

Etnografia de tela e semiopragmática: um diálogo entre metodologias de análise fílmica

Alfredo Taunay Colins
 UBI, Portugal
 Morgana Gama de Lima
 UFBA, Brasil

Abstract

The “screen ethnography” is a proposal of analysis presented by the brazilian researcher Carmen Rial (2004) based on studies in the field of anthropology and has as its starting point the changes promoted by the poststructuralist bias in the field of humanities studies, such as decolonial theories, queer theory, and many others. Its methodology proposes the application of proper procedures of anthropological research - such as the researcher’s long immersion in the field, systematic observation, field notebook registration, etc. - as a method resource in the study of media productions, including cinema. The “semio-pragmatic” is an analytical model proposed by french researcher Roger Odin (2000) inspired by the contributions of semiology/semiotics to film analysis - a structuralist method - associated with a pragmatic perspective in such way the film’ narrative is considered according to conditions available the context of its reception. As a point of convergence, the two methodological proposals emphasize the importance of context in the analytical process of films. While screen ethnography considers the context of research as relevant information to conduct filmic analysis, semio-pragmatics emphasizes the context of reception in which the viewer is inserted at the moment of exhibition. By providing a synthesis of the main characteristics and strategies of each methodological proposal, our aim in this presentation is to contribute to a reflection on the modes of context appropriation in the film analysis process and its implications that each methodological choice has on the final result of the analysis.

Keywords: Film analysis, Methodology, Context, Film.

Introdução

Ao longo dos estudos teóricos em cinema, a questão do contexto para a análise fílmica, embora indispensável para compreender o processo de produção e significação da obra audiovisual, ainda suscita controvérsias e dilemas em torno de qual seria o método mais apropriado para incorporá-lo ao processo de interpretação de um filme. Com essa comunicação, apresentamos duas propostas que têm sido empregadas na metodologia de análise fílmica e que exemplificam os diferentes modos de apropriação do contexto, bem como, suas implicações no resultado da interpretação. Ao dispor de algumas das características pertinentes a cada um desses métodos, nosso objetivo é ponderar semelhanças,

diferenças e, assim, contribuir para que a escolha metodológica seja feita em favor da valorização do filme como objeto de pesquisa.

A palavra contexto é demasiado ampla, pois como o próprio nome sugere é aquilo que se refere ao que está em torno do texto fílmico e, em detalhes, essa atribuição pode ir de um polo a outro: desde os meios de produção utilizados para dar corpo à narrativa, até mesmo, a forma como a obra, já consolidada, se relaciona com o espectador. No universo de estudos teóricos do cinema, a investigação acerca do contexto acabou ganhando projeção através de metodologias de análise voltadas para a figura do espectador como se pode observar nas reflexões de Roger Odin (1998, 2000) e na compilação apresentada por Francis Vanoye (2006).

Por outro lado, a retomada do público ou do espectador como algo a ser pensado no processo de análise fílmica não é recente, mas está diretamente relacionada ao modo como se compreende a comunicação fílmica e, por extensão, o texto fílmico. Assim, a escolha por uma metodologia ou outra, antes de ser motivada pela eficácia que a sua aplicabilidade oferece para demonstrar hipóteses sobre os significados produzidos pela recepção fílmica, demanda conhecer, ainda que parcialmente, os paradigmas teóricos pressupostos em seus procedimentos e que, conseqüente, interferem sobre o tratamento interpretativo conferido ao texto fílmico. Como já haveria afirmado Francesco Casetti (1990, 31):

é preciso estudar como um filme constrói seu espectador, como ele relata, como ele lhe atribui um lugar, como ele o faz percorrer um certo trajeto.

Tanto Christian Metz, quanto Francesco Casetti, já haviam trilhado perspectivas de análise fílmica contemplando o espectador, não como um sujeito empírico, mas na forma como a posição desse espectador estava implicada na própria forma do filme. Porém, é no contexto dos Estudos Culturais, que esse princípio – a posição do espectador – acaba servindo de embasamento para o conceito de “modos de endereçamento”, como apresentado por Elisabeth Ellsworth (2001) e segundo o qual um filme não é composto apenas por imagens e trama, mas também por uma “estrutura de endereçamento” através da qual a obra se endereça a um espectador idealizado. Como se o espectador fosse convocado a ocupar uma “posição” a partir da qual deveria ler o filme.

A percepção de que a opinião do público, a recepção, era um dado relevante para o processo de

análise fílmica e a compreensão do sentido produzido pelo texto fílmico se configura por meio da inserção de novos métodos de interpretação, provenientes de outros segmentos além da semiologia e da semiótica, predominantes nos estudos teóricos de cinema. No entanto, de acordo com Roger Odin (2000), essa retomada do espectador na análise fílmica se desenha a partir da configuração de dois modos distintos de abordagem: a análise do significado produzido pelo público e a análise do público construído pelo filme.

Em linhas gerais, as propostas metodológicas que compõem a nossa discussão aqui (etnografia de tela e semiopragmática) oscilam entre esses dois modos de pensar o público em relação com o cinema e, por extensão, modos diferenciados de apropriação do contexto no processo de análise fílmica.

