

A Quebra do Horizonte de Expectativa em *Do Começo ao Fim* e em *Mistérios da Carne*¹

Katarina Kelly Brito CASTRO²
Mahomed BAMBA³
Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA

Resumo

O trabalho se propõe, de forma breve, a apontar alguns aspectos dos estudos de recepção que tiveram seu início, de certo modo, nas obras aristotélicas, ramificando-se e se desenvolvendo com mais ênfase nas últimas quatro décadas. Na década de 80, o campo espectral cinematográfico passou a ser berço de teorias que deslocaram o objeto de estudo do texto fílmico para o espectador, conferindo-lhe a condição de agente ativo na relação emissor-obra-receptor. Este trabalho buscou então discutir a quebra do “horizonte de expectativa”, conceito aprofundado e discutido por Jauss, a partir da abordagem das temáticas do incesto e da pedofilia presentes nos filmes *Do Começo ao Fim* e *Mistérios da Carne*, respectivamente. Levou-se em consideração o caráter de difusor de discursos e ideologias exercido pelo Cinema.

Palavras-chave: horizonte de expectativa; espectador; cinema.

Introdução

O processo comunicacional pelo qual a sociedade tem passado ao longo dos séculos, especialmente desde os anos 1800, nos trouxe ao patamar de “civilização da imagem”. Podemos dizer que na sociedade contemporânea, os meios, os suportes e as linguagens visuais constituem a base da nossa comunicação.

A fotografia e o cinema, por exemplo, se tornaram cada vez mais populares na medida em que se consolidava a cultura de que aqueles eram capazes de reproduzir o ‘real’. Entretanto, com o avanço tecnológico e teórico, se intensificou a discussão acerca deste caráter de realidade, trazendo-nos hoje a compreensão de que os meios audiovisuais são na verdade construtores **de um** real, sendo este repleto de subjetividade proveniente do filtro cultural do fotógrafo ou realizador que possui bagagem simbólica e vivências próprias que resultam em uma maneira particular de ver o mundo. Uma maneira própria de manipular o aparato tecnológico e construir/registrar uma realidade acerca daquele fato ou objeto tido

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Cinema, da Intercom Júnior – X Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Mestranda em Comunicação e Cultura Contemporâneas, 1º. semestre, Póscom-UFBA, email: katarina_po@yahoo.com.br

³ Orientador do trabalho. Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Póscom-UFBA, email: mahobam@hotmail.com

como real. Para Lebel (*apud* COSTA; FRANÇA. 2013), “sua natureza exerce uma dupla função ideológica, a primeira, definida através da capacidade de reprodução pelo fato de reproduzir no sentido de refletir as ideologias existentes, conscientemente ou não, agindo como vetor no seu processo de circulação.”

Ou seja, mesmo com a compreensão de que os meios audiovisuais não são meios de registro da realidade objetiva e absoluta, ainda assim ao longo de seu desenvolvimento o Cinema tem se mostrado um meio massivo de grande influência social, pois que com sua linguagem própria apresenta e representa ideologias, valores, moral, os costumes, podendo reforçar ou contestar o discurso hegemônico vigente.

Tanto temos falado do Cinema enquanto dispositivo de construção de sentido, que cabe aqui trazermos alguns conceitos lançados por Foucault, e também esmiuçados por Agamben, no que se refere aos processos de subjetivação e dessubjetivação neste âmbito.

Generalizando posteriormente a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. (AGAMBEN, 2009, p.40)

Deste modo, podemos classificar o Cinema como dispositivo autêntico, pois no que se refere a construção de sentido envolve diversos processos de subjetivação e significações: o filme enquanto portador de um discurso do autor/diretor, o filme enquanto objeto de apreciação e incitador de reflexão no que se refere ao espectador.

Nas últimas décadas, entretanto, quem ganhou destaque nos estudos do campo cinematográfico foi o espectador, consolidando então o período de grande intensificação nos estudos da audiência e da recepção. Percebe-se então a grande necessidade de compreender a importância da participação de quem recebe a obra fílmica para construção do sentido desta, de observar a relação obra-receptor e seus desdobramentos no que se refere a manutenção ou reflexão acerca do discurso ali propagado em relação ao contexto social. “Onde ainda podem ter algo a oferecer aos estudos de cinema, é na área da pesquisa de audiência.” (TURNER; 2000, p.197)

A origem dos estudos de recepção no Cinema se deu nas teorias literárias, que beberam na fonte Aristotélica da Poética, e que foram desenvolvidas e bastante difundidas por Hans Robert Jauss. No cerne do trabalho de Jauss (1994), temos a discussão do conceito de “horizonte de expectativa”, que consiste em uma espécie de acordo preestabelecido entre autor-receptor, através do qual é de certo modo definida a gama de possibilidades de sentido. Estabelecendo o diálogo entre o estudo de Jauss e o Cinema, podemos exemplificar grosso modo: o espectador que vai em busca de um filme de terror, naturalmente pretende assistir algo assustador; o espectador inserido em uma sociedade patriarcal machista e de

vivências neste contexto, ao assistir um filme cuja temática permeie as sexualidades, provavelmente irá esperar que um personagem homossexual seja tratado de forma marginal.

Deste modo, aquela obra que corresponde à expectativa do seu espectador, corresponde portanto ao horizonte de expectativa. Entretanto, há algumas décadas a sociedade ocidental tem passado por uma intensificação no seu processo de reestruturação no que se refere às diversas questões de interesse coletivo: busca por direitos iguais entre mulheres e homens, discussões acerca da sexualidade em prol da legalização de relações homoafetivas, luta do movimento negro, busca por empoderamento por parte da sociedade transexual, além da problematização mais intensa acerca da violência de gênero, dos crimes de pedofilia (associados ou não a setores religiosos), dentre inúmeras outras. Assim, foi natural que também no Cinema estas temáticas, muitas delas tidas como polêmicas (narrativas que apresentam a temática de Gênero e das Sexualidades, representação do feminino, das masculinidades; das lesbiandades e demais categorizações relativas à sexualidade – homoafetividade, bissexualidade, transexualidade, etc.), ganhassem cada vez mais espaço: mesmo que abordadas a partir do ponto de vista específico de autores, diretores e toda uma equipe, vem a propor uma realidade, por vezes um novo discurso, que rompem com o horizonte de expectativa na medida em que contestam o discurso hegemônico vigente e/ou incitam o espectador à reflexão acerca do mesmo, consolidando a função social do campo cinematográfico.

E levando em consideração não apenas a função social do Cinema, como também a artística, Rosseto traz que:

Somente a quebra ou a ruptura de expectativas será indicativa para o valor estético de uma obra, ou seja, o valor artístico do trabalho é diretamente proporcional à sua negatividade com respeito às expectativas de seus leitores. A partir deste pressuposto pode-se construir a análise de impacto, sendo que este ocorre quando há quebra de expectativas – o que ainda promove o rompimento de barreiras e o cruzamento de fronteiras. (2010, p.6)

Observando então a importância de analisar como o espectador recebe este tipo de obra que apresenta certo nível de subversão, seja este no que se refere ao discurso social, a estereótipos de personagens ou estereótipos de narrativas, foram escolhidos dois filmes de temáticas pouco abordadas, sobre os quais foi realizada a análise filmica a partir da narrativa, mas com ênfase nos aspectos que fazem com que as obras rompam, de certa forma, com o horizonte de expectativa.

Do Começo ao Fim

Do Começo ao Fim (2009 – dir. Aluizio Abranches) é um filme brasileiro de ficção que conta a história de dois irmãos: Francisco e Tomaz. Desde o início do enredo, quando

os meninos tem respectivamente 11 e 6 anos, o amor e companheirismo entre os irmãos é enfatizado. Entretanto, o espectador que inicialmente pensa estar assistindo a mais uma história de fraternidade é chamado à reflexão a partir dos olhares da mãe dos garotos, Julieta, que demonstra preocupação sempre que os vê juntos e trocando carícias.

Durante as primeiras cenas desta fase da infância dos protagonistas, há a demonstração de preocupação da mãe a partir do olhar, que serve como ferramenta para instigar o espectador a repensar as primeiras impressões no que se refere a relação entre os irmãos. Em determinado momento, Julieta diz a Francisco que se ele estiver confuso sobre algo e quiser conversar, ela está à disposição: este é o primeiro momento em que a preocupação com a possibilidade de incesto é insinuada verbalmente. Em um outro momento, Pedro (pai apenas de Francisco) é que finalmente verbaliza a questão do incesto de forma direta: o personagem em conversa com Julieta se diz receoso com a proximidade entre os irmãos, questionando se a mãe dos garotos não teme que eles sexualizem a relação. Ela, por sua vez, diz que eles são muito jovens e apesar de também se preocupar, ela não quer se precipitar sobre o rumo deste relacionamento. E estes são os dois únicos momentos de todo o longa-metragem em que o incesto é verbalizado e encarado com preocupação e receio.

Após a morte da mãe, quando Francisco e Pedro estão com 27 e 22 anos, há a primeira cena de sexo entre os dois irmãos, confirmando então que a relação se tornou amante, homoafetiva e incestuosa.

A breve sinopse é necessária para que melhor sejam apontados os elementos que vão de encontro ao horizonte de expectativa.

Os carinhos e afeto trocados e demonstrado pelos irmãos durante a infância, em nada sugerem preocupação: o espectador encara como uma relação próxima, fraterna, em que o irmão maior e mais velho, Francisco, cuida e sempre parte em defesa do menor, Tomaz. Pode-se dizer que o estranhamento primeiro acerca da situação parte antes da mãe, que do espectador; este, por sua vez, é levado a questionar a proximidade entre Francisco e Tomaz, mas de forma cautelosa, pois que a preocupação da mãe já quebra com a expectativa de que esta deveria ser a pessoa a admirar que dois irmãos, seus filhos, sejam unidos.

Após a conversa entre Julieta e Pedro, o espectador passa a ver que outros personagens também se preocupam com os garotos, fazendo com que o sujeito que assiste ao filme passe a compartilhar da mesma dúvida, consolidando-a enquanto problemática levantada pela trama.

Há um salto na narrativa que pula da infância para a idade adulta. Não entremos no mérito da qualidade técnica do filme, entretanto o salto brusco deixa um vazio na audiência, que espera ver a temática sendo intensamente problematizada durante a adolescência dos meninos, visto que seria a fase de descobertas e afloramento sexual. Como este momento

não acontece, é só na cena de sexo após a morte de Julieta e mudança de Alexandre, que vai para outra casa, que temos a confirmação do incesto.

O que temos daí pra frente não é uma polêmica estória sobre homossexualismo ou tampouco sobre a chocante – para nossa sociedade – prática do incesto. Temos na verdade uma estória de amor vivida por Francisco e Pedro, que diferente do que a temática sugere, não sofre com preconceito ou dúvidas.

Exceto pelas cenas descritas anteriormente, nem Julieta nem Pedro protagonizam outras cenas de questionamento. E no que se refere a Alexandre, é já durante a vida adulta dos irmãos, quando Tomaz (que se torna nadador), se muda para a Rússia a fim de treinar para as Olimpíadas, que ele ganha algum destaque numa cena específica: uma chamada de vídeo via internet entre Francisco, Tomaz e seu pai Alexandre, na qual este último fala com naturalidade com os rapazes, sugerindo que está ciente da relação e que a aceita com naturalidade.

É desta forma que o filme rompe com o horizonte de expectativas, pois que o espectador ao se inteirar acerca da temática a ser abordada, tece em sua mente, de certa forma, uma gama de pontos sobre os quais espera que a abordagem se desenrole: a não-aceitação da família, visto que a sociedade ocidental enquadra a prática de incesto na categoria de crime; o preconceito com relação a homossexualidade, certa politização necessária ao se tratar deste tema; a própria confusão psicológica e emocional vivenciada por Francisco e Tomaz, que se tiver sido vivida na adolescência não foi mostrada, empobrecendo o enredo, e não refletiu na vida adulta.

Sendo que, como citado, o enredo segue de forma lenta, sem clímax, sem reviravoltas, mostrando um relacionamento amoroso que não enfrenta outro problema além da distância geográfica – que é temporária. O próprio Alexandre que se mantém em contato, não verbaliza claramente sua posição com relação ao namoro dos protagonistas, mas durante as poucas cenas em que aparece falando com o filho ou com o enteado, sempre se comporta como quem tem conhecimento da relação, o que não modifica em nada a forma como trata os rapazes e o afeto de pai. Não há estranhamento por parte de quem pratica o incesto, nem por parte de quem toma conhecimento sobre ele. Em *Do Começo ao Fim* temos um exemplo prático do que Shaviro (1993) chamou de “mundo possível”.

A partir de estudos cognitivistas, a exemplo dos de Smith (2004), podemos dizer que o estranhamento vivenciado pelo espectador se dá então a partir da naturalização do que em nossa sociedade seria visto como crime, pelas religiões cristãs como pecado, pela família tida tradicional como amoral.

Mistérios da Carne

Mysterious Skin (2004), *Mistérios da Carne* no Brasil, é uma ficção americana dirigida por Gregg Araki. O filme conta a história de Brian Lackey e Neil McCormick: após

sofrer algum tipo de trauma na infância, do qual não se lembra, Brian passa a ter desmaios e sangramentos nasais que o seguem até a vida adulta; o garoto passa a atribuir os *blackouts* a uma possível abdução alienígena que teria sofrido. Já Neil, foi molestado sexualmente pelo seu treinador de baseball aos 8 anos de idade e depois disso se tornou uma espécie de forasteiro que não cria laços com ninguém, apenas com sua melhor amiga que é a única com quem ele ousou compartilhar seu segredo. Em determinado momento as vidas dos garotos se cruzam, confirmando que ambos foram vítimas de pedofilia.

Como nos apresenta MacDougall (2009, p.68), “antes que os filmes sejam uma forma de representar ou comunicar, eles são uma forma de olhar. Antes de expressar idéias, eles são uma forma de olhar. Antes de descrever qualquer coisa, eles são uma forma de olhar.”

No que se refere a narrativa, *Mistérios da Carne* difere de outros filmes americanos cujo trama tinha a pedofilia como tema, a exemplo de *Sleepers* e *Sobre Meninos e Lobos*. Enquanto estes últimos abordam a polêmica temática pelo viés específico do trauma violento e da indiscutível caracterização da pedofilia como crime, a obra de Araki de modo algum minimiza os danos presentes nas vítimas, tampouco banaliza a prática, entretanto sua abordagem nos mostra diferentes aspectos: a exemplo do garoto que mantém sua personalidade pacata e pacífica; e a vítima que tem em seu algoz um “amor verdadeiro”.

Geralmente, quando temos o tema da pedofilia abordado no Cinema, é comum que a trama apresente o pedófilo como um sujeito violento, que pratique o crime de forma violenta, sendo a vítima subjugada, sexualizada contra a sua vontade, o que a torna assustada, reprimida e na maioria das vezes violenta na vida adulta. Aqui não é de nosso interesse nos aprofundar nas teorias da psicanálise que melhor ofereceriam um panorama sobre as consequências mais comuns sofridas pelas vítimas de pedofilia. Nosso foco é discutir o horizonte de expectativas, a partir da forma habitual de abordagem fílmica acerca dessa temática, em comparação ao que o espectador vivencia a partir de *Mistérios da Carne*.

No longa-metragem em questão, temos Brian, que não se recorda do momento em que sofreu o crime, mas cujas consequências vão desde o ato de fazer xixi na cama durante à noite devido a pesadelos recorrentes, até a ocorrência de *blackouts* (desmaios após os quais o garoto não lembra bem do que aconteceu). Tais pesadelos fazem o garoto, já no final de sua adolescência, acreditar que foi abduzido por alienígenas na infância, atribuindo a este fato tudo que lhe aconteceu desde então.

O espectador se vê, por este lado, imerso no universo onírico de Brian, que acaba por guiar toda a sua vida. Mesmo com a insinuação de que algo real e mais sério aconteceu com o menino, o espectador acaba por enveredar nesta trama quase que paralela onde apenas os sonhos de Lackey nos guiam.

Mesmo nitidamente traumatizado e sexualmente reprimido, mostrado como um sujeito assexuado, o personagem Brian é extremamente pacífico.

Já Neil, desde o começo é mostrado em um ambiente hostil, com uma mãe promíscua. Após entrar no time de baseball e começar a frequentar a casa do treinador, Neil com apenas 8 anos de idade passa a ser molestado pelo mesmo. Entretanto o que nos chama a atenção aqui, é a forma carinhosa com que o molestador praticou o ato de pedofilia: envolveu Neil em um universo de fantasia, com brincadeiras, jogos e cores, lúdico. Devido a isso e a questionável estrutura familiar a que pertence, o garoto passa a ver no treinador uma fonte de “amor verdadeiro”, chegando a utilizar estas exatas palavras para descrevê-lo.

Ao longo de sua adolescência Neil se mostra arredio no que se refere a relacionamentos, se prostituindo e demonstrando um vazio que ele diz que nunca será preenchido da mesma forma como o seu algoz o fez.

É inegável que aspectos como a postura assexuada de Brian e a promiscuidade de Neil condizem com as corriqueiras formas de representação cinematográfica de vítimas de pedofilia, mas o que nos interessa são esses detalhes da abordagem que misturam o onírico com o real, confundem a violência com afeto.

Não banalizando a prática ou descriminalizando-a, a abordagem de Araki leva o espectador a ver a temática da pedofilia com os olhos das vítimas, mas por outros aspectos. O jogo de câmeras nos coloca na perspectiva de Brian quando ele está em contato com o que pensa ser alienígenas; e vemos pelos olhos de Neil o exato primeiro momento em que o treinador lança sobre ele a primeira investida sexual, nos deixando a par do que aconteceria, mas mais confusos do que assustados – assim como o garoto – sobre o que vai acontecer naquele momento.

Ao longo do filme, Brian segue as “pistas” dos seus sonhos até que consegue cruzar seu passado com o de Neil, que por sua vez segue um caminho errante em que se envolve sexualmente com homens de todos os tipos, até sofrer um novo ato de violência. Desta vez já adulto, Neil é estuprado e espancado, com cenas explícitas de violência – única no filme. Só assim, no fim da trama, os protagonistas se reencontram e juntos relembram dolorosamente e esclarecem tudo que aconteceu. É só neste momento que Neil apresenta uma postura de quem compreende, finalmente, que o que sofreu na infância foi sim um ato violento que o marcou física e emocionalmente.

O ponto principal de ruptura do horizonte de expectativas, neste caso, pode ser visto na forma como Neil se lembra – e nós através de seu ponto de vista – da sua relação com o treinador: com amor, afeto, saudade, prazer sexual – considerado por ele único em toda a sua vida -, alegria. A vítima apaixonada pelo algoz, não é algo pelo que o espectador espera corriqueiramente, principalmente quando se trata de uma criança violentada por um adulto. E dificilmente o espectador que se propôs a assistir a *Mistérios da Carne* esperava uma abordagem da pedofilia, que apesar de um texto forte típico de um filme realista, se utilizaria tão fortemente dos universos lúdico, afetivo e onírico.

Algumas Considerações

Apesar das discussões acerca da necessidade de se estudar os reflexos e a construção de sentido a partir da recepção do Cinema ter sido intensificada na última década, ainda assim pouco tem sido realmente desenvolvido nesta área. Tal escassez de estudos torna problemático o desenvolvimento das teorias relacionadas a esse importante mass media e seus desdobramentos resultantes da recepção de suas obras (enquanto dispositivos de construção de sentido).

Utilizando-nos então de breve análise acerca da abordagem presente nas obra de Aluizio Abranches e Gregg Araki, tivemos o intuito de discutir as expectativas que são geradas com relação as temáticas tidas como polêmicas e como os filmes em questão rompem com o chamado horizonte de expectativas.

Enfatizamos então o caráter de provocador e incitador da reflexão percebido no Cinema, a partir daquilo que é proposto naquele universo. Realidades criadas na/para a tela que “desengessam”, desconstroem e reconstroem a realidade dita objetiva.

Não dizemos, portanto, que o filme é um ditador de modelo social, mas sim um elemento que através de sua linguagem própria e de suas realidades apresentadas, nos leva a questionar, a buscar melhor compreender e até a modificar o meio social no qual estamos inseridos. Portanto é de indiscutível importância que se aprofundem os estudos que nos mostrem os reflexos do Cinema e seu caráter provocador sobre o espectador.

Ressaltamos ainda a necessidade de se desenvolver um maior aprofundamento acerca das relações entre o Cinema, enquanto dispositivo, e as representações de Gênero e Sexualidades, de modo a investigar as possibilidades de fruição e desdobramentos socioculturais daí decorrentes, no contexto das subjetivações e significações tão heterogêneas na contemporaneidade.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

COSTA, Sebastião Guilherme da. FRANÇA, Luana Araújo. **Cinema: linguagem, ideologias e historiografia**. 2013. Disponível em: <
<http://portalintercom.org.br/anais/nordeste2013/resumos/R37-1052-1.pdf> > Acesso em: 10 mar.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática S.A., 1994.

MACDOUGALL, David. **Significado e Ser**. In: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko G. (orgs.). *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus, 2009.

ROSSETO, Robson. **A estética da recepção: o horizonte de expectativas para a formação do aluno espectador**. 2010. 11p. Disponível em:

<<http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/extensao/1EncontroGrupoPesquisaArteEducacaoFormacaoContinuada/10RobsonRosseto.pdf>> Acesso em: 10 mar.

SHAVIRO, Steven. **The Cinematic Body**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

SMITH, M. **Engaging characters: fiction, emotion, and the cinema**. New York. USA: Ed.Oxford University Press, 2004.

TURNER, Graeme. **Cultural studies and film**. In: HILL, John; GIBSON, Pamela Church (Eds.). *Film studies: critical approaches*. Oxford: Ed.Oxford University Press, 2000. p. 193- 199.