

ARIANE HOLZBACH | CEIÇA FERREIRA | FABIO MONTALVÃO SOARES
FELIPE MUANIS | JOÃO LUIZ VIEIRA | LUIZ AUGUSTO DE REZENDE
REGINA GOMES | WILSON OLIVEIRA FILHO

**Nilda
Jacks**

PREFÁCIO
Fernando
Mascarello

ESPECTATORIALIDADE E PÚBLICOS

entrevistas

ESPECTATORIALIDADE E PÚBLICOS

Nilda
jacks
[org.]

entrevistas

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.
Copyright do texto © 2023 os autores e as autoras.
Copyright da edição © 2023 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.
O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e doutoras

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knöll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosângela Colares Lavand
Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabília Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handerson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Valdir Lamim Guedes Junior
Universidade de São Paulo, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES
Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabete de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES
Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

Direção editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Marcelo Eyng
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Vitor Braga
Imagens da capa	Vitor Braga
Tipografias	Bree Serif e Fact Condensed
Revisão	Magda Kessler

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

J12e

Jacks, Nilda

Espectatorialidade e públicos: entrevistas/ Nilda Jacks. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

Livro em PDF

ISBN 978-65-5939-738-9

DOI 10.31560/pimentacultural/2023.97389

1. Audiovisual. 2. Cinema brasileiro. 3. Paradigma teórico. 4. Ideologia capitalista. I. Jacks, Nilda (Autora). II. Título.

CDD 791

Índice para catálogo sistemático:

I. Audiovisual.

Jéssica Oliveira – Bibliotecária – CRB-034/2023

PIMENTA CULTURAL
São Paulo . SP
Telefone: +55 (11) 96766 2200
livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com



SUMÁRIO

Apresentação - Nilda Jacks	9
Prefácio - Fernando Mascarello	14
Entrevistas:	
1. FELIPE MUANIS	50
2. FABIO MONTALVÃO SOARES	95
3. JOÃO LUIZ VIEIRA	134
4. LUIZ AUGUSTO COIMBRA DE REZENDE FILHO	148
5. REGINA GOMES	156
6. ARIANE DINIZ HOLZBACH	169
7. CEIÇA FERREIRA	177
8. WILSON OLIVEIRA DA SILVA FILHO	188
Referências	197
Sobre os autores	209

Apresentação

Esse livro nasce de duas circunstâncias que se somaram para sua aparição.

A primeira, bem dramática, deve-se à pandemia do Corona vírus, uma vez que o trabalho de campo previsto no projeto de pesquisa ficou inviabilizado. Para seguir com a dimensão empírica que compunha as estratégias metodológicas decidi entrevistar especialistas que trabalhassem com o conceito de espetatorialidade, inspirada na dinâmica da técnica Delphi. Daí surge a segunda circunstância, a qual concretizou a referida decisão dando um novo rumo à pesquisa e ampliando seu alcance, quando o primeiro entrevistado perguntou se eu iria publicar, o que não me havia ocorrido até então. Aceitei o desafio e eis aqui o resultado.

Os entrevistados e entrevistadas participantes dessa publicação são professores e pesquisadores que se dedicam ou dedicaram-se a explorar em muitas e diversas dimensões o conceito de espetatorialidade, as quais me ajudaram a compor um mosaico representativo das múltiplas faces e utilizações dessa conceituação.

É voz corrente entre os estudiosos, que o conceito surge no âmbito dos estudos de cinema - embora alguns o relacionem aos de recepção - mas vem sendo utilizado para estudar a televisão nos seus mais diferentes formatos, sendo que em ambos os

Recepção filmica e espetatorialidade cinematográfica: explorações teórico-metodológicas (CNPq, 2019- 2022)

Técnicas de Investigación en Comunicación Social (MOYA & RAIGADA, 1998).

O procedimento inicial para formalizar a lista de convidados foi uma consulta nos sites dos Programas de Pós-Graduação das áreas de comunicação e de cinema/ audiovisual, buscando-os junto às linhas de pesquisa que indicassem a preocupação com as audiências, de forma ampla.

Programas com áreas de concentração dedicadas ao audiovisual: Pós-Graduação em Imagem e Som (UFS-Car), Pós- Graduação em Cinema e Audiovisual (UFF), Pós- Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (USP) e Pós- Graduação em Multimeios (Unicamp).

Programas que tratam do cinema e do audiovisual nas linhas de pesquisa: Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação/Unisinos; Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens/ UTP; Programa de Pós-Graduação em Comunicação/ UFPE; Programa de Pós-Graduação Inovação em Comunicação e Economia Criativa/ Universidade Católica de Brasília; Programa de Pós-Graduação em Comunicação/ UFPB; Programa de Pós-Graduação em Comunicação/ UFC; Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Indústria Criativa/ Universidade Federal do Pampa; Programa de Pós-Graduação em Comunicação/ Universidade Anhembi-Morumbi.

Dicionário Filosófico (2003).

casos nem sempre sua utilização se refere a uma audiência empírica, que considere sujeitos em uma relação situada com os produtos audiovisuais. A esse respeito, diferentes posturas serão encontradas entre as respostas dos convidados para compartilhar seus pontos de vista, uma vez que partem de **campos diferentes**

e desenvolvem estudos que contemplam diversas dimensões das relações entre produção e recepção. Como consequência, como também poderá ser encontrado, há entrevistas que revelam naturezas diferentes na compreensão e utilização da ideia de espectadorialidade, tanto quando o foco é a relação com o cinema, quanto quando é com a televisão.

Por outro lado, há entrevistas que claramente tratam a espectadorialidade como um conceito, que segundo **Comte-Sponville** é fruto de uma concepção que exige elaboração e é resultado de uma prática e elemento de uma teoria. E há entrevistas que tratam a espectadorialidade como uma noção, que diferente da natureza conceitual é uma ideia abstrata ou geral. A noção, ainda segundo Sponville, já estaria dada pela língua, no caso a inglesa (*spectatorship*), da qual o termo foi transposto para o português, e seria uma condição, um ponto de partida, um material para fazer emergir um conceito científico ou filosófico. Esses, portanto, com maior precisão e aplicação analítica.

Como noção vem do senso comum e é um fato, e o conceito tem singularidade e é uma elaboração, há material abundante no conjunto das entrevistas para dimensionar as concepções e apropriações realizadas por parte dos agentes dos campos de estudos aqui em questão, suficientes para vislumbrar os embates e consensos teóricos.

Em algumas entrevistas, também pode-se perceber tentativas

“Definir é estabelecer a compreensão de um conceito (muitas vezes, indicando seu gênero próximo e suas diferenças específicas) e possibilitar, assim, seu entendimento” (COMTE-SPONVILLE, 2003).

Nossa hipótese pautava a possibilidade de um enfoque que vincule a recepção fílmica e a espectadorialidade cinematográfica – ambas como parte da mesma experiência –, respectivamente, às dimensões sincrônicas e diacrônicas da experiência subjetiva e midiática. Ou seja, o estudo da espectadorialidade relativa à construção de sentidos mais duradouros e da própria estrutura social de sentimentos, sempre relacionada às sucessivas experiências fílmicas cotejadas pelas emoções momentâneas, a outra faceta do processo experiencial, mais delimitado pela relação com determinado filme ou gênero.

São práticas e processos relativos à experiência cinematográfica dos sujeitos em determinações mútuas e constitutivas, dialeticamente processadas nessas duas esferas da subjetividade e da relação com o cinema como instituição midiática e agente cultural.

de **definição** de espectadorialidade o que o torna mais compreensível, concreto e palpável, e em alguns casos ainda, com indicações de como pode ser operacionalizado, o que interessa sobretudo à realização de pesquisas empíricas que contemplem a relação das audiências com o cinema, tanto como instituição como produção fílmica. Isso vale também para a pesquisa sobre a relação da audiência com a televisão.

Assim, as entrevistas trataram de parte do empreendimento proposto pela **pesquisa** que as originaram - cujos motivos para tal já foram apresentados - a qual se propôs a pautar a experiência cinematográfica relacionando, aproximando e articulando a tradição dos estudos de recepção àqueles estudos de cinema que estão interessados no receptor, nas audiências. Ou seja, interessava relacionar teoricamente a inserção do receptor no mundo do cinema, considerando sua trajetória e práticas como espectador, e buscar como agir metodologicamente para alcançar resolução empírica. Dois conceitos-chaves, um de cada tradição, são estratégicos para tal objetivo: mediação e espectadorialidade

Vinda da área e da tradição dos estudos de recepção, onde o conceito de espectadorialidade circula muito pouco, a empreitada maior da pesquisa foi tratar dele, e para isso foi fundamental a colaboração inestimável dos entrevistados e entrevistadas aqui presentes, cujo conhecimento e experiência na área deixaram aqui seus ensinamentos.

Ausências importantes serão notadas como se acontecer neste tipo de empreendimento. Alguns convites foram declinados formalmente, outros pela falta de resposta aos **emails** enviados com solicitação para participar do esforço aqui plasmado. Algumas entrevistas foram interrompidas durante o processo, umas com justificativas como falta de tempo ou a percepção de que a

A primeira entrevista tem um número maior de perguntas, pois tratava-se também de testar o roteiro. Em todas elas foram exploradas algumas questões em comum para depois serem diversificadas, com o objetivo de contemplar experiências e conhecimentos singulares.

Ao largo das entrevistas e do prefácio há comentários, indicações de bibliografia e de filmes. As referências completas dos livros e artigos indicados encontram-se no final do livro.

questão já não habitava as pesquisas atuais, outras sem nenhuma explicação. Nesse caso, simplesmente deixando de responder as questões enviadas por *whatsapp*, recurso utilizado na maioria das entrevistas, através da gravação das respostas, o que garantiu um tom mais informal e em geral respostas mais **longas**. Mesmo por *whatsapp* algumas entrevistas tiveram as respostas por escrito, por opção do entrevistado ou entrevistada. Poucas entrevistas foram realizadas por *email* como opção de instrumento para formalizá-las. A diferença de formato e de instrumento escolhidos tendeu a marcar a extensão e o estilo das respostas, como poderá ser constatado.

Para finalizar, o texto a título de prefácio foi escrito por Fernando Mascarello, o qual inicialmente era um dos entrevistados. A situação foi modificada por dois motivos: seu comentário de que estava escrevendo um artigo refletindo e atualizando suas análises anteriores sobre os estudos de cinema preocupados com as audiências e o fato de que quase todas as entrevistas o identificavam como um dos introdutores da discussão sobre espectralidade no país. Dessa conjugação nasceu o convite para abrir o livro.

Quanto à ordenação das entrevistas, o único critério foi começar pela consentida por Felipe Muanis, o autor da pergunta sobre se eu iria publicá-la. Devo a ela a motivação para conceber essa publicação e a ele a provocação. Muito grata também às demais participações, as quais em seu conjunto dão uma dimensão mais ampla à problemática aqui tratada, cuja texto introdutório de Mascarello poderá entrar em sintonia ou não, dado que se trata de uma visão situada no campo, que é composta também por discursos e agentes em dissonância. É dessa matéria que forjamos o avanço do **conhecimento**.

Espero que os leitores se sintam tão provocados quanto eu para seguir no debate das questões aqui apresentadas.

Cachoeira do Bom Jesus, no alvorecer de 2023!



Superando o paradigma

Espectatorialidade, estudos de recepção e teoria do cinema no Brasil

Fernando Mascarello

Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e do Audiovisual, então chamada Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema

Durante a primeira década do Congresso da **SOCINE**, a partir de 1997, a teoria e pesquisa sobre espectatorialidade e recepção cinematográficas foram finalmente introduzidas no Brasil – com uma defasagem, portanto, de quase 20 anos com relação ao cenário internacional dos *film studies* e ao cenário local da pesquisa de recepção na área de televisão. Essa introdução somente pôde viabilizar-se, tardiamente, dentro de um contexto maior de superação da hegemonia do paradigma teórico e de pesquisa em cinema dominante no país desde os anos 1970 – o paradigma “glauberiano-cinemanovista” –, superação esta protagonizada, entre fins dos anos 1990 e meados dos 2000, por uma nova geração de recém-doutores e doutorandos.

Esse texto elabora uma memória teórica, institucional e afetiva daqueles anos de virada para o séc. 21, propondo uma genealogia da dinâmica que encaminharia à pluralização e ampliação dos estudos brasileiros de cinema. Tendo como foco, mais especificamente, as temáticas da espectatorialidade e da recepção, essa genealogia envolve as reverberações (ou a falta delas), na Universidade local, dos desenvolvimentos teóricos nos países academicamente centrais – em especial França, Reino Unido e Estados Unidos. Por isso, a fim de dar início à contextualização e genealogia daqueles movimentos

Destaque para Ir al cine: antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas (MANTECÓN, 2017).

acadêmicos acontecidos nos primeiros anos de Socine, retornemos, então, ao cenário internacional em teoria e pesquisa de cinema de ainda uns 30 anos antes, na esteira do maio de 1968 francês.

Não por acaso, também esse cenário internacional estava dominado por um **paradigma teórico**. Dizendo de uma maneira informal, era o tempo, este, entre o pós-maio de 1968 e o fim dos anos 1970, em que os textos clássicos de Jean-Louis Baudry, Laura Mulvey, do segundo Christian Metz e de seus pares predominavam quase incontestes. Sabemos que a esse campo discursivo então canônico em teoria do cinema em nível internacional não corresponde, curiosamente, uma denominação unânime, sendo ele variavelmente referido por designações aparentemente muito distintas. Entre elas: (1) “paradigma Metz-Lacan-Althusser” (Casetti, 1994), por conta de suas bases teóricas na semiologia metziana dos anos 1960, na psicanálise lacaniana e no marxismo althusseriano; (2) “modernismo político” (Harvey, 1976; Rodowick, 1988), por sua aliança entre um formalismo modernista e intenções revolucionárias; (3) “desconstrução” (Xavier, 1977), em especial em sua fase inicial francesa (1969-1972), por sua proposta de desnudamento dos procedimentos formais e ideológicos do cinema dominante; (4) “**screen-theory**”, em referência à sua fase anglo-americana (1971-1978), por sua formulação haver-se dado no espaço editorial que tinha como epicentro a revista britânica Screen, e também por sua problematização da tela (screen) como superfície de imaginarização ideológica; (5) teoria do dispositivo, em referência mais pontual sobretudo a Baudry e Metz, por agregarem a essa problemática também o aparato de projeção e a sala escura de cinema; (6) teorias do posicionamento do sujeito (Bordwell, 1996), pelas razões teóricas em (4) e (5); (7) simplesmente “teorias dos anos 1970” (Mayne, 1993); ou, (8) desde um lugar mais crítico, “**teorias da homogeneidade**” (Mayne, 1993).

Ao longo do texto, adotaremos as designações “modernismo político” para o conjunto desse corpus teórico, abrangendo suas fases francesa e anglo-americana; e “screen-theory”, ao nos referirmos mais pontualmente à sua fase anglo-americana.

Durante o período de intensa hegemonia desse paradigma teórico modernista-político nos anos 1970, contemporâneo ao processo de consolidação acadêmica internacional dos estudos de cinema, é interessante ressaltar que “teoria do cinema” e “teoria do espectador” eram praticamente sinônimos. E dizer isso requer duas clarificações. A primeira é que o espectador e sua *interpelação* ou *posicionamento subjetivo* pelo texto fílmico dominante ou de corte hollywoodiano não apenas constituíam o cerne dos esforços da teoria do cinema, como apareciam, mais que isso, como verdadeira obsessão temática para os teóricos.

Vale bem recordar o esquema de base da teorização modernista-política. Reagindo à frustração com o maio de 1968 (no qual a classe cinematográfica teve papel de destaque), Jean-Louis Comolli e Jean Narboni, dos *Cahiers du cinéma*, e seus colegas da revista rival *Cinéthique*, Jean-Paul Fargier e Gerard Leblanc, lançaram-se, entre 1969 e 1971, a um minucioso projeto de compreensão da função ideológica dos mecanismos textuais de impressão de realidade típicos do cinema de corte hollywoodiano e suas emulações pelo mundo. Para esses teóricos, o ocultamento “ilusionista” do trabalho fílmico nesse cinema dominante era peça-chave na contribuição do cinema ao processo social de interpelação (Althusser), promovendo o permanente posicionamento do sujeito-espectador na **ideologia capitalista**. Diante disso, *Cinéthique e os Cahiers* passaram a defender como antídoto um cinema de vanguarda formalista que “desconstruísse” a “receita” ilusionista hollywoodiana – daí o cognome “desconstrução” ou “política da forma” a essas primeiras formulações modernista-políticas.

Imediatamente a seguir, essa teorização francesa seria suplementada com formulações mais explícitas sobre o espectador, às quais podemos chamar “metapsicológicas”, por conta de seu

A isso iria se juntar gradativamente, no momento anglo-americano subsequente do empreendimento teórico modernista-político – a *screen-theory* –, também a questão das ideologias patriarcal e, de modo muito incipiente, racial.

recurso mais detido a conceitos psicanalíticos freudo-lacanianos. Dialogando com outros, os trabalhos de Baudry, Metz e Mulvey estão entre os mais conhecidos nesse sentido, ao oferecerem, em seu conjunto, considerações, por um lado, sobre a função especular e/ou “onirizante” das imagens (e sons) em movimento projetadas sobre a tela na sala escura (analogias com o estúdio do espelho segundo Lacan e com o estado onírico segundo Freud), e, por outro, sobre os prazeres regressivos ou “infantilizantes” (onipotência, voyeurismo, fetichismo, sadismo etc.) das muitas possibilidades identificatórias advindas da conjunção entre esse dispositivo e os mecanismos textuais ilusionistas do cinema, especialmente o de corte hollywoodiano.

Quanto à segunda clarificação necessária, refere-se ao caráter dessas construções teóricas modernista-políticas sobre o espectador em sua relação com os filmes. Embora a maioria de seus insights psíquicos e ideológicos sigam bastante úteis para pensar dimensões fundamentais dessa relação (desde que *revisados* e, principalmente, *relativizados*), tratava-se, repetidamente, de formas de teorização da espectralidade de caráter nocivamente textualista, determinista, a-histórico, homogeneizante, universalista, totalizante, elitista e redutoramente binário.

Basicamente, isso significa que o espectador era pensado como um ente não apenas passivo (*couch potato*, zumbi), totalmente “determinado” pelo texto fílmico (“determinismo textual”), mas também abstrato, trans-histórico e homogêneo. Com isso, na grande maioria das abordagens, era destituído até mesmo de classe social, gênero, raça, etnia, sexualidade, nacionalidade, religião e historicidade em geral, para não falar de singularidade psíquica, existencial, repertorial ou ideológica. Nesse sentido – apesar do inovador reconhecimento, não só em Mulvey como em outras

teóricas feministas da *screen-theory* anglo-americana (Teresa de Lauretis, Constance Penley etc.), das questões de gênero no estudo da espectralidade –, basta lembrar que até o texto seminal em teoria feminista do cinema, de Laura Mulvey (“Visual pleasure and narrative cinema”, de 1975, fartamente traduzido pelo mundo), homogeneizava as espectadoras mulheres de forma gritante. E isso tudo apesar de toda a brilhante sofisticação teórica das formulações modernista-políticas, facilmente constatável em sua meticulosa transposição, releitura (mas em certos sentidos torção e às vezes traição...) e articulação de conceitos tomados de Althusser, Lacan, Freud e Christian Metz.

Veja-se que o termo “audiência” inexistia como conceito à época, por conta de suas implicações historicizantes e pluralizantes.

Além das inconsistências teóricas recém-citadas na abordagem às relações entre filmes e seus **espectadores**, a robusta hegemonia desse paradigma ou cânone teórico infelizmente impunha, em termos acadêmicos, a marginalização institucional de grande parte das vertentes ou possibilidades teóricas e de pesquisa não canônicas. Determinava, em primeiro lugar, a espécie de visada (derrogatória ou laudatória) para com os objetos fílmicos de pesquisa, divididos que eram na célebre oposição binária redutora e elitista entre um “mau cinema” a ser denunciado (o dominante ou de entretenimento, no seu modelo do cinema hollywoodiano ou “clássico” mas também no do cinema popular) e um “bom cinema” a ser louvado (o erudito e, preferencialmente, política e estilisticamente engajado, nos seus modelos do cinema de arte e, especialmente, do cinema de vanguarda/experimental). Talvez a mais nefasta das características dessa oposição binária simplória fosse sua hoje inacreditável homogeneização, implacável, do dito “mau cinema” – disso resultando a igualmente muito conhecida, sedutora e problemática ideia de que “filmes hollywoodianos são todos iguais”, estética e ideologicamente.

Uma ou outra formulação teórica muito eventualmente fugia a essa regra, como a taxonomia fílmica proposta por Comolli e Narboni (1969), cuja categoria “e” concedia haver filmes ideológicos mainstream que são suficientemente autocontraditórios a ponto de romper o funcionamento puramente ideológico, de que seriam exemplo diversos melodramas dirigidos por Douglas Sirk, “excessivos” (e por isso potencialmente menos “transparentes”) quanto ao tom e a aspectos da mise-en-scène como fotografia e direção de arte

Esse tipo de olhar valorativo vinha de par com um ímpeto político compulsivo e exclusivista de desvelamento ou apreciação do trabalho ideológico dos filmes, principalmente os do “mau cinema”, desestimulando ou mesmo impedindo a reflexão sobre aspectos formais e de conteúdo não direta ou necessariamente relacionados à dimensão da ideologia. Isso acontecia, inclusive, pela crença de que, fossem quais fossem as formas e conteúdos que um filme de tipo hollywoodiano mobilizasse, estariam inevitável e automaticamente comprometidos com a **ideologia dominante**. Na prática, essa compulsividade político-ideológica obstaculizava o investimento da reflexão e da pesquisa sobre toda uma gama de questões estilísticas, narratológicas, genéricas (gêneros cinematográficos), sociais, culturais, filosóficas, psíquicas etc. disparadas ou exploradas pelas diversas cinematografias do presente e do passado. O pleito de David Bordwell, na introdução de seu *On the history of film style*, de que as teorias surgidas nos anos 1960 haviam ocasionado o refluxo e desprestígio dos estudos sobre o estilo cinematográfico, de vigorosa tradição nas décadas anteriores (Georges Sadoul, Jean Mitry, André Bazin), acusando-os de empiricistas e formalistas, dá conta de apenas de uma das consequências mais perceptíveis desse desinvestimento e desestímulo acadêmicos.

Para além disso, em razão do “império do texto fílmico” consagrado pelo textualismo que definia o cânone teórico, a historiografia do cinema se restringia quase que exclusivamente, nas palavras de Robert C. Allen, à “história dos filmes”, alijando ou desviando do foco dos interesses da grande maioria dos historiadores as histórias econômica e institucional do cinema e as da exibição e recepção cinematográficas. Por fim, com respeito ao terceiro pé do tripé teoria/história/análise que configura os estudos de cinema, as análises fílmicas por esse momento também se distinguiam, reiterada-

mente, por seu completo descolamento dos aspectos históricos de produção, marketing e recepção/criação de sentidos pelos diversos segmentos de crítica e de público.

Superando o paradigma: o cenário internacional

Felizmente, já a partir de finais dos 1970, encabeçado pelos Estudos Culturais britânicos (Stuart Hall e os estudos culturalistas de audiências, vinculados à Universidade de Birmingham, bem como a pujante teorização feminista culturalista neles inspirada), teve início um forte embate contra as formulações teóricas canônicas de Baudry, Metz, Comolli, Narboni, Jean-Pierre Oudart e de seus colegas modernista-políticos da revista *Screen* (Peter Wollen, Colin MacCabe, Stephen Heath, Mulvey etc.). Essa investida teve como alvo precisamente as bases inconsistentes das teorias dos anos 1970: seu textualismo, determinismo, binarismo redutor, homogeneização, universalização etc.

Tal ataque culturalista ao cânone teórico inspirou-se no texto pioneiro de Hall, “Encoding/Decoding”, de 1973, onde este aplicou ao campo midiático uma inédita valorização, no interior do veio principal da tradição marxista ocidental, das *culturas popular e massiva* como *instâncias de negociação e resistência ideológica* – valorização vista desde a época de seus artigos na revista *New Left*, em finais dos anos 1950, anteriores ainda, portanto, à tradução de Gramsci e Bakhtin ao inglês. A partir do final da década de 1970, pesquisadores como David Morley e Charlotte Brunson, também filiados ao **CCCS** da Universidade de Birmingham, começaram a testar a fórmula tripartite de leituras (dominantes x negociadas x resistentes) apresentada por Hall em “Encoding/Decoding”, tributária dos conceitos gramsciano de luta pela hegemonia e bakhtiniano de multiacidentalidade. Morley, Brunson e muitos outros

passaram a constatar empiricamente, mediante estudos qualitativos da recepção de produtos televisivos britânicos, uma série de características da **recepção concreta** desses textos audiovisuais pelas **audiências** – recepção cuja dinâmica repleta de **agenciamentos espectatoriais** e determinada pela multiplicidade de **contextos** e **situações** sócio-históricos efetivos possíveis, vinha refutar as suposições inconsistentes da teorização modernista-política de Baudry, Mulvey & cia.

Justiça seja feita, é muito importante reconhecer que essas inconsistências teóricas já haviam sido diagnosticadas – possivelmente, entre outras razões não abertamente reconhecidas, por influência da reflexão de Hall em “Encoding/Decoding” – por teóricos da própria revista **Screen**, como **Steve Neale** e **Paul Willemen**. De fato, diversamente do que ocorrera na França, o debate teórico modernista-político centrado em **Screen** havia obstinadamente buscado, a partir de meados dos anos 1970, historicizar e particularizar a relação filme/espectador. Quanto à historicização, procurou-se alcançá-la através do recurso a conceitos de Brecht (o chamado “pós-brechtianismo” cinematográfico, entre 1973 e 1976); e quanto à particularização, mediante o uso de conceitual lacaniano mais vinculado à noção de “separação” que à de “alienação”, o que permitiu admitir, teoricamente, a possibilidade de um agenciamento particular ou singular de cada espectador frente ao filme (a chamada “dialética do sujeito”, entre 1975 e 1978).

Propaganda (1977).

Notes on subjectivity: On reading Edward Branigan's "Subjectivity under siege" (1978).

Para um apanhado do desenvolvimento da “screen-theory”, detalhando suas fases pós-brechtiana e da dialética do sujeito, ver *A screen-theory e o espectador cinematográfico: um panorama crítico* (MASCARELLO, 2001).

Porém, conforme demonstra minuciosamente David Rodowick em seu **The crisis of political modernism** (1988), isso tudo não se mostrou muito efetivo, porque essa historicização e agenciamento, ao fim e ao cabo, eram procurados sempre internamente ao texto fílmico – sem apreciar, portanto, as singularidades dos espectado-

res individuais e os efeitos dos contextos e situações de recepção. Isso decorria do caráter, na prática, intransponível das “amarras textualistas” do aparato teórico modernista-político. De modo que, já autointerrogado assim pelos próprios teóricos de *Screen*, o paradigma modernista-político originalmente surgido no pós-maio de 1968 francês seria presa fácil para a investida culturalista da virada dos anos 1970 para os 1980.

Mas, retornando a esse aporte culturalista para o estudo das recepções concretas pelas audiências televisivas, irradiado a partir dos Estudos Culturais de Birmingham, os anos 1980 assistiriam, então, ao rápido aperfeiçoamento e multiplicação de suas ferramentas teórico-metodológicas “contextualistas”. Isso é visto em textos hoje clássicos como, por exemplo, os estudos etnográficos de recepção de **Ian Ang** (1982) e **David Morley** (1986). Em paralelo, pelo fato de ter sido elaborado, em boa medida, em oposição ao paradigma teórico modernista-político em cinema, esse ferramental estaria destinado a exercer pressões decisivas sobre a teoria e pesquisa em cinema. Vencidas as óbvias resistências teóricas, políticas e institucionais, ele foi transposto ao campo dos *film studies* – sendo ali negociado, ampliado e customizado, adaptando-se, paulatinamente, às significativas especificidades da economia, da estética e da cultura cinematográficas, bem como às da robusta e singular tradição teórica em cinema.

A teoria feminista de cinema, de enorme vigor nos anos 1980, foi um locus central nesse processo de transposição e adaptação. Um primeiro resultado de monta foi a negociação teórico-epistemológica realizada pelas muitas feministas ligadas à própria *screen-theory* – além de Mulvey, autoras como, por exemplo, **Annette Kuhn** e **Teresa de Lauretis**. Seu esforço para conciliar a espectadora abstrata da *screen-theory*, implícita no texto (“a mulher”, no singular),

Watching Dallas (1982).
Family television: cultural power and domestic leisure (1986).

Women's genres: melodrama, soap opera and theory (1984).

Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema (1984).

Fantasia (1984).

Fantasia Originária, Fantasias das origens, origens da fantasia (1964).

Tendo isso em vista, podemos considerar que as teorias da espectralidade cinematográfica experimentam dois momentos bastante distintos. Se, num primeiro, característico do modernismo político e seu determinismo textual, entendem a instância espectral como passiva, abstrata, homogênea e a-histórica, a partir dessa negociação teórico-epistemológica com a abordagem teórica dos estudos de recepção culturalistas, ocorrida durante a primeira década dos anos 1980, deslocam-se para visões mais ativas, singularizantes, heterogêneas e historicizadas dos espectadores concretos. Aproveitando, vale comentar as diferenças entre os estudos de recepção e as teorias da espectralidade – não tão óbvias, sobretudo nestas compreensões da espectralidade revisadas e relativizadas desde os anos 1980, mas ainda assim cruciais. As teorias da espectralidade propõem-se a pensar a complexa dinâmica das relações entre espectadores e filmes, tendo como foco os espectadores, ainda que possam (e devam) estar atentas aos efeitos dos contextos e situações de recepção. Investigam, pois, a série de aspectos que são psíquicos e ideológicos, cognitivos e

com as espectadoras concretas, membros das audiências históricas (“as mulheres”, no plural), encontrou sólido e oportuno apoio quando **Elizabeth Cowie**, em 1984, propôs um exame mais metuculoso, com vistas ao estudo da espectralidade, do conceito psicanalítico de “fantasia” – especialmente em sua formulação por **Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis**.

A ideia explorada por Laplanche e Pontalis de que, em toda construção fantasística (sonho, devaneio etc.), o sujeito pode tanto se identificar quanto desejar, simultânea ou alternadamente e independente de gênero ou orientação sexual, quaisquer dos personagens ou dos aspectos constitutivos da atmosfera da cena da fantasia, mostrou-se bastante fértil ao ser aplicada ao sujeito-espectador segundo a proposta de Cowie. Logo essa abordagem disseminou-se entre as teóricas feministas da espectralidade, que viram nela uma maneira de pluralizar, heterogeneizar e tornar mais fluidas as “posições subjetivas” disponibilizadas pelo texto fílmico. Nas novas concepções teóricas de espectralidade que a partir daí se produziram (e que logo se dariam a ver também nas teorias de cinema negra e queer), isso veio situar os espectadores concretos e singulares frente a um espaço fílmico de multiplicidade e fluidez, permeável a um agenciamento espectral associado a práticas identificatórias e desejanças individuais e relativamente flexíveis – sendo esse agenciamento, por conta de tal flexibilidade, potencialmente reinventável a cada encontro de cada sujeito-espectador com o filme no processo efetivo de **recepção**. Esse movimento foi crucial para a renovação e manutenção do poder explicativo, dificilmente substituível, de muitas das formulações psicanalíticas apropriadas no estudo da espectralidade. Como resultado, diversas obras de peso apareceram, sobre temáticas centrais para a análise feminista do período, como o “*women’s film*” dos anos 1940

PREFÁCIO

afetivos, estéticos, políticos, socioculturais, identitários e existenciais presentes naquela dinâmica espectador-filme. Já os estudos de recepção, que possuem uma dimensão mais teórica e outra mais empírica, historiográfica e analítica, guardam como objeto o processo mais amplo de construção sócio-histórica dos sentidos culturais dos filmes, que envolve não apenas a faceta mais espetacular das interpretações, usos e prazeres, mas também, por um lado, a disputa polifônica, verificada nessa construção, entre as discursividades produzidas pelos diversos atores sociais nela participantes (público, cineastas autores e elencos dos filmes, crítica jornalística e acadêmica e agentes da indústria), e, por outro, os influxos dos contextos e situações de recepção sobre esse processo coletivo de criação de sentidos.

Stars (1979);
Heavenly bodies: Film stars and society (1986).

Moviegoing nos EUA, *cine-
magging* no Reino Unido.

(Doane, 1987; Modleski, 1988) e, depois, o cinema de horror (Clover, 1992; Creed, 1993), imbuídas dessa noção mais fluida, diversa e agenciada da espetatorialidade.

Essa negociação teórico-epistemológica com a teoria da audiência ativa e com o contextualismo apregoados pelos Estudos Culturais, assim encaminhada, de início, pelas próprias autoras feministas da *screen-theory*, amenizou as resistências institucionais, no interior da teoria do cinema, para a transposição e adaptação dos estudos de recepção ao campo cinematográfico. Dois vetores teórico-metodológicos, eventualmente sobrepostos, passaram a se debruçar sobre as especificidades do sistema cinematográfico de promoção, crítica, exibição e recepção.

Num desses vetores, pesquisadores como Barbara Klinger (1989; 1994), Tony Bennett e Janet Woollacott (Benett e Woollacott, 1987) começaram a demonstrar a importância, sobre a dinâmica da recepção, da complexa “intertextualidade contextual” configurada pelos paratextos (textos produzidos em função do filme) da crítica de cinema, da cinefilia e do fandom, das manifestações “autorais” de cineastas, atores e atrizes dos filmes, bem como da “discursividade” do marketing – instituída, esta, pelos materiais promocionais como trailer, cartaz, press releases, noticiário dos bastidores e negócios conexos como trilha musical, vestuário e brinquedos.

Ao mesmo tempo, num segundo vetor, foi-se constituindo o que Janet Staiger (1992) denominaria “estudos históricos da recepção cinematográfica”, abrangendo a recepção concreta de filmes do passado, a relação das audiências históricas com as personas dos astros e estrelas tal como pesquisada pelos “star studies” (Dyer, 1979; 1986) ou, ainda, o fenômeno social e histórico da “ida ao cinema”. Esta última viria a constituir-se, a partir da primeira década dos anos 2000, em objeto da subárea dos “estudos de exibição”.

Video replay: families, films and fantasies (1986);

Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship (1994);

The color purple: Black women as cultural readers (1988).

Black women as cultural readers (1995).

Por fim, já mais próximo do final dos anos 1980, começou a aparecer, nos *film studies*, a vertente com foco mais tipicamente etnográfico – por vezes contribuindo, também, para a pesquisa da história da recepção do cinema e levando em consideração, igualmente, a intertextualidade contextual descrita por Klinger. Alguns trabalhos de Richard Dyer (p. ex., 1986) foram pioneiros aqui, logo tendo continuidade em pesquisas reveladoras e originais como as de Valerie Walkerdine (1986), Jackie Stacey (1994) e Jacqueline Bobo (1988 e 1995).

Como resultado mais amplo e transversal dessas transformações seja na teoria da espectadorialidade, seja com o desenvolvimento da teoria e pesquisa na área dos estudos de recepção cinematográfica, as inconsistências da teorização modernista-política dos *Cahiers*, de *Cinéthique* e da *screen-theory* encontravam-se, quase todas, ultrapassadas pela altura da virada para os anos 1990. Por um lado, como vimos, as explicações psicanalíticas da espectadorialidade, graças ao processo de sua relativização e revisão implementado pelas autoras e autores da teoria feminista e também negra e queer, puderam ser produtivamente mantidas como ferramentas de grande utilidade. Mas por outro, o textualismo, determinismo, a-historicismo, homogeneização, universalização, elitismo e binarismo redutor da teorização modernista-política – assim como suas consequências limitadoras, já referidas, sobre o campo dos estudos de cinema no seu conjunto –, foram aos poucos desmoronando ao longo dos anos 1980.

Das várias inconsistências teóricas modernista-políticas, o textualismo ou “império do texto”, em primeiro lugar, foi desmentido por uma moldura teórica “contextualista” e historicizante, ou seja, pautada pela compreensão – *para além do texto* – do papel determinante, sobre a espectadorialidade, dos inúmeros aspectos,

diferenças e meandros dos múltiplos **contextos** e **situações** possíveis de recepção. Quanto aos contextos de recepção, estes vêm a ser os inúmeros e distintos cenários de recepção históricos, nacionais e regionais – sempre afetados tanto por uma série de fatores sociais, culturais, políticos e econômicos específicos quanto pela paratextualidade pontual dos discursos críticos, autorais, de marketing, de comunidades interpretativas identitárias ou subculturais e pelo “boca-a-boca” do público. Da mesma forma, também as situações de recepção se diferenciam notavelmente, uma vez que podem se verificar, do ponto de vista do espectador, numa sala de cinema, em casa, a sós, a dois, em grupo, para fins de entretenimento, de reflexão, de contemplação estética, em diferentes momentos do seu percurso de vida etc. Sendo que cada um desses contextos e situações de recepção intervém, de modo substantivo, sobre as **interpretações, usos e prazeres** das audiências e dos espectadores individuais em suas relações com os textos fílmicos.

Em segundo lugar, a crença na passividade do espectador abstrato, determinado pelo texto fílmico/televisual, foi refutada pela constatação do aspecto **ativo** das espectadoras, espectadores e audiências concretos e capazes de negociação e/ou resistência frente às ideologias textuais. Em terceiro lugar, a visão homogeneizante dos espectadores e audiências foi substituída pelo reconhecimento de sua enorme diversidade em termos tanto coletivos e/ou identitários (diversidade histórica, nacional, regional, religiosa, de classe, gênero, raça, etnia, sexualidade, idade, subcultura etc.) quanto individuais (diversidade psíquica, ideológica, repertorial, experiencial etc.).

E por fim, o binarismo redutor entre “bom e mau” cinema e a homogeneização ideológica e estética dos cinemas de corte hollywoodiano e popular foram desbancados, nesse momento, pelo

reconhecimento das *múltiplas e imprevisíveis* formas de usos e interpretações que cada espectador individual e/ou comunidade interpretativa poderia fazer em sua relação com as óbvias *singularidades* de todo e qualquer filme e produto televisivo. E talvez mais decisivo do que isso, em termos estéticos, como consequência do afrouxamento do binarismo redutor bom x mau cinema característico do modernismo político, pôde retomar sua validade a ideia histórica, presente pelo menos desde a Hollywood dos anos 1920, da existência de vertentes estéticas politicamente mais reacionárias ou mais liberais em convívio e disputa no interior da indústria estadunidense – ideia que podemos estender para suas emuladoras ao redor do mundo. E claro, cabe ainda ressaltar que, no campo da estética fílmica, apenas alguns anos mais tarde, começaria a ser percebida e estudada a “impureza” (cada vez maior no ambiente da pós-modernidade) dos modelos de realização e consumo cinematográficos, como nos cada vez mais costumeiros filmes e filmografias “híbridos” entre cinema clássico e cinema de arte, a partir dos anos 1970 (consagrados desde o “*American art film*” de Scorsese, Coppola, Altman e colegas), dentre muitas outras hibridações estéticas desde então exploradas.

Ao mesmo tempo, esse conjunto de superações e ultrapassagens, mais diretamente vinculado ao debate em torno à espectralidade e à recepção, implicou o “afrouxamento” das amarras institucionais modernista-políticas e veio permitir, em paralelo, a valorização e desenvolvimento de áreas antes marginalizadas ou desinvestidas da teoria e pesquisa em cinema – conduzindo à pluralização dos *film studies* e à ampliação de seu espectro temático. A superação da compulsividade político-ideológica exclusivamente denunciatória com respeito ao cinema de corte hollywoodiano (re)abriu um espaço mais livre e fecundo para a reflexão

Film style and technology
(1983).

*Narrative comprehension
and film* (1992).

em áreas como a estilística, a narratologia e a filosofia do cinema, que então prosperaram ou tornaram a prosperar (caso da estilística) não apenas no mundo anglófono, com Bordwell, Barry Salt, Edward Branigan e David Rodowick, entre outros, mas também na própria cena francesa, a qual, sabidamente, inclui autores como André Gaudreault, François Jost, Jacques Aumont e mesmo Deleuze – muito embora os dois volumes do filósofo sobre a imagem cinematográfica, aparecidos na segunda metade dos anos 1980, se insiram em um itinerário até então pouco ligado ao campo dos estudos de cinema e sigam manifestando, ainda, certo foco ideológico binarista típico da teorização modernista-política em cinema, em contraste, inclusive, com sua produção como figura central da filosofia da diferença.