Etnografia de tela – quando o público constrói o filme

Para compreender a etnografia de tela enquanto proposta metodológica, é preciso considerar algumas tendências teóricas precedentes que permitiram a aproximação dos estudos de cinema com métodos provenientes de áreas como a antropologia e a sociologia.

Ainda que a análise do significado produzido pelo público diante de uma obra fílmica, possa conduzir a uma variedade infinita de métodos e vertentes de abordagem, quando se trata de analisar esse processo considerando o espectador em relação a um determinado contexto, as investigações realizadas com base nos Estudos Culturais ganham projeção. Isso porque, tais estudos situam o texto fílmico como parte de uma conjuntura sócio-histórica e a cultura, que lhes serve de subsídio e inspiração, como um campo instável, permeado por conflitos, negociações e tensões pautadas em eixos tão distintos quanto classe, gênero, raça e sexualidade (Stam 2013, 253).

Dessa forma os significados produzidos pelo público devem levar em conta não somente a sua diversidade intrínseca, mas as condições sociais e históricas que contornam a recepção, a sua relação com a obra fílmica. A busca por métodos capazes de esclarecer teoricamente esse fenômeno acaba por se tornar a contribuição mais relevante dessa corrente, em comparação às análises semióticas de base estruturalista, e cujo maior diferencial está na incorporação da subjetividade, incluindo a própria posição ocupada pelo analista.

O pesquisador maliano Manthia Diawara, no texto *Black spectatorship: problem of identification and resistance* (1988), por exemplo, trata do “espectador negro” e o “espectador resistente” (resisting spectator) como um dispositivo heurístico para sugerir que, assim como alguns negros não se identificavam com as imagens de negros em produções de Hollywood, alguns espectadores brancos também poderiam oferecer resistência às representações raciais do cinema dominante. Com isso, o autor sugere que componentes de raça, gênero e sexualidade podem produzir diferentes leituras diante de uma mesma obra:

A partir da especificidade e das limitações de minha própria posição como espectador negro, o objetivo é considerar quais ideias essa formação específica de espectadores pode trazer para a análise dos filmes de Hollywood. (Diawara 1988, 67, tradução nossa)

Desde os anos 1970 se tornou comum escrever sobre o sujeito espectador em artigos como *Le signifiant imaginaire* (1975), de Christian Metz, *Visual pleasure and narrative cinema de Laura Mulvey* (1975) e *Difference* (1978), de Stephen Heath, sendo essas duas últimas com especial ênfase sobre a espetatorialidade de gênero. Embora tais produções não estivessem ligadas diretamente aos Estudos Culturais, elas demonstram a partilha de uma percepção em comum: os filmes “eram textos inseridos em uma matriz social e produzem consequências sobre o mundo” (Stam 2003, 250).

Em uma revisão teórica das contribuições de Stuart Hall, Angela Physton (2016), afirma que os Estudos Culturais, de modo geral, forneceram aos estudos fílmicos um ponto de observação múltiplo, de espaços intermediários, sem descartar a análise imanente e servindo de suporte metodológico para reestruturar os estudos de recepção na medida em que problematizava conceitos de representação, identidade, alteridade, hibridismo, colonização, Ocidente e Oriente somada a discussões precedentes de etnia, gênero e sexualidade (Physton 2016, p. 79). Baseado em diferentes fontes do conhecimento (marxismo, semiótica, feminismo, teoria da crítica racial, etc.), o foco dessa linha de estudos estava em investigar acerca das condições sociais e institucionais nas quais determinados sentidos eram produzidos a partir do cinema, bem como em outras produções midiáticas. Entre os nomes que trazem a leitura fílmica sob esse viés, para citar apenas alguns, estão Robert Stam (2000), Graeme Turner, com o livro *Film as social practice* (1988).

Além da variedade de abordagens, os Estudos Culturais, em relação ao cinema, também se caracterizam por diferentes objetos, pois:

na medida em que os estudos culturais se deslocaram dos textos para as audiências, e desta forma para as estruturas sociais que situam os indivíduos como audiências, também os estudos de cinema voltaram a examinar seus contextos culturais e econômicos constitutivos. (Mascarello 2004, 197)

Assim, à medida em que há um crescimento no interesse dos estudos de espetatorialidade na análise de produções midiáticas e etnografia, enquanto metodologia, ganha destaque nesse cenário, sobretudo, como parte dos princípios adotados em investigações de “posicionamento subjetivo” (Stam 2000, 251-2), entre eles, a compreensão de que as práticas e instituições humanas são construídas socialmente e a resposta espetatorial à obra cinematográfica passa por uma identificação. De acordo com Mascarello (2004), esse posicionamento ou “política de localização”, apesar de não ser tão inovador, contribuiu para consolidar

teoricamente nos estudos de cinema o aspecto da espectadorialidade cinematográfica.

Em *Cultural identity and cinematic representation* (1989), artigo seminal para a aplicação dos estudos culturalistas na análise fílmica, Stuart Hall trata do cinema partindo das noções de identidade e representação, para abordar o filme não apenas como texto, mas como prática enunciativa. A própria conceituação em torno da ideia de estereótipo, proposta por pelo pesquisador, contribuiu para operar análise crítica da caracterização negativa de grupos marginalizados da sociedade nos filmes e, a partir daí, provocar a revisão da própria história do cinema a partir de novos parâmetros.

Sua obra abriu caminhos para muitos teóricos do cinema que não se encaixavam perfeitamente nos modelos estabelecidos pela análise fílmica e pela crítica imanente, (...) e por aqueles que pensavam o cinema, simultaneamente, como uma extensão do mundo e a forma de apresentá-lo e representá-lo. (Phystron 2016, 86-87)

Foi também nos anos 1970 que o *Centre for Contemporary Cultural Studies* – CCCS¹ começou a ganhar destaque ao desenvolver estudos no campo da cultura a partir de uma abordagem interdisciplinar, congregando teorias diversas entre o estruturalismo e pós-estruturalismo, entre análises textuais e sociológicas. Com diferentes temas, as pesquisas tinham em comum o interesse em investigar “discursos marginais, não oficiais, ou daqueles que propriamente não têm voz” (Stam 2013, 454-5) e aos modos de construção política e social das identidades em seus diferentes eixos de pertinência (nação, raça, etnicidade, diáspora, colonialismo e póscolonialismo, sexo e gênero, etc).

Chris Barker no livro *Cultural studies: theory and practice* (2005) traz um panorama sobre os principais aspectos que caracterizam os Estudos Culturais, especialmente as metodologias mais comuns, a saber: a etnografia, ligada a experiências vivenciadas; a abordagem textual, direcionada por diferentes correntes desde semiótica ao desconstrucionismo derridiano e os estudos de recepção (Barker 2005, 25).

A etnografia, definida como a compreensão qualitativa de uma atividade cultural em contexto, pelo fato de estar relacionada a experiências vivenciadas, aos poucos se tornou palavra-chave para uma série de métodos qualitativos aplicados aos estudos culturais como a observação participativa e grupos focais. Proveniente da antropologia, essa metodologia, parte da “suposição de que é possível representar de uma maneira naturalista a experiência ‘real’ das pessoas foi assunto de crítica considerável” (Barker 2005, 26). É com base nessa corrente teórica que a etnografia de tela vai fundamentar os seus principais pressupostos e a sua prática analítica.

Contexto da etnografia de tela

A “etnografia de tela” é uma proposta de metodologia de análise apresentada pela pesquisadora brasileira

Carmen Rial (2004; 2005) com base em estudos no campo da antropologia e tem como ponto de partida as mudanças promovidas pelo viés pós-estruturalista no campo dos estudos em humanidades, como os estudos culturais, teorias descoloniais, teoria queer, entre outras. Rial é jornalista e antropóloga de formação e traz como parte da sua trajetória uma vasta experiência na área de Antropologia, incluindo a antropologia visual.

O método é originalmente proposto como uma, entre outras possibilidades, de operar a análise de produções midiáticas – sobretudo da televisão – e é definida por Rial (2004) como

metodologia que transporta para o estudo do texto da mídia procedimentos próprios da pesquisa antropológica, como a longa imersão do pesquisador no campo, a observação sistemática, registro em caderno de campo, etc. (Rial 2004, 30).

No caso de produções cinematográficas, o método é associado a ferramentas próprias da crítica como a análise da *mise en scène*, banda sonora, angulação da câmera.

A expressão “etnografia de tela” advém de um possível desdobramento da expressão “estudos de tela” (*Screen Studies*)² e surge da necessidade em ampliar a definição da antropologia visual para além de investigações em torno da produção fílmica como um suporte para registro e conhecimento, mas incluindo o potencial de analisar tais registros em funcionar como uma espécie de extensão do trabalho de campo.

Seguindo aos princípios da etnografia, as estratégias apontadas para desenvolver a pesquisa são: a longa imersão do pesquisador em campo (no caso do filme, de contato com a tela de projeção), observação sistemática e variada, registro em caderno de campo e a escolha de cenas do filme buscando articular a representação fílmica com um determinado referencial teórico. A proposta de imersão – método largamente empregado na etnografia de campo – é um indicio de que essa metodologia compreende o filme não apenas como uma construção narrativa, mas uma extensão da vida “real” em que os elementos técnicos escolhidos para dar forma à representação das histórias e personagens configuram práticas com impacto social.

Embora a metodologia já fizesse parte do repertório de análises da pesquisadora, após a sua publicação sob o título *Mídia e sexualidades: breve panorama dos estudos de mídia* (2005), surgiram diversos artigos que adotam seus procedimentos para análise de produções fílmicas relacionadas a gênero e sexualidade³. Essa apropriação é justificada por alguns pressupostos.

Um deles parte do pensamento de que um dos desafios da etnografia é proporcionar um “estranhamento diante daquilo que é familiar e busca pela familiaridade com o estranho” (Balestrin e Soares 2014), um processo no qual se supõe a transformação do olhar do analista conforme interage com a obra e “experimental” no encontro com a tela, um encontro com o “outro”. Assim, a adoção do método passa a ser

justificada, não somente na expectativa de observar como as intervenções externas influenciam no formato do que é transmitido pela representação fílmica (Rial 2005, 120), mas pela possibilidade de o próprio sujeito analista ser transformado no processo de imersão. Outro pressuposto é a compreensão da narrativa fílmica como uma prática discursiva (Foucault 1996), construções semânticas com o potencial de desencadear fenômenos sociais, estabelecer ou modificar estereótipos.

