

# Consumo cinéfilo e cultura contemporânea: um panorama

*Cinephile consumption and contemporary culture: a overview.*

Rodrigo Almeida Ferreira | allmeidaf@gmail.com

Graduado em Comunicação Social / Jornalismo e Mestre em Comunicação, ambas titulações pela Universidade Federal de Pernambuco. Participou do programa Rumos Literatura em 2008, é um dos curadores do Janela Internacional de Cinema do Recife e membro-fundador do Cineclube Dissenso.

---

## Resumo

O presente artigo introduz o leitor no universo da cinefilia que usa da internet como cinemateca colaborativa universal, colocando suas práticas de consumo em diálogo com discussões indispensáveis para entender a cultura contemporânea. Será focada a dimensão de cidades periféricas, onde espectadores conduzem suas buscas pela raridade dos filmes, fraturando o cenário de programação regido pela lógica dos Multiplex, cujas grades são montadas a partir da provável rentabilidade dos filmes.

**Palavras-Chave:** Cinema; Cinefilia; Cultura; Internet; Consumo.

## Abstract

*This article seeks to introduce the reader into the world of cinephilia that uses the Internet as a collaborative and universal cinematheque, putting their consumption practices in dialogue with discussions essential to understanding contemporary culture. Will focus on the extent of subaltern cities, where spectators conduct their searches by the rarity of the films, the stage fracturing program governed by the logic of Multiplex, whose grids are assembled from the likely profitability of movies.*

**Keywords:** *intertextuality, materiality, author, reader.*

*O essencial aqui é a confiança no cinema pela sua posição peculiar: é ao mesmo tempo um produto da técnica e um lugar privilegiado de sua contestação (ou de uma experiência alternativa), na contracorrente da via dominante de apropriação cultural e social daquilo que a ciência e o dinheiro tornaram disponível aos homens em sua vida cotidiana. (XAVIER, 2007, p. 21)*

## 1

Desde sua invenção, o cinema já nos deu de tudo: de seres não humanóides em galáxias distantes a longas caminhadas por corredores vazios, nos vimos dentro de tramas mentais, policiais, sexuais, caímos em crônicas delicadas do cotidiano, vislumbramos as sinfonias das metrópoles, fomos mortos com mais de dez facadas dentro do banheiro. Continuamos o rumo. Conhecemos psicopatas mascarados, disfarçados, sonhamos com uma cena, com uma atriz, com várias delas. Vimos nosso planeta ser destruído uma dúzia de vezes. Não recuamos mesmo quando um diretor nos lançou num labirinto infalível, deixando nossas mãos suadas, nos causando um riso nervoso, tal qual o que nos acomete quando a película se refere diretamente a um momento em que estamos passando. Iniciamos a marcha. Desistimos das utopias de nossos pais, enfrentamos filas nas calçadas, nos shoppings e nos *torrents*, acordamos de madrugada para não perder um filme e, como últimos espectadores, desligamos emocionados as luzes dos cinemas de bairro. Logo depois se tornariam igrejas evangélicas e lojas de eletrodomésticos. Decoramos frases, posturas e sotaques, nos apaixonamos por personagens e acompanhamos a natural mercantilização do amadorismo das câmeras caseiras. Desvendamos a idiossincrasia ao discordar dos críticos, dos amigos e ao sermos atingidos com assombrosa força por uma ou duas expressões minimalistas. Sentimo-nos, na falta de outra coisa, subversivos só por burlar a classificação etária indicativa.

O cinema realmente parece nos ter dado de tudo: de esboços poéticos sobre o dispositivo a retratos sociais devastadores, nos apegamos às vanguardas, guardamos carinho por certa retaguarda, e, talvez por termos lido os livros, não entendemos algumas das livres adaptações. Traduzimos legendas, vestimos figurinos idênticos, dançamos e choramos com várias trilhas sonoras, revimos obras queridas até perder a conta, montamos uma pilha de lembranças cruéis. Crescemos aos socos e chutes nos jogos de luta do *playtime* da esquina e acompanhamos a gradativa velocidade que fez de nosso cotidiano pequenos videoclipes. Desistimos de separar o documentário da ficção, admitimos os momentos de opacidade e translucidez, nos acostumamos com o pressuposto de que, independentemente da ordem, estávamos prontos para abdicar de um começo, um meio e um fim. Percebemos a política de pequenos passos, desafiamos a ligação ontológica entre imagem e realidade, experimentamos a fundo a nostalgia pelo que não vivemos e aprendemos a não cansar com a duração de um plano. Passeamos pelo mundo, pelo tempo, pelas faces, recorremos ao discurso cinematográfico para nos salvar em intrépidos debates, canonizamos

a animação, unimos metáfora e matéria, criamos um presente feito de memória. Vimo-nos rodeados de um descontrole ao ponto de nos confundirmos: ora estávamos nos identificando com a dura vida de prostitutas francesas, ora sentindo vontade de largar a sobriedade e sair cantando na chuva, ora nos distanciando de regionalismos que, apesar de nos interpelarem, parecem não nos pertencer.