Já na área dos estudos sobre gêneros cinematográficos, creio que se possa falar em um distensionamento da prioridade ideológica na teoria e análise de gêneros bastante trabalhados nos anos 1970, como o faroeste, o melodrama e o *film noir*, migrando-se, nos 1980, para uma abordagem mais plural que será vista com relação, por exemplo, a este último e ao *women's film*. Ao passo que, finalmente, na historiografia do cinema, emergem com força os estudos contextualistas sobre a história da indústria, da instituição e da exibição cinematográficas, tendo como marco obras seminais como *The classical Hollywood cinema*, de Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson (1985), e *Shared pleasures: A history of movie presentation in the United States*, de Douglas Gomery (1992).

Finalmente, completando o ciclo de pluralização dos estudos internacionais de cinema nesse período, temos o advento da teoria e pesquisa cognitivista-analítica no mundo anglófono. Bordwell e Noël Carroll, seus principais expoentes, deram grande visibilidade à chegada da nova vertente, nos anos 1980, com seu ataque sem

meias palavras à teorização modernista-política. Sistematizado em seus célebres e controversos livros *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema* (Bordwell, 1989) e *Mystifying movies: Fads and fallacies in contemporary film theory* (Carroll, 1988), esse ataque elegeu como alvo, entre outros aspectos, as bases daquela teorização na psicanálise (disciplina rival do cognitivismo no campo “psi”), sua obsessão político-ideológica e seu ímpeto totalizante. Foi tendo esse último aspecto em mente, aliás, que Bordwell cunhou o termo “Grand Theory” para designar não somente o modernismo político francês e anglo-americano de Baudry, do segundo Metz, Mulvey, Heath, Wollen e MacCabe, mas também o “culturalismo” que, em seu ponto de vista, seria o herdeiro da teorização modernista-política nos *film studies*. O livro-manifesto *Post-theory: Reconstructing film studies* (1996), antologia de textos cognitivista-analíticos organizada pela dupla Borwell e Carroll em meados da década de 1990, vinha mostrar algumas das direções em que se estava desenvolvendo a teoria e pesquisa dessa vertente, como, por exemplo, as teorias da espectadorialidade e os estudos dos gêneros cinematográficos.

A superação adiada: o cenário brasileiro

Mas, deixando o cenário internacional, que dinâmica podemos constatar, ao longo dessas três décadas que vão de fins dos 1960 a fins dos 1990, como operante na teoria e pesquisa de cinema no Brasil? E, mais pontualmente, qual a relação dessa dinâmica com o paradigma teórico modernista-político internacional fortemente hegemônico durante os anos 1970? Conforme já sugeri, desde os anos 1970, quando se consolidam os estudos de cinema na Universidade brasileira, até o final dos 1990, observou-se também aqui a hegemonia (ainda mais duradoura, portanto) de um paradigma

acadêmico – que podemos referir como “glauberiano-cinemano-
vista”. Sua consolidação e rápida obtenção de hegemonia acadê-
mica foi protagonizada por alguns dos expoentes mais destacados
da geração a que devemos a institucionalização universitária da
pesquisa brasileira sobre cinema, como Jean-Claude Bernardet e
Ismail Xavier.

Este conjunto de pesquisadores, cada qual com sua visada
particular, elegeu como foco de seus interesses o estudo historio-
gráfico e analítico e a concomitante valorização e celebração do
Cinema Novo e do Cinema Marginal brasileiros (além de seus pre-
cursores e herdeiros), juntamente com o discurso estético, político
e teórico de seus principais cineastas – permeado de nuances e di-
ferenças internas, é bem verdade, mas convergindo em seu diálogo
com os postulados do cinema moderno no plano internacional. É
nesse sentido, inclusive, que a esse cânone cinematográfico local
foram justapostos, como objetos de estudo preferenciais, as filmo-
grafias de seus inspiradores e correlatos no exterior, quais sejam,
os avatares históricos do cinema moderno e seus precursores, com
ênfase para os que melhor se afinavam estética e ideologicamente
com os filmes e autores brasileiros agora canonizados – a “esquer-
da” da Nouvelle Vague, o Construtivismo soviético, o Neo-realismo
italiano, além de certos cineastas italianos modernos dos anos 1960
e 1970 e de outros cinemas novos pelo mundo..

Do talento e capacidade intelectual notáveis desses pesqui-
sadores foi resultando, em uns poucos anos, um conjunto admirável
de artigos e livros, até mesmo pela grande repercussão que obtive-
ram junto ao meio intelectual e artístico nacional. Dentre os livros,
podemos salientar *Brasil em tempo de cinema* (Bernardet, 1967);
Sertão mar: Glauber Rocha e a Estética da fome (Xavier, 1983);
Eisenstein: A geometria do êxtase, de Arlindo Machado (1982);

Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal (Xavier, 1993, a partir de tese defendida na NYU em 1982); *Cinema Marginal (1968-1973): A representação em seu limite*, de Fernão Ramos (1987); e *O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla* (Bernardet, 1990).

Historiografia clássica do cinema brasileiro: Metodologia e pesquisa (1995).

Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema (GRAÇA et al, 2015).

Para nossos fins aqui, podemos considerar que esse corpus exibia tanto suas facetas historiográfica e analítica quanto sua faceta teórica. Quanto a esta última, de um lado, havia uma adesão – reconhecida a posteriori por Bernardet (1995) – ao discurso daqueles cineastas (com destaque para Glauber Rocha), consubstanciada pela análise e celebração de suas muitas e variadas manifestações estéticas, políticas e mais propriamente teóricas. Estas manifestações, em diferentes meios e linguagens, compunham nessa sua diversidade o que hoje denominamos “teoria de cineastas” em sentido contemporâneo (Graça; Baggio, Penafria, 2015). Mas, por outro lado, também é peça fundamental, na estruturação do discurso teórico do paradigma glauberiano-cinemanovista, a glosa, a tradução, a análise e a divulgação de uma quantidade significativa de autores e textos da teoria do cinema internacional – com alguns dos quais Glauber e outros cineastas já vinham dialogando. Essa atividade de recepção teórica e divulgação ocorreu transversalmente à produção dos pesquisadores acima mencionados, tendo encontrado uma sistematização em dois livros hoje clássicos de iniciativa de Ismail Xavier – *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (1977), de sua autoria, e a antologia de sua organização, *A experiência do cinema* (1983).

Pois bem: é esse corpus teórico estrangeiro trabalhado pelos pesquisadores glauberiano-cinemanovistas, desde os anos 1970, que configura o objeto mais focal de nossa análise no presente texto. Pela razão muito importante: é nele que podemos localizar a

recepção privilegiada, no contexto brasileiro, a um núcleo central das formulações teóricas modernista-políticas (Baudry, Mulvey, o segundo Metz, os teóricos da desconstrução), as quais constituíram o paradigma teórico internacional, como vimos, durante a década de 1970. Os dois livros teóricos de iniciativa de Ismail Xavier são emblemáticos nesse sentido, exibindo um modo de diálogo bastante característico com a história da teoria do cinema internacional.

Em *O discurso cinematográfico*, de 1977, o autor apresenta uma glosa formidável de grande parte da produção teórica mais reconhecida em cinema, desde sua inauguração nos anos 1910, alcançando, em seu capítulo final, os teóricos modernista-políticos franceses da desconstrução, que comparecem nas figuras de Narboni, Comolli, Fargier, Patrick Lebel e Noël Burch (estadunidense radicado na França). Depois de um elucidativo capítulo inicial mais autoral, tendo como objeto a decupagem clássica hollywoodiana, a visita empreendida por Xavier à maioria dos principais teóricos de cinema do séc. 1920, até então, é amarrada por um recorte pessoal extremamente produtivo – derivado de sua análise de abertura da decupagem “transparente” praticada no cinema clássico estadunidense –, a que intitula “opacidade e transparência”, subtítulo do livro.

Já em *A experiência cinematográfica*, publicado em 1983, o que temos é uma coleção de traduções de textos-chave da teoria do cinema internacional entre os anos 1920 e o início dos 1970, a maioria deles objeto da glosa e análise empreendida por Xavier no livro anterior. A estrutura é análoga à daquele no sentido de circunscrever um percurso histórico-teórico que encaminha para a “teoria contemporânea”, isto é, a modernista-política, representada pelos artigos mais influentes de Baudry, Mulvey e do segundo Metz, que formam o núcleo da parte final da obra.

O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência (XAVIER, 1984), p. 138.

Tomados como um díptico, os dois livros de sua iniciativa significaram, à época, uma atualização editorial de enorme relevância, disponibilizando uma excelente e muito oportuna introdução à teoria do cinema internacional a um público brasileiro substantivo – para muito além dos cineastas, críticos e pesquisadores antes com acesso aos originais ou a suas traduções em língua estrangeira. Já para fins dos interesses teóricos e políticos do discurso acadêmico glauberiano-cinemanovista, sua estratégia pareceu a de celebrar, como uma espécie de ponto de chegada, os autores modernista-políticos franceses do pós-maio de 1968 – que teriam dado, nas palavras de Xavier, um “salto qualitativo” no que se refere à “análise das relações entre cinema e ideologia”.

Mais relevante ainda, a contribuição teórica do pós-maio de 1968, que se faz presente nesses livros pelos teóricos da desconstrução, Baudry, Mulvey e o segundo Metz, exibia considerável interseção e sinergia com o discurso teórico, estético e político dos realizadores do Cinema Novo e do Cinema Marginal. Vale recordar que a teorização modernista-política dos franceses e de Mulvey buscava denunciar e “desconstruir” os mecanismos de subjetivação ideológica do espectador pelo cinema clássico ou “hollywoodiano”, apostando, em contrapartida, num cinema de vanguarda político e formalista. Isso se coadunava, no que tange à sua problemática teórica e alinhamento estético, com o projeto respaldado pelo paradigma acadêmico glauberiano-cinemanovista, de um cinema brasileiro de perfil terceiro-mundista e revolucionário.

Disso são bastante ilustrativos os parágrafos de encerramento de *O discurso cinematográfico*. Em fechamento ao seu recorrido de fôlego pela história da teoria do cinema, Xavier faz um balanço final que procura conciliar – valorizando a coincidência de suas preocupações e temáticas – as posições dos teóricos franceses de

Cinéthique e do Godard da fase vanguardista mais radical de, por exemplo, *Vento do Leste* (1970), com as manifestações de Glauber Rocha que lhes eram pontualmente críticas. Fica sugerido que estas divergências eram assemelhadas – com a devida consideração das diferenças de contexto – àquelas havidas entre as propostas teóricas de *Cinéthique* e dos *Cahiers du Cinéma*. Realizava-se assim uma costura teórica, estética e política das formulações modernista-políticas francesas com o projeto revolucionário terceiro-mundista do paradigma glauberiano-cinemanovista.

O que talvez não estivesse antevisto, quando da tradução, glosa e análise desse corpus modernista-político francês e de Mulvey, era a iminente corrosão de seu núcleo teórico central. Este, conforme já resgatamos ao longo do texto, se definia por sua abordagem puramente textualista do espectador como um constructo teórico passivo, a-histórico – e portanto sem gênero (com a exceção limitada e problemática de Mulvey), raça, sexualidade, religião, idade, nacionalidade e mesmo classe social, e tampouco singularidade psíquica, experiencial, ideológica e repertorial – e apartado dos processos extrafílmicos presentes nos contextos e situações de recepção concretos. Relembrando, a corrosão teórica desse núcleo, com a refutação de suas diversas inconsistências (textualismo, binarismo redutor, elitismo, homogeneização, universalização etc.), deu-se não apenas por ocasião da investida dos Estudos Culturais contra a *screen-theory* dos modernista-políticos anglo-americanos (Heath, MacCabe, Wollen etc.) sucessores da teorização francesa, mas já havia sido intuída antes, no autoquestionamento de alguns dos próprios teóricos que publicavam em *Screen*.

Uma análise a distância do que sucedeu no horizonte teórico em cinema no Brasil, nos 20 anos entre o final dos 1970 e o final dos 1990, parece apontar para um desinteresse dos pesquisado-

res glauberiano-cinemanovistas em manter-se atualizados face a certos desenvolvimentos nodais ocorridos na teoria do cinema internacional. Um silêncio contundente, porém compreensível, se fez com respeito aos trabalhos de Stuart Hall e dos muitos pesquisadores culturalistas de audiências ligados a Birmingham, já que seus insights empíricos e proposições teóricas se contrapunham frontalmente à teorização modernista-política tão bem acolhida no Brasil pelo paradigma glauberiano-cinemanovista. O mesmo verificou-se, é claro, quanto às decisivas repercussões, vistas no campo dos *film studies* em nível internacional, dos Estudos Culturais e seus estudos de recepção sobre as concepções da espetatorialidade e da recepção cinematográficas – exemplificadas, como vimos, em trabalhos como os de Klinger, Staiger e Stacey, respectivamente nas subáreas da intertextualidade contextual, dos estudos históricos de recepção e da etnografia.

Mas o que surpreende é que sequer os profundos e sofisticados debates internos das teóricas e teóricos de *Screen* para além de Mulvey (figura de fato secundária com relação ao veio central das discussões na *screen-theory*) tiveram recepção no Brasil durante o longo período de hegemonia do paradigma glauberiano-cinemanovista, até fins dos 1990. Se pensarmos que essa sofisticada teorização constituiu, nitidamente, uma etapa posterior e fundamental (o “pós-brechtianismo cinematográfico” e a “dialética do sujeito”) no percurso da teorização modernista-política depois de seu momento francês, o esperado seria sua acolhida mais ou menos ágil em nosso país. O que nos leva a especular que não seria oportuno, para o glauberianismo/cinemanovismo dos pesquisadores brasileiros, indicar que os preceitos de Narboni, Comolli, Baudry e do segundo Metz haviam sido objeto de metuculoso escrutínio e revisão – que buscavam equacionar suas irre-

mediáveis inconsistências teóricas – no interior do próprio campo modernista-político.

Aliás, uma curiosa consequência da falta de recepção de expoentes da *screen-theory* como Heath, Wollen e MacCabe – figuras basilares na consolidação da teoria contemporânea de cinema no mundo anglo-americano – foi que, para além da desatualização teórica e seus indesejáveis efeitos, o próprio termo *espectatorialidade* somente teria sua devida introdução acadêmica no Brasil em finais dos anos 1990, como assinalamos na abertura. Porque, virtualmente inexistente no debate francês do pós-maio de 1968, ele seria proposto e fartamente utilizado, justamente (no inglês, “*spectatorship*”), durante o processo de importação e reelaboração anglo-americanos da teorização modernista-política francesa (desconstrução e teoria do dispositivo) por esses teóricos de *Screen*.

A partir de fins dos anos 1970, a falta de uma atualização minimamente suficiente com os desenvolvimentos internacionais em teoria e pesquisa de cinema, por efeito do extenso período de vigência da hegemonia acadêmica glauberiano-cinemanovista, não atingiu, entretanto, apenas esses três conjuntos teóricos analisados na seção anterior – isto é, o da *screen-theory* interna ao modernismo político (1973 a 1978), o dos Estudos Culturais britânicos (desde a virada para os 1980) e as repercussões destes últimos no campo do cinema vistas nas teorias da espectadorialidade e nos estudos de recepção cinematográfica (anos 1980 e 1990).

Seguindo nas vertentes mais próximas do culturalismo num sentido mais amplo ou por ele afetadas, a própria teoria feminista do cinema (incluindo a teoria feminista negra do cinema, como em bell hooks e Jacqueline Bobo) e as teorias gay e lésbica (e logo queer) do cinema, de avolumada bibliografia no mundo

anglófono desde o princípio dos anos 1980, permaneceram, até pelo menos o fim dos 1990, praticamente sem recepção no Brasil. As exceções foram as traduções do artigo de Mulvey e de uma ou outra obra isolada e não reverberada academicamente (veja-se, por exemplo, que somente a partir da virada para a década de 2010 começa a se articular uma rede de pesquisadoras feministas no âmbito da Socine).

Saindo dos campos culturalista e das minorias de gênero, raciais e sexuais, outras vertentes de teoria e pesquisa da cena anglófona em estudos de cinema (a qual, vale dizer, sobrepuja já nos anos 1980 a sua contraparte francesa, tanto quantitativamente como em termos de seu leque temático), igualmente seguiram desconsideradas no país até finais dos 1990. Isso vale para os estudos dos gêneros cinematográficos (muito dedicados, mas não exclusivamente, à filmografia hollywoodiana), a pesquisa historiográfica sobre a indústria, a instituição e a exibição cinematográficas pelo viés econômico (de caráter evidentemente contextualista ou extra-filmico), e, por último, mas de forma alguma menos importante, a teorização cognitivista-analítica capitaneada por David Bordwell e Noël Carroll.

O caso de Bordwell é merecedor de um comentário à parte. Possivelmente o pesquisador de cinema mais prolífico na contemporaneidade e, ao mesmo tempo, ao lado de Jacques Aumont e Deleuze, responsável pelas contribuições mais influentes para a reflexão acadêmica no campo nas últimas décadas, Bordwell também permaneceu sem reverberações no Brasil até fins dos anos 1990 – somente vindo a ser traduzido em meados da primeira década dos anos 2000. Mesmo hoje, seus livros fundamentais *The classical Hollywood cinema* (1985, com Thompson e Staiger, supracitado), *Narration in the fiction film* (1985), *Making meaning: Inference*

and rhetoric in the interpretation of cinema (1989, supracitado), e *Film history: An introduction* (1994, com Thompson) ainda não possuem tradução – sendo o primeiro a obra mais citada internacionalmente no campo dos estudos de cinema.

A falta de recepção aos trabalhos de Bordwell no país é relativamente bem conhecida e facilmente explicável. Líderes da vertente cognitivista-analítica em cinema no mundo anglófono, Bordwell e Carroll, conforme já salientamos, se distinguiram internacionalmente por seu ataque conjunto à teorização modernista-política em sua versão tanto francesa quanto anglo-americana. O caráter antitotalizante e antipsicanalítico de seu discurso teórico então bastante panfletário e, talvez mais ainda que isso, a sua proposta de um estatuto contingente (em lugar de necessário) à dimensão do político-ideológico nos empreendimentos teóricos e analíticos, por certo provocaram um rechaço mais ou menos disseminado, no *mainstream* acadêmico glauberiano-cinemanovista, às contribuições cognitivista-analíticas para a teoria e pesquisa em cinema. Por outro lado, a faceta mais formalista (autodenominada “neoformalista”) do trabalho de Bordwell, com foco na estilística e narratologia cinematográficas, provavelmente também teve sua recepção prejudicada no país por uma certa rivalidade internacional latente e implícita (e ecoada no Brasil), nessas duas áreas, com os autores franceses nela atuantes (Aumont, Gaudreault etc.) – bem mais próximos institucionalmente da teorização modernista-política francesa dos anos 1970 e, por isso, muito mais convidativos ao glauberianismo/cinemanovismo brasileiro.

Refletindo sobre o adiamento

Apreciando esse quadro no seu conjunto, um aspecto desperda inevitavelmente nossa atenção: a despeito das diferenças inter-

nas ao paradigma glauberiano-cinemanovista, a virtual ausência de recepção no Brasil, até pelo menos o final dos anos 1990, para essa larga gama de vertentes da teoria e pesquisa em cinema, mostra-se toda bastante afinada com os interesses teóricos, políticos e institucionais da parcela francesa da teorização modernista-política (a desconstrução e a teoria do dispositivo) – que ocupa, como pudemos ver, um lugar privilegiado ou de chegada nos dois livros da mão de Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico*, de 1977, e *A experiência do cinema*, de 1983.

Pareceria ter ocorrido, em nosso país, algo como um “congelamento” – consciente ou inconsciente – da história da teoria do cinema, em prol da manutenção do estatuto paradigmático da reflexão francesa do pós-maio de 1968, de Narboni, Comolli, Fargier, Burch, Baudry e do segundo Metz. Se esse congelamento não foi completo – uma vez que a teoria e a filosofia francesas de cinema dos anos 1980 e 1990 repercutiu-se e traduziu-se com certa agilidade (Deleuze, Aumont, Rancière, metodologia da análise fílmica, narratologia do cinema etc.) –, foi ainda assim categórico e decisivo, alcançando parcelas centrais e substanciais dos desenvolvimentos da teoria e pesquisa em cinema no cenário anglófono. Lembrando que, conforme indiquei, este exibiu, já por essa altura, uma pujança qualitativa e temática mais que rivalizando com sua correspondente francesa (e, em diversos sentidos, salutarmente complementando-a).

Considerando um horizonte teórico-epistemológico mais de fundo – que serve também de contextualização a esse francocentrismo glauberiano-cinemanovista (francocentrismo vigente até hoje, diga-se de passagem) –, o prolongado silenciamento no Brasil, de fins dos 1970 a fins dos 1990, para com as vertentes teóricas e de pesquisa do mundo anglófono citadas, também está em fina sintonia com a base althusseriana das teorias da desconstrução e

do dispositivo. A filiação destas últimas à tradição teórica do marxismo ocidental por intermédio de Althusser teve o mérito de representar, é bem verdade, uma oportuna e definitiva afirmação, na teoria do cinema, da controversa “relativa autonomia” da dimensão superestrutural ou cultural das formações históricas capitalistas – movimento afirmativo que se fizera crucial nos debates internos àquela tradição marxista. Porém, por outro lado, a visada althusseriana ainda não convidava, no plano superestrutural ou cultural, ao exame mais detido e menos preconceituoso dos embates por hegemonia que se desenrolam nos interstícios das culturas **popular e de massa** – tal como vislumbrado por Gramsci nos anos 1930 e esmiuçado por Hall e os Estudos Culturais britânicos desde os 1950, tomando ímpeto a partir dos 1970.

Daí a séria desconfiança e reatividade modernista-políticas e, por consequência, glauberiano-cinemanovistas, com relação ao potencial para resistência política e cultural na e pela cultura massiva, particularizada no caso, é claro, em sua manifestação cinematográfica – a produção hollywoodiana e suas análogas pelo mundo. O resultado já conhecemos: o sensível desinteresse que se cultivou nos estudos brasileiros de cinema, até fins dos 1990, por tudo que representasse uma abordagem menos denunciatória desse cinema **mainstream**, abarcando das teorias da espectadorialidade ativa e da recepção às histórias da indústria, exibição e recepção, e dos estudos dos gêneros cinematográficos, por exemplo, a primorosa descrição narratológica e estilística, mas em princípio não ideológica, por **Bordwell** (1985), dos “modos de narração” do cinema clássico hollywoodiano e do cinema de arte.

Narration in the fiction film
(1985).

O fato de ter sido Althusser o último grande pensador marxista ocidental cuja reflexão teórica nos anos 1960 foi relativamente pouco marcada pelas rebeliões estudantis, contraculturais, femi-

nistas, negras e gay-lésbicas daquela década é mais um ponto importante a salientar. Isso viria resultar, na teorização modernista-política francesa, em sua aproximação às relações entre cinema e ideologia prioritariamente por meio da categoria da *classe social* e da *macropolítica*. O que suponho possa explicar, por fim, a escassa atenção glauberiano-cinemanovista, ao longo dos 1980 e 1990, às vertentes teóricas em cinema, tipicamente de extração anglófona nesse período, surgidas como ponta-de-lança acadêmica das lutas micropolíticas e identitárias consolidadas a partir dos 1970 – a teorização feminista, negra, gay-lésbica e queer.

A superação, por fim

Esse cenário brasileiro se transformaria de modo notável a partir do final dos anos 1990 – mesmo que seus efeitos de médio prazo possam e devam ser questionados. Foi uma nova geração de pesquisadores, em sua maioria recém-doutores e doutorandos à época, que protagonizou a interrogação, mais ou menos frontal conforme o caso, do paradigma glauberiano-cinemanovista e suas referências teóricas estrangeiras (Baudry, Mulvey, o segundo Metz, Narboni, Comolli, Fargier, Burch etc.), em trabalhos pioneiros, no país, tanto sob o ponto de vista teórico quanto de objetos de estudo. Passou a ter acolhida, aqui, a crítica a esse cânone teórico modernista-político, ao mesmo tempo em que se introduziram as vertentes teóricas e de pesquisa protagonistas dessa crítica e/ou marginalizadas pelo *mainstream* acadêmico em cinema no Brasil. Isso abarcou, portanto, a própria *screen-theory* – a fase anglo-americana da teorização modernista-política que ainda não fora recepcionada – e, mais relevante ainda, a teoria e pesquisa dos gêneros cinematográficos, as teorias da espetatorialidade ativa, historicizada e plural, os estudos contextualistas da indústria, da

instituição e da recepção cinematográficas e, completando a lista, a já por então extensa obra de David Bordwell, acompanhada de uma incipiente reverberação da teoria cognitivista-analítica. Além disso, a pesquisa veio contemplar as obras de cineastas, ciclos e gêneros brasileiros costumeiramente segregados pelo glauberianismo/cinemanovismo, assim como cinematografias internacionais até então desconsideradas, uma vez que não pertenciam ao cânone modernista habitualmente privilegiado.

É essencial apontar, no entanto, que esse terreno já vinha sendo lentamente preparado, desde o final dos anos 1980, em obras de pesquisadores de uma geração anterior, atuante principalmente na área da historiografia do cinema brasileiro. Como na gestação e consolidação de qualquer paradigma em teoria e pesquisa, certas iniciativas nessa área efetivamente já destoavam, desde os anos 1970, do veio principal do paradigma glauberiano-cinemanovista – caso, por exemplo, de *Crônica do cinema paulistano*, de Maria Rita Galvão (1975). As pesquisas de João Luiz Vieira e Afrânio Mendes Cattani sobre a chanchada, e deste último sobre os estúdios paulistas nos anos 1950, deram continuidade a essa senda investigativa do cinema brasileiro não artisticamente canônico, e viriam marcar presença no primeiro livro acadêmico a trazer uma história panorâmica da produção nacional para além do cânone artístico: *História do cinema brasileiro*, organizado por Fernão Ramos (1987).

A tendência seria mantida na década seguinte por pesquisadores como José Mario Ortiz Ramos (1995), cujo livro sobre gêneros populares do cinema brasileiro dos 1970 e 1980 pensava sua vinculação com os setores publicitário e televisivo, Nuno César Abreu (1996), em sua obra sobre o cinema pornô, e Fatimarlei Lunardelli, com seu livro sobre os Trapalhões (1996) – além de ser estendida ao cinema internacional por Tunico Amancio (2000a), com seu estu-

Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil dos anos 1970-1980 (1995).

O olhar pornô: A representação do obsceno no cinema e no vídeo (1996).

Ô psit! O cinema popular dos Trapalhões (1996).

O Brasil dos gringos: imagens no cinema (2000a).

Estado e cinema no Brasil (1996);
Humberto Mauro e as imagens do Brasil (2004);
Artes e manhas da Embrafilme: Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro, 1977-1981 (2000b).

Uma análise dos limites da autocrítica de Bernardet pode ser encontrada no artigo *Reinventando o conceito de cinema nacional* (MASCARELLO, 2008).

do da representação do Brasil no exterior construída pelo “cinema dos gringos”. Ainda nos anos 1990, paralelamente, ganha força a pesquisa “contextualista” sobre a história do cinema brasileiro e suas relações com o Estado, que vai aparecer em textos como os de Anita Simis (1996), Sheila Schvarzman (2004) e do próprio Amancio (2000b).

Uma menção mais pontual, nesse contexto, merece ser feita a Jean-Claude Bernardet – particularmente à sua *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995) –, por sua autocrítica, de cunho metateórico e metametodológico, a certas diretrizes acadêmicas dos historiadores de cinema e analistas fílmicos de sua geração. Na prática, Bernardet fazia um chamamento à superação – que já vinha sendo promovida em diferentes sentidos nas obras recém-citadas – de alguns hábitos restritivos dessa pesquisa, como seu foco quase exclusivo sobre os textos fílmicos (a que chama a “série produção”), que se fazia acompanhar pela negligência para com a exibição e a recepção pelo público, além de sua adesão ideológica e estética ao projeto dos cineastas e, como um de seus efeitos, a pouca abertura ao estudo do cinema internacional. Suas considerações parecem sintonizar em boa parte, utilizando outro vocabulário e pensando desde um lugar de interesse mais historiográfico e menos teórico, com nossa avaliação mais primariamente teórica, aqui detalhada, da situação dos estudos de cinema no Brasil durante o período de hegemonia do paradigma glauberiano-cinemanovista, dos 1970 a fins dos 1990.

Mas o grupo de pesquisadores que efetivamente confrontou o cânone glauberiano-cinemanovista de forma mais aberta e explícita, determinando a sua superação, fez parte do que se poderia chamar “a primeira geração Socine” – para propor uma designação que ainda não tem sido usada. Talvez isso faça sentido pelo am-

biente de encontro e trocas proporcionado pelas muitas mesas de apresentações (então constituídas pelo Conselho Executivo da entidade a partir de “propostas individuais”), jantares de confraternização (que congregavam diariamente uma representativa parcela das poucas dezenas de participantes) e corredores e saguões de universidades e hotéis, que passaram a reunir, pela primeira vez, pesquisadores experientes e jovens pesquisadores recém-formados ou em formação, na área de cinema, dos mais diversos cantos do país.

Durante as primeiras edições do Encontro da Socine, aproximadamente entre 1997 e 2000, um grupo relativamente heterogêneo de pesquisadores, de que faziam parte, entre outros, Renato Luiz Pucci Jr., Mauro Baptista, Denilson Lopes, Fernando Mascarello e Bernadette Lyra, encontrou boa dose de convergência em sua percepção de certa estranheza e desconfiança, pelos demais (para não citar alguns momentos mais paroxísticos de forte reação defensiva), no tocante aos seus objetos e abordagens de pesquisa. Seus trabalhos ou interesses em andamento traziam para o ambiente acadêmico de cinema no país, possivelmente pela primeira vez, por um lado, filmografias não costumeiramente contempladas pelo paradigma glauberiano-cinemanovista – como a obra de Walter Hugo Khouri, mal vista pelo Cinema Novo (Pucci, 2001), o desconsiderado neo-realismo paulista (Lopes, 2002; Pucci, 2006), o cinema pós-moderno brasileiro (Pucci, 2006; 2009) ou o cinema internacional não canonizado no Brasil (Baptista, 2010; Lopes [org.], 2005; Mascarello, 2006a, 2006b). E, por outro, inauguravam por aqui o diálogo com algumas das vertentes teóricas até então desacolhidas pelo glauberianismo/cinemanovismo, como a *screen-theory* anglo-americana (Mascarello, 2001), os Estudos Culturais e suas reverberações sobre a teoria do cinema via

O equilíbrio das estrelas: Filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri (2001).

Onde andaré meu amor? (2002);

Cinema pós-moderno (2006).

O cinema brasileiro pós-moderno (2009).

O cinema de Quentin Tarantino (2010);

O cinema dos anos 90 (2005);

Cinema hollywoodiano contemporâneo (2006a);

Film noir (2006b).

A screen-theory e o espectador cinematográfico: um panorama crítico (2001).

Notas para uma teoria do espectador nômade (2000);

Os estudos culturais e a espectralidade cinematográfica: uma abordagem relativista (2004a);

Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico (2004b).

Notas sobre os gêneros cinematográficos (1998).

Cinema pós-moderno (2006).

teorias da espectralidade ativa e estudos de recepção (Mascarello, 2000; 2004a; 2004b), as teorias dos gêneros cinematográficos (Baptista, 1998) e as incidências do pós-moderno sobre o campo do cinema (Pucci, 2006), suplementando esse diálogo, por vezes, com exames críticos mais contundentes da situação, no meio acadêmico brasileiro, de defasagem do trabalho com teoria de cinema, de ausência de pesquisas de recepção cinematográfica, de elitismo binarista e de uma “hipertrofia textualista” (Mascarello, 2004c; 2005; 2006c).

Uma iniciativa relevante foi também a de Bernadette Lyra, que, além de dialogar e colaborar com os pesquisadores dessa geração, todos mais jovens, proveu o estímulo e apoio necessários, em meados dos anos 2000, a um novo grupo de doutorandos empenhados no estudo de cinematografias de gênero no Brasil – como Zuleika Bueno (cinema juvenil brasileiro, 2005), Gelson Santana (pornochanchada, 2005), Alfredo Suppia (ficção científica brasileira, 2007) e Laura Cánepa (cinema de horror brasileiro, 2008) – e também do chamado “cinema de bordas” (Lyra; Santana [org.], 2006) e de outros cineastas internacionais não modernistas, como no caso de Rogério Ferraraz (2003).

Em paralelo, em movimentos que eventualmente dialogavam com o desse grupo mais “confrontacionista”, outras iniciativas começavam a surgir no terreno teórico e de pesquisa não contemplado pelo paradigma glauberiano-cinemanovista. Começando pela área da espectralidade e da recepção, Mahomed Bamba, a partir de meados da década de 2000, introduz a linha semio-pragmática francesa de Roger Odin, Francesco Casetti e do “terceiro Metz”, surgida ao final dos anos 1970, ao passo que André Piero Gatti propõe estudos no campo da distribuição e exibição, tendo como foco seus aspectos econômicos e institucionais. O trabalho

A recepção dos filmes africanos no Brasil (2006).

Procura-se a audiência brasileira desesperadamente (2006).

O cognitivismo e o espectador cinematográfico: um breve panorama crítico (MASCARELLO, 2003).

de **Bamba (2006)** sobre a recepção de filmes africanos no Brasil, o de Gatti sobre exibição e o de **Fernando Mascarello (2006)** sobre a inexistência, até então, de pesquisas de recepção cinematográfica na Universidade brasileira seriam reunidos, ainda desta feita pela iniciativa do Conselho Executivo da entidade, no IX Encontro da Socine, na Unisinos em 2005, pela primeira vez em uma mesa direcionada a essas temáticas, intitulada “Exibição e Recepção”.

Seguindo no terreno das teorias da espectralidade, da recepção e da teoria do cinema em geral, cabe uma menção particular à tradução no país do livro de Robert Stam (2003 [2000]), que cobria, sinteticamente, o arco em história da teoria até finais dos anos 1990 (o livro de Dudley Andrew de 1984, *Concepts in film theory*, sequência ao seu *As principais teorias do cinema* [1976, com tradução no Brasil em 1989], examinando a teoria então contemporânea, permanece até hoje sem tradução). Nessa empreitada, Stam trazia capítulos introdutórios aos Estudos Culturais e aos estudos de recepção, às teorias feminista, gay, lésbica e queer, à teoria dos gêneros cinematográficos e aos teóricos cognitivista-analíticos como Bordwell e Carroll. Esta última vertente teórica também aparece com destaque na coletânea organizada por Fernão Ramos, *Teoria contemporânea do cinema*, de 2005 (a qual ofereceu por primeira vez traduções de Bordwell no Brasil), além de ter sido apresentada em trabalho de **Mascarello** em Encontro da Socine. A tradução do livro de Stam e a organização dessa coletânea de traduções, ambas por iniciativa de Ramos, vinham dar sequência ao seu esforço de atualização bibliográfica com a teoria do cinema em âmbito internacional, inaugurados com seu texto sobre o tema de havia alguns anos, “Panorama da teoria do cinema hoje” (1998).

Outros pesquisadores dedicados ao estudo da economia do cinema também começaram a divulgar seus trabalhos nesse pe-

ríodo, como Josiane Osório de Carvalho, Alessandra Meleiro, João Guilherme Barone e Leandro Mendonça. Na área da historiografia, o movimento para além da “história dos filmes” ganhou o acréscimo de novos participantes, como Arthur Autran e Eduardo Morettin. Os estudos históricos de recepção crítica tiveram início com trabalhos de Alexandre Figueirôa e Luciana Corrêa de Araújo. Igualmente desenvolveu-se, nesse momento, a área dos estudos de corpo, gênero e sexualidade no cinema, através de pesquisas como as de João Luiz Vieira, Wilton Garcia e José Gatti.

Concluindo

Essa genealogia, semimemorialística, tomou como foco a dinâmica de superação do paradigma acadêmico glauberiano-cine-manovista no Brasil, acontecido, tardiamente, entre fins dos anos 1990 e meados dos 2000. Pudemos perceber como, pela disseminação de uma boa quantidade de trabalhos em uma série de áreas antes desinvestidas na Universidade local, pluralizaram-se e ampliaram-se os estudos brasileiros de cinema – para isso tendo contribuído o espaço institucional viabilizado pelos Encontros Anuais da Socine, a partir de 1997.

Nesse processo de superação do paradigma, exerceu papel destacado o caloroso debate em torno das formulações teóricas sobre a espectadorialidade e a recepção cinematográficas. Esse papel deveu-se à sua centralidade teórica, política, estratégica e institucional no sofisticado projeto modernista-político, em teoria do cinema, para fazer frente ao “inimigo hollywoodiano” – na esteira da frustração, com os resultados do maio de 1968, fortemente sentida pela comunidade cinematográfica francesa e internacional de esquerda. Internacionalmente, esse projeto centralizaria com afincos as discussões teóricas em cinema e seria paradigmático ao longo dos anos

1970, e seus preceitos, autores e textos mais conhecidos permaneceriam – por conta de uma certa inércia voluntariosa dos pesquisadores locais – hegemônicos e incontestes no Brasil, até fins dos 1990.

Quais seriam os caminhos, após esse momento de abertura e pluralização, reservados para a teoria e pesquisa em espetatorialidade e recepção cinematográficas no país? Depois de um começo mais ou menos auspicioso, não seria sincero afirmar que esses caminhos foram tão produtivos. De saída, o final da década de 2000 trouxe a novidade da instituição dos Seminários Temáticos da Socine, que tinha como intuito – e conseguiu – prover espaços mais circunscritos para o desenvolvimento de áreas que angariavam o interesse de grupos mais específicos de pesquisadores. Para o primeiro biênio dos STs, de 2009 a 2011, propusemos o Seminário “Indústria e Recepção Cinematográfica e Audiovisual”, coordenado por Alessandra Meleiro, André Piero Gatti e Fernando Mascarello, que experimentaria bastante sucesso em número de participantes e junto ao público do Encontro, realizado na [ECA/USP](#) em 2009. Devido ao grande número de propostas de trabalho recebidas para o Encontro de 2010, optamos por cindir os STs para o biênio 2011-2013, ocasião em que constituímos o Seminário “Recepção Cinematográfica e Audiovisual: Abordagens Empíricas e Teóricas”, tendo Mahomed Bamba se juntado à coordenação com Alessandra Meleiro e Fernando Mascarello. Como um dos frutos mais significativos desses quatro primeiros anos de trocas no espaço do Seminário, Bamba organizou a coletânea ***A recepção cinematográfica: Teoria e estudo de casos***, publicada em 2014.

No plano pessoal, a partir desse momento, meus interesses de pesquisa se deslocariam por alguns anos para outras áreas além da espetatorialidade, da recepção e dos próprios estudos de cinema. Em seguida, Dafne Pedroso da Silva e Maria do Socorro Carvalho

se incorporaram à coordenação do ST para seu último biênio entre 2013 e 2015, ao lado de Mahomed Bamba. A precoce passagem de nosso querido colega Bamba, no entanto, seria uma das causas da interrupção do Seminário a partir de 2015, bem como do arrefecimento de uma incipiente mas nunca efetivamente instaurada base institucional para a pesquisa qualitativa de recepção no país – tão necessária em uma área onde os projetos exigem o empenho de consideráveis recursos humanos e financeiros.

Fazendo um balanço hoje, em 2022, não há como afirmar que os estudos de recepção cinematográfica tenham uma dimensão, no Brasil, equiparável à observada em países como os Estados Unidos, Reino Unido, México, Bélgica ou Austrália, entre outros. É um fato a lamentar, sobretudo se pensarmos na sua missão que seria a de contribuir para uma melhor compreensão da cultura cinematográfica brasileira, estruturada pela relação dos diversos segmentos do público, da cinefilia, do fandom e da crítica com as muitas vertentes do cinema nacional e estrangeiro. Felizmente, a partir do biênio 2015-2017, organizou-se o ST “Exibição Cinematográfica, Espectatorialidades e Artes da Projeção no Brasil”, coordenado desde então por João Luiz Vieira e colegas como Thalita Ferraz e Wilson Oliveira da Silva Filho, a fim de dar guarida aos trabalhos que, já de algum tempo, vêm sendo desenvolvidos nessas áreas – oferecendo um espaço pontual mas relevante para os estudos de recepção.