Pressuposto: o analista implicado

A etnografia de tela é apresentada como parte do conjunto de abordagens teóricas pós-críticas⁴, pelo fato de problematizar conceitos como sujeito, linguagem, verdade e poder em seus processos metodológicos. Uma forma pela qual tais conceitos são articulados é através de um exame das diferentes formas pelas quais um filme se relaciona com o público.

Visto que a etnografia é proveniente dos estudos da Antropologia, é preciso considerar a sua metodologia à luz das pesquisas que utilizaram o cinema não apenas como meio de registro, mas enquanto campo de observação, mas a principal questão apontada por pesquisadores da área é: como definir um olhar antropológico sobre o cinema? (Hikiji 1998, Reyna 2017). Trata-se de uma definição complicada uma vez que é difícil encontrar informações sistematizadas sobre a aplicação de métodos antropológicos em análise fílmica e por não haver um diálogo direto entre os referenciais teóricos utilizados pelos antropólogos e entre os teóricos de cinema.

Como parte do conjunto de trabalhos considerados pioneiros em utilizar de métodos da antropologia para a análise fílmica está o livro *O crisântemo e a espada* (1946), de Ruth Benedict, seguido da coletânea *The study of culture at a distance* de Margaret Mead e Rhoda Métraux (1953) (Reyna 2017), orientados pela visão do cinema como veículo de representação de uma determinada cultura e, ao mesmo tempo, um campo de observação da sociedade. De acordo com Rose Hikiji (1998), um dos trabalhos que se destaca nessa coletânea é o estudo de John Weakland sobre filmes ficcionais cantoneses⁴ (*An analysis of seven cantonese films*) e no qual o autor descreve sua metodologia pelos seguintes procedimentos: leitura das sinopses dos filmes; anotação de cenas que despertavam interesse (seja pela repetição de assuntos, objetos, expressões, detalhes de técnicas etc.); busca de temáticas recorrentes e possíveis 'padrões de cultura' perceptíveis nos filmes; verificação de uma visão 'nativa' do acerca da narrativa fílmica (Hikiji 1998, 97). Como resultado, para Weakland os filmes seriam documentos culturais que projetam imagens do comportamento humano social com o potencial de refletir premissas culturais, padrões de pensamento e sentimento, e também influenciar o comportamento dos espectadores.

Assim, apesar da falta de sistematização nos estudos da área de antropologia um dos aspectos mais importantes das análises resultantes é a compreensão

de que os filmes são formas de recorte, apreensão e organização do mundo (Hikiji 1998). E, mesmo que os filmes não sejam "realistas", trazem por meio de sua composição perspectivas que oferecem novos olhares acerca da experiência social.

Os filmes registram mitos e também mitificam representações. Sintetizam uma série de visões de mundo (Hikiji 1998, 106).

Semiopragmática – quando o público é construído pelo filme

Ao contrário do que é frequentemente afirmado, esta abordagem não é nova. Dos anos 1968-1969, isso é, no mesmo momento em que Christian Metz escreveu os textos fundadores de uma semiótica imanentista do cinema, o etnólogo norte-americano Sol Worth no artigo *The development of a semiotic of film* (1968), propôs uma abordagem pragmática da comunicação fílmica como ponto de partida para a afirmação de que um filme não tem sentido em si mesmo e que só produz sentido na sua relação com um sujeito que o percebe (Odin 2000, 53).

Embora a semiopragmática seja apresentada como parte do paradigma pragmático (Vanoye, 2006), essa abordagem não exclui o paradigma imanentista do processo analítico na medida em que é o texto que permanece colocado na estação de comando. De acordo com Odin (2000), o erro da análise textual é sugerir que o ponto de vista do analista corresponde a do público do filme. Isso ocorre porque se parte do pressuposto de que a leitura resultante é, tão somente, motivada pelo filme, quando na perspectiva da semiopragmática o próprio texto é construído pela leitura que o público faz:

atribuímos aos textos uma intencionalidade que nós mesmos somos a fonte. Então, há tantos 'públicos' construídos pelo texto como textos construídos por diferentes públicos (Odin 2000, 54).

O primeiro artigo sobre o modelo foi *Pour une sémiopragmatique du cinema* (Odin 1983, 67-82) e, desde então, Odin defende que o contexto deve ser o ponto de partida da análise, pois há tipos filmes, a exemplo de produções amadoras feitas com imagens de família, que se não fosse por uma avaliação do contexto, seriam apenas considerados como filmes mal feitos. No entanto, quando a interpretação feita pelo público é colocada dentro da perspectiva de um determinado espaço de comunicação (família) e a situação pragmática possibilitada por esse vínculo, é possível acionar as outras ferramentas da semiologia imanentista para operar a análise (Odin em entrevista a Peignot 2017).