Todo o emaranhado de conexões que se configura entre os indivíduos e a sétima arte – e que envolve as esferas da estética, do afeto, da cultura, da economia, da sociabilidade, da história – não fortalece suas raízes sem razão, afinal, nunca se produziu, reproduziu, distribuiu e consumiu tantas imagens como no século XX. As próprias bases do olhar diante da efígie do universo em que o olho se encontra foram constantemente redimensionadas, mas, para tanto, os últimos cem anos tiveram de passar por um detalhado registro audiovisual por parte dos meios de comunicação de massa. As guerras foram acompanhadas dia-a-dia, os campos de concentração se encravaram na memória. Cidades polonesas, russas e aldeias no Pacífico completamente destruídas. Um museu de Hiroshima com cabeleiras de suas vítimas. A garota nua correndo desesperada com o corpo recém queimado de *napalm*. As câmeras, gravadores e seus guias estetizaram os acontecimentos, retrataram costumes, captaram o desabrochar microscópico da natureza, o desespero das tragédias, geraram fotogramas para um crime, cristalizando no limítrofe da incerteza espíritos de diversas épocas, instantes e lugares, multiplicando a gama, afirmando a técnica e diminuindo a credibilidade dos manuscritos históricos. Os meios de comunicação foram capazes de carregar pontualidade, ilusão e transcendência, capazes de aguçar e cegar por meio de uma única imagem, assumindo um caráter arqueológico e fazendo a modernidade atuar sobre os indivíduos contemporâneos em dois níveis: intensifica o sentimento de nostalgia pela facilidade de acessá-la, para além das antigas formas de representação e pelas difusas vias em que foi historicizada; e também incorpora o papel de mediadora e ordenadora do imaginário cultural que gerencia boa parte das referências dos séculos restantes.

O cinema se mostra como meio indispensável para lidar com a liquidez cultural da pós-modernidade (ou modernidade tardia), desvendando as nuances de sua inércia política. Se o século XX foi capaz de gerar um acervo de ‘grandes’ imagens, que serviram como símbolos de eventos ou conflitos e foram compartilhadas / acumuladas por um imenso imaginário coletivo no decorrer dos anos, o século XXI se especializa no contrário, nas ‘pequenas’ imagens virais divulgadas em larga escala, que assolam toda população e logo se dissolvem, perdendo seu encanto e sendo substituídas pelo dossiê seguinte. De qualquer forma, em ambos os casos a ‘historicização audiovisual’ foi responsável pela geração de um campo de incerteza, por sua capacidade de estetizar as lembranças do imaginário coletivo: lembra-se dos eventos pelos filmes que foram feitos sobre eles. Associado a isso, no contemporâneo agrava-se a sensação de que “a capacidade de crer parece estar em recessão em todo o campo político” (CERTEAU, 1994, p. 278) e que não existem interessados em mudar o mundo, querem apenas simular uma transformação, observar e serem observados, enquanto trocam as roupas, retocam a maquiagem, mudam o próprio visual.

Como havia alertado Zygmunt Bauman, “ninguém ficaria surpreso ou intrigado pela escassez de pessoas que se dispõem a ser revolucionários: do tipo de pessoas que articulam o desejo de mudar seus planos individuais como projeto para mudar a ordem da sociedade” (2001, p. 12). Nascidos nos últimos vinte e cinco anos, crescidos sob o seio burguês, inúmeros indivíduos não viveram nenhuma grande guerra, nenhuma grande repressão, nenhuma grande coisa, de modo que parecem contentes com o que há de pequeno em suas vidas: foi preciso o ataque terrorista de 11 de setembro contra as torres gêmeas para que muitos jovens, pela primeira vez, se sentissem parte da História. Terminam abandonando ou se apegando a causas cada vez mais fragmentadas, se inserindo na multiplicação dos discursos de minorias, recorrendo ao passado para entenderem a própria angústia, inventando um maio de 1968 particular no final da adolescência. Sentem como se fossem reféns da impossibilidade de transformações estruturais, como se o espírito do tempo presente fosse justamente o de se entregar ao hiato. Eram apenas crianças quando o Muro de Berlim caiu ou quando Collor enfrentou o *impeachment*. Passeiam com os olhos sobre as imagens, contemplando, fascinados, as suas próprias ausências.

