



# O que é um filme cult: tentativa de definição do conceito<sup>1</sup>

Palavras-Chave: CINEMA CULT; SEMIOLOGIA; RECEPÇÃO CINEMATOGRAFICA

Autores:

Isabella Ricchiero Stefanini (UNICAMP)

Prof. Dr. Pedro Maciel Guimarães (orientador – UNICAMP)

## Apresentação

Em meu projeto de pesquisa, propus definir um filme *cult* partindo de uma investigação teórica dos termos e conceitos que de alguma forma tangenciassem sua compreensão, por meio da revisão bibliográfica de autores pré-selecionados pela sua possível contribuição acerca do tema. O primeiro instinto era alinhar a definição do *cult* aos estudos de gêneros cinematográficos, emprestando dos critérios sintáticos e semânticos de Rick Altman (1984) para precisar objetivamente o que faz um filme ser *cult*. O termo filme *cult*, no entanto, é empregado em consequência do culto a uma obra cinematográfica pelo seu público, e a resposta da audiência não pode ser sistematizada unicamente dentro do texto fílmico. Dessa forma, minha hipótese inicial era que o *cult* poderia ser determinado pelo encontro de características intrínsecas ao filme (técnica, gênero, ideologia), com características extrínsecas ao filme (a crítica pelo público especializado e o consumo pelo espectador não iniciado). O encontro dessas características seria entendido como o código nesse sistema de linguagem, e o processo de significação de uma obra enquanto *cult* dependeria de decodificações da audiência relativizadas em contextos culturais como sensibilidade e gosto.

Começando pelas características intrínsecas, me baseei no modelo proposto por Ernest Mathijs e Xavier Mendik (2008), esquematizado no Quadro 1. “Tipicamente, um filme *cult* é definido por meio de uma variedade de combinações que incluem quatro elementos principais: 1. anatomia 2. consumo 3. economia 4. status cultural” (p. 1). Para cada um dos elementos, os autores sugerem ainda subcategorias, visando uma sistematização das características formais, temáticas e de recepção para a conceituação da categoria cinematográfica *cult*. Embora não seja a definição final e absoluta do *cult*, o livro de Mathijs e Mendik reúne estudos de caso e historiciza reflexões de mais de sete décadas sobre o assunto, apresentando uma das abordagens acadêmicas mais completas sobre o tema e servindo, para fins da minha pesquisa, como parâmetro da chamada anatomia de um filme *cult*.

Quadro 1 - Elementos de composição de um filme *cult*

Anatomia		Consumo	
1. Inovação	5. Intertextualidade	1. Celebração ativa	4. Comprometimento
2. Má qualidade	6. Pontas soltas	2. Comunidade	5. Revolta
3. Transgressão	7. Nostalgia	3. Vivacidade	6. Canonização alternativa
4. Gênero	8. Gore		

<sup>1</sup> Projeto contemplado pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – CNPq (2020 – 2021).

Economia	Status Cultural	
1. Produção 2. Promoção (marketing) 3. Recepção	1. Estranhamento 2. Alegoria	3. Sensibilidade 4. Política (discurso)

Fonte: Mathijs e Mendik (2008).

A primeira conferência internacional de cinema *cult* aconteceu em 2000, em Nottingham. Segundo relatório publicado pela Universidade de Nottingham, as apresentações da conferência contaram com grande variação de definições, perspectivas e tratamentos do cinema *cult*, muitos deles contrastantes (CAINE, 2001). Uma das divergências citadas ocorreu entre as teorizações apresentadas por Jeffrey Sconce e Mark Shiel. Sconce publicou em 1995 o artigo *Trashing the Academy*, no qual introduzia a noção de paracinema como uma objeção consciente de hierarquias de gosto na celebração de filmes de “mau gosto” e uma abordagem pioneira do *cult* considerada fundamental por abarcar sua sociologia, estética, recepção e ramificações políticas. Na conferência, argumentou a importância do visionamento de filmes *cult* transgressores de qualidade para aprender a linguagem do cinema, que pode ser melhor percebida subvertida do que em sua forma dominante (CAINE, 2001). A apresentação de Shiel foi menos louvada entre os pesquisadores presentes na conferência, indo em oposição ao exposto por muitos deles. Para ele, a intersecção entre estudos de filmes e estudos culturais enfraquece a análise crítica pela cautela em se julgar qualidade, e a noção de *cult* é criticamente e politicamente um conceito fraco, por depender grandemente da subjetividade e do prazer (SHIEL, 2003). A pertinência da participação de Mark Shiel na conferência foi em chamar atenção para o fato de nem tudo que vai em desencontro ao dominante ser proposital, transgressivo ou subversivo; por vezes, o “ruim” pode ser apenas uma tentativa de fazer o “bom” que deu errado, levantando o cuidado em “não tratar qualquer filme ruim como uma ironia pós-moderna” (CAINE, 2001, p. 2).