Inspirado nas contribuições da semiologia/semiótica de Christian Metz para a análise de filmes (de natureza estruturalista), o modelo se diferencia por agregar a perspectiva pragmática⁵ à análise semiológica, incorporando para a interpretação do texto fílmico os elementos do contexto disponíveis ao espectador no

momento da recepção. Com isso, a atenção para o contexto aparece de modo mais restrito. Conforme esse modelo não se trata de investigar o impacto que a obra fílmica para a sociedade, de modo geral, mas para um determinado público, ancorado a um contexto, restrito e regulado por convenções, ao qual o autor denomina de “espaço de comunicação”.

Com essa proposta Odin conclui que, embora o espectador tenha autonomia para atribuir significado à narrativa fílmica, esse processo de significação é regulado por “restrições” externas como: 1) o conhecimento da linguagem apresentada através do filme; 2) eventos históricos – questões que o realizador tem conhecimento parcial; e 3) as instituições ou espaços de comunicação, enquanto um modo de perceber como o contexto. É dessa dinâmica espectador/filme/ instituição que emergem modos específicos de se relacionar com o filme ou também chamado como “modos de leitura”. A título de exemplo, um filme ficcional pode ser lido ou interpretado através de um modo documentarizante, desde que o seu conteúdo seja percebido como factual, assim como um documentário pode ser lido por meio de uma leitura ficcionalizante, em que os elementos factuais servem apenas de estratégia para apresentar uma produção ficcional. Essa linha de pensamento é esclarecida por Roger Odin ao longo de várias publicações e pela sugestão de diversos “modos de leitura” possíveis, mas o aspecto que queremos destacar é nessa perspectiva, a forma ficcional não é considerada como uma constatação dada previamente, mas sim um “feito” do processo de aplicação de um modo de leitura (ficcionalizante), que depende diretamente do espectador (incluindo o analista) e da forma como ele se relaciona com o filme. Dessa forma, mesmo que o elemento da subjetividade (na recepção do conteúdo fílmico) não tenha sido descartada, sua referência como crivo interpretativo legítimo é relativizada, uma vez que é vista como parte de um conjunto de determinações que compõem a esfera espectral:

A ênfase no papel dos contratos externos no processo de comunicação é essencial. O espectador constrói bem o texto, mas o faz sob a pressão de determinações que o atravessam e o constroem sem que o percebam com mais frequência. O espectador não é livre, nem individual: ele compartilha, com os outros, certos contratos. (Odin 2000, 54).

É dessa partilha contratual que emerge uma competência “categórica” (no sentido de ser compartilhada por uma categoria de indivíduos) produzida pelo fato desses indivíduos estarem no processo de recepção situados em um mesmo espaço histórico-cultural e, portanto, sujeitos a um mesmo feixe de determinações. A esse espaço sócio-cultural Odin denomina “espaço de comunicação”, espaço que se produz um efeito de comunicação no qual os participantes tem a “impressão” de se comunicarem, mas há tão somente uma convergência entre os processos de produção de sentido (Odin 1998).

Os significados produzidos resultam desses contratos. Essa forma de avaliar o processo de relação

do filme com o espectador também é resultante de uma visão da semiopragmática sobre a comunicação. O modelo se contrapõe à ideia de transmissão de um texto de um emissor para um receptor e, ao invés disso, propõe um modelo de (não)comunicação que se caracteriza por um duplo processo de produção textual: um que se dá no espaço da realização e outro no espaço de leitura. Seu objetivo é de fornecer um quadro teórico que nos permita interrogar sobre a maneira como são construídos os textos e sobre os efeitos desta construção (Odin 2000). Mesmo que o postulado de “não-comunicação” possa ser considerado pessimista (Pequignot 2017), ele permite, através da análise de produções midiáticas, uma análise simultânea do paradigma de comunicação que está sendo considerado ou pressuposto.

Assim, partindo da hipótese da “não-comunicação”, Roger Odin nos leva a considerar uma clara separação entre “espaço de emissão” e “espaço de recepção” e a extrema maleabilidade do significado de um enunciado no processo de comunicação. O significado não depende essencialmente nem do texto, nem do papel do(s) leitor(es), mas tem a sua origem em outro lugar: vem de todos os fatores que, exercidos de forma independente em cada um dos dois atores, influenciam seu modo de significando produção (Bouillaguet 2012).

Em síntese, a proposta do modelo semiopragmático é deixar a análise empírica para melhor retornar a ela, a partir da construção de um modelo abstrato. Para tal modelo, são sugeridas questões como: que “espaço” (contexto) o filme permite construir? Que relações afetivas é possível estabelecer com o filme? A resposta a essas questões nos leva a identificar processos que podem ser analisados em operações e cuja combinatoria pode então ser usada para construir modos de produção de sentido e afeto.

Pressuposto: transformação dos modos de leitura

Nas palavras de Odin, o que caracteriza o filme de família – seu primeiro caso de estudo do modelo semiopragmático – é que o contexto, que dá sentido às imagens, já está naquele que vê o filme. Fotos de filmes de família não funcionam como representações, mas como “pistas” que permitem a cada membro da família relembrar sua própria experiência e a experiência da família. Os membros da família vêem nas fotos, algo bem diferente do que está, de fato, representado, pois o repertório privilegiado de seus espectadores (a história da família) faz com que as imagens sejam dotadas de novos significados, de maneira que uma simples foto pode trazer à memória um drama pessoal cuja narrativa está sob a posse, apenas, de quem o vivenciou. Tendo em vista essas particularidades, Roger Odin atribuiu a esse modo de leitura o nome de “modo privado”.