A cinefilia é uma maneira de se inserir e de se portar diante desta falta de direção, um incômodo com a realidade que convoca o pensamento, “uma aliada importante das inquietações geradas por variadas formas de resistência à racionalização, à ordem econômica, ao domínio da ciência, ao senso comum administrado pela mídia” (XAVIER, 2007, p. 21). É antes de tudo, uma maneira de entender a trajetória de mais de cem anos do cinema como reflexo dos últimos cem anos de história: uma particular preferência por assistir aos filmes não apenas pelo que eles contêm em sua diegese, mas especialmente no intuito de ir além, de implantar um olhar na imanência. Por um lado, isso inclui “a experiência fílmica como meio de evocar sensações particulares de intenso prazer resultantes da forte conexão sensível com o cinema, geralmente descrita como uma relação de amor”. (HAGENER, VALCK, 2005, p. 11, tradução nossa), o que sempre nos causa uma reação emocional após as sessões. Somos, assim, capazes de relembrar nossas vidas, cartografar um território de afetos, a partir da filmografia que assistimos no decorrer dos anos. Por outro lado, o *ethos* cinéfilo também procura encaixar cada produção num panorama mais amplo, ficando uma relação dos filmes com o contexto em que foram gerados, mas também os deslocando no espaço-tempo, a fim de extrair conhecimento, despertar para a intenção dos criadores, intuir e descobrir conexões, entender as releituras mais díspares e os motivos da disparidade até firmar uma opinião própria sempre em processo de deformação. Seja como for, o olhar cinéfilo procura repudiar o clichê, encontrando as composições audiovisuais que causem estranhamento, que desvançam o conformismo; que tenham algo a dizer ou provocar para além de algo a vender. Por fim, pensa inevitavelmente ‘sobre elas’, ‘com elas’ e ‘a partir delas’, registrando simultaneamente a inclinação da pós-modernidade em aprofundar, reler, negar, banalizar, reinventar e deformar a modernidade e o cotidiano por todos os ângulos.

Os indivíduos/consumidores entregues à cinefilia se ligam a um paradoxo inevitável por serem espectadores assíduos e se submeterem ao renovável

consumo de filmes: na abusiva produção contemporânea de imagens, há resultados que os acolhem e os afastam, que os arrastam para a tela, dragam suas emoções por dias, rasgam suas cabeças em vinte pedaços ou, pelo contrário, os vomitam ao subir dos créditos finais. Ambas as experiências – a que nos leva a profunda reflexão e a que atesta a obsolescência estética após duas horas – além de se misturarem, já nos provaram que podem carregar cada qual uma intensidade ao seu modo. Seja como espetáculo, seja como meditação. Essa ambivalência cria um fascínio permanente, uma espécie de fome cinematográfica baseada na insaciabilidade: alimentam-se e, como bons vampiros sanguinolentos, sentem uma fome ainda maior, guiada pelo que ainda não foi experimentado. Mesmo com a impressão de que todo tipo de universo tenha sido criado, alguns até repetidamente sem cansaço, os cinéfilos permanecem na crença, numa espera que tem se traduzido em procura: acreditam no prazer que pode vir do desconhecido, da raridade, no que ainda não foi visto, no que – em um mundo cuja estetização do irrelevante assumiu o comando – se mantém, mesmo que seja a nível pessoal, carregado de unicidade. Trata-se quase de um retorno à aura, uma reedição do *hic et nunc* no sentido de experiência autêntica do espectador com o filme, de um momento que se encontra com uma obra, um testemunho do tempo que perdura, justamente quando a reprodutibilidade técnica alcançou o seu extremo através da reprodutibilidade digital. Ponderar o que vale e o que não vale em meio a esse pandemônio imagético, em meio a essa hiperinflação informacional e hiperinflação do descartável, se ergue como o grande dilema. O consumo cinéfilo posiciona o prazer da raridade e do olhar interior como um exercício de perspicácia, de negação ao sistema que nos faz assistir determinados filmes enquanto inviabiliza outros, como modo de filtrar e se esquivar do desnecessário e de se portar dentro de um regime da imagem, cujo excesso é muito bem vindo, mas conduz confusão para além do saber.

## 2

Em 1996, Susan Sontag escreveu um artigo para o *New York Times* em que apontou o cinema como uma arte em decadência, deteriorada, cujo fim estava tão próximo que já era possível prescrever um atestado de óbito para a cinefilia. Além de partilhar do ‘discurso teórico do fim’, que ganhou fôlego na década de 80 e início da década seguinte com o resgate hegeliano do ‘fim da História’ (FUKUYAMA, 1989/1992), a constatação não se deu sem contexto, partiu da observação de que o número global de espectadores das salas tradicionais estava diminuindo drasticamente e de que, cada vez mais, estavam sendo produzidos “filmes ordinários, filmes feitos puramente com propósitos de entretenimento (isto é, comerciais), espantando qualquer inteligência; a vasta maioria deles se fazendo atraentes para atingir cinicamente suas audiências” (SONTAG, 1996, tradução nossa). Para evidenciar seu argumento, a teórica versa num misto de saudosismo e rancor sobre a crescente substituição da experiência coletiva, num espaço público, de vivências reunidas, pela experiência solitária num espaço caseiro, privado, subjugada a ditadura do isolamento. O tom adorniano da crítica impossibilita Sontag

de vislumbrar a configuração multimidiática do espectador contemporâneo, como um caminho no aumento das conexões entre ferramentas tecnológicas, nossos sentidos e os sentidos dos outros.

