



## O LUGAR DA SALA DE CINEMA EM UMA ONTOLOGIA DA IMAGEM CINEMATOGRAFICA

*The place of the movie theatre in a cinematic image ontology*  
*El lugar del cine en una ontología de la imagen cinematográfica*

*Marcos Kahtalian*

Doutorando em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP  
*marcoskahtalian@gmail.com*

*Leda Tenório da Motta*

Professora do Programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP  
*ltmotta@pucsp.br*

### Resumo

A questão ontológica tem sido uma constante na história dos estudos cinematográficos, conforme os mesmos são confrontados às novas tecnologias. Considerando os contextos de produção e recepção do audiovisual contemporâneo, que estão deslocando os regimes de visibilidade do filme para a internet, o presente artigo objetiva reavaliar o papel da sala de exibição. Joga-se com a hipótese de que ela representaria o derradeiro lugar da forma-cinema, em sua dimensão de cultura e culto, e se constituiria, nesse sentido, em traço pertinente à questão ontológica. Para tanto, mobiliza-se aqui, principalmente, o conceito de cinefilia.

**Palavras-chave:** Ontologia. Sala de Cinema. Cinefilia.

### Abstract

The ontological issue has been a constant in the history of film studies, ever since the movies face new technologies. Taking into account the contexts of production and reception of contemporary audiovisuals, which are changing the visibility regimes of the film on the Internet, this article aims to reassess the role of the movie theater. It is played with the hypothesis that it would represent the last place of the cinematographic form, in its dimension of culture and cult, and would constitute, in this sense, a feature relevant to the ontological question. For this purpose, the concept of cinephilia is mobilized here.

**Key words:** Ontology. Movie Theatre. Cinephilia.

### Resumen

El tema ontológico ha sido una constante en la historia de los estudios cinematográficos, siempre que se enfrentan a las nuevas tecnologías. Teniendo en cuenta los contextos de producción y recepción de audiovisuales contemporáneos, que están cambiando los regímenes



de visibilidad de la película en la Internet, este artículo tiene como objetivo reevaluar el papel de la sala de cine. Se juega con la hipótesis de que representaría el lugar último de la forma cinematográfica, en su dimensión de cultura y culto, y constituiría, en este sentido, un rasgo pertinente a la cuestión ontológica. Para este propósito, el concepto de cinefilia se moviliza aquí.

**Palabras clave:** Ontología. Sala de Cine. Cinefilia.

## 1 INTRODUÇÃO

Este artigo aborda a questão do papel da sala de cinema em uma ontologia da imagem cinematográfica, à luz do conceito de cinefilia. Trata-se de mostrar como os avanços da tecnologia vêm mudando o entendimento do que seja o cinema e, assim também, os discursos sobre a sua realidade e natureza próprias. De fato, na atualidade, a expansão do audiovisual para além da sala de cinema, sobretudo a partir de plataformas de *streaming* e pela web, parece pedir que se reconfigure todo o entendimento da questão. Assim, é diante de tais deslocamentos, e tendo como horizonte o cinema, que aqui se buscará entender a sala escura como último distintivo a remanescer, entre todos aqueles que costumamos associar aos assim chamados dispositivos cinematográficos, sejam quais forem os constituintes da forma-cinema envolvidos na definição do conceito. Para tanto, nos valeremos de autores que não apenas formularam uma ontologia do cinema, mas cuidaram do espaço que por muito tempo lhe foi próprio. Pela importância que concede a tal espaço, o principal referencial teórico a guiar este exame é o conceito de cinefilia.

## 2 DESENVOLVIMENTO

### 2.1 Antologia da ontologia fílmica e recorrência da questão ontológica nas teorias cinema.

*Qu'est-ce que le cinéma?* - O que é o cinema – perguntava-se André Bazin em 1958, na publicação desta clássica recolha de artigos. *Que reste-t-il du cinéma* – o que sobra do cinema? - questionava Jacques Aumont, mais de cinquenta anos depois, em 2012, diante da imposição cada vez maior da imagem digital e do consumo de filmes pela web. Entre essas duas perguntas, a mesma questão ontológica retorna, repondo eternamente a definição do objeto cinema e rendendo livros e pesquisas. Exemplos dessa questão podem ser o referido

livro de Aumont, e grande parte de sua pesquisa mais recente, mas também o livro de André Gaudreault e Philippe Marion (2016) *O fim do cinema, uma mídia em crise na era digital*, que explicitamente tematiza os eternos vaticínios da morte do cinema, pela assunção ou desenvolvimento de uma nova tecnologia. Fernão Ramos (2016), em artigo que será mais à frente explorado faz um recenseamento muito instigante dessa questão.

Certamente, desde que o cinema surgiu, ele vem sendo re(definido) conforme os novos olhares críticos, novas estéticas, novos tempos históricos, novas tecnologias. Na diversidade das visadas, e considerando a acuidade das respostas trazidas, a uma distância de meio século, nos concentraremos nas duas perguntas acima.

Nenhuma apresentação de Bazin pode se furtar a consignar que, ao talvez mais influente pensador do cinema, tocou investigar o cinema pelo viés da natureza de suas imagens e que, assim fazendo, ele se interessou pelo significado profundo da impressão fotográfica, o que vai dar origem a uma tradição de estudos sobre a natureza realista do cinema, entre nós bem destacada por Ismail Xavier, na apresentação introdutória no Brasil do citado livro de Bazin. (XAVIER, 2018, p.12-20). Como se sabe, no referencial primeiro capítulo desta obra, aquele intitulado “*Ontologia da imagem fotográfica*” (BAZIN, 2018, p 26-35) Bazin começa por atribuir às artes figurativas a função inconsciente de luta contra o tempo, explicitando que uma psicanálise das artes ganharia em considerar a prática do embalsamamento como um fato fundamental de sua gênese, e não hesitando em associar-lhe um complexo “de múmia”. Ele segue notando que essa função de preservação se transfere, modernamente, à fotografia e ao cinema, dada justamente a força impressiva de suas linguagens. Ora, já nesse sentido, poder-se-ia especular, se o cinema, assim equiparado a ritos mortuários os mais antigos, não pediria um lugar de culto, o que lhe é retirado pelos os canais digitais atuais. Mas não nos adiantemos. Embora os aportes de Bazin sejam sempre considerados exemplares, até porque, como apontou Antoine de Baecque (2010), surgem em um momento de consolidação da valoração do cinema como arte, é preciso rastrear as diferentes ontologias, para ver como a questão ontológica foi sendo colocada. Na sequência é feito um rápido recenseamento em ordem cronológica de como o cinema foi sendo definido, optando por privilegiar apenas algumas de suas formulações mais significativas.