Por isso, no modelo semiopragmático, os filmes não têm um sentido em si mesmos, ou um significado dado previamente cabendo ao espectador desvendá-lo, mas a construção do sentido se dá a partir de um

duplo processo: um dado pelo emissor, na realização, e outro dado pelo receptor. O efeito ou impressão de que existe uma comunicação, emerge do fato de emissor-receptor estarem em um mesmo contexto e, assim, operarem – mais ou menos – o mesmo processo de produção de sentido (Odin 1998).

Odin esclarece que o fato de determinadas abordagens de análise fílmica se interessarem pelo contexto – ele menciona a análise histórica, mas consideramos aqui a etnografia de tela – não significa que elas estejam “inscritas” em um paradigma pragmático, pois o que de fato interessa a eles é a “análise das representações veiculadas pelo filme” (Odin 1998, 132) e não necessariamente as condições de recepção da obra fílmica no ato da análise. Já a análise semiopragmática ao invés de operar uma análise do texto com o objetivo de apresentar uma leitura da sociedade, se volta para as operações envolvidas no próprio processo de leitura, tenha ele implicações discursivas ou não. Tais implicações irão depender do modo de leitura mobilizado pelo espectador em relação ao filme.

Pontos de convergência/divergência

Como vimos, nos dois modelos, etnografia de tela e semiopragmática, o contexto é incorporado à análise fílmica. De um lado, na etnografia, trata-se de investigar como um dado contexto histórico-social interfere nas escolhas feitas pelo filme para representar um determinado assunto e o contexto do analista, embora mais restrito (subjetivo, pautado em repertório de seu interesse) e não coincidir, necessariamente, com o contexto no qual o filme foi feito, é considerado como legítimo, pois pressupõe que a “imersão” na experiência fílmica tem o potencial de transformar o olhar do analista e, por consequência, as suas conclusões sobre o filme. O que se percebe é que, apesar de ser um método válido para observar como produções culturais (a exemplo do cinema) oferecem um olhar da sociedade, ela está sujeita às restrições concernentes à recepção do analista e, portanto, sujeita a produzir enviesadas.

Já na semiopragmática, o contexto, apresentado segundo a concepção de regras, ainda que não seja amplo em abrangência (não se aplica a toda uma sociedade), se supõe ser compartilhado, logo, não está restrito à subjetividade de um (quem analisa). Nesse caso, há o pressuposto de que o analista, de alguma forma, está inserido no mesmo contexto de recepção dos demais espectadores de um determinado espaço, ou seja, sujeito às mesmas condições de recepção, logo, a sua leitura sobre o filme – diferente do etnógrafo de tela, do qual se espera uma experiência nova e transformadora – está subordinada às regras e às ingerências desse espaço de comunicação.

Outro aspecto comum aos dois modelos é que o contexto serve de ponte para lidar com questões subjetivas: o olhar e transformação do analista, de um lado, e de outro, o modo de produção de sentido mobilizado em grupo de espectadores submetido a um “espaço de comunicação”. É assim que a leitura

do “filme amador de família”, exemplo seminal do modelo semiopragmático, proposto por Odin, se baseia no fato de que um determinado conjunto de pessoas (membros da família), estão congregadas à instituição “família” e por isso, apresentam uma relação prévia com os acontecimentos registrados no suporte audiovisual. Essa relação prévia, ao tempo em que mobiliza modos de produção e afetos específicos, coloca os espectadores em uma zona compartilhada de interpretação. Voltado para a situação da etnografia de tela, há uma “cisão” necessária entre o espaço de produção e recepção e o filme é o constitui a ponte não para um diálogo, mas para uma relação mediada com o Outro, mediada pela sua forma de pensar e olhar o mundo do qual o registro audiovisual é extensão. Mesmo considerando a natureza coletiva da obra audiovisual, uma vez que ela é considerada como discurso, as individualidades são homogeneizadas.

A questão, porém, é como essa subjetividade é posicionada no modelo de análise proposto em cada metodologia. No modelo de Odin, a subjetividade está apenas implicada, na medida em que é através dela que se constrói o contexto específico de recepção e, consequentemente, o modo de leitura ou produção de sentido mobilizado pelos espectadores na interpretação do filme.

