

## A cinefilia no cinema contemporâneo: continuidades e rupturas

*Cinephilia in contemporary cinema: continuities and breakaways*

LISANDRO MAGALHÃES NOGUEIRA

Professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Goiás – UFG.  
<[lisandronogueira@gmail.com](mailto:lisandronogueira@gmail.com)>

FABRÍCIO CORDEIRO DOS SANTOS

Professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Goiás – UFG.  
<[fabridoss@yahoo.com.br](mailto:fabridoss@yahoo.com.br)>

### RESUMO

Partindo dos conceitos de cinefilia e de seu apanhado histórico apresentado pelo crítico e pesquisador Antoine de Baecque, este artigo tem como objetivo apontar distinções entre o que se entendia por cinéfilo há mais de cinquenta anos e o que se entende por cinéfilo hoje, tempo em que a mídia e a comunicação ampliam e problematizam a relação do espectador com as imagens.

PALAVRAS-CHAVE: Cinéfilo; Cultura; Mídia.

### ABSTRACT

Starting from the concepts of cinephilia and its historical background presented by the French reviewer and researcher Antoine de Baecque, this text intends to point out some distinctions between two kinds of cinephile: the classical one, who emerged more than fifty years ago, and the contemporary one, who lives in a time when media and communication are both able to amplify and twist the bond between films and their specific spectatorships.

KEYWORDS: Cinephile; Culture; Media.

## A invenção da invenção de um olhar

Cinefilia. A palavra ainda parece ser um mistério para muitas pessoas. Claramente vinculada ao cinema, expressa uma relação bastante particular entre o espectador e a arte que dominou o século XX. Cercada por eventos históricos e culturais, essa relação, porém, se modifica com o tempo, assim como o próprio cinema, de modo que não é injusto questionar-se sobre o que é um cinéfilo. O que foi o cinéfilo de décadas atrás? O que é o cinéfilo de hoje? E, não menos importante, como são vistos?

De certa forma, a cinefilia pode ser resumida em uma imagem, uma cena de *Os Incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, 1959), de François Truffaut. No longa, o garoto Antoine Doinel, interpretado por Jean-Pierre Léaud, toma para si uma fotografia de *Monika e o desejo* (*Sommaren med Monika*, 1953), de Ingmar Bergman, disposta no *hall* de entrada de uma sala de cinema, contendo a sensual imagem de Harriet Andersson em cena do filme. Não por acaso, Doinel é um *alter ego* de Truffaut, e a cena, preciosa ao ilustrar o encanto proporcionado pelo cinema na infância, a ponto de levar ao impulso, ao desejo, à audácia de furtar um pedaço dos filmes para si. Metaforicamente, é esse furto que acontece todas as vezes que o cinéfilo assiste a um filme, escolhendo, em seguida, aqueles de mais valor, cultural e, tão importante quanto, pessoal.

Na cultura cinéfila, é preciso que o cinema esteja além. De quê, pouco importa. Para compreender esse pensamento de adoração é necessário, antes de tudo, olhar para o histórico dessa cultura que ajudou não somente a restituir um cinema – o francês –, mas todo um modo de encarar a linguagem cinematográfica, linguagem esta que, no decorrer dos anos, se viu cercada pela modernidade (avanços de tecnologia, de forças de produção, além de todo um conjunto de valores e de relações intrapessoais que, atualmente, autores como Bauman sugerem ser repensado), levando o ser cinéfilo a um momento de crise. Um modo de, nas palavras de Ismail Xavier (2007), “ver além”,

além do tempo na diegese (ficção), e vivenciar o tempo no processo de formação das imagens, convicção de estar no cerne de uma nova concepção do tempo, de constituir a modernidade e a sua captação do instante.

É a inquietação cinéfila, ávida por filmes cada vez mais distintos, que abre espaço para a nova crítica francesa. Mais ativos e capazes de reconhecer um cinema que até então era desdenhado, como uma grande safra do cinema clássico americano, os “jovens turcos”, como passaram a ser conhecidos na *nouvelle vague*, adotam seus diretores favoritos, que podem ser desde um grande diretor francês, como Jean Renoir, até um “maldito” norte-americano, como Samuel Fuller. Ao escrever o artigo “Uma certa tendência do cinema francês”, publicado em janeiro de 1954 na *Cahiers du Cinéma*, Truffaut promove a política de autores e decreta a existência de um cinema autoral, em que diretores são verdadeiros artistas, com traços e características próprias refletidas em suas obras, construindo uma visão pessoal de mundo.