FELIPE MUANIS

“Não significa que a espetatorialidade dê conta de falar de tudo até porque ela é muito ampla, mas é importante ter essa perspectiva para podermos relativizar um pouco as coisas e percebermos o grau de complexidade desse processo”

1. COMO, QUANDO E EM QUE CIRCUNSTÂNCIA TOMASTE CONHECIMENTO DA NOÇÃO DE ESPECTATORIALIDADE?

Meu interesse vem do doutorado. Após ter sido apresentado a algumas teorias de televisão pelo professor alemão Oliver Fahle, quando também começou a minha ligação com a Alemanha.

Ruhr-Universität Bochum,
Alemanha.

Questões teóricas que abordo até hoje são da neo e paleotelevisão. Apesar de eu ter feito mudanças no modo como foram pensadas originariamente e trabalhe a partir dessa reorientação, foram teorias importantes porque me permitiram entender a espetatorialidade em determinadas circunstâncias.

São as teorias de paleo e neotelevisão do Roger Odin, do Umberto Eco, do Francesco Casetti. Odin tem um texto sobre o documentário em que poderíamos pensar a relação com a espetatorialidade. Assim, fui desenvolvendo e percebendo a sua importância, tendo uma complexidade muito maior do que simplesmente aquela velha história do emissor e do receptor, assim como o conceito do

espectador passivo, um clichê de alguns discursos sobre televisão, bastante superado. Dessa forma, a partir da dialética entre alguns desses conceitos, fui me dedicando mais ao tema. Ainda que não fosse a questão principal no doutorado, comecei a perceber a importância da espetatorialidade e dessas nuances para construção de uma epistemologia da televisão.

Em seguida aprofundi o tema com o **John Fiske, em Television Culture**, onde dialoga um pouco com essas questões, e fui conhecendo outros autores e me direcionando para um diálogo que escapa, num certo sentido, do meu interesse original. Embora não seja uma característica central, passou a ser uma variável importante do meu trabalho, a ponto que, em alguns artigos, dialogo com a espetatorialidade. Então outros temas ganharam protagonismo em minha pesquisa, como a questão das representações, da diversidade, da pluralidade, da democracia da televisão, da regionalização da programação, enfim temas que até hoje medeiam meu olhar por essas questões de espetatorialidade.

Num senso comum, se dá pouca atenção e complexidade às relações de espetatorialidade. Isso porque se pensa muitas vezes nas pesquisas de opinião e desses indexadores de audiência como se fossem suficientes. Mas o quanto isso imprime um retrato muito mal-acabado e muito precário, que muitas vezes as pessoas tomam como fidedigno? À medida que fui tomando consciência dessas limitações, de certa maneira, olhei mais para essas variáveis e não abri mão delas.

Não significa que a espetatorialidade dê conta de falar de tudo até porque ela é muito ampla, mas é importante ter essa perspectiva para podermos relativizar um pouco as coisas e percebermos o grau de complexidade desse processo. Às vezes, nós assumimos certezas muito peremptórias, mas, ao nos aprofundar-

mos nas questões de espetatorialidade, vemos que ela não é tão simples, não é única, pois essas questões são muito mais complexas e imprecisas. Suprimir a espetatorialidade como algo mais genérico, mais universal, mais totalizante, é cada vez mais difícil e isso faz com que metodologicamente tenhamos que partir para um outro caminho, de uma relativização e de uma percepção diferente desse tema.

2. QUAIS AUTORES INTERNACIONAIS E NACIONAIS RECONHECES COMO REFERÊNCIAS NO USO DA NOÇÃO?

Minha discussão vem pelo viés dos estudos de televisão e o que acendeu um pensamento sobre isso, num primeiro momento, foram os trabalhos do **Umberto Eco**, do Francesco Casetti, do Roger Odin. Do primeiro, **“A TV e a transparência perdida”**, que é de 1984, e o texto do **Casetti e do Odin**, de 1990, do qual publicamos a **tradução** quando editamos a “Ciberlegenda” da UFF, que é o “Paleo e neotelevisão: uma abordagem sociopragmática”. Há outros dois textos importantes para mim, nessa discussão, e um deles é o “Television Culture” do John Fiske, que divide os discursos na televisão em discursos primários, secundários e terciários. Ele discute muito a questão dos discursos terciários da televisão, do boca-a-boca, da questão da esfera pública que é criada, de uma comunhão em torno de um conteúdo televisivo. Outro autor é o **Dominique Wolton**, que, pensando a televisão aberta, vai trabalhar uma discussão importante em **“Elogio ao grande público”**, discutindo a questão da diferença de espetatorialidade entre TV aberta e fechada e sua relevância. Trata-se de um livro bem interessante, que é menos falado do que deveria, em que ele questiona o senso comum de que a televisão fechada é melhor do que a televisão aberta.

Tem um livro muito bom do **Jean-Pierre Esquenazi** chama-

Nova Fronteira, 1984
De la paleo- à la não-télévision (1990).
Paleo e neotelevisão: uma abordagem sociopragmática (MUANIS, 2012).

Saraiva, 1996.

- Porto Editora, 2006. do **“Sociologia dos Públicos”**, em que ele tenta trazer um apanhado dessa discussão sobre público num sentido mais amplo, questionando e refletindo sobre a ineficiência das pesquisas de mercado e como elas são restritas. É bem interessante porque ele complexifica o público de tal maneira, que cria um problema para pensarmos espetatorialidade, porque as variáveis são muito grandes e bem complicadas.
- L'un et le múltipla* (1996). Um autor também interessante é o **Gérard Leblanc**, que trabalha o espectador como um ser múltiplo, ou seja, ele não é o mesmo espectador sempre, sequer no mesmo dia. Então, a maneira como se está diante de um filme, de um programa, ou do que quer que seja, muda, às vezes ao longo do próprio filme ou do próprio episódio por isso é muito volátil pensar a espetatorialidade, como ela se desenvolve.
- Sage, 1998. Outra obra interessante é o **“Audiences”**, do **Nicholas Abercrombie e Brian Longhearst**, que faz um apanhado dessas questões nos últimos 50 anos. É um livro de 1998, portanto eles tematizam a segunda metade do século 20, dos casos de mudança mais paradigmáticas com relação à pesquisa de audiência relativa à televisão. Há uma discussão que tangencia o tema espetatorialidade, que trata das mudanças a partir de um caráter mais moderno da televisão.
- Talvez, pensando em sua questão, eu tenha, na maior parte das vezes, pensado espetatorialidade de uma maneira transversal, ou seja, coletando, em alguns textos de teoria da televisão, alguns autores que discutem sobre o tema, mas não o tomam como a discussão central, mas como algo eventual. **Rick Altman**, por exemplo, ao falar da grade doméstica, cita como uma referência o diálogo entre os horários do espectador, no dia a dia, nos horários de casa, e a grade de programação dos canais da TV. É ele quem explica que a lógica arquitetônica das cozinhas americanas, abertas para a sala,

foi justamente para as donas de casa poderem ver televisão no momento que estavam na cozinha. É entendimento a partir de uma sociedade e uma televisão dos anos 1950, que era mais direcionada para a dona de casa, pensando nessa grade doméstica. Esse é um exemplo de como essa construção da noção de espectralidade é muito difusa. Ela não precisa estar necessariamente em um texto específico sobre o tema, mas passa por pequenos e importantes detalhes em diversos autores e textos mais periféricos, que vão discutir isso de maneiras distintas e que vamos colecionando.

Não trabalhei as questões de espectralidade com autores nacionais. Não por qualquer restrição, mas talvez por buscar as teorias mais voltadas para a televisão, uma vez que minha discussão de espectralidade vem por meio dela e, meu interesse está em um tipo de discussão sobre televisão que eu via mais lá fora do que aqui. Certamente tem material do Arlindo Machado, que é uma referência na pesquisa de televisão no Brasil, mas eu o utilizo menos com relação a questões de espectralidade e mais quanto à metodologia de pesquisa em televisão.

3. QUE MOTIVOS TE LEVAM A RECONHECER OS AUTORES INTERNACIONAIS E NACIONAIS CITADOS COMO IMPORTANTES PARA PENSAR A ESPECTATORIALIDADE?

A discussão passa por dois caminhos que são complementares: um deles é a partir de autores que falam especificamente de espectralidade, como Esquenazzi, Leblanc ou como Abercrombie no livro “Audiences”. O outro viés vem de autores que falam de outras questões, mas que envolvem forçosamente uma discussão desse tema, ainda que não necessariamente como o foco central.

Por exemplo, o **François Jost**, quando trata de televisão de qualidade, parte de um pressuposto que considera a espectralia-

lidade de um determinado viés – aliás, o Arlindo Machado também faz isso em “A televisão levada a sério”. Se questiono essa ideia de qualidade na televisão que ele trabalha, posso levar isso para outro viés, porque não dá para pensar num valor subjetivo sem pensar espectralidade. Então o meu viés faz um balanço, ele complementa uma coisa com a outra e faço uma discussão desse tema, cuja origem é proveniente mais desses textos que flertam, que resvalam, do que dos que são muito diretamente focados na espectralidade. Talvez por isso eu não trabalhe tanto com autores que tematizam essa questão, que a tratem de uma maneira, digamos, mais focada. Até porque este é o meu caso, não pensá-la como objeto, mas como algo indissociável de qualquer análise, um componente sempre necessário. No meu caso, essa sempre foi algo muito ligado à perspectiva da televisão, o campo de estudos que eu priorizava naquele momento.

Questões metodológicas relacionadas com a televisão (2007).

Parece um pouco com o Arlindo Machado ao falar de uma televisão levada a sério, quando ele discute os desafios metodológicos, por exemplo, no texto que trabalhou com a Marta Lúcia Vélez. Ele discute determinadas questões que vão resvalar, em alguns momentos, na espectralidade. O **Arlindo Machado** é um excelente autor que vai dialogar com essas questões forçosamente. Já o John Fiske vai discutir espectralidade de uma maneira mais sólida, mas isso é um aspecto secundário do trabalho dele. E essas são as duas maneiras que percebo esse tema.

*Videologias (2004).
O afeto autoritário (2004).*

Com relação a outros autores brasileiros, tem, eventualmente, trabalhos do **Eugênio Bucci** e coisas interessantes do **Renato Janine Ribeiro**, por exemplo, mesmo não sendo um pesquisador específico de televisão. Há também autores que discutem o jornalismo na televisão e como é a percepção do telejornalismo no país, do tratamento dado aos conteúdos do telejornal, fazendo uma análise

Observatórios de mídia
(2008).

de como essas questões são tratadas nos canais e como isso impacta a espetatorialidade. No Sul mesmo, por exemplo, tem o Rogério Christofolletti, enfim, tem um pessoal interessante que reflete sobre essas questões.

Uma outra questão importante é que a espetatorialidade corre o risco de ser confundida com questões de audiência. Como a gente tem uma crítica televisiva muito atuante nas páginas de jornal e de revistas, há vários jornalistas que vão discutir essas questões de espectador e de audiência que muitas vezes se confundem. Em vista disso, esse tipo de discussão da espetatorialidade da televisão fora da academia tem um nível no sentido de uma fruição, quer dizer, de uma fruição de conteúdo pura e simplesmente, se é bem sucedido ou não, se gosta, se não gosta, se todo mundo está comentando, se não está. E, de outro lado, de uma discussão mais epistemológica que resvala muito em outras variáveis e, se houver um olhar para a espetatorialidade, é possível trazer uma outra perspectiva, que não seja necessariamente através de uma teoria mais formal.

Eslevan, 1992.

Outro autor é Raymond Williams, no livro "Television: Technology and Cultural Form", em que trata de audiência da programação da televisão inglesa, da televisão dos Estados Unidos na década de 1970 e o que acontece? Apesar de não estar discutindo formalmente espetatorialidade, de uma maneira precisa, ele a tangencia o tempo todo, pois o livro traz a teoria do fluxo, traz uma série de questões interessantes para se pensar esse aspecto na televisão. Naquela época, naquele período de mudança, depois vem o controle remoto e outras possibilidades. Então essa característica que resvala, digamos, essa espetatorialidade que aparece, que talvez se origine em determinadas discussões. Há esses autores, mas também os que não estão falando especificamente desse aspecto,

mas que levantam questões intrigantes para o pesquisador mais direcionado a essas demandas: “será que essa teoria se sustenta se a gente for pensar a questão da espetatorialidade?”

Resumindo: de um certo modo, várias dessas teorias de televisão, das mais tradicionais às mais contemporâneas, estão dialogando um pouco com isso, mas sempre como um pano de fundo. A grande questão é você trazer essa marginalidade para uma questão central que interfira inclusive nesta constituição teórica da qual ela se originou, que inspirou o autor a fazer essa discussão. É muito interessante olhar essas teorias tradicionais que tematizam diferentes aspectos a partir desse viés da espetatorialidade que modifica uma série de coisas, que cria outras variáveis. Até que ponto, se olharmos por esse viés, essas teorias tradicionais se sustentam da maneira como elas são? Na minha opinião, várias delas não se sustentam.

4. EM QUE OUTROS PAÍSES DA REGIÃO ESSA NOÇÃO TEM ESTATUTO NOS ESTUDOS DE CINEMA E TELEVISÃO?

No campo da comunicação em outros países, eu não sei, não acompanho esse campo de saber específico como fazia na época em que tinha uma pesquisa mais centrada em televisão. Hoje o que estou mais interessado é a questão do *streaming*, mas, por enquanto, é algo realmente secundário em meus interesses atuais de pesquisa. Ainda assim, a espetatorialidade é fundamental e inevitável como variável para qualquer análise que se faça do *streaming*. Ele é definido justamente por mudanças de condições, possibilidades, espaços, tempos e gostos de espetatorialidade. Então, como discutir *streaming* hoje sem, forçosamente, não direcionar um olhar para isso?

Além disso, tem uma outra coisa que eu defendo, essa talvez

seja uma resposta mais razoável, mas que também não responde à sua pergunta, que é o seguinte: os estudos de televisão são indissociáveis de uma espetatorialidade e de uma prática espetatorial que é completamente ligada e dependente de você estar num determinado lugar vendo televisão. Então, por exemplo, ao contrário do cinema, que eu posso ver um filme francês, argentino ou japonês no Brasil, eu posso falar dele, discutir, me debruçar sobre esse cinema, sobre esse cineasta. Na televisão, não dá para fazer o mesmo movimento, é muito mais difícil, para não dizer impossível. Se o pesquisador entende televisão num contexto mais amplo de espetatorialidade, não posso simplesmente analisar um programa televisivo. Tenho que analisar também a grade do canal do programa, o diálogo entre grades de canais diferentes. É necessário analisar uma certa estrutura da televisão num determinado país para conseguir fazer uma análise mais completa e, conseqüentemente, da espetatorialidade televisiva. A não ser que você faça uma análise meramente contedística do programa estrangeiro, que é totalmente legítimo, mas a televisão é muito mais do que isso. Por isso falo em televisiografia, em que essas variáveis do programa, na grade, nas outras grades são necessárias para perceber a televisão em seus sentidos, culturalmente ou como fenômeno.

No meu entender, mesmo as discussões de espetatorialidade na televisão fora do Brasil não contemplam tanto uma discussão que a gente faça aqui para televisão, com exceções, claro. Você pode pegar uma teoria ou outra e ver se ela tem correspondência aqui, de como esses processos funcionam no Brasil, mas, de um modo geral, são coisas diferentes porque o processo histórico da televisão em cada lugar é diferente. O processo da TV europeia começa pública. Aqui a história é totalmente diferente, a TV brasileira não nasceu pública, é pouco valorizada pela população e usada pelos

governos. São cenários diferentes que criam percepções e conclusões bem distintas acerca da espetatorialidade.

5. NO BRASIL, POR ONDE, QUANDO E ATRAVÉS DE QUE PESQUISADORES ELA CHEGA AO CAMPO?

Juventude hitlerista no período nazista, que, finda a guerra, gerou o medo de uma hipotética “lavagem cerebral” nas crianças, utilizando dos meios de comunicação de massa e, conseqüentemente, um preconceito dos neomarxistas com relação a esses meios. Preconceito esse que também existia por parte da direita, mas por outros motivos.

Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,homer-simpson-o-brasileiro-medio-segundo-bonner,20051206p5280>

Não queria me restringir ao Brasil, pois essa discussão aconteceu e proliferou muito a partir da Segunda Guerra Mundial por causa de toda a política de propaganda nazista, com a *Hitlerjugend* que, para isso, fazia uso do cinema e mesmo da televisão como propaganda política. Então passou a haver um compreensível receio, um medo com relação a esses meios, especialmente do seu acesso pelas crianças. Isso vai ficar muito evidente em toda a crítica de mídia feita na Escola de Frankfurt. De uma certa maneira, tudo começa por aí e a pesquisa dos meios de comunicação no Brasil, até hoje, muito colonizada, vai trabalhar com esses parâmetros da Escola de Frankfurt, muito difundida até hoje, sem nenhuma contextualização. É comum ver profissionais da comunicação que não entendem bem o que é o espectador. William Bonner quando fala que *o espectador do Jornal Nacional é o Homer Simpson*, não entende nada do processo comunicativo da televisão. Isso revela uma formação, ou eu diria uma deformação, na maneira de se aprender determinadas especificidades com relação à espetatorialidade na universidade, sobretudo sobre a televisão, tanto no campo do jornalismo quanto no campo amplo da comunicação. As mídias, seja o cinema, seja a televisão, sejam as histórias em quadrinhos e agora o videogame, ficam sendo marteladas por muitos, historicamente, como espaços perversos de alienação para crianças – o que é muito visto inclusive em cursos de pedagogia e licenciaturas. Enfim, é um preconceito que vem dessa época e tem uma presença até hoje porque sai das próprias universidades.

Essas discussões podem não estar necessariamente em um texto sobre espectralidade, mas espalhadas, pois, de certa forma, todos os textos ou parte dos textos dialogam com essa temática: na própria maneira muito autoritária, muito verticalizada de entender a espectralidade, toda essa velha discussão muito complicada de passividade do espectador.

Creio que é a partir dessa preocupação, bastante compreensível naquela época, a partir dos acontecimentos que envolveram a Segunda Guerra Mundial, que passa a haver uma crítica bastante difícil dos meios. Então, o **Pierre Bourdieu**, um pensador fundamental, faz um livro desastroso, que é o **"Sobre a televisão"** e, por ser quem é, atrasou em 20 anos a pesquisa de televisão na França. E isso, entre outras coisas, acontece porque justamente há um texto bastante preconceituoso partindo de alguém que visivelmente não entende o meio televisão, mas que, por ser um teórico com pesquisas muito importantes, colabora com o preconceito de que a televisão não é digna como campo de pesquisa. O Bourdieu é muito lido na França, aqui no Brasil, e ele não está sozinho. Tem outros autores importantes que, ao longo do tempo, colaboraram para essas visões, como toda a discussão do **Guy Debord** da sociedade do espetáculo, por exemplo. Todas essas questões da indústria cultural geram críticas importantes de serem feitas, inegavelmente, mas há muitos exageros que fazem com que, no final das contas, haja uma certa rejeição por determinados temas, e alunos se afastem de uma pesquisa mais séria com relação à espectralidade, em algumas dessas mídias por muitas vezes se tornarem uma mídia maldita, que não é digna de pesquisa. Ao menos, essa resistência veio diminuindo ao longo do tempo, sobretudo no caso na televisão.

A Sociedade do Espetáculo
(2007).

Essa mudança só começa a acontecer, e não tanto no Brasil, quando começa a haver, pesquisas, na década de 1970, falando

sobre televisão porque os pesquisadores, diferentemente dos anteriores, a consumiam. Então não é mais o pensador da escola de Frankfurt que tem um pré-conceito sobre a televisão, de uma coisa que ele não assistiu, que ele não cresceu vendo, podendo refletir melhor sobre o seu processo de espetatorialidade com um olhar menos atrelado a esses preconceitos e esses medos do pós-guerra, tentando trazer uma discussão um pouco mais realista para o campo. Um pouco menos visceral, menos biliar, digamos assim. E aí tem o **John Hartley e o John Fiske**, que vão começar a trabalhar com uma cultura mais popular, uma cultura das mídias no sentido desses meios mais massivos, mais populares e menos elitistas: esses elementos de uma hipotética baixa cultura com relação ao que se entendia como alta cultura e isso começa a se proliferar. Tem o próprio **Jenkins**, super conhecido hoje, aluno do John Fiske, com uma tradição desses estudos e se começa a trabalhar com essas teorias a partir de vários autores como o Williams, com o “Television Culture”, o **John Ellis**, a **Mary Ann Doane**, a **Jane Feuer**, a **Ann Kaplan**, o **Robert C. Allen**, entre tantos outros. Esses pensadores começam a penetrar devagarinho, uma teoria que vem dos Estados Unidos junto com outra que começa a aparecer na Europa, mas com uma certa restrição, ainda por conta desse atraso e de uma forma muito específica de entender televisão a partir de seu processo de formação. E aí, no Brasil, você vai ter ainda esse ranço até hoje porque, em nosso campo, temos uma influência muito mais forte da teoria europeia, sobretudo a francesa e a alemã, que vai traduzir isso numa teoria tanto injusta e muitas vezes, inicialmente, um pouco tacanha com relação à televisão.

Enfim, as coisas começam com certo atraso, mas isso chega no Brasil. Quem faz essa transição no Brasil, quem dialoga com questões de televisão de uma maneira mais contundente vai ser o Ar-

Reading Television (2003).

Cultura da convergência (2009).

Visible Fictions: cinema, television, video. London (1992).

Information, Crisis, Catastrophe (1990).

MTM quality television (1984).

Rocking around the clock: music television, postmodernism and consumer culture (1987).

Channels of Discourse, Reassembled: Television and contemporary criticism (1992).

Crítica da Televisão (1988).

lindo Machado. Outros vão falar desse tema por outros vieses também importantes, mas numa discussão política da televisão como **Gabriel Prioli**. Vai ter toda uma discussão da TV pública, que passa também pelas práticas que foram muito boicotadas e ainda são no Brasil. De certa maneira, historicamente, a televisão é trabalhada muito em função da espetatorialidade, mas por um viés muito negativo. Esse viés teve uma transformação a partir da década de 1970 fora do Brasil e começando aí, talvez na década de 1980 e 1990, na Europa, e talvez final da década de 1990, no Brasil, começa a chegar aqui uma discussão que é mais positiva, mais construtiva para se pensar a relação do espectador com a televisão.

A partir desse momento, vai se desenvolvendo essa discussão, agregando outros tipos de teorias que não propriamente da televisão, mas um tipo de pensamento lento justamente por causa do preconceito que se tem com televisão. Apesar do tamanho do Brasil, da importância da televisão, vemos que a quantidade de pensadores sobre esse meio é infinitamente inferior à de pesquisadores de cinema. Agora está aumentando paulatinamente o número de pensadores de televisão em função das séries, ainda que boa parte das vezes seja uma discussão restrita ao conteúdo.

Para Ler o Pato Donald (1980).

Por exemplo, tem aqueles textos do **Dorfmann e do Mattelart**,

Propagandas Silenciosas. Massas, Televisão, Cinema (2002).

La golosina visual: imágenes sobre el consumo (1983).

mesmo algumas coisas do **Inácio Ramonet**, pensadores neomarxistas que erram a mão na maneira como tratam a televisão. Isso tudo, nas décadas de 1970 e 1980, tinha uma receptividade bastante grande, sobretudo no campo da esquerda e acaba sendo um pouco desastroso para a constituição de um pensamento específico de estudos da televisão e da espetatorialidade televisiva. O que seria fundamental para ajudar a entendê-la e, até mesmo, a se defender dela quando apresenta problemas que precisam ser discutidos, contestados, problematizados, colocados em pauta, para

que se melhore, para que não se permitam e se exponham tentativas de manipulação e assemelhados.

6. NA TUA PESQUISA ATUAL, QUE LUGAR OCUPA A NOÇÃO DE ESPECTATORIALIDADE?

Hoje, em minhas pesquisas distintas, a preocupação com a espetatorialidade permeia todas elas. A minha pesquisa sobre imagem documental em mídias distintas como o cinema, a ilustração, a história em quadrinhos, a televisão, discute espetatorialidade, como essa imagem documental é percebida, é trabalhada. Ela abre um diálogo entre o realizador dessa imagem e o seu espectador.

Na minha pesquisa em andamento, o que tem ganhando protagonismo, é a ilustração feita por prisioneiros de campos de concentração, tanto durante o período de cativo quanto depois da liberação, isso tem uma questão importante da espetatorialidade, uma vez que há uma interdição epistemológica das imagens da Shoah, em grande parte por conta do próprio povo judeu. Então há uma questão central que é de pensar a legitimidade dessas imagens e isso envolve espetatorialidade, porque se questiona o fato de por que determinadas imagens não poderiam ser mostradas, não poderiam ser vistas, porque há um entendimento de que elas não conseguem chegar perto de representar o que foi a Shoah.

Paralelamente a essa pesquisa, dentro do audiovisual, ultimamente tenho me interessado um pouco mais com relação à questão do **streaming**, de perceber os aspectos teóricos, sociais, políticos e de espetatorialidade dessas plataformas digitais, de audiovisual, de séries de televisão, de filmes, como Netflix, Amazon, Prime HBO, Disney+, Directv Go. Aí também tem uma questão de espetatorialidade forte, que dá continuidade às minhas preocupações em re-

A Shoah é o extermínio judeu nos campos de concentração nazistas na Segunda Guerra Mundial

lação à televisão. Ou seja, como essa questão é trabalhada tanto nas formas de ver, como nas formas de experienciar o conteúdo audiovisual, e também na própria maneira de pensar como esses conteúdos efetivamente são vistos pelos espectadores enquanto representações. Então eu diria que hoje estou sempre pensando espectralidade como uma variável fundamental e importante para qualquer pesquisa que faça. Ou seja, ao longo do meu trabalho, ela foi ganhando um espaço definitivo como uma variável das minhas preocupações, para que eu possa analisar qualquer tipo de produto, de conteúdo dentro de uma pesquisa.

7. A TRANSPOSIÇÃO DE UM CONCEITO QUE VEM DA TEORIA DO CINEMA PARA A ANÁLISE TELEVISIVA TEM QUAIS IMPLICAÇÕES?

As implicações de uma teoria do cinema para televisão tem dois lados. A televisão, a despeito da sua origem ser diversa em países diferentes, também tem relações distintas com o cinema em cada lugar. Por exemplo, a televisão dos Estados Unidos tem uma ligação forte com o cinema, por esse já ser uma indústria consolidada lá, então há um diálogo muito forte entre os dois meios na construção da sua linguagem. No Brasil, o cinema, que não é indústria até hoje, não teve um papel tão capital na formação da linguagem televisiva, então essa linguagem vai ser proveniente do rádio e do teatro, do circo e do cinema também, mas o cinema, sem o peso dos Estados Unidos.

Nesse contexto, é inegável que, em determinados momentos, os estudos de cinema, as discussões sobre cinema, as estéticas cinematográficas influenciem a televisão. Desde um tipo de montagem, de imagem, de enquadramento, um tipo de gênero cinematográfico que vai ser, por exemplo, reutilizado em outros programas, na publicidade e em videoclipes – por mais que alguns torçam o nariz

dizendo que o cinema assuma uma estética publicitária ou do clip. Enfim, há inúmeros exemplos dessa utilização, então há algo em comum entre o cinema e a televisão, que é uma matéria-prima, que é o plano, a própria prática, a maneira de se fazer o que se precisa fazer. Então, em algumas situações, há uma inequívoca similaridade e o diálogo e trocas são mais do que válidas. É muito importante. Por outro lado, isso não é suficiente. E aí vem a segunda questão, quer dizer, há que se entender que a televisão tem especificidades. Dizer isso não significa que estou caindo numa discussão infértil de uma essência ou de uma característica essencialista de um meio, seja a televisão, seja o cinema. Não é isso. Mas a televisão tem sim características específicas que o cinema não tem e que forçam com que ela seja discutida e analisada por um outro prisma. Ou seja, é preciso que o analista entenda o que da televisão é da televisão, o que da televisão é do cinema, por mais que essas fronteiras sejam cada vez mais tênues. E isso não é para demarcar territórios de valor, como muitos fazem, mas apenas para que se possa aproveitar da melhor forma possível o que o cinema traz para a televisão, como a teoria daquele pode colaborar com o entendimento desta. E, de outro lado, o que só a televisão pode fazer para ela, o que só os seus estudos podem trazer para ela. Portanto há uma complementaridade nessa relação. Porém, há um problema nesse sentido que acontece muitas vezes nos estudos de televisão, e, quando eu falo neles, estou até sendo impreciso porque a grande questão é: a gente vai estudar a televisão como, através de que meios? Até que ponto um estudo contudístico da televisão, em que só se utilizam teorias do cinema ou discussões tendo como base, como origem, uma discussão tributária dos estudos de cinema isso se constitui efetivamente em estudos de televisão, uma vez que não leva em consideração as especificidades do meio? Por exemplo, você vai pegar um texto de televisão,

discutir o plano, o enquadramento, o conteúdo, a narrativa, e você percebe que, muitas vezes, muitos desses textos estão fazendo uma análise fílmica de um conteúdo de TV, com os parâmetros de análise fílmica. Isso não é ruim, mas não é suficiente, sobretudo para a construção do campo. Não há uma preocupação, um entendimento do que é efetivamente esse produto, e esse produto é televisão. Eu não estou de forma nenhuma negando ou desmerecendo a importância desses estudos, desse tipo de texto. A grande questão é até que ponto se constituem rigorosamente como estudos de televisão, na medida em que não levam em consideração o meio em que esse conteúdo é veiculado, a maneira como ele se apresenta. Então, para a gente construir efetivamente estudos de televisão, eu acho ótimo dialogar não apenas com o cinema, mas com outras áreas, com a literatura, com a pintura, com a fotografia, com a ilustração, enfim, com o teatro. A televisão, assim como o cinema, é um espaço de convergência de saberes, de artes e de práticas. Logo, é muito importante que se vejam essas contaminações de forma mais que positivas. De outro lado, a gente não pode abrir mão de pensar o que é da televisão, característico desse meio e que tem que ser levado forçosamente em consideração na análise para entrarmos efetivamente nos estudos televisivos.

E nessa dificuldade de escolher especificidades entra a questão da espectadorialidade como um diferencial central, porque o fato da televisão ter uma grade, ter uma série de canais, um diálogo entre esses canais, uma prática doméstica no âmbito das práticas de vida das pessoas, as diferentes maneiras como as pessoas veem televisão, em relação ao cinema. Como poder zapear, por exemplo, é uma espectadorialidade legítima da televisão, que não é inferior como muitas vezes se falou mesmo nos estudos televisivos, já de uma determinada época, e alguns reproduzem ainda hoje, que fa-

lam que é uma espectralidade desatenta, como se fosse uma coisa menor. É uma das importantes espectralidades da televisão. Você pode simplesmente se sentar para ver um programa, um filme, uma série, um telejornal. Mas também pode sentar para ver televisão, independente do conteúdo, para zapear, para ter um outro tipo de ver da televisão, a de contato mais que de contrato, que era da paleotelevisão.

Sintetizando, falta todo o tipo de interdisciplinaridade nos estudos, seja de televisão, de cinema, de rádio, de teatro, de ilustração, de histórias em quadrinhos, de qualquer meio. Sempre vão ser positivas essas trocas, esses diálogos e contaminações. O que a gente tem que evitar é se limitar a outros campos teóricos para fazer análise do produto de um meio que tem demandas específicas e que interferem na análise e não podem muitas vezes – não sempre ser desconsideradas. Porque, se não, corremos o risco de cair no erro de apenas reproduzir um modelo de pesquisa, um modelo de análise tributário de um outro campo epistemológico de mídia para falar de uma outra coisa. Acaba que isso não vai dar conta, não vai ser suficiente para tratar de toda a complexidade que este outro meio tem, no caso a televisão. Então, por um lado é bom, dá para utilizar essas matrizes tão variadas que oxigenam a análise, o pensamento e a teoria. Por outro lado, tem que se tomar muito cuidado para a gente não apenas repetir e tentar fazer uma transposição das teorias, dos modelos, das formas de pesquisar de um meio no outro, encaixando um meio numa teoria alheia, sem perceber quais são essas especificidades que as diferenciam e que são variáveis importantes e fundamentais para a pesquisa. Não significa que não se possa utilizar, de forma alguma, mas não se pode ficar restrito, por exemplo, às teorias do cinema para estudar televisão, uma vez que esta é mais do que aquele e vice-versa. Se eu for me

limitar às teorias de televisão para discutir o cinema, elas também vão ser ineficientes.

8. FAZES VÁRIAS EXPLORAÇÕES, POR EXEMPLO, ZAPPING E FLUXO TELEVISIVO ENTENDIDOS COMO FORMAS ESPECÍFICAS DE ESPECTATORIALIDADE. ESPECIFICIDADE E DISTINÇÃO TAMBÉM SÃO USADAS PARA REFERIR-SE A ELA EM RELAÇÃO A DIFERENTES MEIOS. PODES COMENTAR?

Vou retomar um pouco a questão anterior para essa resposta e, ironicamente, utilizar o cinema para falar da televisão. Sem dúvida há especificidades no cinema e na televisão, por mais que essas fronteiras estejam cada vez mais borradas em diversos âmbitos. São especificidades dos meios, dos modelos de espetatorialidade e das suas condições. E isso vai ser determinante para a maneira como a gente vai perceber essas coisas e se relacionar com esses meios. Você vê a televisão em casa, mas hoje em dia você pode ver a televisão também no celular, na rua, no ônibus. Por mais que você possa também assistir a um filme nesses espaços, tudo isso implica uma condição de espetatorialidade específica que é diferente da do cinema. O cinema tem aquela velha questão que é a da sala escura, em tese, a sua espetatorialidade. Há toda uma discussão sobre o quão essa especificidade da sala escura é determinante para a experiência cinematográfica. E eu creio que, com o aumento da distribuição de filmes e dos canais de *streaming*, sobretudo pós-pandemia, ao contrário do que muitos apregoam, o cinema permanecerá, pois a sala escura continuará sendo o grande diferencial da experiência cinematográfica.

Uns vão dizer que, na televisão, você vê o mesmo filme exibido no cinema. É verdade, mas, por outro lado, as condições de espetatorialidade da televisão são distintas. A maneira como esse filme

é exibido, muitas vezes permeado por comerciais, em que, na hora do comercial ou mesmo fora dessa hora, o espectador tem acesso ao controle remoto e pode mudar de canal com o **zapping**, isso transforma totalmente em programa o conteúdo cinematográfico. Zapear numa parte chata do filme e depois voltar, isso muda completamente a noção de cinema. E aqui se entra numa espetatorialidade específica da televisão em um conteúdo de cinema, uma vez que a da televisão não é apenas do programa de televisão, conteudístico, mas também o **zapping**, que é sim uma importante espetatorialidade. Há uns 5 anos, houve uma discussão entre o Almodóvar e o Will Smith, se eu não me engano, em Cannes, em que o Almodóvar, conservadoramente, estava reclamando que um filme que fosse exibido no Netflix e não no cinema não poderia participar de Cannes. E o Will Smith estava tentando abrir a questão. Por que não? Por que esse filme não pode? Quando o Almodóvar traz essa questão, ele traz um grande problema, com o qual, na minha opinião, o cinema não sabe direito lidar, porque, afinal, se o filme, se o cinema é definido pelo seu conteúdo, pelo filme em si, Will Smith tem razão. Então, qual o problema de um filme que seja exibido apenas no Netflix ir para o festival de Cannes? Mas se se entende o cinema como uma experiência da sala escura, e isso é algo determinante para que o cinema se efetive, nas suas especificidades, nas suas particularidades, então o Almodóvar também tem razão. É bem complicado isso. Na verdade, o que a gente tem, independente dos hibridismos, das confluências de linguagens, da aproximação dos meios, falar de um específico fílmico, um específico televisivo como se fosse alguma coisa que definisse num produto audiovisual algo específico, me parece cada vez mais datado e difícil de fazer. Mal comparando, é aquele clichê de que o cinema é o espaço do plano geral, do plano sequência, de uma distensão da

temporalidade, e a televisão, por outro lado, ser o espaço da fragmentação, dos planos fechados, dos closes, dos planos com menos movimentos. Isso é uma bobagem, hoje, com as telas das salas de cinema e as telas de televisão em casa aumentando. Ambas detêm, nos seus respectivos lados, essas possibilidades. São ferramentais.

Agora, onde realmente há uma especificidade de cada uma que pode ser determinante, talvez numa definição do que é o quê, embora isso é sempre muito fugidio, muito difícil, é justamente na questão da espetatorialidade. Ou seja, as condições de apreensão de um conteúdo que, de um lado, são mais cinema, de outro são mais televisão, que vão modificar a própria forma do espectador se comportar diante daquele conteúdo. E essa forma de comportamento faz com que esse espectador tenha uma relação diferente com aquele produto, lide com ele diferentemente. Lembro que, quando vi o filme **2001** do Kubrick, ou mesmo **Terra em Transe** do Glauber no cinema, pois tinha visto esses filmes antes na televisão, a experiência de espetatorialidade foi totalmente distinta.

Então a gente poderia falar de um específico televisivo, aí sim, no momento em que você tem determinadas condições de espetatorialidade que talvez sejam só possíveis na televisão. Ou, seja, o fato de você zapear, de você ter uma atenção mais fluida, menos conteudística, é uma das modalidades inequívocas da espetatorialidade televisiva. E, por outro lado, no cinema, você não tem interrupção. Você está focado ali, você não olha para outro lado. O teu foco é conteudístico. Então, me parece que, se há uma possibilidade de falar de uma especificidade tanto da televisão quanto do cinema, ela parte justamente de uma distinção entre os meios, se faz em cima da espetatorialidade. Acho que é a única coisa porque, se a gente for pelo conteúdo, ele já é muito fluido no sentido de que

Filme **2001. Uma odisseia no espaço** (1968).

Direção de Glauber Rocha (1967).

os deslizamentos entre os conteúdos, entre as linguagens acontece há muito tempo e de parte a parte. Por isso que, quando você tem o exemplo que eu dou do filme *Um dia na vida*, do Eduardo Coutinho, que ele pega um conteúdo televisivo simulando a lógica do **zapping** e coloca esse conteúdo na sala de cinema, ele curto-circuita, ele cria uma quebra total na expectativa do conteúdo com relação à sala de exibição. Então eu acho que é um pouco por esse caminho.

9. MENCIONAS EM TEUS TEXTOS TIPOS E FORMAS DE ESPECTATORIALIDADE. HÁ DIFERENÇA ENTRE ESSAS MENÇÕES? HÁ UMA TIPOLOGIA PARA A ESPECTATORIALIDADE?

Os meios demandam espectadorialidades específicas, isso é um lado da moeda. Então, conforme mencionei anteriormente, se a gente aborda a televisão como exemplo de uma espectadorialidade que é do cinema, vai pensar que o referencial é o filme e o cinema. Assim, a televisão poderia seguir os mesmos parâmetros. Mas há outros tipos de espectadorialidade que vêm da televisão e que fazem com que esse meio seja totalmente distinto do cinema. Então, por exemplo, nós podemos ver os programas pelo seu conteúdo, mas podemos também consumir o **zapping** como uma espectadorialidade, conforme eu falei. Podemos assistir em **bingewatching**, no **streaming** de vídeo sob demanda, que considero que é televisão, não algo em separado dela.

Portanto esses exemplos já mostram como é uma espectadorialidade distinta do cinema. Nem melhor nem pior, apenas distinta, apenas outras possibilidades que o cinema não contempla, em tese. Você poderia até pensar ir em uma mostra no MAM para ver os filmes do Antoine Doinel, do Truffaut em sequência. Ficar o dia inteiro no cinema vendo os filmes. Seria um **bingewatching** no cinema, e quantas vezes não fizemos isso na juventude, antes do

Ou “maratonar”, ato de ver episódios de uma mesma temporada de uma série ou várias temporadas de uma só vez.

streaming, em mostras de cinema? É uma particularidade que não é tão restrita a um só meio, mas de certo modo ele é mais forte em um meio específico, o que nos faz pensar que, de modo geral, esses meios têm espectralidades distintas. O que é problemático, justamente, é tomar uma mais comum ou digamos quase hegemônica no que tange à imagem em movimento, como é o caso de um meio como o cinema, por exemplo, para atribuir essa espectralidade como a da televisão ou como uma principal, de referência, e que definiria, por tabela, qual seria a da televisão e, pior, excluindo ou desconhecendo outras formas tão importantes quanto.

