

A RECEPÇÃO DE SERGUEI M. EISENSTEIN NO BRASIL: ANOS 1920 E 1930, QUANDO A TEORIA CHEGOU ANTES DOS FILMES

Fabiola B. Notari¹

Resumo: Este texto apresenta-se como parte da pesquisa de doutorado – A recepção do cinema de Serguei M. Eisenstein no Brasil de 1945 a 1989 –, iniciada em 2013 no Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Nesse texto pretende-se apresentar e refletir sobre os anos de 1920 e 1930, os quais antecedem as primeiras exposições dos filmes de Serguei M. Eisenstein (1898-1948) no Brasil. Tendo o cinema como uma linguagem artística nova, ele tornou-se rapidamente o centro de discussão de muitos grupos intelectuais. A crítica cinematográfica caminha em paralelo ao desenvolvimento do cinema e de suas teorias. É nesse ambiente de efervescência cultural que as teorias de Serguei M. Eisenstein alcançam terras tão distantes. *O Fan* e a *Cinearte* são os dois principais veículos impressos especializados a apresentarem e divulgarem as teorias do cineasta russo-soviético em língua portuguesa no Brasil. Por isso a importância em estudá-los, pois foi a partir deles que trechos dos textos de Eisenstein e do manifesto dos cineastas russos o grupo brasileiro pode acompanhar um debate mais amplo sobre teoria cinematográfica e discutir proximidades e distâncias sobre o que se pensava sobre cinema na União Soviética e no Brasil, mesmo que não tivessem acesso aos filmes russos.

Palavras-chave: Serguei M. Eisenstein; recepção; jornal *O Fan*; revista *Cinearte*; Iúri M. Lótman.

Contato: bionotari@gmail.com

Introdução

Estruturada em capítulos, esta apresentação inicia-se com uma breve contextualização histórica, política e social do Brasil entre os anos de 1920 e 1930; no capítulo subsequente, discute-se a importância dos veículos impressos especializados em cinema, no caso o jornal *O Fan* e a revista *Cinearte*, os quais apresentaram e divulgaram as teorias cinematográficas, entre elas as de Serguêi M. Eisenstein. Nos

¹ Artista visual e pesquisadora brasileira, Doutoranda em Literatura e Cultura Russa no Departamento de Letras Orientais (DLO/FFLCH/USP) com bolsa FAPESP, mestre em Poéticas Visuais pela Faculdade Santa Marcelina (FASM/ASM) e bacharel em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Coordena o Grupo de Estudos “Livros de artista, livros-objetos: entre vestígios e apagamentos” na Casa Contemporânea.

demais capítulos buscou-se refletir sobre as possíveis relações entre as teorias publicadas, o público e a crítica num contexto onde seus filmes ainda não haviam sido exibidos. Na sequência, já com as primeiras exposições em salas comerciais, a recepção da teoria é retomada a partir da crítica publicada tanto nas revistas especializadas quanto em jornais e revistas de grande circulação, sendo possível fazer um levantamento histórico sobre quais filmes de Eisenstein foram exibidos, onde e quando, e principalmente a relação que poderia existir entre essas exposições e outras manifestações sociais, políticas ou artísticas do período. Na última parte da apresentação abordam-se possíveis aproximações entre a semiótica de Iúri M. Lótman (1922-1993) e a estética da recepção de Hans Robert Jauss (1921-1997) com o intuito de refletir sobre a maneira como o cinema de Eisenstein – suas teorias e filmes – é “apropriado” e “recebido” pela cultura brasileira, cujas reverberações nos alcançam até os dias de hoje.

Décadas de 1920 e 1930: Transformações rumo ao moderno

Na década de 1920, além da crise da Primeira República Brasileira; amplos setores da sociedade brasileira passaram a manifestar uma profunda e crescente insatisfação, que, em alguns casos, resultou em episódios de rebeldia. Foram muitos os acontecimentos de ruptura do sistema. Com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), agrava-se a crise estrutural da economia brasileira e da situação das massas urbanas. Segundo Anita Leocádia Benário Prestes no Brasil, o pós-guerra foi marcado por bruscas oscilações econômicas, decorrentes das altas e baixas dos preços de nossos produtos de exportação nos mercados externos. Ficava evidente que os mecanismos de poder vigentes não atendiam mais à sociedade brasileira e não mais correspondiam às exigências do próprio desenvolvimento capitalista.