Na França dos anos 1950, a leitura cinéfila chega à crítica em muito auxiliada pelo apadrinhamento de André Bazin, cinéfilo-crítico que levou os “jovens turcos”, como ficaram conhecidos Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, entre outros, a escrever sobre cinema, tendo na revista *Cahiers du Cinéma*, da qual era editor, seu principal veículo. Escreveram sobre um cinema de pós-guerra e sobre obras que só chegaram à França após a Liberação. No prefácio de “Cinefilia”, Mateus Araújo Silva observa, segundo apontado nos estudos de Baecque (2010, p. 29), que “aquela cinefilia foi, sobretudo, uma reação a um ambiente cultural muito hierárquico e estanque, em que a grande arte era invocada em contraposição às manifestações consideradas vulgares da indústria cultural”. Uma vida que se organiza em torno dos filmes, cinefilia é, para Baecque (2010, p. 33), “a maneira correta de considerar o cinema em seu contexto”, com todas as suas práticas visando dar profundidade à visão dos filmes, uma erudição.

A cinefilia é caracterizada, portanto, pela identificação e eleição de cineastas e, conseqüentemente, pela legitimação de seus cinemas. Coube à crítica da época defender seus eleitos por meio de textos, críticas e discussões, seja na mídia impressa ou em cineclubes e salas de cinema. Assim, o hábito de ir ao cinema também se configura como característica definidora da cinefilia clássica, sobretudo no sentido da coletividade, do ver coletivo.

É a partir desse conjunto de experiências que a teórica norte-americana Susan Sontag lamenta o suposto fim da cinefilia em seu polêmico artigo “*The Decay of Cinema*”, publicado em fevereiro de 1996 no jornal *The New York Times*:

“

*Foi neste momento específico dos 100 anos de história do cinema que ir ao cinema, pensar sobre filmes e falar sobre filmes se tornou uma paixão entre estudantes universitários e outros jovens. Você se apaixonava não apenas por atores, mas pelo próprio cinema. Cinefilia ganhou sua primeira visibilidade nos anos 50, na França: seu **forum** era a legendária revista **Cahiers du Cinéma** (seguida por outras revistas semelhantes na Alemanha, Itália, Grã-Bretanha, Suécia, EUA e Canadá). Seus templos, como se espalharam pela Europa e pela América, eram as muitas cinematecas e clubes especializados em filmes do passado e retrospectivas de diretores que pulularam. Os anos 60 e o começo dos anos 70 foram a era efervescente do ir ao cinema, com o cinéfilo de plantão sempre esperando encontrar um assento o mais próximo possível da grande tela, preferencialmente no meio da terceira fileira.”*

(Sontag, 1996)<sup>1</sup>

A nostalgia e o saudosismo com que Sontag versa sobre a cinefilia francesa, expõe com clareza a discussão em torno dos motivos pelos quais a cinefilia teria entrado em processo de extinção, ameaçada por um avanço tecnológico que estaria afastando os cinéfilos do “charme” dos rituais que envolvem o ir ao cinema e tirar proveito das experiências cinéfilas. O cinéfilo não vai mais ao cinema, pois agora os filmes podem ir até ele. Como observa Marijke de Valck, o cerne das discussões sobre o fim da cinefilia se concentra no impacto das novas tecnologias sobre esses hábitos clássicos, hábitos e características que Sontag decreta como essenciais, fazendo da cinefilia algo impraticável sem estes:

“

*A experiência de ‘ir ao cinema’ era parte disso. Assistir a um grande filme apenas na televisão não é realmente ter assistido ao filme. Não é somente uma questão de dimensões de imagem: a disparidade entre uma imagem-maior-que-você no cinema e a pequena imagem encaixotada em casa. As condições de prestar atenção em um espaço doméstico são radicalmente desrespeitosas para com o filme. Agora que um filme não possui um tamanho padrão, telas em casa podem ser tão grandes quanto a sala de estar ou as paredes do quarto. Mas você ainda está em uma sala de estar ou em um quarto. Para ser raptado, você tem de estar em uma sala de cinema, sentado no escuro em meio a estranhos anônimos.”*

(Sontag, 1996)