Do lado do espectador, da mesma forma que os meios trazem espectralidades distintas, o espectador também. É distinto, não é uma massa homogênea, e costumamos tratar como uma abstração, uma entidade: o espectador. A pessoa que está diante da TV e eu citaria novamente o Leblanc, que fala dessa característica desse espectador múltiplo, que ele não é o mesmo todo o tempo ele pode ver um filme numa espectralidade atenta, mas ela pode ser desatenta.

Refletindo sobre a minha própria espectralidade, lembro que recentemente, vivi um tempo sem televisão aberta e fechada em casa, o que parece uma coisa estranha para quem pesquisa o meio e quem sempre defendeu a televisão aberta e tudo mais. Mas aconteceu um problema técnico e o equipamento da empresa de TV a cabo queimou duas televisões minhas. Resolvemos então não ter mais nenhum cabo externo conectado às televisões e a televisão teria que ser wireless, pela internet. Então a minha passou a se limitar às possibilidades (crescentes) de *streaming*.

Ainda que sair da televisão tradicional e de sua espectralidade fosse contra a minha vontade, a experiência ao mesmo tempo me parecia interessante até para eu e minha família servirmos de cobaia de um experimento atípico, que é ficar sem ver televisão

aberta ou fechada, só utilizando o **streaming** e perceber como seria nossa relação com o meio, com a esfera pública e até mesmo testar algumas teorias. E agora, recentemente, através do **streaming**, eu consegui novamente ter uns canais de TV aberta e de TV fechada, tudo ainda sem fio, e esse retorno à grade foi outro experimento. Então, novamente, a grade é uma outra espetatorialidade, específica. É engraçado porque nós nos acostumamos rapidamente com essa forma de espetatorialidade atenta que o **streaming**, não sempre, mas normalmente impõe. E não estávamos mais conseguindo fazer aquela possibilidade desatenta da televisão de grade, aberta ou fechada, porque nos acostumamos com o **streaming**, onde, em tese, temos que parar para ver televisão porque nela buscamos o conteúdo e não o fluxo. É muito interessante como toda a família desabitua a uma espetatorialidade desatenta, ainda que tão logo retomamos alguns canais de grade, voltamos também a priorizar a grade ao invés do conteúdo *a la carte* do **streaming**.

Mas esse é só um exemplo, e naturalmente não conclusivo, para mostrar que existem formas diferentes do espectador lidar com a televisão, e essa forma diferente de lidar implica a sua própria condição do momento. Por exemplo, posso estar em um determinado momento do dia vendo um programa e, no mesmo programa, no momento imediatamente seguinte, eu passo a uma atenção mais desatenta - e posso rapidamente retornar para uma mais atenta em seguida. Assim, a questão da espetatorialidade é muito interessante por isso, porque ela flutua muito por parte do espectador. Muitas vezes as pessoas entendem a espetatorialidade e a audiência como se ela fosse fixa: você vai se sentar diante da televisão e vai ter a espetatorialidade atenta, vendo o filme, vendo um programa específico e você vai ser aquele mesmo espectador do início ao fim. E não é bem isso. Essa experiência muda

inúmeras vezes ao longo do mesmo conteúdo que se assiste. Não mudar, seria aparentemente, em tese, mais característico do cinema, especificamente da experiência imersiva da sala escura. Mas isso não quer dizer que essa flutuação também não aconteça no cinema, externamente, sobretudo hoje com os telefones celulares, mas mesmo internamente ao espectador, que é o que o leva, por exemplo, a abandonar o filme no meio e sair do cinema.

Essas possibilidades de espectadorialidade, portanto, mudam no próprio espectador. Ele próprio muda ao longo do programa. E é isso que o Leblanc argumenta, dessa espectadorialidade múltipla, em que assumimos a multiplicidade de suas formas ao mesmo tempo e sem perceber que estamos fazendo essa transição.

Assim, não tenho nenhuma dúvida de que há, sim, diferenças de espectadorialidade. Mas não acho que a gente tem uma melhor ou pior. E mesmo essa fala de ela ser atenta ou desatenta parece sempre imprimir, por trás, um juízo de valor e que não é correto. Ela é uma forma muito evidente de espectadorialidade, de um jeito ou de outro.

No caso da televisão, é uma espectadorialidade em que você vê o programa conectado aos discursos terciários nas redes sociais. Então o que acontece nesses casos? Programas de grande audiência na TV aberta, como o Big Brother, são um bom exemplo. Se você entra no Twitter durante uma partida de futebol, no último episódio de uma novela ou em um episódio do Big Brother, se você escreve #BBB no Twitter, não se consegue sequer ler os tweets de tão rápido que eles são atualizados de tantas pessoas tuitando ao mesmo tempo porque elas vêm televisão, o Big Brother, comentando simultaneamente com o público, lendo o comentário das outras pessoas. Então essa maneira de se relacionar com um programa, sobretudo na TV aberta, de assistir a um comentando nas redes so-

ciais também é uma espetatorialidade específica que potencializa os discursos terciários que John Fiske tanto discutiu em “Television Culture”, muito antes do Twitter.

Tudo isso é muito importante. Será que “ver” um programa de televisão pelo Twitter, em vez de ver o programa propriamente dito, em vez de ver o jogo de futebol pela televisão, esse visionamento não pode ser feito de forma indireta, de outra forma, através das redes sociais, como uma espetatorialidade distinta? Isso ocorre quando leio o que as pessoas estão comentando do jogo de futebol ou comentando do Big Brother e fico a par de tudo através de uma outra forma de espetatorialidade, que não é diretamente vendo o programa. Isso, na minha opinião, é uma outra modalidade de espetatorialidade da televisão que acontece, olhe a loucura, sem a imagem da televisão! Onde os discursos terciários se transformam, para alguns, no discurso primário para alguns “espectadores”.

No final das contas, as possibilidades trazidas pelas redes sociais e o Twitter não diferem muito das possibilidades distintas que tenho da espetatorialidade, por exemplo, de um jogo de futebol, entre eu ir ao estádio ver o jogo, entre eu sentar em casa numa poltrona e ver pela televisão a transmissão do jogo ou ouvi-lo pelo rádio. Mas eu ainda posso ir para o estádio e ver o jogo ao vivo com o radinho no meu ouvido, algo muito comum e folclórico nos estádios brasileiros e que, no Rio de Janeiro, a gente chamava do típico “geraldino”, o popular que assistia ao jogo na geral do Maracanã, ingresso mais barato, e que muitas vezes era visto com o radinho de pilha na orelha e via o jogo ouvindo o que o comentarista estava dizendo na transmissão de rádio, complementando o que via no campo e criando sua própria espetatorialidade conjugando duas experiências simultâneas. Essa também é uma espetatorialidade específica. Então todas essas formas, não é o jogo de futebol, são espetatorialidades distin-

tas de como consumir um produto chamado jogo de futebol.

Essas possibilidades e adaptações de consumo de conteúdo são fascinantes justamente porque são incontroláveis, porque essas coisas todas interferem na forma da gente dialogar, pensar, receber e interagir com o programa. Então podemos concluir que existem tipologias de espetatorialidade.

Agora, dentro dessas tipologias, não ousaria nenhum movimento que faça qualquer tipo de juízo de valor, qualificando uma espetatorialidade melhor do que alguma outra. São simplesmente diferentes, complementares, e nós nos ajustamos a elas de acordo com o nosso momento e demanda de uma de suas tipologias.

10. USAS TAMBÉM O TERMO PARA REFERIR-SE AO ESPAÇO, ÀS CONDIÇÕES, AO CONTRATO, À TOTALIDADE, A OPOSTOS, A UM MODELO, A REGISTROS, LUGARES, ATIVIDADES, CAMADAS, COMPONENTES, POSSIBILIDADES...PODES COMENTAR?

É interessante a sua preocupação com relação ao uso múltiplo do termo espetatorialidade. É engraçado porque às vezes uso a palavra e umas pessoas que não estão muito acostumados com ela ficam sem entender, é algo um tanto confuso para algumas pessoas, eu acho. Mas não é uma falta de rigor com o termo. O que acontece com a palavra, o termo, é que ela abrange de fato muitas coisas e tem mesmo várias dimensões: a palavra é tão múltipla quanto a própria espetatorialidade.

Primeiro, a espetatorialidade é uma palavra usada para quem tem um enfoque epistemológico com o tema. Dificilmente você vai ver uma pessoa fora da academia usando essa palavra, se ela já não tem algum contato com esse tipo de conceito. E nisso reside também uma confusão, que já mencionei anteriormente, entre espetatorialidade e audiência, que são coisas distintas.

Então a espetatorialidade, se a pensarmos conceitualmente, ela abrange modos de ver, características dos meios que imprimem determinados modos de ver, que sugerem determinados modos de ver, justamente porque podemos subvertê-los.

Ela também abrange a audiência, inclusive até essas pesquisas feitas, por exemplo, pelo [Kantar Ibope Media](https://www.kantaribopemedia.com), no caso da televisão, quando você exhibe o programa ou mesmo o filme antes para um público-teste, para eles fazerem uma avaliação preliminar e sugerir melhorias.

É necessário pensar no termo como um processo, como uma particularidade, abrangendo uma série de fatores não restritos ao espectador, mas são relações desse espectador com outras coisas, com os meios, com a maneira como você consome, com a própria cultura, na forma como esse espectador interage com o meio em diálogo com a cultura que eles estão inseridos. Um exemplo: o que é a televisão no Brasil? Ela tem um impacto muito grande no país. Basta pensarmos na espetatorialidade da telenovela no Brasil. Portanto é necessário discutir questões culturais em função dessa importância e trabalhamos com essa ideia quando nos debruçamos sobre a espetatorialidade dos públicos, como é que os públicos lidam com isso, com os horários, com determinadas características que influem nela e mesmo com determinadas condições geográficas. Então ela é muito ampla porque, na verdade, estamos tratando de uma coisa que é simples, num certo sentido, mas ao mesmo tempo existe uma série de variáveis que, em determinados contextos, em determinadas situações, criam essas possibilidades de avaliação.

Quanto a categorias, tenho medo de criá-las e cair em um pensamento muito estruturalista. Mesmo o Esquenazi, ele amplia muito as variáveis, ele faz a gente realmente abrir muito a nos-

sa discussão, mas é aquele pensar francês estruturalista e se corre o risco de engessar as variáveis em caixinhas muito demarcadas.

Então prefiro entender a espetatorialidade como parte de um processo muito amplo, que envolve questões políticas, geográficas, culturais, econômicas, sociais, dos próprios meios, da maneira como os meios se relacionam entre si, das corporações de mídia. Enfim, entendo-a como algo bem amplo, e é justamente esse o problema quando se fala em audiência, que é muito mais restrita tanto conceitualmente quanto na prática.

A audiência de um determinado canal é medida só em determinadas capitais e em umas poucas cidades com densidade populacional e grande capacidade de consumo, apenas considera Campinas para além das capitais e, ainda assim, 13 estados não têm nem as capitais com medições. A medição de audiência, ao menos no Brasil, é apenas para avaliar o poder de consumo do público com maior poder aquisitivo dos grandes centros, ou seja, para pensar o valor do intervalo para os canais comerciais.

Por exemplo, como pensar a relação de um público que mora no interior do Pará, que não tem luz elétrica, que liga o aparelho de televisão a um gerador a gasolina para poder assistir apenas à novela das nove? A teoria do fluxo de Raymond Williams, se tomada como um padrão universal, implode neste momento porque, como discutido, o fluxo de televisão não prevê quem liga a televisão na hora do programa preferido, diariamente, utilizando um gerador de gasolina.

Então a espetatorialidade é muito desafiadora e instigante, justamente por causa dessa amplitude, dessas variáveis. Na verdade, cada situação de análise pede uma maneira distinta, de se abordar esse aspecto. Sua grande importância é justamente atentar para variáveis que normalmente não se atenta porque se acha

que a espetatorialidade, no caso da televisão, é só você assistir a um programa, se gostou ou não gostou, ou mesmo da relação da espetatorialidade entre cinema e televisão. Mas é muito mais amplo do que isso. A espetatorialidade em um país é de um jeito, em outro país é de outro, dependendo e conjugando suas tecnologias.

Enfim, é muito complicado de categorizar justamente porque é algo muito amplo, inserido na cultura e que seus usos são muito variados. Quer dizer, temos uma capacidade de interferir e de manipular essa espetatorialidade, tanto quem produz o conteúdo, quanto quem o assiste de formas distintas.

11. NA RELAÇÃO COM O TERMO RECEPÇÃO, E EM MENOR GRAU COM AUDIÊNCIA, TENS TRATADO A ESPECTATORIALIDADE EM DIFERENTES ASPECTOS, MAS ESPECIALMENTE COM O ESPAÇO. PODES COMENTAR COMO TRABALHAS ESSA ARTICULAÇÃO ENTRE ESPECTATORIALIDADE E RECEPÇÃO?

Sem fazer qualquer tipo de desmerecimento ao conceito de recepção e aos pesquisadores competentes que a estudam, recepção parece, para mim, sempre carregar, ainda, a ideia de receptor e, conseqüentemente, a relação entre emissor e receptor, que é complicada e implica juízos equivocados sobre o papel desses dois atores no processo comunicativo. Isso traz um pano de fundo recorrente, reproduzido, em diversos lugares, mas principalmente não acadêmicos, de uma ideia um tanto conservadora de um processo comunicativo vertical entre eles, onde o receptor recebe, é uma massa amorfa, manipulável. Ainda que os estudos de recepção já tenham há muito superado esses antigos axiomas, vemos essas relações ainda muito presentes no senso comum, nas mídias e mesmo no ensino – sobretudo hoje em dia com os escândalos das fake news e da importância do *big data* nas eleições ao redor do mundo.

Então acho que há uma diferença inicial fundamental entre recepção e espectralidade, que é tirar o peso, uma certa carga negativa do primeiro termo, rejuvenescê-lo e trazer essa discussão para o contemporâneo, imbricada de suas tantas complexidades. Em vista disso tudo, prefiro utilizar o termo espectralidade no caso do audiovisual, porque ele ajuda a abrir nosso entendimento de recepção para outras variáveis.

Essas variáveis, a cada dia, tornam-se mais complexas e mais numerosas, tornando o trabalho de pesquisa nesse campo cada vez mais árduo e desafiador e, ao mesmo tempo, mais fascinante. Não é simplesmente pensar o que falam os meios sobre um determinado assunto, formando opiniões para quem assiste. Mas há, sim, inúmeras variáveis que se encontram no processo de recepção de um processo comunicativo que está entre o emissor e o receptor, nesse processo contínuo de trocas entre eles, modificando a mensagem. E nada disso pode ser avaliado sem se pensar os espaços de apreensão desse espectador – no caso de uma produção audiovisual. Esses espaços não são apenas os físicos mais óbvios que são tratados constantemente, como, por exemplo, a relação do espectador com o filme no cinema e na televisão. As condições físicas e psicológicas de apreensão em um desses espaços de recepção agenciam modos de espectralidade também distintos, por mais que haja uma constante contaminação entre eles que não se refira apenas à linguagem ou à tecnologia utilizada, mas também aos modos de ver.

Um filme para o cinema que é exibido como um programa televisivo numa emissora comercial é mediado por comerciais – o que não se define uma recepção desatenta, que não é tão simples e é algo mais complexo – e já implica em uma outra forma de lidar com esse conteúdo. Se antes era o telefone que tocava no meio do filme que passa na televisão, o cachorro que passava ou os filhos que

discutiam e desviavam sua atenção, hoje, além disso, você mexe no celular como uma segunda tela para buscar informações sobre o filme ou alguma informação necessária para entendê-lo, ou ainda tuíta os seus comentários sobre uma determinada cena, criando um espaço público imediato de espetatorialidade para além do espaço físico, que dialoga com a esfera pública já existente de interação. Isso pode ser feito interrompendo ou não o filme que se está vendo. Ora, definitivamente isso está muito longe da experiência de ver um filme na sala de cinema, que até permite várias dessas coisas, mas de outras maneiras, criando um processo de recepção completamente distinto. E nem estou dando o exemplo maior de distinção entre os dois que é o evento, o espaço coletivo, o tamanho e a qualidade da tela e do som, a sala escura, em contraponto ao espaço individual e coletivo ao mesmo tempo da sala de estar com uma tela menor – ainda que cada vez melhor – e um celular. Então esse espaço físico é também determinante na forma com a qual experienciamos o filme. Ele não é o mesmo, como se pode fazer crer, ele muda a partir das diferentes possibilidades de espetatorialidade que temos e esses espaços são determinantes.

Ainda pegando o espaço da sala de estar, o **zapping** também é uma forma de espetatorialidade. Vou usar um termo de Casetti e Odin: quando a gente busca o conteúdo na televisão, você faz um contrato com o programa, com o conteúdo do programa. Você vai ver um telejornal, você faz um contrato com a linguagem do jornalismo, espera determinados tipos de códigos de modos de falar, de agir, linguagens de câmera que são próprias do jornalismo, por mais que você não pense racionalmente nisso. Quando vejo uma telenovela, espero determinados códigos, determinadas linguagens da teledramaturgia, da ficção, então estabeleço um contrato distinto com este conteúdo. Já com a televisão de contato, que

seria o que temos no *zapping*, não estabelecemos um contrato com o conteúdo, mas uma relação epidérmica para televisão, como o Francesco Casetti e o Roger Odin colocam, que eles chamam de *mise-en-phase energetic* e que, na verdade, não significa que uma coisa substitui a outra, mas que a televisão tradicional abriga essas duas possibilidades de espetatorialidade do seu conteúdo. A contemporânea, do *streaming*, do digital, traz ainda mais nuances e multiplica esses espaços e formas de espetatorialidade, através, entre outras coisas, da portabilidade.

Mas podemos também pensar em um espaço psicológico de espetatorialidade, extremamente cambiável e que também determina a experiência do espectador. Desse modo, em diálogo com Leblanc, ela não é só uma, mas múltipla. Ou seja, não assumimos apenas os modelos de espetatorialidade específicos determinados por um contrato com um determinado conteúdo, em função do que o meio exija ou do que a nossa condição de espetatorialidade do momento demande. Isso muda, isso vai mudando, então não é porque o cinema em tese demande um determinado tipo de espetatorialidade e a televisão demande outro tipo que a gente vai seguir isso tal e qual. Então a gente subverte tanto esses conteúdos e seus contratos (ou contatos) quanto os espaços de sua recepção. O fato de um meio e um espaço de recepção induzir a uma determinada espetatorialidade não significa que esse modelo será seguido sempre da mesma forma e mesmo ao longo da duração de sua exibição. Por mais que os meios indiquem uma hipotética espetatorialidade ideal a ser seguida de acordo com o seu produto e meio, a gente a subverte e podemos ter outros tipos. Então é preciso também entender que esses processos são múltiplos mesmo como diz o Leblanc, em que podemos assumir diversas formas de espetatorialidade, na medida em que a gente pode

<https://olhardigital.com.br/2018/03/21/noticias/cambridge-analytica/>
<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-43466255>
<https://g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/entenda-o-escandalo-de-uso-politico-de-dados-que-derrubou-valor-do-facebook-e-o-colocou-na-mira-de-autoridades.ghtml>

transformá-la ao longo de um mesmo processo de recepção de um filme ou programa de TV. O espectador vai poder trabalhar esse conteúdo da forma que quiser, vai manipular aquilo a partir de um nível pessoal de engajamento em que ele lida com esse meio, imprime a sua própria relação com esse conteúdo, e define a sua própria espectralidade, algo único, pessoal e distinto. O autor, ou o produtor, **escreve** para um **leitor** implicado, mas o leitor real é outro, ele vai perceber aquele material, vai dialogar com ele de uma forma que não se tem controle: nem o autor (ou o emissor) e nem o próprio espectador. Aí que entra a questão do espaço psicológico da recepção, pois não somos o mesmo espectador do início ao fim de um processo de espectralidade, não somos o mesmo espectador em dias diferentes, nem em horas distintas do dia, sequer em momentos de curto espaço de tempo. A maneira pela qual eu reajo e interajo a um conteúdo, em que mídia for, é muito volúvel a uma série de variáveis que tornam muito difícil fazer qualquer tipo de leitura muito objetiva de uma determinada obra. Vimos recentemente que, mesmo os esforços e estratégias, infelizmente bem-sucedidos, da **Cambridge Analytica** eram direcionados a nichos muito específicos e mais legíveis, a partir de uma coleta detalhada e profunda individual de informações massivas, feito de forma ilegal e predatória. Mas fazer uma leitura precisa e em um espaço amostral tão amplo e variado, que dê conta de uma espécie de lei geral de uma determinada espectralidade, é muito complicado. Posso ver um mesmo filme hoje de manhã e ser uma experiência específica, a partir do meu espaço físico e psicológico de espectralidade, e esse mesmo filme pode ter outros contornos e gerar um engajamento distinto se o vejo em outro momento do dia, a partir da maneira como eu proponho me relacionar com ele, mesmo que isso seja inconsciente.

Eu poderia dizer que a espetatorialidade é indomada. Da mesma forma como o espectador vai fazer uso daquilo da forma que ele acha que deve ser, independentemente da maneira pela qual aquele conteúdo foi pensado para ser consumido tanto pela empresa que fez, quanto pelo meio, quanto pelo autor do filme ou programa, ou do que quer que seja.

12. QUANDO TE REFERES À “CONSTRUÇÃO DOS ESPAÇOS DE ESPECTATORIALIDADE”, A QUE DIMENSÃO ESSE USO PERTENCE?

Essa questão das dimensões que abordo, o que acontece no filme do Coutinho, você percebe o tempo da grade. Então, como ele faz seu filme mais ou menos seguindo a temporalidade de um dia, dá para perceber claramente tanto aquele programa que é matutino, quanto o que passa na hora do almoço, o vespertino. Dá para perceber pelo que é apresentado, pelo tipo de programa, pelo formato, pelos tons. O tempo dos programas na grade, na grade diária, esse tempo é real. A dimensão temporal no filme do Coutinho é real porque ele segue essa estrutura.

O que o *Tá no Ar* fazia era uma grande mistura. Ele colocava um programa infantil junto com um noturno – esses *sketches* que eu chamo de pseudoprogramas. Então o *Tá no ar* tem algo distinto, porque ele tem essas duas dimensões: é o tempo do programa na grade, quer dizer, era o programa que passava depois da novela das 9, então esse é o tempo, essa é a dimensão temporal do programa.

É o tempo em que ele citou na grade que vai ter uma espetatorialidade específica, é o tempo desses pseudoprogramas dentro dessa grade forjada, do que poderíamos assim chamar de uma pseudograde, que não obedece às temporalidades de uma grade real, aos seus fluxos transversais entre canais.

Então, quando eu estou falando dessas duas dimensões, especialmente me referindo ao **Tá no Ar**, eu estou falando disso. Ele obedece a um espaço do próprio programa dentro da grade da Globo, que é depois da novela das 9, e o espaço dessa pseudograde dentro do programa, que tem uma temporalidade própria. É aí que eu acho que a questão da espetatorialidade, a construção desses espaços de espetatorialidade, se refere a um entendimento de como é que o espectador lida com esses programas.

Além daquilo que é a espetatorialidade do filme do Coutinho sendo exibido no cinema. Ele já tem ali um embate que é você estar vendo no cinema um conteúdo que efetivamente não é de cinema, que compõe uma grade, que tem comercial, e da qual você não pode fugir porque você não tem o controle remoto. Isso já é bastante atípico, mas você reconhece mesmo assim. O espectador do filme no cinema, incomodado com alguns conteúdos televisivos, certamente tem a vontade, lembra, no cinema, de pegar o controle remoto. Mas ele não está na televisão, ele está no cinema onde o controle remoto não existe. Nesse filme, você de certa maneira é forçado a lidar com a espetatorialidade da televisão, porque você se deixa levar por ela ainda que ela subverta o **zapping** como conteúdo e, mais do que isso, não pode fugir dela. Na hora que o Coutinho coloca o **zapping** numa sala de cinema, ele cria o mesmo incômodo de espetatorialidade, digamos assim, que o Duchamp quando ele colocou o urinol no museu. Ele coloca um objeto mundano, que seria a televisão, num espaço de uma espetatorialidade sacralizada, que é o cinema. Mas isso incomoda muita gente, mesmo aquelas que perceberam o gesto do Eduardo Coutinho.

No caso do **Tá no Ar**, ele é um programa típico da televisão no sentido de ser aquela televisão autorreferente, que fala dela mesma, metaprograma que tematiza a própria televisão, que brinca

com a sua forma , com as suas possibilidades . Nesse momento, ele cria uma indefinição, ele cria uma instabilidade na espetatorialidade, uma vez que determinado tipo de público vai olhar e não vai entender: “quem está mudando de canal?”. Mas é o próprio conteúdo do programa, que simula o **zapping**. Então você cria uma condição de espetatorialidade que também é uma subversão: diferente da realizada pelo Coutinho, mas é uma subversão do ponto de vista de criar um espaço que é típico das metaimagens, que é dessa indistinção, dessa dualidade, desse tipo de conteúdo, no caso, que é tudo ao mesmo tempo. Ele é programa e ele é **zapping**. E o espectador, claro, vai se relacionar com isso de diversas maneiras e depende da maneira como ele utilize a televisão, o papel que ela tem em casa.

Então esses espaços de espetatorialidade, tanto no filme quanto na série da Globo, mostram como esses espaços de espetatorialidade são fugidios e como a gente lida com eles de modo normalmente muito fixo, muito estático. Mas não é. Na verdade esses espaços são fluidos justamente porque a gente se relaciona com eles de forma diferente e, se você tem conteúdos que os subvertem, que vão contra as expectativas desses espaços de espetatorialidade, você cria uma instabilidade nela e as pessoas vão se relacionar com aquele programa, ou filme de modo diferente, não necessariamente, mas uma boa chance de se relacionar de uma forma distinta.

13. O QUE SÃO PARADIGMAS DE PROGRAMA- ESPECTATORIALIDADE?

Trata-se do momento em que esses programas, no caso do filme *Um dia na vida* e do *Tá no Ar*, eles subvertem a norma, o habitual das coisas. Então, de um lado, o Coutinho põe a programação de televisão em **zapping** como conteúdo numa sala de cinema e, de outro lado, o *Tá no Ar* transforma o fluxo em conteúdo.

Documentário. Eduardo
Coutinho (2010)

Criado por Marcius
Melhem, Marcelo
Adnet, Maurício Farias.
Rede Globo. (2014 – 2019)

Então, são programas que quebram os paradigmas da relação programa- espectadorialidade, ou seja, são determinados tipos de conteúdo que demandam determinados tipos de espectadorialidade. Normalmente esses programas subvertem essa relação, esse paradigma.

O Coutinho coloca um espectador que está acostumado com o conteúdo de cinema para assistir no cinema um conteúdo de televisão, ainda mais entrecortado, como se fosse um **zapping**. Dessa forma, ele está quebrando esse paradigma de programa-espectadorialidade, na medida em que ele embaralha o contrato que o espectador faz com o programa e também com o meio. Nesse caso, espera-se um determinado tipo de espectadorialidade por parte do próprio espectador, como se determinado pelo meio. Mas essa promessa não se cumpre. Se espera determinado tipo de espectadorialidade daquilo que se vê, só que o que se apresenta quebra as expectativas desse espectador, ou seja, quebra-se esse contrato e se rompem esses paradigmas, essas opções mais arraigadas, mais tradicionais. É por isso que se cria uma instabilidade e é justamente por isso que eu digo que, nesses casos, há um retorno a uma estética moderna porque justamente corrompe o habitual e tira o espectador da sua zona de conforto e estabilidade.

No **Tá no Ar**, o que que acontece? Ele utiliza o **zapping** e o transforma em conteúdo e, apesar do conteúdo ser de televisão, ele faz uso de um modelo de espectadorialidade dentro de outro, criando também uma indistinção, uma instabilidade nessa relação. Esse paradigma do programa-espectadorialidade seria o que em tese se espera normalmente de uma espectadorialidade a partir de um determinado programa, em determinado meio. E é isso que esses dois trabalhos, tanto o filme quanto o programa de televisão, quebram e querem. Eles

corrompem esses paradigmas. É basicamente isso. É simples, na verdade.

14. PODES DESENVOLVER A IDEIA DE EXPERIÊNCIA FÍLMICA COM A NOÇÃO DE ESPECTATORIALIDADE?

Para responder à sua pergunta, eu vou centralizar novamente no trabalho do Coutinho, bastante didático nesse sentido. Ele começou as filmagens de **“Cabra marcado para morrer”** na década de 1960, um documentário tradicional, e em seguida migra para a televisão, que tem um formato mais engessado, sobretudo naquela época, fazendo o Globo Repórter, mas ainda nesse formato, conseguiu fazer trabalhos bem interessantes.

Ainda hoje seus programas podem ser considerados muito inovadores, pensando especialmente o que se tornou o Globo Repórter. Tem um episódio de 1978 bem conhecido, chamado **Theodorico, o imperador do sertão**, em que ele fala de um latifundiário, de um coronel nordestino em que ele põe em cheque a questão desse personagem arcaico e ao mesmo tempo atual da política e da sociedade brasileira especialmente em alguns lugares do interior do país.

Então o Coutinho já fazia um trabalho diferenciado no Globo Repórter, que tem uma espetatorialidade televisiva, do espectador sentar diante de um telejornal, de um programa jornalístico em que a própria televisão busca impor um modelo vertical de comunicação bastante equivocados, pedagógico e até um pouco autoritário, no sentido de uma proposta de comunicação muito vertical. Uma televisão antiga, especialista, educando, ensinando seu espectador, buscando resolver os problemas do mundo, como lembram Casetti e Odin.

O Coutinho depois vai retomar, na década de 1980, o **Cabra marcado para morrer** em que ele se refere ao seu próprio filme não realizado: retoma o personagem, volta a ele, mas agora em

Documentário. Eduardo
Coutinho (2010)

<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-reporter/programas/noticia/theodorico-o-imperador-do-sertao.ghtml>

<https://ims.com.br/filme/theodorico-o-imperador-do-sertao/>

<https://cinemascope.com.br/especiais/theodorico-o-imperador-do-sertao/>

uma chave metalinguística e autorreferente. Eu acho que essa é uma questão interessante dentro dessa perspectiva da espetatorialidade no cinema.

Pela perspectiva do Coutinho, é pensar como ele vai se embrenhando nessa questão de metalinguagem e de um metafilme. E que isso dialoga atualmente com questões de uma espetatorialidade, aquela no cinema.

Então ele vai pegar questões relativas ao documentário interativo, que a verdade do documentário estaria no contato dele, do realizador com as pessoas, com os personagens, com objetos filmados. Nada disso é novidade: quando ele faz um *Edifício Master* e ele entrevista todos aqueles personagens e eles estão criando ficções sobre suas próprias vidas. Então, quando ele pergunta para uma personagem, já no final do filme, o quanto do que ela contou é mentira e ela admite que mentiu, e ele opta por manter a mentira no documentário, é porque a mentira dela é a verdade do documentário. Isso cria uma perspectiva metalinguística em que o espectador traz o filme para a superfície, para uma opacidade e relativiza o próprio discurso fílmico. E Coutinho vai fazer isso diversas vezes em seus filmes. Depois ele aprofunda essa relação fugidia entre ficção e documentário, da indistinção entre o que é real e o que não é, no filme *Jogo de cena*, em que ele coloca pessoas comuns e atrizes num palco para falar das suas experiências de vida.

Então ele mantém essa dúvida no espectador o tempo todo, atrizes estão interpretando ou sendo elas mesmas, e as outras personagens? E aí você chega nesse filme que eu analisei, que é o *Um dia na vida*, em que ele põe em xeque a própria noção de espetatorialidade do cinema. Dessa forma, ele questiona o próprio cinema através dessa característica, criando armadilhas para a espetatorialidade mais banal.

É por isso que ele falava que *Um dia na vida* não tinha sentido ser colocado na televisão e dizia ainda que esse filme também tinha que ser exibido para outras plateias. Com isso, ele afirma que queria uma plateia diferente do tipo de espectador habitual de seus filmes e fala da necessidade de colocar esse filme para ser exibido numa comunidade.

Portanto há uma questão primeira no pensamento da espectadorialidade no cinema que é entender esse como um grande problema, cada vez pior, cada vez mais difícil de lidar, que é o limite do cinema: o que o determina, o que é cinema, o que não é cinema – que é uma questão totalmente inglória e difícil de ser respondida e eu nem me proponho a isso. Já não se define mais o cinema pela película porque ela praticamente inexistente. Você pode definir o cinema pela espectadorialidade da sala escura, então você vai à sala de cinema, você tem todo um espaço de recepção, específico para o cinema, para o filme que é atrelado a um ato presencial. É uma sala que inclusive tem um caráter ritualístico. Então esse é um lado. O outro lado é pensar o filme enquanto o produto e aí ele pode ser visto em outros meios como uma plataforma de *streaming* e ele continua sendo o cinema ou não continua sendo o cinema. Logo, essas discussões são muito difíceis, por uma série de questões envolvidas que não são apenas técnicas e práticas, mas são questões de uma ordem, de resguardar determinados espaços, de uma concepção cultural que se tem do cinema. Ou seja, a pessoa que está discutindo sobre isso tem uma concepção cultural e epistemológica do cinema, que vai fazer com que migre para um lado e para o outro. Então essa é uma dimensão e isso inevitavelmente dialoga com espectadorialidade.

Mas, quando o Coutinho faz esses filmes, ele reposiciona isso. Primeiro ele reposiciona o próprio documentário, a relação docu-

mentário com a ficção. Mas, quando ele faz *Um dia na vida*, um filme para algumas pessoas que são parte do próprio público habitual do Coutinho, esse filme se apresenta como uma dificuldade, um corpo estranho.

E é justamente nessa questão de trazer um conteúdo de um outro meio para o cinema que reside um primeiro ponto, que é trazer um conteúdo de um objeto dessacralizado para um ambiente sacralizado. Então aí tem a questão de uma espectadorialidade que envolve uma certa sacralidade, do que está se vendo no meio que se está consumindo. Assim, quando eu faço essa provocação, de que o Coutinho coloca o urinol no museu, é exatamente isso. A outra coisa é pensar como que esse público vai perceber esse conteúdo na sala de cinema, como que ele vai se relacionar com esse conteúdo.

Mais do que isso, eu acho que o que o Coutinho faz nesse movimento não é só fazer uma metalinguagem com relação ao que está sendo visto, ao conteúdo. Ele promove uma reflexão sobre o ato de ver filmes, de ver cinema, de estar no cinema, na medida em que esse espectador vai se colocar numa sala para ver um produto atípico para a sala de cinema, que não é uma produção de cinema. O conteúdo é televisivo, mas está legitimado tanto pela sala de cinema, quanto pelo formato, por se apresentar enquanto filme, quanto por ele ser assinado por uma pessoa, por um *autor* – e eu tenho vários problemas com essa palavra –, mas por um realizador em que a sua assinatura legitima aquela obra enquanto filme, naquele espaço.

Então esses três fatores criam uma instabilidade, curto-circuitam essa relação do espectador com esse produto e nesse lugar, nesse espaço de recepção, pois ele foi exibido na clandestinidade. *Um dia na vida* não era anunciado porque podia ser legalmente problemático, então resolvia-se a exibição de última hora, chama-

-se o diretor e se avisa, sem divulgação, que vai haver uma exibição do filme. Tanto é que, durante muito tempo, o filme era quase uma lenda que pouquíssimas pessoas tinham visto, até que um dia caiu na internet – e acho que até hoje pode ser encontrado no You Tube. É inclusive irônico, como pensar na espetatorialidade de um filme que não pode ser exibido?

Então há uma questão que é como esse público lida com o próprio cinema, quer dizer, a metalinguagem do Coutinho vai para uma reflexão sobre o próprio cinema. Esse filme é uma reflexão sobre o próprio cinema, sobre o ato de ser espectador de cinema e sobre o ato de consumir um autor e das expectativas de espetatorialidade que se tem ao consumir um autor. Engana-se quem acha que esse filme é televisão, não há nada mais cinema que *Um dia na vida*.

Coutinho faz isso em uma jogada genial de sinais trocados em que ele coloca o seu próprio espectador em um lugar de indefinição, de incômodo. Ele cria um espaço de desconforto para o seu próprio espectador. Então esse filme é muito emblemático como um lugar de reflexão sobre a espetatorialidade, sobre o cinema, sobre um espaço de uma metalinguagem, um metafilme que chega a um ponto tal em que você consegue colocar tudo em xeque. Então, para além da discussão que se faz normalmente da espetatorialidade no cinema, se o cinema é sala escura, se é Netflix, se é televisão, para além disso tem outras discussões, mas eu acho que esse filme do Coutinho, a experiência de espetatorialidade que ele traz enseja uma série de questões que colocam em xeque e complexificam muito a maneira como a gente vê não apenas o cinema, não apenas a espetatorialidade no cinema, mas na televisão e como ambas se relacionam.

Eu mesmo não vi o filme em uma sala de cinema. Eu vi na tela do computador, tentando fazer um exercício de reprodução de

uma espetatorialidade na sala de cinema, quer dizer, pensando como seria ver isso numa sala de cinema. E conversei com algumas pessoas que viram uma das raras exibições em salas de cinema e muitas vezes eu tinha respostas evasivas, pois visivelmente não sabiam muito como lidar com aquele filme. As conversas não se aprofundavam muito porque as pessoas ficavam meio sem saber o que dizer. Então é um filme que gera incômodo e instabilidade, o que é ótimo, e que presumo, era essa mesma a intenção de Coutinho.

E criar o incômodo é o mote de espetatorialidade do cinema moderno, é você não cair na suposta armadilha da transparência do filme. É isso que o Coutinho faz e eu acho que esse exemplo mostra a pluralidade, a potencialidade e determinados limites a que se pode chegar quando pensamos formalmente a espetatorialidade.

E nós jogamos com as expectativas de espetatorialidade no cinema de modo a conseguirmos determinados objetivos e reflexões do próprio público com relação ao que é o cinema.



FÁBIO MONTALVÃO SOARES

De modo que comecei a perceber que a noção de espetatorialidade ligada aos estudos sobre cinema começa a circular nos discursos de alguns teóricos e pesquisadores da área, mas não possui uma demarcação própria.

1) COMO, QUANDO E EM QUE CIRCUNSTÂNCIA TOMASTE CONHECIMENTO DA NOÇÃO DE ESPECTATORIALIDADE?

Essa problemática da espetatorialidade surgiu a partir do meu interesse pelos estudos sobre mídia e, em particular, sobre audiovisual e cinema. Desde a graduação, venho desenvolvendo um questionamento sobre a relação dos sujeitos com os dispositivos de mídia; os meios de comunicação em geral; o rádio a televisão, o cinema, a internet, etc. Havia um interesse sobre como somos afetados por esses dispositivos, sobre como somos influenciados por eles; e, em especial, a questão da relação entre esses dispositivos e a produção de subjetividades. Mas comecei a lidar mais precisamente com essas questões na época do mestrado. Desde então, venho desenvolvendo uma relação particular com esse tema. Minha formação de origem (graduação, mestrado e doutorado) é em Psicologia. Estou muito ligado ao campo da Psicologia Social e das práticas sociais. Nem tanto no domínio da teoria das representa-

ções sociais. Sigo mais um direcionamento epistemológico comum à prática da análise institucional/socioanálise e algumas abordagens de enfoque biopolítico de orientação foucaultiana e deleuziana. De acordo com esse alinhamento teórico, penso tanto a relação das mídias com os sujeitos quanto o próprio tema da espetatorialidade, como vetores que se dão no plano das relações de poder. Portanto, entender a mídia numa dimensão institucional nos obriga a considerar os mecanismos de sujeição que moldam nossa subjetividade e que se reproduzem no seio desses dispositivos, de modo a organizar nossa experiência não só no plano cognitivo, mas no plano sensorial/perceptivo.