Além da impressão de realidade que foi o fato primeiro e marcante do cinema, diversos autores já definiram o cinema por alguns de seus aspectos específicos. Aqui os evocaremos brevemente, para destacar mais à frente, de maneira contextualizada, uma contribuição crítica decisiva para este estudo.

Entre os pioneiros, Jean Epstein (1921), associou o cinema aos seus aspectos de fotogenia, ao encantamento onírico das imagens e às descobertas do visível. As técnicas de montagem foram também um dos aspectos de destaque nas considerações ontológicas do filme, a partir das reflexões mais densas de teóricos soviéticos como V. Pudóvkin (1926), sendo Sergei Eisenstein (1929) o epítome dessa corrente e seu amplo estudo da montagem intelectual. Uma visada de caráter propriamente antropológico foi proposta por Edgar Morin, que privilegiava o cinema como potência imaginária, em *Le cinéma ou L'homme imaginaire* (1956), onde destacava os efeitos de metamorfose de um aparelho chamado cinematógrafo. Todas estas linhas de pensamento vêm sendo alvo, no contexto brasileiro, de antologias formativas (XAVIER, 2008).

Subsequentemente, a partir dos anos 1970, surgem aqueles estudiosos do campo que se abrigarão sob o guarda-chuva das ciências sociais, da psicanálise, da semiótica e tantas outras disciplinas. Para os propósitos deste artigo, vale destacar a noção de dispositivo que é formulada, em 1975, num artigo de Jean Louis Baudry, no contexto de um dossier da revista *Communications* 23, todo ele dedicado à psicanálise e ao cinema. A associação entre cinema e sonho, cinema e psiquismo, sempre presente, ganhou mais densidade com a noção de dispositivo deste pensador do cinema. Segundo Jaques Aumont e Michel Marie, em seu *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema* a noção de dispositivo de Baudry foi elaborada para definir o contexto de recepção do espectador do cinema, como uma organização material capaz de produzir um efeito cinema, pela passividade gerada no espectador, pela projeção das imagens vindas de trás, em sala escura, em uma direta alusão à caverna platônica e ao estado do psiquismo humano. (AUMONT, MARIE, 2006, p. 83-84).

Além disso, mais de um ponto de vista sociológico que propriamente estético, haveria que se computar ainda todas aquelas outras investidas que relacionaram o cinema à formação ou, ao contrário, à deformação da sensibilidade moderna. Emergem nesse contexto as teorias críticas de Siegfried Krakauer, Walter Benjamin e Theodor Adorno, com destaque para as farpas que este último envia à cultura cinematográfica, para ele industrial, a cada página de “A indústria cultural”. Não cabe aqui, naturalmente, refazer esse percurso, hoje em dia bem conhecido, mas sim observar que, muito frequentemente, todas essas abordagens de um fato cultural que se tornou ineludível, de algum modo, esbarram na indagação sobre que ente é esse, o cinema.

Entretanto, tais leituras ontológicas do cinema sempre vieram a reboque das transformações históricas e tecnológicas do aparato cinematográfico e seus modos de

recepção. Como André Gaudreault e Philippe Marion (Gaudret, Marion, 2016) pontuam em *O Fim do Cinema?*, a história do cinema vem sendo uma narrativa de esgarçamento dos seus limites e da interpretação desses limites, seja por novas tecnologias que lhe infligem rupturas de percepção e novos agenciamentos, como a discutida ultrapassagem do cinema mudo pelo sonoro; o uso de cores, as tecnologias de captura de imagem, o recuo da película diante do vídeo e assim sucessivamente; ou ainda tendo em vista de uma avaliação de sua contribuição como forma artística. Segundo os autores:

“É preciso dizer e repetir, incansavelmente: toda a história do cinema foi regularmente pontuada por momentos de questionamento radical da identidade do meio de comunicação. O que, durante mais de um século chamamos cinema, sofreu, ao longo de sua história, uma série de mutações tecnológicas sucessivas. Seja no momento da passagem para o cinema falado, seja na introdução dos formatos longos – para citar dois exemplos – cada tecnologia nova alterou, à sua maneira, de forma progressiva e durável, as práticas de produção e difusão das obras, assim como sua recepção pelos espectadores” (GAUDREULT, MARION, 2016, p.15).

Acrescentam os autores citados que a aventada crise de identidade atual do cinema pode ser imputada àquilo que eles chamam de “revolução digital”, de que decorrem o fim da película e a digitalização generalizada do cinema. O livro foi publicado em 2013 na França, mas poderíamos já lhe fazer um adendo com olhos atuais: envelheceu rápido. Nem se trata mais da questão onipresente do digital no cinema e da consequente perda dos aspectos indiciais da imagem pela profusão de computação gráfica, mas, sim, do fato que, hoje, o cinema passa a ser mais consumido fora das salas de cinema, pelas plataformas de streaming e pela web, de forma ampla<sup>1</sup>. Em todos esses casos, a sentença de morte do cinema vai sendo dada, para logo à frente ser adiada, o mesmo ocorrendo com o caso atual dos filmes na web.

