

Aproximações possíveis entre a cinefilia e os cult movies



Marina Soler Jorge

Doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Autora, entre outros livros, de *Lula no documentário brasileiro*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011. marina.soler@unifesp.br.

The Rocky Horror Picture Show (1975), *Blade Runner* (1982), *Easy Rider* (1969),
Três Homens em Conflito (1966), Fotogramas.

Aproximações possíveis entre a cinefilia e os *cult movies**

Possible reconciliations between cinephilia and cult movies

Marina Soler Jorge

Resumo

Este artigo analisa a bibliografia recente sobre cinefilia à luz do contexto contemporâneo, no qual o *home-viewing* e a internet mudaram as condições de exibição fílmica e de imersão do espectador. Examina ainda o amor aos *cult movies*, tidos comumente como filmes B que encontram no fanatismo do público as condições de seu sucesso e permanência. Se a cinefilia for definida menos como conceito histórico, ligada ao contexto francês dos anos 50, e mais como conceito semântico, relacionada ao amor ao cinema de modo geral, é possível dizer que o amor aos *cult movies* se constitui como uma forma específica de cinefilia, cujo fator de distinção é menos o caráter artístico dos produtos e mais sua condição marginal à indústria e ao *mainstream* cinematográficos.

Palavras chave

Cinema; cinefilia; *cult movies*.

Abstract

This paper intends to analyze the recent bibliography about cinephilia in the contemporary context – in which the *home-viewing* and the Internet have changed the exhibition filmic conditions and spectator immersion – and in relation to the love directed to the *cult movies* that are commonly considered as B films that find in the public fanaticism the conditions of their success. If the cinephilia is considered less as an historical concept, and so related to the 50's in France, and more as a semantic one, thus connected to the love for movies in general, it is possible to say that the *cult* phenomenon is a specific form of cinephilia, whose distinction element is less the artistic character of the products and more their marginal condition in relation to the cinematographic industry.

Keywords

Cinema, cinephilia, *cult movies*.



O tema da cinefilia tem sido discutido recentemente em diversas publicações voltadas ao estudo do cinema. Artigos que explicitam a vitalidade do debate atual podem ser encontrados na revista *Cineaste* (winter, 2008), que preparou um especial sobre cinefilia e *cult movies*, e no *Cinema Journal* (winter, 2010), que reservou um grande número de páginas dedicado à discussão da cinefilia na contemporaneidade. Livros dedicados ao tema foram lançados, como *La Cinephilie – Invention d'un regard, histoire*

* Este artigo é resultado de pesquisa financiada pela FAPESP.

d'une culture, de Antoine de Baecque, *Cinephilia – Movies, Love and Memory*, organizado por Marijke de Valck e Malte Hagener, *Cinephilia and History, or The Wind in the The Trees*, de Christian Keathley, *Cinephilia in The Age of Digital Reproduction*, organizado por Scott Balcerzak e Jason Sperb e *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia*, de Jonathan Rosenbaum.

As recentes discussões sobre a cinefilia, ou sobre a crise da cinefilia na contemporaneidade, parecem ter estimuladas inicialmente pelo artigo de Susan Sontag, publicado no *New York Times* de 25 de fevereiro de 1996, intitulado “The Decay of Cinema”. Neste artigo, Sontag defende a ideia de que o cinema havia entrado numa época de declínio irreversível frente ao crescimento da indústria do entretenimento. Pondera, no entanto, que talvez não seja o cinema enquanto manifestação artística que esteja em crise, mas a cinefilia. Susan Sontag, como muitos outros autores, compara a experiência do cinéfilo a uma experiência religiosa, sendo a sala de cinema o templo deste culto. Os espectadores cinéfilos, como os crentes, alienam-se de si mesmos, desejam se entregar ao filme, abandonam-se, passam a sofrer as experiências dos personagens, e almejam serem “esmagados” pela presença física da imagem. No entanto, essas experiências só seriam possíveis no interior do “templo”, a sala de cinema, em meio à escuridão e ao anonimato, onde a ausência de atividade motriz, na terminologia de Edgar Morin – autor profundamente influenciado pela crítica cinéfila do pós-guerra na França – favorece a identificação e a projeção do espectador em relação ao que vê na tela.

Na contemporaneidade, de acordo com Sontag, as imagens em movimento saíram do reduto “sagrado” das salas de cinema e passaram nos rodear cotidianamente, podendo ser vistas em qualquer lugar e em qualquer formato, de modo que perdemos a reverência quase-religiosa que sentíamos por elas. O ponto alto da cinefilia teriam sido os anos 50, justamente quando os críticos do *Cahier du Cinéma*, inventores de um olhar cinéfilo, estavam mais atuantes. Aquela era uma época em que ir ao cinema, pensar sobre cinema e falar sobre cinema se tornou, segundo Sontag, uma paixão entre estudantes universitários e jovens de maneira geral. Com a difusão dos equipamentos que permitiram assistir a filmes em casa e frente ao padrão industrial que passa a informar a produção cinematográfica nos anos 80, ocorre o fim da cinefilia e da ideia do cinema como obra de arte. Segundo Sontag, a cinefilia não é apenas o amor pelo cinema, mas tem a ver com um gosto específico – consideração que coloca a autora num terreno perigoso ao evocar implicitamente as pesquisas sociológicas que nos dizem sobre as origens sociais do “amor pela arte” e desnaturalizam a apreensão erudita através do conceito de distinção¹. A autora, escrevendo em 1996, faz algumas previsões não confirmadas (o cineasta Aleksandr Sukurov não conseguiria mais fazer seus grandes filmes sob as condições rudes da Rússia capitalista) e termina seu texto de forma bastante pessimista: “Se a cinefilia está morta, então os filmes estão mortos também. . . não importa quantos filmes, mesmo muito bons, continuem sendo feitos. Se o cinema pode ser ressuscitado, isso só pode ser feito através do nascimento de um novo tipo de amor pelo cinema”².

Para Marijke De Valck, no artigo “Reflections on the Recent Cinephilia Debates”, o texto pessimista e provocativo de Susan Sontag teve como resultado fazer reviver o interesse pela cinefilia como tema de pesquisas e debates públicos e acadêmicos³. De acordo com Liz Czach, no artigo

¹ BOURDIEU, Pierre. *A distinção*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

² SONTAG, Susan. “The Decay of Cinema”. *New York Times*, 25 de fevereiro de 1996.

³ VALCK, Marijke de. Reflections on the recent cinephilia debates. In *Focus: Cinephilia. Cinema Journal* 49, n. 2, winter 2010, p. 133.

⁴ CZACH, Liz. *Cinephilia, Stars, and Film Festivals*. In *Focus: Cinephilia. Cinema Journal* 49, n. 2, winter 2010, pp. 140.

⁵ BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia*. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

⁶ KEATHLEY, Christian. *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 7.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 8.

⁹ BAECQUE, Antoine de, *op. cit.*, p. 33.

