

A RECEPÇÃO CRÍTICA E A PERSPECTIVA CULTUROLÓGICA: PROPOSTA PARA ANÁLISE DE PRODUTOS AUDIOVISUAIS

Juliana Junqueira¹

RESUMO

Partindo do pressuposto que o estudo da recepção especializada de produtos culturais pode revelar fatos desconhecidos sobre a sociedade em que estão inseridos, este artigo propõe a utilização do Circuito de Cultura como percurso teórico metodológico para a análise de críticas cinematográficas. Para tanto, utilizamos como referências os estudos de Johnson (2014), Bamba (2013), Canclini (1980) e Barbero (1987). Estes autores defendem a investigação de manifestações artísticas pelo viés culturalista por considerar que por meio das mediações é possível captar a comunicação a partir de seus nexos, dos lugares a partir dos quais se torna possível identificar a interação entre os espaços da produção e do consumo da comunicação.

Palavras chave: Recepção cinematográfica, mediações, circuito de cultura.

CRITICAL RECEPTION AND CULTURAL PERSPECTIVE: PROPOSAL FOR ANALYSIS OF AUDIOVISUAL PRODUCTS

ABSTRACT

Assuming that the study of the specialized reception of cultural products can reveal unknown facts about the society in which they are inserted, this article proposes the use of the Culture Circuit as a theoretical methodological route for the analysis of cinematographic criticism. For that, we use as references the studies of Johnson (2014), Bamba (2013), Canclini (1980) and Barbero (1987). These authors defend the investigation of artistic manifestations from a culturalist point of view, considering that through mediations it is possible to capture communication from its nexuses, from the places from which it becomes possible to identify the interaction between the spaces of production and consumption of art. Communication.

Keywords: Cinematographic reception, mediations, cultural circuit.

Recebido em 08 de março de 2022. Aprovado em 26 de março de 2022.

¹ Professora dos cursos de Comunicação Social da UniAraguaia, Mestre em Comunicação, Cultura e Cidadania pela UFG e Doutoranda em Performances Culturais pela UFG.

INTRODUÇÃO

Investigar como produtos culturais como filmes, novelas, séries, obras literárias, entre outros são recepcionados pelos críticos especializados pode ser um bom caminho para compreender mais sobre as manifestações culturais de uma sociedade. Ainda hoje, os críticos exercem a função de avaliar determinado produto cultural para auxiliar o indivíduo a refletir se vale a pena ou não assistir determinado filme que está em cartaz no cinema ou mesmo comprar o livro na lista de mais vendidos. Eles podem influenciar inclusive no fazer artístico dos produtores de cultura, que ao ler uma crítica, alteram seu estilo ou forma de trabalhar para receber uma crítica positiva.

A atividade crítica no Brasil que se corporifica em textos em jornais impressos, sites e colunas em telejornais, além de funcionar como um guia para o público, pode auxiliar nas vendas e no consumo de arte. Neste artigo, refletimos sobre o estudo da crítica especializada em cinema e propomos um percurso teórico metodológico que considera aspectos que vão além da análise pura do texto escrito pelo crítico, considerando também os contextos socioculturais em que a crítica foi escrita e lida.

Assim, propomos o estudo da recepção crítica cinematográfica pelo viés culturalista vinculado aos Estudos Culturais Britânicos e também à Escola Latino Americana. Consideramos que ampliar a investigação da crítica para além do texto possibilita que o pesquisador verifique aspectos sociais que poderiam passar despercebidos caso a análise seja restrita. Desse modo, defendemos a investigação da crítica especializada de cinema dentro de um Circuito de cultura, como explicaremos nos itens a seguir.

A atividade crítica cinematográfica no Brasil

Antes de adentrarmos na reflexão sobre a investigação da crítica cinematográfica por meio de um Circuito de cultura, se faz necessário tecermos algumas reflexões sobre a configuração da atividade crítica cinematográfica no Brasil. Altmann (2008) defende que a hibridização de funções marcou o campo, principalmente na década de 1960, já que os críticos eram também cineastas e cinéfilos. O crítico José Carlos Avellar confirma o argumento: “esse foi um período privilegiado da crítica, talvez porque os realizadores, agindo como críticos, convidavam os críticos a se comportarem como realizadores, e os espectadores, como realizadores e críticos simultaneamente” (AVELLAR, 1996 apud ALTMANN, 2008, p. 617).

Como exemplo de profissionais que eram realizadores de cinema e críticos podemos citar Alex Vianny que foi cineasta, produtor, roteirista, autor, jornalista e ator. Dirigiu os longas-metragens *Agulha no Palheiro* (1953), *Rua sem sol* (1954), *Ana* (1955) e os curtas metragens *A Máquina e o Sonho* (1974), *Humberto Mauro: eu Coração Dou Bom* (1979) e *Maxixe, a Dança Perdida* (1980). É autor do livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*, citado por Paulo Emílio Sales Gomes como a primeira obra de filmografia brasileira.

Glauber Rocha, um dos cineastas mais expressivos do Cinema Novo, também atuou como crítico em diversos periódicos. Suas críticas foram reunidas na coletânea *Coleção Glauberiana*, que reúne textos publicados por ele na imprensa brasileira entre 1958 e 1980.

Outro exemplo é Flávio Tambellini, que publicou diversas críticas sobre cinema nos jornais vinculados aos *Diários Associados*, e era diretor e roteirista. Dirigiu os filmes *O Beijo* (1965), *Até que o casamento nos separe* (1968) e *Um Whisky antes, um cigarro depois* (1970).² Assim, Altmann (2008) ressalta que na década de 1960 o exercício crítico era mais intuitivo do que profissional e Avellar confirma:

² FLÁVIO Tambellini. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13991/flavio-tambellini>. Acesso em: 10 de março de 2022. Verbete da Enciclopédia.

esse foi um período privilegiado da crítica, talvez porque os realizadores, agindo como críticos, convidavam os críticos a se comportarem como realizadores, e os espectadores, como realizadores e críticos simultaneamente” (AVELLAR, 1996 apud ALTMANN, 2008, p.617).

Para ALTMANN (2008), devido a essa espécie de mistura não-sistematizada do campo, um dos estatutos da crítica consistia em abordar seu objeto – o filme – sem respaldo teórico aprofundado. Os ensaios eram escritos mais por inspiração no próprio filme e nas discussões sobre as impressões sentidas pelos cinéfilos em seus espaços apropriados (especialmente os cineclubes) e menos baseados em teorias sobre “postulados da crítica”, ou análises cinematográficas. “Sendo assim, poder-se-ia dizer que o ensaio crítico consistia em uma teorização livre, tomada, por sua vez, como um fluxo de pensamento operado, cujo único método pré-estabelecido era o do autor (ALTMANN, 2008, p.617).

Destaca-se a importância dos clubes de cinema na formação da cultura cinematográfica brasileira, pois para empreender suas atividades criaram instituições, revistas, boletins, textos, práticas sociais ligadas à exibição e divulgação dos filmes e rede de sociabilidade que permitiam as discussões e o desenvolvimento de projetos culturais (SALES, 2015, s/p). Evidencia-se também as cinematecas do Rio de Janeiro e de São Paulo, criadas na década de 1950, constituíram espaço de reunião e debate para jovens cinéfilos, permitiram a formação de uma geração de espectadores através de suas exibições, retrospectivas e mostras e também tiveram importante papel na produção e circulação de uma literatura sobre cinema (LUCAS, 2008, p. 20).

O trabalho nas cinematecas e a atuação nos cineclubes possibilitou com que muitos jovens que se dedicavam ao estudo e a pesquisa de cinema se transformassem em realizadores da sétima arte. Lucas (2008) cita como exemplos as trajetórias de Gustavo Dahl, Maurice Capovilla, Walter Lima Jr, Leon Hirszman, Cacá Diegues e Glauber Rocha. Segundo a autora, no final da década de 1950 eles eram membros de cineclubes, críticos de jornais, funcionários da cinemateca e já no início da década de 1960, passaram a realizar filmes. Mesmo se tornando cineastas, estes profissionais não deixaram de publicar eventualmente críticas cinematográficas em jornais impressos e revistas especializadas, o que comprova novamente a hibridização de funções do campo cinematográfico no país apontada por Altmann (2008).

É importante realçar ainda o papel dos jornais impressos na consolidação da crítica cinematográfica brasileira. Lucas (2008, p. 20) afirma que os anos 50 foram marcados pela publicação dos primeiros livros sobre cinema brasileiro, pelo aparecimento dos suplementos literários nos grandes jornais, caso do Jornal do Brasil e de O Estado de S. Paulo, e pela consolidação de uma revista especializada em cinema de cunho teórico e ensaístico, a Revista de Cinema de Belo Horizonte.

O Jornal do Brasil ganhou notoriedade entre os periódicos que dedicaram colunas dedicadas exclusivamente ao cinema. Na década de 1960, os ensaios sobre a arte cinematográfica passaram a ocupar meia página do Suplemento Dominical do Jornal e contaram com textos de Glauber Rocha e de reconhecidos críticos de cinema como Ely Azeredo, José Carlos Avellar e José Lino Grünewald, além de traduções de estudos de importantes teóricos de cinema, como Eisenstein, Béla Balázs e Pudovkin (LUCAS, 2008, p.22).

Lucas (2008) ressalta que os jornais impressos, especialmente nas grandes capitais, passaram também a funcionar a partir de meados dos anos 50 como um *locus* privilegiado de interlocução das pessoas ligadas ao cinema e um espaço em que se constituía uma cultura cinematográfica em novos termos:

Ele ampliou a comunidade de leitores especializada na cultura cinematográfica, tornou-se veículo de expressão dos realizadores (diretores, produtores, técnicos), disseminou uma nova percepção do que seria o cinema, permitiu o acesso a uma literatura disponível somente em língua estrangeira através da tradução de textos de teóricos e estudiosos de renome internacional e, por fim, abriu espaço para matérias que tratavam dos problemas da realização e da circulação da produção nacional (LUCAS, 2008, p.23).

Assim, esses veículos de comunicação, juntamente com as revistas especializadas sobre cinema constituíram um espaço de reflexão sobre o fazer cinematográfico nacional e também sobre a própria atuação da crítica, além de representarem importantes instrumentos para a preservação da memória fílmica do nosso país. Os artigos e críticas publicados na imprensa brasileira exerceram também uma função de guia para os cineastas, que muitas vezes, acataram as sugestões feitas pelos críticos em seus textos e alteraram características e formas de produção de filmes. O crítico Cyro Siqueira corrobora com esse entendimento e diz que o crítico também foi fundamental como elemento do processo criativo: “Ninguém contesta que a própria evolução da estética cinematográfica se deu, entre outros fatores, também através da contínua pregação feita pelos teóricos e críticos do cotidiano (SIQUEIRA, 1954, p.5).

Neste sentido, Lucas (2008, p.34) aponta que o cinema brasileiro se fazia pelos filmes, mas também pelas palavras, na medida em que a imprensa poderia discutir seus problemas, avaliar sua evolução, encampar propostas, divulgar realizações e desempenhar um importante papel de mediador entre público e realizadores. A imprensa colocava-se como componente ativa na construção da indústria cinematográfica no país.

O estudo da recepção crítica pelo viés culturalista

Aqui, restringimos a reflexão de recepção ao campo comunicacional e mais especificamente, ao campo cinematográfico. Boaventura (2009, p.10) ressalta que nos anos 1970, os estudos de recepção trouxeram para o centro das atenções o receptor e que os estudos de Stuart Hall sobre “Codificação/Decodificação” influenciaram as pesquisas nesta área:

A proposta era de que o processo de comunicação televisiva estaria dividido em quatro momentos: produção, circulação, distribuição/consumo e reprodução. Estes momentos, que teriam forma e condição de existência próprias, também se articulam entre si e são determinados por relações de poder institucionais. A codificação (produção) leva em conta a imagem que o meio faz do receptor e os códigos profissionais dos produtores (MATTELART & MATTELART, 1999 apud BOAVENTURA, 2009, p.11)

Neste sentido, Escosteguy (2008,p.1) afirma que a perspectiva da recepção constitui potencialmente uma alternativa para alargar a compreensão dos processos culturais/comunicacionais que tão frequentemente têm sido estilhaçados. A autora desperta atenção para o fato de que a análise da mensagem de um produto cultural, como uma telenovela ou mesmo um filme, não pode basear-se apenas na recepção, mas deve ser articulada com outras estratégias. Assim como Boaventura, ela também destaca o posicionamento de Stuart Hall, que defende a articulação entre as mensagens, o lugar onde estas têm origem, com suas respectivas rotinas de produção, e o trabalho interpretativo da parte dos receptores (HALL, 2003 apud ESCOSTEGUY, 2008, p.4).

Pesquisadores norte-americanos como Hall (1973) começam a deslocar seus interesses de pesquisa para o receptor. Os acadêmicos latino-americanos seguem neste mesmo sentido. Boaventura (2009, p.18) ressalta que no contexto do continente latino-americano, a década de

80 era um momento de reconfiguração dos paradigmas acadêmicos, com o ressurgimento da democracia:

A teoria da dependência foi abandonada e em seu lugar ganhou corpo a reflexão sobre as relações entre comunicação e cultura. Várias condições internas e externas ao campo científico criaram o cenário apropriado para o início da discussão latino-americana. As perspectivas teóricas da época não eram consideradas suficientes para dar conta das novas circunstâncias sociopolíticas e culturais que estavam surgindo (BOAVENTURA, 2009, p.18).

Devido às mudanças sociais e políticas na América Latina, os pesquisadores de comunicação passam a nutrir interesse pela comunicação popular e iniciam esforços para desenvolver teorias comunicacionais que pudessem ser aplicadas à realidade cultural dos países latino-americanos, colocando em segundo plano pesquisas europeias ou norte-americanas que não eram suficientes para analisar os fenômenos culturais locais. A produção teórica volta-se para sua própria realidade, residindo aí um motivo para seu alastramento neste território, bem como sua longa duração como enfoque teórico (ESCOSTEGUY, JACKS, 2007, s/p).

