

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

Karen Sales Bortolini (mestre) - UTP

**Resumo:** O artigo proposto pretende situar a análise fílmica do documentário *São Silvestre*, dentro da área da comunicação e identificar teorias relacionadas a este campo do saber como: enunciação e recepção. Mostra, portanto, que comunicação e cinema são interdisciplinares. O filme que compõe o *corpus* desta pesquisa é dirigido pela cineasta brasileira, Lina Chamie, foi produzido em 2013 e captado na cidade de São Paulo. Apresenta estrutura diferente da tradicional dos documentários diretos, no entanto, conta com elementos da narrativa cinematográfica convencional. Não é discursivo, apresenta poucas falas e quase nenhuma entrevista. Entretanto, promove experiências no espectador providas de funções, estilo e opções de imagem-câmera. Os sons e as imagens em *São Silvestre* são os produtores de significados graças ao processo de montagem. O estudo levanta questões sobre a maneira que os elementos fílmicos se expressam ao espectador, e, por se tratar de um documentário, de que maneira representam a realidade. O texto também aborda como analisar as teorias da recepção em a uma obra que foge ao estilo documentário convencional. Promove também possibilidades de verificar se este formato influencia na indexação documental e de que modo são enunciadas as mensagens transmitidas por elementos sonoros e imagens.

Palavras-chave: comunicação, cinema, enunciação, recepção

**Abstract:** The proposed article intends to locate the film analysis of the documentary *São Silvestre* within the area of communication and to identify theories related to this field of knowledge such as: enunciation, indexation and reception. It shows, therefore, that communication and cinema are interdisciplinary. The film that composes the corpus of this research is directed by the Brazilian filmmaker, Lina Chamie, was produced in 2013 and captured in the city of São Paulo. It presents a different structure from the traditional one of the direct documentaries, nevertheless, it counts on elements of the conventional cinematographic narrative. It is not discursive, presents few lines and almost no interview. However, it promotes experiences in the viewer from function, style and camera-image options. Sounds and images in *São Silvestre* are the producers of meanings thanks to the assembly process. The study raises questions about the way the film elements express themselves to the viewer, and because it is a documentary, how they represent reality. The text also addresses how to analyze reception theories in a work that runs counter to the conventional documentary style. It also promotes possibilities to verify if this format influences the documentary indexation and how the messages transmitted by sound elements and images are enunciated.

Key-words: communication, cinema, enunciation, indexing, reception

## 0. Introdução

O artigo presente pretende verificar de que maneira teorias da comunicação, como a enunciação e a recepção podem ser estudadas para a análise fílmica. Para tanto, verificará como estes conceitos podem ser aplicados mais precisamente no gênero documentário, utilizando-se como *corpus* o longa-metragem *São Silvestre* (2013), dirigido por Lina Chamie.

O recorte apresentado, no entanto, mostra um dos pontos de vista que fazem parte de uma análise fílmica mais profunda, pois entende-se que para tanto, compreende a relação com outros campos do saber, alcançando a sociologia, a história, a psicologia e todas as outras teorias e técnicas que abarcam a linguagem do cinema.

O filme em estudo, com 1h20min de duração, conta com estrutura diferente dos documentários convencionais, ou melhor, do gênero documental classificado como cinema direto. A obra aborda o tema da corrida de rua mais antiga e tradicional do Brasil, e com maior número de adeptos, chegando a contar com a participação de 30 mil atletas por anos. A diretora opta pela narrativa fundamentada pelas imagens e sons, sem presença de diálogo, fundamentando-se pelos elementos estéticos. Para isso utiliza recursos que compõem um estilo poético e performático de documentário para promover significados, imersão e fruição durante espectralidade fílmica.

A relação entre este objeto de pesquisa com a comunicação é evidente. A representação da corrida, por meio de imagens cinematográficas captadas por 17 câmeras no percurso, evidencia um espaço comunicacional: as ruas da capital paulista. São elas que compõem um espaço de relação social entre os atletas, que unidos compõem um grupo pelos objetivos da realização da prova e da prática da modalidade. As ruas, portanto, permitem o comunicar entre os adeptos, e promovem a comunicação entre as mensagens promovidas entre eles, por eles, a seu público espectador. Passam então a serem ambientes que carregam significados, tornando-se quase que personagens da narrativa.

Por outro lado, a prática de corrida em grandes grupos pode ser considerada um fenômeno social, pelo alcance de mobilização popular, que utiliza das ruas como

ambiente comunicacional. Local que passa a ser usado não só para a prática de esportes, mas para a transmissão de mensagens, seja ela de qualidade de vida, do culto à saúde e ao corpo e até mesmo de marcas esportivas, que veem no atleta forte potencial propagandístico.

Estes seriam os motivos fundantes do interesse em abordar as teorias da enunciação e recepção, pois ao se tratar de um filme com proposta estética inovadora no país é pertinente estudar sobre as maneiras em que as asserções documentais são passadas aos espectadores, e, como estes, enquanto receptores lidam com as mensagens recebidas, seja para identificação ou interpretação, de sons e imagens-câmera. É possível uma inferência destes conceitos, ao atentar-se na forma em que os planos fílmicos promovem significados em *São Silvestre*. Por não ser um documentário fundamentado em diálogos, utiliza-se de outros recursos, que aliados às imagens, resultam-se nas acepções. Conta com pouquíssimas falas, sem a presença de um narrador, ou voz *off*, não conta com entrevistas e depoimentos, e é conduzido pelos sons e trilha sonora, o que faz rememorar as características do período do cinema mudo.

No filme, o ator atleta Fernando Alves Pinto, protagonista que passa pela experiência de percorrer os 15km de percurso com uma steadicam fixada ao tórax, promove imagens subjetivas do percurso e muitas em *close up* do seu rosto, o que permitem transmitir suas expressões, passando ao espectador seus principais sentimentos ao realizar o desafio. Este efeito também será abordado no decorrer do estudo no sentido de analisar como o espectador se insere neste contexto imagético. As falas do protagonista são poucas, algumas delas abafadas pela respiração intensa, mas tendem a promover fielmente a representação do estado físico e mental do corredor. A trilha sonora de música clássica e os sons extradiagéticos complementam o cenário.

## 1. Teoria da enunciação

Como princípio básico da comunicação, se de um lado há o receptor, de outro há o emissor. Portanto, para maior completude dos estudos das mensagens do contexto fílmico é necessária avaliação de ambos os lados, embasadas pelas teorias que abarcam

o cinema. Este tópico tratará da enunciação, ou seja, a teoria sobre o conteúdo e forma como as mensagens são transmitidas.

Conforme Machado (2007), a teoria da enunciação foi construída por correntes críticas no período de 1970 e 1980, na França e na Inglaterra, principalmente por semioticistas e sociólogos com perspectivas marxistas, feministas e multiculturalistas, que também tratavam da recepção.

A teoria, com conceito extraído da linguística e psicanálise, foi criada com o intuito de investigar como certos tipos de cinema trabalham para interpelar o seu espectador enquanto sujeito, e de que maneira condicionam o espectador a identificar-se com e por meio dos ângulos de subjetividade oferecidos pelo filme. A Enunciação não deu mais conta dos estudos, pois os estruturalistas criadores levavam em consideração uma posição monolítica do cinema clássico. As atividades do espectador eram pouco consideradas, ou quando eram o processo de recepção era abstrato e rígido. “O espectador era visto, nesses sistemas teóricos, como uma figura ideal, cuja posição e afetividade encontravam-se estabelecidas anteriormente pelo aparato ou pelo ‘texto’ cinematográfico, não cabendo, portanto, nenhuma consideração a respeito de uma possível resposta autônoma de sua parte”. (MACHADO, 2007, p. 126) Sabe-se que o espectador não permite que as imagens passem simplesmente por si, ele interage com elas.

Os principais responsáveis por identificar as lacunas da teoria da enunciação foram David Bordwell, Janet Staiger, Richard Arlen, Noël Carrol. Opostos à presença em excesso da psicanálise e ao determinismo imposto por Baudry, na teoria do dispositivo, que trata o espectador como ser passivo, vulnerável e manipulado, foram substituindo estes conceitos aos pontos, e colocaram o receptor em primeiro plano.

Quando os culturalistas apresentaram seu posicionamento, evidenciaram que o interesse nas pesquisas não era na linguagem cinematográfica, mas de que maneira a sociedade a recebia. Este é o motivo principal do enfoque nas análises de recepção, com base nos estudos culturais, da filosofia analítica e das ciências cognitivas. “O objetivo era verificar como grupos específicos de públicos se apropriavam de determinados filmes para suas agendas culturais”. (MACHADO, 2007, p. 128). Por ser independente do que a enunciação determina, a recepção passou a ser vista como

autônoma frente à produção. A teoria da recepção não beneficiou somente as pesquisas sobre cinema, mas a televisão, mídias audiovisuais entre outros meios de comunicação.

Machado (2007) aponta que após a criação da teoria da Enunciação, e, por consequência da Recepção, o campo do cinema não contou com o surgimento de mais nenhuma grande teoria. Isso aconteceu, pois, a maioria das doutrinas sucessoras foi composta por estudos empíricos sobre cineastas, gêneros já constituídos, cinematografia, produção e distribuição. Não foram consideradas teorias tamanhas porque não supriam as necessidades de fundamentação científica sólida.

Ramos (2013) também afirma que as asserções nos documentários continuam dependendo de diálogos, com a fala do “eu”, mas, no caso de *São Silvestre*, elas são provocadas principalmente por elementos visuais, estéticos, diferente da forma convencional. As entrevistas, que também seriam ponto de indexação, também são poucas, e os depoimentos de personagens coadjuvantes são inexistentes. O protagonista, por exemplo, só se expressa verbalmente durante a prova, ao falar ou cantar sozinho durante o percurso, em desabafo pelo cansaço ou com palavras de motivação.

Outras formas de enunciar estão relacionadas aos argumentos retóricos promovidos pelos filmes. Bordwell (2013) sugere tipos de argumentos usados de diversas maneiras para persuadir o espectador, que muitas vezes são subliminares. São eles: os argumentos da fonte são aqueles viabilizados por depoimentos e entrevistas de conhecedores do tema; os argumentos centrados no tema são os decorrentes do uso de ideologia ou crenças comuns; os argumentos centrados no espectador são aqueles que apelam para a emoção dele. O entretenimento pelo universo cinematográfico surge das hipóteses previstas sobre os personagens, suas ações e personalidades verossímeis, que promovem empatias emotivas.

O autor salienta que a grande conquista da narrativa clássica ainda no período do cinema mudo, foi a falta da necessidade da locução ou narração, o que justifica as opções de Lina Chamie. Isso mostra que desde o início, os filmes são capazes de narrar tramas com a montagem paralela e os *raccords* de tempo e espaço, permitindo que, com o passar dos anos o olho do espectador ficasse educado por esta linguagem.

A arte muda alcançou seu apogeu em 1928, de acordo com Bazin (1989), mas alguns elementos permaneceram na época do cinema falado, como no filme em estudo. Para o autor a arte muda é completa, e o som tem o papel de complementar a imagem. Entre as décadas de 1920 a 1940 os cineastas estavam divididos entre os que criam na imagem e os que acreditavam na realidade. Bazin (1989) entende por imagem aquilo que a representação na tela pode acrescer ao que é representado. Ele a classifica em dois grupos, a plástica da imagem e os recursos de montagem, procedimentos que contribuíram para a interpretação do espectador, quase no fim do período do cinema mudo.

Ele acredita que a chegada do cinema falado seja a causa da morte de uma estética da linguagem cinematográfica, mas que conservou a técnica da montagem, com descontinuidade, como percebido na obra analisada. Abriu mão, portanto, da metáfora e do símbolo em troca da representação dita objetiva. Fato contrário do filme *São Silvestre*, que se utiliza desses elementos para promover veracidade e caráter de real, em que os significados são dados em maioria às imagens ao invés dos sons. Bem como no descrito:

Em outros termos, no tempo do cinema mudo, a montagem evocava o que o realizador queria dizer; em 1938, a decupagem descrevia; hoje, enfim, podemos dizer que o diretor escreve diretamente em cinema. A imagem – sua estrutura plástica, sua organização no tempo -, apoiando-se num maior realismo, dispõe assim de muito mais meios para infletir, modificar de dentro da realidade. (BAZIN, 1989, p. 81)

Referente ao gênero documental o filme *São Silvestre* contém cenas do estilo observacional, que permite ao espectador dar a elas um significado. A teoria dá conta de que as imagens assistidas não são explicadas pelo filme em narrativa, e, portanto, a decisão fica por conta de quem as assiste. As formas de sons sejam abafados ou não, e as imagens, nítidas ou desfocadas promovem uma leitura paradoxal. A obra de Lina Chamie apresenta exatamente estes recursos, quando mostra, por exemplo, imagens em *close up* do protagonista, em preto e branco, de ponta cabeça, desfocadas, ou até mesmo com gotas de chuva na lente. Bordwell (2013) aponta que ao conseguirmos alinhar as expectativas a uma obra “confusa”, a possibilidade de envolvimento é mais

profunda, pois a tendência de nos acostumarmos ao sistema formal pode diminuir as expectativas e a ansiedade frente ao filme.

Independente dos apelos tecnológicos estéticos, ao recebermos a narrativa de um documentário supõe-se que ela contenha asserções ditas “reais” sobre o mundo. Os enunciados documentais são promovidos por imagens-câmera – que integram nelas os sons, falas e música –, de acordo com Ramos (2013), que são por sua vez produzidas, por um sujeito da câmera, ou seja, as afirmações são sempre mediadas.

Em *São Silvestre* é perceptível a ação do sujeito da câmera pela forma promovida pelas imagens captadas por ele, principalmente por equipamentos portáteis do estilo GoPro. O efeito câmera ocasionado desperta a impressão no espectador de que ele viveu a tomada, ou que viveu as mesmas sensações do sujeito da câmera, neste caso, o atleta ator Fernando Alves Pinto. As experiências assistidas em um universo externo a si misturam-se e geram de forma confusa um traço do algo inacessível: a experiência de si por outrem.

De acordo com Ramos (2012) a imagem câmera promove a fruição espectral através da proximidade que firma com o espectador, quando permite que ele adentre na cena. E são estas as imagens, relacionadas aos sons, não necessariamente da fala, mas da trilha sonora, que dão um tom de poeticidade ao filme.

Para Buñuel (1983) o cinema como expressão artística, ou melhor, como instrumento de poesia, como tal, denota o próprio sentido de “libertação” implicado na palavra, de subversão da realidade, de limiar do mundo inconsciente, e de inconformismo com a sociedade. E critica a ausência de apelos a esses elementos:

Aos filmes falta, em geral, o mistério, elemento essencial a toda obra de arte. Autores, diretores e produtores evitam cuidadosamente perturbar nossa tranquilidade abrindo a janela maravilhosa da tela ao mundo libertador da poesia; preferem fazê-la refletir temos que poderiam ser o prolongamento de nossas vidas comuns, repetir mil vezes o mesmo drama, fazer-nos esquecer as horas penosas do trabalho cotidiano. E tudo isso, como é natural, sancionado pela moral vigente, pela censura governamental internacional, pela religião, regido pelo bom gosto e temperado de humor branco e de outros prosaicos imperativos da realidade. (BUÑUEL, 1983, p. 334)

São os elementos poéticos que contribuem para uma espécie de hipnose frente ao cinema, pois o espectador em frente à tela perde grande parte de suas faculdades

intelectuais. Assim, um novo universo se forma no momento em que a tela recebe as luzes da projeção.

A fórmula mágica para se prender a atenção é tamanha que o autor duvida que se o enredo fosse apresentado em um livro talvez não despertasse tamanha fascinação. Mas, que no conforto de uma sala escura, com as luzes e o movimento sobre a tela, com as formas humanas, se torna mais fácil a aceitação de um tema.

Os piores filmes a que já assisti – desses que me fazem dormir profundamente – contêm sempre cinco minutos maravilhosos ao passo que nos melhores filmes, nos mais elogiados, só valem a pena realmente os mesmo cinco minutos: ou seja, em todos os filmes, bons e maus, acima e apesar das intenções dos realizadores, a poesia cinematográfica luta para vir à tona e manifestar-se. (BUÑUEL, 1983, p. 335)

Ele compara o cinema ao sonho pelo caráter de expressão da vida subconsciente, presente também na poesia. Mas presente somente em algumas tendências do cinema moderno. A neorrealista é a mais conhecida, com elementos fáticos da vida real, assim como seus personagens e o espaço ocupado por eles. Jacques B. Brunius *apud* Buñuel (1983) afirma que assistir a um filme é equivalente a fechar os olhos no sentido de que “as imagens aparecem e desaparecem mediante fusões e escurecimentos; o tempo e o espaço tornam-se flexíveis, prestando-se a reduções ou distensões voluntárias; a ordem cronológica e os valores relativos da duração deixam de corresponder à realidade; a ação transcorre em ciclos que podem abranger minutos ou séculos; os movimentos se aceleram”. (BUÑUEL, 1983, p. 336)

## 2. Teoria da recepção

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

Machado (2007) atenta que para criar efeito de realidade é necessário utilizar recursos que aproximem o público ao filme, sem que este note que está sendo observado. Os *close-ups* em grande número tentem a aproximar o espectador da experiência do personagem principal.