Devo colocar que meu interesse pelas mídias, pelos dispositivos em geral e em particular pelo cinema, se deu muito em função da minha experiência de assistir filmes. Acho interessante adotar nesse momento um posicionamento. Esta predileção não surge na condição de ocupar o lugar de cineasta ou de teórico do cinema, mas de me ver como um espectador. Comecei, já na época da graduação, a assistir os clássicos soviéticos. Cheguei a participar de alguns cineclubes e de grupos de discussão e debate sobre filmes. Neles tive o primeiro contato com obras de cineastas como Serguei Eisenstein e Dziga Vertov, bem como de diretores nacionais como Glauber Rocha, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, etc. O cinema soviético gerava um debate intenso na graduação, despertando não só minha curiosidade em relação à sétima arte, mas principalmente sobre como as obras audiovisuais desses diretores nos permitiam vislumbrar os valores próprios a uma ontologia política, gerando grande repercussão social. De modo que a minha aproximação com o campo do cinema começou já nessa época de graduação e aí eu fui aprimorando, ampliando esse interesse não só em termos do cinema, mas da mídia em geral e dos dispositivos de mídia.

Concomitante a essa aproximação é que o interesse pelo público foi surgindo. E, em meio aos questionamentos em relação aos atravessamentos dos aspectos técnicos sobre ele é que o interesse pelo espectador foi se delineando. Devemos pensar que, em se tratando do universo das mídias, existe uma infinidade de dispositivos, dentre os quais podemos elencar o cinema, a própria televisão, os sites de compartilhamento de conteúdo, os aplicativos multiplataforma de mensagens instantâneas, as redes sociais, dentre outros. O olhar sobre esta diversidade foi de certa forma abrindo um campo que, por sua vez, também era muito vasto e genérico. Eu tinha que pousar em algum lugar a fim de realizar uma pesquisa sobre mídia, e essa aproximação com o cinema acabou me influenciando no sentido de fazer a discussão nessa área. O problema específico nessa época éramos processos de subjetivação e a influência do audiovisual sobre eles. E foi aí justamente que eu comecei a fazer a pesquisa; a partir dessa relação anterior com o cinema soviético e com o cinema nacional, especificamente com a obra do Glauber Rocha.

Da pesquisa no mestrado surgiu um trabalho de escopo específico sobre o cinema do Glauber. Nela, tracei uma analítica da obra do cineasta baiano e sobre as técnicas que envolviam o processo de edição dos filmes; ou seja, da montagem em si, destacando a influência soviética na sua concepção de edição, principalmente a dialética einsteiniana. O foco era nos aspectos estéticos da experiência fílmica a partir de uma discussão sobre a estética da violência e, posteriormente, sobre a estética da fome. Estas têm por função saturar os clichês recognitivos próprios ao espectador domesticado pelo cinema hollywoodiano, tal como enfatizado pelo próprio Glauber. De forma que fiz uma leitura sobre os principais atravessamentos desses processos em relação

Denominamos por cinema recognitivo um modelo de cinema baseado no processo intelectual de processamento de informações. Trata-se, segundo Deleuze (2018a; 2018b), de um cinema respaldado no primado da representação como intermediário da nossa experiência com a realidade, envolvendo a correspondência e concordância (arbitrária) de nossas faculdades, no que se refere ao reconhecimento dos objetos.

A Imagem-Movimento
(DELEUZE, 2018a).
A Imagem-Tempo
(DELEUZE, 2018b).

Maiores detalhes sobre o cineasta ver: *D. W. Griffith: o nascimento de um cinema* (XAVIER, 1984).

ao público, pensando a questão dos modos de subjetivação que se davam a partir da experiência do espectador com os filmes do cineasta. No entanto, tratava-se de uma análise muito focada no dispositivo fílmico do Glauber; na proposta teórica que ele desenvolveu ao longo da sua carreira; na filmografia e nos conceitos por ele produzidos. Donde concluo que foi um momento muito centrado, nessa época do mestrado, numa discussão sobre cinema; sobre as técnicas de edição/ montagem e os atravessamentos dessas técnicas na experiência do espectador.

Como havia anteriormente mencionado, esse trabalho centrado na filmografia e na obra do Glauber envolvia uma discussão sobre experiência do espectador a partir de uma crítica ao **cinema recognitivo**. Tal crítica foi embasada nas obras de Gilles Deleuze dedicadas ao cinema: **Cinema 1- A Imagem-Movimento e Cinema II – A Imagem-Tempo**. No **imagem-movimento**, especificamente, o filósofo faz uma discussão sobre a perspectiva recognitiva dos processos de edição/montagem, isto é, de um modelo de cinema baseado numa concepção simplista de decodificação de imagens e informações de cunho meramente intelectual. Em sua análise, ele atrelava esse cinema recognitivo ao modelo do cinema comercial e do entretenimento. O processo de montagem (tal como ele discute nesta obra) é organizado segundo duas fórmulas gerais, a da grande e pequena forma, inspiradas na concepção de **David Griffith**, que até hoje orientam a dinâmica dos processos de edição voltados aos filmes de entretenimento. E muito em função dessa crítica glauberiana e deleuziana ao cinema comercial e de entretenimento eu comecei a me interessar pela discussão sobre a experiência do espectador propriamente dita.

Nesse período, ocorre uma transição: a do meu olhar inicial sobre os estudos e teorias de cinema, bem como as teorias de edi-

ção, para a questão específica do espectador. A partir da proposta de uma perspectiva crítica do cinema enquanto motor do pensamento, de um cinema que nos induz a uma experiência estética (não como algo próprio à obra de arte, mas no sentido da experiência singular de cada um), eu comecei a realizar uma reflexão sobre um cinema que se propõe artístico e revolucionário. E essa é a proposta dialética do Glauber, a de se fazer um cinema revolucionário e crítico ao modelo hollywoodiano. Nós buscávamos pensar os efeitos desse cinema na experiência do espectador, de maneira que, a partir dessa interlocução entre o cinema-arte e o cinema-entretenimento na teoria deleuziana, e de sua relação com a teoria do Glauber, fui pousando no campo da experiência do espectador de cinema propriamente dita.

Essa questão foi amadurecendo ao longo dos anos e surgiu o momento do doutorado. Foi quando comecei então a me dedicar de modo mais enfático à perspectiva da experiência estética do espectador. A ideia não era falar de cinema, das teorias de cinema que tratam do problema do espectador e sim falar dele em sua condição peculiar. Ou seja; de dialogar e pensar com teóricos que falam de uma perspectiva inerente ao espectador e não aos dispositivos. Eu me empenhei então em reunir materiais, a compilar uma série de trabalhos que tratavam desse tema. Nesse exercício de compilação, algumas coisas interessantes surgiram. Comecei a perceber, por exemplo, uma certa delimitação desse campo da espectadorialidade como próprio ao cinema, como um conceito utilizado por alguns teóricos dessa área de saber e que, de certo modo, nos permitia tratar da experiência do espectador. O tema da espectadorialidade surgiria, nesse contexto, como próprio ao público de cinema, diferenciando-se, por exemplo, da experiência do espectador de televisão, de teatro ou de outros dispositivos midiáticos, embora,

tivéssemos reconhecido, na época, a existência de textos que fazem uso do conceito aplicado ao público da TV.

De modo que comecei a perceber que a noção de espetatorialidade ligada aos estudos sobre cinema começa a circular nos discursos de alguns teóricos e pesquisadores da área, mas não possui uma demarcação própria. Ela circula nos textos sobre cinema, por exemplo, mas a sensação é a de não existir, em relação ao uso feito pela maioria dos autores, seja no caso do cinema ou da televisão, uma concepção definida sobre esse tema. Se não me engano, é a obra de Jacques Aumont e a de Robert Stam – mais enfaticamente, as que mais precisamente delimitam, ainda que de maneira incipiente, esse conceito. Fora o esforço destes dois autores, o que pude observar é um uso recorrente do termo, o qual carece algumas vezes de uma fundamentação mais precisa. A partir daí começamos a perceber que existe um movimento no sentido da proposição de um discurso sobre o espectador de cinema que tenta se diferenciar do espectador de televisão e de outros modelos de espectadores.

Outro ponto interessante nesse contexto é o de que alguns teóricos que abordavam o tema do espectador no cinema remetiam-se aos estudos sobre a recepção, que eram comuns ao campo da televisão. Não tenho como estabelecer um diagnóstico preciso sobre as circunstâncias que produziram a configuração deste cenário, adentrando aqui somente em hipóteses gerais a partir da minha percepção durante o levantamento dos dados. Talvez a referência recorrente à recepção ocorra pelo fato dessa temática não ocupar um lugar central nos estudos de cinema, de os cineastas e diretores se preocuparem mais com a arquitetura da edição e, neste sentido, sobre como o público pode ser mobilizado pelas técnicas cinematográficas, por exemplo. Nessa perspectiva, o espectador

Destaco textos como *A Imagem* (2013) e *A Estética do Filme* (2012)

Nos referimos, principalmente, às contribuições para os estudos sobre o espectador contidas na *Introdução a Teoria de Cinema* (2020).

seria visto como um problema indireto. Tal fato facilitaria a importação do conceito de outros campos, como no caso da recepção. E, em função desse movimento dos teóricos de cinema de entender o espectador por esse viés, caberia então indagar em que sentido existe uma distinção entre espectador de cinema e espectador de televisão. Esta seria apenas uma demarcação de campo? Existiria alguma questão epistemológica envolvida no sentido de sustentar uma diferenciação entre esses dois regimes?

Foi em meio às preocupações com a pesquisa no doutorado que essas questões começaram a surgir. Porém, todo esse percurso foi se configurando a partir do momento em que nós começamos a mergulhar nos estudos sobre o espectador no âmbito do cinema. Essa aventura se iniciou, portanto, no mestrado, a partir das experiências com os filmes desde a época da graduação e amadureceu na pesquisa do doutorado. Foi neste momento que operei essa transição do dispositivo de cinematográfico e dos discursos sobre o espectador constituídos pelas teorias de cinema, em direção à proposta de uma análise teórica na qual este é pensado na condição de um saber que lhe é próprio. É neste sentido que valorizamos a experiência do espectador como base desse saber e como fundamento dos discursos sobre o tema. Eu acredito que este seria um diferencial interessante a tratar.

2. QUAIS AUTORES INTERNACIONAIS E NACIONAIS RECONHECES COMO REFERÊNCIAS NO USO DA NOÇÃO? E QUAIS OS MOTIVOS QUE TE LEVAM A ESSE RECONHECIMENTO?

Retomando a fala anterior, podemos pensar que, no aspecto histórico, uma influência direta seria a das teorias do espectador, tais como propostas pelos cineastas. E, nesse tocante, a obra que mais nos auxiliou a pensar o tema no plano nacional foi

a do Glauber. Sua visão sobre o público, bem como a influência do dispositivo audiovisual sobre ele e de como ele é afetado e mobilizado pelo cinema foi um fator determinante na configuração da pesquisa. Podemos considerar, por exemplo, sua concepção de edição como voltada para a promoção de uma espécie de ab-reação (num viés psicanalítico), uma catarse do espectador. Mobilização, no sentido de provocar uma ruptura com os modelos de espetatorialidade reificada pelo cinema comercial. Essa era uma visão muito própria dele. Daí o aspecto da ab-reação. Uma descarga emocional provocada pela desestabilização da cadeia de signos, nos estimulando à produção de novos arranjos, novas significações no plano da nossa relação com as imagens. Ao mesmo tempo, destacamos a influência da montagem dialética do Eisenstein e do cine-olho do Vertov, tal como anteriormente descrito; bem como a visão destes diretores em relação ao processo de edição e sobre como ele é voltado à mobilização do espectador. As reflexões sobre o público de cinema nas obras de cineastas como Alfred Hitchcock, Orson Welles, dentre outros, também fizeram parte, mesmo que em menor proporção, de nossas discussões. Isso, em se tratando do campo dos cineastas propriamente dito.

Contudo, no que se refere aos autores internacionais, nós destacamos algumas influências não só em relação aos teóricos do cinema, mas da arte em geral. Podemos pensar, neste recorte, as contribuições do Walter Benjamin e seus estudos sobre a obra de arte, principalmente a discussão sobre o cinema como marco de uma reprodutibilidade técnica que rompe com a dinâmica transcendental da aura. A obra agora pode ser manipulada pelo espectador, assistida a seu bel prazer e sob suas circunstâncias, principalmente em nosso momento contemporâneo, graças às inovações tecnológicas. Destacamos a obra do Deleuze, como já havíamos mencionado. Em

especial seus escritos sobre cinema, nos quais ele realiza uma discussão importante sobre a perspectiva da montagem/edição como a técnica por excelência da sétima arte, desenvolvendo uma reflexão filosófica sobre esse procedimento, ao mesmo tempo em que coloca a questão do processo de edição e os atravessamentos possíveis na relação com o espectador. O trabalho igualmente citado do Jacques Aumont se mostrou relevante, uma vez que tece uma série de considerações importantes sobre o espectador. Ele opta por pensar o público de cinema no cinema e isso é interessante. Ele não quer pensá-lo a partir de teorias próprias aos outros meios. Ao mesmo tempo ele também rejeita uma concepção estatística do espectador. Trata-se de um autor importante no contexto dos estudos sobre cinema e que influenciou marcadamente nossa pesquisa.

Esta discussão se baseia em trabalhos do autor, tais como *O Espectador Emancipado* (2012).

O mesmo posso afirmar em relação à discussão proposta pelo Jacques Rancière. Existe um certo vício no sentido de tratar este tema da espectadorialidade como próprio ao campo do cinema ou da televisão. A leitura do Rancière nos ajudou a superá-lo, no momento em que ele tece considerações sobre o espectador no teatro, nos museus, no próprio cinema e em outros contextos. Além de expandir o universo dos estudos sobre a temática, ele nos ajuda ainda a pensar a condição emancipada do espectador no regime da partilha do sensível e da produção dos saberes, sendo a emancipação fundamento da experiência estética no plano da relação dos sujeitos com as imagens. Destaco novamente as contribuições do Robert Stam como o autor que promoveu o uso da noção de espectadorialidade. Ele recorre a esse termo em sua obra sobre o cinema e em sua discussão sobre as teorias do espectador. Trata-se, talvez, de um marco em relação a este conceito, tal como já havíamos destacado no início desta entrevista. Em nosso entendimento, é a partir da obra de Stam que, provavelmente, o termo espectadoriali-

Cinema, Vídeo, Godard!
(2004);

*A Linguagem Secreta do
Cinema* (1994).

*A psicologia da experiência
cinematográfica* (1983).

dade passa a circular nos discursos dos cineastas e dos estudiosos sobre o cinema. Mas podemos pensar, além do Aumont, do Rancière e do Stam, as contribuições de teóricos como **Philippe Dubois**, **Jean-Claude Carrière**, bem como a questão proposta pelo **Hugo Mauerhofer**, de uma psicologia da experiência cinematográfica. Enfim, trata-se de textos que abordam a relação do cinema com o espectador. De modo que temos aqui uma nuvem de autores que pensam o cinema, dentre os quais, cineastas e teóricos/estudiosos do meio.

Outro aspecto importante nesse mapeamento das nossas referências é a discussão do cinema, não em relação à obra em si, mas enquanto dispositivo. Pensá-lo não só em termos do produto filme, mas na lógica do circuito de produção, circulação e exibição das obras, como base de um dispositivo cinematográfico. E nesse exercício de pensar o cinema na dimensão do dispositivo nós descobrimos algumas leituras interessantes. Deleuze novamente entra em cena, no sentido de fundamentar essa análise específica, agora com seus escritos sobre o dispositivo. A discussão proposta por Michel Foucault nos serve como referência, principalmente sua concepção genealógica sobre o mesmo, pensando-o no plano das relações de poder. Podemos mencionar ainda o trabalho de Guy Debord sobre a sociedade do espetáculo. Trata-se de um texto fundamental que promove uma reflexão sobre os meios de comunicação, os dispositivos de mídia e a relação destes com a dinâmica social e a reprodução das relações de poder a partir da lógica do espetáculo e a cultura do entretenimento próprias a sociedade de massas. Dentro dessa linha da análise do dispositivo, destaco os escritos do **Jonathan Crary** que discutem a perspectiva do observador, focando a reorganização dos processos de percepção e atenção em função dos dispositivos. É Paul Virilio quem inaugura

Destaco obras como *Técnicas do Observador: Visão e Modernidade no Século XIX* (2012) e *Suspeções da Percepção: Atenção, Espectáculo e Cultura Moderna* (1999).

essa abordagem, ao afirmar sua tese de uma logística da percepção. De modo que acho essa discussão importante. Ou seja, como os dispositivos de mídia, e, no caso, o audiovisual, se constituem uma ferramenta de mobilização da percepção do espectador para determinados fins. Na verdade, esta proposta foi iniciada por Virilio e continuada pelo Crary. São autores que realmente influenciaram bastante a pesquisa.

O Primeiro Cinema (1995).

Pré-Cinemas & Pós-Cinemas (1997).

Através da Sala Escura: Uma Aproximação Entre a Sala de Cinema e o Lugar do VJing (2010).

Os Nickelodeons eram os espaços voltados à exibição de filmes, considerados uma espécie de teatro vulgar destinado às populações menos favorecidas. Gabriel Menotti (2010) explica que o nome resulta da mescla do termo grego odeon referente ao teatro, e da palavra níquel, relativa à escala da fração do dólar. De acordo com Arlindo Machado (1997), nos seus primeiros anos, os Nickelodeons não passavam de armazéns adaptados, sujos, pouco confortáveis e sem condições de segurança. Já Flavia Cesariano Costa (1995) explica que sua expansão traria grandes mudanças na composição do público do cinema e nas formas de produção, comercialização e exibição de filmes, assim como também nos modos de representação. Maiores informações em *Sobre o Espectador de Cinema: A Experiência Estética e o Exercício da Atenção* (SOARES, 2017).

Consequentemente, constatamos, ao mapear toda essa rede de referências dos autores, que investimos mais na perspectiva do cinema enquanto dispositivo. Não no aspecto relativo à produção e à circulação do filme. Esse trabalho de certa maneira já havia sido feito no mestrado. Mas o foco era, nesse momento, o do espaço de exibição. No doutorado, o objetivo não era pesquisar o cinema em si, mas o espectador. De modo que pensamos essa relação espectador/cinema a partir do dispositivo, mas focando a questão da ambiência, isto é, um regime de exibição próprio ao cinema. E nesse movimento de refletir sobre esse regime, nós dialogamos também com autores nacionais que pensam a história do cinema e dos espaços voltados a essa finalidade. Para tanto, me baseei nos trabalhos de pesquisadores como a **Flavia Cesarino Costa** e o **Arlindo Machado**. Outra autora que nos ajudou bastante foi a Talitha Gomes Ferraz, que realizou uma pesquisa bem detalhada sobre os espaços de exibição. As considerações de autores como o **Gabriel Menotti** contribuíram para essa discussão sobre os espaços de exibição e sua história. Os antigos minigalpões multishow e teatros decadentes, nos quais se estabeleceram, por exemplo, os **Nickelodeons**, fazem parte da arqueologia dos ambientes próprios a assistir filmes; ou seja, desse dispositivo arquitetônico que hoje chamamos de cinema. O espaço de exibição ganha destaque em função do problema da ambiência. Nos-

sa análise partiu desses espaços inerentes à cultura do cinema, desaguando nos aspectos próprios à ambiência nos dias de hoje, num contexto no qual assistimos as obras audiovisuais através dos meios digitais e nos mais variados espaços, como numa sala de espera ou no metrô. E é muito estimulante perceber que existe “uma galera”, um grupo grande de pesquisadores, que possuem um trabalho original e interessante, dentro dessa lógica da influência dos estudos de recepção e que se comunicam com a perspectiva do espectador de cinema. São pesquisas, portanto, que conversam com os estudos sobre recepção.

Temos que lembrar também do papel da experiência, que é uma questão central em nossa discussão. Devemos aqui refletir sobre o regime de experiência própria ao espectador de cinema e o papel da função intelectual. Nós começamos a fazer essa discussão com o Rancière. Buscamos entender como o espectador se apropria dos materiais audiovisuais. Trata-se de uma aventura intelectual de apropriação em sua experiência singular com esses materiais. É neste sentido que o pensador da arte define a condição do espectador emancipado. Desta forma, tornou-se necessário discutir essa dimensão intelectual, o que acabou se desdobrando numa investigação sobre a cognição e a forma como ela é abordada no campo dos estudos sobre o espectador. Fiz essa análise a partir das referências às quais venho me dedicando ao longo da minha formação. Nossa base é fenomenológica, apoiando-nos na leitura de autores como o Merleau-Ponty e nos estudos sobre cognição propostos por Humberto Maturana, Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch, que abordam a cognição como uma função própria ao processo de adaptação do sujeito com o ambiente numa visão coemergente. Trata-se, na perspectiva destes autores, de um autoengendra-

Fenomenologia da Percepção (2000).

Basicamente destacamos 2 obras:

A Árvore do Conhecimento: As Bases Biológicas da Compreensão Humana (MATURANA & VARELA, 1984);

A Mente Corpórea: Ciência Cognitiva e Experiência (VARELA et al., 1993).

A autopoiesis é uma noção formulada por Maturana e Varela (1981) no sentido de indicar um processo de engendramento de si por meio de uma rede interativa e adaptativa própria ao vivo. Na visão desses autores a cognição equivale a essa rede interativa, num processo sistêmico e inerente a estrutura viva como um todo e não somente restrita a inteligência enquanto sistema de representações do mundo. Esta passa então a ser compreendida como uma função complexa desdobrada da própria rede cognitiva vital, num processo de ampliação desta rede. Gurgel & Kastrup (2017), baseando-se nas contribuições posteriores de Varela, Thompson & Rosch (1993) explicam que essa função autopoietica se caracteriza por um modo de enação, “neologismo com base na palavra de origem inglesa enaction, que se refere a uma ação guiada pela percepção, e não pela representação: um saber que surge no próprio fazer. Assim, tanto para os estudos de produção de subjetividade quanto para Varela, o si mesmo não é um a priori, mas é efeito de certos modos de agenciamento ou acoplamento com o mundo” (GURGEL & KASTRUP, 2017, p. 1128).

A Invenção de Si e do Mundo: Uma Introdução do Tempo e do Coletivo no Estudo da Cognição (2007).

Experiência e Natureza (1980).

mento de si, num viés **autopoiético/enativo**. Consequentemente, ela se diferencia da reconção, isto é, do cognitivismo tradicional, que entende essa função psíquica básica como estritamente intelectual, voltada ao processamento de informação e aplicada à solução de problemas.

A **Virginia Kastrup**, minha orientadora no período do doutorado, é uma pesquisadora que discute esse tema. Ela aborda ainda o problema da invenção. É uma pesquisadora muito voltada para a discussão sobre arte em geral, dando ênfase à invenção. Ao mesmo tempo, ela investiga essa temática e suas articulações com a atenção. Este último é um problema recente de pesquisa sobre o qual nós começamos a nos debruçar. Tal movimento repercutiu numa série de estudos específicos sobre a atenção que se relacionam com a cognição enativa, servindo-nos de fundamento para uma crítica ao cognitivismo tradicional. Pois, no contexto das teorias do cinema, o que percebemos, principalmente em relação à vertente dos estudos culturalistas, é a ênfase dada ao cognitivismo de tradição norte-americana. Não conseguimos identificar uma alternativa a esse modelo cognitivista de base comportamentalista no cinema. Daí a nossa proposta de adotar uma perspectiva mais fenomenológica, inspirada na leitura do Merleau-Ponty, do **John Dewey**, pensando a aventura intelectual própria ao espectador emancipando, no plano da experiência, inspirando-nos na cognição enativa. Estes são alguns autores importantes dentro dessa questão da cognição do ponto de vista do nosso embasamento.

Gostaria, neste momento, de incluir os estudos sobre recepção, que nos auxiliaram a entender, bem como delimitar de modo mais específico, a questão da experiência do espectador cinema. Tornou-se necessário avaliar como esses estudos tratam do assunto. Neste

sentido, conversamos com alguns autores importantes, tais como o Nestor García Canclini (os clássicos *Culturas Híbridas*, *Consumidores e Cidadãos*); o Guillermo Orozco e o Jesús Martín Barbero, (*Dos Meios às Mediações/ Ofício de Cartógrafo*). Estas são as referências que usamos a fim de compreender como os estudos de recepção abordam o tema específico de nossa pesquisa, que é a experiência do espectador de cinema. O objetivo era avaliar como as teorias que tratam desse espectador, nesse prisma da recepção, entendem a experiência estética no plano fenomenológico (experiência encarnada); como entendem isso que denominamos acontecimento audiovisual/ espectral.

Dando continuidade ao nosso relato, nos deparamos, em nossa leitura sobre a espectralidade, com a proposta do Fernando Mascarello de tentar estabelecer uma teoria específica do espectador de cinema. Ele é um autor importante em função de ser um dos poucos a propor uma abordagem deste personagem específico. Nilda Jacks, que é referência nas pesquisas sobre recepção, faz uma compilação importante em **Meios & Audiências 1, 2 e 3**, que se tornou muito relevante para a pesquisa. Os trabalhos envolvendo o público de cinema ancorados na recepção e mencionados nessas obras são muito citados, de forma que traçamos a nossa análise a partir da leitura dos trabalhos desta autora. A **Ana Carolina Escosteguy (2005)**, o **Antônio Carlos Ruótulo (1998)** e o **Mahomed Bamba (2013)** produziram escritos sobre a recepção cinematográfica e os espaços de exibição, bem como sobre o tema da espectralidade. São autores que ajudam a pensar o lugar destes conceitos, entender o problema de espectador e como os estudos de recepção tratam desse tema especificamente. E, de dentro desse contexto da análise dos estudos sobre o espectador de cinema e recepção, nós propomos uma discussão sobre a expe-

JACKS *et al.*, 2008.

JACKS *et al.*, 2014.

JACKS *et al.*, 2017.

Comunicação e Recepção
(2005);

Audiência e Recepção
(1998);

A Recepção Cinematográfica: Teoria e Estudos de Casos (2013).

Pistas do Método da Cartografia (Vol 1): Pesquisa-Intervenção e Produção de Subjetividades (PASSOS et al., 2009).

Pistas do Método da Cartografia (Vol. 2): A Experiência de Pesquisa e o Plano Comum (PASSOS et al, 2014).

L'entretien D'explicitation (1994).

riência estética do público com os materiais audiovisuais, porém focados numa orientação fenomenológica.

A pesquisa se voltou igualmente a uma proposta sobre o método a fim de pensar o acesso à experiência estética do espectador. E, no âmbito metodológico, uma aposta importante foi a da opção pelo **método da cartografia**. Ele me é muito particular, pois se trata de um trabalho que foi construído ao longo da minha formação. Eu concluí o mestrado estudando cartografia, e a minha formação como pesquisador é paralela ao próprio desenvolvimento da cartografia como método. Nesse momento, o trabalho de formalização desta prática metodológica estava sendo realizado pelos pesquisadores da UFES, UFRJ e da UFF, dentre outras universidades. Trata-se de uma metodologia voltada ao acompanhamento das processualidades no momento no qual elas se desenrolam. Portanto, visamos descrever a experiência estética do espectador de cinema na relação com os filmes no devir do exercício de assistir a eles, utilizando-nos para isso do recurso da atenção. A cartografia se volta ao acompanhamento do exercício da atenção na relação com as obras cinematográficas. Nesse sentido, destacamos a obra de pesquisadores como o Eduardo Passos, a Liliane de Escóssia e a própria Virgínia Kastrup, que vão, em companhia de vários outros autores, estabelecer as bases do uso do método. Recorremos ainda ao trabalho do **Pierre Vermersch** em relação à entrevista de explicitação, que surge como uma proposta interessante, no momento em que nos possibilita habitar o plano da experiência do espectador. A explicitação nos permite falar com os espectadores a partir de uma imersão direta na experiência. Por isso essa leitura foi muito importante. Ela se tornou preciosa no momento em que nos garantiu os fundamentos da abordagem do problema da experiência do espectador com

os materiais audiovisuais. Nesse sentido, a cartografia, aliada à explicitação, se torna uma ferramenta importante de acesso à experiência estética própria a um fazer de si por parte do espectador, no momento em que ele assiste aos materiais audiovisuais. Ela nos permite, ao mesmo tempo, falar da experiência de ver um filme e descrever, de modo encarnado, o exercício de ser afetado por ele. Portanto, em relação ao aspecto metodológico no qual adotamos uma proposta de experimentação, as escolhas se deram em função da leitura destes autores.

E, concluindo esta discussão, temos também a atenção como tema importante na consolidação dessa especificidade do espectador de cinema, pensado no contexto dessa imersão no dispositivo audiovisual a partir da sua experiência de assistir filmes. Eu já vinha me dedicando ao estudo da atenção junto com a Virgínia. Como dito anteriormente, o interesse dela é pelo tema da invenção dentro de uma abordagem cognitiva. E quando nos encontramos no doutorado, optamos por dar continuidade ao estudo sobre os fenômenos atencionais, intensificando nossas investigações. Foi criado, nesse período, um grupo de pesquisa envolvendo professores e alunos da pós-graduação da UFRJ e de outras universidades, culminando numa série de trabalhos que abordavam o tema da atenção em diversas frentes. Este se tornou, por exemplo, parte integrante da maioria das pesquisas orientadas por ela. O grupo se volta, nesse momento, para a leitura de obras dedicadas aos fenômenos perceptivos e atencionais. Nos debruçamos sobre os autores clássicos da atenção, tais como o **William James (2014) e o Théodule Ribot (2017)**, desaguando nas discussões contemporâneas sobre atenção.

Principles of Psychology
(2014).
Psychologie de l'attention
(2017).

Começamos a dialogar com muitos autores franceses que estão pesquisando o tema da atenção e que recolocam de certa forma o problema. Destaco, por exemplo, o trabalho George Frank sobre a

In: Économie de L'Attention
(FRANK, 2014);
Composition Médiatique
d'un Monde Commun à
Partir du Pluralisme des
Régimes d'Attention (2012);
Pour Une Écologie de L'At-
tention (2014).

The Photoplay: A Psychological Study (1916).

economia da atenção. **A Dominique Boullier e o Yves Citton** se tornaram centrais em nossa análise. Este último principalmente, pois sistematiza esse campo de estudo, além de propor uma abordagem ecológica da atenção, pensando-a num viés transindividual e coletivo. Desse modo, a atenção foi adquirindo um destaque especial em nossos estudos sobre o espectador de cinema, uma vez que nos possibilitou pensar e acessar o plano da experiência espectral. É no exercício da atenção que ela se realiza. É por meio da atividade atencional, pelo menos na perspectiva do Citton, que o espectador se subjetiva, mergulhando na experiência audiovisual. Ela se afirma em nossa pesquisa como um conceito importante. Além disso, a discussão sobre a atenção coletiva proposta por Citton nos lançou ao diálogo com o trabalho do **Hugo Munsterberg**, o teórico da atenção no cinema. Assim, iniciamos um mapeamento desse problema da atenção a partir das contribuições seminais deste autor, principalmente em seus escritos no *The Photoplay*.

4. EM QUE OUTROS PAÍSES DA REGIÃO ESSA NOÇÃO TEM ESTATUTO NOS ESTUDOS DE CINEMA E TELEVISÃO?

Essa questão me é significativa, considerando meu percurso muito recente no que se refere aos estudos sobre o espectador. Como havia afirmado antes, minha formação de base é a Psicologia e busco estabelecer, dentro desse campo do saber, algumas articulações entre o tema da produção de subjetividades e a relação com os dispositivos de mídia, em especial, o cinema, o que me levou a desbravar um campo antes desconhecido. Tal reflexão me impulsionou a questionar os efeitos destes dispositivos sobre o público, chegando ao problema do espectador. Como pensei essa questão no espectro de cinema, a pesquisa foi se desenvolvendo, conseqüentemente, em torno do problema do espectador relativo

a este meio específico. De maneira que eu não posso afirmar que possuo uma visão ampla a respeito dos autores que abordam o tema do espectador, seja no âmbito do cinema, ou em se tratando da televisão.

A percepção que eu tive ao longo da pesquisa é que a discussão sobre o espectador de cinema estaria ligada, em linhas gerais, a uma matriz europeia. Utilizamos, por exemplo, muitos textos de autores franceses em nossa análise. Há uma preponderância também de textos de matriz norte-americana e inglesa, principalmente quando investigamos o tema do espectador em relação aos estudos sobre a recepção. Existe também, dentro do universo da recepção, textos de matriz latino-americana, tais como os do Orozco, do Canciani e do Martin-Barbero (espanhol radicado na Colômbia até seu falecimento em 2021), dentre outros. Os considero, inclusive, textos de base que ampliam a fundamentação epistemológica sobre o assunto. Porém existe uma diversidade de pesquisadores que realizam suas análises utilizando-se de teorias já estabelecidas, num movimento de ampliação e aprofundamento das mesmas. Nesse sentido, creio que encontraríamos uma outra disposição dos trabalhos em relação a sua referência aos outros países e regiões. No entanto, entendo que exista, mesmo neste caso, uma certa predominância da matriz norte-americana e europeia. Essa foi a impressão que tive no contexto da análise dos autores que estudei durante a investigação sobre o tema.

5. NO BRASIL, POR ONDE, QUANDO E ATRAVÉS DE QUE PESQUISADORES ELA CHEGA AO CAMPO?

O que pude observar, durante os estudos que realizei em torno do espectador de cinema, é que, focando o recorte nacional, esse tema geralmente se encontra no trato dos pesquisadores en-

volvidos com os estudos de recepção. Isso pensando o espectador enquanto a pessoa que assiste aos conteúdos audiovisuais, seja da ordem da televisão ou do cinema. As teorizações acerca do espectador estavam, no caso do levantamento que realizei em meu estudo, atrelados em sua maioria aos estudos de recepção. Nesse domínio, podemos destacar, na esfera nacional, o trabalho de pesquisadores como a Nilda Jacks e a Ana Carolina Escosteguy, consideradas autoras de referência que adotam uma perspectiva culturalista em relação à abordagem do tema. Já no campo do cinema, o destaque foi o trabalho do Fernando Mascarello. Eu o descobri a partir da busca sistemática de materiais em torno do espectador de cinema. Posteriormente me deparei com as indicações da Nilda no Meios e Audiências apontando algumas implicações sobre seu trabalho. Convém lembrar que, fora a exceção do Mascarello, a maioria desses autores estão relacionados aos estudos de recepção. Então é esse o recorte.

Essa questão sobre como chegamos ao campo é de certa forma intrigante, pois até esse momento estávamos falando do ponto de vista teórico. Mas, do ponto de vista empírico, esse tema do espectador de cinema surgiu a partir do campo. Ou seja, das indagações oriundas da minha prática de assistir filmes e do esforço de entender como se dava a experiência estética, ou seja, o regime emancipado de apropriação, por parte do público, dos materiais audiovisuais, em especial no cinema. É do campo, acho importante frisar, que desponta a discussão sobre essa pessoa que assiste aos conteúdos audiovisuais, a qual chamamos espectador. Lembrando que este conceito não está relacionado só ao meio do cinema e dos estudos de recepção, mas é próprio aos estudos das artes em geral. Desse modo, buscamos pensar como os sujeitos se apropriam daquilo que lhes é transmitido pelos dispositivos, como eles incorpo-

ram os conteúdos audiovisuais e lidam com eles no sentido da sua experiência estética.

Esta indagação nos levou a pensar a questão do espectador de cinema, e a partir dessa análise, nós nos lançamos a uma investigação teórica sobre a espetatorialidade, que, num primeiro momento, se relacionava às teorias do cinema e aos estudos de recepção. Porém, a leitura de autores como Rancière nos levou a uma visão mais ampliada da noção, uma vez que o ato de contemplar um objeto (seja ele audiovisual, de natureza audiodescritiva, relativo ao domínio do teatro, ou algum objeto das artes plásticas) não é restrito ao cinema ou à tv e envolve um sujeito que realiza um determinado trabalho de apropriação daquilo que é transmitido, vamos dizer assim. Ele não recebe e decodifica informações apenas. Acredito que este seja o diferencial da experiência estética. Não se trata só de um conteúdo cognitivo informacional. O sujeito se apropria daquilo que lhe é fornecido (tal como enfatizado por Rancière). Seja na esfera do dizível, isto é, do sistema simbólico de significações e dos discursos que compõem as obras, ou no regime imagético/ imaginário referente ao visível enquanto conteúdo manifesto das proposições artísticas em geral. Ele se apropria, das formas mais variadas, desses conteúdos. Daí o interesse pelo espectador e pela dinâmica da experiência desse sujeito com os filmes. Não desejamos pensar os dispositivos de mídia em geral, o cinema, a televisão, mas a experiência do espectador, desse gesto de se apropriar, à sua maneira e de modo autogestivo, desses materiais.

6. NA TUA PESQUISA ATUAL, QUE LUGAR ESSA NOÇÃO OCUPA?

Acredito que ocupa um lugar central. Antes pensávamos o espectador a partir das teorias sobre os dispositivos e dos estudos que refletiam sobre eles seja no campo do espectador de

cinema, ou no dos estudos de recepção. Mas, no contexto do nosso trabalho, o foco passou a ser o espectador em si. Nem tanto, por exemplo, a natureza da influência dos materiais produzidos ou dos conteúdos emitidos pelos dispositivos e a potencial repercussão destes materiais sobre o público. Também a dinâmica recognitiva própria à apreensão de materiais por parte do espectador de cinema, no sentido computacional do processamento das informações. Por um lado, existe sempre uma preocupação, por parte dos discursos sobre o dispositivo, em pensar a melhor forma de encaminhar esses conteúdos ao espectador. Nesse sentido, ele pode ser considerado um receptor de conteúdos propriamente dito. Por outro, pouco se discute (pelo menos foi o que constatamos ao longo da nossa investigação) sobre o que o espectador faz daquilo que é enviado, que lhe é transmitido.

Daí o foco na experiência do espectador; não no sentido do cognitivismo enquanto um processo intelectual de decodificação de informações. Como discutimos anteriormente, essa é a referência muito comum de uma certa tradição, vamos dizer assim, americana de pensar a cognição. Nós, de outro modo, a entendemos num enfoque inventivo e autopoietico, considerando-a um processo de adaptação, de deriva estrutural entre os seres vivos e o meio. É nesse sentido que o espectador se apropria dessas estruturas e produz então uma reinvenção de si, o que nomeamos como enação. Ele elabora os conteúdos e os transforma, concomitantemente à transformação de si mesmo e do meio.

E a elaboração remete à condição emancipada do espectador, tal como formulada pelo Rancière. O público não é visto na condição de passividade. Ele não está simplesmente recebendo os conteúdos e sendo moldado por eles. Utilizando a linguagem técnica do cinema como exemplo, podemos afirmar que a edição não é

uma prerrogativa do cineasta. O espectador se apropria dos materiais e numa condição emancipada realiza suas edições a partir dos conteúdos assistidos. De modo que o sentido ou a finalidade da obra não se encerra no discurso do cineasta e dos dispositivos. O sujeito que assiste aos filmes também produz sentido em relação aos materiais exibidos. Trata-se de um entrecruzamento de narrativas. A narratividade produzida pelos dispositivos é apropriada pelo espectador na sua condição de artífice, de produtor de narrativas. Não só de proposição de outras histórias, mas de sua narrativa existencial. Ele não só recebe os conteúdos e reage sobre eles, mas também elabora e transforma aquilo que recebe. E existe algo mais: sua existência é entendida como uma narrativa, pois, nesse exercício de apropriação, ele reescreve a si mesmo de modo constante. Ele se reinventa (subjetivação), se apropriando, numa condição autônoma, daquilo que é veiculado. Então, essa é a dinâmica principal.

É nessa perspectiva que penso a experiência estética. Ela não remete somente à forma do conteúdo que é transmitido. Não se trata da forma do filme. Não é estética própria da narrativa da obra em si, mas a que envolve uma performatividade inerente ao espectador. Ele tem o poder de reinventar o sentido da obra e a si mesmo a partir dessa condição emancipada que se realiza no acesso à experiência singular de assistir ao filme. Isto, é claro, é facilitado quando o dispositivo se coloca na condição de promover essa experiência. Uma obra de arte, por exemplo, um filme com a proposta artística, nem tanto comercial. Esse filme tem a certa função de potencializar a experiência singular desse sujeito que devora (no sentido antropofágico de Oswald de Andrade) os materiais audiovisuais. E é nessa dinâmica dos dispositivos contribuírem a essa abertura cognitiva e emancipada do espectador, e

deste se apropriar da obra e produzir suas próprias narrativas, que se dá o que chamamos de experiência estética. Não só o intelecto está envolvido, mas também a percepção, a emoção, os afetos, o corpo como um todo. A proposta narrativa do filme/arte e os signos audiovisuais envolvidos na sua composição produzem uma ruptura das estruturas cognitivas, ou seja, dos esquemas sensório-motores reificados no processo de decodificação das obras, levando o sujeito a viver um outro tipo de experiência. E ela é estética na medida que nos possibilita transformar a nós mesmos. Esse é o sentido da estética: poiesis. A proposta é a de entender como se dá essa dinâmica autopoietica do espectador na interação com os conteúdos audiovisuais. Deslocar a questão dos discursos dos dispositivos sobre o espectador para o plano da experiência inerente ao mesmo.