Na verdade, como apontou Fernão Ramos, em artigo que recoloca a discussão diante das recentes mudanças tecnológicas, esta questão é, como expresso no título do mesmo, uma “querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim” (RAMOS, 2016). Ele a vê confirmar, junto com a problemática contumaz do fim do cinema, o próprio fim dos dispositivos. E ressalta, providencialmente, que a questão não pode ser colocada apenas nesses termos, mas é indissociável deste outro fator que é a forma de exibição:

“Quando o filme sai do cinema, o cinema também se retrai e se torna outra coisa, o que nos permite negar a ideia da linha evolutiva de um dispositivo variável que, em sua modulação, teria a tradição fílmica no meio. É o filme que faz variar o dispositivo, e não o inverso” (RAMOS, 2016, p. 42).

Ora, se num primeiro momento, com Bazin, a questão recebia uma resposta fortemente assertiva – momento este em que o cinema acede, graças aos *Cahiers du cinéma*, por ele chefiados, à política autoral e se torna objeto digno de avaliação<sup>ii</sup>, mais adiante, com Aumont, a questão sobre o que resta do cinema vem ressaltar o caráter de balanço geral, porventura melancólico. Efetivamente, ao lançar seu livro, em 2012, Aumont está pensando no que ainda permanece daquilo que, ao mesmo tempo, se extingue, dentro de uma visada não exatamente terminal, uma vez que ele reconhece que as pessoas continuam indo ao cinema, o que significaria que há alguma coisa ali que subsiste e resiste à sua propalada morte.

Para o autor, então, trata-se de compreender o que ainda pode ser o cinema, em um contexto de cada vez maior dominância do filme visto fora das salas de cinema, e da prevalência da internet como difusora de conteúdos audiovisuais. Haveria algo no cinema que ainda o manteria como forma de arte/espetáculo específico? Embora explicitamente não se coloque para Aumont uma questão de ontologia – afinal, para que serviria definir o que é o cinema, quando todos sabemos o que ele significa? – ela se insinua nos meandros de uma avaliação, aliás não dogmática, de algo ato que insiste em permanecer.

Desdobrada em pergunta sobre o que resta do objeto, a pergunta ontológica (e já antológica) sobre o que é o cinema não cessa, portanto, de ser formulada cada vez que o cinema procura seu reconhecimento. Esta pergunta, naturalmente, foi sendo respondida conforme a perplexidade e os instrumentos teóricos de cada formulador e, sobretudo, de acordo com a expansão do conceito de cinema, a projetá-lo além do espaço da sala de exibição. A propósito, note-se a ênfase já dada a algo que é anterior à difusão da imagem digital, o conceito de cinema expandido (YOUNGBLOOD, 1970), de larga repercussão, inclusive no Brasil, como se pode deduzir da obra de Arlindo Machado (MACHADO, 1997) e da coletânea *Transcinema* (MACIEL, 2009). O que pode unificar frequentemente essas abordagens - à exceção daquela de Aumont, como bem apontou Fernão Ramos (2016) – é que as mesmas ficam algo reféns do dispositivo, isto é, centram-se na máquina produtora/difusora e menos ao ato da exibição em si. Ora, a verdade é que o cinema, isto é, a sala de cinema em que se dá a sessão, é que cria o dispositivo e não o contrário, como reconhece Aumont, endossado por Fernão Ramos, de forma explícita:

“A sessão, como modo de passar do filme, é o que existe de mais particular ao cinema. É o que o particulariza dentro do conjunto das artes e dos dispositivos. A sessão como modo de passar é tão importante para a definição do filme que nos permite abandonar a tentativa de ver sua especificidade nas imagens moventes” (RAMOS, 2016, p 42).



Assim, paradoxalmente, no contexto atual de massiva e majoritária recepção do audiovisual em meio digital e, sobretudo, em conteúdo web, parece plausível formular a hipótese de que o que resta, de fato, ao cinema é exatamente a chamada sessão de cinema, isto é, um modo de ver específico, que pede a presença física do espectador, que só pode ocorrer em uma sessão de cinema, pelo fluxo contínuo, caminhando para um desenlace final. Como aponta Aumont: “No entanto, é verdade que o filme impõe um tempo, modelado e modulado, do qual, já não podemos escapar desde que participamos da sua exibição” (AUMONT, 2012, p. 82)<sup>iii</sup>

Segundo esta leitura, a sessão cinematográfica se configuraria como experiência consubstancial ao cinema, a requisitar: a exibição de um filme, numa sala especialmente feita para tal acontecimento, em fluxo contínuo ininterrupto, estando o espectador condenado a uma determinada duração fílmica que corre para um fim. Seria por isso que chamamos indistintamente “cinema” tanto o filme/arte quanto a sala em que o vemos?

Não é de somenos importância observar que esta não é apenas uma questão teórica, mas também muito aderente à política e práxis dos públicos produtores e consumidores de filmes. Com a forte presença do *streaming* como forma de difusão do audiovisual, a pergunta ontológica retorna, mas agora sai da academia e ganha o debate público. Efetivamente, o setor organizado da produção de cinema já a está colocando. Isso se torna perceptível quando alguns festivais de cinema proibem as assim chamadas produções da Netflix e quando até mesmo o *mainstream* da indústria intenta reagir ao fenômeno; tudo isso relançando a eterna pergunta, e mesmo a resposta, sobre o que seja o cinema, desta vez em termos de demarcação e defesa de territórios. Reportagens sobre o assunto estão hoje nos principais veículos de comunicação no mundo. Na imprensa brasileira, poder-se-ia destacar o debate criado em torno da indagação sobre se o filme *Roma* de Alfonso Cuarón (2018), uma produção original da Netflix, seria elegível ou não para a disputa do Oscar, já que o regulamento deste prêmio prevê a necessidade de exibição do filme em sala de cinema. O fenômeno Netflix tem sido tema em diversos festivais de cinema no mundo e objeto de declarações contrárias ou favoráveis por diversos cineastas. O que interessa aqui não é tomar parte nessa polêmica, mas ressaltar que, de fato, parece que cada vez mais ver o filme em uma sala de cinema pode estar se tornando uma atividade francamente minoritária<sup>iv</sup>.