A partir do momento que se esboçam gerações que, desde cedo, tiveram contato direto, de modo intuitivo e autodidata, com o ciberespaço, que nasceram numa sociedade onde a televisão e os aparelhos domésticos de reprodução audiovisual já estavam estabilizados, que cresceram em meio aos *joysticks* e cartuchos durante a popularização dos videogames – o que naturalmente as aproximou das mídias digitais, novidades tecnológicas e de toda lógica de convergência –, surgem também novas maneiras de interação e de veiculação do conhecimento entre o indivíduo e os outros indivíduos, entre o indivíduo e o mundo e especialmente entre o indivíduo e o seu próprio consumo. É dentro deste contexto que se estrutura a cibercinefilia: uma 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’: “dizer que a técnica *condiciona* significa dizer que abre algumas possibilidades, que algumas opções culturais ou sociais não poderiam ser pensadas a sério sem sua presença. Mas muitas possibilidades são abertas, e nem todas serão aproveitadas” (LÉVY, 1999; p. 25).

A cibercinefilia nasce em consonância com o aparente caráter autônomo do internauta, uma *flanerie* ligada a um ‘*do it yourself*’ tecnológico, se consolidando como um dos caminhos de exploração das *potencialidades* da *internet*, como uma cobrança do projeto democrático prometido desde sua invenção, mas indefinidamente adiado pela falta de um empenho público, por passividade dos usuários e pela contínua pressão das empresas culturais com fins comerciais que traduzem seus interesses através de vias legislativas. Dois exemplos marcantes mostram o encaminhamento do poder legislativo/jurídico sobre o assunto. 1. O projeto de lei do senador Eduardo Azeredo sobre a regulamentação do uso da internet, que pretende obrigar todo usuário a se registrar antes de estabelecer conexão, bloquear o uso de redes P2P (que permite a troca de bens multimidiáticos), conter a expansão das redes de conexão abertas (Wi-Fi) e exigir que todos os provedores vigiem os passos de seus usuários, colocando cada internauta na posição de futuro criminoso. 2. A recém aprovada lei contra pirataria na internet aprovada no parlamento francês, que permite às autoridades cortarem, pelo período de um ano, o acesso à internet de pessoas que fazem download ilegal de conteúdo. Além disso, obriga os usuários a pagarem multas pela conduta criminosa durante o tempo de inacessibilidade. O Ministro da Cultura, Frederic Mitterrand, aplaudiu os deputados após o resultado da votação: “os artistas sempre se lembrarão que nós, pelo menos, tivemos coragem de quebrar a abordagem *laissez-faire* e proteger seus direitos de pessoas que querem tornar a internet numa utopia libertária”.

Há um receio em se adequar diante de um paradigma que destituiu o determinismo econômico como força-motriz e onde, a partir do consumo, antigas fronteiras e circuitos teriam de ser redimensionados no âmbito da produção, da distribuição e da exibição. Os conglomerados comerciais, gravadoras, estúdios, editoras, tratam a tendência contemporânea como ‘concorrência desleal’ e talvez, para intuir uma mudança de organização, é preciso que seja desleal mesmo. Anteriormente, todos os outros meios de comunicação de massa – o rádio, a televisão – também surgiram junto a um discurso de projeto democrático que nunca se realizou. Uma amplitude até foi atingida, mas sempre na lógica de um centro emissor direcionado para uma massa receptora, nunca se preocupando em debater com a população a qualidade e o direcionamento do conteúdo, menos ainda em proporcionar liberdade de atuação ao usuário. O *zapping* é uma mera hipérbole. Na internet se alguns se acomodam, outros se agitam: daí é um passo para a montagem de fóruns focados no compartilhamento de filmes raros dos mais diversos pontos do globo, de blogs que disponibilizam legendas nas mais diversas línguas, de revistas de crítica que se especializam em discorrer sobre os filmes que a maioria não viu. Há uma amplificação e ressonância do audiovisual na formação de complexas redes de permuta, que atingem patamares participativos nunca antes vistos – ironicamente seguindo os passos dados pelas multinacionais – ao superarem a burocratização das fronteiras entre os países.

A não concretização da democracia virtual expõe uma tensão entre duas expressões midiáticas relacionadas ao campo cinematográfico: de um lado, a clássica, do cinema nos moldes hollywoodianos, dos orçamentos e arrecadamentos sem controle, cujo *marketing* muitas vezes supera os custos de produção, marcada pelos direitos autorais, pela lei comercial e pela propriedade intelectual e do outro, a contemporânea, da proliferação das mídias digitais, das cadeias produtivas barateadas, do desenvolvimento tecnológico, do compartilhamento gratuito, da cultura *copyleft* e da busca por alternativas não comerciais. A partir da oposição que tenciona o direito do autor (ou das corporações) e o direito de acesso, intensificada pela capacidade de ramificação da reprodutibilidade digital, a cibercinefilia vincula-se em caráter de militância dentro da segunda frente. Entretanto, a luta continua a ser pelo cinema, por sua diversidade e compreensão, de maneira que não existe no interior da subcultura o objetivo de *substituir* ou *extinguir* a tela grande ou a sala tradicional, pelo contrário, afinal essa plataforma de exibição não só faz parte essencial de seu consumo, como representa, enquanto lugar do ritual, o modelo predileto de fruição estética. Há apenas uma lógica de complementação, de deslocamento de posturas diante das telas múltiplas do contemporâneo. Como nos diria Pierre Lévy (1999), trata-se não de um processo de substituição, mas de *complexificação*.