Ao descrever a sala de cinema quase como um templo, Sontag a eleva ao único lugar onde filmes poderiam ser verdadeiramente apreciados, ambiente no qual os cinéfilos honrariam seu objeto de culto; um culto entre estranhos, imersos em uma

escuridão quase hipnótica, hábil em “sequestrar” o olhar do qual o cinema é digno e, assim, não ter sua atenção desrespeitada. À primeira vista, a observação de Sontag faz sentido, mas não exatamente pelo argumento da atenção, e sim pelo tradicionalismo da sala de cinema. O “ser sequestrado” que permite ao espectador se tornar imune a desatenções é um estado que pode ser criado em salas de cinema ou em exibições domésticas. Da mesma forma, as salas de exibição não são imunes a elementos que acabam por desrespeitar a atenção a ser dada aos filmes, pois “sempre haverá um nível de distração ambiente, de atenção minguante, de lacuna humana em qualquer ato de assistir a filmes, por mais que teóricos e devotos possam fingir o contrário” (Hilderbrand, 2005, p. 178), como demonstra a pesquisa de Lucas Hilderbrand sobre os *bootlegs* (gravações internas de sessões de cinema) do artista Jon Routson.

Entretanto, a maior crítica que pode ser feita às suposições presentes no texto de Sontag é o fato de que os cinéfilos não deixaram de frequentar as salas de cinema. O cinéfilo ainda vai ao cinema, mas agora possui um número maior de opções, inclusive a *quais* filmes assistir em uma sala de cinema e a *quais* assistir em casa ou na programação de festivais mais específicos. Aliás, faz-se importante notar como os festivais de cinema se mantiveram como prática da cultura cinéfila contemporânea:

“

*A tendência da cinefilia contemporânea, portanto, é se mover além das pequenas e elitistas comunidades dos anos 50, 60 e 70 e iniciar novas práticas não institucionais (bootlegging, por exemplo), assim como novas instituições (plataformas de internet, festivais especializados em horror, ficção-científica ou fantasia).”*

(Valck, 2005, p. 21)

O ir ao cinema permanece importante. Talvez seja possível pensarmos em uma essência do filme, no sentido de que, além das “dimensões especificamente cinematográficas” mencionadas por Stam (2003), nos melhores casos, um filme foi pensado e filmado para ser apreciado em tela grande<sup>2</sup>. Agora, época em que exhibições de cinema não são a única opção, é menos uma questão de ambiente e coletividade e mais uma questão de assistir ao filme da melhor maneira possível: um bom cinema, boa projeção, bom som, de modo que seja possível atingir um nível máximo de apreciação. O advento dos DVDs, *Blu-rays*, *home theaters* e o desenvolvimento de grandes TVs de plasma e LCD atingem os desejos cinéfilos justamente por aproximar o espectador dessa experiência, mesmo que apenas até certo ponto; a *essência*, contudo, é exclusiva da (boa) sala de cinema, projeção para a qual foi planejada. O ver no cinema, o respeito a essa *essência*, pode ser, atualmente, também um ato de legitimação: “Este faço questão de ver no cinema!”. Autores admirados são, portanto, dignos de serem vistos em tela grande, de terem toda sua grandeza explorada. Os cinéfilos podem, agora, priorizar a própria experiência de assistir em relação ao que assistir.

Por fim, ao considerar pura e simplesmente as exhibições em salas de cinema, o texto de Sontag se depara com uma questão: são poucas as cidades que possuem um número significativo de salas de cinema que consiga, assim, acompanhar a maioria dos filmes distribuídos em um ano, ademais dos festivais, das mostras e das retrospectivas. Uma vez que programações tão ricas e diversas são privilégios de grandes metrópoles, uma cinefilia dependente do cinema enquanto espaço é uma cinefilia refém do progresso avançado e da urbanidade. É preciso considerar que o culto a essa forma de arte está muito além de tais requisitos, inviáveis para este ou aquele cinéfilo que não reside em uma cidade urbanamente avançada em termos de estrutura para fruição de imagem. Na verdade, parece ser seguro dizer que, atualmente, com tudo o que é produzido e o que se sabe ser produzido, nem

mesmo as grandes metrópoles tem como oferecer todo o cinema em salas de cinema; a inexistência de fronteiras e a ausência de preconceito cinematográfico (de época, cor, orçamento, gênero, idioma, etc.) são, afinal, características da cinefilia. Restringir esse olhar ao “ir ao cinema” seria restringir o cinema apenas ao que se exhibe nas salas de projeção.