O Brasil estava vivendo uma grave crise não apenas econômica, como também social, política, ideológica e cultural. Durante os anos de 1920, a situação política do país agravou-se, passando por várias etapas de um processo gradativo de contradições sociais e políticas, que terminaria por levar ao colapso final das instituições oligárquicas com a crise mundial de 1929-1930. Anita L. B. Prestes afirma diz que os anos 20 seriam marcados por incontáveis pronunciamentos e levantes militares que, mais tarde, passariam à História sob a denominação de Tenentismo, uma vez que seus participantes eram, em sua maioria, tenentes ou capitães do Exército.

Nesse mesmo período, a cultura passou por semelhante mudança. Uma ruptura que objetivou renovar o ambiente artístico e cultural da cidade de São Paulo, num

primeiro momento, para assim alcançar o resto do país buscando um ponto de vista atual, renovado pelas influências que artistas brasileiros tiveram ao estudarem na “nova” Europa. Realizada no Teatro Municipal entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922, a Semana de Arte Moderna contou com a participação de escritores, artistas plásticos, arquitetos e músicos, que desejavam a derrubada dos velhos paradigmas estéticos. Como dissera Oswald de Andrade: “não sabermos o que queremos, sabemos o que não queremos” (Souza 1977, 253).

Entre 1922 e 1924, a atuação dos artistas foi marcada por uma postura panfletária. Revistas literárias como a *Klaxon*, lançada em 1922, representavam a ruptura com a estética habitual das letras brasileiras. Entre 1925 e 1927, os artistas viajaram pelo país para pesquisar sobre cultura e história brasileiras e reiterar a necessidade do encontro de uma expressão literária e artística “verdadeiramente nacional e moderna”. Entre 1929 e 1930, esse grupo amadureceu e o radicalismo de outrora se amenizaram, no entanto, a busca pela “identidade nacional” continuava.

Durante os anos de 1930, o meio artístico brasileiro trouxe para suas discussões o que havia de mais recente das vanguardas europeias e norte americanas. Em 1932 a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) é criada. Entre seus objetivos, o principal deles era promover manifestações artísticas orientadas para o modernismo do Brasil. A SPAM foi criada na cidade de São Paulo, pouco depois do Movimento Constitucionalista, segundo pelo caminho aberto, há 10 anos, pela Semana de Arte Moderna.

O Fan e a Cinearte: Eisenstein em terras tropicais

“O leitor tem de aceitar o inconformismo de Eisenstein e por isso, embora todo o verdadeiro estudioso do cinema deva ler Eisenstein, o prazer da leitura limitar-se-á às suas aventuras mentais. Apesar de excêntrico, era um pensador erudito, um apaixonado da filosofia, arte, política e filologia e o fruto destes estudos está bem aparente e visível em seus ensaios.” (Manvell 1964, 84)

Com essa citação, é possível ser introduzido ao universo eisensteiniano, cuja complexidade intelectual e artística se encontra em paralelo à complexidade da vida, como Iúri Lótman (1978, 45) afirma, “o mundo do cinema está extremamente próximo da vida”, da mesma maneira que Luiz Costa Lima situa a produção literária no prefácio

do livro *A Literatura e o Leitor*: “Como a palavra, como uma frase, como uma carta, assim é a obra literária não é escrita no vazio, nem dirigida à posteridade; é escrita sim para um destinatário concreto”.

No Brasil dos anos de 1920 e 1930, é de grande valia citar os dois principais meios impressos especializados em cinema em língua portuguesa, *O Fan* e a *Cinearte*, ambos com sede na cidade do Rio de Janeiro. Foram responsáveis pela divulgação das teorias cinematográficas russo-soviético, entre elas destacam-se as de Serguei M. Eisenstein.

O jornal *O Fan* (1928-1930) representava o pensamento dos cineclubistas do *Chaplin Club*. Segundo Constança Hertz, o cineclube realizava um rico debate em torno do que se identifica como aparato cinema e sobre a linguagem cinematográfica. As reflexões do grupo, que tinha Octávio de Faria como um ativo participante, eram sempre em torno do cinema e a partir de conceitos referentes à literatura. Mais ou menos no mesmo período, na União Soviética, teóricos do que se denominou Formalismo Russo estabeleceram um debate sincrônico ao do grupo carioca, um exemplo disse é o registro das discussões do grupo no momento em que o cinema “silencioso” dava lugar ao cinema “sonoro”.