O receptor passa a ser visto pelos pesquisadores latinoamericanos como um ser ativo, com seus próprios pensamentos e não mais como alguém que recebe passivamente, sem reflexões, as mensagens transmitidas pelos meios de comunicação de massa. Jacks e Escosteguy (2005, p. 63) destacam que a proposta da recepção ativa foi desenvolvida pelo *Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística*, o CENECA, criado em 1977 no Chile. O centro foi criado com o objetivo de reunir profissionais — sociólogos, comunicadores, antropólogos, historiadores e escritores — para refletir e investigar os processos culturais e comunicacionais que foram surgindo nos anos posteriores ao golpe militar no país em setembro de 1973. Para Jacks e Escosteguy:

Os deslocamentos teóricos realizados pelos pesquisadores do CENECA iluminaram zonas opacas do fenômeno da recepção e colocaram em dúvida o poder onipotente e monolítico da TV. Rechaçaram a visão do receptor como “recipiente” e do contexto como conjunto de variáveis intervenientes, pois entenderam que a recepção e a influência cultural da televisão precisam ser historicizadas e que a recepção é um processo construtivo, dialético e conflitivo (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005, p. 64)

Assim, a pesquisa da recepção passou a ser valorizada nos circuitos acadêmicos comunicacionais latinoamericanos onde os pesquisadores começaram a se dedicar ao estudo dos meios de comunicação massivos e como suas mensagens atingiam o público. Martín-Barbero, por exemplo, reforça a importância da pesquisa voltada para a recepção:

Assim, a comunicação se tornou para nós questão de mediações mais que de meios, questão de cultura e, portanto, não só de conhecimento mas de reconhecimento. Um reconhecimento que foi, de início, operação de deslocamento metodológico para rever o processo inteiro da comunicação a partir de seu outro lado, o da recepção, o das resistências que aí têm seu lugar, o da apropriação a partir de seus usos (MARTÍN - BARBERO, 1987, p. 28).

Jacks e Escosteguy (2007) apontam que esta renovação teórica apontada por Martín-Barbero adquiriu tamanha importância que consta da apresentação da 30ª edição da *Revista Diálogos de la Comunicación* (FELAFACS), dedicada à recepção, aos usos dos meios e ao consumo cultural, o que evidencia o pensamento voltado justamente para as conexões entre meios e sujeitos.

Guillermo Orozco (1997, apud JACKS, ESCOSTEGUY, 2007, s/p) diz que os estudos latino-americanos de recepção surgem em decorrência de um movimento pela

desideologização dos estudos em comunicação, principalmente na emergente corrente de estudos empíricos onde se recupera o papel do sujeito nas suas múltiplas relações com os diferentes meios de comunicação.

Martin-Barbero, um dos principais expoentes do novo paradigma teórico, conceitua recepção como não apenas uma etapa do processo de comunicação, mas sim como um lugar novo, de onde deve-se repensar os estudos e a pesquisa de comunicação (MARTIN-BARBERO, 2004, p.18). Para o autor, “mais do que os meios, a comunicação hoje é uma questão de mediações” (MARTIN-BARBERO, 1989, p. 19). Neste sentido, Lopes (2014, p.66) diz que a comunicação passa, então, a ser vista como um domínio privilegiado para a produção de sentido da vida, refutando sua concepção reprodutivista.

Assim, diante deste novo paradigma que considera o receptor como ativo no processo comunicacional, as pesquisas da área na América Latina passam a se concentrar em produtos culturais antes desprezados pela academia como as telenovelas. Lopes destaca que:

Esta tradição começou com os pioneiros projetos de recepção ativa no Chile (Fuenzalida, 1987); telenovela no México (González, 1991) e Colômbia (Martín-Barbero e Muñoz, 1992); crianças e televisão no México (Orozco, 1991); até alguns mais recentes no Brasil, como a telenovela (Lopes et al., 2002), a recepção transmídia (Lopes, 2011), os jovens e a televisão (Ronsini, 2012), o consumo de mídia (Baccega, 2008), o noticiário televisivo (Gomes, 2013). O elemento central e comum a todos estes projetos é a experimentação metodológica para avançar nos procedimentos técnicos de investigação empírica de modo a torná-los compatíveis com a complexidade do enquadramento teórico das mediações. Outra característica geral é o desenho global do processo de investigação empírica, envolvendo a estrutura e as dinâmicas de produção de mensagens, os usos e apropriações destes textos e a composição textual (LOPES, 2014, p.67).

Lopes (2014, p.67) acrescenta ainda que a Escola Latino Americana, como ficou conhecida a reunião de pesquisas focados da recepção ativa, é fortemente influenciada pelos Estudos Culturais iniciais desenvolvidos por Hoggart, Thompson e Williams. Assim, a recepção, por conseguinte, não é um processo redutível a fatores psicológicos e à vida cotidiana, a despeito de ancorar-se nessas esferas, mas é um fenômeno profundamente político e cultural:

Isto é, os processos de recepção devem ser vistos como parte integrante das práticas culturais que articulam processos tanto subjetivos como objetivos, tanto de natureza micro (o ambiente imediato controlado pelo sujeito) como macro (a estrutura social que escapa a esse controle). A recepção é por isso um contexto complexo, multidimensional em que as pessoas vivem suas vidas diárias e em que, ao mesmo tempo, se inscrevem em relações de poder estruturais e históricas que extrapolam suas atividades cotidianas. Este é o conjunto de pressupostos que informa uma teoria compreensiva dos estudos de recepção (LOPES, 2014, p.67).