Peguemos o exemplo do Brasil: cineastas renomados como Woody Allen e Quentin Tarantino chegam a estrear nas salas brasileiras com mais de um ano de atraso em relação ao lançamento nos Estados Unidos, ou são lançados em muitas cidades diretamente em DVD e *Blu-ray*. Há, ainda, aqueles que são ignorados por distribuidores nacionais, restando ao espectador interessado, ao cinéfilo brasileiro que toma conhecimento de cinemas “esquecidos”, duas opções: comprá-lo importado ou baixá-lo na internet. O cinéfilo atual, transcultural em recepção e global em apetite (Jenna Ng, 2005) está cada vez mais próximo de cinemas outrora distantes. Para muitos, não há outra forma de conhecer trabalhos de cineastas como Sergei Loznitsa (*Blokada*, 2006) ou Jia Zhangke (*O Mundo*, 2004) senão por meio da internet, por meio do espaço doméstico apontado por Sontag como o fatal beco sem saída da cinefilia.

Por outro lado, os aparatos tecnológicos surgem com a necessidade de seu domínio. O cinema pré anos 1980 era uma arte pronta em si mesma, entregue ao público. Ir ao cinema não exige nada além de locomoção e, enfim, apreciação. A idealização do novo cinéfilo presume, por sua vez, o conhecimento de determinadas técnicas de reprodução. Fitas VHS e reproduções em disco se tornaram populares a ponto da compreensão de seu funcionamento ser parte do processo natural de formação do cinéfilo contemporâneo, cobrando do espectador de residência um manuseio simples dos equipamentos. Já o domínio técnico referente à ciber-cinefilia,



“

*espécie de estágio contemporâneo da forma profunda de se relacionar com o audiovisual, cujo prefixo usamos a título meramente didático, só para esclarecer que a cinefilia, neste caso, se vê condicionada por um desenvolvimento tecnológico baseado na interconexão entre computadores, na criação de comunidades virtuais em nível global, na ascensão da crítica cultural na internet, no visível aumento da velocidade de transferência de dados e na ampliação de interfaces entre o que chamamos de forma grosseira de **novas mídias**.*”

(Ferreira, 2010, p. 34)

Tal domínio técnico, contudo, ainda não demonstra indícios de ser comum a toda a comunidade cinéfila. Trata-se de um conhecimento mais complexo, envolvendo mecanismos de busca e certa habilidade na prática de compartilhamento de arquivos, funcionamento de players, softwares, codecs, extensões de arquivo e configurações diversas. Ou seja: quanto maior o domínio cibercultural, mais cinema estará ao dispor da nova cinefilia, o que nos leva a pensar em novos rituais e novas práticas cinéfilas.

Se nos anos 1960 o ver coletivo, o ir ao cinema e as discussões em cineclubes e cinematecas constituíam rituais da cinefilia, as comunidades cibercinéfilas disseminaram listas, tops (5, 10, etc), awards virtuais, enfim, as preferências de cada cinéfilo ou de um conjunto de cinéfilos. Behlil sugere em seu artigo *Ravenous cinephiles: cinephilia, internet, and online film communities* (2005), que as comunidades *online* são para as exibições domésticas (TVs, PCs, *notebooks*) o que os *cine clubs* foram para o ir ao cinema. Reforçando a validação de seu argumento, a autora ainda traz Robin Hamman

e seus estudos sobre cibersociologia para identificar o conceito de comunidade: “(1) um grupo de pessoas (2) que compartilham interação social (3) e alguns laços comuns entre eles mesmos e outros membros do grupo (4) e quem compartilha uma área por ao menos algum tempo” (Behlil, 2005). Uma vez determinadas as comunidades em um espaço de cibercinefilia, podemos deduzir que há uma experiência coletiva nessa prática, ainda que distinta do ver coletivo clássico.