Em seu texto, Aumont começa por comentar a onipresença e dominância do vídeo como forma de apreciação. Ele chega mesmo a sugerir uma data em que as duas tecnologias (filme e película) teriam alcançado equivalência qualitativa: o ano de 2006, em São Paulo,

quando, por ocasião do congresso da FIAF (Federação Internacional das Artes do Filme), uma plateia composta pelos maiores especialistas mundiais não teria conseguido distinguir uma imagem produzida em película e uma imagem de vídeo. Nesse sentido, se fosse apenas pelo suporte, o cinema teria morrido ali, mas não foi isso que ocorreu, evidentemente. Vem daí o autor argumentar que, no fim das contas, o que resta ao cinema é se perguntar pelo seu desaparecimento. E tal não se deve à prática social, que continua largamente existente:

“Imaginar “o que resta” do cinema é também imaginar o que desapareceu. No entanto, nunca parei de divagar, o cinema como tal não desapareceu; é uma prática social comum, uma maneira comum de ocupar o tempo e a cabeça. Continuamos a "ir ao cinema", ou seja, a ver obras de imagens em movimento, principalmente narrativas, em salas especializadas e pagas.”

(AUMONT, 2012, p 54-55)<sup>v</sup>

O texto segue fazendo o cômputo das perdas: as imagens em movimento já não respondem pela captura do real que era seu grande diferencial. De fato, com a digitalização da imagem e a computação gráfica, cada vez mais o cinema passa a ser um cinema de trucagem, no sentido de Meliès, isto é, um cinema de efeitos especiais que torna a ida à sala de cinema menos uma busca de real que uma experiência de entretenimento ilusionista, como, aliás, é possível ver nos grandes sucessos do cinema comercial, sobretudo os filmes e franquias de super-heróis.

Assim, o que teria restado do cinema, para Aumont, seria o regime de visibilidade que ele impõe e suas condições de sustentação, quais sejam: 1) a sala escura (a sala de cinema); 2) a projeção, isto é, o fato de que é uma fonte de luz que parece ser projetada sobre uma tela, geralmente atrás dos espectadores; 3) o suporte material da imagem, dado pela tela mesma. Não pretendemos alongar aqui a discussão do artigo de Aumont para além deste fato, cuja importância é bem avaliada no artigo de Fernão Ramos, quando propõe que “Quando o filme sai do cinema, o cinema também se retrai e se torna outra coisa”. (RAMOS, 2016, p 42) Enfatizamos apenas que nem um nem outro detém-se propriamente na sala de cinema, fixando-se antes na duração temporal da sessão. Parece haver certo contentamento da parte de alguns em verificar que a sessão fílmica (o que quer signifique) define o cinema. É a partir desse ponto que prosseguimos, fixados preferentemente no espaço físico da assim chamada sala escura.



## 2.2 A Sala de Cinema e suas abordagens teóricas.

Antes de mais nada, convém entender o que significa exatamente a sala de cinema para a forma-cinema e, por extensão, o que significa ir até um cinema para ver um filme.

Sem dúvida, aspectos específicos da forma-cinema relativos à sala de exibição foram salientados por alguns observadores do campo, a começar, como visto, pelo próprio Aumont. Recolhido por Ismail Xavier (2008), datado de 1916, um estudo pioneiro de Hugo Munsterberg, psicólogo de Harvard, sucessor de William James nesta cátedra, analisa especificamente as condições de torpor, relaxamento, e por extensão, a predisposição para o sonho que a sala de cinema favorece. Mas enfrentando a questão do ângulo específico da sala em si, cabe destacar o trabalho pioneiro do psicólogo alemão Hugo Mauerhofer, que introduz um conceito formal, a assim chamada “situação cinema”, descrito por ele pela primeira vez em 1949 em um estudo sobre a psicologia da experiência fílmica. Neste estudo, a situação do cinema é vista como sendo a do mais completo isolamento, isenta de perturbações visuais e sonoras e de quaisquer relações do espectador com o mundo exterior. A simples ida ao cinema, segundo Mauerhofer já geraria uma mudança psicológica na consciência do espectador. A fuga voluntária da realidade seria uma característica da situação cinema, com seus atributos de tédio iminente, imaginação exacerbada, passividade voluntária, nas quais destacam-se as propensões ao sono/sonho que o filme propicia (MAUERHOFER, 2008). Se esta abordagem procura observar a situação cinema, sobretudo em seus aspectos de condicionamento psicológico, não lhe escapa também uma observação de caráter mais sociológico, ainda que não seja esse o seu foco. Mauerhofer irá considerar as multidões que ocorrem diariamente aos cinemas, tratando o fato como uma necessidade da vida moderna, de “função psicoterapêutica” para as massas (MAUERHOFER, 2008).

Mais comumente, a sala de cinema tem sido abordada sob esta perspectiva da frequência. Ela dá margem a abordagens que valorizam aspectos como o fluxo de público, o lazer, a psicologia do espectador, aí incluída a educação sentimental das plateias, e até mesmo aspectos econômicos. Cabe destacar que a sociologia e o cinema já contam com um corpus teórico significativo voltado à questão dos diferentes públicos, como o trabalho de Emmanuel Ethis (2018) ou mesmo as abordagens econômicas de Laurent Creton (2016).

No Brasil, a título apenas de compilação, podem ser citados alguns estudos já clássicos que, de alguma forma, abordam esse contexto de recepção. São eles: *Salões, Circos e Cinema de São Paulo* de Vicente de Paulo Araújo (1981); os trabalhos de Inimá Simões (1990), de Alice Gonzaga (1996); e finalmente as incursões recentes e bem informadas como *Segunda*

*Cinelândia Carioca* de Talitha Ferraz (2012). Vale notar ainda de Talitha Ferraz (2015) seu estudo da sala de cinema como uma territorialidade, em *Os lugares dos cinemas no subúrbio carioca da Leopoldina: falências, usos e destinos das salas de exibição*. Trata-se de estudo de caso, cuja origem é prosseguimento de percurso de tese de doutoramento que trata da decadência dos cinemas de rua, para os cinemas de shopping. Vale-se de estudos enográficos, bem como da literatura já citada sobre o cinema na dinâmica urbana.