Já no modelo de Carmen Rial (2004; 2005), a subjetividade é considerada como parte do resultado final do processo analítico, uma vez que é através da descrição e perspectiva teórica/ ideológica do analista que o filme será lido ou interpretado. O perigo nesse processo está em confundir o trabalho analítico com um trabalho de crítica ou apreciação opinativa, visto que o texto pode estar pautado nas “sensações” provocadas pelo filme. Como exemplo desse procedimento analítico, as pesquisadoras Patrícia Balestrin e Rosana Soares (2014) usam a etnografia de tela para a análise do filme *O céu de Suely* (Karim Ainouz), com base em “um olhar impregnado pelos estudos de gênero e de sexualidade, compondo uma etnografia da tela possível” (Balestrin e Soares 2014, 98). E aqui há uma contradição: como se abrir para o estranhamento – pressuposto na etnografia – se o olhar já está “impregnado” por um repertório teórico? Não seria o discurso do filme, nesse contexto, apenas um álibi para a defesa de um discurso que lhe é exterior? Assim, mesmo que exista a necessidade de avaliar o filme enquanto discurso sobre a sociedade, essa sobrevalorização do contexto tem o risco de canalizar os recursos técnico-estilísticos, que lhe conferem singularidade artística, ao serviço de um discurso. Voltamos assim, à questão do filme como representação e eventual pretexto para discutir questões sociológicas que poderiam estar presentes em um livro, em uma pintura ou em outra expressão artística.

A etnografia de tela ao lidar com objetos situados em contextos diferentes do analista, busca conhecê-lo melhor por meio de informações históricas, sociais, políticas, econômicas, de modo a compreender que prática social (discurso) se configura através do texto fílmico. Já o modelo semiopragmático quando parte

de um objeto de contexto diferente, busca, antes de empreender análise, estabelecer os parâmetros do modo de leitura acionado no processo de recepção do filme, dando preferência a modos de leitura acessíveis a fim de não comprometer a análise. A fazer a leitura de filmes de outras culturas ou espaços inacessíveis seria se arriscar a cair em construir uma 'falsa familiaridade' com o objeto fílmico (Odin, 1998). Um problema, segundo Odin, resultante da concepção de que ler consiste em reconhecer o que foi intencionado no espaço da realização, reforçando o paradigma de que comunicar consiste na transmissão da mensagem de um emissor para um receptor.

Enquanto na etnografia de tela o parâmetro de análise é pautado a partir experiência empírica do analista, enquanto espectador privilegiado, e cujos parâmetros de análise advêm da forma como se relaciona com o filme na condição de discurso, a semiopragmática supõe uma espectralidade compartilhada que, embora restrita a determinado grupo, não restringe à subjetividade do analista ou pesquisador. Isso faz com que a interpretação do filme, ao invés de estar alinhada à perspectiva do analista e seu repertório bibliográfico, seja considerada a partir do ponto de vista do espectador e este situado em determinado "espaço de comunicação" ou instituição.

Considerações finais

Concluimos que embora o contexto seja o aspecto comum, a forma como cada modelo se apropria dele é bem distinta e influencia diretamente na forma pela qual o filme é interpretado. Para a etnografia, o filme constitui um discurso sobre a sociedade, uma prática social, a ser interpretada a partir de uma imersão. Uma imersão que permita ao analista acessar perspectivas diferentes sobre a sociedade, de modo geral, e sobre si mesmo. A sua percepção está diretamente implicada e é através dela que o texto fílmico adquire contornos discursivos. Para a semiopragmática, o contexto considerado é mais restrito, o da recepção fílmica, e é com base nas regras desse contexto que o texto fílmico deve ser interpretado. Assim, mesmo que uma obra audiovisual, seja portadora de representações preconceituosas e estereotipadas acerca de um determinado grupo da sociedade, tais aspectos só serão levados em considerados, caso sejam pertinentes ao modo de produção de sentido acionado por um grupo de espectadores configurados em um espaço de comunicação. A subjetividade na interpretação está presente em ambos os modelos: na primeira ela é um atributo individual e resultante da experiência do analista, na segunda, a expressão individual, é lida como desdobramento de uma visão minimamente compartilhada com um espaço de comunicação. O desafio está em como lidar com tal subjetividade em favor do filme e não dos interesses particulares de quem o analisa.

Notas Finais

¹ As atividades do CCS foram encerradas em 2002.

² A expressão *Screen Studies*, aparece com frequência

como campo de estudo ou disciplina em instituições de ensino e pesquisa de língua inglesa e associado à investigação de produções audiovisuais de modo geral. No Brasil, a expressão comumente utilizada é estudos midiáticos ou estudos de mídia.

³ Entre os trabalhos que utilizam a etnografia de tela como metodologia para a abordagem de gênero e sexualidade: "Ele, o boto: análises a partir da etnografia de tela" de Silmara Aparecida dos Santos e Cláudia Maria Ribeiro (2018); "Se as paredes pudessem falar: uma etnografia de tela sobre as representações sociais de casais lésbicos" de Amanda Nunes de Assis, Frederico Rafael Gomes de Sousa, Juliana Fernandes e Xênia Diógenes Benfatti (2016).

⁴ Cantonês (Yue) se refere a um dos dialetos falados na família linguística do chinês, assim como o mandarim. Geralmente praticado nas cidades de Hong Kong e Macau.

⁵ Essa perspectiva pragmática agregada, possivelmente vem da aproximação de Odin com Algirdas Julius Greimas na *Ecole Pratique des Hautes Etudes*. Em entrevista Odin declara que fez curso de pós-graduação sob a orientação de Greimas sobre o tema de Joana D'Arc em livros didáticos da escola primária. Segundo o pesquisador, foi a experiência com essa pesquisa que o fez descobrir que não se poderia permanecer em posições imanentistas de análise, pois ainda que história transmitida em um livro e outro seja a "mesma história", seu significado mudava de um manual para outro. Posteriormente Odin defendeu sua tese com Christian Metz, porém usando ferramentas greimasianas, a exemplo do uso de termos relacionados ao modelo actancial (actantes).