### **Consumo, banalização e adaptação da cinefilia**

Para o pensamento cinéfilo que se segue ao de Bazin, a indústria cultural é irrelevante para um juízo de gosto crítico, sobretudo para o valor artístico de filmes enquanto obras cinematográficas, isto é, obras de arte, muito embora o próprio Bazin reconheça um gênio do sistema operante em Hollywood. Mais que isso, o cinema comercial não se configura apenas como arte, mas é também capaz de consolidar, mesmo no seio da indústria cultural, autores. A autoria, contudo, já existia antes de Truffaut elaborar o conceito, tomando Hitchcock um de seus maiores exemplos. Na crítica dominante da época, o cinema de Hitchcock, em geral policialesco, era visto como uma via de puro e simples entretenimento, um agrado para as massas, e é Truffaut, ao lado de Chabrol e Rohmer, quem demonstra haver um domínio da linguagem enquanto forma e conteúdo nos filmes do cineasta, um autor consciente por trás das câmeras. “Instrumento poderoso de legitimação de uma arte ainda amplamente desprezada” (Baecque, 2010, p. 40), a cinefilia encontra no cinema comercial, nos ditos filmes-produtos, valores artísticos que nenhum outro seria capaz de identificar, pois uma mesma noção de cinema, por meio de sua linguagem, de seu discurso cinematográfico, está presente nesse grande coletivo de filmes.

Entretanto, o indivíduo cinéfilo se torna vulnerável com as mudanças culturais. Como já vimos, a questão que se faz presente é se a cinefilia demonstra uma capacidade

de continuidade, de atualização, tirando proveito das novas mídias e, com elas, das novas formas de acesso aos filmes. Se os cinéfilos franceses cresceram em meio a uma leva de obras liberadas no pós-guerra e tinham nos cineclubes, cinematecas e salas de cinema a grande janela para a linguagem cinematográfica, atualmente o filme já se encontra na televisão e no computador, digitalizado e virtualizado, seu conteúdo imaterializado. O cinéfilo, quem diria, não tem somente as salas (de cinema, cinemateca, cineclube) para chegar ao cinema, mas também as novas materialidades para ver.

“

*É em casa [...] que um amante do cinema pode assistir mais ou menos qualquer filme que ele/ela deseja, às vezes em condições que são melhores que algumas pequenas e abafadas salas de cinema. Não há um custo extra para assistir repetidas vezes e cenas favoritas podem ser rebobinadas e revistas a seu bel-prazer. A disponibilidade de filmes é garantida não apenas através de grandes empresas como Amazon.com, mas também através de lojas de filmes especializadas, como Video Search of Miami, a qual alega possuir ‘mais de 12,000 títulos de Cults, Exploitations, Estrangeiros e Bizarros’ em VHS ou DVD. Ademais, é possível legal ou, com frequência, ilegalmente) baixar cópias de filmes de sistemas peer-to-peer (p2p) ou trocar DVDs e fitas com outros cinéfilos na internet.”*

(Behlil, 2005, p. 112)

Por outro lado, é também nesse sentido que o cinéfilo passará a ser visto como um espectador meramente fetichista, colecionador de informações enciclopédicas,

“midiólatras e tecnomaníacos [...] vistos como caçadores-coletores de informações e entretenimento, desafiados a sobreviver a uma sobrecarga de *infoentretenimento* e a processar uma espantosa quantidade de imagens e ideias” (Kellner, 2001, p. 28). Em uma sociedade ditada pelo consumo, em que o cinema se vê submetido à televisão e à publicidade, a genuína paixão cinéfila ganha ares de desejo consumista, sendo estimulados a consumir o maior número possível de filmes em uma cultura da mídia que permite cada vez mais a viabilidade de tal hábito.

Apesar do agora possível consumo imaterial de conteúdo, é importante lembrar que o consumo material ocupa seu lugar na cinefilia contemporânea. Comprar e adquirir oficialmente um filme se torna, além da ação de consumo, um reconhecimento da apreciação do cinéfilo por este ou aquele filme, este ou aquele cineasta. Por que adquirir apenas as fotos expostas na entrada do cinema cinquentista se, dos anos 1990 em diante, é cada vez mais fácil a aquisição de todo o filme? E quais seriam, afinal, dignos de uma compra oficial? Se é preciso ver alguns filmes no cinema, também é preciso ter alguns filmes a partir do momento em que estes são comercializados. As práticas cinéfilas se estendem ao possuir o “original”, ao vestir uma camiseta, ao investir em livros e decorações voltados para o culto ao cinema, ao adquirir uma caneca com a imagem de Stanley Kubrick. A cinefilia deixa de ser somente conteúdo e passa a ser também forma, objeto. Cinefilia em forma de almofadas e cartazes na sala, de edições especiais e miniaturas. O cinéfilo pode, enfim, tocar, pegar, armazenar e colecionar aquilo que ama e defende (Elsaesser, 2005), constituindo um prazer de consumo, mas, não menos importante, um prazer de cultivar, uma das muitas extensões do prazer de legitimar.