7. IDENTIFICAS OS ESTUDOS DE ESPECTATORIALIDADE COMO ORIUNDOS

DOS DE RECEPÇÃO, CONCEPÇÃO QUE PARECE NÃO CIRCULAR NO CAMPO DOS ESTUDOS DE CINEMA, MESMO QUANDO TRATAM DO PÚBLICO. PODES COMENTAR?

É uma questão complexa porque, na verdade, eu não tenho essa precisão de afirmar categoricamente que existe uma recorrência direta aos estudos de recepção. O que nós observamos ao longo da pesquisa é a existência de uma análise do tema do espectador de cinema por parte dos teóricos e estudiosos sobre o cinema, bem como de pesquisadores cuja referência são os estudos sobre recepção. Talvez um ponto comum entre eles seja a adoção da abordagem culturalista mais abrangente e crítica em relação às discussões próprias a esse campo. Em ambas as perspectivas, destacam-se autores cujas referências são os estudos culturais. Mas, como havia comentado anteriormente, a espetatorialidade é, pelo menos no caso dos teóricos do cinema, um termo

adotado originalmente pelo Stam. E este autor, bem como os teóricos do cinema que fundamentam nosso trabalho, não fazem menção aos estudos sobre recepção ao tratar do tema. Porém, devemos lembrar que encontramos, em nosso levantamento bibliográfico, uma série de trabalhos de pesquisadores vinculados à recepção que tratam do problema do espectador de cinema e que recorrem à noção de espectralidade. Em decorrência deste fato, seria interessante avaliar se existe uma equivalência no uso do conceito, em se tratando dos dois campos.

Há de se considerar ainda a existência de uma outra discussão em torno da espectralidade e que não é própria aos estudos de recepção e ao cinema. Trata-se das investigações sobre do tema do espectador no contexto dos pensadores e teóricos das artes em geral. Ao adotarmos esta postura, nós ampliamos os horizontes sobre outro tema importante e de nosso interesse, que é a questão estética. Concluindo, acredito que se trata de campos que se comunicam, mas, a princípio, entendendo-os como distintos.

8. ACHAS QUE OS DOIS CAMPOS – COMUNICAÇÃO E CINEMA – NÃO DIALOGAM NO ÂMBITO DA ANÁLISE DA RELAÇÃO DAS AUDIÊNCIAS COM O CINEMA?

Não entendo que o campo da comunicação e do cinema não dialoguem em relação à audiência cinematográfica. Não vejo a questão por esse prisma, de que não haja relação entre o cinema, o estudo das audiências e a comunicação. Na verdade, acredito que existam possibilidades múltiplas e heterogêneas de diálogo. Devemos, portanto, considerar as especificidades em cada domínio, e a partir da análise dessas especificidades, buscar identificar quais são as possibilidades de interlocução entre essas problemáticas.

A Literatura e o Leitor: Textos e Estética da Recepção (1980).

O que venho defendendo, ao longo do meu trabalho, em relação ao espectador de cinema, é a questão da experiência estética. A considero muito mais ligada, por exemplo, à questão da estética da recepção na literatura, tal como proposto por **R. Jauss**. Entretanto, percebo, neste caso, que a discussão sobre a estética se volta mais à literatura do que ao espectador. Existe uma dimensão autônoma na apropriação dos conteúdos por parte do leitor, mas a discussão sobre o primado da forma se atrela ainda ao dispositivo literário. A preocupação estética se dá em relação às obras e como elas vão afetar o leitor. Nossa proposta se diferencia, então, uma vez que estamos pensando a experiência estética no exercício do espectador de se apoderar dos materiais audiovisuais. Estética não do dispositivo ou dos conteúdos, mas do espectador. Em relação a essa discussão, vejo, inclusive, mais afinidades com o campo da recepção em geral do que com o enfoque da audiência propriamente dita.

E, talvez este seja um ponto fundamental. Nas pesquisas sob as quais nos debruçamos (sejam elas relativas aos cineastas e teóricos do cinema; ou na perspectiva dos estudos da recepção), a experiência do espectador é sempre relegada ao papel coadjuvante na constituição dos saberes que lhe são próprios. O saber é sempre uma síntese interpretativa constituída pelo pesquisador em relação às práticas do espectador. Mesmo quando os estudiosos alegam que se respaldam na realidade do público de cinema, a instituição dos discursos cientificamente validados é realizada prioritária e determinantemente pelos primeiros e não pelos segundos. Já em nosso trabalho, a aposta é a de o conhecimento ser produzido a partir de um respaldo direto na experiência. Não se trata de uma mediação ou hibridação, mas de uma experiência direta, encarnada. De modo que o espectador comparece como artífice do processo, ao invés de mera base de dados. O saber é produzido pela coletividade

dos espectadores emancipados e não pelo pesquisador. A este cabe mais o papel de organizar e ampliar estes saberes, no esforço de pensar uma teoria constituída pelos discursos dos espectadores e não pelas lentes de quem os estuda.

Tremores: Escritos Sobre a Experiência (2014).

Daí a dificuldade de entender a experiência estética pelo viés da audiência. Ela dificilmente expressa essa realidade. Utilizando-nos da leitura de **Jorge Larrosa Bondía**, diríamos que a audiência não se constitui como um saber de experiência, não se realiza ou se fundamenta nela. Da mesma forma as mediações e hibridações. Estas são sínteses interpretativas que se produzem fora da experiência. Elas expressam, no caso, um saber de informação, uma estratificação que se produz distante da experiência, tal como afirma o autor; o que se torna um obstáculo em se tratando de uma pesquisa que visa se voltar ao fazer da experiência em sua processualidade. Principalmente, no que diz respeito às análises estatísticas próprias a esse domínio. Creio que exista uma diferença entre, por exemplo, contabilizar um cinema lotado ou o número de televisores ligados e a dimensão testemunhal da experiência estética e singular de apropriação dos filmes por parte do público. Acredito que estamos tratando aqui de dois assuntos diferentes. Não que a audiência não possa denotar algo da experiência estética e vice-versa. Mas ela expressa mais o produto de algo que se construiu e não o processo de construção em si. São problemas diferentes. Devemos ainda considerar que, em se tratando do cinema enquanto obra artística (e que se difere da lógica do cinema comercial), a audiência não exprime sua realidade. O que está em jogo nesse tipo de produção não é a bilheteria em si, mas a estética, no sentido de um produto que tem como objetivo afetar a quem o assiste, lhe mobilizar; compartilhar o processo de transformação e produção de sentido próprios à finalidade

Me refiro, neste momento, à discussão proposta por Henry Bergson em *Matéria e Memória sobre o problema da intuição como método*.

Tal discussão é mais bem abordada no texto de Gilles Deleuze sobre o tema (Editora 34, 2004).

da obra artística. Experiência estética no processo de edição e no plano das práticas dos espectadores. E isso é muito diferente de um interesse em gerar fidelização do público em termos de bilheteria e/ou audiência.

Consequentemente, há de se realizar um esforço no sentido de estabelecer as relações possíveis entre a questão da experiência estética, tal como a abordamos e a audiência. Existe todo um campo de discussão que já está colocado. Torna-se necessário pensar as possibilidades de interlocução entre essas duas problemáticas no contexto do que estamos propondo como perspectiva emancipatória do espectador de cinema. Me inspiro aqui na **análise bergsoniana**, que nos aponta a questão do problema bem colocado. Ele nos leva a um horizonte específico de análise. Então, eu acredito que haja, não uma incompatibilidade, mas direções diferentes a partir da colocação dos problemas. Seja em relação àquilo que o debate sobre a audiência nos leva; seja ainda no plano da análise estatística da audiência, ou na questão da experiência estética. Entretanto, as direções diferentes não impedem as possibilidades de intercâmbio entre esses domínios. Todo esforço de nosso trabalho não foi o de invalidar as discussões sobre a recepção e as audiências, mas o de delimitar o campo da experiência estética do espectador. Não segundo o paradigma do dispositivo, ou no sentido de como a narrativa constrói uma forma, uma arquitetura que direcione o espectador, por exemplo. Nossa aposta é na radicalização da experiência no plano da apropriação, por parte do espectador, dos materiais audiovisuais. A partir do momento que estabelecemos essa diferenciação entre os problemas, bem como de suas especificidades e o direcionamento dado a cada um deles, podemos pensar nas possibilidades de diálogo entre a comunicação, o cinema, a recepção e as audiências, bem como a experiência estética do espectador. Um

horizonte de possibilidades se abre, de modo que não vejo incompatibilidade e sim possibilidades heterogêneas de diálogos a partir dos múltiplos problemas que cada um desses campos nos colocam.

9. TRATAS DA EXPERIÊNCIA ESPECTATORIAL, A QUAL MOBILIZA O ESPECTADOR NO PLANO COGNITIVO E ASSUME UMA DIMENSÃO ESTÉTICA.

COMO RELACIONAS COM O EXERCÍCIO DA ATENÇÃO E COM A EMANCIPAÇÃO DO ESPECTADOR?

A questão da atenção surgiu a partir de uma reflexão sobre o que seria próprio à dinâmica do espectador, no que se relaciona as suas modulações com o cinema. Muito se fala sobre a cognição, sobre a semiótica e a semiologia, mas pouco se diz sobre o papel da atenção. A atividade do espectador consiste basicamente em voltar sua atenção para o que é exibido e, dessa maneira, ele se apropria dos materiais audiovisuais. A princípio, esse processo se daria num plano intelectual; seria uma espécie de decodificação das imagens ou dos contextos próprios à linguagem das imagens e suas nuances. No entanto, entendemos que ele extrapola a esfera do processamento de informações e à própria função intelectual envolvida. Por conseguinte, torna-se importante salientar que, quando falamos de cognição, estamos nos referindo a um processo encarnado, vamos dizer assim, de conexão do ser com o mundo. Trata-se de um agenciamento do vivo, o qual envolve a inteligência, mas não se restringe a ela, remetendo a todas as relações do organismo com o ambiente. Um processo de deriva estrutural, de adaptação do sujeito em relação ao meio e vice-versa. Se ocorre um processo de decodificação dos materiais audiovisuais por parte do sujeito (não só das imagens, dos discursos, ou do som, por exemplo), entendemos que essa decodificação se realiza num plano não só intelectual, mas no plano afetivo, no plano da percepção e do

corpo, etc. E consideramos a atenção uma operação fundamental nesse sentido.

Nós nos voltamos, numa perspectiva fenomenológica, para aquilo que contemplamos. Essa foi uma primeira inflexão, no sentido de entender a importância da atenção nesse regime de apropriação das imagens. No entanto, não estamos pensando aqui a atenção como um fenômeno individual inerente a um sujeito isolado e centrado num foco, de acordo com o modelo clássico. Existe em nossa atividade atencional todo um envolvimento afetivo, intelectual e subjetivo com os materiais audiovisuais, numa dinâmica na qual ao mesmo tempo em que nos apropriamos dos circuitos de imagens, somos afetados por eles. Nela ocorre uma transmutação, não só do sujeito, mas do próprio plano das imagens. O sujeito se reinventa a partir do cinema, ao mesmo tempo que o próprio cinema também se reinventa a partir do sujeito, como afirma Stam. Onde, percebemos como se desenrola o processo de deriva estrutural no plano da relação dos expectadores com os dispositivos. Não existe uma estrutura invariável, nem do cinema, nem do sujeito. Este se transforma na medida em que se adapta às transformações do meio audiovisual, que, por sua vez, também se adapta. Conforme essas transformações vão se desenrolando no plano da agência dos expectadores, o próprio dispositivo audiovisual vai se transformando, desencadeando, no processo de deriva, uma transmutação das estruturas cinema/espectador.

A atenção desempenha um papel fundamental nesse jogo. Ela não corresponde a um regime individual e focal. Ao invés disso, o espectador, para além de simplesmente decodificar e interpretar imagens/informações, permanece ligado a diversas dinâmicas que acontecem em torno desse processo de apropriação dos materiais audiovisuais. Pensemos numa situação onde nos encontramos

na sala de cinema. Nesse momento, prestamos atenção não só ao filme, mas à mobilização do público em relação às reações a um plano-sequência, por exemplo. O interessante é que nossas reações a este plano-sequência são moduladas não somente em função do dispositivo, ou do filme em si, mas dos outros espectadores que nos circundam, de maneira que se trata de uma atenção coletiva ao invés de individual. Nossas reações se dão em função de uma interação não só com o filme e com os dispositivos, mas com o público. Seja presencialmente na sala de exibição, ou por meio do acompanhamento da reação dos outros espectadores no contexto das redes sociais, por exemplo. Vamos supor que eles aplaudam uma determinada cena, que eles vibrem com ela, ou que nossa receptividade a um filme se dá em função de uma série de comentários positivos sobre ele nas redes sociais. Essas experiências se desenvolvem no contexto da nossa atividade atencional que procede por uma espécie de contágio onde a afirmação de um conteúdo que considero relevante passa pelo reconhecimento na experiência dos outros como algo igualmente relevante. De modo que nossa atenção para determinados eventos se dá em função do direcionamento da atenção dos outros para os mesmos. Isso extrapola a linearidade da relação de um sujeito para com a imagem projetada na tela nos moldes da situação de cinema, tal como descrita por Hugo Mauerhofer, o que se mostra muito instigante.

Os estudos contemporâneos sobre a atenção vêm mostrar justamente que a nossa dinâmica atencional não é unidirecional, mas multifocal. Ela é a atividade por meio da qual o sujeito se volta para si e para o mundo. Trata-se de uma dinâmica de transformação que denominamos como “atencionalidade”, numa interlocução entre o conceito de atenção e a intencionalidade na fenomenologia. O ser no mundo se afirma num processo de devir, no momento em

que ele mobiliza sua atenção para algo. E essa dinâmica de simultaneamente prestar atenção em algo e em si mesmo possui uma conexão central com a emancipação. Não estamos, num primeiro momento, pensando-a no viés político propriamente dito, embora ela seja eminentemente política. Não se trata de uma emancipação, no sentido pedagógico de transmitir uma gama de valores políticos que, por sua vez, irão incentivar a produção de uma certa autonomia do sujeito, uma independência deste no plano político das agências. Ao invés disso, entendemos a emancipação como essa capacidade do sujeito de se apropriar das coisas do mundo independente dos regimes de signos constituídos a priori. Independente dos circuitos de poder que determinam as formas existentes no mundo.

Esta é uma leitura muito própria ao Rancière. A experiência por ele narrada, num de seus textos, de sua pesquisa sobre correspondências entre operários no século 19 e o uso de seu tempo vago ilustra bem esse regime de apropriação e autonomia. Ao invés de revelar dados sobre as condições de trabalho, de como se dava a luta de classes e os efeitos da alienação na vida dos operários (expectativa inicial do filósofo), elas terminam por revelar uma outra coisa. Neste momento, Rancière se volta para o exercício de contemplação, por parte destes operários, de sua própria realidade. Ele percebe que eles não só a observam, mas realizam com desenvoltura, durante seu tempo de lazer, uma série de análises sobre ela, como verdadeiros intelectuais e críticos. Estetas que fruem das formas, filósofos que desenvolvem hipóteses metafísicas, tal como se descreve no seu texto. O interessante nesse movimento é que eles estão produzindo as suas próprias leituras sobre o que contemplam, não as submetendo a uma validação por parte de teóricos ou de cientistas. Rancière

observa minuciosamente o comentário dos operários nas cartas e percebe que eles produzem conhecimento e saber sobre aquilo que está sendo visto, num exercício contemplativo que rompe as fronteiras entre os saberes comuns e o conhecimento validado, bem como os lugares preestabelecidos, seja o do intelectual ou o do operário.

Essa é dinâmica da emancipação. Trata-se da capacidade de se apropriar das formas, dos conteúdos e das narrativas; do regime visível (o imaginário, o plano das imagens e dos sons) e do dizível (os sistemas de signos/ os discursos). Esse gesto de apropriação é que nos dá a dimensão de autonomia e independência e, nesse sentido, percebemos o valor da emancipação. Por conseguinte, pensar o espectador emancipado requer colocá-lo numa posição afirmativa. Não é o sujeito transcendental do conhecimento que produz o mundo. Da mesma forma não é o discurso do cineasta ou do artista “criador” da obra que o produzem. O mundo se produz de modo coletivo, num sistema de partilhas. O artista produz a obra, mas o espectador produz as suas leituras. Ele produz inclusive, a sua própria obra, na medida em que se apropria, à sua maneira, desses materiais do universo da arte e do conhecimento em geral. Este é o sentido da estética. A existência como poiesis, como uma obra de arte que requer um regime emancipado do uso da atenção. É sobre essa condição que pensamos a experiência do espectador de cinema. Nós possuímos muitos conhecimentos e ocupamos simultânea e dialogicamente o lugar de saber e do não saber. Trata-se de entender, dentro da lógica proposta por Rancière, a reversibilidade da nossa condição de mestres e ignorantes. Somos sempre mestres em alguma coisa ao mesmo tempo que ignoramos algo. Em vez de nos fixar no discurso da mestria, a proposta é a de nos colocarmos na posição de mestres/ignorantes, no sentido de entender a expe-

riência espectral. Sabemos sempre algo sobre o público de cinema na mesma medida em que ignoramos muitas outras coisas sobre ele. De maneira que precisamos sair do lugar de mestria e nos abrir para a experiência dos espectadores e dos saberes por eles produzidos sobre os rituais próprios a atividade de assistir aos filmes. Este é o arranjo que permite nos apropriar dos discursos, das obras de arte, dos filmes e dos fenômenos que nos circundam.

10. QUAL A MAIOR DIFICULDADE METODOLÓGICA PARA TRATAR DA QUESTÃO DA ESPECTATORIALIDADE EM PESQUISAS EMPÍRICAS?

Bom, em primeiro lugar, entendo que essa discussão sobre a escolha metodológica deva ser colocada sempre em função do problema. E nós estamos tratando aqui da questão da adoção de um método próprio à análise da experiência estética do espectador de cinema. Seja no universo da espectralidade em geral, ou no caso específico da sétima arte, creio que o que nós pretendemos estudar, analisar e conhecer em relação ao tema será determinante, no sentido da opção por um método satisfatório que corresponda às necessidades próprias à fundamentação da pesquisa. Portanto, uma vez colocada a questão do problema, é em função dele que nós vamos pensar a questão do método. Pois entendo que exista, dentro desse universo próprio do espectador, uma infinidade de perspectivas epistemologicamente justificadas, em função das quais se delineiam uma multiplicidade de investigações, cada uma com suas prioridades características. O trabalho do pesquisador é, portanto, o de construir, no âmbito desse domínio geral, um olhar para um problema específico. É mediante esse olhar que a questão do método se coloca. De modo que a opção pela análise estatística, ou pelo estudo experimental, pela observação participante, pela cartografia ou a etnografia, por exemplo, vai sempre se dar em função dos interes-

ses da pesquisa. Não existe o método ideal para todo tipo de análise, mas aquele que é próprio à necessidade de um problema específico. Acredito que exista uma certa política da escolha metodológica. E devemos mesmo nos perguntar sobre o que nós pretendemos investigar, o que pretendemos entender nesse universo do espectador.

No caso do nosso trabalho sobre o cinema, o esforço foi o de tentar circunscrever de forma precisa o problema da experiência, de tentar situar, no âmbito da discussão teórica, a especificidade da experiência estética do espectador. O que temos observado, ao longo das nossas análises, é a prevalência das leituras dos teóricos em relação à experiência do espectador, que se apropriam deste último como uma base consultiva e interpretativa. Se existe um respaldo na experiência do público, este se dá a partir do ponto de vista das teorias sobre o espectador. Algo como uma representatividade. A experiência do público representada na perspectiva da análise do teórico, que, por sua vez, faz um estudo sobre as práticas espectatoriais, se enquadrando mais no âmbito de uma leitura do pesquisador sobre os fenômenos do que as práticas do público em si. Ele se coloca nesse lugar de conhecimento da experiência do espectador e responde então desse lugar. Como consequência, temos um saber que é produzido não pelo espectador. E aí o debate metodológico pode nos levar a uma série de reflexões importantes. Poderíamos, por exemplo, adotar métodos que de certa maneira nos levem a diminuir essa interferência do pesquisador no campo dos saberes relativos ao espectador? Entendo que sim. Acredito que, de acordo com a proposta metodológica, poderíamos chegar a um consenso em termos de dar voz a esse sujeito que assiste aos conteúdos audiovisuais e faz múltiplos uso deles.

Dáí a importância do entendimento da espetatorialidade numa visão fenomenológica. Ela se constitui, em nossa perspecti-

va, numa singularidade que é própria à experiência dos sujeitos com os conteúdos audiovisuais. E talvez, em função desse aspecto fenomenológico, a adoção de um método deva ser pensada em torno das possibilidades de abertura em relação a esta intencionalidade, a este ser que se volta para um objeto, que seria da ordem dos dispositivos audiovisuais. Pensar a experiência desse sujeito, a construção dos conhecimentos a partir de sua experiência com aquilo que assiste. Dentro desse debate, torna-se pertinente a questão do método. Quais seriam os meios próprios a fim de dar conta desse aspecto fenomenológico, de modo a facilitar o acesso ao plano da experiência e eliminar possíveis interferências no desenrolar desse espaço singular de produção de si.

Em linhas gerais, (talvez seja necessário elaborar um pouco mais esse debate), o esforço foi pensar a experiência estética, um outro tema importante a ser avaliado. Ela é estética no sentido de que o sujeito constrói um saber sobre os conteúdos audiovisuais a partir de sua experiência e molda a si mesmo nesse processo. Neste sentido, uma análise interpretativa nos ofereceria certas limitações no que se refere ao aspecto da inserção do sujeito na experiência. Neste momento, nos deparamos com uma dificuldade. Nem todas as metodologias são próprias para abordar a experiência do espectador dentro dessa perspectiva. A interpretação, nesse caso, pressupõe um deslocamento da posição do sujeito em relação à posição daquele que a interpreta. É a lente do intérprete que vai produzir conhecimento sobre a experiência do sujeito, quando a prerrogativa em nosso caso é a de abandonarmos nossas lentes e mergulharmos naquilo que acontece com o outro no exercício da sua atenção para os materiais audiovisuais.

Um dos dispositivos que tenho estudado no sentido de pensar essa questão do método é o da obra de arte, no contexto das

Disponibilizamos aqui um vídeo do Instituto Itaú Cultural, reproduzindo este trabalho da artista: www.youtube.com/watch?v=3sPuT5DQLM

Sobre este trabalho ver: www.youtube.com/watch?v=lfitsC4m_dY

Este objeto pode ser visualizado no link: www.matematicaparafilosofos.pt/a-fita-de-mobius-breve-abordagem-filosofica/

práticas da artista plástica **Lygia Clark**. Ao longo dos últimos anos, montamos um laboratório de práticas estéticas na Universidade Federal de Jataí - GO, utilizando-nos das proposições e técnicas desta artista como referência na relação entre a estética, a experiência e a política. A obra da Lygia nos fornece uma pista valiosa em termos de uma proposta metodológica, em especial a obra intitulada **Caminhando**. Ela consiste num exercício no qual o sujeito não se limita a contemplar a obra de arte. Há uma ruptura radical com a dimensão da aura, pensando aqui o conceito proposto por Walter Benjamin. A obra não se limita ao objeto em si e não permanece confinada no espaço transcendental do museu. No caso desta proposição e de outros trabalhos, tais como os Bichos, podemos, inclusive, notar o caráter volátil da reprodutividade, de modo semelhante ao cinema. O *Caminhando* rompe com a perspectiva da obra como um todo produzido e de um espectador independente que a contempla. Nesta proposição ele não a observa. Ao invés disso, é convidado a participar dela. Essa participação não se limita uma simples interação, em manusear os artefatos que compõem o dispositivo, ou de brincar com eles, por exemplo. No *Caminhando*, a prática é a seguinte: o participante constrói uma banda de **Moebius** com uma fita. Depois ele começa a produzir um corte na mesma com uma tesoura. Ele não rompe a banda de Moebius e sim acompanha sua silhueta paralelamente com a tesoura. Ele segue cortando a fita no sentido da banda, continuamente, até chegar a um determinado momento em que não há mais espaço para cortar, pois a fita vai ficando tão fina, que já não se sustenta mais a operação de corte, e o experimento se encerra nesse momento. Existe aí uma perspectiva da escolha da direção do sujeito no sentido do ato de cortar a fita. Ao fazê-lo, ele determina o caminho, o percurso do exercício. Então Lygia nos

explica que essa escolha é fundamental, pois, na verdade, o que caracteriza a obra de arte não é a banda de Moebius em si, mas a escolha do sujeito no ato do corte. A fita não é a obra; e sim o “caminhando”, isto é, o movimento de cortar baseado na escolha do participante, que a caracteriza.

Obviamente existe, neste processo, uma questão que concerne ao método. Caminhando implica um ato de fazer, de produção de um conhecimento que se constrói na experiência do sujeito no ato de cortar a fita. É no sentido de uma analogia à obra da Lygia que nós tentamos pensar a experiência do espectador. E o método se constitui também um caminhado, voltado ao acompanhamento dos percursos dos espectadores. Não numa base de interpretação daquilo que este faz e sabe. Mas, numa construção de conhecimento a partir de sua experiência. É ele que produz esse saber no ato de assistir a uma obra audiovisual. Este é o ponto fundamental. Onde o questionamento sobre qual a abordagem e a metodologia próprias a esse tipo de análise. Foi em meio a essas reflexões que chegamos ao debate em torno do tema da cartografia enquanto metodologia própria ao acompanhamento dos processos, no sentido desse devir do sujeito. E isto exige todo um posicionamento do pesquisador, no sentido de habitar o território existencial da pesquisa. Existe igualmente uma preocupação, quanto ao acompanhamento do processo que é a própria cartografia, o que nos foi muito útil. Existem ainda outras perspectivas metodológicas que envolvem um exercício de acompanhamento da experiência dos sujeitos, tal como na etnografia, por exemplo. De maneira que adotamos a cartografia, etnografia, e a entrevista da explicitação como recursos, no sentido de habitar a experiência com o outro, não nos tornando intérpretes ou porta-vozes dele, mas instigando que ele fale sempre no lugar da experiência espectral que lhe acontece. O es-

pectador emancipado de Rancière se produz na experiência desse sujeito que se apropria (sempre na perspectiva do dissenso e da insubordinação que lhe é implícita) dos conteúdos da arte, e, em nosso caso, das obras audiovisuais. E a maneira como ele produz esse conhecimento, esse saber, é que nos é importante. Concluindo, creio que a questão gira em torno do que nós estamos buscando dentro desse espectro da espectadorialidade. Em nosso caso específico, nos preocupamos com essa questão estético-política da experiência do espectador e como ela produz. Se existe uma dificuldade, esta consiste no acesso direto ao plano da experiência em sua gênese. No entanto, esta dificuldade não nos impõe um limite, mas nos impele a buscar os meios mais propícios a facilitar esse trabalho. Fazer com que os saberes encarnados no plano da experiência venham à tona se torna um compromisso ético/político nas pesquisas sobre a dimensão estética da atividade espectadorial.



JOÃO LUIZ VIEIRA

“O conceito de espectralidade, apesar de sua centralidade para as teorias contemporâneas do cinema influenciadas pelas aproximações com a Psicologia e a Psicanálise, já no final dos anos 1960, não problematizava a noção de espectador, ainda considerada quase como uma abstração e não uma pessoa real”

1. COMO, QUANDO E EM QUE CIRCUNSTÂNCIA TOMASTE CONHECIMENTO DA NOÇÃO DE ESPECTATORIALIDADE?

De forma ainda bem intuitiva, desde que comecei a ir ao cinema, a partir de seis, sete anos, quando guardo minhas memórias mais remotas da infância, sempre levado pela minha mãe e com meu irmão mais velho, no Cine Irajá, o nosso cinema de bairro no subúrbio carioca. Como assim? Pela expectativa já criada na antecipação desse programa quase semanal- a caminhada até o cinema, a aproximação do cinema ao longe, com sua grandiosa arquitetura art-déco, a visão da marquise com as letras maiores anunciando o nome do filme e as menores, os nomes de dois ou três dos atores principais e mais o horário, a censura (*livre, proibido para menores de 10 anos, 14, 18*), a ansiedade antecipada na dúvi-

da sobre se teria ou não fila, se sim, se estaria muito grande e não pegaríamos mais um bom lugar, a hora da sessão para não perder nada (o gongo sincronizado com a abertura das cortinas e o escurecimento da sala...o cinejornal, os trailers das próximas atrações) e, vez por outra, a pipoca.

2. QUAIS AUTORES INTERNACIONAIS E NACIONAIS RECONHECES COMO REFERÊNCIAS NO USO DA NOÇÃO?

The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907 (1990).

The Image in Early Cinema: Form and Material (2018), de Gunning. Do autor, é fundamental seu conceito de “cinema de atrações” (1986), revisado posteriormente em 1989.

Ver *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and The Avant-Garde* (2019) e *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator* (1989).

Film History, Theory and Practice (1985).

Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States, (1992).

No Brasil, destaco a pesquisa pioneira de Vicente de Paula Araújo intitulada *A Bela época do Cinema brasileiro* (1976) e também, desse mesmo autor, *Salões, circos e cinemas de São Paulo* (1981). Importante destacar também o questionamento desse mito da “Bela Época” feito primeiramente por Jean-Claude Bernardet em *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995).

Mesmo não dialogando diretamente com conceitos de espectralidade, pela

Um posterior processo de autoanálise se associa à minha própria inscrição como *sujeito/objeto de pesquisa* sobre a cinefilia infanto-juvenil quando, já a partir de um conhecimento teórico de noções de espectralidade, via autores como Douglas Gomery, Robert C. Allen e colegas do doutorado (1977-1981) em Cinema Studies na New York University como **Charles Musser** e **Tom Gunning**, quando procurei compreender melhor as estruturas de fascinação presentes nas experiências de cinema desde aqueles anos as quais me apontaram caminhos profissionais relacionados àqueles interesses. Dois textos fundamentais que muito me orientaram desde então são os livros do **Allen e do Gomery**, e um de autoria do **Gomery**. Juntos com mais alguns outros **autores e autoras nacionais**, esses estudos pioneiros trouxeram questões e metodologias desenvolvidas ao longo de uma vida dedicada ao ensino de cinema pelo viés da História, da Crítica, da Pesquisa, da Estética e também um pouco de realização quando trabalhei como assistente de produção em cinema, rádio e TV durante dois anos, na empresa Aroldo Araújo Propaganda, entre 1972-74.

3. QUAIS OS MOTIVOS QUE TE LEVAM A ESSE RECONHECIMENTO?

Venho de uma primeira geração universitária que inaugurou os chamados *Estudos de Cinema* como área autônoma a par-

natureza do tema tratado, será sempre essencial e de referência obrigatória a amplitude da pesquisa sobre salas de cinema realizada por Hernani Heffner e Alice Gonzaga no hoje clássico *Palácios e poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro* (1996).

Um outro pesquisador influente em meus interesses, tem sido Jose Inácio de Melo Souza, especialmente em dois livros fundamentais de sua autoria: *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema* (2004); e *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930): o cinema dos engenheiros* (2016). E do Rio Grande do Sul também destaco a excepcional contribuição da historiadora Alice Dubina Trusz em *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre: 1861-1908* (2010).

Todas estas e outras contribuições têm nos ajudado a pensar em diferentes contextos sócio-históricos onde conceitos de espetatorialidade encontram-se, em maior ou menor grau, implícitos.

tir da confluência entre Artes, Comunicação e Ciências Humanas na primeira metade da década de 1970.

Em 1977, quando entrei para o meu doutorado na New York University como bolsista Fulbright, o único programa em todos os EUA que oferecia um Doutorado (Ph.D.) em **Cinema Studies** era exatamente na NYU. E tive a sorte de ter o Ismail Xavier como doutorando nesse programa dois anos antes de começar meus estudos, abrindo de forma brilhante as expectativas positivas para a chegada de mais um brasileiro. Só mais tarde é que esse campo se institucionalizou e se multiplicou em inúmeros outros programas acadêmicos, não só nos EUA. E, nesse começo, o foco maior sempre foi nos filmes, enquanto textos, gêneros, autores, períodos, movimentos, História.

O conceito de espetatorialidade, apesar de sua centralidade para as teorias contemporâneas do cinema influenciadas pelas aproximações com a Psicologia e a Psicanálise, já no final dos anos 1960, não problematizava a noção de espectador, ainda considerada quase como uma abstração e não uma pessoa real.

Isso mudou a partir da contribuição interdisciplinar trazida pelos Estudos Culturais através de uma percepção mais afinada que propõe abordagens, entre outras, etnográficas (que “espectador/a” é esse, essa?) em relação aos mais diferentes meios, suportes, tecnologias, janelas por onde ainda hoje passa o cinema.

E, nesse sentido, o cinema visto como **processo cultural** ganhou ênfase ao se abrir para a inclusão de outras áreas como produção, distribuição, exibição, práticas sociais, dando ênfase maior ao contexto em vez de manter o foco principal apenas dirigido ao texto e a textualidade.

É na direção das **espetatorialidades sociohistóricas** (agora sempre no plural) que nosso investimento teórico caminha com as **histórias de cinemas**, abrindo um amplo campo de inves-

tigação ao incluir, por exemplo, a partir de uma sala de cinema geolocalizada, uma variedade de fontes materiais e imateriais de pesquisa que afetam as práticas de recepção e a interpelação espectral (anúncios de imprensa, cartazes, folhetos, as diferentes formas de publicidade de um passado impresso, o presente virtual da internet com suas formas contemporâneas de comunicação nas redes sociais, dados de bilheteria, diferentes formatações e suportes de crítica, entre outros). E as formas novas de espectralidade observadas a partir de situações contemporâneas tanto na pré-pandemia quanto nestes dois últimos anos e vários meses desde que o mundo foi afetado pela Covid como, por exemplo, o que tem sido definido como *binge watching*, sobre o qual falarei mais adiante.

Importante também dar conta das memórias e testemunhos de uma geração ainda presente entre nós, em especial quando vivenciamos a rapidez das transformações tecnológicas que trazem um valor sem precedentes a esses documentos orais ou audiovisuais de espectadores que ainda vivenciaram suas experiências do cinema em décadas passadas do século XX. Não deixa de ser uma corrida contra o tempo...

Asociación Argentina
de Estudios de Cine y
Audiovisual

Clara Krieger tem se dedicado a pesquisar a história dos públicos de cinemas de Buenos Aires, e um trabalho importante em termos de metodologia está em *Creación de fuentes y estudio de públicos de cine en la ciudad de Buenos Aires*, capítulo do livro *Intensidades políticas en el cine y los estudios audiovisuales latino-americanos: identidades, dispositivos, territorios* (AsAECA, 2018)

4. EM QUE OUTROS PAÍSES DA REGIÃO ESSA NOÇÃO TEM ESTATUTO NOS ESTUDOS DE CINEMA?

Destaco aqui, em especial, as pesquisas que conheço melhor, realizadas na Argentina e no México, que têm tido ressonância nos meus interesses. Na Argentina, o grupo que se desenvolve nos encontros anuais da [AsAECA](#) onde, por exemplo, há substancial contribuição nos estudos de programação levados a cabo pela professora [Clara Krieger](#), entre outros.

No México, com um forte viés antropológico, as pesquisas de

Destaque para *Ir al cine: antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas* (MANTECÓN, 2017).

Universidad Autónoma de México

Talvez esta seja a série mais importante de publicações de pesquisas sobre o chamado “primeiro cinema” (tradução do inglês *early cinema*) em toda a América Latina, com mais de 20 livros cobrindo o período que vai desde 1895 até 1911. Editada pelo setor de Difusão Cultural da UNAM e com foco voltado exclusivamente para exibição, a série já publicou títulos sobre relações entre o cinema e o teatro, teatros-salões, circo, publicidade, touradas, a expansão dos cinemas no espaço urbano da Cidade do México, entre muitos outros temas, com ênfase variada sobre a formação e fidelização de públicos.

La primera sala permanente de cine en la Ciudad de México (2017).

Ana Rosas Mantecón nos têm ajudado muito a ampliar e nuançar conceitos-chave para este campo das *histórias de cinemas*, como a própria noção de espectadorialidade e de estudos de audiências. E não posso deixar de mencionar o excelente trabalho de um grupo de pesquisadores e pesquisadoras da UNAM no levantamento sistemático de dados sobre a história do cinema naquele país, reunidos em publicações que vêm sendo editadas regularmente na série *Anales del Cine en México*, 1895-1911, como, entre outros, o organizado por **Juan Felipe Leal e Eduardo Barraza**.

5. POR QUE ACHAS QUE O DESENVOLVIMENTO DE ESTUDOS SOBRE A ESPECTATORIALIDADE CINEMATOGRAFICA É TÃO RESTRITO A ESSES TRÊS PAÍSES, CONSIDERANDO O BRASIL?

Talvez uma resposta mais simples aqui encontre uma justificativa no reconhecimento de uma tradição historiográfica que destaca esses três países na América Latina – México, Brasil e Argentina – como exemplos de países não só pioneiros na presença do cinema desde o final do século XIX, como principalmente centros fortes de produção cinematográfica e também de teoria e pesquisa, levando em conta todas as inúmeras diferenças e também semelhanças entre eles. Por outro lado, sei que pesquisas e interesses semelhantes estão sendo desenvolvidos em outros países como a Venezuela, a Colômbia, o Peru, o Chile e o Uruguai, países com cinematecas, arquivos fílmicos potentes e pesquisadores locais com os quais ainda não tive contato, mas que conheço através de publicações.

6. NO BRASIL, POR ONDE, QUANDO E ATRAVÉS DE QUE PESQUISADORES ELA CHEGA AO CAMPO?

Há que se lembrar sempre da importância das pesquisas pioneiras de Vicente de Paula Araújo em torno da chamada *Bela época*

Cinema brasileiro: propostas para uma história (1979) e Historiografia clássica do cinema brasileiro (1995).

Francisco Serrador e a primeira década do cinema em São Paulo, (2001).

Cinematographo em Nictheroy: história das salas de cinema de Niterói (FREIRE, 2012);

A segunda Cinelândia carioca: cinemas, sociabilidade e memória na Tijuca (FERRAZ, 2009);

O cinema em Pernambuco (ARAÚJO, 2018);

Kate Saraiva, Cinemas do Recife (SARAIVA, 2013);

Velo-Cine, uma fábrica de projetores no Nordeste brasileiro: uma abordagem arqueológica da mídia cinema (DIB, 2021);

Entre achados e perdidos: colecionando memórias dos palácios cinematográficos da cidade do Rio de Janeiro (2009-2013) (BESSA, 2013);

Nas ruas dos cinemas, cinemas nas ruas, cinemas de rua: a cidade como uma questão cinematográfica (BESSA & OLIVEIRA, 2022);

Alessandra Brum, Cinema em Juiz de Fora (BRUM, 2017).

do cinema brasileiro (1976) e dos primórdios da exibição cinematográfica em São Paulo (1981), além da contribuição de **Jean-Claude Bernardet** para o alargamento (e arejamento) de pesquisas seminais sobre a história do cinema no Brasil.

Outros caminhos e perspectivas foram também abertas por **José Inácio de Mello Souza** em pesquisas que incluem afinadas observações sobre sociabilidade em São Paulo, no início do século XX, e também no estudo aprofundado do papel de um exibidor pioneiro, como Francisco Serrador (2001), entre outras pesquisas sobre salas de cinema e história urbana em São Paulo (2016). Do Rio Grande do Sul, destaco as pesquisas de Alice Dubina Trusz, de forte e seguro viés histórico sobre a chegada e implantação do cinema em Porto Alegre (2010, 2018).