Tomamos a *internet* como meio de recuperar o sentimento cinéfilo que a própria Susan Sontag evoca ao final de seu artigo: “se a cinefilia está morta, o cinema também está morto, [...] mas só é possível ressuscitar o cinema, através de um novo tipo de amor cinematográfico” (Idem). Neste sentido, observamos as metamorfoses das práticas culturais e da própria sensibilidade como uma reafirmação e reinvenção da profunda relação afetiva que os indivíduos

desenvolveram com a experiência cinematográfica: nunca se viu tantos filmes como hoje e apesar de questionarmos o que e sob que condições as pessoas estão assistindo, continua firme o movimento de alargamento da razão e de renovação da percepção cognitiva, além da produção de obras audiovisuais – muitas sem visibilidade – que não subjagam sua criatividade ao capital. No contemporâneo, a cinefilia não passa de uma procura cujas armadilhas se proliferam e cujos motivos parecem sempre novos, mas que partem de um princípio anterior: o de que o cinema nos deu muito, mas não nos deu nada, que apesar da dificuldade em encontrar ‘A’ imagem num mar de imagens, permanece como oráculo de potencial epifania, fazendo com que o acúmulo dos anos não se torne pressuposto para a substituição do deslumbramento pelo conhecimento: o deslumbramento repousa em eterno devir. Ou seja, retoma-se o princípio do cinema como “um momento de liberação do olhar, de revelação, de descoberta ou de recuperação de algo perdido” (XAVIER, 2007, p. 23). A cinefilia inserida nas engrenagens da cultura contemporânea retifica a densa rede de rupturas e continuidades.

A partir das motivações anteriores, o exercício de se entregar como espectador do raro, além de desligar a mercadoria de seu direcionamento utilitarista, funciona como mecanismo de distinção de um indivíduo diante dos demais, afirmando uma cultura peculiar muitas vezes taxada de excêntrica. Impõe-se, assim, o consumo como via essencial de formação intelectual e de expressão pessoal na sociedade contemporânea, superando a “tendência geral a admitir, antes de qualquer pesquisa, que tais fenômenos são, de alguma forma, essencialmente triviais e não merecedores de estudo sério” (CAMPBELL, 2001, p. 18). É bastante recorrente confundir o consumo com a irracionalidade, sem entender que dentro desta dimensão existem práticas reflexivas e autorais que pressupõe o ato de consumir como “participar de um cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e pelos modos de usá-lo” (CANCLINI, 1999, p. 78). A cultura cinéfila apresenta um forte senso de intencionalidade, consciência e obsessão como opções constitutivas na tessitura do sujeito e da relação deste sujeito com o mundo, traçando caminhos e estabelecendo regras próprias, que se desviam da padronização insurgente através do véu dos produtos personalizados seriais.

Não estamos falando de uma maioria, não se trata da relação hegemônica: nem em termos do que é dado pelas narrativas convencionais, menos ainda na relação padrão entre o espectador e o filme. O consumo cinéfilo é apenas parte do consumo cinematográfico. Mesmo que a sociedade contemporânea mantenha-se extremamente ligada a uma cultura visual onde, no geral, as pessoas de todas as classes ‘gostam’ de filmes e consomem imagens, a maioria da população se relaciona com o audiovisual a partir de modas, satisfeita com o que encontra nas prateleiras e nas calçadas, dirigida pela cultura do efêmero que se confunde com propaganda nos *mass media*. A cinefilia representa um grupo restrito que reconhece os seus e que se firma como um rompimento absoluto com esta postura passiva, procurando novas ferramentas que a conduza a ‘outros’ filmes que não os sugeridos pela programação comercial. Apropria-se do ciberespaço e navega em mares perigosos onde, para além das

utopias e distopias de defensores e críticos, erguem-se novas demandas que continuam funcionando, mesmo com todo discurso de inclusão, como mecanismos de diferenciação e distanciamento entre as classes.

Para evitar qualquer equívoco, todavia, apesar de estarmos usando o termo 'cinefilia' no singular, seria mais sensato pensarmos em 'cinefilias' específicas que se espremem entre antigos gêneros e insurgentes tendências: temos os amantes de filmes de terror e de filmes B, amantes de *animes* e de toda cultura *pop* oriental, os que preferem filmes lentos do leste europeu, grupos que se especializam em cinemas periféricos, o latino-americano ou o africano, por exemplo, outros que possuem largo vínculo audiovisual com seriados. Se por um lado, as esferas específicas do gosto mantêm um diálogo, muitas vezes através de mútuas recomendações, por outro, usam de suas escolhas estéticas, de sua própria cultura cinéfila, como preconceito, numa prática do esnobismo que recrimina o outro no intuito de se legitimar. Decidem os critérios de valor a partir do que não é palpável na cultura de massa. Há, de fato, a afirmação de uma elite cultural, especialmente em megalópoles periféricas com altos índices de desigualdade, que faz com que 'o grande divisor', ou seja, "a barreira erguida pelo cânone modernista contra a influência da cultura de massa na obra de arte" (CARREIRO, 2003, p. 20), supostamente abandonado desde a *pop-art* e especialmente com ascensão da pós-modernidade, se atualize. Velhos cânones são substituídos por novos reconfigurando uma hierarquia do gosto que pressupõe, em termos de consumo, a preferência por uma alta cultura refinada, baseada no princípio da raridade, em detrimento de uma baixa cultura popular e massiva, funcionalizada pelo efêmero.

*"De fato, a crença numa separação entre dois tipos de cultura, um inferior e outro superior, permanece viva e se manifesta nos mais diversos fóruns sociais, das mais diferentes formas. Essa dicotomia highbrow/lowbrow ora esmaece, ora ressurge com força, mas nunca some completamente. A trajetória do cinema no século XX reflete essa constatação, apresentando uma tensão latente, reciclada continuamente, entre alta e baixa cultura. Vamos chamar essa tensão de Pequeno Divisor. Aliás, tendo em vista essa característica mutante da tensão highbrow/lowbrow, seria mais adequado chamá-la de Pequenos Divisores, uma vez que ela assume características diferentes a cada ressurgimento"* (CARREIRO, 2003, p. 22).

Apesar do caminho pela especialização da cinefilia ser bastante comum, ainda existe o cinéfilo errante que transita por todo o cinema, que até possui preferências estéticas, claro, mas que não transforma as hierarquizações pessoais em distinções sociais: alterna suas motivações numa busca ora diletante, ora intencional, procurando não escolher um único tomo aos vinte anos e morrer abraçado a ele ao fim de sua vida. Naturalmente essa postura se melhor adequa ao sujeito pós-moderno, cambiante em essência, que abandonou a "velha lamentação" que acreditava que "as massas buscam diversão e que a arte exige recolhimento" (BENJAMIN, 1990, p. 237). Assim sendo, temos um indivíduo que ora assiste a filmes eruditos numa sessão com apenas um horário, na noite chuvosa de uma segunda feira, com apenas duas outras pessoas na sala, indivíduo que também 'baixa' filmes descobertos através da programação de

um festival de cinema independente do Canadá e ora se lança a ir às pré-estréias de *blockbusters* nos *multiplex* e não deixa passar em branco um velho clássico dublado da ‘sessão da tarde’. Ciente da impossibilidade de estabelecer uma equação do gosto, caminha por ambos os perfis de consumo com imenso prazer e sem contradição.

### 3

Em *Cigarette Burns*, de John Carpenter, oitavo episódio da primeira temporada da série *Mestres do Horror* (EUA, 2005), acompanhamos a jornada de um pesquisador e curador de cinema de rua, contratado por um rico colecionador, para encontrar a cópia do filme considerado ‘o mais raro dos raros’: *La Fin Absolue du Monde*. Os rolos da película, antes de serem dados como perdidos, haviam sido projetados uma única vez, num festival *underground* do início da década de 60 e a exibição pública supostamente teria despertado uma reação violenta por parte da audiência. Anos depois, o diretor cometera suicídio cortando a garganta, envolvendo sua obra numa aura ainda mais mística. O colecionador, portador de um arquivo com mais de 1000 obras obscuras, além de *pôsteres* e outros bens que beiram o absurdo, paga US\$ 200 mil pela busca e versa sedento sobre a necessidade de se sentar especificamente diante deste filme antes de morrer. Apela para uma devoção tal que faz desaparecer a existência de sua coleção, como se o desejo que o moveu e motivou por décadas, naquele exato momento, só pudesse ser saciado com a sua anulação. Não mil, mas um: “o objeto somente se reveste de valor excepcional na ausência” (BAUDRILLARD, 2002, p. 100). Sob o prisma do mesmo preceito, a cultura cinéfila acolhe indivíduos que não se contentam apenas com o que lhes é oferecido nas prateleiras das locadoras e lojas ou nas grades de programação dos cinemas e canais de televisão; indivíduos que procuram criar suas próprias ofertas, que se sentem atraídos pelo que não possui comercialização oficial no país, que se apegam a demandas curiosas cada vez mais específicas – muitas das quais, desconhecidas até que se finalize o processo de investigação.

Assim sendo, não se contentam em apenas assistir ao filme, precisam tê-lo para quando sentirem vontade de rever uma cena, reviverem um diálogo ou para, como um fetiche, vê-lo, ali na estante da sala, seguro e perto das mãos. Como bons colecionadores, parte dos cinéfilos, desde jovens, tendem a acumular DVDs gravados, mas abandonaram em parte a diretriz de terem um vasto arquivo de obras clássicas ou originais compradas em lojas, preferem acumular preciosidades não lançadas comercialmente no país ou filmografias completas, cultuadas em circuitos restritos de exibição – geralmente conseguidas através da internet, onde supostamente qualquer um poderia pegar, mas onde poucos, de fato, pegam. O preciosismo pelas cópias *35mm* da antiga cinefilia ortodoxa de influência francesa (especialmente da figura de Henri Langlois), que considera o ato de assistir um filme fora do formato inicialmente concebido e fora do cinema como o mesmo de não assisti-lo, é substituído pelo preciosismo da raridade da obra independentemente se vista no computador, na televisão ou mesmo no celular. É possível compactar a diferença entre as cinefilias tomando um filme para cada uma delas: a clássica, dos críticos que viajam para festivais

de todo mundo e tomam a sala de cinema como soberana, se identifica com *Cinema Paradiso* (Itália, 1988), de Giuseppe Tornatore e a cinefilia surgida a partir do final da década de 80, popularizada na classe média através da ascensão dos aparelhos caseiros de reprodução audiovisual, com *Rebobine, Por Favor* (EUA, 2007), de Michel Gondry.

O primeiro se passa no pós-guerra em um pequeno vilarejo da Sicília, cujo único divertimento é o cinema, e ordena os vínculos afetivos pelo filme na tela grande e pela própria película em termos físico-químicos, na relação próxima – de fundo paterno – com o projetorista ou curador, na presença e tiques dos *habitués*, no burburinho da sala a partir das imagens projetadas. O segundo acompanha o drama de uma última locadora de VHS americana na época da ascensão do DVD, e se enlaça na prática de assistir ao filme em casa, na relação com os atendentes da loja, no grupo de amigos que alugam uma fita cada um para revezarem durante um fim de semana ou para assistirem juntos comendo pipoca e tomando *coca-cola*, assumindo sua ênfase nas refilmagens, continuações, filmes de infância e produções B. Há uma diferença marcante nos objetos de culto: no primeiro, temos os, hoje, quase solenes *O Anjo Azul* (Alemanha, 1930), de Joseph Von Steinberg, *Tempos Modernos* (EUA, 1936), de Charles Chaplin, *Nos Tempos das Diligências* (EUA, 1939), de John Ford, *Casablanca* (EUA, 1944), de Michel Curtiz, *Rio Vermelho* (EUA, 1948), de Howard Hawks. No segundo, as referências refletem a superação d’o grande divisor’ graças a já enraizada influência da indústria cultural: temos assim no mesmo bojo *King Kong* (EUA, 1933), de Merian C. Cooper, *Os Guarda Chuvas do Amor* (França, 1964), de Jacques Démy, *Robocop* (EUA, 1987), de Paul Verhoeven, *Ghostbusters – Os caças Fantasmas* (EUA, 1984), *O Rei Leão* (EUA, 1994), de Roger Allers e Rob Minkoff. A cibercinefilia emerge como um terceiro momento, que engloba princípios dos dois anteriores, mas que possui práticas próprias, diminuindo a influência do cinema americano e retificando, no entanto, a experiência do sublime para além das interfaces.

Quando o colecionador de Carpenter consegue assistir ao filme, impactado, em profundo êxtase, vai até a sala de projeção e liga seu intestino à mo-viola afirmando que o filme havia o ‘inspirado’: vemos uma literal projeção interior que funciona como alegoria sangrenta da união umbilical que se estabelece entre o cinéfilo e o cinema. Segundo Baudrillard em *O sistema dos Objetos* (1968/2002), a coleção faz parte de um sistema não-funcional ou subjetivo, cujos objetos estão abstraídos de sua utilidade inicial, mantendo uma conexão sensível direta com os indivíduos. No caso dos cinéfilos contemporâneos, os filmes, para além de suas propriedades estéticas, assumem um caráter duplo: por um lado, carregam ‘O’ tempo histórico, tanto enquanto origem como transcorrer, e, mais do que isso, passam a carregar ‘os’ tempos afetivos que se estabelecem interpessoalmente com o colecionador. São guardados como fotografias num ‘álbum de família’, tidos como ímpeto de um jogo passional, observados como Dorian Gray de quem decidiu os colecionar. O retrato são os colecionadores, não a coleção.

O estímulo pela busca permanece e se renova ao ponto de ser preciso se “perguntar se a coleção foi feita para ser completada, e se a ausência não desempenha um papel essencial, positivo, aliás”, afinal a completude “significaria, no fundo, a morte do indivíduo” (BAUDRILLARD, Idem). A ausência apesar de representar sofrimento se firma como estímulo, naturalizando, inclusive, o anseio em sequestrar: os cinéfilos colecionadores sentem certo ciúme diante de uma coleção mais refinada que a sua, sentem vontade de roubar lojas e locadoras, algumas vezes já o fizeram, quando não decidiram, a exemplo de Quentin Tarantino, trabalhar justamente em tais ambientes simplesmente para estar mais perto dos filmes e falsear o acervo como sua própria coleção. Não obstante, expandem a natureza dos objetos a fim de assegurar um profundo consumo cinematográfico por todos os ângulos: procuram informações, lêem críticas, aforismos, entrevistas, compram cartazes, imprimem fotos, guardam bilhetes, anotam todos os filmes vistos no ano, compram *souvenires*, camisas, percorrem rigorosamente filmografias filme a filme, sabem de toda sordidez dos amores e amantes que ocupavam o outro lado da cama. A cinefilia faz do cinema segura satisfação num mundo que pretende nos satisfazer por todos os lados e cujas fronteiras entre necessidades reais e artificiais se tornam cada vez mais indiscerníveis. Os critérios foram borrados e já não se diferencia a intensidade dos prazeres.

Apesar de termos traçado o retrato de boa parte da cibercinefilia a partir de diferentes referências de gosto na condução de estéticas específicas, além dos que flanam por todas elas, conduzimos uma série de entrevistas com jovens cinéfilos, entre vinte e vinte e cinco anos, onde foi possível constatar não só um *modus operandi* similar nas maneiras de conseguir o filme, mas nos anseios provocados pela sétima arte, o que os conduz a repensarem sazonalmente o lugar do cinema em suas vidas. Antes de tudo, tiveram dois momentos de encontro com as sequências de imagens em movimento: o primeiro, ainda crianças, como magia equilibrada entre o fascínio e o assombro; o segundo, durante a adolescência, em que, a partir de um filme, *Os Pássaros* (EUA, 1963), de Alfred Hitchcock para alguns, *Cidade dos Sonhos* (EUA, 2001), de David Lynch, para outros, foram acometidos por um abrupto ‘pensar’. As similitudes não param por aqui: defendem o *home vídeo* e a educação virtual como “meio democratizante que não apenas age em nível mundial e possibilita o acesso à cultura cinematográfica aos que não moram nas grandes metrópoles, mas também por dar a eles o controle de seus filmes amados” (VALCK; HAGENER, 2006, p. 13). Em casa, relaxados, assistem ao filme, param, vão ao banheiro, voltam, continuam a assistir, dormem, acordam, voltam o filme, terminam de assisti-lo – um verdadeiro atentado aos princípios da cinefilia clássica que acreditam na projeção como um tempo irrecuperável.

Além disso, os cinéfilos contemporâneos compartilham cada qual com suas histórias pessoais, de uma relação profunda com a televisão e com as locadoras em suas formações audiovisuais, entretanto, em nosso corpo de entrevistados, a maioria não aluga mais filmes hoje, baixam pela internet, pesquisam na rede, discutem por fóruns e listas virtuais. Contraditoriamente, essa atitude leva ao risco da ditadura da auto-referência e vela o acesso ao, de fato,

desconhecido, afinal propicia a perda da ‘errância’, lógica impávida da biblioteca, que facilita o encontro, ao acaso, justamente com o que não estávamos procurando. Fortalece-se, assim, a importância de confluírem recomendações, aproximarem hierarquias fundadas em diferentes pontos-de-vista, intensificarem a participação em comunidades virtuais, a escritura reflexiva de críticas e ensaios, o diálogo, a fundação de cineclubes que assumam a internet como cinemateca virtual. Temos neste último, o retorno ao espaço público de debate através da sala de cinema, cujos indivíduos se mostram como encruzilhadas dentro de todas as cinefilias aqui tratadas e cujas práticas culturais podem remeter também a cinefilia francesa: baixam filmes, assistem em casa, mas preferem a tela grande, escondem uma fascinação pela película, repudiam quem atende celular durante o filme, quem se comporta como se estivesse na sala de casa, além de se preocuparem em escolher a distância ideal para a melhor fruição dependendo da obra. Os cibercinéfilos revestem de rigor seus visuais desleixados.

A criação de um universo poético por parte de um cineasta é um processo delicado, às vezes doloroso (e que também pode ser mecânico, industrial), mas que proporciona um encontro de sensibilidades, onde o espectador se vê diante de um contrato proposto pelo artista. Como nos diz o crítico, personagem de *Cigarette Burns*, que há quarenta anos escreve um texto sobre um mesmo filme, “nós confiamos nos cineastas, sentamos no escuro desafiando-os para que nos afetem, às vezes certos de que eles sabem que não podem ir muito longe. Acontece que alguns podem abusar da confiança”. O cinéfilo, indivíduo que anseia pela violação estética de suas confianças, pensa o cinema como uma arte do encontro, do encontro fortuito, não agendado, que sempre pode lhe surpreender – o que traduz um caráter literário de crônica através da experiência, pois sempre termina misturando quem era no sentindo amplo e quem estava sendo no sentido micro para melhor entender dentro da cabeça o filme com o qual se deparou. Os cinéfilos não são da turma da terapia, jamais querem se autoinstituir como terapeutas que colocam uma obra de arte no divã e a analisam clinicamente. Se pudessem escolher uma dimensão, escolheriam a do amante sempre confuso sobre a duração da noite de prazer, sem saber se o encontro continuará encontro por semanas, anos, décadas ou se, sendo o último, cessará em poucas horas. Não hesitam: se entregam, abusam, amam, inventam e mentem. No outro dia, se for o caso, vestem a roupa e vão embora.

## Referências Bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001
- BAUDRILLARD, Jean. *Sistema dos Objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. [Artigo]
- CAMPBELL, Colin. *A Ética Romântica e o Espírito do Consumismo Moderno*; tradução Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da comunicação*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- CARREIRO, Rodrigo. *O Gosto dos Outros: Consumo, cultura pop e internet na crítica*. Recife: PPGCOM, 2003.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*, tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- HAGENER, Malte; VALKE, Marijke (orgs.) *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam Press, 2005.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*; tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: 34, 1999.
- SONTAG, Susan. *The Decay of Cinema*. New York Times, 26 de fevereiro de 1996.
- 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.