Constança Hertz em seu artigo *Imagem e Palavra: a teoria do Chaplin Club*, afirma que a comparação entre os artigos russos e brasileiros revela-se bastante profícua, em função da abordagem teórica feita pelos dois grupos, pois ambos partem de elementos de metáforas e metonímias, de prosa e poesia, que identificam no cinema.

“Octávio de Faria, nos artigos de *O Fan*, demonstra acreditar na criação de uma nova linguagem, com o surgimento do cinema. A imagem cinematográfica, para ele, teria a capacidade de construir uma narrativa que poderia prescindir da palavra.”

Nos debates do *Chaplin Club*, o cinema russo ocupava espaço importante. Pudovkin e Eisenstein, dentre outros, foram temas de artigos calorosos do grupo. No entanto, no Brasil da época não se tinha acesso aos filmes destes cineastas, o debate ocorria a partir de leituras feitas em publicações europeias e americanas, em especial as publicações francesas ocupavam espaço importante para o embasamento teórico que marcava as discussões do cineclube.

No final da década de 1920 os textos ficaram praticamente voltados a críticas e perspectivas relacionadas à chegada do som. Como grande destaque de crítica e reflexão de cunho mais estético e criativo, temos dois documentos europeus: a *Declaração sobre o Futuro do Cinema Sonoro*, redigido, em conjunto pelos cineastas russos Sergei Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, em 1928; e o manifesto *The Art of Sound*, produzido pelo jornalista e realizador francês René Clair em 1929.

Segundo Bernardo Marquez Alves A *Declaração sobre o Futuro do Cinema Sonoro* que foi primeiramente publicada na revista *Sovietski Ekran (Tela Soviética)* de Moscou, e no jornal *Zhinz Iskusstva (Arte Cinematográfica)* de Leningrado em 1928, logo circulou pelo mundo despertando discussões. As ideias contrapontísticas dos cineastas russos que prezavam por uma utilização do som nos filmes de forma diferenciada do então criticado padrão redundante do “cinema falado” norte-americano, foi reproduzido, em 1930, na oitava edição do jornal *O FAN*, cuja tradução foi feita da publicação de 1928 do jornal *New York Times* e da publicação de 1930 da revista francesa *Cinéa-Cine* (1930). Sob o título *O cinema sonoro e o manifesto dos três cineastas russos* são transcritos trechos do manifesto assinado por Eisenstein, Pudóvkin e Alexandrov.

Neste manifesto, os cineastas russos condenam o cinema sonoro, afirmando a importância de se aprimorarem as técnicas de montagem para enfatizar a linguagem das imagens, que no cinema mudo, seria universal, sem a necessidade de tradução, o que permitiria que os filmes pudessem ser compreendidos sem dificuldade pelas plateias de todo o mundo, ao contrário do que imaginavam que fosse acontecer com o cinema falado, que, segundo esses cineastas, traria muitas limitações para a exibição dos filmes.

Observando-se as datas, apesar de todas as diferenças, chama a atenção o fato de terem sido sincrônicos os esforços de, tanto o grupo brasileiro, quanto o soviético, a partir de uma ótica literária, elaborar questões de teoria cinematográfica. Através de trechos dos textos de Eisenstein e do manifesto dos cineastas russos, o grupo brasileiro pode acompanhar um debate mais amplo sobre teoria cinematográfica e discutir proximidades e distâncias sobre o que se pensava sobre cinema na União Soviética, mesmo sem acesso aos filmes russos.

Segundo Fabricio Felice, para o *Chaplin Club*, as produções cinematográficas de Hollywood traziam as marcas de uma exploração mercadológica que deveria ser combatida, no entanto, ao mesmo tempo, não apoiavam a defesa da produção cinematográfica europeia, a qual possuía um discurso contrário e de resistência às

desvirtuações que a indústria norte-americana impunha ao cinema com a popularização dos *talkies*. Já os filmes russos - Eisenstein, Vertov e Pudóvkin - tiveram boa recepção, pois apresentavam o cinema como uma combinação entre trabalho teórico e prático, as teorias desses cineastas atraíram os cineclubistas, que mais uma vez encontravam argumentos teóricos para confirmar a primazia da imagem na criação cinematográfica.