Fora do contexto brasileiro, vale a pena destacar toda uma série de abordagens mais recentes que tomam o cinema como espaço na cidade, com ênfase nos cinemas de rua, por contraposição aos cinemas de shopping. A esse respeito, um coletivo de pensadores reunidos na Universidade de Nice, em 2001, publicou o compêndio: *Le cinema dans la cité*, contendo uma série de estudos sobre o impacto das pequenas salas de cinema nas cidades da França. Entre outros objetivos, os pesquisadores desse coletivo procuram entender quais são as relações territoriais que o cinema mantém com a cidade. São pesquisas que envolvem urbanismo e arquitetura e que, de alguma forma, procuram compreender a inserção dos espaços dedicados ao cinema no contexto da cidade, isto é, como equipamentos culturais que mantêm relações de proximidade e afetividade com seus públicos.

Estudos dessa ordem bem como pesquisas empíricas e análise de dados de recepção vêm sendo realizados com sucesso e deverão continuar, pois ainda é muito vasto o campo de pesquisa. Metodologicamente, são pesquisas quase sempre muito orientadas à captura e análise de dados primários e, conforme o viés do analista, podem ter uma visada mais ou menos crítica (ETHIS, 2018). O que interessa aqui não é assinalar ou avaliar a qualidade dessas abordagens, certamente ricas e produtivas em seus objetivos gerais de pesquisa, porém ressaltar que a experiência da sala, de um ponto de vista ontológico, isto é, como pertinente à definição do objeto em si, muda toda a orientação da pesquisa. De fato, se o cinema é o que restou dele, como quer Aumont, então a sala de exibição desponta como aquele atributo do objeto a ser considerada. Assim, não se trata mais de refinar a pergunta sobre o que seja o objeto, nem de insistir na morte do objeto, nem mesmo de lamentar o declínio ou desaparecimento das salas, mas de perguntar por que, apesar de tudo, as pessoas ainda continuam indo ao cinema. O que isso significa? E o que pode continuar a significar?

Em nossa avaliação, entender o que é essa qualidade específica da sala requer avaliar a experiência do espectador como um composto de afetos, como um conjunto de vivências, e não apenas como aquele que responde pela compra de um ticket, vale dizer, como puro representante da ponta da recepção. Isto é, não se tratará de realizar uma análise quantitativa

da sala, interessada em averiguar dados empíricos, mas sim uma abordagem qualitativa, atenta às subjetividades envolvidas. Nessa direção, acreditamos que possa ser produtivo recorrer à cinefilia.

### 2.3 Uma análise cinéfila da experiência da sala de cinema.

Para compreendermos o conceito de cinefilia, nos valeremos da abordagem proposta por Antoine de Baecque, que justamente escreveu um livro para apresentar esse conceito, ainda que restrito ao horizonte francês. Baecque abre seu livro *Cinefilia* reconhecendo que ele já nasce datado, em sua reconstituição de uma geração desencantada, “a que descobriu o cinema às vésperas do fechamento das salas: salas de bairro já há algum tempo transformadas em oficinas mecânicas ou lojas, salas de cineclubes desertadas em prol da telinha, salas de arte e experimentação parisienses em plena reestruturação” (BAECQUE, 2010, p. 31). Sempre no tom melancólico, e sempre de volta ao espaço da sala, segue o autor associando a cinefilia ao que chama uma vida organizada ao redor dos filmes, em que o cinema ocuparia uma centralidade. Em suas próprias palavras, a comunidade cinéfila “se forma nos arredores das salas ou dos cineclubes”. (BAECQUE, 2010, p 36). Ele entende por comunidade cinéfila não o círculo do fã, mas o do cultor. Assim, acrescenta a essa primeira prática dos cultores, a prática de discursar sobre os filmes, o que explica os textos críticos, a multiplicação de revistas especializadas e o circuito de salas que igualmente se organizam. Baecque vê aí práticas culturais que são quase cultuais. Ele é literal a respeito de culto:

“Comparou-se muitas vezes a sala escura a um templo, e é verdade que a cinefilia, mesmo mantida nas redes mais laicas, é marcada por uma grande religiosidade nas suas cerimônias. A cinefilia é um sistema de organização cultural que engendra ritos de olhar, de fala, de escrita” (BAECQUE, 2010:36).

Uma incursão mais atenta a *Cinefilia* mostra que Baecque está principalmente interessado nas visões de mundo de um punhado de críticos e pensadores, em grande parte oriundos dos *Cahiers*, embora não apenas. A noção de cinefilia aí encaminhada fica, em boa medida, nessa dependência. Assim, tudo gira em torno de tópicos tais como Bazin e as estéticas realistas, as diferentes arrematadas da crítica cinematográfica francesa diante do caso Hitchcock, o *parti pris* dos *jeunes turcos*, como é chamada a ala mais jovem e aguerrida dos *Cahiers du cinéma*, por Howard Hawks e Alfred Hitchcock; a importância de Georges Sadoul, a adesão de Bernard Dort ao autorismo dos *Cahiers*; a erotomania cinéfila e assim sucessivamente, numa escalada que termina em Serge Daney, editor-chefe dos *Cahiers* no

período 1973-1981, quando o cinema, como cinefilia, como pensamento de mundo já havia perdido sua centralidade na intelectualidade não apenas francesa, mas mundial (BAECQUE, 2010). Na divisão capitular do volume, a parte consagrada ao erotismo cinematográfico dá ensejo a considerações sobre as imagens do desejo projetadas na tela e seu impacto sobre o público. Nesse ponto, o autor não deixa de associar a formação sentimental das plateias às salas onde, na sua expressão, “o *habitus* erótico é ritualizado”(BAECQUE, 2010, p. 305). Fato é que suas notas acerca das relações entre a sala escura e os fetiches amorosos cinéfilos são breves e a argumentação central está inteiramente voltada para a apreciação do fim de uma era. Baecque, talvez um tanto precipitadamente, o localiza no momento de ruptura do maio de 1968. É certo que este movimento político e cultural repercutiu enormemente sobre o cinema francês, levando, por exemplo, um Jean-Luc Godard a renegar a importância do criador, quando de sua passagem ao coletivo de autores Dziga Vertov. No entanto, o futuro viria a acenar com rupturas ainda mais perturbadoras, colocando a existência do cinema, e inseparavelmente disso, a sua definição, ainda mais em risco.