Para Jeffrey Sconce, um filme ruim, ou a má-qualidade (item número 2 da Anatomia, ver Quadro 1), é simplesmente a ausência de qualidades técnicas tradicionais, legitimadas pela indústria e pela crítica. A provocação de Shiel insinua que a qualidade de um filme independe da significação de sua audiência, como se o gosto do público não mudasse o valor do objeto. A análise crítica, o valor e o gosto entram como características extrínsecas no entendimento do *cult*. Para essa investigação, selecionei pensadores da Indústria Cultural e dos Estudos Culturais, esperando que a tensão entre perspectivas posicionasse o culto do público de cinema em algum lugar entre uma audiência alienada e uma recepção crítica, ou possivelmente revelasse esse público como um fenômeno fora dessas duas noções aparentemente antagônicas. Para Walter Benjamin (1983), a arte e cultura modernas oferecem um deslocamento na percepção da humanidade; a aura, uma sensação de propriedade que acontece apenas no momento ou na presença material do objeto original, oferece uma percepção ritualística de culto que não é possível diante da reprodução, que desloca o valor da percepção para a exibição. Seja o filme *cult* entendido como uma obra de arte ou outro produto cultural, cada sessão *cult* é um evento único, com a exibição de uma cópia reproduzível de um filme, mas marcado também pela vivacidade da audiência em sua interação com o texto, o comprometimento e a repetição de espectadores recorrentes nas sessões e uma celebração ritualística da comunidade que se desdobra ao vivo para cada um dos presentes (itens de Consumo, ver Quadro 1). O culto é inegável, mas parece existir uma linha tênue entre

considerar a aura como uma categoria estética do fenômeno *cult* e considerar a devoção a esses filmes como um exemplo máximo capitalista de consumo acrítico da cultura de massa.

A principal diferença entre um produto *blockbuster* – como os filmes de orçamentos altíssimos da indústria que lotam a programação e as salas dos cinemas e conquistam também um público fiel de seguidores com rituais e convenções próprios – e os filmes *cult* é que esses “não são feitos (da mesma forma que alguém intenciona fazer um musical, faroeste, etc.), mas eles acontecem ou se tornam” (AUSTIN, 2008, p. 393, tradução própria). O *cult* não pode ser planejado porque ele não é uma categorização fixa, com critérios textuais rigorosos, mas um *status* flutuante, dependente das decodificações e significações por parte da sua audiência. No desenvolvimento da pesquisa, considere ser menos preciso conceituar um filme como *cult* e mais recomendável elaborar hipóteses sobre o fenômeno *cult* de um filme.

A audiência *cult* de Jeffrey Sconce pressupõe liberdade, agenciamento e decodificação transgressora para determinar gosto, sendo autorreflexiva sobre sua apropriação do filme e consciente da sua apreciação ritualística. Mas não se trata de um público que necessariamente tenha conhecimento de códigos fílmicos nem obrigatoriamente tenha vontades subversivas, são espectadores que receberam o filme em desencontro com o que seria tradicionalmente esperado sobre sua recepção. Seguem alguns exemplos desse desencontro:

- Para Umberto Eco, o fenômeno *cult* acontece em Casablanca (idem, Michael Curtiz, 1942) pelo texto fílmico ser tão carregado de intertextualidade com outros filmes que chega a se desprender dos seus próprios autores e discursos, se transformando em uma espécie de textualidade viva, livre da sua estrutura original (2008); e seus signos fragmentados são tão fascinantes e memoráveis “ao ponto da audiência reagir com o entusiasmo reservado para partidas de futebol” ao citar o próprio filme para a tela (ECO, 2008, p. 67).
- O musical A Noviça Rebelde (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965) foi inicialmente recebido com 10 indicações ao Oscar e a maior bilheteria doméstica daquele ano. O fenômeno *cult* ocorreu apenas em 1998, quando a primeira sessão temática de *sing-along* (cantar junto) aconteceu no Festival de Cinema Gay e Lésbico de Londres. Pelas notas de Susan Sontag, o tempo pode liberar a obra de arte da relevância moral, entregando-a à sensibilidade *camp* (SONTAG, 2008). “Em 1965, a guerra tinha acabado 20 anos antes. No momento da experiência Sing-A-Long, mais de 50 anos teriam se passado desde o armistício” (SEGGIE, 2020, p. 11).
- Segundo Barry Keith Grant (2008), é principalmente a ideologia dos filmes *cult* que os separam dos cultos das massas aos filmes de gênero, como a franquia Guerra nas Estrelas. Analisando *The Rock Horror Picture Show* (idem, Jim Sharman, 1975), Grant argumenta existir no *cult* uma transgressão discursiva no amansamento do Outro (outros gêneros, outras sexualidades, outras raças, outras políticas – tipicamente os monstros ou inimigos) e a representação debochada e caricata do que é normal, de forma que o espectador não se identifica em nenhuma das categorias e “acaba tendo a dupla satisfação de rejeitar os valores culturais dominantes e permanecer com segurança dentro deles” (GRANT, 2008, p. 78).

Seja pela celebração da má-qualidade técnica, as estratégias textuais semióticas, a sensibilidade *camp* ou a transgressão ideológica que leva classes a rirem de si mesmas, em todos esses casos o público de alguma forma negocia com o filme, subvertendo apreciações tradicionais ou resignificando os discursos originais. Voltando para o campo dos estudos culturais, o modelo de codificações e decodificações no discurso televisivo de Stuart Hall (2013) foi o que melhor me auxiliou a posicionar a obra, os códigos, o discurso, a ideologia e o espectador no processo de significação *cult*. As três posições da espetatorialidade de Stuart Hall, hegemônica-dominante, código negociado e globalmente contrária, se organizam da comunicação mais transparente ao maior agenciamento do espectador em se alinhar ou rejeitar os códigos dominantes. Entre o filme e a audiência, quem discursa não é o autor, nem o texto, nem o espectador, mas o sistema de códigos (ou convenções) entre eles. Na construção de significados, existem negociações entre os autores e a mensagem, e entre a mensagem e os espectadores, sobre os signos e mitos que compõem aquele texto.

Entre a recepção transparente, na qual a decodificação é feita tendo os próprios códigos utilizados no filme como referenciais, e o fenômeno *cult*, em que acontece uma celebração consciente do filme, existe um exercício pedagógico. Segundo Elizabeth Ellsworth (2001), o exercício no encontro entre o texto do filme e a experiência do espectador é a diferença entre endereçamento e resposta, na qual muito do significado oferecido se perde e uma pluralidade de novos significados é criada. Endereçamento é a expectativa que um filme tem sobre o perfil da sua audiência; a identidade, os desejos, o discernimento e o poder do espectador ideal daquele filme, para quem a narrativa é construída e o discurso é direcionado (ELLSWORTH, 2001). A resposta, portanto, está em dois tipos de espectador: o que corresponde às expectativas do filme e o que não corresponde. A disputa de poder na significação de um filme está nesse espaço, da diferença, que pode ser preenchido por um espectador passivo, que responde ao filme da maneira esperada, ou apossado por uma audiência ativa, que deliberadamente se opõe ou negocia com a orientação de como deveria entender aquele filme. A subversão não precisa estar em desgostar do filme, mas também em gostar dele por outros motivos ou de outras maneiras distintos do esperado.

## **Resultados**

A partir das leituras apresentadas, proponho a definição do *cult* no cinema como um fenômeno da recepção que atua na canonização da obra por meios não tradicionais. Esse fenômeno depende da audiência, o agenciamento, as decodificações e a resposta dessa audiência. Existem elementos na forma, conteúdo e tema do filme que podem fazer com que ele seja mais ou menos passível de ser recebido como *cult*, como, mas não limitado a, possuir um baixo orçamento ou atributos técnicos não legitimados na indústria, no caso do paracinema; alta intertextualidade com outros filmes, podendo ser fragmentado e colado novamente pela audiência na celebração não só desse filme, mas de todo o cinema; ou transgredir o discurso ideológico do cinema tradicional narrativo-industrial, subvertendo as próprias convenções cinematográficas. Existem também elementos externos ao filme, como a sensibilidade *camp* dos espectadores, se apropriando de elementos considerados bregas, de mau gosto ou imorais pela cultura dominante e subvertendo-os em sua apreciação; e a aura, uma sensação de propriedade rara aos meios de comunicação de massa por acontecer somente na presença material da obra, mas que pode se fazer presente na vivacidade e coletividade da apreciação *cult*.

Por último, a diferença pedagógica de um filme *cult* deve necessariamente ser ocupada pelos espectadores, ou não existe separação entre o seu modo de consumo e o de fãs de um filme *blockbuster*. A audiência *cult* deve negociar com os códigos presentes no filme a sua significação e relação com o objeto, porque na leitura transparente não há como existir um valor de culto. Todos os termos e conceitos abordados na pesquisa e considerados pertinentes na compreensão do fenômeno *cult* estão esquematizados no Quadro 2.

Quadro 2 – Mapeamento de termos/conceitos e autores fundamentais para entendimento do fenômeno *cult*

Termos/conceitos	Autores
Paracinema	Jeffrey Sconce
Valor de culto	Walter Benjamin
Aura	Walter Benjamin
Colagem intertextual	Umberto Eco
Sensibilidade <i>camp</i>	Susan Sontag
Transgressão	Barry Keith Grant
Ideologia	Barry Keith Grant
Decodificação negociada	Stuart Hall; Roland Barthes
Diferença pedagógica	Elizabeth Ellsworth

Fonte: autora.

## Referências

- ALTMAN, Rick. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal*, vol. 23, no. 3, 1984, pp. 6–18. Disponível em: [www.jstor.org/stable/1225093](http://www.jstor.org/stable/1225093). Acesso em: 18 set. 2020.
- AUSTIN, Bruce A. Portrait of a cult film audience: The Rocky Horror Picture Show. In: MATHIJS, Ernest; MENDIK, Xavier (ed.). *The Cult Film Reader*. Berkshire: Open University Press, 2008. p. 392-402.
- CASABLANCA. Direção de Michael Curtiz. USA: Warner Bros, 1942. (102 min), mono, preto e branco.
- CAINE, Andrew. Processes of Cultdom: defining cult movies: the cultural politics of oppositional taste, 2000. *Scope: An online journal of film and television studies*. Nottingham, nov. 2001. Conference Reports, p. 1-3. Disponível em: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2001/november-2001/conf-rep-nov-2001.pdf>. Acesso em: 9 abr. 2020.
- ECO, Umberto. Casablanca: Cult movies and intertextual collage. In: MATHIJS, Ernest; MENDIK, Xavier (ed.). *The Cult Film Reader*. Berkshire: Open University Press, 2008. Cap. 1.5. p. 67-75.
- ELLSWORTH, Elisabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- GRANT, Barry K. Science Fiction Double Feature: Ideology in the cult film. In: MATHIJS, Ernest; MENDIK, Xavier (ed.). *The Cult Film Reader*. Berkshire: Open University Press, 2008. Cap. 1.6. p. 76-87.
- HALL, Stuart. Da diáspora: identidade e mediações culturais. Organização de Liv Sovik. Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2013. 480 p.
- MATHIJS, Ernest; MENDIK, Xavier (ed.). *The Cult Film Reader*. Berkshire: Open University Press, 2008. 549 p.
- NOVIÇA Rebelde, A. Direção de Robert Wise. USA: Twentieth Century Fox, 1965. (172 min.), son., color.
- ROCKY Horror Picture Show, The. Direção de Jim Sharman. USA: Twentieth Century Fox, 1975. (100 min.), mono, color.
- SEGGIE, Innes. How Do You Solve A Problem Like Cult Cinema? *Camera Stylo*, Toronto, v. 20, n. 6, 1 ago. 2020. Disponível em: <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/camerastylo/article/view/35998>. Acesso em: 10 ago. 2021.
- SCONCE, Jeffrey. Trashing' the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style. *Screen*, v. 36, n. 4, Winter. 1995. p. 371-393.
- SHIEL, Mark. Why Call them "Cult Movies"?: american independent filmmaking and the counterculture in the 1960s. *Scope: An online journal of film and television studies*, Nottingham, may 2003. Disponível em: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2003/may-2003/shiel.pdf>. Acesso em: 9 abr. 2020.
- SONTAG, Susan. Notes on 'camp'. In: MATHIJS, Ernest; MENDIK, Xavier (ed.). *The Cult Film Reader*. Berkshire: Open University Press, 2008. Cap. 1.3. p. 41-52.
- TEXTOS escolhidos. Coautoria de Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jurgen Habermas. 2. ed. São Paulo, SP: Abril, 1983. 343 p.