

Distinção e crítica de cinema na contemporaneidade a partir de estudos de caso

Marina Soler Jorge¹
Universidade Federal de São Paulo

Resumo: Este artigo pretende discutir o conceito de distinção, elaborado nos escritos de Pierre Bourdieu, a partir da análise de críticas de cinema publicadas em revistas voltadas ao público especializado. Nosso objetivo é compreender em que medida estes textos, entendidos como formadores de gosto, participam de estratégias de distinção ao permitir ao espectador, dotado dos códigos artísticos, elevar-se em relação aos espectadores não iniciados.

Palavras-chave: Distinção; crítica de cinema; sociologia da arte.

¹ Socióloga e professora adjunta III do Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Unifesp. Mestre em Sociologia pela Unicamp e Doutora em Sociologia pela USP. Autora do livro “Cultura Popular no Cinema Brasileiro dos Anos 90” (2010) e “Lula no Documentário Brasileiro” (2011).

Distinction and film criticism in contemporary from case studies

Abstract: This paper discusses the concept of distinction, developed in the writings of Pierre Bourdieu, through the analysis of film reviews published in magazines aimed at specialized audiences. Our goal is to understand to what extent these texts, understood as taste makers, participate in distinction strategies by allowing the viewer equipped with the artistic codes to raise in relation to the uninitiated spectators.

Keywords: Distinction; film reviews; sociology of art.

Distinción y la crítica del cine en contemporaneidad a partir de estudios de caso

Resumen: Este artículo aborda el concepto de distinción, desarrollado en los escritos de Pierre Bourdieu, a partir del análisis de críticas de cine publicados en revistas dirigidas a públicos especializados. Nuestro objetivo es entender en qué medida estos textos, entendidos como formadores del gusto, participan en las estrategias de distinción al permitir que el espectador equipado con los códigos artísticos a elevar en relación con los espectadores no iniciados.

Palabras-clave: Distinción; críticas de cine; sociología del arte.

Introdução

Um dos conceitos mais importantes que advém da teoria de Pierre Bourdieu para o estudo da formação do gosto e das estratégias de consumo cultural por parte do espectador é o de *distinção*. Esmiuçado através da obra de mesmo nome (BOURDIEU, 2006, *A distinção*), o conceito atravessa implicitamente outros livros importantes do autor, como *O amor pela arte* (BOURDIEU e DARBEL, 2007) e *As regras da arte* (BOURDIEU, 1996), e está baseado em pesquisas empíricas com frequentadores de museus e na análise de dados estatísticos, de fontes diversas, que dizem respeito desde ao consumo alimentar e mobiliário das diferentes classes sociais na França até práticas culturais em um sentido mais estrito, como os hábitos de leitura e frequência a espetáculos.

Um dos objetivos autoproclamados de Bourdieu é revelar que a sensibilidade artística não é fruto de um dom natural do indivíduo, supostamente mais capacitado que outros para a apreciação artística, mas um produto da história reproduzido através da educação. Assim, gostar de arte depende de estar informado sobre arte e ser capaz de analisar a obra em termos da história específica do *campo*, de modo a decifra-la a partir de qualidades que lhe são internas e estéticas e evitar aquelas que se referem a propriedades externas e éticas (a “moral” de um filme ou a relevância do tema, por exemplo), ou seja, propriedades heterônomas em relação ao campo tornado autônomo da arte.

O projeto intelectual autoproclamado de Bourdieu é historicizar a experiência estética do espectador do século XX de modo a, em suas palavras, “compreender o compreender”. Desta maneira, será importante, para Bourdieu, considerar: 1) por um lado, a autonomia do campo de produção cultural neste período e de seus princípios de produção e avaliação, que ensejou uma leitura “pura” das obras pictóricas e musicais assentada em sua “gratuidade”, “ausência de função”, “desinteresse”, “primado da forma sobre a função”, etc (BOURDIEU, 1996: 319); 2); por outro lado, os *habitus* específicos das diferentes classes e camadas sociais de espectadores, que os capacitam ou não a empreender uma leitura da obra adequada ao estado de autonomia do campo de produção cultural, ou seja, uma leitura que parta de princípios estéticos (em contraposição à ética dos valores cotidianos) e formais e que seja capaz de analisar a obra antes em relação à história específica do campo do que ao contexto social mais geral.

Segundo Herbert Gans no livro *Popular culture & high culture - an analysis and evaluation of taste*, ainda que muitas das escolhas culturais das diferentes classes sociais estejam convergindo na contemporaneidade, considerações relacionadas a *status* e prestígio social continuam sendo importantes, o que predispõe o público de elite a tomar a cultura popular para si apenas quando ela já foi abandonada pelo seu público original. Um filme como *Casablanca*, originalmente produzido visando o consumo das massas, pode transformar-se em referência para um público de elite quando, passadas décadas de sua produção, seu apelo junto às classes populares é muito pequeno e ele torna-se disponível para ser tomado como objeto legítimo de consumo e

veneração pelas altas camadas sociais (GANS, 1999: 136). Assim, produtos antes massificados acabam entrando no registro da raridade e são assumidos enquanto obras elevadas.

É preciso considerar que as transformações contemporâneas na forma de distribuição e recepção dos produtos culturais alteraram substancialmente os padrões de consumo e, como consequência, colaboraram no questionamento das fronteiras entre as hierarquias de gosto. A difusão maciça dos meios de comunicação de massa, entre os quais a Internet aparece como fator relevante, transforma a relação do chamado público médio com a cultura legítima, estabelecendo mudanças profundas na forma como se dá o acesso e o consumo das obras. Jim Collins, no livro *Bring on the books for everyone - how literary culture became popular culture*, é um dos autores a analisar este processo no âmbito da literatura através de estudos dos casos das livrarias *Barnes & Noble* e *Amazon.com*, do “clube do livro” apresentado por Oprah Winfrey na televisão e do investimento bem-sucedido da Miramax em “cine-literatura” (*As Horas* e *Shakespeare Apaixonado*). Collins argumenta que o que se chama de literatura na atualidade não é mais o mesmo que se chamava há algumas décadas atrás, pois não é mais possível analisá-la como fenômeno social sem mencionar o contexto de grandes redes de livrarias e de programas televisivos que promovem autores, a influência das estrelas do *showbiz* na divulgação das obras e a recorrência com a qual os grandes escritores frequentam as mídias.

Ao aplicar a lógica da racionalidade econômica à esfera do gosto, transformando-o numa questão de distribuição desigual de recursos culturais, Bourdieu interpreta as estratégias menos usuais de valorização – ou seja, a valorização de produtos marginais ou massificados pelas classes superiores – nos termos de um ganho extra de capital simbólico: as estratégias de distinção mais arriscadas seriam também as mais rentáveis para os intelectuais. No entanto, é preciso considerar que, embora Bourdieu tenha feito avançar de maneira consistente e indispensável o conhecimento sobre as escolhas culturais ao analisá-la numa relação de homologia com o campo da economia, não é possível reduzir o processo de construção das hierarquias de gosto a uma questão de estratégia de valorização de tipo capitalista. Matthew Hill, no livro *Fan Cultures*, critica Bourdieu pelo que considera ser uma visão monolítica do que é ou não legítimo no que se refere ao capital cultural, quando na verdade o campo da cultura é muito mais fragmentado e complexo do que Bourdieu supõe. Segundo Hill, não é possível reduzir a experiência do fã àquela definida em termos de classe social, pois a vida cultural não pode ser entendida apenas através de uma abordagem econômica (HILL, 2002: 45-48).

O ambiente cultural da contemporaneidade, inundado de bens artísticos que não necessariamente reduzem-se à cultura de massas conforme concebida pelos “apocalípticos” (ECO, 2001) da crítica cultural, estimula o espectador a exercer um papel mais ativo na aquisição de informações e referências sobre aquilo que vale e que não vale a pena ser visto. Os elementos típicos da modernidade que operavam na seleção do gosto e utilizados por Bourdieu na elaboração do conceito de distinção talvez tenham de ser rediscutidos à luz da hiperacessibilidade que vigora na contemporaneidade, o que não teremos tempo de fazer neste artigo.

Distinção e crítica de cinema

O papel crítico profissional, antes elemento fundamental na formação do gosto e das estratégias de distinção, pois participante fundamental das instâncias de consagração legítima das obras, assim como o papel do espectador, deve ser revisto no contexto que estamos abordando. Se o espectador passa a aproveitar-se de um clima cultural de acessibilidade, no qual suas considerações passam a ser valorizadas, o crítico profissional passa por um movimento contrário. Suas opiniões não operam com a mesma legitimidade de antes, e o espectador parece confiar menos nos vereditos especializados do que em seu próprio gosto individual. Pensadores da crítica argumentam que o que está em jogo é a perda da autoridade cultural do crítico de cinema e uma mudança profunda na cultura contemporânea de cinema na qual este profissional tornou-se em grande medida desnecessário (HABERSKI Jr., 2001).

No contexto de crise das instâncias tradicionais de consagração, é preciso analisar em que medida o conceito de distinção, entendido como um mecanismo de criação de legitimidade construído a partir do topo das hierarquias sociais, ainda possui poder explicativo. Para isso, escolheremos apenas um dos elementos do conceito de distinção, aquele que diz respeito à autonomia do discurso crítico, e faremos uma análise de caso baseada nos textos produzidos sobre dois filme: *Dançando no Escuro* e *O Resgate do Soldado Ryan*.

Para esclarecer a metodologia escolhida será preciso mencionar outro conceito de Bourdieu brevemente citado acima, o de *campo*. Na palestra “Algumas Propriedades dos Campos”, o autor define assim o conceito: “Os campos se apresentam à apreensão sincrônica como espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes” (BOURDIEU, 1983: 89). Uma das principais características dos campos desde a era moderna é sua autonomia em relação a outros campos aos quais anteriormente, em um contexto medieval, por exemplo, aqueles estavam ligados. Assim, o campo da arte, por exemplo, pode, na modernidade, desligar-se das demandas mais imediatas dos campos religioso e econômico, passando a legitimar a produção artística a partir da dinâmica interna ao campo da arte e não mais de necessidades exteriores. Nasce assim, por exemplo, o *l'art pour l'art*, analisado por Bourdieu em *As Regras da Arte*, e todos os outros tipos de discurso, produzidos no interior do campo artístico, que defendem a autonomia da arte em relação ao contexto social.

Em uma situação de autonomia da arte, cria-se um particular efeito de distinção que separará os entendidos em arte do público geral, pois o discurso crítico que legitima a obra será produzido em observância às regras internas ao campo, e não a partir de critérios externos. Esse assunto é analisado na já citada obra *O amor pela arte*, no qual Pierre Bourdieu e Alain Darbel explicitam os critérios que regem o gosto legítimo – do iniciado em arte – e aqueles encontrados no gosto popular ou ingênuo.

Para os autores, as diferentes posturas dos espectadores em relação à obra de arte estão relacionadas à aplicação do “código propriamente artístico” ou do “código da vida cotidiana”. O “código propriamente artístico” remete menos à coisa representada do que à representação, ou seja, procura não a

correspondência entre a obra e o real, nem o deleite descompromissado do contato com a representação, mas a forma especificamente artística que o autor conferiu à coisa representada. Trata-se de um código formalista, que utiliza-se de um vocabulário interno ao campo artístico gestado ao longo de décadas de autonomia em relação ao contexto social mais geral, e que só pode ser decifrado pelo espectador dotado de familiaridade com a história da arte e com a linguagem específica do meio. Espectadores, privados das ferramentas necessárias para analisar formal e internamente a obra, expressam seus julgamentos, segundo os autores, através das éticas externas à estética: a quantidade de trabalho empregada na obra, sua antiguidade, o tema (“Gosto de todos os quadros onde aparece o Cristo”, BOURDIEU e DARBEL, 2007: 83) e a beleza (“É muito lindo...”, BOURDIEU e DARBEL, 2007: 83).

Já mencionamos as principais objeções em relação à fixidez deste modelo de apreensão da obra, na qual o leigo estaria “condenado” à ignorância: por um lado, a atual convergência entre os gostos das diversas camadas da sociedade, explicitado por Herbert Gans. Por outro lado, o fato de que, na atualidade, o espectador tem buscado informação fora das instâncias antes legítimas de consagração, sobretudo a crítica profissional, em muitos casos produzindo eles mesmos suas próprias apreciações sobre as obras que assistem – o caso do IMDB, no qual o usuário escolhe os melhores filmes da história e produz *reviews* sobre as obras, é emblemático. Por outro lado, é possível que os critérios de julgamento artístico continuem explicitando a autonomia do campo, referindo-se antes à história interna à arte e aos formalismos criados por artistas e críticos em décadas ou séculos de acúmulo intelectual.

Para verificarmos como, e se o discurso crítico produz e reproduz o “código propriamente artístico” de análise das obras cinematográficas, escolhemos dois filmes que tiveram repercussão crítica na época de lançamento e frequentaram festivais e páginas de revistas mais ou menos especializadas. Trata-se de duas obras formalmente e tematicamente muito diversas dirigidas por cineastas que ocupam posições diferentes no campo cinematográfico.

O Resgate do Soldado Ryan, lançado em 1998 e dirigido por Steven Spielberg, é um filme de guerra que narra a tentativa de resgate de um soldado, Ryan (Matt Damon), na Segunda Guerra Mundial, cujos outros três irmãos já foram mortos. Quando o soldado é finalmente encontrado por um grupo liderado pelo Capitão Miller (Tom Hanks), ele mostra seu valor recusando-se a voltar para a casa da mãe nos EUA por ter de defender uma ponte francesa que é estratégica para o avanço dos nazistas. Os planos iniciais e finais do já velho ex-soldado Ryan no presente voltando para a França para prestar homenagem ao Capitão Miller fazem parte do conhecido repertório de finais sentimentais de Spielberg. Chama a atenção neste filme os quinze minutos de desembarque na Normandia, momento culminante para o conflito e que é filmado de maneira extremamente violenta e realista com uma câmera que coloca o espectador ao lado de homens cujas vidas dependem unicamente da imensa sorte de conseguirem atravessar a água e a areia da praia antes se serem mortos por nazistas nas colinas. A crueldade da tomada de Omaha impressiona desde a aproximação dos soldados, quando estes são alvejados ainda dentro das embarcações. Os que sobrevivem o conseguem por mera sorte estatística. *O resgate do soldado Ryan* ganhou importantes prêmios no cinema, mas perdeu o Oscar de melhor filme para o improvável *Shakespeare apaixonado*.

Dançando no Escuro, lançado em 2000 e dirigido pelo dinamarquês Lars Von Trier, é uma espécie de musical que critica a sociedade estadunidense, sua obsessão por dinheiro e aparência, bem como a alienação que promove a partir de seu cinema. Não se pode classificar o filme estritamente como um musical, dado que lhe falta a leveza e a graciosidade do gênero. Ao contrário, o filme prima pela profusão de tragédias que se abatem sobre a imigrante Selma (Björk), desde a doença lhe tira a visão e que acometerá o filho até o final no qual é enforcada por um assassinato que fora obrigada a cometer. Quando de seu lançamento, o filme chamou a atenção pelo contraste entre as sequências de musical, filmadas com filtros e mais bem cuidadas, e as sequências nas quais não há música, trabalhadas com a mesma falta de cuidado que caracteriza outros filmes de Lars Von Trier e que demonstram uma recusa em relação à imagem brilhante, controlada, agradável e fantasiosa característica do cinema clássico. Também característica de Von Trier é a escolha do personagem feminino como central e de onde emana abnegação e heroísmo sem limites – traço que ele gosta de enfatizar como influência de seu conterrâneo Carl Theodor Dreyer e sua obra *O Martírio de Joana D’Arc* (1928). No Festival de Cannes, *Dançando no Escuro* dividiu opiniões, mas Lars Von Trier conquistou a palma de ouro e Björk levou o prêmio de melhor atriz.

A escolha destes dois filmes se deu por serem obras que apresentam importantes pontos em comum, mas também diferentes: ambos foram realizados por cineastas internacionalmente conhecidos, que motivaram discussões tanto pelo tema quanto pelo estilo, que apresentam pontos de vista sobre a sociedade estadunidense, e que frequentaram festivais internacionais. São, sobretudo, filmes que repercutiram no público e na crítica, o que os colocam dentro dos critérios sugeridos por Pierre Sorlin em *Sociologie du Cinema* para a escolha dos objetos de estudo.

Em relação aos textos críticos escolhidos, eles estão baseados nos critérios de David Bordwell em *Making Meaning*. Segundo este autor, podemos dividir os textos sobre cinema em três categorias diferentes: 1) a crítica jornalística, publicada em jornais diários e revistas semanais de grande circulação; 2) a crítica ensaística, divulgada em revistas mensais especializadas em arte e cinema; 3) a crítica acadêmica, escrita por intelectuais e pesquisadores e publicadas em revistas de divulgação científica. Escolhemos, para este artigo, analisar o segundo tipo de crítica, que tende a utilizar um vocabulário e um repertório mais especializado – mais devedor da autonomia do campo artístico, segundo os conceitos de Bourdieu – mas ainda não tão hermético e de pouca circulação quanto os periódicos acadêmicos. A crítica ensaística atinge espectadores que, ainda que gostem de cinema, os consomem antes como cinéfilos do que como pesquisadores. Em relação à crítica jornalística, aquela tende a promover um debate mais estético e formalista, sobretudo porque, ao contrário desta, não está tão preocupada em funcionar como um guia de consumo para o espectador eventual.

Infelizmente, estamos limitados pelo acesso a revistas internacionais e pela própria “geopolítica” da repercussão dessas revistas, que se concentram em alguns poucos países desenvolvidos. Muitas revistas antes lidas e comentadas, na América Latina e Europa, transformaram-se em *blogs* com textos críticos muito curtos e superficial, quando não desapareceram completamente, como é o caso da brasileira *Bizz*. Os textos críticos que selecionamos para esta pesquisa

foram publicados nas revistas *Artforum* (EUA), *Cahiers du cinéma* (França) e *Sight and Sound* (UK) e *Film Quarterly* (USA).

Dançando no Escuro

A revista *Artforum*, especializada em artes visuais, na edição de outubro de 2000, trás em sua coluna de cinema um texto escrito pelo escritor, artista e crítico estadunidense Dennis Cooper. Escrito em um inglês refinado, irônico e adjetivado, o estilo do texto é evidentemente hermético para aqueles que não dominam a linguagem cinematográfica e não estão familiarizados com a obra de Trier e alguns de seus colegas do *Dogma 95*. Sua crítica está centrada no estilo de Lars Von Trier, que segundo Cooper não é apropriado para a linguagem do melodrama, mas esta tese demora a ser apresentada de maneira objetiva e só vem a tona no último dos sete longos parágrafos. No restante do texto, Cooper trabalha os argumentos que o levarão a essa conclusão, mas o faz em grande medida de maneira abstrata, relacionando as opções estéticas de Trier com o humor geral do filme.

Sempre se utilizando de uma profusão de adjetivos conceituais para qualificar a obra do cineasta e seu estilo (indulgente, iconoclasta, atrevido, *shape-shifting*, *poète maudit*, operístico, pródigo etc.) Cooper considera que *Dançando no Escuro* tinha tudo para colocar Trier no panteão dos grandes diretores da história do cinema, mas que o filme não funciona tão bem como poderia. *Dançando no Escuro* é tão exagerado que beira o absurdo, de modo que, segundo Cooper, os críticos não sabiam se deviam ou não levar o filme a sério. Os números musicais são amadores e tem um tom inadequado. Se a intenção era satírica, o filme é um exercício formal inútil e pouco espirituoso. Se a intenção era traumática, para o crítico, o filme é uma bagunça mal calculada na qual é difícil saber como diferenciar o drama do absurdo. O resultado é um filme cheio de lugares comuns e interpretações estranhas e que acaba expondo o maior problema do diretor: “o cara não tem coração (e) Trier deveria ser esperto o suficiente para deixar o realismo lamentoso para alguém que se importa (digamos, o colega de *Dogma* Thomas Vinterberg)”. Em outras palavras, Trier não é o homem certo para lidar com dramas que exigiriam mais poesia e sensibilidade.

Esse pequeno resumo, infelizmente, pode apenas dar conta do elemento mais geral da crítica, que reside em uma discussão evidentemente internalista, apelando, no entanto, não tanto aos elementos que compõe a forma da linguagem cinematográfica, como fotografia, montagem, *mise-en-scène*, mas para o tonalidade esquizofrênica que permeia a obra, indecisa sobre ser um musical, um dramalhão, ou um absurdo que não pretende ser levado a sério. O que afastará o espectador não iniciado deste texto, a nosso ver, não é a falta de conhecimento da forma do filme e seus aspectos técnico-estéticos, mas a inglês utilizado que sacrifica a clareza e a objetividade em benefício de um estilo literário mais refinado e provocativo. Estilisticamente, esta crítica parece querer superar a obra analisada.

A *Cahiers du Cinéma* não dedicou análise específica sobre o filme mas abordou a relação entre Lars Von Trier e Björk. Na edição de junho de 2000, que trouxe uma cobertura dia a dia sobre o Festival de Cannes, a projeção de *Dançando no Escuro* e toda a fofoca que o cercou ganhou mais destaque do que o próprio filme. Lars Von Trier exigiu que não houvesse o jingle do festival antes

da projeção, mas apenas cinco minutos de música sem nenhuma imagem que não a do próprio filme. Björk estaria evitando cruzar com o diretor em Cannes e não havia comparecido à conferência de imprensa após a projeção. Na mesma edição, páginas a frente, o jornalista e crítico Jérôme Larcher, em um texto que denominou “A magia Björk”, enaltece a atriz, ganhadora do prêmio de interpretação feminina, como a verdadeira, e quiça única, qualidade de *Dançando no Escuro*. Procurando passar dos bastidores à obra, Larcher defende que a chantagem empreendida por Trier – ele não iria rodar o filme caso Björk não atuasse, jogando no lixo dois anos de trabalho da cantora na trilha sonora da obra – transborda na interpretação da personagem de Selma. “É a voz de Björk que mais impressiona no filme, e que alcança um raro grau de emoção. Pois essa voz é justamente o lugar da chantagem descrita acima”. Para Larcher, o sucesso do filme se deve ao fato de que Björk procurou interpretar a personagem com a mesma entrega e intensidade que aplicou na composição da trilha sonora. De resto, o filme, para o crítico, é esquemático, “todos os mecanismos do melodrama estando reduzidos a um espetáculo, a uma espécie de show irritante”.

Esta crítica, escrita em um francês claro e objetivo, pobre em vocabulário técnico em cinema, que prefere a concretude dos argumentos à abstração dos formalismos, trás os bastidores da filmagem para dentro da análise da obra, procurando mostrar como as condições de produção atuaram sobre o resultado final. Ainda que publicada em uma revista de muita projeção e influência na área do cinema, tendo eclipsado concorrentes como a *Positif*, este texto crítico não exclui o espectador comum de seu universo de leitores. Ao contrário: apela às polêmicas causadas pelo filme que, na França e naquele momento, deve ter chegado aos ouvidos até de espectadores mais desatentos, e ao impacto da presença estranha e impactante de Björk, ícone da música pop-cult vinda de um país exótico e gelado.

A revista britânica *Sight and Sound* deu destaque ao filme como matéria de capa, apresentando o rosto de Björk em um primeiríssimo plano que nos remete ao já citado *Martírio de Joana D’Arc*. Dentro da revista, o texto, escrito em um inglês claro e objetivo, parte das diferentes reações do público e da crítica que *Dançando no Escuro* suscitou para tentar mostrar que sentimentos ambivalentes são acionados ao longo de todo o filme. Dentre os textos analisados, este é o que dá maior destaque às questões de gênero, analisando o musical e o melodrama para defender que Trier procura deformar seus elementos mais característicos. O melodrama oferece a base para o diretor atacar as convenções do musical e a alienação que este promove. Ao mesmo tempo, Trier, de alguma forma, segunda a revista, homenageia o musical, ao referenciar diversos diretores importantes do gênero. Tanto o melodrama quanto o musical apelam à emoção do espectador. Para a *Sight and Sound*, o filme impede que o espectador usufrua tanto do maravilhamento do musical quanto do envolvimento emocional do melodrama. Isso se dá pois, do lado do musical, as danças são feias e estranhas e a música é difícil de se gostar numa primeira audição. Do lado do melodrama, escolhas estéticas, como a falta de textura e profundidade do meio digital, o uso pobre de cores e o corte tipo *swish pan*, que atrapalha a fluência narrativa, impedem a entrega do espectador à história contada. Entre os textos de *Dançando no Escuro* analisados, este também é o que melhor analisa o enredo, procurando empreender uma leitura

profunda do significado das ações dos personagens para a narrativa e suas motivações psicológicas.

Tudo isso é apresentado de forma bastante sóbria, em um inglês elegante e de fácil compreensão. Termos técnicos são explicados para o leitor que não os domina, bem como a questão da diferença entre a imagem do celulóide e do digital. As referências a outros filmes musicais não atrapalham a fruição do espectador que não os conhece. Os elementos característicos dos gêneros melodrama e musical são apresentados de maneira clara, didática no bom sentido, para o leitor que não os conhece. A atenção do texto à narrativa e sua tentativa de interpretar os eventos representados, de modo a agregar informações àquilo que é imediatamente visto, nunca resvala na leitura sintomática ou de tipo psicanalista (que abordaremos mais a frente), o que faz com que o nível de profundidade da crítica não supere a capacidade de compreensão do espectador eventual.

O Resgate do Soldado Ryan

Para a análise dos textos críticos de *O Resgate do Soldado Ryan*, selecionamos textos da *Cahiers du Cinéma* e *Sight and Sound*, como fizemos com *Dançando no Escuro*, e da publicação *Film Quarterly*, voltada sobretudo à crítica acadêmica mas que eventualmente apresenta críticas de teor ensaísta, conforme a classificação de David Bordwell. Certamente, o filme foi amplamente comentado por críticos como Roger Ebert e Jonathan Rosenbaum, bem como em jornais diários e revistas semanais dedicados a assuntos gerais. No entanto, conforme expomos, demos preferência a crítica de tipo ensaístico, cujos textos, na atualidade, são muito mais rarefeitos.

Em *Film Quarterly* a crítica Karen Jaehne analisa o filme de Steven Spielberg dando ênfase a seu conteúdo narrativo e, como no caso do texto da *Sight and Sound* sobre *Dançando no Escuro*, procurando lançar luz ao significado dos eventos narrados. Trata-se portanto de um texto que procura ir além do que está mostrado, sem no entanto extrapolar para significados filosóficos-políticos ou psicanalíticos que residam fora do filme. É escrito em inglês simples e tem um claro desejo de ser comunicativo e agregar interpretação ao espectador eventual. Jaehne inicia seu texto recordando a recorrência do tema da Segunda Guerra Mundial em Spielberg, e cita sobretudo o parentesco com *A lista de Schindler* (1993) e o verso do Talmud nele citado por um judeu salvo pelo empresário alemão: “Quem quer que salva uma vida, salva o mundo inteiro”. Em *O Resgate do Soldado Ryan*, como lembra Karen Jaehne, ao contrário do que ocorre em *Schindler* – no qual um só homem salvará a vida de 1200 homens –, um grupo inteiro de soldados é deslocado para resgatar um só homem.

A autora menciona a boa recepção d'*A lista de Schindler* na Alemanha e considera que *O Resgate do Soldado Ryan* também deverá ser bem recebido neste país, dado que os alemães não são mostrados como monstros mas como soldados que agem como quaisquer outros agiriam em uma situação de guerra. Serão os norte-americanos a ser mostrados, como nota a crítica, em ações irregulares do ponto de vista da Convenção de Genebra. Entre os soldados norte-americanos, um se destacará pela consequência de seu comportamento: o Soldado Upham, tradutor, intelectual e inútil quando se trata de pegar uma arma, que será incapaz de ajudar o companheiro judeu em meio a um combate

mano a mano com um soldado alemão – soldado que, dias atrás, ele teve a misericórdia de libertar.

Será essa a sequência – a da covardia de Upham – que concentrará o foco das atenções da autora, justamente pela problema moral que ela apresenta. A crítica amarra o momento de inação de Upham com as sequências iniciais e finais de Ryan, já idoso, questionando sua família se sua vida valeu a pena: “Upham oferece o perfil de um homem que, depois da guerra, será incapaz de de viver consigo mesmo – muito mais do que o Soldado Ryan, que implora ao Capitão Miller que o deixe lutar com seus companheiros”. A autora ainda aborda outras questões morais levantadas pelo filme, como a dificuldade de compreensão entre alemães e norte-americanos em decorrência das barreiras linguísticas e irrelevância das normas com respeito a prisioneiros de guerra. Jaehne conclui que, por essas questões, o filme é ambíguo, e Spielberg tem dificuldade de lidar com personagens que sejam moralmente mais complexos.

A revista *Cahiers du Cinéma*, que deu relativamente pouco destaque a *Dançando no Escuro*, reservou várias páginas da edição de novembro de 1998 para discutir *O Resgate do Soldado Ryan*. Trata-se, aqui, de um texto que aproxima-se do que Bordwell denomina como leitura sintomática: tratar os elementos do filme como símbolos de outra coisa, como o conflito edípico (na versão freudiana), a posição voyerista do espectador de cinema (na versão lacaniana), o desejo de objetificação feminina por parte do olhar masculino (na versão feminista), a luta de classes e a alienação capitalista (na versão marxista), etc. Utilizando-se de um francês que não é propriamente difícil, o crítico, Charles Tesson, cria dificuldade na leitura, sobretudo para um espectador eventual, ao utilizar de afirmações misteriosas, que parecem não se justificar imediatamente nas cenas do filme. É sobretudo nisso que reside a crítica de David Bordwell à leitura sintomática: tratar-se-ia de um uma análise fílmica que escolhe uma teoria – normalmente a que está mais na moda – e aplica-a ao filmes em grande medida de forma aleatória, a partir de afirmações abstratas e que, em verdade, poderiam ser aplicadas a qualquer outra obra.

Na crítica de Charles Tesson, *O Resgate do Soldado Ryan* se torna uma obra que fala de símbolos norte-americanos. Salvar Ryan não é tão absurdo quanto parece, pois se trata de salvar não um homem mas uma ideia de America, ainda que para salva-la alguns de seus homens precisem morrer. “A cena na qual o militar anuncia a morte de seus filhos à mãe pode ser percebida como o *teatro* de um arranjo simbólico que visa relegitimar o papel do pai (...). Pois com a determinação de salvar Ryan, é a função paternal do Estado americano que se busca recapitalizar simbolicamente”. Durante o texto a palavra *simbolique* será utilizada diversas vezes para extrapolar o que vemos no filme em direção a um significado cultural muito maior. Para o crítico, a França é mostrada como um clichê na qual a paisagem urbana se divide em bares ou igrejas e propagandas de bebidas alcólicas estão por todos os lados. O combate simbólico no filme entre EUA e França remeteria ao combate entre cinema americano e cinema francês. O soldado que pega no colo a criança francesa, cujos pais querem entregar aos norte-americanos, acaba sendo “punido” com um tiro fatal como símbolo da América que deve salvar a si mesma (Ryan) e ninguém mais (a criança francesa). Nesse sentido, o filme, segundo o crítico, é protecionista e nacionalista. O tradutor Unham fraqueja pois fala vários idiomas, e portanto está mais exposto aos inimigos, ao contrário de seus companheiros que podem melhor defender a América pois não correm o risco

de simpatizar com os alemães. O Capitão Miller, quando finalmente revela sua profissão, é professor de letras e, portanto, segundo o crítico, ensina inglês e literatura norte-americana, sendo símbolo da fidelidade à América em oposição ao trilingue Upham. O alemão que Upham salva é menos um inimigo do que um traidor da América que abusa de sua confiança ao discorrer sobre a cultura de massas estadunidense que ele diz amar. Deste modo, segundo Charles Tesson, *O Resgate do Soldado Ryan* acaba por opor duas linhas narrativas: “Uma linha ideal e generosa, que passa por Miller e Ryan (e) uma linha sombria e paranoica, que se exprime na trajetória de Upham”. O leitor eventual deste texto poderá encontrar dificuldades não em um vocabulário exatamente formalista, mas na metodologia que análise que privilegia a aplicação de teorias humanistas que fazem das sequências do filme sintomas de outra coisa (a pátria, por exemplo).

Finalmente, a revista *Sight and Sound* abre sua *review* sobre o filme comparando-o com *A Lista de Schindler*: em ambos o “herói” precisa cumprir a missão quixotesca de salvar uns poucos, ou um, enquanto milhares de outros morrem, e menciona a mesma frase do Talmud citada na primeira crítica acima. O crítico aborda questões estilísticas defendendo que, neste filme, Spielberg deixa de lado seu “estilo *storyboard* usual em favor de uma abordagem mais urgente, com câmera na mão e cores dessaturadas emulando a aparência dos *newsreels* coloridos sobre a Segunda Guerra”. Além disso, o crítico considera que, com excessão da sequência na qual o exército norte-americano aparece ao estilo “resgate no último minuto” para salvar os poucos soldados que sobraram, não há muito do toque sentimental característico de Spielberg em *O Resgate do Soldado Ryan*.

Entre os textos analisados, este é o único que dá considerável destaque à sequência do desembarque em Omaha, elogiando-a pelo horror, credibilidade e coreografia e considerando-a apenas comparável àquelas do filme *Come and See* (Elem Klimov, 1985). O crítico também elogia o roteiro não-sensacionalista que dá um sentido à missão aparentemente fútil do Capitão Miller: impedir a conquista da ponte francesa faz com que a Guerra acabe mais rápido. No texto, é mencionada a preferência de Spielberg, revelado em vários filmes que dirigiu anteriormente, pelo universo moralmente definido da Segunda Guerra, na qual se sabe muito bem para que lado se deve torcer (em oposição ao universo moralmente dúbio da Guerra do Vietnã).

A atuação de Tom Hanks é elogiada, bem como as opções de roteiro que criam drama e mistério em torno de sua figura, mas o crítico considera que o personagem central é o já mencionado Upham. O significado do fato deste soldado ter sido incapaz de salvar seu colega judeu é objeto de especulação por parte do crítico, que se pergunta o que exatamente Spielberg quereria dizer com isso: “Que é certo matar prisioneiros de Guerra? Ou que intelectuais americanos como Upham, através de sua simpatia com os alemães como seres humanos civilizados, de alguma forma toleraram o Holocausto? Está aberto a interpretações”. O crítico considera que Spielberg, nesta incerteza, evita manipular o espectador, o que é um grande passo em sua carreira de filmes que moralmente simplificados: “O fato de que ele abstêm-se de nos dizer o que pensar (...) é última prova – se mais alguma for necessária depois deste magnífico filme – de que ele alcançou a maioria como artista”.

Ainda que esta crítica mencione brevemente aspectos artísticos de fotografia e câmera, ou ainda faça referência a outras obras mais ou menos

conhecidas da história do cinema, seu estilo é claro, limpo e objetivo, tendo clara intenção de ajudar o espectador a interpretar *O Resgate do Soldado Ryan* dentro do universo de Spielberg. Além disso, o crítico procura ser antes um guia para o leitor do que oferecer uma leitura fechada, deixando abertas possibilidades interpretativas ao espectador.

Discussão

Ainda que tenhamos escolhido um número reduzido de crítica – três para cada filme – encontramos um variado repertório de análises filmicas que podem nos oferecer um interessante contraponto à forma como Pierre Bourdieu entende o papel da crítica de arte, ao menos no que se refere ao cinema.

Em primeiro lugar, cabe analisar em que medida a crítica que tivemos acesso é ou não internalista e/ou formalista nos termos de Bourdieu. A menção a procedimentos estilísticos típicos do cinema, como montagem, fotografia, *mise-en-scène* e etc. ocupam um espaço relativamente pequeno dentro das críticas. Quando mencionados, este vocabulário tem uma função menos autônoma do que se poderia esperar: ao mencionar elementos fílmicos, os críticos procuram explicar ao leitor como eles funcionam para criar no espectador certas sensações (o estranhamento causado por cortes não motivados, a câmera na mão que cria o efeito de que estamos imersos no horror da sequência, etc). São poucas as menções à “gramática” do cinema que permanecem sem uma subsequente explicação sobre sua contribuição para as sensações causadas pelo filme. Podemos dizer, então, que as críticas lidas não estão comprometidas, de modo geral, com a análise internalista *tour court*, mas que a subordinam àquilo que estas agregam à experiência do espectador e ao sentido narrativo do filme. Assim, não é possível dizer que a análise internalista, no sentido mencionado por Bourdieu, seja preponderante nas críticas; ela ocupa um lugar similar, se não inferior, em relação à análise dos elementos da narrativa (como veremos mais abaixo).

Por outro lado, a análise da questão dos gêneros está bastante presente nas críticas apresentadas. Quase todas mencionam, no primeiro filme, a questão da (in) compatibilidade entre musicais e melodramas, e no segundo, o universo moral que normalmente é acionado pelo filmes de Guerra. Em relação a *Dançando no escuro*, a discussão sobre o gênero pode funcionar como uma questão internalista, uma vez que se trata de entender a opção de uso dos gêneros por Trier como uma opção estética – mal sucedida, segundo os textos. Nesse sentido, a primeira crítica de *Dançando no escuro* é aquela mais hermética, pois pressupõe do espectador um conhecimento sobre o que seria um tom adequado para um musical e para um melodrama. Por outro lado, as menções à gestão de gênero no texto da revista *Sight and Sound* poucas vezes permanece “misteriosa” para o espectador menos iniciado: a maioria das considerações vem acompanhada de sentenças subsequentes que esclarecem ao espectador o que esperar de um musical e de um melodrama.

Em relação a *O resgate do soldado Ryan*, a discussão sobre o gênero funciona menos como mote para uma análise internalista sobre opções estéticas e mais como forma de inserir o filme de Spielberg em questões morais próprias do “filme de guerra”: no caso desta obra específica, uma vez que o inimigo está bem definido como o lado “mau” (os nazistas), cabe discutir a moralidade interna ao lado norte-americano. Assim, a questão de gênero se transforma em

uma questão, no fundo, narrativa, pois se trata de investigar o significado da ação dos personagens considerando um determinado universo moral acionado pelo filme, ou seja, em que medida as escolhas dos personagens impactam no significado dos eventos narrados.

Não se pode dizer que encontrar uma discussão sobre gêneros nas críticas selecionadas surpreende, uma vez que temos dois filmes que se inserem muito fortemente em estilos consagrados de repertório narrativo, seja de modo mais irônico (Trier), seja de modo mais tradicional (Spielberg). No entanto, cabe lembrar que os gêneros cinematográficos são tidos, em uma tradição mais crítica da sociologia da cultura, como estratégia de segmentação da indústria cultural para conquista de mercado. O gênero seria uma invenção tipicamente hollywoodiana, cuja filiação não caberia em um verdadeiro produto de “arte”, já que este, dentro de uma lógica de crítica à indústria cultural, não deve responder às demandas do mercado.

Todavia, mesmo em revistas especializadas como as que abordamos, percebemos que o discurso crítico sobre o cinema está bastante permeado pela análise atenta dos gêneros, independente destes terem sido “inventados” ou utilizados pelo mercado. Não há muito espaço, na crítica de cinema, para uma contraposição entre os valores autônomos do campo artístico cinematográfico, para usarmos os conceitos de Bourdieu, e os valores do mercado, que ditariam os gêneros. A influência das estratégias do mercado, sobretudo no que se refere à segmentação em gêneros, passou a fazer parte do discurso da crítica do campo do cinema, sem que seja tida como “inferior” por se tratar de uma divisão surgida no interior do cinema comercial. Assim, vimos que a inserção de uma obra como *O resgate do soldado Ryan* em um universo estilístico e narrativo já delimitado pela indústria cultural – o filme de guerra – não diminui suas qualidades artísticas, de modo que a oposição entre arte e cinema comercial não parece ser assunto para a crítica que abordamos. Por outro lado, a ironia formalista de *Dançando no escuro* em relação a questão dos gêneros não lhe trouxe nenhuma vantagem: pelo contrário, a crítica especializada parece não ter gostado do resultado da subversão de Trier, ainda que ela tenha sido feita, em grande medida, e nome da crítica à indústria cinematográfica norte-americana e seus gêneros alienantes.

E, como mencionamos a questão da narrativa, cabe notar o enorme papel que sua análise ocupa nas críticas abordadas. Ao contrário do que se poderia inferir pela teoria de Pierre Bourdieu, esse elemento, que possivelmente é aquele que mais impacta no espectador não-iniciado, ocupa um grande lugar nas críticas de revistas especializadas em arte. É possível dizer que, no interior do campo artístico do cinema, a narrativa, ainda que fundamental para motivar o interesse do espectador comum, é aquela considerada menos “artística”, se comparada com aspectos mais formalista como a montagem, a mise-en-scène, o enquadramento, o uso da câmera como fonte de pontos de vista, etc. Afinal, a narrativa muitas vezes é tida como elemento não específico da linguagem cinematográfica, uma vez que ele a compartilha com a literatura e o teatro. Além disso, supõe-se que o espectador não iniciado assiste a filmes sobretudo porque quer ver uma boa história, e não exatamente porque está preocupado com o caráter “artístico” do produto apresentado. O espectador iniciado deveria esforçar-se por “esquecer-se” da história e concentrar-se nos aspectos estilísticos.

A narrativa é uma forma poderosa na história da arte ocidental, e exerce seu poder, sobretudo, sobre o homem comum, não iniciado, que compõe a maior parte dos espectadores, o que ajudaria a explicar a esmagadora vitória do cinema narrativo sobre aqueles não narrativos – tema teorizado por Christian Metz, que inclusive também preferia o cinema narrativo. Assim, depreende-se da teoria de Bourdieu que a atenção à narrativa distingue menos o espectador erudito, iniciado nos formalismos da arte cinematográfica, do espectador comum, pois se trata de um elemento que, de modo geral, é de mais fácil leitura e compreensão. É mais confortável para o espectador não iniciado discutir a história e o enredo de um filme do que sua montagem, enquadramento, ou o “voyerismo” da câmera. No entanto, dado o espaço que a análise narrativa ocupa nas críticas abordadas acima, pode-se desconfiar que não é apenas o espectador não-iniciado, além de Metz, que consideram este um elemento importante da arte cinematográfica, mas também os críticos e leitores de revistas especializadas.

O que ocorre em parte importante da teoria de cinema, sobretudo de influência psicanalítica, é a criação de um discurso de complexificação da narrativa, o que já mencionamos sob o termo “leitura sintomática” de David Bordwell, teórico eminentemente crítico desta prática. Assim, mesmo histórias fáceis, como as do cinema hollywoodiano, tornam-se símbolos de algo muito mais complicado, que o espectador não iniciado passa a não mais acompanhar dado que lhe falta repertório e o vocabulário específico, neste caso, sobretudo das ciências humanas, e não exatamente do cinema. Slavoj Žižek é um dos mais bem sucedidos autores a realizar, na contemporaneidade, a leitura sintomática a partir da aplicação da teoria lacaniana ao cinema. Suas análises recaem sobre filmes “de arte”, filmes de gênero como o *film noir*, mas sua provocação, ao elevar narrativas aparentemente simples a sintomas de transtornos psíquicos que acometem a ocidentalidade, é mais curiosa quando ele a aplica a filmes ostensivamente hollywoodianos. Segundo Žižek, por exemplo, todos os filmes-chave de Steven Spielberg, ainda que aparentemente falem de dinossauros, ETs bonzinhos, ETs malvados, judeus e guerras mundiais, na verdade contêm sempre uma mesma história: a do impasse da autoridade paternal, ou seja, a crescente relutância do pai biológico em assumir o mandato de pai simbólico.

Entre as críticas lidas, no entanto, apenas uma parece seguir esse modelo: como já mencionamos anteriormente, trata-se da crítica da *Cahiers du Cinéma* a *O resgate do soldado Ryan*, que analisa simbolicamente a narrativa. Ainda que não mencione teorias psicanalíticas, é claro a tentativa de empreender uma leitura sintomática na medida em que a crítica trata elementos do enredo como símbolos de algo exterior à história. As outras críticas abordadas, quando se concentram no enredo, procuram, sobretudo, estimular o espectador a empreender uma leitura mais profunda sobre o significado dos eventos narrados, sem no entanto extrapolar para teorias acadêmicas. O resultado são críticas que procuram extrapolar o mero nível da história contada, sem, no entanto, esquecer a concretude dos eventos vistos pelo espectador. Assim, podemos dizer que, no nível da narrativa há espaço para um repertório culto e um vocabulário erudito que criam distinção ao separar o espectador iniciado daquele que não o é. No entanto, nas críticas ensaísticas analisadas isso ocorreu em apenas uma ocasião, como mencionado. Sobretudo os textos do *O resgate do soldado Ryan* colocam a análise da narrativa no nível de um espectador médio, que não precisa de repertório sofisticado para compreendê-lo.