Para os fins do presente artigo, o que cabe aqui assinalar é o seguinte: sempre, ao redor de autores e obras envolvendo o cinema está o cinema como lugar, como sala, espaço físico. Há o local do debate e do encontro, há as salas preferidas, as salas cujos programadores atuam com sua política de exibição. Há enfim o *locus* cinematográfico, pólo atrator de presença física, que se espalha por livrarias, butiques e cafés, mas nunca eliminando o aspecto adoração do filme.

Nesse sentido, assim como os movimentos cineclubistas que ocorreram em todos os países e tiveram forte presença no Brasil, inclusive no âmbito do Cinema Novo e Cinema Underground, a cinefilia de alguma forma encontra espaços de vivência ao redor dos seus cinemas de frequentação. Exemplos brasileiros disso são as movimentações da geração Paissandu no Rio de Janeiro ou da Cinemateca Brasileira em São Paulo.<sup>vi</sup>O que se pretende ressaltar então é que para o contexto da cinefilia, de fato já há a percepção de que o cinema, como local de encontro, é ponto central da prática cinéfila, sobretudo quando este cinema é um cinema que acolhe manifestações de obras que repertoriam autores, temáticas, rupturas, e demais desvios em relação a um padrão dominante de programação. Nesse sentido, quase sempre se está a falar de cinemas que se colocam como pontos de vanguarda dentro da oferta de obras cinematográficas, em geral, em cinemas de rua e por exibidores ou independentes ou ligados à cadeias de fomento cultural, como as instituições e fundações de patrocínio cultura, para falar do caso brasileiro. São inseparáveis disso as mobilizações desse espectro exibidor

quando ameaçado de fechamento. Sente-se a falta de um cinema de rua como se este fosse um teatro, ou um museu que fecha. Ora, tratando-se desse efêmero que pode ser digitalizado, que é o audiovisual, isso só pode ser uma sugestão da importância desses locais na cultura e consumo cinematográficos. Se a obra de arte na época de sua reprodutibilidade perdeu a aura, como queria Walter Benjamin, parece que a aura pode estar então na própria sala, que é única: espaço de reunião, espaço de silêncio, espaço mergulhado na sombra, espaço de aprendizado, espaço de afetos. Ou seja, nesses casos, é o espaço que faz o público, e de forma constante, e não o contrário. Melhor dizendo: as salas escolhem e acolhem seus públicos, passando a ser signos referenciais

Não se trata aqui tampouco de privilegiar a sala de cinema e deplorar as plataformas de streaming ou algo similar. Evidentemente, como qualquer escolha ou possibilidade de apreciação de uma obra artística, haverá ganhos e perdas e haverá ressignificações a partir de cada audiência. Isto é, compreender a sala de cinema como o local onde aquilo que é o mais específico do cinema ocorre, como aquele elemento onde ainda subsiste a forma-cinema em seu sentido primário, não significa desvalorizar outras formas de agenciamento e recepção, mas tão somente observar que as experiências serão distintas. Nesse sentido, pode-se supor que o mesmo filme mude conforme a sala em que é visto, e isso não por um efeito sociológico de públicos distintos (ainda que também por isso), e nem por aspectos fenomenológicos distintos (ainda que também por isso), mas sobretudo porque há uma vivência de um outro espaço, uma mudança contextual, e isso afeta o modo como vemos. Dito em outras palavras, é possível então pensar a sala de cinema não apenas como constituinte da cinefilia, e nesse sentido de um discurso ontológico, mas também como discurso em si, como vetor de produção simbólica, isto é, *sígnica*. No texto aqui mencionado, Aumont lembra que Sartre dizia que ir ao cinema equivalia para ele a criar um compromisso, colocar-se em estado de atenção, como na ida ao teatro, deliberadamente sujeitar-se àquelas horas de concentração para conhecer uma história (AUMONT, 2012).

Dá-se algo diferente com Roland Barthes. No conhecido pequeno ensaio de 1975 “*En sortant du cinema*”, ele discorre sobre o efeito de sair de uma sala de cinema. Assim fazendo, permite-nos voltar, agora melhor armados, àquela situação própria da experiência do cinema de que falava Mauerhofer. O ensaio abre com a seguinte frase: “O sujeito que fala aqui deve reconhecer uma coisa: gosta de *sair* de uma sala de cinema” (BARTHES, 2002, IV, p. 778). Explica que lhe agrada, em silêncio, sair do escuro para o lusco-fusco das ruas, enquanto reflete sobre o filme que viu, enquanto a realidade é ainda algo que aos poucos vai se



formando. Confidencia-nos ainda que tem o costume de ir ao cinema pelo menos uma vez por semana. A voz de Barthes é original, e vale à pena reproduzir aqui o seu texto, pois pode-se notar o que poderíamos chamar de uma leitura de caráter amoroso do ato de fruição da experiência cinematográfica:

“O sujeito que fala aqui deve reconhecer uma coisa: ele gosta de sair de uma sala de cinema. Encontrando-se na rua iluminada e um pouco vazia (é sempre de noite e durante a semana em que ele vai lá) e se movendo suavemente para tomar um café, ele caminha silenciosamente (ele não gosta de falar imediatamente sobre o filme que acabou de ver), um pouco entorpecido, ingurgitado, cauteloso, com sono breve: ele está com sono, é o que pensa; seu corpo tornou-se algo de suave, doce e pacífico: macio como um gato adormecido, ele se sente um pouco desarticulado (porque para uma organização moral o repouso só pode estar lá): irresponsável. Em suma, é óbvio, que ele sai de uma hipnose” (BARTHES, idem, ibidem).<sup>vii</sup>