Bibliografia

- Balestrin, Patrícia Abel e Rosângela Soares. 2014. "Etnografia de Tela: uma aposta metodológica". In Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação organizado por Dagmar Estermann Meyer e Marlucy Alves Paraíso, 89-111. Belo Horizonte: Mazza Edições.
- Bamba, Mahomed. 2013. "Teorias da recepção cinematográfica ou teorias da espectralidade fílmica?". 21-68. In A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos, organizado por Mahomed Bamba. Salvador: Edufba.
- Baptista, Maria Manuel. 2009. "Estudos culturais: o quê e o como da investigação", In Carnets [Online], Première Série - 1 Numéro Spécial. <http://journals.openedition.org/carnets/4382>
- Barker, Chris. 2005. "An introduction to Cultural Studies" In Cultural Studies: Theory and Practice, 2ª edição, 1-31. Los Angeles/London: Sage.
- Bouillaguet, Émilie. 2012. "Roger Odin, Les espaces de communication - Introduction à la sémio-pragmatique". In Revue française des sciences de l'information et de la communication [on line], n. 1. <http://rfsic.revues.org/199>.
- Casetti, Francesco. 1990. D'un regard l'autre: le film et son spectateur. 15-37. Lyon: Presses universitaires.
- Diawara, Manthia. 1988. "Black Spectatorship: Problem of Identification and Resistance". In Screen, n° 29, 4, 1988.
- Ellsworth, Elizabeth. 2001. "Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também". In Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito, 7-76, organizado por Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica.
- Foucault, Michel. 1996. A ordem do discurso. São Paulo: Loyola.
- Hall, Stuart. 1989. "Cultural identity and cinematic representation" In Framework: The Journal of Cinema and Media, n. 36, p. 68-81.
- Heath, Stephen. 1978. "Difference". In Screen, v. 19, 3, 51-112. <https://doi.org/10.1093/screen/19.3.51>
- Hikiji, Rose Satiko Gitirana. 1998. "Antropólogos vão ao

cinema-observações sobre a constituição do filme como campo". *Cadernos de Campo*, v. 7, n. 7, 91-113. <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/52606>

Mascarello, Fernando. 2004. "Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico" In *Revista Eco-Pós*, v. 7, n. 2, 92-110. https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1122

Metz, Christian. 1975. "Le signifiant imaginaire". In *Communications*, v. 23, n. 1, p. 3-55, 1975.

Mulvey, Laura. 1975. "Visual pleasure and narrative cinema". In *Screen*, v. 16, n. 3, 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

Odin, Roger. 2000. "La question du public. Approche sémio-pragmatique". In *Réseaux*, v. 18, n°99, 49-72. http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_2000_num_18_99_2195

Odin, Roger. 1998. "Semio-pragmática e história: sobre o interesse do diálogo". Traduzido do francês por Magnólia Costa. In *Estudos de Cinema*, ano 1, n. 1, 131-145.

Pequignot, Julien. 2017. "De la sémiologie à la sémio-pragmatique, du texte aux espaces mentaux de communication". In *Communiquer – Revue de Communication Sociale et Publique (on line)*, n. 20, 120-140. <http://journals.openedition.org/communiquer/2296>.

Prysthon, Ângela. 2016. "Stuart Hall, os estudos fílmicos e o cinema". In *Revista Matrizes*, v.10, n.3, 77-88. <http://dx.doi.org/10.11.606/issn.1982-8160.v10.i3p.77-88>

Reyna, Carlos. 2017. "Antropologia do cinema: as narrativas cinematográficas na pesquisa antropológica". In *Teoria e Cultura*, v. 12, n. 2, <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/12376>

Reyna, Carlos. 2017. "Apresentação do Dossiê "Antropologia do Cinema". *Teoria e Cultura*, v. 12, n. 2. <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/12378>

Rial, Carmen Sílvia. 2004. "Antropologia e Mídia: Breve Panorama das Teorias de Comunicação". *Antropologia em Primeira Mão*. <https://apm.ufsc.br/titulos-publicados/>

Rial, Carmen Sílvia. 2005. "Mídia e sexualidades: breve panorama dos estudos de mídia". In *Movimentos sociais, educação e sexualidades organizado por Miriam Pillar Grossi (et al)*, 107-136. Rio de Janeiro: Garamond.

Souza, Maria Luiza Rodrigues. 2014. "Modos de ver e viver o cinema: etnografia da recepção fílmica e seus desafios". In *Rebeca*, v. 3, n. 5, 1-16. <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/59/33>

Stam, Robert. 2013. "O nascimento do espectador" In *Introdução à teoria do cinema*, 255-260. Campinas, SP: Papirus.

Vanoye, Francis. 2006. "O espectador". In *Compreender o cinema e as imagens organizado por René Gardies*, 217-238. Lisboa: Texto & Grafia.