Com o objetivo de discutir, refletir e divulgar a cinematografia brasileira a revista *Cinearte* nasce, num contexto cultural de rupturas, de buscas pela identidade nacional e da autonomia do cinema como uma linguagem artística. Segundo Adhemar Gonzaga, um de seus fundadores:

“Pugnamos sempre pelo saneamento dos programas oferecidos ao público. Nosso zelo jamais se arrefeceu nem arrefecerá nesse sentido. Tal razão da nossa seção de crítica, tão malsinada pelo que não enxergam, pelos que não compreendem o alto escopo que visamos, mantendo um estudo, algo severo às vezes, sobre o que nos oferecem importadoras de filmes, agências das produtoras e por fim os exibidores” (*Cinearte*, 3-III-1926: 3)

“Formar mentalidades cinematográficas” (Gonzaga; Aquino 1989, 16), assim justificou-se a criação da Revista *Cinearte*, cujo início foi uma pequena seção da Revista *Para todos...* . Foi publicada pela Sociedade Anônima *O Malho*, detentora do maior parque gráfico da época, ficando sob-responsabilidade de Adhemar Gonzaga e Mário Behring,

A revista *Cinearte* é um periódico voltado ao público frequentador das salas de cinema de todo o país, trazendo reportagens sobre filmes em exibição, fotos de atores e atrizes, informações sobre as técnicas cinematográficas e a organização da indústria ao redor do mundo. O debate acerca da implantação da indústria cinematográfica no Brasil pode ser acompanhado através das páginas da *Cinearte* do primeiro até sétimo exemplar. Segundo Taís Campelo Lucas em sua dissertação, *Cinearte: O cinema brasileiro em revista (1926-1942)* reflete sobre a importância da revista anos depois de seu fim:

“Não é surpreendente, portanto, que essa revista seja citada nos estudos sobre cinema. Aliás a literatura que contempla o cinema brasileiro trata com especial atenção o período compreendido entre as décadas de vinte e quarenta. São Trabalhos realizados, em sua maioria, por pesquisadores da área

de comunicação social, a partir dos anos sessenta. Nesse contexto, que é também o da criação dos primeiros cursos universitários de cinema e do reconhecimento internacional da produção cinematográfica brasileira através do Cinema Novo (...)" (Lucas 2005, 16)

Junto com o jornal *O Fan*, a *Cinearte* é um dos marcos do nascimento da crítica cinematográfica no jornalismo brasileiro. No entanto, o início dessa crítica ocorre anos antes, quando Adhemar Gonzaga e Álvaro Rocha, ainda muito jovens, acompanhavam as produções cinematográficas e as críticas publicadas. Segundo Pedro Lima:

“Antes da revista *Cinearte* já existia uma crítica honeste a verdadeira, mas constituía a minoria. A praxe era a seguinte: o crítico escrevia no jornal e, ao mesmo tempo, era publicista de uma companhia cinematográfica, fazendo comentários de acordo com o valor comercial dos filmes e com o sucesso de bilheteria. Era mais uma promoção do que uma orientação para o público.”

Taís Campelo Lucas (2005, 10) afirma que a crítica de cinema sofria uma forte pressão das companhias cinematográficas, que estabeleceram escritórios no Brasil para distribuição dos filmes já na década de 1910. Os comentários pessoais sobre as películas não eram visto com bons olhos e eram comuns os boicotes.

“Rompendo com essa tradição da crítica, Gonzaga e Lima, foram vistos como intelectuais que atuavam como mediadores culturais, agentes cujo papel é estabelecer pontes entre diferentes grupos sociais, permitindo a interação entre as visões de mundo.” (Velho; Kuschnir 2001, 20.)

Com essa proposta, a *Cinearte* foi a primeira revista do mundo a ter correspondente efetivo em Hollywood. Em julho de 1932, Gilberto Souto estreia a sessão *Hollywood Boulevard*, dando continuidade ao trabalho iniciado por L.S. Marinho, representante da revista desde 1927. Em 1930, L.S. Marinho entrevistou Serguei M. Eisenstein em sua breve estada em Hollywood. Alguns anos antes, em 1926, seu filme *Encouraçado Potemkin* foi eleito um dos melhores filmes do mundo pela Academia Americana de Artes.