Thomas Elsaesser (2005, p. 40) chama a atenção, porém, para outro elemento além dos desejos e prazeres em relação à materialização do culto cinéfilo: a memória:

“

*À frente da cinefilia, de qualquer forma, eu quero argumentar, está uma crise de memória: memória fílmica, em um primeiro momento, mas nossa forte ideia de memória no sentido moderno, como recordação mediada por tecnologias de registro, armazenamento e recuperação [...] Nossa experiência do presente já é sempre memória (de comunicação), e essa memória representa o esforço recapturado na autopresença: possuir a experiência para que se possua a memória, para que se possua a si próprio. Dá ao cinéfilo de segunda geração um novo papel – talvez até mesmo um novo status cultural – como colecionador e arquivista, não tanto das nossas passageiras experiências cinematografias como das nossas experiências próprias não menos passageiras.”*

Cabe, aqui, uma reflexão sobre o papel de arquivista que esse “cinéfilo *take two*” se vê determinado a cumprir, pois colecionar e arquivar filmes compreende assegurar a preservação de parte da história do cinema e, sobretudo, de obras que merecem sobreviver a serem disseminadas uma hora ou outra. A raridade constitui valor, cabendo ao cinéfilo o título de guardião do que não deve ser esquecido, do que deve ser, na medida do possível, conhecido ou reconhecido. A maneira como o cinéfilo lida com a materialização do cinema está ligada a prazeres próprios e ao desejo de consumo e posse, mas igualmente dedicada a essa manutenção da memória mencionada por Elsaesser (2005), fazendo da cinefilia uma competição entre “o amor que nunca mente” e a autenticidade de cada filme, único em seu próprio tempo, e “o amor que nunca morre”, devidamente armazenada e segura em vídeos, discos e arquivos virtuais. É por esse caminho que a cinefilia atual solidifica sua posição ambígua, transitando entre

o material e o imaterial, o coletivo e o individual, o autêntico e a reprodução. Ainda sobre memória, Valck (2005, p. 22) nos lembra que

“

*A cinefilia contemporânea, como sua clássica predecessora, relaciona o presente com o passado, mas a memória não é mais apreciada exclusivamente em pensamento privado, discussões cara-a-cara e escritos em livros e revistas. É cultivada por consumidores, produtores e acadêmicos em múltiplos canais midiáticos: espectadores se juntam em festivais, alugam vídeos em lojas especializadas e compram, baixam ou trocam filmes pela internet; corporações reaproveitam filmes (antigos) como clássicos (instantâneos) para o crescente mercado de DVD; e estudantes ajudam a enquadrar material de arquivo não classificado que é apresentado em festivais de cinema, em museus de filmes e em arquivamentos. [...] Por causa de seu variado uso de diferentes tecnologias, canais de comunicação e formatos de exibição, a maneira contemporânea de lembrar é muito mais acessível do que esta prática jamais foi nos anos 60, quando era basicamente limitada a um punhado de metrópoles ocidentais.”*

Valck conclui, então, que a cinefilia de hoje é tão consumista quanto anticapitalista. Consome o filme como produto através de DVDs, *Blu-rays* e demais equipamentos, e, por outro lado, compartilha filmes na internet, prática cuja legalidade tem sido questionada, sobretudo por produtores de cinema e entidades de controle de direitos autorais, como a MPAA de Hollywood. De qualquer forma, são consideradas maneiras de perpetuar o cinema.

## Tudo imagem e toda imagem

Demonstrando descontentamento semelhante ao de Sontag, o crítico de cinema Serge Daney, descrito por Baecque (2010, p. 243) como um cinéfilo melancólico, aponta para o que ele chama de “tudo-imagem” e para como essas perspectivas levaram ao fim do ritual coletivo da cinefilia:

“

*O ato coletivo de olhar para uma tela simboliza o passado. O presente são as telas de projeção, portáteis, individuais, essas clarabóias que presumem um cerimonial bem diferente, acinefílico. Pois o sujeito da imagem é aqui o próprio indivíduo, o indivíduo beneficiário da escolha do tudo imagem, ao contrário do que era sugerido ao cinéfilo numa sala de cinema, esse coletivo de emoções às voltas com a série íntima de um fio de imagens único.”*

Sua melancolia se apresenta de acordo com essa relação com o *tudo imagem*, diálogo que ele considera impossível. Daney está certo a respeito da individualização do cinéfilo, assim como sobre o cinema e sua “marginalização crescente na esfera do visual, rapidamente corroído pelo televisual e o publicitário” (Baecque, 2010, p. 421). Nesse sentido, acompanhamos, além de uma crise da cinefilia, a banalização do que se entende por ser cinéfilo.

No entanto, o lamento de Daney – e, conseqüentemente, o de Baecque – parece desconsiderar a reestruturação social da cinefilia promovida pelas novas mídias. Apesar de individualizado, o cinéfilo não necessariamente se encontra incomunicável, podendo se falar até mesmo de uma nova noção de comunidade cinéfila, cujos

espectadores não precisam dividir um mesmo tempo e espaço para dividir uma mesma experiência. O ato coletivo de olhar para a tela ganha tons mais simbólicos, mas ainda simultâneos à experiência íntima, que agora se sobrepõe, e “a TV não é a impossibilidade de relembrar o cinema, mas apenas nosso momento e nossa maneira de lembrá-lo” (Robnik, 2005, p. 56).

Uma vez equiparado às demais imagens – televisivas, publicitárias – ou mesmo confundido com estas, o cinema, na visão de Daney, deixa de ser cinema, abrindo mão do que lhe fazia tão especial. Mas é na própria Sontag, ao encerrar *The Decay of Cinema*, que encontramos a afirmação de que o ressurgimento do cinema depende de algum novo tipo de cineamor, ou, em outras palavras, um novo tipo de relação com o cinema. Cercado pelo *tudo imagem*, a reação do cinema é se relacionar com essas imagens e até além, apropriando-se de estéticas televisivas, publicitárias e até mesmo quadrinhescas, passando por *animes*, seriados, videogames, videoclipes, vídeos caseiros, internet, telejornalismo e toda uma cultura imagética que lhe convir. O cinema, mais do que nunca, se apodera desses meios, reutilizando suas ferramentas a ponto de não exatamente se limitar ao *tudo imagem*, mas de retrabalhar “toda imagem”. Muito além do cinema, pesa na atual cinefilia a necessidade de se familiarizar com “toda imagem”, cuja coexistência se mostra cada vez mais comum.

Um belo exemplo dessa relação é *Scott Pilgrim contra o mundo* (*Scott Pilgrim vs. the world*, 2010), de Edgar Wright: mix de cinema e outras culturas visuais, o filme explora as linguagens de *mangás* (quadrinhos orientais), *animes* (animações orientais), videogames (gráficos, símbolos, ícones, dinâmicas e estruturas de jogos) e seriados de TV, como uma cena inteira cuja *mise-en-scène* presta fidelidade ao seriado norte-americano *Seinfeld* (1990-1998), incluindo o característico som do baixo presente na série e as risadas automáticas típicas das *sitcoms*. A plena apreciação de um longa-metragem como *Scott Pilgrim* é diretamente proporcional



ao conhecimento que o cinéfilo tem de toda imagem reprocessada no e pelo filme.

Já no âmbito das séries de TV, devido à similaridade das narrativas visuais, o diálogo com o cinema aparece com uma frequência um tanto quanto maior. *Twin Peaks* (1990-1991), criado por David Lynch e Mark Frost, se torna um marco das narrativas seriadas, destacando-se na história da televisão norte-americana (Ferrarez, 2007; Machado, 1998) e, assim, abrindo espaço para seriados que, não raramente, se voltam para uma linguagem e uma estética que parecem prestar mais serviço ao cinema do que à TV, como todo um padrão HBO de produção. Não chega a ser surpreendente, então, que o cineasta Todd Haynes (*Não estou lá*, 2007) assinasse *Mildred Pierce* (HBO, 2011), sua minissérie em cinco episódios estrelada por Kate Winslet, como “um filme de Todd Haynes”.