Lopes (2014, p.68) enfatiza também a perspectiva integradora e compreensiva dos estudos de recepção, a partir do conceito de mediações de Martín-Barbero (1992):

As mediações são esse “lugar” de onde é possível compreender a interação entre o espaço da produção e o da recepção: o que [a mídia] produz não responde unicamente a requerimentos do sistema industrial e a estratégias comerciais, mas também a exigências que vêm da trama cultural e dos modos de ver (BARBERO, 1992, p.20).

Para Barbero (1987), pensar através das mediações é captar a comunicação a partir de seus nexos, dos lugares a partir dos quais se torna possível identificar a interação entre os

espaços da produção e do consumo da comunicação. É preciso enxergar a própria produção em diálogo com as demandas sociais e com as novas experiências culturais que emergem historicamente a partir da materialidade social.

De acordo com Barbero (1987), a mídia não produz somente em função das expectativas mercadológicas e das estratégias do sistema industrial. O que é produzido pelas indústrias culturais atende também às demandas que emergem do tecido cultural e dos novos modos de percepção e de uso. Desse modo, as mediações pretendem integrar todos os âmbitos da comunicação, tanto a produção e o produto como a recepção.

Como ressalta Lopes (2014, p.68), a estratégia de pesquisa não começa com a análise do espaço da produção e da recepção para depois procurar entender suas imbricações. Ela começa a partir das mediações, isto é, dos lugares de onde surgem os fatores que “configuram a materialidade social e a expressividade cultural da mídia” (BARBERO, 1987, p. 233).

A pesquisa da crítica cinematográfica através do Circuito de Cultura

Para Bamba (2013, p.11), os vestígios da crítica cinematográfica são tão importantes quanto os filmes sobre os quais ela escreve e que essas críticas devem ser investigadas dentro de uma abordagem contextualista dos fatos fílmicos. Ancorando-se nos estudos de Christian Metz (2004), considerado o mentor da abordagem estruturalista que considera o contexto do espectador para a análise de uma obra audiovisual, Bamba (2013, p.28) classifica o espectador como um sujeito psicológico e social predeterminado pelas instituições socioculturais, por isso, é necessário considerar o contexto de leitura de determinada obra cinematográfica.

Segundo o autor, é importante compreender o espaço espectral, ou seja, o espaço onde se realiza a leitura fílmica, analisando, portanto, os modos de construção do texto fílmico, tanto no plano interno, quanto no plano externo (BAMBA, 2013, p.34). Ressalta ainda que o espaço ou contexto de recepção são determinantes nos modos de leitura cinematográficos.

Considerar o contexto da leitura das obras audiovisuais também é a proposta do pesquisador britânico Richard Johnson (2014) no Circuito de cultura, que é o percurso teórico metodológico que propomos neste artigo para a análise de produtos culturais, entre eles o cinema. Johnson (2014) propõe estudar o texto fílmico sob o viés dos estudos culturais, descentralizando-o como um objeto de estudo. "O texto não é mais estudado por ele próprio, nem pelos efeitos sociais que se pensa que ele produz, mas, em vez disso, pelas formas subjetivas ou culturais que ele efetiva e torna disponíveis" (JOHNSON, 2014, s/p). A metodologia de Johnson (2014) é semelhante ao conceito de espaço espectral defendido por Bamba (2013).

Para compreensão da cultura, em suas variadas manifestações, Johnson (2014) atenta para a necessidade de um modelo de análise muito mais complexo, com ricas categorias intermediárias, mais estratificadas das que as teorias gerais existentes como as praticadas pelos Estudos Literários, que segundo Johnson (2014), têm focado apenas na análise literária das formas de narrativa. O mérito desse novo modelo seria o fato de que ajuda a explicar uma das características-chave dos Estudos Culturais: as fragmentações teóricas e disciplinares já observadas. Ele destaca, no entanto, que o método não pode ser considerado como uma teoria pronta e acabada:

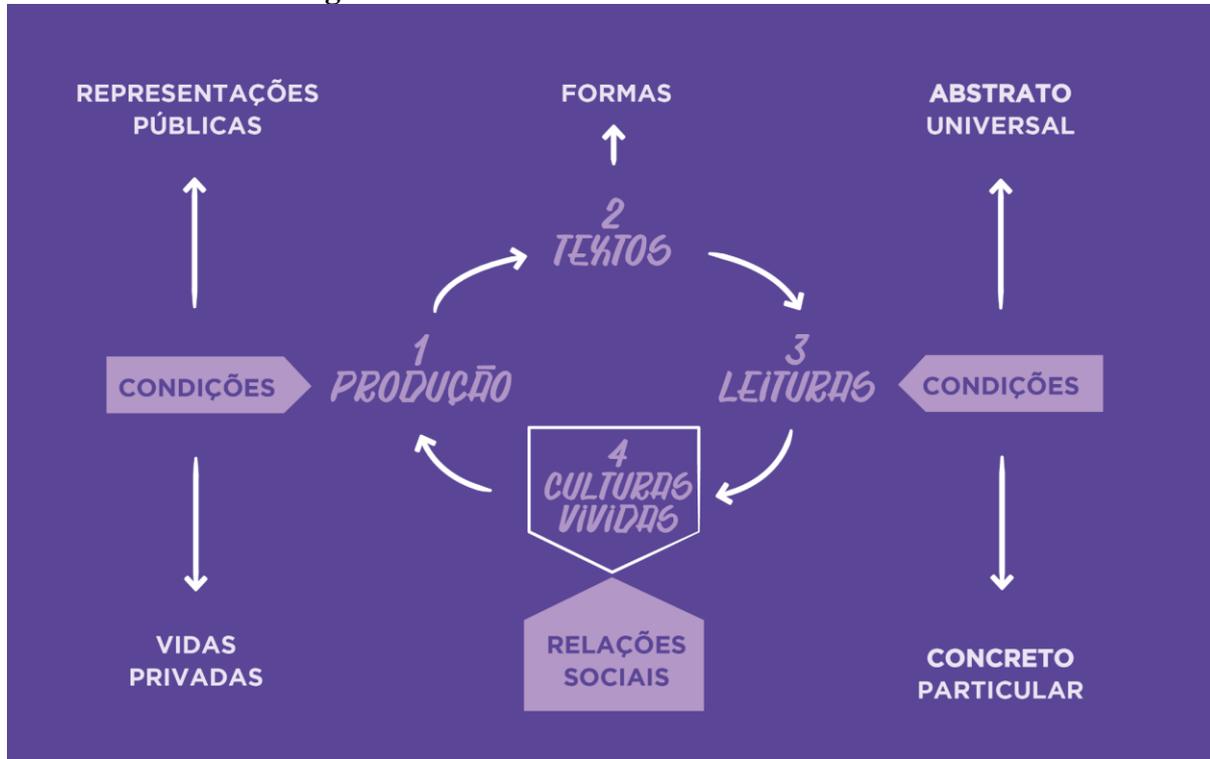
Ele poderia, na melhor das hipóteses, servir como um guia que apontasse quais seriam as orientações desejáveis de abordagens futuras ou de que forma elas poderiam ser modificadas ou combinadas (JOHNSON, 2014, s/p).

O método que o autor propõe como guia consiste em um diagrama que traz categorias de análises que funcionam de forma isolada, ou conjuntamente:

O diagrama tem o objetivo de representar o circuito da produção, circulação e consumo dos produtos culturais. Cada quadro representa um momento nesse circuito (JOHNSON, 2014, s/p).

O Circuito de cultura é composto por quatro categorias de análise: Produção, textos, leituras e culturas vividas, sendo que cada uma delas é influenciada por outros elementos. Abaixo, o diagrama que demonstra a aplicação do percurso teórico metodológico:

Figura 1: Circuito de Cultura de Robert Johnson



Fonte: Johnson (2014)

Nos extremos laterais, temos as categorias de produção e leituras, que sofrem interferências de condições públicas e privadas:

Esses dois pólos estão relacionados de forma bastante estreita: as formas privadas são mais concretas e mais particulares em seu escopo de referência; as formas públicas são mais abstratas, mas também têm uma abrangência maior (JOHNSON, 2014, s/p).

Desse modo, Johnson (2014) propõe a análise de produtos culturais para além da sua expressão primária, ou seja, a investigação somente do texto de um livro, dos diálogos de uma novela ou dos aspectos técnicos e estéticos de uma peça de teatro, não é suficiente para compreender como determinada manifestação cultural se relaciona com a sociedade em que está inserida.

Ao analisar um filme, por exemplo, a proposta do Circuito de Cultura é analisar não só os aspectos próprios da película como o roteiro, as performances dos atores, o figurino, os diálogos, as ambientações e trilhas sonoras, mas também verificar em que contexto sociocultural este filme está inserido e como ele é lido pelo público e pelos críticos. Deve-se considerar também o contexto de produção do produto audiovisual, como por exemplo, as características subjetivas do diretor e as condições de filmagem. Assim, o Circuito propõe uma análise que interliga as categorias de produção, leitura, texto e culturas vividas.

Por produção, entendemos a análise da data e local que o filme foi realizado, suas condições de gravação, número de pessoas envolvidas na execução, cenários, responsáveis pelo argumento, direção, roteiro e fotografia. A análise de características subjetivas destes profissionais também é sugerida.

Na categoria de texto, avalia-se elementos como a duração de planos dentro de uma sequência, os elementos sonoros e visuais, momentos denotativos e conotativos dos diálogos, estratégias metafóricas ou linguísticas. Na categoria leituras, investiga-se as localizações sociais dos críticos, e caso, o estudo de recepção envolva o público, verifica-se também seus interesses subjetivos e mundos privados. Finalmente, na categoria culturas vividas, estuda-se o contexto social e histórico dos filmes.

Desse modo, ao sugerimos o Circuito de Cultura para análise das críticas cinematográficas sobre determinado filme, defendemos que não se pode investigar apenas o texto publicado na mídia, mas sim os contextos sociohistóricos em que foi escrito, as condições de produção da película e também os elementos cinematográficos que o consolidam. Neste sentido, Altmann (2008) pontua que é preciso pensar o cinema mais através de seus contextos sociais de circulação e recepção do que a partir de análises internas e reflexões estritamente conceituais.

Altmann (2008) afirma que é interessante pensar a crítica cinematográfica por meio da hermenêutica, que compreende o ato da leitura, ou seja, o momento da troca da experiência estética e seu efeito sobre o destinatário: “Considerando a natureza sógnica da obra de arte como essencialmente comunicativa, que pressupõe um receptor, o objeto da sociologia aqui aplicada está relacionado ao estudo das condições de recepção no âmbito do cinema” (ALTMANN, 2008, p.611).

A autora (ALTMANN, 2008, p.612) ressalta ainda que o ato de interrogar sobre as condições da leitura conduz a outro questionamento: o das condições sociais de produção da obra. O processo de decifração de ambos os papéis gera ainda uma terceira questão, que se dirige às condições sociais de formação dos leitores-espectadores, qual seja, até que ponto elas afetam a leitura que estes fazem das obras ou dos documentos que utilizam. Assim, é preciso considerar que:

o cineasta, que a partir de sua recepção do “real” (ou de seu mundo vivido) cria imagens identitárias (que envolvem contextos nacionais), e o crítico, que recepiona tais imagens e delas recria novos imaginários acerca de significados sobre “realidade” e identidade (ALTMANN, 2008, p.612).

Neste sentido, Altmann aponta que cinema e crítica devem ser lidos por intermédio de um caráter social e comunicacional em um processo dinâmico e equivalente ao próprio processo cultural: aquele que abrange o circuito produção-circulação-consumo (que envolve apropriação e ressignificação). Verificamos que a autora faz a defesa de uma análise cinematográfica que não fique restrita aos elementos técnicos e estéticos do filme, mas que considere elementos de circulação e de consumo. O ponto de vista de Altmann está em consonância com o que defendemos aqui: apenas uma análise fílmica não é suficiente para prover informações completas sobre uma produção audiovisual e por isso, é preciso ir além.

Tanto Altmann (2008) quanto Bamba (2003) e Johnson (2014) defendem que o contexto sociocultural e histórico em que determinado filme é lançado influenciará sua recepção crítica. Assim, é por isso que durante a análise deste produto cultural, contextos de produção, de circulação e de leitura devem ser considerados. Canclini também ressalta essa necessidade:

Logo, é evidente que o juízo sobre a obra deve levar em conta tanto o processo de produção como o de sua percepção, ou seja, não apenas de que modo a obra se insere na história da produção artística ou renova os procedimentos de realização, mas

também de que forma se insere na história do gosto, aceita ou modifica os códigos perceptivos vigentes (Canclini, 1980, p. 39).

Verificamos que Altmann (2008), Bamba (2003), Canclini (1980) e Johnson (2014) são influenciados pelo contexto culturalista de recepção cinematográfica adotado nas pesquisas desenvolvidas no *Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)*, centro de estudos da Universidade de Birmingham, na Inglaterra, que foi foco de irradiação dos Estudos Culturais para outras regiões do planeta.

Mascarello (2004, p.95) ressalta que o deslocamento do estudo do texto de um produto cultural para a análise das audiências, através do mapeamento dos contextos discursivos, econômicos e regulatórios no interior dos quais ambos convergem, se inicia com os textos fundadores de Richard Hoggart, Raymond Williams e E. P. Thompson, passando pelo “*Encoding/decoding*” de Stuart Hall e culminando nos estudos culturalistas de audiência de pesquisadores como Morley e Brunson (1978).

Com o aumento dos estudos de recepção sob o viés culturalista, ocorre, segundo Mascarello (2004) a erosão do paradigma textualista da *Screen theory*, praticado principalmente pelo periódico especializado em cinema “*Screen*”³ e que consistia na análise apenas dos elementos textuais, sem considerar como o texto era recebido por diferentes audiências e como se comunicava com o contexto social em que estava inserido. Gripsrud (2007, p.207) ressalta que na *Screen Theory*, o tema das audiências reais era ou descartado como empirista ou adiado indefinidamente.

Assim, por consequência desta virada teórico-metodológica, ocorre uma série de trabalhos focados na espetatorialidade cinematográfica e na análise de audiências reais. Gripsrud (2000 apud MASCARELLO, 2004, p.96) apresenta sucintamente os estudos de Hansen (1991), Kuhn (1984), Petro (1989), Dyer (1979) e Stacey (1994). Neste *hall*, acrescentamos também o trabalho de Richard Johnson (2014), autor do percurso teórico metodológico que propomos neste artigo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das críticas especializadas sobre determinado produto cultural pode auxiliar o investigador a compreender diversos aspectos sobre a sociedade em que este está inserido. No entanto, uma verificação isolada do texto crítico impedirá que outros aspectos relacionados à obra se revelem. Por isso, é preciso analisar esta percepção crítica em conjunto com outras categorias e verificar como ela circula na sociedade e que elementos podem influenciar a visão de um especialista de análise cultural.

Importante ressaltar que como afirmou Bamba (2013, p.11), os vestígios da crítica cinematográfica são tão importantes quanto os filmes sobre os quais ela escreve e por esse motivo, essas críticas devem ser investigadas dentro de uma abordagem contextualista dos fatos fílmicos.

Assim, neste artigo sugerimos a adoção do Circuito de cultura para análise de críticas cinematográficas já que este percurso teórico metodológico oferece uma série de estratégias para uma investigação mais completa sobre os produtos culturais. A aplicação do Circuito pode

³ A Revista britânica foi fundada em 1971 com o objetivo de traduzir para a língua inglesa os ensaios fílmicos que eram publicados nas revistas francesas *Cinéthique* e *Cahiers du Cinema*. A história da *Screen* pode ser dividida em três etapas: uma primeira empenhada na disponibilização de volumoso material não disponível em língua inglesa (escritos dos formalistas russos, dos estruturalistas tchecos e, principalmente, dos ensaístas de *Cinéthique* e dos *Cahiers*), entre 1971 e 1973; uma segunda de intensa produção teórica, quando são publicados os ensaios hoje clássicos da revista, entre 1974 e 1977; e uma última de dissenso teórico e crise editorial, quando vários ensaístas (inclusive ele) deixam a revista, a partir de 1978 (MASCARELLO, 2004, p.96).

revelar fatos sociais e políticos sobre o período histórico em que determinado filme foi produzido e se essas condições históricas podem ter influenciado a leitura especializada sobre o produto cultural.

O Circuito de cultura de Johnson (2014) também pode ser utilizado para análise de livros, novelas, webséries, peças de teatro e demais manifestações culturais se o desejo do pesquisador é ir além de uma análise crua sobre elas. Por meio deste percurso teórico metodológico, que é interdisciplinar, é possível contribuir com pesquisas inovadoras no ambiente acadêmico.

REFERÊNCIAS

- ALTMANN, Eliska. **Olhares da recepção, a crítica cinematográfica em dois tempos.** Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ccrh/a/WM4sBLrzkk7G63cS434W8kg/?format=pdf&lang=pt.>> Acesso em 01.03.2022
- BAMBA, Mahomed. **A recepção cinematográfica : teoria e estudos de casos.** - Salvador : EDUFBA, 2013.
- BOAVENTURA, Katrine Tokarski. **Recepção e estudos culturais: uma relação pouco discutida.** Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília (UnB). Brasília, 2009.
- CANCLINI, Nestor García. **A socialização da arte.** 1980.São Paulo: Cultrix, 1980.
- ESCOSTEGUY, A.C., JACKS, Nilda. **Comunicação e Recepção. Uma visão latina – americana.** Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520710003.pdf>> Acesso em 01.03.2022
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Quando a recepção já não alcança, por uma revisão no objeto e método.** In: Grupo de Trabalho “Recepção, Usos e Consumo Midiático”, XVII, Encontro da Compós, UNIP, jun.2008, São Pauçp, SP.
- GRIPSRUD, Jostein. **Film audiences.** In: HILL, John; GIBSON, PamelaChurch (Eds.).Film studies: critical approaches. Oxford: Oxford University Press.p. 200-209
- JOHNSON, Richard; ESCOSTEGUY, Ana Carolina; Schulman, Norman. **O que é, afinal, estudos culturais.** Belo Horizonte:Autêntica Editora, 2014. Edição do Kindle.
- LOPES, M. I. V. de. **Mediação e recepção. Algumas conexões teóricas e metodológicas nos estudos latino-americanos de comunicação.** MATRIZES, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 65-80, 2014. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v8i1p65-80. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/82931>. Acesso em: 1 abr. 2022.
- LUCAS, Meize Regina de Lucena. **Ver, ler e escrever: a imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro na década de 1950.** Revista Brasileira de História, v. 28, n. 55, p. 19-40, 2008.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia (coords.). **Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia.** Bogotá: Tercer Mundo, 1992.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Comunicación y cultura: unas relaciones complejas.** Telos, n. 19, Madrid: Fundesco, 1989.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús.**De los medios a las mediaciones.** Barcelona: Gustavo Gili, 1987
- MARTÍN-BARBERO, **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura.** São Paulo: Ed. Loyola, 2004
- MASCARELLO, F. **Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico.** Revista Eco-Pós, [S. l.], v. 7, n. 2, 2009. DOI: 10.29146/eco-pos.v7i2.1122. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1122>. Acesso em: 1 abr. 2022.
- METZ, Christian. **A respeito da impressão de realidade no cinema.** In: METZ, C. Significação no Cinema. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SALES, Priscila Constantino. **O movimento cineclubista brasileiro e suas modulações na recepção cinematográfica.** Disponível em <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548945018_003a4d02a90e20f22e1a0ce3e3341f71.pdf> Acesso em: 01.04.2022

SIQUEIRA, Cyro. **A revisão do método crítico.** Revista de cinema, Belo Horizonte, n.1, abr. 1954