Note-se que todos esses pequenos gestos que ele associa a sua descrição do ato sugerem uma pequena ontologia. E mesmo que não seja essa a vocação do texto - afinal, somos informados que a edição da revista onde foi publicado era dedicada às relações entre psicanálise e cinema -, podemos incorporá-la a nossas considerações, como hipótese suplementar de pesquisa. Tal hipótese se reforça diante dos meandros da descrição barthesiana abaixo:

“Frequentemente é assim que saímos do cinema. Como entramos? Exceto o caso - é verdade cada vez mais frequente - de uma busca cultural muito precisa (filme escolhido, desejado, objeto de um verdadeiro alerta preliminar), a pessoa vai ao cinema a partir de uma ociosidade, uma disponibilidade, de uma vacância. Tudo acontece como se, mesmo antes de entrar na sala, fossem cumpridas as condições clássicas da hipnose: vazio, ocioso, sem uso: não é antes do filme e pelo filme que sonhamos; é, sem saber, antes mesmo de se tornar seu espectador. Existe uma "situação cinema", e essa situação é pré-hipnótica”. (BARTHES, 1975: idem, ibidem).<sup>viii</sup>

Por muito tempo, existiu na França a percepção de que Barthes não gostava de cinema, de que o cinema não lhe interessava. Tal avaliação vem sendo fortemente revista, como mostra o livro *Roland Barthes: en sortant du cinema*, aliás, organizado por Baecque. (BAECQUE, et alii, 2018). Nesse dossiê, especialistas em Barthes reavaliam a relação deste com o cinema em geral. Dentre as muitas contribuições aí encontráveis, interessa sublinhar uma nota da autoria de Yue Zhuo, no artigo “Du “cube obscur” à la “seconde chambre” : Barthes em sortant du cinema...” concernindo algo que incomodava Barthes, na sessão de



cinema, já que isso desvela sua particular maneira de fazer a experiência da sala. Pois bem, o que o incomodava era justamente a impossibilidade de se interromper a sessão; parar a imagem, deter o fluxo contínuo ao qual todo espectador está submetido, sendo isso, para alguns, como vimos, algo intrínseco às virtudes específicas da sessão (BAECQUE et alii, 2018). O que é trazido assim à nossa consideração é o caráter coercitivo da sessão. E isso permite-nos pensar que, do mesmo modo como Baecque entendeu o ambiente da sala de cinema como erótico e Sartre, na avaliação de Aumont, como motor de subjetivação, Barthes o entende, sem negá-lo, resistindo à lei da duração. A afirmação do prazer do cinema passa aqui pela reivindicação da liberdade de jogar com o tempo, embora não com o espaço, que, da mesma feita, se reconfirma.

Aproveite-se o ensejo dessa bela reflexão sobre o que é o cinema, do ângulo do gênio do lugar, para apostar que o Barthes que, no correr dos anos 1940-1950, antes ainda que a cultura francesa acusasse o impacto de *Mitologias*, onde dissecará semiologicamente o rosto de Greta Garbo e a atitude política de Carlitos, já escrevia sobre o realismo elegante de *Les anges du péché*, de Robert Bresson, e as ambientações minimalistas de *Le beau Serge*, de Claude Chabrol (BARTHES, 2002, I, p. 50, 943), nada mais é que um cinéfilo. Um desses *habitués* das salas escuras para os quais aquilo que chamamos de cinema não se separa do lugar em que lhe é dado acontecer.

### 3 CONSIDERAÇÕES

Voltado a uma redefinição ontológica do cinema, na era das artes expandidas, o artigo procurou salientar a existência de um nexos necessário entre o cinema, entendido como objeto de culto cinéfilo, e a sala de exibição. No mundo todo pessoas continuam – e acreditamos que continuarão – a frequentar salas de cinema, com as mesmas relações de proximidade, afiliação, compartilhamento e afeto. Faz-se necessário, à luz de alguns estudos pioneiros que vem sendo realizados, olhar mais detidamente para a sala de cinema, sugerindo-se aqui a sua associação com a cinefilia, bem como a pertinência de uma análise de sentido e produção simbólica, objeto para posteriores aprofundamentos.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **Que reste-t-il du cinéma?** Paris: Vrin, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes.** Campinas: Papyrus, 2007.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico crítico do cinema.** São Paulo: Papyrus, 2006.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates, 1979. 2a edição
- \_\_\_\_\_. **Salões, Circos e Cinemas de São Paulo.** São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates, 1981.
- BAECQUE, Antoine. **Cinefilia.** São Paulo, Cosac&Naify, 2010.
- BAECQUE, Antoine; MARIE, gil; MARTT, Eric (orgs). **Roland Barthes: “en sortant du cinéma”.** Paris: Herman, 2018.
- BARTHES, Roland. **Oeuvres Complètes.** Livres, Textes, Entretiens. Nouvelle édition revue, éditée et présentée par Éric Marty. Paris, Seuil, 2002.
- \_\_\_\_\_. **En sortant du cinéma.** Communications, n.23, 1975, p. 104-107.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. **O Cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- CLADEL, Gérard et al (dir). **Le Cinéma dans la cité.** Paris: Éditions du Félin, 2001.
- CRETON, Laurent. **Économie du cinéma: perspectives stratégiques.** Paris: Nathan, 2016.
- DANEY, Serge. **A rampa.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ETHIS, Emanuel. **Sociologie du cinéma et de ses publics.** Paris, Armand Colin, 2018.
- FERRAZ, Thalita. **A segunda Cinelândia carioca,** Rio de Janeiro, Mórula Editorial, 2012.
- \_\_\_\_\_. Os lugares dos cinemas no subúrbio carioca da Leopoldina: falências, usos e destinos da sala de Exibição. **Revista Contemporânea | comunicação e cultura - v.13 – n.01 – jan-abr 2015 – p. 193-209**
- GAUDREAU, André; MARION, Phillipe. **O fim do cinema?** Campinas: Papyrus, 2016.
- GONZAGA, Alice. **Palácios e Poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Funarte, 1996.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinema & Pós-Cinema.** Campinas: Papyrus, 1997.
- MACIEL, Katia (org.) .**Transcineas.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- MAUERHOFER, Hugo. **A psicologia da experiência cinematográfica.** In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema. São Paulo, Graal, 2008
- MORIN, Edgar. **O Cinema ou o Homem Imaginário. Ensaio de Antropologia Sociológica.** São Paulo, É realizações, 2014.