Sendo uma entrevista, o jornalista mescla curiosidades da intimidade do cineasta russo com assuntos pertinentes à sua ida os Estados Unidos da América, os quais

envolviam a pesquisa que Eisenstein faria sobre os *talkies* norte-americanos, as novas tecnologias do cinema falado e a possibilidade de dirigir.

“O diretor de ‘Potemkin’, ‘Dez Dias’ e, recentemente ‘Velho e Novo’, está em Holywood. Trouxe-o, a Paramount que, por intermédio de Jesse L. Lasky, assignou com elle um contracto para longo praso de grandes films.” (*Cinearte*, 8-VIII-1930).

Entusiasmado com a “aparente” liberdade foram propostos: a biografia do magnata das Munições Vicker, Sir Basil Zaharoff e uma versão para o cinema de *Arms and the Man* (1894) de George Bernard Shaw. Por fim, o filme *Sutter’s Gold*, baseado na romance de Blaise Cerdrar de 1925. Para este último Eisenstein preparou o roteiro com o auxílio de Igor Montagu e Grigori Alexnadrov e fez os primeiros esboços/croquis da película.

“Contou-me elle que já estava com o assumpto do seu primeiro film em trabalhos. Disse-me elle que será um filme de assumpto de interesse internacional e que ‘não será cem por cento falado’.” (*Cinearte*, 8-VIII-1930)

As propostas sugeridas pelo cineasta não impressionaram os produtores dos Estúdios Paramount. Como parte do investimento, fora proposta uma versão para *An American Tradegey* (1925), romance de Theodore Dreiser. Animado por já ter lido Dreiser e por tê-lo conhecido em Moscou, Eisenstein completou um roteiro até o início de outubro de 1930. No entanto, mais uma vez, não agradou os investidores da produtora. Com viagem marcada para Moscou, e após conversa com Charlie Chaplin, Eisenstein procurou Upton Sinclair, autor muito lido na URSS e simpatizante do socialismo. Sinclair conseguiu a permanência do cineasta russo e permissão para viajarem para o México, com o intuito de filmarem um filme produzido por Sinclair e sua esposa mostrando o “verdadeiro” México.

Na edição de 15 de outubro de 1930 publicaram a tradução da entrevista intitulada *Messias ou Ameaça?*, que Dorothy Calhoun fez a Eisenstein, Nessa entrevista o cineasta russo afirma a importância que o cinema tem no movimento de transformação da Rússia, sendo reconhecido pelos Soviets como “expressão de sentimentos ao povo”.

“Chamem minhas fitas: ‘Velho e Novo’, ‘10 dias que abalaram o mundo’, propaganda, se quiserem. Mas o que chama de propaganda, nada mais é do que uma ideia, uma ideia tão pujante que precisa de uma forma artística para expandir. O ‘inferno’ de Dante, nada mais foi, para a sua época, do que propaganda política contra os seus inimigos de partido. Muitas obras de arte do mundo, nascem na propaganda. Os Americanos, no entanto, empregam esta palavra como se a temessem!”
(*Cinearte*, 8-VIII-1930)

Como citado anteriormente, tanto *O Fan* quanto a *Cinearte*, cada qual com sua abordagem específica, buscavam apresentar os diferentes pontos de vista da linguagem cinematográfica com o intuito de refletir e questionar o desenvolvimento do cinema brasileiro, cuja crítica, paralelamente, afinou-se às produções nacionais e internacionais. Segundo Paulo Emílio Gomes Sales:

“É desse momento em diante [entre 1923 e 1933] que se manifesta uma verdadeira tomada de consciência cinematográfica: as informações e os vínculos estabelecidos por essas revistas, o estímulo do diálogo e a propaganda teceram uma organicidade que se constitui como um marco a partir do qual já se pode falar em movimento de cinema brasileiro”
(Gomes 1996, 51)

Em cartaz nas salas de cinema: a recepção do público

Como apresentado anteriormente, a teoria de Serguei M. Eisenstein chegou ao Brasil antes de seus filmes, tornando-se alicerce para as discussões sobre a linguagem cinematográfica que ocorriam em cineclubes. Tanto os textos traduzidos quanto as discussões foram publicadas nos impressos especializados da época, no caso, inicialmente, numa seção sobre cinema na revista *Para Todos* (22-XII-1928), no jornal *O Fan* e na revista *Cinearte*. De maneira oposta à crítica de cinema apresentada nos impressos especializados, em outros meios impressos, o que imperava eram as informações que os distribuidores e exibidores anunciavam ao público em geral, ou notas traduzidas de outros jornais.