No universo mais pessimista do tudo imagem, o cinema é marginalizado, enquanto no universo mais otimista do que passamos a chamar de toda imagem, o cinema é explorador, agregador, quase onipresente. O cinema, que agora se propaga por um número maior de canais, mantém seu classicismo, ao mesmo tempo em que é possuído por uma geração informatizada com disposição para oferecer uma quase infinidade de acessos. Uma produção cinematográfica filipina não será vista no circuito comercial, mas está ao alcance da internet. O cinema se torna maior, o conjunto de filmes se multiplica, o que era todo agora tem mais partes a serem agregadas. Talvez a cultura nunca tenha estado diante de tantas formas de acesso, de tamanha reprodução barata, interconectada por uma complexidade que parece atingir seu auge a cada instante.

No núcleo dessa discussão, a distinção entre a ideia de cinéfilo crítico e a ideia de cinéfilo guloso ótico (Baecque, 2010) tende para o domínio da segunda, colaborando, assim, para uma cinefilia vista como alienada, munida de um grande acúmulo informativo carente de reflexão. Contudo, a individualização do cinéfilo, a proliferação

de informações, autores e imagens, o suposto fim do ver coletivo e a dominação do tudo imagem, enfim, a crise da cinefilia, não é suficiente para configurar um cenário de total abandono, e sim de adaptação. A era do olhar crítico de Bazin encontra novos caminhos, pois a legitimação agora se faz necessária não apenas a cineastas e filmes, mas também ao cinéfilo, reinstaurado no infinito entrelaçamento de imagens. ●

## REFERÊNCIAS

- BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BEHLIL, Melis. Ravenous cinephiles: cinephilia, internet, and online film communities. In: VALCK, Marijke de; MALTE, Hagener. *Cinephilia: movies, love and memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- ELSAESSER, Thomas. Cinephilia or the uses of disenchantment. In: VALCK, Marijke de; MALTE, Hagener. *Cinephilia: movies, love and memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- FERRARAZ, Rogério. O mundo estranho de Twin Peaks: um pequeno marco nos seriados de televisão. *Rumores (USP)*, v. 1, pp. 1-17, 2007.
- FERREIRA, Rodrigo. Consumo cinéfilo e cultura contemporânea: um panorama. *Revista LOGOS 32*, Rio de Janeiro, ano 17, n. 01, UERJ, 2010.
- HILDERBRAND, Lucas. Conceptual cinephilia: on Jon Routson's bootlegs. In: VALCK, Marijke de; MALTE, Hagener. *Cinephilia: movies, love and memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- MACHADO, Arlindo. Televisão: a questão do repertório. *Revista IMAGENS*, Campinas, n. 8, Unicamp, pp. 8-19, maio/ago. 1998.
- NG, Jenna. Love in the time of transcultural fusion: cinephilia, homage and Kill Bill. In: VALCK, Marijke de; MALTE, Hagener. *Cinephilia: movies, love and memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- ROBNIK, Drehli. Mass memories of movies. In: VALCK, Marijke de; MALTE, Hagener. *Cinephilia: movies, love and memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- SONTAG, Susan. The decay of cinema. *The New York Times*, 1996.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Editora Papirus, 2003.

TRUFFAUT, François. Uma certa tendência do cinema francês. In: NARBONI, Jean; TOUBIANA, Serge (Orgs.). *O prazer dos olhos: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

VALCK, Marijke de; MALTE, Hagener. *Cinephilia: movies, love and memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

XAVIER, Ismail. Maquinações do olhar: a cinefilia como “ver além”, na imanência. In MÉDOLA, Ana Sílvia Lopes; ARAÚJO, Denize Correa; BRUNO, Fernanda (Orgs.). *Imagem, visibilidade e cultura midiática*. Livro da XV Compôs. Porto Alegre: Sulina, 2007.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Foram utilizados os textos originais em inglês de Sontag e Valck (org.), recebendo tradução livre na redação deste artigo.
- <sup>2</sup> Para Ismail Xavier, a tela grande favorece aspectos e detalhes, diferenciando formas de atenção de cada espectador. A essência parece ser um misto de tal favorecimento e a visibilidade do efêmero (citando AUMONT, 2007), a “indexalidade, o rastro que permite ‘fixar’ um instante qualquer, insignificante, extraído do fluxo”. Ao supor o privilégio da tela grande do cinema para o exercício do olhar mais acurado, que nota o efêmero, o instante, Xavier vai de encontro à parte da crítica de Sontag, mais preocupada com o ritual social do ir ao cinema.