PARENTE, André. **A forma- cinema: variações e rupturas**. In: MACIEL, Kátia (Org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, pp. 23-47.

RAMOS, F. P. **Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim**. *Galaxia* (São Paulo, *Online*), n. 32, p. 38-51, ago. 2016.

ROSENFELD, Anatol. **Na Cinelândia Paulistana**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

SIMÕES, Inimá Ferreira. **Salas de Cinema em São Paulo**. Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, São Paulo, 1990.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. São Paulo, Graal, 2008.

\_\_\_ **Sétima arte, um culto moderno: o idealismo estético e o cinema**. São Paulo: Sesc, 2017.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970.

*Original recebido em: 30 de janeiro de 2020*

*Aceito para publicação em: 08 de março de 2021*

*Marcos Kahtalian*

Graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense (1992) e mestrado em Multimeios - UNICAMP (2001), doutorando em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Tem experiência na área de Comunicação, Audiovisual e Administração e Pesquisa.

*Leda Tenório da Motta*

Pesquisador do CNPq Nível 1. Pesquisador associado ao Reseau International Roland Barthes. Membro do grupo de pesquisa em Humanidades e Mundo Contemporâneo. Possui graduação em Letras Modernas pela Universidade de São Paulo (1972), mestrado em Semiologia Literária pela École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (1978) e doutorado em Semiologia Literária pela Université de Paris VII (1983). Fez pós-doutorados na Université de Paris VII (1986-1988) e no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1995-1997).





Esta obra está licenciada com uma Licença  
Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional

<sup>i</sup> A previsão é que em 2019 a arrecadação das empresas de streaming superaria a dos estúdios nas salas de cinema, segundo série de reportagens de Kyle Buchanan, para o New York Times, entre 20 e 24 de junho de 2019, com uma série de artigos entrevistando 24 figuras de proa do cinema norte americano, cujo tema era, mais uma vez, agônico: “*How Will the Movies (As We Know Them) Survive the Next 10 Years?*” consultado em: <https://www.nytimes.com/interactive/2019/06/20/movies/movie-industry-future.html>

<sup>ii</sup> A esse respeito veja-se o agora reeditado excelente estudo de Ismail Xavier: *Sétima arte, um culto moderno*. No livro esse percurso do cinema tornar-se uma arte é bastante bem delineado, enfatizando-se sobretudo este processo de chegada no caso brasileiro.

<sup>iii</sup> Texto original: “Il reste vrai en revanche que le film impose un temps, modelé e modulé, et auquel, pour le coup, on ne peu se soustraire à partir du moment où on participe de la séance”.

<sup>iv</sup> Entre tantas reportagens, vale esta da BBC em forma de pergunta: “Netflix no Oscar: filmes que não passam no cinema deveriam competir na premiação?” disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-47448003>

<sup>v</sup> Texto original: “.Se demander “ce qui reste” du cinéma, c’est aussi se demander ce qui a disparu. Or, je n’ai cessé de le radoter, le cinéma en tant que tel n’a pas disparu; il est une pratique sociale répandue, une façon courante d’occuper son temps et sa tête. On continue d’ ”aller au cinéma”, c’est-à-dire de voir des oeuvres d’image mouvante, la plupart des temps narratives, dans des salles spécialisées et payantes”.

<sup>vi</sup> A história do cinema Paissandu e seu impacto na cinefilia carioca esta bem documentada e pode também ser vista em: GONZAGA, Alice. *Palácios e Poeiras: 100 Anos de Cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: [Ministério da Cultura](#), [FUNARTE](#), [Record](#). 351 p., 1996. Para avaliar o percurso da cinemateca brasileira ver CORREA JUNIOR, Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: Das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

<sup>vii</sup> No original: “Le sujet qui parle ici doit reconnaître une chose : il aime à sortir d'une salle de cinéma. Se retrouvant dans la rue éclairée et un peu vide (c'est toujours le soir et en semaine qu'il y va) et se dirigeant mollement vers quelque café, il marche silencieusement (il n'aime guère parler tout de suite du film qu'il vient de voir), un peu engourdi, engoncé, frileux, bref ensommeillé : il a sommeil, voilà ce qu'il pense; son corps est devenu quelque chose de sopitif, de doux, de paisible : mou comme un chat endormi, il se sent quelque peu désarticulé, ou encore (car pour une organisation morale le repos ne peut être que là) : irresponsable. Bref, c'est évident, il sort d'une hypnose.”

<sup>viii</sup> No original: “C'est ainsi que souvent l'on sort du cinéma. Comment y entre-t-on? Sauf le cas — il est vrai de plus en plus fréquent — d'une quête culturelle bien précise (film choisi, voulu, cherché, objet d'une véritable alerte préalable) on va au cinéma à partir d'une oisiveté, d'une disponibilité, d'une vacance. Tout se passe comme si, avant même d'entrer dans la salle, les conditions classiques de l'hypnose étaient réunies : vide, désœuvrement, inemploi : ce n'est pas devant le film et par le film que l'on rêve; c'est, sans le savoir, avant même d'en devenir le spectateur. Il y a une « situation de cinéma », et cette situation est pré-hypnotique”.