Mais recentemente, e por caminhos variados, diferentes regimes de espectadorialidade estão presentes em trabalhos de fôlego de uma nova geração de pesquisadores de origem universitária onde se destacam **Rafael de Luna Freire, Talitha Ferraz, Luciana Araújo, Kate Saraiva, André Dib, Márcia Bessa, Alessandra Brum**, entre muitos e muitas, incluindo aqui o grupo de pesquisadoras e pesquisadores reunidos regularmente nos encontros da SOCINE desde 2017, no Seminário Temático intitulado **Exibição cinematográfica, espectadorialidades e artes da projeção no Brasil**.

Um livro que acaba de ser publicado e que terá muito impacto em nossa área é o excepcional **O negócio do filme**, de Rafael de Luna Freire (2022), uma cuidadosa e abrangente pesquisa que, para se ter uma ideia, cobre, em suas 439 páginas, o período que vai apenas de 1907 a 1915 para dar conta dos primórdios do binômio distribuição-exibição no Rio de Janeiro, a partir da hegemonia econômica já globalizada da Pathé Frères, antes do domínio estadunidense. E vale destacar aqui também o Grupo de Pesquisa

Programa de Pós-
graduação em Cinema e
Audiovisual.

Modos de Ver (CNPq), liderado pela profa. Talitha Ferraz, além do crescente interesse em uma concentração de projetos de mestrado e doutorado dentro da linha de pesquisa Histórias e Políticas do Cinema e do Audiovisual, no **PPGCine** da Universidade Federal Fluminense. Mas, pelo país todo, encontramos hoje uma bibliografia já bastante substancial, com muitas publicações e estudos inéditos em torno das salas de cinema que precisam ser recuperados. Definitivamente é uma área, ou subárea dos Estudos Cinematográficos em expansão pelo país, certamente devido aos desafios enfrentados pela exibição cinematográfica em salas de cinema, dos quais a pandemia e a concorrência do **streaming** são apenas duas pontas de um enorme iceberg.

7. NA TUA PESQUISA ATUAL, QUE LUGAR ESSA NOÇÃO OCUPA?

Meu maior interesse hoje situa-se nesse campo que estou definindo como *histórias de cinemas* (sim, sempre em minúsculas) a partir dos autores já citados anteriormente, além de nossas próprias pesquisas iniciadas no final dos anos 1970 que ganharam impulso com um trabalho pioneiro sobre cinema e arquitetura no Rio de Janeiro, intitulado **Espaços de sonho**, projeto de pesquisa premiado no concurso Cinetema, da Embrafilme, em 1981 (concluído em 1983) o qual fiz em conjunto com Margareth Campos Pereira, arquiteta e professora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da UFRJ.

Desde aquela época, além de aspectos diretamente vinculados à presença e ao já então desaparecimento gradual de salas de cinema na paisagem urbana da cidade do Rio, me interessava também a compreensão de outros fenômenos definidores da experiência do cinema que tornam inseparáveis aspectos sociais de fatores econômicos como a distribuição e a exibição. Mesmo

Livro de João Luiz Vieira e Margareth Campos Pereira (1983). Pesquisa depositada na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no CTAv/Funarte (Centro Técnico do Audiovisual da extinta Funarte).

se configurando como uma área nos Estudos Cinematográficos, diferentes aspectos sociais do “cinema” (com muitas aspas) são aprofundados e verticalizados diante da profusão contemporânea de telas, usos, contato e *experiências* (agora também no plural) do fenômeno cinematográfico.

A partir da presença materialmente concreta das salas de cinema, há que se investigar suas plateias, seus consumidores, seu entorno físico e impacto, o histórico de idas ao cinema (*cinema-going*), sem abandonar filmes nem programação: só para citar aqui dois exemplos dos quais tenho conhecimento e informações, como pensar o sucesso dos filmes de Mazaropi, ou Teixerinha, ambos do Sudeste e do Sul, em cinemas do sertão nordestino?

Sei que geograficamente essa área é muito grande e existem diversas concepções de “sertão”, mas me restrinjo ao sertão do Pajeú, que conheço melhor, e o do Cine São José, em Afogados da Ingazeira, em particular, um belo exemplar da arquitetura **art déco sertaneja**, do início dos anos 1940. Recentemente restaurado, reequipado e inaugurado em 2021 com projeção digital, como equilibrar e aproximar neste século XXI, uma crescente produção audiovisual local com os últimos *007*, *Homem Aranha* e *Batman*, exibidos ali simultaneamente a todo o resto do mundo? Quais métodos e metodologias nos ajudariam a desenvolver estas e tantas outras questões, para além de conceitos muito amplos de *globalização*?

8. APROVEITANDO A DEIXA SOBRE MÉTODOS E METODOLOGIAS, PODERIAS EXPLORAR ESSES DOIS ASPECTOS A PARTIR DE TUA EXPERIÊNCIA EMPÍRICA, DE TEUS ORIENTANDOS OU MESMO DO CONHECIMENTO DA PRODUÇÃO DO CAMPO?

Estamos em um momento ainda relativamente novo nesses campos assinalados anteriormente, um momento em que

Um breve histórico com foto desse importante cinema pode ser acessado em: www.brasildefatope.com.br/2017/07/27/cinema-sao-jose-75-anos-de-historia-no-sertao-do-pajeu

a necessidade de se construir uma História sempre se faz presente. Principalmente em se tratando de um país de dimensões gigantescas. O que até um tempo atrás era generalizado como “história do cinema brasileiro”, no fundo, com raríssimas e boas exceções, era uma história construída a partir dos principais centros de produção, Rio e São Paulo, em especial. Capítulos importantes dessa História foram dedicados aos chamados “ciclos regionais”, com um peso sempre maior voltado para os filmes, os temas, os diretores, os gêneros, os atores, as atrizes... (o pioneiro e fundamental estudo de Vicente de Paula Araújo já citado sobre a exibição intitulado *A bela época do cinema brasileiro* limita-se apenas ao Rio). Essa situação vem se alterando gradativamente, e a publicação, em 2018, dos dois volumes de uma *Nova História do Cinema Brasileiro*, organizada por Fernão Ramos e por Sheila Schvarzman ampliou nosso campo ao trazer outras abordagens muito bem-vindas. Lembro aqui também do site *Mnemocine*, de José Inácio de Melo e Souza, com um amplo levantamento de dissertações e teses voltadas para a exibição e estudos de salas de cinema. Essa listagem vem sendo continuamente ampliada em pesquisas que estão sendo feitas no *PPG-Cine UFF*, como as de Ryan Brandão (no momento pesquisando o início do cinema em Juiz de Fora, MG) e Thiago Quintes, com seu mestrado recém-concluído sobre a exibição cinematográfica em Campos dos Goytacazes, RJ. Em andamento, encontram-se as *pesquisas* de Felipe Davson (verticalizando as pesquisas pioneiras de Luciana Araújo (2005) sobre o início das atividades cinematográficas no Recife), Sancler Ebert (investigando o cruzamento entre cinema e espetáculos ao vivo a partir do célebre transformista Darwin em cineteatros cariocas entre 1914-1932), Felipe Brito Gama (a história da exibição cinematográfica em

www.mnemocine.com.br

Ryan Brandão e Alessandra Brum publicaram recentemente, em parceria, o e-book *Histórias de cinemas de Minas Gerais* (2022) enquanto que Thiago Quintes defendeu, em abril de 2022, a sua dissertação intitulada *Atrações visuais e os primórdios do cinema em Campos dos Goytacazes*, sob orientação do Prof. Dr. Rafael de Luna Freire.

Todos os trabalhos a seguir são pesquisas em andamento, ainda sem referências para além da citação aqui.

Petrolina e Juazeiro), Christian Jaffas (pesquisando a história do Cine Globo, em Três Passos, RS), entre outras. Em outros programas, destaco também a excelente pesquisa de André Dib apresentada na UFPB sobre a fábrica de projetores 35mm Velo-Cine, em Olinda, Pernambuco já citada aqui anteriormente, e o circuito amplo de salas de cinema no Nordeste que empregavam esses projetores.

Mas os caminhos são realmente muitos e acho que, dentro de alguns anos, teremos muitas pesquisas localizadas em torno das *histórias de cinemas* pelo Brasil e de seus diferentes perfis de espectralidade que possam dar conta da abrangência e da importância de temas correlatos a partir da distribuição-exibição.

9. QUANTO AO SUJEITO RECEPTOR NA SUA RELAÇÃO COM A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA, COMO A NOÇÃO DE ESPECTATORIALIDADE AJUDA A COMPREENDER EMPIRICAMENTE SUA EXPERIÊNCIA E PRODUÇÃO DE SENTIDO?

Minha experiência pessoal (sempre em processo de autoanálise) de observador de hábitos, comportamentos, diferentes perfis de públicos, indica que, por mais envolvido emocional, intelectual e sensorialmente imerso naquele estado de semi-inconsciência descrito por Metz e outros autores como *situação-cinema*, algo fantasmático entre a vigília e o sonho ilusório promovido pelo engajamento corpóreo entre a narrativa de um determinado tipo de filme e o corpo espectral, sempre sabemos onde estamos e o que estamos fazendo. E, dependendo das diferentes situações de recepção, envolvendo padrões técnicos de exibição, diferentes janelas (molduras, enquadramentos) e formatos de tela, e ambientação, cada experiência é única e cada espectador/a tem a sua. Uma radical diferença foi estabe-

lecida já a partir da popularização da televisão desde meados do século passado. A substituição não apenas das telas e de seus tamanhos, como principalmente da sala de cinema pela sala de casa, com a troca de um público enorme e anônimo, pelo ambiente mais fechado, familiar e doméstico. O que era uma fruição coletiva, pública, virou algo privado. A escuridão quase total que envolvia uma plateia voltada para a centralidade de uma tela luminosa foi afetada pelo ambiente de casa. A essas mudanças iniciais, muitas outras foram acrescentadas desde então—a TV a cores, as dimensões de suas telas, o surgimento do vídeo cassete, a possibilidade material até então inédita trazida pelas fitas de VHS de se poder carregar um filme na mão e colocá-lo lado a lado de livros em uma mesma estante, o dvd, o bluray e as imagens de alta definição etc, os **games** transformando o velho espectador em **interator** ao promover diferentes graus de controle e interatividade com narrativas desenhadas para esses fins. E os capacetes imersivos de realidade virtual onde você pode até escolher assistir um filme sozinho, fechado em seu capacete, mas com uma plateia coletiva virtual, cabeças de espectadores sentados em poltronas à sua frente, nas laterais e atrás. E, em um cenário ainda mais contemporâneo, já não temos mais acesso a mídias físicas. Perdemos esse controle da posse material de filmes promovida desde os anos 1980 e agora substituídas por catálogos e mais catálogos de plataformas de **streaming**... Cada uma dessas situações de recepção implica diferentes respostas, formas singulares de engajamento, de reação e de produção de sentido. O texto fílmico até pode ser o mesmo, mas sua relação com o corpo do espectador vai alterar a percepção e consequentemente a produção de sentidos.

São inúmeras as possibilidades e também as formas de se pro-

duzir conhecimento e teoria sobre todos estes novos meios formais que ainda se assentam no cinema em expansão.

Algo que vem chamando minha atenção mais recentemente, dentro deste período pandêmico no qual estamos imersos, o que vem sendo definido como *binge watching*, comportamento produzido por tecnologias que colocaram no mercado caixas-coleções temáticas (VHS, dvd, bluray), e despertaram a compulsão de se assistir filme atrás de filme ininterruptamente até o esgotamento físico emocional, em uma verdadeira *maratona*. Aqui chamo atenção para o trabalho de **Caetlin Benson-Allot** publicado em 2021, cujos argumentos nos ajudam a repensar o que até bem pouco tempo, em um período pré-pandêmico, era visto negativamente como mera distração, vício, abandono e outros termos de conotação negativa. E que sofreram revisão a partir da pandemia e do *lockdown*. Ficar em casa e ver televisão, grudado no aparelho, assistindo compulsivamente capítulos e mais capítulos de séries populares como *Breaking Bad*, *Sex Education* ou *Outlander*, começou a ser visto como algo positivo, com efeito terapêutico, capaz de manter as pessoas em casa, longe do possível contato com o vírus e de afastar o peso e a depressão do *lockdown*.

The Stuff of Spectatorship: Material Cultures of Film and Television (2021).

As três séries disponíveis na plataforma Netflix

10. POR QUE ACHAS QUE NÃO HÁ DIÁLOGO MAIS EFETIVO ENTRE OS ESTUDOS DE CINEMA DEDICADO AOS PÚBLICOS E SUAS PRÁTICAS E OS ESTUDOS DE RECEPÇÃO, TAMBÉM CONSOLIDADOS NO CAMPO BRASILEIRO?

Mesmo com tanta abertura e desejos de se praticar maior transversalidade entre diferentes disciplinas, continuamos trabalhando sob esquemas e práticas ainda em boa parte compartimentalizadas. O diálogo, como qualquer diálogo, vai depender não só da produção/veiculação de sentido, mas sim da interação,

numa aproximação, troca e construção mútuas de sentido. É o que tentamos fazer em nossos interesses, estudos e pesquisas buscando materializar utopias, talvez.



LUIZ AUGUSTO REZENDE

“...acho que o campo está muito caracterizado por uma diversidade de “experimentações” com o conceito de espectralidade”

1. COMO, QUANDO E EM QUE CIRCUNSTÂNCIA TOMASTE CONHECIMENTO DA NOÇÃO DE ESPECTATORIALIDADE?

Universidade Federal Fluminense

Escola de Comunicação-
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Traduzido por espectralidade

Núcleo de Tecnologia Educacional para a Saúde/
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Conheci a noção de espectralidade em uma aula do Prof. Joao Luiz Vieira, da **UFF**, durante o meu mestrado na **ECO-UFRJ**, entre os anos de 1998-2000. O professor expôs um panorama das pesquisas, principalmente norte-americanas, sobre o espectador e como a noção de **Spectatorship** estava avançando e se consolidando em diversos tipos de estudos de cinema na época. Essa aula convergiu com um interesse que eu já tinha em questões de recepção e me fez considerar a possibilidade de estudá-la. No entanto, no meu mestrado e depois no doutorado, não me dediquei ao estudo da espectralidade em razão de meus projetos convergirem para outros temas. Isso só aconteceu mais tarde, quando assumi um cargo de professor adjunto efetivo no **Nutes/UFRJ**.

2. QUAIS AUTORES INTERNACIONAIS E NACIONAIS RECONHECES COMO REFERÊNCIAS NO USO DA NOÇÃO?

Principalmente os pioneiros, mas também os que desenvolveram pesquisa sobre ou com base na noção, consolidando-a e divulgando-a no campo dos estudos de cinema.

Cinema and Spectatorship (1993).

Acho fundamental referir-me ao trabalho de **Judith Mayne**,

cujas leituras me causou bastante impacto, e o de Robert Stam, especialmente seu papel na divulgação de teorias do espectador no Brasil de uma maneira relacionada com as questões do pós-colonialismo. Mas também é importante destacar outras

Prazer Visual e Cinema Narrativo (1983);
Media Reception Studies (2005).

autoras, principalmente do campo dos estudos feministas, que aportaram questões centrais ao conceito, tais como, de forma muito pioneira, **Laura Mulvey e Janet Staiger**,

A Mulher e o Cinema. Os Dois Lados da Câmera (1995).

assim como **E. Ann Kaplan**. No Brasil, acho especialmente importante o trabalho de **Mohamed Bamba**, no campo do cinema. Também

A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos (2013).

nesse campo, no país, foram importantes na divulgação do conceito as traduções organizadas por **Fernão Ramos**, ainda

Teoria Contemporânea do Cinema (2005).

que nem sempre de artigos que diretamente tratassem de espectadorialidade, mas que trouxeram uma gama de autores diversos que trabalham com a temática do espectador, tais como **Roger Odin, Murray Smith e Nick Browne**.

A questão do público: uma abordagem semi-pragmática (2005);

Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção (2005);

O espectador-no-texto: a retórica de No Tempo das Diligências (2005).

3. QUAIS MOTIVOS QUE TE LEVAM A ESSE RECONHECIMENTO?

Dada a diversidade de produção atual sobre o conceito de espectadorialidade, esses autores são importantes pelo seu pioneirismo, por terem aberto caminhos novos de investigação que trouxeram muitas contribuições para a teoria do cinema e para os estudos de recepção em particular.

4. EM QUE OUTROS PAÍSES DA REGIÃO ESSA NOÇÃO TEM ESTATUTO NOS ESTUDOS DE CINEMA E TELEVISÃO?

Desconheço como outros pesquisadores de países da região estão trabalhando especificamente com a noção de espectadorialidade. Tenho a impressão, muito vaga certamente, de que, pelo menos no campo dos estudos do cinema, a pesquisa com base nesse conceito ainda está restrita a poucos autores na nossa região.

5. NO BRASIL, POR ONDE, QUANDO E ATRAVÉS DE QUE PESQUISADORES ELA CHEGA AO CAMPO?

Como disse acima, penso que foram importantes os trabalhos de divulgação da teoria da espectadorialidade, no campo do cinema, no Brasil, feitos por Robert Stam, Fernão Ramos e, posteriormente, Mohamed Bamba.

6. NA TUA PESQUISA ATUAL, QUE LUGAR ESSA NOÇÃO OCUPA?

No momento, ainda desempenha um papel secundário, de definição sobre quem é o espectador, dentro do quadro conceitual com que trabalho, que busca considerar o papel dos diferentes elos da recepção na leitura de obras audiovisuais em contextos educativos. No entanto, vejo que a noção de espectadorialidade tem potencial para explicar condições de leituras específicas e como o que o espectador “já traz” à recepção é elemento constituinte de seu processo de leitura. Estamos buscando uma forma de operacionalizar essa noção como um elemento a mais, que acrescenta complexidade, para estudar a exibição de obras audiovisuais em contextos educativos.

7. PODES ADIANTAR COMO ESTÁS BUSCANDO ESSA OPERACIONALIZAÇÃO?

O primeiro ponto diz respeito a como produzir dados que estejam claramente relacionados ao estudo específico da espectralidade, os quais nos permitam fazer análises e tirar conclusões sobre o papel constitutivo ou não da espectralidade na recepção de determinado filme ou vídeo em um contexto próprio, o da sala de aula de ciências, nosso cenário principal de pesquisa.

Um segundo ponto, mais teórico, diz respeito à melhor definição e consolidação do próprio conceito de espectralidade. Buscamos passar de um conceito definido de forma bastante ampla (tudo o que constitui o espectador como espectador e como sujeito ao longo de suas experiências/vidas com o audiovisual e o que, desse campo de virtualidades, se atualiza no momento da recepção na forma do que a espectralidade “aporta” à recepção), para algo mais circunscrito que possa, em uma determinada dimensão, explicar as leituras que o espectador faz nesse momento/obra específicos. Nesse último ponto, nos aproximamos da ideia de “repertório interpretativo”, mas essa noção ainda parece ser insuficiente, já que nem tudo que a espectralidade comporta e opera é de caráter interpretativo. Há dimensões fortemente afetivas, libidinais e ideológicas.

Outro ponto que exige operacionalização é a distinção de elementos individuais e sociais na definição de espectralidade. O fato de não haver uma única espectralidade, nem mesmo se nos referirmos a grupos (espectralidade masculina, feminina, negra, homossexual etc.), nos leva à necessidade de trabalhar com algum tipo de individualização das espectralidades, como se elas fossem (e são) de fato atributos ou construções individuais. Por outro lado, há uma dimensão

Estética da criação verbal (2003) e *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2016), textos em que se discute o caráter dialógico da linguagem, sua responsividade, e o fato de falarmos para um interlocutor e um discurso que já estão em circulação em qualquer momento em que se toma o turno de fala.

Da Diáspora: identidades e mediações culturais (2003) e *Cultura e Representação* (2016).

social nessa construção, que é mediada pela linguagem, representações e práticas sociais que nos chegam por meio de interlocutores e mediadores. Penso que autores como Bakhtin e Stuart Hall nos ajudariam a pensar e definir essa complexidade da espectadorialidade em uma dupla perspectiva, individual (subjéctiva, idiossincrática) e social (compartilhada).

8. NA DIMENSÃO DA PESQUISA EMPÍRICA, QUAL A MAIOR DIFICULDADE METODOLÓGICA PARA TRATAR DA QUESTÃO DA ESPECTATORIALIDADE?

Como mencionado acima, as dificuldades que vejo se referem a como delimitar e produzir dados especificamente concernentes à espectadorialidade, dada a amplitude e fluidez do conceito. Assim, a produção de instrumentos como questionários ou entrevistas traz a dificuldade de que seus desenhos consigam abordar questões que produzam respostas dos informantes que se refiram especificamente às suas espectadorialidades, e não apenas sobre sua relação/leitura imediata com/de um filme. Como saber o quanto a leitura feita pelo espectador está ou não mais ou menos constituída sobre a sua espectadorialidade e não sobre elementos mais contingentes do contexto de exibição? Como separar os “efeitos” do que o espectador já “traz” para a recepção, daqueles que ele encontra no evento fílmico (filme + contexto + mediações)? A minha resposta seria que não se pode, no âmbito da recepção, separar tais aspectos e efeitos... Mas isso significa que não é possível pesquisar como a espectadorialidade interfere ou constitui especificamente a diferença das leituras dos espectadores (ou até de um mesmo espectador)? Esse me parece um desafio teórico-metodológico do estudo da espectadorialidade.

O termo refere-se ao campo de estudos sobre as “práticas e hábitos de ir ao cinema assistir a filmes”, e o que pode estar que envolvido nessas práticas e hábitos.

Algumas referências sobre o tema:

An Everyday Magic, Cinema and Cultural Memory (KUHN, 2002);

Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies (MALTBY et al., 2011);

The Place of the Audience: Cultural Geographies of Film Consumption (JANCOVICH et al., 2003).

Tais como os que tratam do fenômeno do fã de cinema em suas várias manifestações (coleccionismo, fan-fic, etc.), e os que se valem de materiais de produção subjetiva, como diários, registros de ida ao cinema, críticas amadoras etc., como fontes que abordam dimensões históricas do cinema pela perspectiva do espectador.

9. NO ÂMBITO INTERNACIONAL OU NACIONAL QUE PESQUISAS DE CUNHO EMPÍRICO INDICARIAS COMO MODELARES NA EXPLORAÇÃO DA NOÇÃO DE ESPECTATORIALIDADE?

Em ambos os âmbitos, as pesquisas que têm se debruçado recentemente sobre a ideia de “**Moviegoing**” têm sido as que me parecem apresentar avanços mais criativos e inovadores sobre a exploração da noção de espectadorialidade, especialmente as que se desenvolvem por meio de uma metodologia de análise histórica e/ou documental, eventualmente por história oral e suas variações. Essas abordagens se afastam das mais tradicionais da recepção e permitem o estudo de todo um outro campo de interesses não necessariamente ligados à produção de sentido ou ao posicionamento do espectador. Voltam-se para algo mais amplo e cotidiano, relacionando a recepção ao que compõe os hábitos culturais ou de consumo das audiências e dos espectadores particularmente, dentro de uma certa linha próxima dos estudos culturais, e ajudam a conhecer aspectos mais gerais da recepção, para além daqueles mais diretamente relacionados à interpretação e à produção de sentido.

Para além dos estudos “modelares”, acho que o campo está muito caracterizado por uma diversidade de “**experimentações**” com o conceito de espectadorialidade. Isso parece conduzir (os pesquisadores do) o campo à expectativa de que o conceito de espectadorialidade possa estar atuante e explicar “tudo” o que envolve a recepção ou o uso e a apropriação de uma obra audiovisual. Uma evidência dessa expectativa se encontra em sua presença de forma coadjuvante ou decorativa em diversos estudos, desde aqueles sobre “cinema de gênero”, até os relacionados aos estudos culturais, às identidades do espectador, a outros tipos de mídia (como os games) etc.

A rede HoMER (History of Moviegoing, Exhibition and Reception) “é uma rede internacional de pesquisadores interessados em compreender os complexos fenômenos da ida, exibição e recepção do cinema, a partir de uma perspectiva multidisciplinar. A HoMER organiza painéis, conferências e workshops desde 2004”.

Mais informações podem ser obtidas em sua página virtual: <https://homernetwork.org/>

10. IDENTIFICAS DIÁLOGOS NACIONAIS OU INTERNACIONAIS ENTRE OS ESTUDOS DE RECEPÇÃO E OS DE CINEMA QUE SE DEDICAM A EXPLORAR A NOÇÃO DE ESPECTATORIALIDADE?

Acho uma iniciativa importante a do [HoMER](#), uma associação de pesquisadores de cinema, com perfil multidisciplinar, que aproxima questões do cinema e da recepção. Apesar de mais voltada para a abordagem do “moviegoing” e priorizar uma perspectiva histórica da relação cinema-recepção, penso que é importante como aporte para outras abordagens, porque têm trabalhado com uma diversidade maior de perspectivas metodológicas (história oral) e documentos (diários, registros, fotografias, material jornalístico).



REGINA GOMES

“O terreno é minado, mas, para mim, as pesquisas sobre espectralidade são herdeiras dos estudos sobre recepção que estão localizados num campo mais amplo e mais antigo...”

Mahomed Bamba foi professor na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Um dos líderes do GRIM. Foi coordenador do Seminário Temático de Recepção e espectralidade na SOCINE.

Grupo de Pesquisa Recepção e Crítica da Imagem.

Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e Audiovisual.

Hans Robert Jauss foi escritor e crítico literário alemão, um dos integrantes da chamada Estética da Recepção. Sua obra principal foi *Experiência estética y hermeneutica literária: ensaios en el campo de la experiencia estetica* (Taurus Ediciones, 1986).

1. COMO, QUANDO E EM QUE CIRCUNSTÂNCIA TOMASTE CONHECIMENTO DA NOÇÃO DE ESPECTATORIALIDADE?

Não sou uma «especialista» nos estudos sobre espectralidade. Apenas em 2011, quando passei a trabalhar junto com **Bamba** (no grupo de pesquisa **GRIM** e no Seminário de Recepção da **Socine**), é que o tema apareceu de modo mais recorrente, trazido sobretudo por estudos de investigadores americanos e britânicos.

Na verdade, já pesquisava o campo da recepção desde o mestrado, trabalhando com a estética da recepção de **Jauss** e a experiência comunicativa (catarse) entre o filme e o espectador. O conceito (spectatorship) sempre brotava em alguns textos e me parecia que as áreas estavam, de algum modo, atravessadas. No grupo de pesquisa (GRIM), ao lado de Bamba, discutíamos alguns textos, eu interessada nas obras de **Janet**

Interpreting films: studies in the historical reception of american cinema (1992); *Perverse spectators: the practices of film reception* (2000); e *Media Reception Studies* (2005).

In: *A Recepção cinematográfica: temas e estudos de casos* (BAMBA, 2013).

In: *Mulheres de cinema* (HOLANDA, 2019).

SOCINE EM CASA - Live 22 - *Diálogos sobre espectadorialidades femininas no audiovisual*.

Espectatorialidades femininas: conceitos e dissidências (GOMES, 2022).

Staiger e pensando a crítica de cinema como uma instância de recepção e Bamba mais envolvido com a espectadorialidade (em 2013 ele publica a coletânea *A recepção cinematográfica*). Em 2018, passo a me preocupar com a espectadorialidade feminina e, em 2019, publico, junto com a orientanda Letícia Moreira, um texto reunindo o que havíamos pesquisado chamado *Notas sobre os estudos da espectadorialidade feminina: percorrendo caminhos e chaves de análise*. Um tipo particular de espectadorialidade que inclui questões de gênero. Em 2020, apresentei um texto sobre o mesmo assunto numa mesa temática da Socine virtual e, no início deste ano, no Congresso Virtual da UFBA.

Penso que seu interesse está em iluminar esse atravessamento entre estudos de recepção e de espectadorialidade. O terreno é minado, mas, para mim, as pesquisas sobre espectadorialidade são herdeiras dos estudos sobre recepção que estão localizados num campo mais amplo e mais antigo (inclui estudos literários, televisivos etc.). Já os de espectadorialidade têm um recorte particular no cinema e, como ponto central, o aspecto relacional da experiência entre o filme e o espectador e o prazer (ou desprazer) dela derivado. Vários elementos atuam nesta relação, dispositivos, corpo, instituições etc.

2. QUAIS AUTORES INTERNACIONAIS E NACIONAIS RECONHECES COMO REFERÊNCIAS NO USO DA NOÇÃO?

Os autores nacionais com os quais trabalho são Mahomed Bamba, no livro *A recepção cinematográfica* organizado por ele em 2013, sobretudo o capítulo *Teorias da recepção ou teorias da espectadorialidade fílmica?*. Neste capítulo, o autor aborda a multidisciplinaridade do campo e os

Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico (2004).

In: Revista Rebeca, ano 7, vol. 1, jan.-jun. 2018, p. 282-297.

Visual Pleasure and narrative cinema (1975).

MULVEY, 2005.

Routledge, 1993.

Routledge, 1994.

principais sistemas teórico-metodológicos que albergam o estudo da espetatorialidade cinematográfica. Há também o artigo de **Fernando Mascarello**, publicado na revista Eco-Pós em 2004, no qual o autor promove uma revisão crítica sobre **Os Estudos Culturais e a Espetatorialidade Cinematográfica**. Por fim, um texto e entrevista com Laura Mulvey, e de José Gatti, publicado na Revista Rebeca, em 2018, intitulado **"Laura Mulvey: por um novo cinema, por uma nova espetatorialidade"**, mais afinado com o tema da espetatorialidade feminina.

Quanto aos internacionais, meus interesses têm se voltado para a espetatorialidade feminina e da crítica como uma de suas instâncias. Destaco as obras de Janet Staiger *Interpreting films: studies in the historical reception of american cinema* (1992) e *Perverse spectators: the practices of film reception* (2000), em que a autora americana discute os estudos de recepção nos media propondo uma visão mais histórico-contextualista do problema da interpretação dos filmes. Retomo também **Laura Mulvey** e seu clássico ensaio *Visual Pleasure and narrative* publicado na Revista Screen, em 1975, e o livro mais recente **Death 24x a second** de 2005, cujas preocupações estão voltadas para o estatuto da imagem digital e sua relação com espetatorialidade feminina. **Judith Mayne**, em seu livro *Cinema and spectatorship*, que discute experiência do filme com o espectador, o prazer (ou desprazer) dela derivado e em como essa experiência perdura para além das telas de cinema. Mayne pensa também na espectadora real com corpo, raça, gênero e sexualidades distintas, para além de uma espectadora ideal (ou modelo nos moldes de Umberto Eco). Cito também a obra de Jackie Stacey, **Star Gaze: Hollywood Cinema and Female Spectatorship** (1994) e o ótimo artigo de **bell hooks** **O olhar opositor:**

In: *Mulheres de cinema*
(HOLANDA, 2019).

mulheres negras, publicado em 2019, na coletânea *Olhares negros: raça e representação*, que coloca em cena a questão da raça na experiência da espetadora mulher negra com o filme.

Editora Senac, v.1, 2005.

No livro organizado por Fernão Ramos, em 2005, *Teoria do cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica*, vale destacar 2 textos. São eles, o de Robert Stam e Ella Shohat, *Teoria do cinema e espectralidade na era dos “pós”*, e o de Murray Smith *Espectralidade cinematográfica e a instituição da ficção*.

Papirus, 2018.

Por fim, o livro de Thomas Elsaesser e Malte Hagener *Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos* (2018), que promove a discussão entre o cinema e o espectador, considerando o papel do corpo e dos sentidos na experiência fílmica.

3. QUAIS OS MOTIVOS QUE TE LEVAM A ESSE RECONHECIMENTO?

Em relação aos autores nacionais, Mahomed Bamba já trabalhava com o conceito de espectralidade no seminário de recepção no cinema, além disso era integrante do grupo Grim/Póscom/UFBA e tínhamos interesses comuns sobre as investigações que tratam da experiência entre o filme e o espectador. No livro mencionado na resposta anterior, o autor reúne, logo no primeiro capítulo, as principais teorias surgidas, ainda que de forma fragmentada, propondo uma síntese que sempre era discutida, ora na disciplina que oferecíamos, ora nas discussões com os pesquisadores integrantes do grupo. As mesmas razões podem ser atribuídas ao texto de Mascarello, ou seja, seu caráter de síntese demonstrou ser relevante para fornecer as noções introdutórias aos pesquisadores. Já o texto de Gatti iluminou a pesquisa para elaboração do artigo *Notas sobre a espectralidade feminina*, já que trouxe uma entrevista recente e muito interessante com Laura Mulvey, demonstrando a capacidade da

In: *Mulheres de cinema*
(HOLANDA, 2019).

autora em se atualizar sobre o tema com o avanço da nova crítica feminista de cinema.

Entre os autores internacionais, Janet Staiger igualmente tem sido uma referência importante para minhas investigações sobre a crítica de cinema como vestígio histórico de um ato espetatorial, afinal, o crítico é um dos primeiros espectadores do filme e deixa suas experiências registradas no texto. Tal fato traduz-se em rico material de pesquisa, e esses textos são verdadeiras fontes históricas de atos receptivos.

Laura Mulvey sempre foi uma referência para pensar a espetatorialidade feminina através da contribuição da psicanálise e seu clássico conceito de *male gaze* (olhar masculino) e da sujeição do olhar feminino presente nas narrativas hollywoodianas. Os trabalhos de Judith Mayne e Jackie Stacey revisam criticamente e atualizam a proposta de Mulvey, trazendo para o debate outras categorias culturais que influenciam sobremaneira na experiência espetatorial das mulheres, tensionando o paradigma psicanalítico. bell hooks acena para a possibilidade de um olhar opositor por parte das mulheres negras, que, na experiência com filmes, pode tensionar e contrariar as manobras construídas pela obra.

Já os artigos de Stam, Shohat e Smith presentes na obra organizada por Ramos ajudam a refletir sobre a espetatorialidade midiática, fragmentária e multifissuradas da era dos “pós” (pós-estruturalismo, pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-cinema), dando ênfase à natureza culturalmente distinta das espetatorialidades (Stam e Shohat). Enquanto que Smith faz sua defesa pela dimensão imaginativa (ficcional) da espetatorialidade nos cinemas populares.

Por fim, Elsaesser e Hagener investigam um traço importante

The address of the eye: a phenomenology of film experience (1992).

da relação espectral, ou seja, a experiência do corpo do espectador no momento da experiência fílmica. O corpo com todos os seus sentidos, a visão, a audição, o toque etc., resgatando várias teorias do cinema desde as primeiras até as mais recentes. A dimensão do corpo do espectador tem sido pouco estudada e me interessado bastante, sobretudo o trabalho de **Vivian Sobchack**.

4. EM QUE OUTROS PAÍSES DA REGIÃO ESSA NOÇÃO TEM SIDO DESENVOLVIDA NOS ESTUDOS DE CINEMA E OU DE TELEVISÃO?

Infelizmente, não tenho conhecimento sobre o desenvolvimento e uso do conceito de espectralidade cinematográfica na América Latina. É possível que haja pesquisadores latino-americanos, argentinos e mexicanos, sobretudo, mas minhas investigações têm se voltado para pesquisadores estadunidenses e britânicos.

5. NO BRASIL, QUANDO E ATRAVÉS DE QUE PESQUISADORES, INSTITUIÇÕES OU EVENTO ESSA NOÇÃO CHEGA AO CAMPO?

In: A experiência do cinema (XAVIER, 1983).

Penso que, no Brasil, o conceito chegou inicialmente pelas mãos de Laura Mulvey com a tradução de seu já citado ensaio (***Prazer visual e cinema narrativo***) na famosa e importante coletânea organizada por Ismail Xavier, publicada em 1983 pela editora Graal. Nesta coletânea, há textos traduzidos de grandes pesquisadores clássicos como Munsterberg, Merlau-Ponty, Christian Metz, Mary Ann Doane etc., ocasionando, ainda que por vias não tão diretas, o interesse pelo tema da espectralidade.

Papirus, 2003.

Em 2003, outra tradução, agora do livro de **Robert Stam** (***Introdução à teoria do cinema***), sobretudo por meio do capítulo ***O nascimento do espectador***, em que o autor mapeia as dificuldades históricas enfrentadas pelo campo para apreciar a experiência ativa do espectador em uma tradição de estudos

cinematográficos que sempre privilegiou as análises imanentes dos filmes, desconsiderando as suas condições de recepção. Neste capítulo, Stam afirma, por exemplo, que será nos 1980 e 1990 o momento em que os pesquisadores atentam para a natureza historicamente condicionada da espectadorialidade (Staiger, Miriam Hansen etc). Além disso, posso mencionar o já citado artigo de Mascarello de 2004, *Os Estudos Culturais e a Espectatorialidade Cinematográfica*, que revisita os estudos de recepção e a noção de espectadorialidade na TV e no cinema.

6. NA TUA PESQUISA ATUAL, QUE LUGAR OCUPA A NOÇÃO DE ESPECTATORIALIDADE?

Que resultou na publicação de minha tese de doutorado. GOMES, Regina. O cinema brasileiro em Portugal (1960-1999). Salvador: Edufba, 2015

Tenho duas frentes nas minhas pesquisas atuais. A primeira, **mais longa**, busca compreender o papel da crítica de cinema como vestígio de uma dada recepção, a dos críticos que, geralmente, são os primeiros a experimentar espectadorialmente o filme. Trata-se de ato receptivo particular, já que, além de fruir o filme, o crítico analisa e escreve sobre essa experiência fruidora, deixa rastros que podem ser investigados tempos depois.

A segunda frente de minhas investigações diz respeito à espectadorialidade feminina, o que implica em um marcador de gênero. Nesta, essa noção ocupa uma função central e recorro, como já dito, a autoras como Laura Mulvey, Judith Mayne, Jackie Stacey, bell hooks e, lateralmente, Robert Stam e Elsaesser e Hagener.

7. PODES COMENTAR COMO ANALISAS A ESPECTATORIALIDADE EM UM CASO E NO OUTRO?

No primeiro caso, uso frequentemente os Estudos de Recepção nos media desenvolvido por Janet Staiger e também a

*A história da literatura
como provocação à teoria
literária (1994).
Estética da recepção: colo-
cações gerais (1979).*

Estética da Recepção de **Hans Robert Jauss**. Observando a crítica como um vestígio indicial de recepção, analiso críticas de cinema, sobretudo de filmes exibidos numa certa época para compreender a experiência histórica e estética dos espectadores críticos. Analiso detalhadamente as críticas a partir de seu horizonte de expectativas (Jauss) e investigo seus discursos como provas e evidências históricas da compreensão interpretativa do público naquele período (Staiger). Por que o filme foi bem recebido (ou não) e quais as implicações advindas do ato espectadorial dos críticos. O que esses discursos críticos dizem ou deixam de dizer e por que dizem, enfim.

No segundo caso, as análises se voltam para uma revisão de literatura sobre a espectadorialidade feminina, utilizando conceitos e aportes desde as pioneiras até as mais recentes críticas feministas. Levo em consideração o horizonte histórico das teorias feministas, as mudanças de lentes introduzidas, sobretudo após os questionamentos das limitações de análises puramente embasadas na psicanálise do ato espectadorial, buscando levar em consideração marcadores como raça, gênero e sexualidade. O exame do ato espectadorial, em seu aspecto relacional, que inclui a observância dos dispositivos, das instituições, do contexto, da posição do espectador, da narrativa, dos elementos sonoros etc.

8. PODES COMENTAR COMO UTILIZAS A EXPRESSÃO “ATO ESPECTATORIAL” EM RELAÇÃO AOS CRÍTICOS E, POR OUTRO LADO, EM RELAÇÃO ÀS ESPECTADORAS, QUE SÃO O DESTINO FINAL DA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL?

Como disse, considero que o crítico é um(a) espectador(a) distinto(a), isto é, aquele(a) que, além de experimentar sensorialmente o filme, produz avaliações analíticas sobre a obra, deixando

traços de sua experiência, os textos críticos propriamente ditos. Seu ato espectral, a princípio, não difere de um espectador comum, ele se relaciona ativamente com a obra, sente prazer (ou desprazer), não se despe de sua bagagem cultural, não está nu. Exatamente por isso, em sua experiência relacional com o filme, convoca seus saberes de especialista, aponta sua lente para determinados detalhes/elementos, medeia e enriquece o diálogo com o leitor (ou espectador, no caso das críticas audiovisuais). É uma ação que perdura para fora da tela.