“Cinephilia, Stars, and Film Festivals”, o texto de Sontag poderia ter sido intitulado “A morte da tela grande”, pois o cerne da suposta decadência da cinefilia, ou da decadência da cinefilia conforme concebida nos anos 50 e 60, estaria intimamente relacionada com o fechamento das salas de cinema de arte (e aumento dos *multiplex*) e a consequente diminuição do repertório fílmico disponível em tela grande para os espectadores⁴. Tanto Valck quanto Czach defendem que a importância e o sucesso dos festivais de cinema mundo afora se devem à oportunidade que oferecem de atualizar o espectador, no formato tela grande, com as produções mundiais do cinema de arte, e portanto como forma de manter viva uma cultura cinematográfica que poderíamos chamar de cinéfila.

Nossa primeira conclusão, ao tomar contato com a bibliografia recente sobre o tema, é a de que a cinefilia não se constitui como um conceito fechado, entendido da mesma forma por todos os autores que pesquisam este assunto, bem como o “diagnóstico” de sua doença e o ano de sua “morte” não coincidem. Se Susan Sontag considera a década de 80 como o início do fim, Antoine De Baecque estabelece o momento derradeiro nos anos 60, quando os críticos do *Cahier du Cinéma* tornam-se eles próprios cineastas e esvaziam a redação da revista. Em meio a conturbadas mudanças na direção do *Cahier*, as ideias que sustentavam a cinefilia – que se ligavam muito imediatamente ao conceito de *mise-en-scène* – são tidas como ultrapassadas e incapazes de dar conta dos cinemas novos que emergiam pelo mundo (inclusive o Cinema Novo brasileiro) e que eram muito imediatamente políticos. O conceito de *mise-en-scène* tinha uma conotação explicitamente a-política, como forma de desqualificar os debates que permeavam a crítica de esquerda a respeito do caráter ideológico dos filmes soviéticos e da indústria cinematográfica norte americana. A “política dos autores” era a única que importava, para além de qualquer outra política. A moral e a ideologia de um filme não estavam no seu conteúdo imediatamente político, mas na forma do filme: “a moral é uma questão de *travelling*”⁵.

Os diferentes “conceitos” de cinefilia utilizado por diferentes autores resultam em diferentes posições sobre o fim ou não deste tipo de experiência na história da recepção. Christian Keathley em *Cinephilia and History, or the wind of trees*⁶ enfatiza o aspecto de atenção aos detalhes fílmicos que caracterizam a recepção cinéfila. Seu livro procura explorar “um elemento da experiência do espectador cinéfilo, aquilo que Paul Willemen chamou de ‘o momento cinefilíaco’: a fetichização de fragmentos fílmicos, tanto as cenas individuais quanto os detalhes marginais (muitas vezes não intencionais) na imagem, especialmente aqueles que aparecem apenas por um momento”⁷. O cinéfilo, segundo Keathley, se caracteriza pela “percepção panorâmica”, que é a tendência a vasculhar a tela de maneira a registrar a imagem em sua totalidade, especialmente detalhes marginais e contingências que não chamariam a atenção do espectador comum⁸. Ainda que identifique uma era de ouro da cinefilia associada ao *Cahier du Cinéma* e à influência de André Bazin nesta revista, subentende-se que, mais do que um fenômeno histórico de recepção que chegou a seu fim, a cinefilia diz respeito a uma forma de se assistir aos filmes, de modo que permanece existente na abordagem que certos espectadores têm do cinema.

Antoine de Baecque entende a cinefilia como uma invenção da crítica francesa do pós-guerra e a define como uma “maneira de assistir aos filmes, falar deles e em seguida difundir esse discurso”⁹. O importante

do fenômeno, para este autor, reside no papel da crítica na legitimação do cinema enquanto arte (“os cineastas, graças a nós, entraram definitivamente na história da arte”, dirá Jean-Luc Godard), e na legitimação do próprio discurso crítico com instância de consagração de determinadas obras. A crítica cinefília, segundo Baecque, é responsável por criar um cinema compatível com seu amor, aplicando um discurso erudito a obras até então consideradas como simples entretenimento: “A cinefília (...) não faz senão transferir as práticas e critérios da cultura clássica (a escola, a acumulação do saber, a mediação da escrita) para o espetáculo do cinema, então subestimado”¹⁰.

Jonathan Rosenbaum menciona o aspecto coletivo do fenômeno da cinefília, que foi profundamente alterado com o advento do DVD e da Internet: a cinefília, conforme concebida nos anos 50 e 60 dizia respeito a um público assistindo junto a um filme no cinema, e portanto dizia respeito a uma experiência que está enfraquecida na contemporaneidade¹¹. Marijke de Valck chama a atenção para a importância do crítico profissional na era de ouro da cinefília ao propor esquemas de interpretação dos filmes e na legitimação de determinadas obras cinematográficas. O papel do crítico profissional tem sido colocado em questão pela profusão de “blogueiros” e críticos amadores que propõe suas próprias interpretações e tecem comentários sobre quais filmes valem a pena de serem assistidos¹². Chris Darke relaciona a cinefília a momentos de epifania desencadeados pelo ato de assistir aos filmes e comparada o prazer cinéfilo a um encantamento infantil na descoberta do mundo. Para isso desenvolve uma análise do filme *O espírito da colmeia* (Víctor Erice, 1973), no qual uma garotinha se impressiona com uma sequência específica de *Frankenstein* (James Whale, 1931) – aquela na qual uma menina é assassinada pelo monstro – passando a interpretar o mundo a seu redor nos termos dessa experiência¹³.

No que diz respeito às mudanças na atitude do espectador em relação ao cinema, a abordagem de muitos dos textos citados, como a da própria Susan Sontag e a de Jonathan Rosenbaum, está relacionada ao esvaziamento das salas de cinema e à incrível disponibilidade de títulos, inicialmente em videolocadoras e depois na tv a cabo e na Internet, para aqueles que desejam assistir filmes em casa. De acordo com Christian Keathley, citando o crítico e cineasta Luc Moullet, a cinefília dos anos 50 e 60 prosperou numa dialética entre a acessibilidade e a inacessibilidade¹⁴. O aspecto de acessibilidade dizia respeito à possibilidade de se ver todos os filmes dos autores reverenciados, como Howard Hawks e Alfred Hitchcock, enquanto parecia impossível ler tudo de Balzac, Voltaire ou Hugo. Assim, existia o prazer de dominar completamente a obra dos cineastas considerados importantes, inclusive vendo e revendo seus filmes inúmeras vezes, o que não parecia tão factível na literatura. O aspecto de inacessibilidade dizia respeito ao fato de que nem sempre as obras eram efetivamente exibidas nas salas de cinemas. Muitas vezes era preciso esperar um tempo até que certos filmes chegassem à tela grande ou peregrinar em diversas salas, frequentemente de cidades e países diferentes, para se ter acesso a filmes que não estavam disponíveis em outros meios e formatos. Por isso também a importância da Cinemateca de Henry Langlois no abastecimento do prazer cinéfilo. Assim, num contexto de escassez, ir ao cinema e lá encontrar a obra de um autor admirado tinha um grande significado, efetivamente místico e, segundo Keathley, utilizando a expressão de Walter Benjamin, aurático¹⁵.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 42.

¹¹ ROSENBAUM, Jonathan. DVDs – A New Form of Collective Cinephilia. *Cineaste*, Summer 2010, p. 15.

¹² VALCK, Marijke de. Reflections on the recent cinephilia debates. In *Focus: Cinephilia*. *Cinema Journal* 49, n. 2, winter 2010, pp. 135.

¹³ DARKE, Chris. “Les enfants et les cinéphiles”: the moment of epiphany in *The Spirit of the Beehive*. In *Focus: Cinephilia*. *Cinema Journal* 49, n. 2, winter 2010, pp. 130-166.

¹⁴ KEATHLEY, Christian, *op. cit.*, p. 19.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 21.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 24.

¹⁷ Imundície, sujeira, obscenidade. No filme em questão, o ator que interpreta Divine come fezes de um cachorro que acabou de defecar. Não há montagem: é possível ver que o ato foi efetivamente praticado pelo ator.

Em comparação com esta “era de ouro” da sala escura e do cineclubismo, a experiência do espectador contemporâneo parece enfraquecida face ao advento e a difusão em massa do videocassete, do DVD e da Internet: o cinema deixa de ser um “evento” e perde seu caráter ritualístico para se transformar numa atividade rotineira (liga-se a tv a cabo e a qualquer momento estão sendo exibidos filmes em diversos canais) e postergável (se perdermos o filme no cinema podemos alugá-lo na videolocadora ou “baixá-lo” na Internet alguns meses depois).

Neste ambiente de difusão sem precedentes de conteúdo audiovisual, que tem início em meados dos anos 70 e difunde-se nos anos 80, marcado pela grande disponibilidade de filmes inicialmente no formato fita cassete (e já largamente “pirateados” através da disseminada técnica de se ligar dois videocassetes numa televisão), Christian Keathley localiza o surgimento dos especialistas cultivados em áreas muito específicas do cinema relacionadas sobretudo ao filme B, como as que dizem respeito aos gêneros *exploitation*, *film noir*, *terror*, *western*, etc. “Confrontado com uma abundância de estímulos – ou, nesse caso, uma abundância de disponibilidade, de escolhas – o indivíduo se fecha, estabelece fronteiras onde elas não parecem existir, retira-se para o que já conhece ao invés de procurar o que é novo”¹⁶.

Cinefilia e *Cult Movies*

Se os trabalhos sobre cinefilia abordam aspectos diversos do fenômeno e o analisam sob pontos de vista diferentes, em relação ao cultismo – o amor por *cult movies* – a questão não é menos diversa e multifacetada.

Em primeiro lugar, pois os *cult movies* não se identificam com um gênero específico. Os filmes cultuados constituem-se enquanto narrativas genéricas das mais variadas possíveis como o terror (*A Noite dos Mortos Vivos*, George Romero, 1968), o musical (*The Rock Horror Picture Show*, Jim Scharman, 1975), a ficção científica (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982), o road movie (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969), o *western spaghetti* (*Três Homens em Conflito*, Sergio Leone, 1966), o *blaxploitation* (*Shaft*, Gordon Parks, 1971), o documentário (*Grey Gardens*, Albert e David Maysles, 1975), e inclusive aquilo que parece escapar completamente a qualquer tipo de classificação, como o culto ao *filth*¹⁷ (*Pink Flamingos*, John Waters, 1972), a exploração de deformidades físicas (*Freaks*, Tod Browning, 1932), e a provocação contracultural em sua forma mais perturbadora (*El Topo*, Alejandro Jodorowsky, 1970).

Embora de modo geral o *cult movie* seja entendido como um produto resgatado pelo público de um lugar marginal da produção cinematográfica, existem filmes cultuados entre os produtos mais comerciais da indústria cultural norte americana, como *E o Vento Levou...* (Victor Fleming, 1939), *O Mágico de Oz* (Victor Fleming, 1939), *A Noviça Rebelde* (Robert Wise, 1965) e *Titanic* (James Cameron, 1997). O mais recorrente no entanto é encontrarmos definições de *cult movies* que o relacionam não ao fanatismo de modo geral, mas a um fanatismo dirigido a filmes produzidos às margens da grande indústria cinematográfica, realizados num regime de precariedade de recursos e cujo apelo reside na promessa de uma dose maior de mau gosto, sexo, violência, submundo e drogas em relação ao *mainstream* cinematográfico.

Da mesma forma, apesar de os *cult movies* terem hoje um espaço

garantido e delimitado na maior parte das videolocadoras brasileiras, no qual se pode encontrar obras de cineastas como Tim Burton, Stanley Kubrick, Quentin Tarantino e Michael Haneke, o fenômeno *cult* é definido por grande parte dos pesquisadores que trabalham com esse tema como um cinema marginal em relação ao circuito de exibição e distribuição. Esta “marginalidade” em relação à circulação justifica a existência das sessões da meia noite, tema analisado por J. Hoberman e Jonathan Rosenbaum em *Midnight Movies*¹⁸. Deste modo, menos identificado a um “cinema de arte” provocativo, como talvez aconteça nas sessões *cult* das videolocadoras brasileiras, o *cult movie*, conforme definido sobretudo na crítica norte americana, está associado filmes B de modo geral.

Segundo o crítico Damien Love, o *cult movie* é:

Um filme de qualquer espécie que, embora ignorado ou enterrado pelo mercado em geral e/ou pelo establishment crítico, é mantido vivo, ou ressuscitado, graças à devoção de uma parte especial do público - que muitas vezes reage positivamente aos próprios elementos extremos ou às excentricidades que foram os primeiros responsáveis pelo “fracasso” (comercial) do filme.

*Ao menos, essa costumava ser a definição. Hoje os estúdios (e o público) parecem interessados em empregar o “cult” como se fosse um gênero em si, normalmente denotando um filme que emprega uma combinação de sangue, sexo, violência, “mau gosto”, humor negro, pessoas agindo de forma estranha, 1950/60/70, punk dos anos 80, ou monstruosidades*¹⁹.

Segundo Joe Bob Briggs, crítico de cinema especializado em filmes B, até os anos 80 a maioria dos cineastas não fazia filmes com intenção de criar *cult movies*, pois eles resultavam em baixas bilheteria e eram ignorados pela imprensa *mainstream*²⁰. O surgimento de um *cult movie* era um acidente na trajetória de um cineasta. A circulação destes filmes ficava muito restrita aos cultistas que garimpavam fracassos de mercado e os transformavam em obras cultuadas dentro de um círculo bastante restrito – ainda que apaixonado – de espectadores. Havia uma pecha de precariedade e mau gosto nestes filmes que não era vista como positiva pelos envolvidos na sua produção. Segundo Briggs, nos anos mais recentes isso mudou, e muitos cineastas começaram a produzir *cult movies* propositalmente. A primeira tentativa nesse sentido teria sido *O Ataque dos Tomates Assassinos* (John de Bello, 1978), que Briggs não considera um *cult movie*, já que foi produzido de modo consciente com o objetivo de ser tornar um *cult*. Mais recentemente, exemplos de *cults* “propositais” podem ser encontrados na filmografia de Robert Rodriguez, diretor de *El Mariachi* (1992), *Sin City* (2005), e *Machete* (2010), que se valem da releitura contemporânea dos gêneros B de modo a atrair cultistas entre os espectadores da atualidade.

O livro *Midnight Movies*, de J. Hoberman e Jonathan Rosenbaum, é uma das referências importantes para os que estudam *cult movies*. Apesar de utilizar um recorte diferente – ao invés de selecionar e definir *cults* diretamente, os autores optaram por estudar filmes representativos das sessões da meia noite – o resultado é uma análise de filmes marginais à indústria cultural que se tornaram cultuados por uma determinada parcela do público. Hoberman e Rosenbaum localizam como um dos marcos do cultismo o já citado musical *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975). Inspirado num show britânico para teatro, o filme foi inicialmente

¹⁸ HOBERMAN, J., Rosenbaum, Jonathan. *Midnight Movies*. New York: Da Capo Press, 1983.

¹⁹ BRIGGS, Joe Bob; Hoberman, J.; Love, Damien; Lucas, Tim; Peary, Danny; Sconce, Jeffery; Stanfield, Peter. *Cult Cinema: a Critical Symposium*. *Cineaste*, winter 2008, p. 45.

²⁰ *Idem, ibidem*, pp. 43-44.

²¹ HOBERMAN, J., Rosenbaum, Jonathan, *op. cit.*, p. 12.

²² *Idem, ibidem*, p. 178.

²³ GORFINKEL, Elena. "Cult Film or Cinephilia by another name". *Cineaste*, winter, 2008, p. 33-34.

um fracasso de crítica e de público, mas Tim Deegan, jornalista responsável pela divulgação do filme, percebeu que noite após noite as poucas pessoas que frequentavam a sessão eram sempre as mesmas. Esses espectadores faziam da ida ao cinema um evento e foram responsáveis pela divulgação do filme entre o público jovem norte americano. Com o tempo, os poucos espectadores se multiplicaram e se transformaram em multidões que lotavam as sessões da meia noite. Maconha e bebidas eram toleradas na sala de exibição, onde muitos fãs se vestiam como os personagens do filme e levantavam-se das cadeiras para dançar e cantar junto com o elenco. Contrariando a impressão inicial dos próprios produtores frente à rejeição do público e da crítica, o culto ao filme o transformou num sucesso em termos de tempo de exibição e o colocou num lugar de destaque na história do cinema²¹. Hoberman e Rosembaum comentam ironicamente que, embora a metáfora do templo e da igreja tenha sido utilizada para se comentar a relação do cultista com seu filme de devoção, "era mais parecido com *cheerleading* na escola do que com o ato de recitar preces na igreja"²². As bebidas, as drogas e os fãs fantasiados não deixavam dúvidas que se tratava de diversão e não de recolhimento.

Elena Gorfinkel, no artigo "Cult Film, or Cinephilia by Any Other Name", pergunta-se o que teria aparecido antes, o cinéfilo ou o cultista. Seriam duas espécies de amantes do cinema que, segundo a autora, a primeira vista não parecem muito assemelhados. O primeiro tipo de espectador costuma estar associado ao cineclubismo, frequenta as salas de cinema especializadas em filmes de arte, e expressa um gosto cinematográfico "moderno" – pois atento à forma do filme como expressão última de seu conteúdo – à maneira dos críticos do *Cahier du Cinéma*. O segundo tipo de espectador, que manifesta um amor pelos chamados *cult movies*, prefere os filmes marginais, exibidos nas sessões malditas, que circulam em circuitos subterrâneos, estão repletos de corpos, sangue e sexo e procuram romper com o decoro e o "bom gosto"²³. Enquanto o cinéfilo daria atenção aos chamados momentos revelatórios, à fotogenia, à beleza e à maestria cinematográfica dos grandes autores, o cultista valorizaria o feio, o desagradável e o chocante como marcas da subversão cinematográfica.

Rejeitando a oposição entre cultistas e cinéfilos no que se refere à qualidade daquilo que assistem ou às práticas sociais que os engendram, Gorfinkel, conforme sugestão do título de seu artigo, defende que o cultismo é uma vertente dentro da cinefilia. Esta o precede e o engloba, mas não há exatamente oposição entre as duas espécies de amantes do cinema. O cultista seria, segundo a autora, um tipo particular de cinéfilo, que escolhe segundo uma lógica diferente seus objetos de veneração. Se considerarmos que, a partir das sugestões da análise sociológica do amor pela arte conforme empreendida por Pierre Bourdieu e Alan Darbel, importa menos a obra sobre a qual recai a admiração do que os processos legitimatórios que justificam esta admiração, podemos considerar aqui que se trata não exatamente de diferenciar *qualitativamente* as obras cultuadas por cinéfilos e cultistas mas de diferenciar o processo de produção social do culto. O que diferencia o cinéfilo e o cultista não é aquilo que assistem, mas a forma de legitimação que justifica a devoção a determinadas obras.

Antoine de Baecque escreve sobre como os jovens críticos do *Cahier du Cinéma* tiveram de criar uma forma de leitura que justificasse o interesse que sentiam por alguns autores e gêneros e que também os legitimasse en-

quanto críticos. Como já mencionamos, segundo Baecque, os jovens críticos do *Cahier*, legitimados também pela legitimidade de André Bazin no campo cinematográfico, conseguiram subverter parâmetros importantes da crítica tirando o foco do tema e do enredo e passando a valorizar aspectos formais como a *mise-en-scène* e a profundidade de campo. Ao criar e legitimar uma nova chave de leitura fílmica, estes críticos alçaram à condição de artistas cineastas que muitas vezes não tinham um tema à altura da literatura francesa mas que expressavam uma preocupação estética com o plano. Esta “invenção de um olhar” (subtítulo do livro de Baecque), atenta a aspectos formais antes irrelevantes – ou nem mesmo ainda inventados enquanto critérios de análise especificamente fílmica – nos leva à invenção de um artista e esta por sua vez nos leva à invenção de obras de arte.

Ainda no que se refere à aproximação entre o fenômeno *cult* e o fenômeno cinéfilo, podemos mencionar que muitos dos cineastas que os críticos do *Cahier du Cinéma* cultuavam eram considerados menores pela crítica tradicional francesa, que estava mais interessada em temas grandiosos, humanistas, e estilo sofisticado. A provocação que os críticos do *Cahier* efetuaram com a chamada “política dos autores” tinha a ver portanto com conferir um caráter de arte a filmes que eram tradicionalmente vistos como produtos marginais da indústria cultural norte americana:

*Aplicada a diretores do cinema de arte europeus - por exemplo Ingmar Bergman, que os críticos do Cahier também admiravam - tal ideia nem sequer fazia levantar uma sombrancelha. Mas aplicada a diretores empregados na linha de montagem hollywoodiana, dentro da qual tinham, na melhor hipótese, uma influência marginal no roteiro, casting, e similares, essa “teoria do autor” era uma provocação ultrajante*²⁴.

Assim, é possível dizer que a inserção de certos autores, como Hitchcock, Fritz Lang, Nicolas Ray e Howard Hawks, que gozavam de reputação essencialmente comercial, e de certos gêneros B, como o *film noir* e o *western*, entre as realizações efetivamente artísticas da humanidade, se deve em grande parte ao trabalho dos jovens críticos do *Cahier* que criaram uma teoria que legitimasse alguns cineastas e gêneros como passíveis de valorização intelectual: “essa crítica inventou um cinema, pois, se os cineastas não precisavam dos ‘jovens turcos’ para encontrar seu público, precisavam deles para *ser* cinema, para pelo menos serem vistos assim”²⁵.

Segundo Bourdieu e Darbel, “qualquer manifestação cultural, da gastronomia à música dodecafônica, passando pelo faroeste, pode ser objeto de uma apreensão que vai da mais banal sensibilidade até a apreciação erudita”²⁶. Assim, é possível conferir “erudição” a um produto considerado menor da indústria cinematográfica desde que a este sejam aplicados códigos de leitura que ultrapassem aquele do senso comum, e que sejam portanto típicos dos espectadores “iniciados”. A menção ao *western* é exemplar da importância das convenções de interpretação do cinema para a criação de obras de arte. Um gênero tido pela crítica francesa pré-baziniana como aglutinador de filmes inequivocamente comerciais é alçado à condição de arte pelos jovens do *Cahier du Cinéma* em sua admiração por John Ford e Howard Hawks. André Bazin valoriza o aspecto mítico, a profunda ligação entre história e paisagem destes filmes que lhes confere uma forma universal (fala a diferentes “povos” e nacionalidades) e considera que o

²⁴ KEATHLEY, Christian, *op. cit.*, p. 14.

²⁵ BAECQUE, Antoine de, *op. cit.*, p. 49-50.

²⁶ BOURDIEU, Pierre, Darbel, Alain. *O amor pela arte – os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Edusp, 2007, p. 165.

²⁷ BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf, 2002, p. 230-239.

²⁸ ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 113.

²⁹ BAECQUE, Antoine de, *op. cit.*, p. 41.

³⁰ JANCOVICH, Mark. *Cult Fictions: Cult Movies, Subcultural Capital and the Production of Cultural Distinctions*. *Cultural Studies*. Routledge, London, 16 (2): 308.

gênero chegou à perfeição nos anos 40.

Por outro, Bazin rejeita e lamenta as apropriações não americanas do *western* que se difundem no pós-guerra e que contaminam o estilo “puro” dos mestres “autênticos”: trata-se de filmes menores, de classificação Z, ultra-comerciais e de interesse estético limitado²⁷. Escrevendo em 1953, Bazin ainda não tinha tido tempo de ver o que Sergio Leone e outros “italianos” fariam com o gênero. Aquilo que a crítica tradicional francesa criticava no *western*, Bazin irá criticar no *sur-western*. Renato Ortiz comenta a reação dos críticos em relação a apropriação “herética” do *western* pelo *spaguetti*: “Eles recusam a incursão italiana junto ao mito sacramentado internacionalmente”²⁸. No entanto, o mesmo fenômeno de leitura “erudicizante” que Bazin empreende em relação ao *western* “autêntico” será efetuado posteriormente em relação aos subprodutos do gênero. Assim, o *western spaguetti*, que foi considerado um produto B ou Z da indústria cultural, hoje é colocado, ao menos na versão do mestre Leone, entre as obras esteticamente mais relevantes da história do cinema.

Para além da apropriação da crítica, que coloca *Três Homens e um Destino* e *Era Uma vez no Oeste* entre as obras mais importantes do *western* e do cinema mundial, o gênero tem sido reverenciado no cinema contemporâneo em filmes que empreendem uma leitura erudita de gêneros considerados comerciais, como *Bastardos Inglórios* (Quentin Tarantino, 2009) e *Rango* (Gore Verbinski, 2011). Assim, o mesmo processo de legitimação que o *Cahier* empreendeu com a versão “sagrada” do gênero passa a ocorrer com a versão “profana”. Tudo se passa como se a qualidade estivesse sempre lá, naquilo que ficou inadvertidamente classificado como B (ou Z), e a crítica apenas operasse um processo de “reconhecimento” a posteriori do que antes era considerado “lixo”. No entanto, em termos sociológicos, trata-se menos de um processo de reconhecimento do que de um processo de *criação* de uma obra de arte.

Se uma obra de arte cinematográfica é criada, em grande parte, pelo discurso da crítica, um *cult movie* é criado pelo fanatismo do público. No entanto, apesar de ser possível estabelecer uma homologia entre o processo de legitimação empreendido pela crítica cinéfila e o processo de criação de um *cult* empreendido pelos fãs, no sentido de que ambos tiveram entre seus objetos produtos comerciais e/ou marginais da indústria cultural, é preciso considerar que o primeiro nada tinha a ver com venerar o “maldito”. Tratava-se antes de interpretar e inserir o que era considerado “menor” dentro da lógica da apreciação erudita: “A cinefilia (...) não é um culto do amor maldito, do artista rebelde e marginal, mas antes um projeto de transferência de discurso, uma captação de objeto: aplicar a cineastas que trabalham no cerne do sistema comercial um olhar e palavras anteriormente reservadas aos artistas e intelectuais de renome”²⁹.

Em relação ao *cult movie*, não podemos dizer o mesmo. A chave de leitura que justifica o culto de filmes como *The Rock Horror Picture Show*, *A Noite dos Mortos Vivos* e *Pink Flamingos* não reside na aplicação dos parâmetros eruditos ao “maldito” ou ao “lixo”. Se a crítica do *Cahier* colaborou para colocar o cinema – e dentro do cinema certos autores tidos como menores – na História de Arte, a distinção que legitima o cultista, nos termos de Pierre Bourdieu, está relacionada tanto ao ato de renegar a lógica do mercado (assentada no gosto massificado) quanto de rejeitar a lógica “superior” (assentada em noções relativas à forma e ao belo). É possível dizer, com Mark

Jancovich, que o cultista quer se diferenciar do espectador “normal”³⁰ (Jancovich, 2002: 308), mas esta diferenciação não reside na posse de instrumentos eruditos de apreensão, mas no aspecto marginal do gosto – valorizado enquanto mau gosto. Os fãs de *cult movies* não precisam justificar seu amor recorrendo a teorias cinematográficas eruditas, pois estão contrapondo-se tanto à racionalidade do discurso acadêmico quanto àquela do mercado.

Mas será que as teorias cinematográficas não invadirão o terreno dos *cult movies* de qualquer maneira?

O cult movie está morto. Longa vida ao cult movie!

Os filmes B, *trash movies* ou *exploitation movies* parecem ter perdido grande parte do seu encanto para as plateias contemporâneas. Tanto a cinefilia quanto o cultismo não podem mais ser entendidos como fenômenos coletivos, ou seja, que agregam espectadores na mesma hora e lugar para discutir ou cultuar uma obra. As sessões malditas desapareceram quase que por completo em meio à proliferação de salas *multiplex*. Aquilo que as videolocadoras oferecem como *cult* tem menos a ver com a precariedade subversiva da produção do que com um nicho de mercado para espectadores que procuram algo mais provocante, mas ainda divertido, em meios aos produtos massificados da indústria cinematográfica. A contracultura, que gestou nos anos 60 a difusão dos *cults* dos anos 70, parece ter acabado enquanto “visão de mundo”. Pesquisadores como Peter Stanfield lamentam o estado a que foi reduzido o fenômeno *cult*:

*Impressiona-me como redundante o termo se tornou. O que antes era definido como um rarefeito, embora muitas vezes ruim, conjunto de práticas críticas que estava muito além do âmbito de qualquer noção de “bom gosto” sancionada oficialmente, cult, como o conceito agora inócuo de “alternativo”, quando referente a um estilo de vida ou escolha de consumo, é simplesmente um termo para qualquer produto ou atividade que pode ser lançado por agências comerciais existentes fora do mainstream*³¹.

Segundo Jeffrey Sconce, o *cult movie* foi uma janela que se abriu e se acabou na história mais ampla da cinefilia e da exibição, e o gênero não mais prospera. Isso não quer dizer que o culto como experiência individual tenha deixado de existir. Alguns espectadores ainda teriam uma relação de culto com certos filmes, que assistem repetidamente, mas o cultismo como fenômeno coletivo teria se retraído frente à crescente acessibilidade de títulos antes obscuros³². É interessante observar que o fim do cultismo enquanto experiência coletiva deu origem a releituras romântica que os anos 90 fizeram do fenômeno, valorizando um passado de precariedade e inocência técnica que não tinha mais lugar no cinema contemporâneo industrial. Como um dos frutos mais interessantes desta releitura romântica podemos mencionar *Ed Wood* (Tim Burton, 1994), cinebiografia de Edward Davis Wood Jr.³³ cuja fotografia curiosamente aproxima o *trash movie* do *film noir*.

A crise do cultismo, de acordo com Sconce, faz parte de uma crise maior da cinefilia que tem ocorrido ao longo dos últimos vinte anos. A experiência do cinema, que antes era de imersão, passa a ser uma experiência de domínio crítico, ou seja, a recepção do espectador passa a ser mediada

³¹ BRIGGS, Joe Bob; Hoberman, J.; Love, Damien; Lucas, Tim; Peary, Danny; Sconce, Jeffery; Stanfield, Peter, *op. cit.*, p. 49.

³² *Idem, ibidem*, p. 48.

³³ Considerado o pior diretor de todos os tempos e criador daquele que foi considerado o pior filme de todos os tempos, *Plan 9 From Outer Space*, segundo o World's Worst Film Festival. J. Hoberman comenta que Ed Wood estava bem representado neste festival com qualquer uma de suas obras: *Bride of the Monster*, *Glen or Glenda*, ou *Plan Nine From Outer Space* (Hoberman in Lopate [ed.], 2006: 522).

³⁴ BAEQUE, Antoine de, *op. cit.*, p. 367.

³⁵ Outro resultado do processo de domínio crítico cinéfilo será o ato de buscar, nos filmes de Tarantino, as referências que ele utiliza, e que resultará em vídeos que revelam a estonteante capacidade do fã de cinema de participar do jogo das citações deste cineasta. Ver, por exemplo, <http://www.youtube.com/watch?v=VjRIFEZJ7bs>, acessado em 10 de março de 2011.

pelo conhecimento fílmico e extrafílmico com o qual ele se abastece antes e depois de assistir a um filme. Esta observação é interessante pois nos permite pensar nas mudanças na recepção cinematográfica que atravessam a contemporaneidade. Tanto o fenômeno da cinefilia quanto o do cultismo, de acordo com a sugestão de Sconce, estariam associados a uma intenção de se deixar absorver pelo cinema, numa experiência antes de imersão e de autoabandono do que de racionalidade. É o que Antoine de Baecque também verifica em relação à evolução do *Cahier du Cinéma* rumo ao que ele considera o fim da cinefilia nos anos 60. Segundo este autor, quando alguns dos jovens críticos tornam-se cineastas e Jacques Rivette passa a dirigir a revista, os artigos nela publicados revelam um desejo de “abertura para o mundo intelectual, das artes e da pesquisa”:

Contraprograma proposto pelo novo padrão dos Cahier: examinar o que “impõe os filmes”, isto é, desenquadrar o olhar para observar em torno da tela, em torno do cinema. Projetar-se para o mundo e seus desafios, tanto políticos quanto culturais. As referências abundam para ilustrar o projeto: Schoenberg, Boulez, Lévi-Strauss, Barthes, Brecht e Jean Fautrier (...). Apenas eles proporcionam um olhar para o cinema moderno, pois operam um “descentramento” em relação ao filme. A relação do espectador não é mais da ordem da fascinação, mas da compreensão (...). Rivette não quer mais nem esses autores inconscientes operando no sistema, nem esses espectadores fascinados (2010: 364). Os Cahier, assim, serão fortemente marcados pelo estruturalismo, semiologia, psicanálise, depois pelo marxismo, ao longo de todos os anos 60³⁴.

Hoje, a experiência de recepção do amante de cinema, cinéfilo ou cultista, não se resume ao abandonar-se às sensações causadas pela projeção cinematográfica – mesmo porque a maioria dos filmes são vistos em casa. A experiência de recepção do cinéfilo ou cultista na atualidade pode envolver aquilo que não se refere exatamente ao momento de exibição, como a capacidade de compreender as referências que cada filme faz de outros filmes específicos e o conhecimento daquilo que a crítica tem dito a respeito do filme assistido. É nesse sentido que poderíamos falar de uma experiência antes de domínio crítico do que de imersão cinematográfica. Como resultado fílmico desse processo, cabe mencionar a cinematografia de Quentin Tarantino, pródiga em referências que nos surpreendem pela capacidade do diretor de apoderar-se de gêneros como o *exploitation*, o *kung ku* e o *western spaghetti*³⁵.

O outro lado deste fenômeno, que se refere ao desejo do espectador de dominar criticamente o cinema que ama, pode ser colocado em termos de um movimento contrário: a crítica especializada e os pesquisadores universitários de cinema passam a ampliar seu horizonte de temas ao abarcar aquilo que antes não era considerado digno de estudo – como os *exploitation*, o *sexploitation* e o *trash movie* de modo geral. No Brasil, como parte desse fenômeno, podemos citar o grupo de pesquisadores que se reúne em torno do estudo do que chamaram “cinema de bordas”, que inclui, entre outros, a ficção científica brasileira, o horror, o *terrir*, os filmes brasileiros juvenis, os filmes d’Os Trapalhões, etc. Bernardette Lyra e Gelson Santana explicam, na apresentação de livro que reúne artigos sobre o “cinema de bordas”, o que entendem por este conceito:

como os folhetins, os filmes de bordas se perpetuam em repetições, atualizam os mesmos conteúdos, apresentam um mínimo de informação e um máximo de previsibilidade e, desse modo, acabam por conformar os gêneros - policiais, melodramas, comédias rasgadas, comédias românticas, ficção científica, filmes de horror, filmes pornô, entre outros.

Quanto ao estilo, um filme de bordas é sempre codificado da maneira mais previsível possível, às vezes beirando o precário. O modo narrativo exhibe conteúdos marcados, com valores semânticos bem definidos, personagens sem nuances psicológicas e em oposição. A ambiência costuma focar-se em lugares exóticos, fantásticos, insólitos, além dos já costumeiros³⁶.

Conscientes do risco envolvido nesta definição por demais ampla, que parece abarcar não exatamente as bordas mas o cerne da produção cinematográfica, os autores sugerem que se trata sobretudo das bordas daquilo que é tido como relevante pela crítica e pela academia. Assim, questionam a oposição entre a recepção assentada no “sério” e aquela considerada como “trivial” ou de “entretenimento”. Consideram que ambas estão marcadas pela materialidade do meio em que se apresentam, e portanto não podem ser tidas como experiências em total oposição. Ao longo do livro do grupo, percebemos que seu interesse e originalidade reside na atenção dada às bordas do cinema brasileiro, que, ao contrário do norte americano, nunca esteve muito pautado por gêneros como o horror, a ficção científica, o *sexploitation*, e outras modalidades identificadas ao *cult*. O grupo de pesquisadores do cinema de bordas termina então por encontrar *cult movies* onde não se imaginava que eles pudessem existir. O objetivo principal da publicação seria trazer estas bordas do cinema nacional para o interior das discussões acadêmicas, questionando o *status* de superficialidade e trivialidade que costuma estar associado à sua recepção.

No que se refere a transição do *cult movie* das margens do cinema para o centro da crítica e da pesquisa, Adrian Martin, remetendo a Hoberman e Rosenbaum no artigo “What’s Cult Go to Do With It?: In Defense of Cinephile Elitism”, considera que estes pesquisadores diagnosticaram a emergência do que Martin classifica como uma “besta intrigante”: o *cult movie* acadêmico. No livro *Midnight Movies*, embora não desenvolva de maneira mais aprofundada o tema, Hoberman cita *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) como “um fracasso comercial que entrou no circuito da meia noite quase que imediatamente” e que “desde então emergiu como o *cult movie* acadêmico por excelência”³⁷. Esses filmes – Adrian Martin cita *Caché* (Michael Haneke, 2005) e *Contra a Parede* (Fatih Akin, 2004) – são classificados pelo mercado como *cults*, embora não sejam mais difíceis de descobrir do que um *blockbuster* numa sala *multiplex*, e têm sido objeto frequente de *papers* em congressos de cinema. Nesse caso, não se trata de um filme definido como *cult* pela precariedade envolvida na produção ou pelo apelo chocante e grotesco de sexo e sangue combinados, mas pela junção de arte e provocação que faz com que o filme circule num nicho mais restrito da indústria cinematográfica.

Esse *cult acadêmico* parece estar mais próximo daquilo que encontramos na sessão *cult* das videolocadoras do que da definição de *cult* como filmes B de maneira geral. O mercado classifica alguns filmes como *cult* mas, segundo a sugestão de Martin, a eles lhes faltaria o aspecto de obscuridade,

³⁶ SANTANA, Gelson ... [et al.]. *Cinema de Bordas*. São Paulo: Editora à Lapis, 2006, p. 13.

³⁷ HOBERMAN, J., Rosenbaum, Jonathan, *op. cit.*, p. 326.

³⁸ ADORNO, Theodor. A Indústria Cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas. Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 101.

³⁹ BRIGGS, Joe Bob; Hoberman, J.; Love, Damien; Lucas, Tim; Peary, Danny; Sconce, Jeffery; Stanfield, Peter, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁰ BELTING, Hans. O Fim da História da Arte. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 29.

já que são filmes de tão fácil acesso em videolocadoras e Internet quanto se circulassem em salas *multiplex*. O rótulo *cult*, no uso que dele faz o mercado, funcionaria sobretudo como estratégia de estratificação comercial dos espectadores, como denunciara Theodor Adorno em “A Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas”: “As distinções enfáticas que se fazem entre os filmes das categorias A ou B (...) têm menos a ver com seu conteúdo do que com sua utilidade para a classificação, organização e computação estatística dos consumidores”³⁸. No entanto, a existência desse *cult acadêmico* também seria reveladora do fim do fenômeno *cult* conforme foi definido e comentado acima, já que o aspecto de obscuridade, que obrigava os fãs a garimparem antes de encontrar aquilo que estava à margem do mercado, perdeu-se face à facilidade de acesso dos títulos no mercado. Em outras palavras: não haveria mais *cults movies* verdadeiros porque não haveria mais zonas marginais ao mercado cinematográfico.

É preciso dizer também que a observação de Adrian Martin pode resvalar em uma visão do *cult movie* como algo que deve ser protegido do mercado e dos intelectuais, já entre suas condições de existência estaria sua necessária marginalidade tanto em relação à academia quanto em relação à indústria cinematográfica. Os filmes *cult* deveriam manter-se puros e intocados, seja em relação à crítica ou ao mercado. Peter Stanfield, por exemplo, lamenta o estado de acessibilidade a que chegamos e que, segundo o autor, “macula” a obscuridade necessária ao *cult*:

No momento em que um filme cult passa a ser visto por todos, ele já está morto, envolto em uma mortalha limpa, e sendo vendido na sessão de cult movies da videolocadora ou neste simulacro virtual de um lugar alternativo que é a Internet. Quando foi a última vez que você descobriu alguma coisa sem primeiro ter sido avisado que aquilo é a última sensação cult? Para recordar a máxima de Adorno, “O público clama por aquilo que ele receberia de qualquer maneira”³⁹.

Cabe ainda mencionar a crítica de Mark Jancovich a respeito da função de distinção que a raridade e a obscuridade do *cult* oferecem ao cultista. Segundo este autor, a ideologia que sustenta os *cult movies* enquanto fenômeno subcultural está assentada na dificuldade de acesso aos filmes e no aspecto muito vezes desagradável de assisti-los (pois chocantes ou de mau gosto para a maioria dos espectadores). Desta forma, tanto transformar o *cult* em objeto de análises acadêmicas – e portanto sancionado pelo conhecimento “superior” – quanto transformá-lo num fenômeno de mercado – e portanto de consumo de massa – atrapalharia o efeito de distinção que os cultistas obtêm da posse de um bem simbólico raro e exclusivo.

Aceitando ou não este aspecto de distinção que a posse do *cult* como bem simbólico conferiria aos iniciados, é preciso considerar que, se aquilo que define para alguns autores o fenômeno *cult* – a obscuridade e a marginalidade – desapareceu face à disponibilidade das obras e DVD e na Internet, o fenômeno em si também já não existe mais.

Outra maneira de conceber o fim do fenômeno do *cult movie*, segundo Elena Gorfinkel, é entendê-lo como parte de um processo de mudança em nossa concepção de arte que tem tornado infrutífero e mesmo irrelevante o estabelecimento de divisões rígidas entre os bens culturais. Com as distâncias entre o “alto” e o “baixo” reduzidas, o público cinéfilo e o público cultista começaram a se misturar. “Arte”, dirá Hans Belting, “(nada mais

é) do que a definição de arte”⁴⁰, o que significa dizer que esta definição não está no objeto artístico, mas na sociedade que assim o classifica. Essa asserção, bastante difundida na contemporaneidade (devido também ao trabalho teórico de sociólogos como Pierre Bourdieu e Nathalie Heinich, que procuram explicar as condições sociais de surgimento de uma obra de arte ou da figura do artista), coloca em questão alguns postulados adornianos, especialmente aqueles que encontramos em “A Indústria Cultural” e “Filosofia da Nova Música”, na qual o autor defende a existência de diferenças formais – que levam a diferenças tanto na qualidade quanto na ideologia divulgada pelas obras – entre a “arte séria” e a “arte ligeira”.

Pode-se dizer que um dos sintomas do esvaecimento das fronteiras entre alto e baixo é justamente a pouca adesão às teorias de Theodor Adorno, a despeito de seu elevado grau de sofisticação, entre os estudiosos da cultura cinematográfica da atualidade. Estudar o cinema enquanto arte e ao mesmo tempo ser adorniano nos parece infrutífero, quando não contraditório com o pensamento do autor. No que se refere ao cinema, produto que trás inscrito em sua própria materialidade o caráter industrial do processo, as fronteiras entre o que é arte e o que é não é, entre o que é elevado e o que é *trash*, se tornaram especialmente porosas. Por um lado o *cult movie*, enquanto fenômeno coletivo, sofreu uma profunda retração e, por outro, filmes venerados antes pelos cultistas passaram a fazer parte do rol de conhecimento crítico do cinéfilo, que concede a algumas destas obras o caráter de arte. Conforme comentamos, trata-se de um processo de apropriação efetuado inclusive pelos críticos do *Cahier du Cinéma*, que trouxeram para o debate, em termos eminentemente artísticos, a partir do conceito de *mise-en-scène*, filmes e cineastas que eram considerados menores pela crítica tradicional.

A leitura erudita de uma obra que anteriormente era tida como menor é um processo favorecido pela passagem do tempo. Com alguns anos ou décadas de distância, produtos massificados muitas vezes passam a ser valorizados como dignos de serem vistos e estudados. Gelson Santana e Bernardette Lyra, na apresentação de *Cinema de Bordas*, comentam brevemente sobre este processo de apropriação erudita de alguns filmes que num momento anterior estavam às margens do que era considerado relevante em termos de recepção: “(...) um realizador e seus filmes podem ser arrolados no terreno do regime trivial, em uma determinada época, e serem legitimados no regime sério, em outra. Ou seja, um filme de bordas hoje pode ser um filme cabeça amanhã”⁴¹. Por isso, segundo J. Hoberman, devemos levar em consideração os filmes considerados ruins, já que o gosto muda através das décadas, o que significa que um filme admirado hoje pode ter sido repudiado como lixo num momento posterior.

Sergio Paulo Rouanet analisa este um fenômeno, em termos benjaminianos, como um processo de “auratização póstuma”: produtos típicos da cultura de massas – um filme como *Casablanca* ou um musical de Fred Astaire – quando vistos a certa distância temporal, parecem adquirir qualidades eruditas que na verdade não possuem. Isso ocorre pois, ao deixarem de circular entre o grande público, substituídos ano após ano por produtos mais novos da indústria cultural, esses filmes podem ser apropriados como objetos de culto, “tornando-se privilégio de uma pequena minoria que frequenta os cineclubes”⁴². Assim, produtos antes massificados acabam entrando no registro da raridade e são, equivocadamente, assumidos en-

⁴¹ SANTANA, Gelson ... [et al.], *op. cit.*, p. 14.

⁴² ROUANET, Sergio Paulo. “O novo irracionalismo brasileiro”. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 131

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 131.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 132-133.

⁴⁵ LEENHARDT, Jacques. Uma sociologia das obras de arte é necessária e possível? *Tempo Social*; Revista de Sociologia da USP. USP, São Paulo, 10 (2): 101-111, outubro de 1998, p. 104.

quanto obras elevadas. “Não se trata, pois, de um nivelamento pós-moderno de alta cultura e de cultura de massas, e sim de uma aristocratização da cultura de massas, promovida a cultura de elite”⁴³. Segundo o autor:

Para a moça operária, evadir-se do presente pela fantasia é uma operação simples - ela recorre à cultura de massas contemporânea. Para o intelectual de classe média, a operação é mais complicada - ele recorre a uma cultura de massas fóssil, trazendo-a para o presente e transformando-a em cultura erudita (...).

*De resto, o intelectual pode dar-se a um luxo suplementar: o da ironia. Pois ele é um fingidor. Finge tão completamente, que finge gostar do filme que deveras gosta (...). Tem o prazer elementar de viver suas fantasias, o prazer cerebral de saber que está vivendo suas fantasias e o prazer narcísico de se ver como um ente complexo, ingênuo como uma criança e lúcido como um adulto que se sabe infantil. Woody Allen é o protótipo desse intelectual ingênuo, crítico e narcísico*⁴⁴.

Rouanet reconhece que a menção a Woody Allen é imprudente, “porque nos expõe ao risco de digressões intermináveis sobre as diabruras da indústria cultural, que produz para um mercado diferenciado e nesse sentido *também* para um público de elite, através de obras de superior qualidade artística”. No entanto, o problema da colocação de Rouanet não está relacionado a este ou aquele produto da indústria cultural – Woody Allen ou *Casablanca* – mas à tentativa de defender fronteiras entre “alto” e “baixo” num contexto no qual esse empreendimento nos parece equivocado. Se o gênio de Adorno, marcado pela experiência do nazismo e da padronização social que lhe era característica, era capaz de opor de maneira aparentemente objetiva a “arte séria” da “arte ligeira” através da análise formal das obras, um procedimento deste tipo na situação contemporânea esbarraria em problemas conceituais intransponíveis. A decisão de colocar Alfred Hitchcock ou Sergio Leone de um ou de outro lado da cultura dificilmente seria um procedimento objetivo e imune à erudição presente não exatamente na obra, mas no discurso crítico do pesquisador. Evitando considerar a obra de arte como “um objeto neutro mais ou menos arbitrariamente investido de valor simbólico pelo jogo das estratégias sociais”⁴⁵, é preciso aceitar que as diferenças formais entre arte elevada e cultura de massas estão colocadas, em grande medida, fora do objeto cultural, de forma que a cinefilia o cultismo podem ser entendidos como duas formas possíveis de criação de valor assentados, por um lado, na qualidade e no caráter elevado da obra e, por outro, no seu lugar marginal frente aos produtos *mainstream* da indústria cultural.



Artigo recebido em março de 2012. Aprovado em outubro de 2012.