No jornal *A Gazeta* de 31 de janeiro de 1931, era anunciada a tão esperada exibição do aclamado cineasta russo Serguei M. Eisenstein, a empresa responsável por sua distribuição era a Sociedade Anônima Empresa Serrador. Fundada por Francisco Serrador no início do século XX, distribuía, exibia e financiava filmes com investimentos de industriais, banqueiros e doutores. Buscando ampliar seus negócios,

Serrador adquiriu teatros e salas de cinema pelo território nacional, o Cine Odeon foi desses espaços, arrendado pela Sociedade Anônima Empresa Serrador foi inaugurado em 11 de outubro de 1928.

Segundo o livro *The Film Industry in Brazil* de Randal Johnson (1987, 32), os filmes norte americanos ocupavam mais de 80% do mercado brasileiro em 1920, concorrendo com as produções europeias, pois a produção brasileira diminuía drasticamente. Não é a toa que Eisenstein em entrevista a Dorothy Calhoun (*Messias ou Ameaça?*) afirmou que o Brasil precisava desenvolver mais seu cinema. Dessa maneira, é possível observar que o cinema russo não era frequente nas salas de cinema, logo a visão norte americana da história e política russas predominava. Segundo Hernani Heffner, diretor do acervo da Cinemateca do MAM-RJ em entrevista cedida em 28 de maio de 2015, afirmou que filmes sobre a Revolução de 1917, condenando o comunismo, eram feitos nos Estados Unidos da América e distribuídos pelo mundo como uma forma educativa de preservação dos princípios de “liberdade” do capitalismo, da religião e dos bons costumes.

Grupos militantes (operários e anarquistas) manifestavam-se nas salas onde eram exibidos filmes com temática russa. Por essas e outras agitações, muitos filmes de produção norte-americana com temática russa, foram proibidos. É importante contextualizar historicamente que no Brasil, o anticomunismo surgiu logo após a Revolução de 1917. Segundo Rodrigo Patto de Sá Motta (2002), temerosos com o poder que a proposta comunista teria sobre a massa proletariada, que estava num quadro de instabilidade ligado às dificuldades pós-guerra, o governo empenhou-se na repressão e propaganda anticomunista (Motta 2002, 2).

Com esse ambiente manipulado pela política e pelos distribuidores, o público tinha acesso aos filmes que lhes eram permitidos, logo, seus critérios de avaliação eram superficiais, apegados apenas ao enredo, não acessando as camadas mais profundas, as quais apresentavam discussões sobre a linguagem cinematográfica e as relações humanas.

O formalismo, movimento de onde Eisenstein advém, valoriza a realidade material do texto literário em detrimento da reflexão sobre a realidade social, demonstrando a maneira pela qual o artista concebe a realidade, desautomatizar a percepção dos indivíduos. Por conta disso, Eisenstein e outros contemporâneos vanguardistas não foram compreendidos naquele momento.

Ao final da entrevista que L.S. Marinho fez a Eisenstein em Hollywood para a Revista *Cinearte*, ele traduz a crítica de Michel Gibbons sobre *Velho e Novo*, que diz “Bilheteria: Este film, a não ser para os Cinemas de pura ‘arte’, não tem a menor parcella de bilheteria”. Segundo Robert Hans Jauss (1994, 28), em sua segunda tese sobre teoria da recepção, afirma que o saber prévio de um público, ou o seu horizonte de expectativas, determina a recepção, e a disposição desse público está acima da compreensão subjetiva do leitor. A nova obra suscita expectativas, desperta lembranças e “conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão”. Sendo assim, a recepção se torna um fato social e histórico, pois as reações individuais são parte de uma leitura ampla do grupo ao qual o homem, em sua historicidade, está inserido e que torna sua leitura semelhante à de outros homens que vivem a mesma época.

Nos jornais e revistas de grande circulação, neste período, a partir de 1931, após as primeiras exhibições de *O Encouraçado Potemkin*, não foram encontradas manifestações do público. Na Revista *Cinearte* de 14 de outubro de 1931 é possível analisar a postura de um leitor do *Cinearte*, logo, um frequentador de salas de cinema.