O documentário em estudo apresenta estas possibilidades inovadoras de soluções, decorrentes do uso de novas tecnologias. Quando a face do protagonista passa a ficar oculta, o espectador passa a também assumir o comando do olhar pela câmera e fazer parte do que o personagem observa. E, nestes momentos, quando sua sombra é projetada no chão, a impressão é que ela é o reflexo de quem assiste, devido ao ponto de vista promovido pela filmagem em primeira pessoa. A subjetividade do olhar seria construída através de suposições a partir do que o outro (personagem) vê ou sabe, pois, o sujeito que assiste não seria o único vidente em uma cena.

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

Assim, Machado (2007) conclui que a presença desse sujeito decorre de sua ausência na cena. Portanto, “A imagem é sempre considerada incompleta, pois, se não o fosse, não haveria lugar para o observador”. (MACHADO, 2007, p. 73). O autor afirma que os elementos imersos no quadro funcionam em seu interior como signos de inscrição, ou seja, os signos do ‘assujeitamento’ do sujeito à tela. “A todo campo simbólico corresponde, portanto, um campo ausente, lugar de uma personagem que podemos chamar – no sentido lacaniano – de o Ausente, que o imaginário do espectador preenche no ato da ‘leitura’”. (MACHADO, p. 73)

O espectador estaria situado em uma quarta parede, e assim, assume subjetivamente o personagem, suturando os acontecimentos de antes ou depois. Quem está assistindo passa a ter uma experiência visual ordenada contínua, conforme sutura cada cena. Ramos (2012) utiliza o termo sutura para descrever a dimensão espacial de subjetividade que ancora, mediante a maneira ditada pela sequência de planos que compõem a narrativa cinematográfica.

A recepção fílmica não se dá somente devido aos olhares orientados pela câmera, mas à percepção de todos os elementos cênicos, conhecido como *mise-en-scène*, à montagem e ao som. Estas técnicas empregadas e relacionadas entre si não têm a ver com posicionamento geográfico, mas com uma complexa composição de uma estrutura com significado ao espectador, que se envolve no contexto fílmico. Isso leva o autor considerar que não há como precisar a posição do espectador em meio ao “texto fílmico”, nem geograficamente, tampouco sobre sua identificação com o personagem.

Por fim, a leitura fílmica do espectador é formada também pela desconstrução do olhar, ou seja, o esquecimento do plano anterior com o surgimento do seguinte. Browne *apud* Machado (2007) nomeou este processo de esvanecimento, o *fading*, e para melhor explicá-lo utiliza-se do sonho como exemplo, pois nele, esquecemos que estamos em determinado lugar, ao mudarmos para outro, assim como no sonho.

### 3. Considerações finais

A produção deste artigo possibilitou verificar que os estudos sobre cinema, assim como aqueles feitos sobre a comunicação são interdisciplinares. Pois, para a realização de ambos são necessários conceitos, teorias e conhecimentos destes campos de saberes. O levantamento feito contribui para a localização o objeto de pesquisa no campo da comunicação e mais especificamente detectar as teorias desta área que podem ser aplicadas em análises fílmicas, neste caso, no documentário. Com isso foi possível perceber que apesar de ser chamado de sétima arte, o cinema é dotado de elementos e particularidades que podem ser observadas pelo viés da comunicação.

O estudo também permite o conhecimento de processos de identificação com o conteúdo fílmico, decorrente da recepção e aborda de que maneira eles ocorrem para a promoção de significado e de fruição.

#### Referências

- BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: Uma introdução**. Campinas: Unicamp, 2013.
- BUÑUEL, Luiz. Cinema, instrumento de poesia, in Xavier, I (Org). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modelos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **A imagem-câmera**. Campinas: Papyrus, 2012.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.
- XAVIER, Ismail. A janela do cinema e a identificação, in **O discurso Cinematográfico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.