Cabe mencionar, rapidamente, que, em uma mesma revista que pratica a leitura sintomática – a *Cahiers du Cinéma* – podemos encontrar uma crítica que está preocupada muito mais com os bastidores da produção obra do que com seu resultado: no texto francês sobre *Dançando no escuro* podemos notar a atenção à celebridade exótica de Bjork, sua briga com o diretor do filme, e a qualidade de sua inusitada contribuição ao cinema como atriz. São todos elementos de uma crítica que, longe de filiar-se a leituras internalistas, apela para o excitante mundo das histórias que ocorrem atrás das câmeras.

Finalmente, decorre da teoria de Bourdieu referente ao conceito de distinção que o discurso autônomo sobre a obra de arte, aquele que pode ter um papel de distinguir os iniciados e os não iniciados no assunto, recorre antes à história interna do campo do que ao contexto exterior. Em parte isso é válido no que se refere à menção, nas críticas analisadas, de outros filmes dos gêneros, “escola” e autores abordados. Em relação à *Dançando no escuro* sobressaem-se as referências à história do musical e do movimento Dogma 95. Em relação à *O resgate do soldado Ryan*, notamos sobretudo a referência a outros filmes de Spielberg, com os quais a obra citada dialoga. No entanto, não podemos afirmar que aquilo que é externo à história do cinema não permeia os textos críticos analisados: sobretudo em relação à *Ryan*, percebemos uma tendência a extrapolar o significado dos eventos fílmicos para o mundo exterior, sobretudo no tocante à questão da moralidade. Será frequente, sobretudo, aquilo que o resgate improvável revela da ideologia estadunidense, bem como o significado da inação de Upham para o debate sobre o papel dos intelectuais na Segunda Guerra Mundial.

Considerações finais

A análise dos textos críticos lidos, em tese formadores do gosto dentre o público de cinema, sugere que o conceito de distinção não pode ser aplicado aos espectadores contemporâneos sem algumas mediações. Por um lado, trata-se de textos que tem intenção de dirigirem-se a espectadores que pretendem dotar-se de instrumentos de apreensão um pouco mais sofisticados do que aqueles do espectador não iniciado. A recorrência à outras obras da história do cinema, o uso de algum repertório formalista e a discussão da narrativa em maior profundidade revelam essa intenção. Por outro lado, o conjunto dos textos críticos sugere que não se pode ignorar a natureza popular e comunicável do cinema, bem como o contexto contemporâneo de um novo espectador, com mais acesso à informação e que tomou para si a tarefa de contribuir na formação do gosto a partir de blogs, redes sociais e base de dados de uso coletivo.

Como vimos, o repertório formalista, se tomarmos os textos críticos analisados como um conjunto, divide o espaço da crítica com considerações que apelam menos à história do campo cinematográfico. Assim, a referência a parte da história do cinema aparece, mas não de maneira gratuita, como um inventário da erudição do crítico, e sim como estratégia, por vezes até didática, de inserir o filme analisado no espaço mais imediato da produção, sobretudo a recente. Referências à linguagem cinematográfica, como fotografia, montagem, *mise-en-scène*, focalização etc., são pequenas e, quando aparecem, vêm seguidas de uma breve explicação para aquele leitor que, ainda que amante da obra cinematográfica, não domina em detalhes o vocabulário técnico. Sobretudo, o apelo a elementos fílmicos considerados menos “sofisticados”, como a análise da

narrativa e da “moral” da história contada, está presente, o que nos sugere que, ao menos no caso do cinema, não se pode falar em uma oposição pura entre o “código propriamente artístico” e o “código da vida cotidiana”.

Não nos cabe conjecturar aqui sobre outras manifestações artísticas da contemporaneidade, mas na arte cinematográfica é notável o apelo popular e a natureza eminentemente comunicável da mensagem transmitida e de seu código, mesmo entre a crítica especializada. Isso faz com que os textos críticos analisados possam motivar uma dupla leitura: o especialista encontra elementos de análise internalista e formalista, mas o espectador não iniciado não é excluído da leitura. É possível sugerir que as décadas de contato com as obras cinematográficas transformaram mesmo o espectador comum em um semi-especialista da área – como já previa Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Assim, as possibilidades da obra cinematográfica funcionarem como elementos de distinção estão muito reduzidas em relação ao postulado por Pierre Bourdieu. Em outras palavras, em campos artísticos menos fechados, mais abertos às considerações do público e do mercado, o efeito de distinção proporcionado pela posse dos códigos artísticos tende a se reduzir.

Referências

- ARROYO, José. How do you solve a problem like Von Trier? *Sight and Sound*, UK, n. 9, 2000, p. 14-16.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política - obras escolhidas v.1*. São Paulo, Editora Brasiliense, 2010.
- BORDWELL, David. *Meaking Meaning*. London, Cambridge University Press, 1989.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte - os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo, Edusp, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, Zouk, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. “Algumas propriedades dos campos”. In: BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- COLLINS, Jim. *Bring on the Books for Everybody - How Literary Culture Became Popular Culture*. Durham and London, Duke University Press, 2010.
- COOPER, Douglas. Flailing vision. *Artforum*. EUA, n. 2, 2000, p. 29-30.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Intergradados*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GANS, Herbert. *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation Of Taste*. New York, Basic Books, 2008.
- HABERSKI Jr., Raymond J. *It's Only a Movie*. Kentucky, The University Press of Kentucky, 2001.
- HILLS, Matthew. *Fan Cultures*. London and New York, Routledge, 2002.
- JAEHNE, Karen. Saving Private Ryan by Steven Spielberg. *Film Quarterly*, 53 (1), 1999, pp. 39-41.

LARCHER, Jérôme. La magie Björk. *Cahiers du cinéma*. França, n. 547, 2000, p. 39.

TESSON, Charmes. L'Amérique, frontière de l'absolu. *Cahiers du cinéma*. França, n. 529, 1998, p. 61-63.

WRATHALL, John. On the beach. *Sight and Sound*, UK, n. 9, 1998, p. 34-35.

ZIZEK, Slavoj. *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*. London and New York, Routledge, 2007.

Agradecimentos:

Este artigo foi realizado com apoio da Fapesp sob financiamento na modalidade Auxílio Regular Processo Número 2013/06139-0.