“Assisti ao Couraçado Potemkin, Film russo de renome mundial. Eis a minha opinião sobre o mesmo, amigo Operador. O Couraçado Potemkin, de Serge M. Eisenstein, talvez o mais discutido Film de todo mundo, foi aqui exhibido. (...) Sou apenas um simples leitor de CINEARTE, nada mais. Faço parte do grosso publico. Mas como, pelas theorias communistas, todos são iguaes, eu embora não seja communista, applico essa theoria em relação à este Film (...). O Film só tem isso: movimento, movimento, movimento. (...) Para quem vae ao Cinema para sonhar, para buscar ilusão, para encher o espírito de emoções estheticas, este Film não serve. E como tal classe é composta de 99% dos que vão ao Cinema...”

Considerações finais: a recepção e as suas especificidades

A terceira tese de Jauss postula que o texto pode satisfazer o horizonte de expectativas do leitor ou provocar o estranhamento e o rompimento desse horizonte, em maior ou menor grau, levando-o a uma nova percepção da realidade. A distância entre as expectativas do leitor e sua realização é denominada por Jauss de “distância estética” e determina “o caráter artístico de uma obra literária”. (Jauss 1994, 31) Como o horizonte de expectativas varia no decorrer do tempo, uma obra que surpreendeu pela novidade, pode tornar-se comum e sem grandes atrativos para leitores posteriores; por

isso, o autor entende que as grandes obras serão aquelas que conseguirem provocar o leitor de todas as épocas, permitindo novas leituras em cada momento histórico.

Estudando mais especificamente a recepção cinematográfica, Mahomed Bamba afirma que “o universo da recepção é configurado e formado por diversos tipos de objetos, realidades e fenômenos de caráter subjetivo, coletivo, cultural, político, social, etc. Encontram-se nele, sobretudo, além dos tradicionais lugares-cinema, eventos cinematográficos e formas de ‘mediações’ através dos quais os públicos e os espectadores entram em contato com as obras fílmicas e se relacionam diversamente com seus conteúdos narrativos.” (Bamba 2013, 8)

Sendo assim, o crítico, um espectador a princípio, torna-se testemunho de uma época, de um mero leitor, torna-se produtor de uma leitura mais apurada e atenciosa, sua crítica torna-se alicerce histórico para os filmes. Ao mesmo tempo, essa crítica é um objeto estético, um produto simbólico, segundo David Bordwell (1991), a crítica é cognitiva e retórica que se molda pelas instituições que a albergam, seja ela um ensaio acadêmico ou uma resenha de jornal.

BIBLIOGRAFIA

- Alves, Bernardo Marquez. 2013. *Os estudos do som no cinema*. São Paulo: Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- Bamba, Mahomed. 2013. *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos*. Salvador: EDUFBA.
- Bordwell, David. 1991. *Making meaning: interference and rhetoric in the interpretation of cinema*. USA: Harvard University Press.
- Fausto, Boris. 2001. *História do Brasil*. São Paulo: Editora EDUSP.
- Santos, Fabrício Felice. 2011. "Contra a palavra: manifestações do antitalkismo no Chaplin-Club". In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo.
- Gomes, Paulo Emílio Sales. 1996. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra.
- Gonzaga, M. Alice; Aquino, Carlos. 1989. *Gonzaga por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Hertz, Constança. 2014. "Imagem e palavra: a teoria do Chaplin Club". In: XI Simpósio de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, Rio de Janeiro.
- Jauss, Hans Robert. 1994. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática.
- Johnson, Randal. 1987. *The Film Industry in Brazil: culture and the State*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

- Lucas, Thais Campello. 2005. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Niterói: Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense.
- Manvell, Roger. 1964. *O filme e o público*. Lisboa: Editorial Aster.
- Motta, Rodrigo Patto Sá. 2002. *Em guarda contra o perigo vermelho*. São Paulo: Perspectiva.
- Prestes, Anita Leocádia. 1997. *A Coluna Prestes*. São Paulo: Paz e Terra.
- Souza, Antônio Candido de Mello e. 2000. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T.A. Queiroz.
- Velho, Gilberto; Kuschnir, Karina (org). 2001. *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano.