subjetividade do olhar que nos fornece as imagens filmicas, pois os olhares diretos à câmera são adotados pela televisão e pela fotografia, em alguns casos em documentários, ou quando se quer quebrar a tela da opacidade cinematográfica. A

subjetividade do olhar seria construída através de suposições, a partir do que o outro (personagem) vê ou sabe, pois o sujeito que assiste não seria o único vidente em uma cena.

Para Machado (2007), o fato de o espectador poder somente observar e em partes “sentir-se na cena” provoca uma sensação de exibicionismo reprimido, motivo que leva à projeção de seus desejos nos protagonistas. No filme analisado isto se torna possível, graças ao empenho do ator atleta em concluir o percurso. Seu tamanho esforço pelo alcance da conquista pode ser o motivo deste fenômeno. Este mecanismo faz da tela um espelho, local de projeção de imagem, onde o espectador se vê e se reconhece. Outros fatores também podem causar identificação, como o uso da imagem do corpo humano no filme, a face, o espaço real que ocupa e as imagens de movimento da atividade física. Há de se observar que quando o sujeito está projetado em outrem ele se desliga de si. É, portanto, o “se ver no visto” o objeto de sedução.

Se a perspectiva vidente aparece simultaneamente com a apresentação do sujeito que vê, o espectador pode simultaneamente incorporar um olhar e se reconhecer naquele que olha, como se a tela fosse ao mesmo tempo o buraco da fechadura através do qual ele espia a um espelho onde ele se reconhece como o ego espião. (MACHADO, 2007, p. 53).

A construção do ponto de vista também é presente na análise de uma pintura clássica, pois, se de um lado existe algo visível, do lado oposto existe quem olha. Tendo como estrutura filmica ou pictórica constituída por duas paredes laterais e uma terceira à frente do observador, contendo os elementos observados, ele se situa em uma “quarta parede”, fora do campo. Assim, Machado (2007) conclui que a presença desse sujeito decorre de sua ausência na cena. Portanto, “A imagem é sempre considerada incompleta, pois, se não o fosse, não haveria lugar para o observador”. (MACHADO, 2007, p. 73) Se o receptor, então, tem essa possibilidade imaginária de deslocamento, em seu estado de fruição ele não é um ser estático, ele, portanto, reage à representação, indo além do campo da mimese, conforme Ramos (2012). Seus sentimentos em posição espectral são verídicos, tais quais os vivenciados pelo protagonista do documentário analisado.

O sistema pictórico quando aplicado ao cinema também implica o espectador ao espaço, e desta forma ocorre uma espécie de duplicidade do espaço cênico. Os elementos imersos no quadro funcionam em seu interior como signos dessa inscrição,

ou seja, os signos do ‘assujeitamento’ do sujeito à tela. “A todo campo simbólico corresponde, portanto, um campo ausente, lugar de uma personagem que podemos chamar – no sentido lacaniano – de o Ausente, que o imaginário do espectador preenche no ato da ‘leitura’”. (MACHADO, 2007, p. 73).

Na quarta parede o espectador assume subjetivamente o outro personagem integrante da cena, suturando os acontecimentos de antes ou depois. Quem está assistindo passa a ter uma experiência visual ordenada contínua, conforme sutura cada cena. Ramos (2012) utiliza o termo sutura para descrever a dimensão espacial de subjetividade que ancora, mediante a maneira ditada pela sequência de planos que compõem a narrativa cinematográfica. Para ele a sutura é a representação do ato de cerrar cada enunciado, do ponto de vista do espectador, fechando-se em uma soma significativa, pelo seu estado de ubiquidade.

Danyan (1974) *apud* Machado (2007) descreve que no primeiro nível da leitura fílmica o espectador se dá conta de que a câmera esconde algo do quadro, e sua sensação defronte a esta descoberta é de espanto. Se outrora ele havia possuído parcialmente o espaço fílmico, agora ele percebe que esta sensação de pertencimento era ilusória. Ele, então, se desapropria de todo o restante que o recorte do enquadramento lhe impede a visão, e percebe que vê somente pelo mesmo eixo de olhar de qualquer outro espectador. Ressaltando que desta maneira fala-se da visão propriamente dita, e não da percepção ou qualquer outra forma de interpretação.

A recepção fílmica não se dá também pela percepção de todos os elementos cênicos, conhecido como *mise-en-scène*, à montagem e ao som. Estas técnicas empregadas e relacionadas entre si não têm a ver com posicionamento geográfico, mas com uma complexa composição de uma estrutura com significativa ao espectador, que se envolve no contexto fílmico. Isso leva o autor considerar que não há como precisar a posição do espectador em meio ao “texto fílmico”, nem geograficamente, tampouco sobre sua identificação com o personagem. “A identificação nos interpela como espectadores a estar em dois lugares ao mesmo tempo onde a câmera está e com a personagem representada – portanto, uma dupla estrutura de observador/observado (...)” (MACHADO, 2007, p. 90).

Então, o processo de identificação é cambiante, ao serem assumidos diversos olhares. Ao imergir-se em um texto fílmico, assim como um leitor, é necessário dividir-

se para ocupar estes diversos lugares, inclusive o do outro, ou de outros. Para Morin (1980) *apud* Machado (2007) estas projeções são ‘poliformas’ e permitem nos colocarmos no interior de quem nos é parecido ou não. Isso estaria relacionado à dupla identificação no cinema, teoria criada por Jean-Louis Baudry e Christian Metz, ao referenciar Freud, que enuncia identificação primária (perante o espelho) e secundária para a construção do eu, nos primeiros anos de infância. Mas a identificação que nos interessa tratar é aquela estabelecida dentro da sala escura.

Para Ramos (2012) o processo de identificação com o personagem se constitui graças ao corpo do ator dotado de representação. Ao produzir imagens câmara subjetivas em que o protagonista de *São Silvestre*, Fernando Alves Pinto, é o tema central o espectador tem a possibilidade de interpretá-lo e percebê-lo a sua maneira.

A experiência durante uma sessão é resultante da comunicação que se estabelece dentro do inconsciente, que se aproxima do conceito de assombração dado por Freud, próximo à década de 1920. “Ele chama isso de experiência do que é ‘estranhamente familiar’. A psicanálise, a leitura psicanalítica está em casa no cinema. Primeiramente, psicanálise e cinematografia são realmente contemporâneas; inúmeros fenômenos ligados à projeção, ao espetáculo, à percepção desse espetáculo possuem equivalentes psicanalíticos”. (Derrida, 2012, p. 377).

Os tipos de experiência fílmica, então, são ordenados de acordo com o nível de proximidade ou afastamento do fato, resultando na consciência fílmica. Esta, por sua vez, no documentário está relacionada à identificação com o comportamento humano. Para Ramos (2012) ela é encarada como representante de uma soma de percepções reais. Portanto, vale comparar que a maneira de estarmos no mundo é semelhante ao modo de perceber da “consciência fílmica” em estado de fruição. No filme documentário este nível de consciência provoca o que chama o autor de “atitude documentária”, ou seja, aquela estabelecida da relação com a imagem móvel sob o aspecto da retenção de noção de movimento. É isso que dá a ideia de extensão fílmica, ao desencadear novos movimentos futuros em sequência.

Por fim, a leitura fílmica por parte do espectador é formada também pela desconstrução do olhar, ou seja, o esquecimento do plano anterior com o surgimento do seguinte. Browne *apud* Machado (2007) nomeou este processo de esvanecimento, o *fading*, e para melhor explicá-lo utiliza-se do sonho como exemplo, pois nele,

esquecemos que estamos em determinado lugar, ao mudarmos para outro. Assim como no filme, estas alterações não são descabidas.

O espectador do filme - esclarece Browne – é um pouco como o sujeito do sonho, um sujeito plural que vai se transfigurando ao longo do processo onírico. Ele está em vários lugares ao mesmo tempo, ele é e não é ele próprio, ele faz às vezes do observador e do observado simultaneamente, podendo ainda avaliar os clamores de cada um e responder a eles. (MACHADO, 2007, p. 94).

O que motiva a lógica estabelecida no olhar do espectador nada mais é que a narrativa mental criada a partir da construção textual fílmica. Este ‘narrador’ é oculto em detrimento à trama desenvolvida, o que provoca autoridade narrativa, pois a história passa a ser contada por si própria. O local óptico ocupado pelo observador não necessariamente é o espaço físico em que ele se posiciona em frente à tela, pois o que se percebe no cinema, não é somente o que se vê, nem o que se enuncia através da câmera.

Considerações finais

Ao concluir este ensaio é possível pensar que teorias da comunicação podem ser aplicadas na análise fílmica, independente do gênero. A estética adotada no longametrage não tira sua classificação de documentário, e mesmo com elementos poéticos, imagens distorcidas ou sons a obra não foge à representação da realidade, seja do atleta, da modalidade ou do espaço ocupado. Todos estes recursos promovem significados.

Também foi possível perceber que, apesar de o cinema estar passível à análise com teorias da comunicação, a sétima arte também pode ser estudada com linhas de pensamento de outros campos do saber, como a psicologia, a sociologia, o culturalismo e a semiótica, portanto, também é interdisciplinar. Os princípios básicos podem ser notados dentro do cinema. Arrisca-se, portanto a fazer uma analogia entre: emissor – mensagem – receptor, e personagem – elementos fílmicos e espectador.

Referências

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Campinas: Parirus, 2008.

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: Uma introdução*. Campinas: Unicamp, 2013.

BRAGA, José Luiz. Constituição do Campo da Comunicação. *Verso e Reverso*, vol. XXV. São Leopoldo: Unisinos, 2011.

CORSEUL, Anelise Reich (et al, org). *Cinema: lanterna mágica da história e da mitologia*. Florianópolis: UFSC, 2009.

DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível*. Florianópolis: UFSC, 2012.

LIMA, Luiz Costa - Introdução, comentários e seleção. *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Sobre o estatuto disciplinar do campo da Comunicação. *Revista USP*. São Paulo. N. 48. 2001.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modelos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

MARTINO, Luiz C.. História e Identidade – Apontamentos Epistemológicos sobre a fundação e fundamentação do Campo Comunicacional. *Revista eletrônica e-Compós*, ed. 1. 2004.

MOURÃO, Dora Maria e LABAKI, Amir (orgs). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2014.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A imagem-câmera*. Campinas: Papirus, 2012.

VIANA, Nildo. *Cinemas e mensagem: análise e assimilação*. Porto Alegre: Asterisco, 2012

FILMOGRAFIA

SÃO SILVESTRE. Direção de Lina Chamie. Brasil - Pandora Filmes. 2013.