Já no caso da espectralidade feminina, o que está em jogo é, além das experiências acumuladas culturalmente, a sua condição de gênero, a sua posição ocupada na relação entre obra e espectadora. Sua condição de gênero, porém, não pode ser vista como definidora da relação, já que outros aspectos como classe, raça, sexualidade transpassam essa condição. O ato espectral da mulher ao assistir a um filme é um ato corporificado, envolve todos os sentidos do corpo do ponto de vista subjetivo, mas, como se trata de relação (sem separação entre sujeito e objeto), não podemos desconsiderar os atores que provocaram este ato, ou seja, o aparato cinematográfico, as condições de projeção, os processos construídos de identificação implantados pelo dispositivo, as instituições que criam e modelam a narrativa e os personagens, é sempre um cruzamento do olhar da câmera para a ação, do olhar da espectadora para a tela, dos olhares intradiegticos dos personagens, sendo que todos esses olhares estão envolvidos em contextos específicos, psicológicos, culturais, históricos, plásticos etc. O ato espectral feminino é complexo e se fundamenta no aspecto relacional da experiência, no prazer (ou desprazer) derivado deste mesmo ato. Enfim, concordo com Robert Stam quando diz que **“Os espectadores moldam a experiência cinematográfica e são por elas**

Introdução à teoria do cinema (STAM, 2003).

moldados em processo dialógico infinito. O desejo cinematográfico não é apenas intrapsíquico, é também social e ideológico”.

9. COMO VENS TRABALHANDO METODOLOGICAMENTE A QUESTÃO DO ATO ESPECTATORIAL?

Dona Flor e seus dois maridos e a recepção histórica da crítica (GOMES, 2018).

Tenho usado a metodologia de análise de críticas como instância de recepção de determinado filme. Para isso, utilizo o sistema-conceitual de Estudos de Recepção nos media de Janet Staiger que, como disse, requer sobretudo o exame do contexto sócio-histórico e cultural em que as críticas foram realizadas, assim como o tipo de discurso concernente com a época. Por exemplo, se pretendo compreender a recepção do filme ***Dona Flor e seus dois maridos*** na década de 1970, faço um levantamento das críticas, em primeiro lugar, e depois as analiso buscando entendê-las como resultado de um contexto específico, ou seja, como atos espectatoriais dos críticos particulares do período. Trata-se de uma metodologia de análise não apenas imanente, mas que sobretudo leva em consideração o panorama sobre o qual ela foi escrita como uma resposta de uma experiência espectatorial vivida pelo crítico.

Além disso, tenho buscado analisar a experiência da espectadora feminina diante de certos filmes (sobretudo filmes do cinema blockbuster) que têm a mulher como protagonista e super-heroína (Mulher Maravilha, Capitã Marvel). Examinio textos escritos por mulheres, textos avaliativos sobre os filmes, textos opinativos, dados de produção dos grandes estúdios e posteriormente me volto para os filmes, para suas narrativas, seus personagens, seus elementos plásticos que são construídos para ativar os processos de identificação das espectadoras com os filmes. Os grandes estúdios hoje estão atentos à construção de narrativas tidas como femi-

nistas ou que levam em consideração a questão do gênero, mas seriam mesmo narrativas cuja experiência colocam as mulheres como emancipadas?

Enfim, analiso os atos espectatoriais a partir da ideia de relação entre as espectadoras (inscrites nos textos avaliativos e filmicos), os filmes e os dispositivos que engendram essa relação) Com analisas o diálogo, ou a falta dele, entre a tradição dos estudos de cinema que tomam o espectador como parte do processo e os estudos de recepção?

Durante muito tempo, os estudos de cinema se distanciaram do espectador, dando ênfase exclusivamente ao texto fílmico, à sua poética, por assim dizer. Os aspectos relacionados ao modo como os filmes foram construídos, ao aparato utilizado, ao custos empregados, à noção de autor etc, foram temas privilegiados, sobretudo nas pesquisas de inspiração estruturalista e semiológica que buscavam dissecar o filme, levando em conta sua estilística e os traços de autoria. O espectador era visto tão somente como um dado empírico, e a experiência receptiva era desconsiderada nos processos de análises das obras, análises em grande parte imanentistas e a-históricas.

The aesthetics and psychology of the cinema (1997).

É fato que os primeiros teóricos do cinema no início do século passado, como **Jean Mitry**, já demonstravam interesse pela relação entre filme e espectador com a fenomenologia da percepção, mas, depois desse momento inicial, as investigações parecem ter esquecido a importância dos estudos de recepção fílmica, priorizando, como disse, o texto em detrimento do espectador.

Penso, assim como Stam, que tal interesse só recomeça lá pelos anos 1980/1990 influenciado pelas anteriores teorias da recepção da literatura associadas à estética de recepção de H. R. Jauss e W. Iser (Escola de Konstanz, na Alemanha) que produziu exatamen-

te esse deslocamento do texto para o leitor, ou seja, não há como compreender a história das artes sem levar em conta a experiência do receptor, é ele quem efetivamente fornece sentido à obra em seu ato de leitura de maneira sempre ativa. Neste período, teóricos vinculados aos estudos culturais, à crítica feminista passaram a olhar com atenção os estudos de recepção no cinema.



SARIANE DINIZ HOLZBACH

*...me parece que a noção de
espectatorialidade costuma ser
utilizada mais como um aporte
complementar de análise do que como
ferramenta central de observação*

1. COMO, QUANDO E EM QUE CIRCUNSTÂNCIA TOMASTE CONHECIMENTO DA NOÇÃO DE ESPECTATORIALIDADE?

A noção de espectatorialidade me acompanha desde as minhas primeiras reflexões em torno da cultura audiovisual quando eu ainda fazia jornalismo na graduação, no início dos anos 2000. Na verdade, eu nunca trabalhei com um conceito fechado de autores específicos sobre isso. Melhor dizendo, a ideia de espectatorialidade no sentido geral da experiência da audiência do espectador, da espectadora frente ao consumo de audiovisuais específicos. Venho pensando nisso desde quando fazia parte de um grupo de pesquisa sobre cinema coordenado por **Angela Prysthon**, e que desde então tem um olhar bastante voltado para a experiência cinematográfica. Depois continuei pensando quando trabalhei sobretudo o videoclipe, durante o doutorado no **PPG da UFF**, a ideia de uma experiência diferenciada na televisão que unisse ao mesmo tempo a cultura musi-

Professora de Comunicação
Comparada na Universidade
Federal de Pernambuco.

Programa de Pós-Graduação
em Comunicação.
Universidade Federal
Fluminense.

cal e a audiovisual. Nessa época, pensei muita coisa relacionada aos insights que tive dentro da instituição do videoclipe como gênero, tanto da perspectiva sonora quanto da perspectiva visual, tendo em vista uma noção aberta e até intuitiva de uma certa experiência que aquele produto midiático específico leva à audiência. Acredito que essa experiência é fundamental para a gente compreender tanto o papel sociocultural desse produto como também o papel das materialidades que o envolvem. Atualmente não estudo mais tanto o videoclipe, mas me preocupo sobremaneira com os conteúdos midiáticos direcionados à criança, ao público infantil, sobretudo os desenhos animados, e a noção de espectadorialidade novamente é muito importante para pensar por que a criança, particularmente, não é muito considerada nas pesquisas em comunicação como uma pessoa que passa por experiência. É muito comum prestarmos atenção ao conteúdo, eventualmente refletir sobre os efeitos nocivos ou não daquele conteúdo para a criança, mas muitas vezes ignoramos que a criança é um ser crítico, pensante e que, portanto, atravessa uma experiência ao lidar com qualquer que seja o produto midiático.

2. QUAIS AUTORES INTERNACIONAIS E NACIONAIS RECONHECIDOS COMO REFERÊNCIAS NO USO DA NOÇÃO?

Em várias situações, eu aciono a ideia de espectadorialidade, mas sem nunca fazer o devido aprofundamento para entender melhor, então percebo que existe um certo debate no campo do cinema no Brasil e eu citaria talvez o **Mahomed Bamba**, mas só ele me vem à mente como referência. No campo internacional, a mesma coisa, talvez **Claire Bishop**, pois ela tem um conceito de *spectatorship* e trabalha um pouco isso e na produção variada, mas não

Organizador de “A recepção cinematográfica: temas e estudos de casos”. Salvador: Edufba, 2013.

Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship (2012)

saberia citar um específico para dizer que este autor, esta autora é referência para trabalhar esse conceito, talvez justamente porque ele seja mais vinculado aos estudos do cinema e eu tenho um olhar que vem do estudo audiovisual e, anteriormente a isso, vem na verdade do campo do entretenimento da comunicação.

3. QUAIS MOTIVOS TE LEVAM A ESSE RECONHECIMENTO?

Embora este não seja o meu campo central de pesquisa, tenho recebido cada vez mais orientandos da pós que demandam bibliografia e esses autores surgiram nas conversas dos dois grupos de pesquisa que coordeno, o **TeleVisões** e o **AnimaMídia**, porque eles dão conta do consumo audiovisual/televisivo de uma perspectiva mais experiencial, e isso é particularmente interessante nas reflexões sobre o consumo midiático infantil, por exemplo.

4. EM QUE OUTROS PAÍSES DA REGIÃO ESSA NOÇÃO TEM ESTATUTO NOS ESTUDOS DE CINEMA E TELEVISÃO?

Acredito que, na América Latina, os estudos de TV ainda são bastante concentrados num olhar metodológico vinculado à vertente dos Estudos Culturais focada na representação/representatividade. Nesse sentido, me parece que a noção de espectralidade costuma ser utilizada mais como um aporte complementar de análise do que como ferramenta central de observação. Os trabalhos mais focados na experiência televisiva normalmente acionam conceitos relacionados à materialidade, como é o caso da Escola de Toronto, e isso traz ótimas contribuições, mas ainda são incompletas, talvez porque falte justamente ênfase a uma perspectiva mais experiencial.

congressotelevisoes.
com.br

pesquisaanimamidia.wor-
dpress.com

5. NO BRASIL, POR ONDE, QUANDO E ATRAVÉS DE QUE PESQUISADORES ELA CHEGA AO CAMPO?

Na verdade, entendo que você, Nilda, é uma das principais divulgadoras e pesquisadoras do campo da espetatorialidade que temos. Muitos pesquisadores, e eu me incluo, fazem pesquisas em busca das experiências de fruição do espectador nas produções midiáticas e esbarram com a noção de espetatorialidade, mas sem aprofundamento. Me parece que, embora tratemos desta temática há algum tempo, as pesquisas mais aprofundadas são muito recentes. O seu viés da recepção me parece ser um caminho dos mais profícuos para adensar as problemáticas em torno da espetatorialidade.

6. NA TUA PESQUISA ATUAL, QUE LUGAR ESSA NOÇÃO OCUPA?

Em minhas pesquisas atuais, a noção de espetatorialidade ocupa um lugar tangencial porque ainda tateio o campo em busca de um conhecimento reflexivo e metodológico que me permita ter amplitude de compreensão para utilizar o conceito mais detidamente em minhas análises. Considero que meu campo atual de atuação que orbita sobretudo os estudos televisivos e de mídia e infância – vai ganhar muito mais densidade e até legitimação político-ideológica. Quando trabalhamos com crianças, eu e os integrantes do AnimaMídia falamos a todo momento que as crianças precisam urgentemente ser mais ouvidas pelas pesquisas e pesquisadores. Muito pelo fato de serem entendidas desde a modernidade como seres em processo de formação física e cognitiva, o acesso às crianças é permeado por filtros social e parental. Aprendemos a fazer pesquisas sobre crianças desconsiderando em grande medida o que elas têm a dizer sobre o mundo e, no meu caso específico, sobre os circui-

tos comunicativos que as rodeiam. Entendo que a noção de espectadorialidade pode ser muito profícua no sentido de mudar esse fenômeno.

7. COMO DIMENSIONAS O DIÁLOGO, OU A FALTA DELE, ENTRE OS ESTUDOS DE COMUNICAÇÃO E OS DE CINEMA NO QUE DIZ RESPEITO À RECEPÇÃO E ÀS AUDIÊNCIAS?

Tenho menos familiaridade com o estado da arte dos estudos de cinema, mas entendo que o olhar atualmente beba muitíssimo mais do campo das Artes do que da Comunicação, da Sociologia ou de outras áreas próximas. Por isso, a referência sobre o papel, os limites e os significados da noção de espectadorialidade, no caso do cinema, precisa ser compreendida sob outra ótica, mais centrada na natureza e nas características internas das produções. No campo da Comunicação e, mais especificamente, no audiovisual, acredito que os olhares partem de dois eixos principais: 1) a preocupação com o circuito comunicativo das produções e com toda geopolítica que orbita as obras e 2) um olhar mais voltado para as narrativas, os roteiros, os gêneros e as lógicas internas das obras. Acredito que a noção de espectadorialidade aparece muito pouco no primeiro eixo e um pouco mais no segundo, ainda que de forma mais tênue do que deveria. Há várias razões para isso; destaco talvez o papel preponderante que outras noções tiveram no desenvolvimento do campo dos estudos do audiovisual, como as teorias da narrativa, dos gêneros e a teoria literária, e isso cartografou uma forma bastante singular de olhar para as produções que consideram menos quem consome esses produtos e mais as lógicas e dinâmicas internas desses produtos.

Congresso da Associação
Nacional dos Programas
de Pós-Graduação em
Comunicação.

Congresso Brasileiro de
Ciências da Comunicação,
promovido pela Sociedade
Brasileira de Estudos
Interdisciplinares da
Comunicação.

8. OS ESTUDOS DE RECEPÇÃO E OS DE CINEMA QUE TRATAM DA ESPECTATORIALIDADE ANDAM POR CAMINHOS MUITO DIFERENTES OU SE CRUZAM?

Acho que respondi parte dessa questão na pergunta 7, mas vou complementar. Tenho pouca familiaridade com os estudos de cinema e mais com a Comunicação, TV e audiovisual. Nesse sentido, entendo que especificamente os estudos de recepção são o campo que mais prestam atenção à espectadoridade dentro das pesquisas sobre televisão e audiovisual, de forma que posso afirmar que os caminhos se cruzam. Isso é fomentado pelos grupos de pesquisa e grupos de textos dos eventos científicos (como **Compós** e **Intercom**) centrados nos estudos de recepção, como acontece no seu caso, Nilda.

9. QUAL A MAIOR DIFICULDADE METODOLÓGICA PARA TRATAR DA QUESTÃO DA ESPECTATORIALIDADE EM PESQUISAS EMPÍRICAS NO CAMPO AUDIOVISUAL?

Uma primeira dificuldade metodológica é decorrente da falta de conhecimento por parte dos pesquisadores e pesquisadoras sobre as potencialidades e importância da noção de espectadoridade; ao desconhecer o conceito, é difícil desenvolver uma metodologia coerente de análise. Em termos metodológicos efetivamente, atualmente é preciso mencionar a pandemia da Covid-19, que, desde 2020, inseriu barreiras entre os pesquisadores e a sociedade, uma vez que o/a pesquisador/a foi impossibilitado/a de ter contato presencial com as pessoas. Este é um desafio metodológico que já existia antes da pandemia – sempre foi complexo desenvolver método de aproximação com o espectador – mas que ganhou novas proporções após mais dois anos da instituição mundial (em diferentes graus) do isolamento social.

10. QUAIS PONTOS DE CONTATO E ARTICULAÇÃO ENFATIZARIAS ENTRE OS ESTUDOS DE RECEPÇÃO E OS DE CINEMA QUE SE DEDICAM AO PÚBLICO?

No caso do campo do audiovisual, pode existir articulação tanto com o eixo que dialoga com as dinâmicas do circuito comunicativo quanto com o que dá conta das características das obras. Em ambos os casos, é imprescindível conhecer as dinâmicas e características da experiência do espectador porque, afinal, é para ele que todo o campo se dirige ao produzir e circular as obras! Trata-se simplesmente de um conceito que não pode ser deixado de lado por fazer parte da espinha dorsal da cultura audiovisual. Como entender o papel de produtos midiáticos sem entender o que eles significam para quem os consome?



CEIÇA FERREIRA

*“...embora essa noção de
espectatorialidade não seja
utilizada necessariamente de uma
forma ortodoxa, sem dúvida, ela é
muito útil...”*

1. COMO, QUANDO E EM QUE CIRCUNSTÂNCIA TOMASTE CONHECIMENTO DA NOÇÃO DE ESPECTATORIALIDADE?

Tomei conhecimento da noção de espectatorialidade no começo do doutorado, na Universidade de Brasília (UnB), a partir dos textos de Fernando Mascarello. Neste mesmo ano, foi lançado o livro **“A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos”**, organizado por Mahomed Bamba, que me foi indicado pela minha orientadora, autora de um dos capítulos, professora Tania Montoro.

BAMBA, 2013.

Nesse período também foi muito importante o capítulo “Estudos Feministas de Mídia: uma trajetória anglo-americana”, de Márcia Rejane Messa, no livro **“Comunicação e gênero: a aventura da pesquisa”**, organizado por Ana Carolina Escosteguy. Nesse texto, a autora contextualiza os chamados “estudos feministas de mídia” dos anos 1970 até 1990 e menciona várias pesquisas sobre mulheres como espectadoras, com destaque para a de Jacqueline Bobo (1988), **“The Color Purple: Black wo-**

ESCOSTEGUY, [s.d.].

BOBO, 1988. **men as cultural readers**”, que, com base na aplicação empírica que David Morley faz do modelo encoding/decoding de **Stuart Hall**, ela investiga as interpretações de mulheres negras acerca do filme “A cor púrpura” (Steven Spielberg, 1985).

Da diáspora: identidades e mediações culturais (2003).

Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico (2004).

Procura-se a audiência cinematográfica brasileira desesperadamente (2006).

Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à universidade brasileira? (2009).

A screen-theory e o espectador cinematográfico: um panorama crítico (2012).

Olhares negros: raça e representação (HOOKS, 2019).

Reel to real: race, class and sex at the movies (HOOKS, 1996).

A cor púrpura (The Color Purple, direção: Steven Spielberg, EUA, 1985).

Crítica da imagem eurocêntrica (SHOHAT & STAM, 2006);

Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros (STAM, 2008).

2. QUAIS AUTORES INTERNACIONAIS E NACIONAIS RECONHECES COMO REFERÊNCIAS NO USO DA NOÇÃO?

Internacionais: Judith Mayne, Stuart Hall, Robert Stam, bell hooks e Jacqueline Bobo, que eu já tinha mencionado; e nacionais: Fernando Mascarello e Mahomed Bamba.

3. QUAIS OS MOTIVOS QUE TE LEVAM A ESSE RECONHECIMENTO?

A Judith Mayne eu tive acesso por meio do trabalho do **Mascarello**. A bell hooks é uma autora fundamental para se pensar **raça e gênero**. Stuart Hall cria um modelo que, embora seja mais utilizado nos estudos de televisão, vai ser adaptado também para o cinema. A Jacqueline Bobo, essa pesquisadora que eu mencionei, faz isso com mulheres negras numa pesquisa muito interessante sobre o filme **“A Cor Púrpura”**.

O Robert Stam, autor dessa vertente culturalista do cinema, traz grandes **contribuições** para a análise da intersecção de gênero e raça; e os autores nacionais, Fernando Mascarello e Mahomed Bamba, apresentam um panorama histórico da noção de espectadorialidade na obra já citada.

Embora eu não tenha necessariamente utilizado todos esses autores e autoras, a Judith Mayne, por exemplo, foi importante para o entendimento da noção de espectadorialidade no cinema dentro da teoria feminista. Porém, para a aplicação prática, eu busquei referências de estudos sobre telenovela, como os de Nilda Jacks, Veneza Ronsini e Lirian Sifuentes, além de outros estudos li-

gados ao grupo de pesquisa Mídia, Recepção e Consumo Cultural, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), que aliam o modelo de Stuart Hall com as reflexões propostas pela vertente latino-americana dos estudos culturais. Logo, tive que adaptar isso para a recepção fílmica e para o entrecruzamento de gênero e raça, mas saliento que a pesquisa de Ronsini me ajudou bastante, por reformular o modelo codificação/decodificação de Stuart Hall.

No caso da bell hooks, a noção de espectadorialidade é crucial para pensar exatamente o não-lugar da mulher negra na teoria feminista do cinema, esta que, ancorada numa perspectiva psicanalítica, não reconhece a diferença dentro da diferença, não contempla a mulher negra e historicamente tem a mulher branca como norma tanto na representação quanto na recepção. Essa teórica elabora o conceito de olhar opositor ou olhar oposicional, que não é somente como as espectadoras negras reagem às representações do cinema, é ressignificar, é pensar outras possibilidades; ou seja, pensa o cinema a partir dos sentidos que essas mulheres atribuem ao filtrar, questionar, negociar e até mesmo reelaborar o que é oferecido pelo filme.

Cinema and the dark continent: race and gender in popular film (1999).

White privilege and looking relations: race and gender in feminist film theory (1999).

Fear of the dark: race, gender and sexuality in the cinema (1996).

The rough side of the mountain: black women and representation in film (1996).

How do we look?: unfixing the singular black (female) subject (2000).

Esse capítulo da tese foi publicado em *Reflexões sobre "a mulher", o olhar e a questão racial na teoria feminista do cinema* (FERREIRA, 2018).

Essa ausência da questão racial também é apontada por autoras como **Tania Modleski**, **Jane Gaines** e **Lola Young**, com as quais eu costurei a argumentação teórica sobre a **intersecção de gênero e raça no cinema**; e, na parte prática, foi um alento encontrar o trabalho de Jacqueline Bobo, porque, como já disse, ela desenvolve um estudo empírico com espectadoras negras, do qual emergem leituras diferenciadas do filme "A cor púrpura".

Durante o doutorado (2012-2016), foi um desafio encontrar essas referências, tanto no âmbito da comunicação quanto nos estudos de cinema, pois, quando se fala de mulheres negras, estas lacunas são ainda maiores.

4 EM QUE OUTROS PAÍSES DA REGIÃO ESSA NOÇÃO TEM ESTATUTO NOS ESTUDOS DE CINEMA E TELEVISÃO?

Depois que terminei o doutorado, eu não consegui dar continuidade aos estudos de recepção, desenvolvi um projeto de extensão com idosas que era constituído da exibição de filmes seguida de discussão, mas ainda não consegui analisar esse material. Por uma série de outros fatores, eu acabei priorizando pesquisas relacionadas à análise fílmica a partir dos recortes de raça e gênero. Na produção brasileira, além de Nilda Jacks, há outros nomes, como Regiane Ribeiro, Valquíria Michela John e Henrique Denis Lucas que publicaram um artigo sobre a audiência fílmica no livro **“Meios & Audiências volume 3”**.

Uma (necessária) agenda para os estudos da audiência fílmica (RIBEIRO et al., 2017).

Nos últimos encontros da Socine e da Compós, me lembro de Dafne Pedroso da Silva, que também trabalha com recepção fílmica, ou seja, não necessariamente o conceito de espectadorialidade, mas dialoga com ele. Enfim, tenho acompanhado mais o contexto brasileiro e, sem dúvida, Nilda Jacks é o nome que já era referência em estudos de recepção televisiva e agora passa a estudar também as audiências fílmicas.

5. NO BRASIL, POR ONDE, QUANDO E ATRAVÉS DE QUE PESQUISADORES ELA CHEGA AO CAMPO?

Ela chega, principalmente por meio do Fernando Mascarello e depois, com as contribuições de Mahomed Bamba. Nesse sentido, vale destacar a importância dos Estudos Culturais, com destaque também para Robert Stam, que é referência nessa área e vai pontuar a produção de sentidos elaborada por quem assiste ao filme. O Mascarello discute as limitações desse campo de pesquisa no Brasil por não termos acompanhado essa vertente culturalista.

Além disso, considerando os temas que eu estudo, tem-se ain-

da o histórico não reconhecimento de raça e isso nos possibilita perceber o quanto é recente a tradução de obras do feminismo negro que analisam o cinema e os meios de comunicação. Somente em 2019 foi publicado em português o livro “Olhares negros: raça e representação”, de bell hooks, que é de 1992 e no qual consta o artigo “O olhar opositor: mulheres negras espectadoras”, que aborda a noção de espectadorialidade sob uma perspectiva integrada de gênero e raça mais tardiamente ao campo.

Nos estudos de cinema e audiovisual, essa área de investigação ainda é pouco explorada. Eu participei de um seminário da Socine, em 2018, com a apresentação de um recorte da tese, no qual eu discutia as leituras diferenciadas que espectadoras e espectadores fizeram do filme “Bendito Fruto” (Sergio Goldenberg, 2004). Não houve interlocução, nenhum questionamento e uma das coordenadoras do seminário mencionou que meu trabalho trazia “o que eu chamava de recepção”. Ao assistir às outras comunicações, sinceramente tive a impressão de que a noção de recepção trabalhada ali era muito distante da que eu utilizei ao desenvolver uma pesquisa empírica centrada na intersecção de gênero e raça. Depois fiquei pensando o quanto seria importante ter um grupo que estudasse isso dentro da Socine, que é o nosso principal espaço de discussão, mas talvez ainda não seja possível.

6 NA TUA PESQUISA ATUAL, QUE LUGAR ESSA NOÇÃO OCUPA?

Meu projeto de pesquisa atual é sobre mulheres no audiovisual brasileiro, pensando os âmbitos da representação e da produção. Entretanto, conforme mencionei, em 2019, desenvolvi um projeto de extensão com o mesmo grupo de idosas que participou da pesquisa de recepção durante a tese. Tínhamos a exibição de filmes com protagonistas femininas e, em seguida, um grupo

de discussão, porém de maneira mais informal, como uma roda de conversa.

Foi uma experiência muito rica, pois eu acompanhei esse grupo por mais tempo (quase um ano) e essa proximidade foi deixando as participantes mais abertas para falar como eram afetadas pelo filme, como, a partir de uma cena, de uma música ou de uma característica da personagem, elas lembravam de momentos de suas vidas, ou seja, há questões que podem não ser classificadas nos tipos de leitura propostos por Stuart Hall. As participantes tinham entre 55 e 90 anos, uma faixa etária bem diversa e essa experiência de, naquela sala de aula improvisada para a projeção, elas verem o filme e depois discuti-lo em grupo era muito instigante, pois compartilhavam, negociavam suas interpretações sobre o filme, sobre o cotidiano.

Elas liam aquela narrativa audiovisual de diversas formas, a questionavam, a relacionavam com suas histórias de vida. Isso era o mais importante para mim, ou seja, como elas se apropriavam daquelas mensagens. Destaco uma situação ocorrida no primeiro encontro, quando assistimos ao filme “Chega de Saudade” da Laís Bodanzky. Durante o grupo de discussão, quando uma das participantes afirmou concordar com a fala de uma personagem que era a amante (no filme há um embate entre a esposa e a amante, esta que diz preferir ficar com o homem nem que seja por duas horas, mas plenamente).

Isso criou um momento de tensão no grupo, já que a maioria das participantes tem uma postura tradicional e eu aproveitei para questionar por que ela achava aquilo e a resposta foi: “Porque eu sou casada há 40 anos e meu marido nunca me beijou”. Todo mundo ficou meio pasmo, inclusive eu, mas percebi que ela estava falando da falta de afeto. Então, instiguei o grupo a pen-

sar sobre o final feliz da novela/do filme e a vida real. Você não imagina o quanto foi interessante essa conversa! Elas começaram a falar dos pormenores que existiam em seus relacionamentos, lembraram de outras novelas. Enfim, embora essa noção de espectralidade não seja utilizada necessariamente de uma forma ortodoxa, sem dúvida, ela é muito útil e tenho muito interesse de continuar a estudá-la.

7. AFIRMAS, EM UM DE TEUS TEXTOS QUE, POR MOTIVOS TEÓRICOS E POLÍTICO-INSTITUCIONAIS, OS ESTUDOS DE CINEMA, MESMO AQUELES QUE TRATAM DOS PÚBLICOS, NÃO DIALOGAM COM OS ESTUDOS CULTURAIS LATINO-AMERICANOS. PODES COMENTAR ESSA PERCEPÇÃO?

Essa pouca aderência aos estudos culturais na pesquisa em cinema, no Brasil, é abordada por Fernando Mascarello como um dos fatores que contribuíram para a marginalização do interesse pelas audiências cinematográficas. Até mesmo a teoria feminista com os estudos de Laura Mulvey ainda se situa em um paradigma textualista, anterior aos estudos culturais.

No começo dos anos 2000, surgem algumas exceções, como, por exemplo, as dissertações “Anjos e deuses suburbanos: um estudo de recepção dos filmes Cidade de Deus e Como nascem os anjos”, de Luciana de Sá Lazarini (UnB, 2005), “Domésticas – o filme: um estudo de recepção com profissionais do Distrito Federal”, de Odinaldo da Costa Silva (UnB, 2005) e “Hoje tem cinema: a recepção de mostras itinerantes organizadas pelo Cineclube Lanterna Aurélio”, de Dafne Pedrosa da Silva (Unisinos, 2009), que se ancoram nos estudos culturais britânicos e latino-americanos.

Porém, se compararmos com os estudos de recepção televisiva, nos quais há uma utilização mais ampla e recorrente das contribuições de autores como Jesús Martín-Barbero, Néstor García

Dissertação apresentada em 2005 para o mestrado em Comunicação da UnB.

Dissertação apresenta em 2007 para o mestrado em Comunicação UnB.

Dissertação apresentada em 2009 para o mestrado em Ciências da Comunicação da Unisinos.

Canclini e Guillermo Orozco Gómez, esse referencial teórico-metodológico ainda é pouco explorado na pesquisa brasileira de cinema.

8. NA TUA TESE FAZES UMA LONGA DISCUSSÃO SOBRE OS ESTUDOS DE CINEMA E FEMINISMO, ONDE A NOÇÃO DE ESPECTATORIALIDADE TEM ACOLHIMENTO, MAS OPTAS PELO MODELO DE STUART HALL. PODES COMENTAR ESSA DECISÃO?

Optei pelo modelo de Stuart Hall pela atualidade e viabilidade para a aplicação empírica, características que também são reconhecidas por outras pesquisadoras como Lirian Sifuentes e Veneza Ronsini.

9. AFIRMAS TAMBÉM QUE AS PRÁTICAS DE RECEPÇÃO E AS FORMAS DE ESPECTATORIALIDADE TÊM SIDO ESTUDADAS NAS ÚLTIMAS DÉCADAS. PODES COMENTAR COMO AS DIFERENCIAS OU AS RELACIONAS?

Com base nas contribuições de Robert Stam, Fernando Mascarello, Mahomed Bamba e Nilda Jacks e, diante da escassez de estudos de recepção cinematográfica na pesquisa brasileira em comunicação e cinema, utilizo “práticas de recepção” e “formas de espectadorialidade” de maneira equivalente para designar as leituras e interpretações elaboradas por quem assiste ao filme, ou seja, como tais sujeitos constituídos por diferentes marcadores sociais e inseridos em um determinado contexto de recepção (no caso da minha pesquisa, em grupo) conferem sentido às narrativas fílmicas, concordando, negociando ou se contrapondo a tais discursos e fazem isso relacionando elementos dessas narrativas com suas experiências de vida, identidades e repertórios audiovisuais.

Embora seja possível situar “práticas de recepção” como algo mais ligado aos estudos de recepção televisiva nas vertentes britânica e latino-americana, e “formas de espectadorialidade” mais

próximo dos estudos de cinema, acredito que esses conceitos se articulam. Pois, embora Stuart Hall e David Morley, entre outros autores, tenham se dedicado mais à análise da recepção de conteúdos televisivos, temos, nesse mesmo período histórico, a expansão dos estudos culturais britânicos, a emergência dos “estudos feministas de mídia”, que, conforme aponta Marcia Rejane Messa (já mencionada aqui), investigam a esfera da recepção a partir de diferentes objetos de estudo, como romances, séries televisivas e filmes.

10. NOMEIAS RECEPÇÃO FÍLMICA, CHAMARIAS DE RECEPÇÃO CINEMATOGRAFICA OU SERIA MELHOR CHAMAR ESSE ÂMBITO DE ESPECTATORIALIDADE?

Eu utilizo o termo “recepção fílmica” porque me parece mais próximo dos espaços e contextos de exibição nos quais realizei a pesquisa, ou seja, em grupos e realizados em salas de aula ou de reunião. Nesses espaços adaptados ou mesmo improvisados, não havia um ambiente escuro, cadeiras confortáveis, distanciamento da tela, nem a qualidade de imagem e som característicos de uma sala/projeção de cinema; e principalmente, no caso do grupo de idosos, a exibição aconteceu em meio a várias ações e relações, como conversar ao celular, sair da sala, tomar medicamentos; assim como falar sobre outro assunto, comentar uma cena do filme, dar risadas e até trocar de lugar, o que também diz sobre esse público, que em sua maioria afirmou nunca ter ido ao cinema.

Dessa forma, o filme é apenas um elemento dentro de tudo que ocorre no cotidiano daquelas pessoas, e assim essa experiência de recepção fílmica, termo que, no meu ponto de vista, é equivalente a modos/formas de espectadorialidade, possibilita ter acesso às leituras de cada um/a sobre o filme e, neste caso, observar ainda como esse espaço de sociabilidade e proximidade durante a exibição e os

grupos de discussão incide na maneira como as/os participantes interpretam, negociam, se apropriam ou ressignificam os sentidos oferecidos pela narrativa fílmica.



WILSON OLIVEIRA FILHO

“Mesmo que ainda não de forma sistematizada, a contribuição dos estudos de recepção é decisiva para o entendimento das espectralidades.”

1. COMO, QUANDO E EM QUE CIRCUNSTÂNCIA TOMASTE CONHECIMENTO DA NOÇÃO DE ESPECTATORIALIDADE?

Muito antes de me dedicar aos estudos acadêmicos envolvendo essa noção já a tinha como preocupação. Permita-me uma breve história envolvendo minhas primeiras idas ao cinema ainda no início dos anos 80 para sessões infantis pela manhã no Cine Metro Boavista, na região da Cinelândia carioca. Meu pai, cinéfilo sem nunca se declarar como tal, me levava para ver quase sempre os mesmos desenhos animados que eu já assistia na televisão. Nesse cinema, para diferenciar a experiência da tela pequena, me assustava o tamanho da tela, os reflexos da projeção nos adornos arquitetônicos da bela sala (com seu teto com círculos de diâmetros variados, com a cortina sendo iluminada pelos reflexos da projeção). Anos depois, noto que ali, ainda pequeno, sentia de fato o papel do espectador de cinema; o papel de crer e não crer nas imagens e, sobretudo, de estar em um local específico para a verdadeira fruição de filmes. Talvez essa tenha sido a questão principal que me levou a pensar o

O meio são as mensagens (1969);

Os meios de comunicação como extensões do homem (1999).

McLuhan e o cinema - O homem como possível extensão dos meios (OLIVEIRA FILHO, 2006).

Por *live cinema* entendemos uma performance audiovisual em tempo real em que um(a) artista - ou coletivo de artistas - manipula áudio e vídeo na frente do público, criando uma atmosfera que leva em conta a emergência de um outro e diferenciado espectador.

Ver *McLuhan e o live cinema: A tela desconstruindo a mensagem* (OLIVEIRA FILHO & RIBEIRO, 2011) e *Transcineas* (MACIEL, 2009).

Uma estética do espanto: O cinema das origens e o espectador (in)crédulo (1995).

Gunning observa que a ideia de um espectador assustado a ponto de deixar a sala na primeira exibição pública de “A chegada do trem a estação” (1895) pode ser lida de forma mítica. Na verdade, filmes posteriores com trens alimentaram essa ideia somado, evidentemente, ao espanto das primeiras atrações (GUNNING, 1995).

conceito de espetatorialidade. Passando para o encontro acadêmico com essa noção, devo aos meus estudos que seguiram a sugestão de **Marshall McLuhan** de que o meio é a mensagem e o usuário é o conteúdo; e que o cinema é uma espécie de “sala de aula sem paredes”. Como espectador e estudante das espetatorialidades (creio que devamos tratar tal ideia sempre no plural), percebi, em 2003, quando me preparava para ingressar no mestrado, que o papel daquele que frui obras audiovisuais era decisivo para relacionar os conceitos de McLuhan ao cinema (tema de minha **dissertação de mestrado** e que até hoje acompanha parte do meu trajeto enquanto pesquisador). Antes do início de meu doutorado, em 2009, com uma pesquisa sobre **live cinema**, adensei a discussão, pensando que uma nova ideia de espetatorialidade entrava em cena e que cada vez mais a expressão de Hélio Oiticica “**participador**” precisaria ser relacionada ao espectador de cinema em um sentido clássico também. Por fim, nessa trajetória, acho importante destacar um ponto de virada (e um novo encontro com as espetatorialidades) no projeto de pós-doutorado sobre gifs animados que desenvolvi entre 2016 e 2018, na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ).

2. QUAIS AUTORES INTERNACIONAIS E NACIONAIS RECONHECES COMO REFERÊNCIAS NO USO DA NOÇÃO?

Além dos citados na questão anterior, minha grande referência para estudar a noção vem do historiador do cinema **Tom Gunning** e sua leitura do espectador das atrações do cinema nos primórdios. A incredulidade de quem assistia às primeiras sessões reverbera também na grande atração que é o audiovisual contemporâneo, que me interessa em particular com a ideia de cinema expandido de Gene Youngblood – conceito que leva muito em conta um certo **mito** em torno

Cinema e performance (VIEIRA, 1996); *Cinemas cariocas: da Ouvidor à Cinelândia* (VIEIRA, 2010); *Espaços do sonho: cinema e arquitetura no Rio de Janeiro* (VIEIRA, 1983).

Entre achados e perdidos: Colecionando memórias dos cinemas de rua da cidade do Rio de Janeiro (BESSA, 2013); *Nas ruas dos cinemas, cinemas nas ruas, cinemas de rua: a cidade como uma questão cinematográfica* (BESSA & OLIVEIRA FILHO, 2015).

Passagens entre fotografia e cinema na arte brasileira (2008).

“Contorno”, 2011. Disponível em: <https://katiamaciел.net/contorno-com-andre-parente>

A psicologia da experiência cinematográfica (MAUERHOFER, 1983, p. 375).

Técnica fotográfica desenvolvida pelo médico Étienne-Jules Marey para exibir fases de movimento que se sucedem.

In: *Entre pássaros e cavalos* (BENDETTI, 2018).

In: *Sobrevidas repetidas das imagens: Os gifs como séries, atrações e extensões* (OLIVEIRA FILHO & PARENTE, 2018).

da audiência. No Brasil, uma gama de estudiosos como **João Luiz Vieira, Márcia Bessa** e outros pesquisadores com os quais divido o Seminário temático da Socine “Exibição Cinematográfica, espectadorialidades e artes da projeção no Brasil”, além dos trabalhos de **André Parente** e Kátia Maciel envolvendo uma nova situação cinema e um novo espectador mais ativo também são importantes referências.

3. QUAIS OS MOTIVOS QUE TE LEVAM A ESSE RECONHECIMENTO?

A intensa produção e novas problematizações que Joao Luiz Vieira faz, por exemplo, deslocando a História do cinema (sempre contada como uma história dos filmes, dos movimentos cinematográficos) para histórias de cinemas (da ambiência e do que cerca a sala de cinema) e como o espectador passeia por essa outra História. Ou ainda André Parente e Kátia Maciel, que, além de importantes teóricos, atuam **artisticamente** colocando em suas obras problemas para os espectadores. Eles levam a situação cinema para além do que **Hugo Mauerhofer** problematizou, o “isolamento mais completo possível do mundo exterior e de suas fontes de perturbação visual e auditiva”, mas a participação ativa do espectador. André Parente foi decisivo como supervisor do projeto de pós-doc que mencionei anteriormente, levando-me a crer que o espectador é um criador em potencial. Na era dos gifs animados que muito parecem com as **cronofotografias** de **Marey** e os experimentos de foto em movimento de **Muybridge**, todos somos (ou podemos nos tornar) esses inventores! Enfim creio que a aliança crucial entre uma teoria e uma prática em torno da exibição e de suas novas possibilidades alimentam outras ideias de espectadorialidade.

4. EM QUE OUTROS PAÍSES DA REGIÃO ESSA NOÇÃO TEM ESTATUTO NOS ESTUDOS DE CINEMA?

Certamente essa é uma questão globalizada. E aí é muito importante o parêntese em sua pergunta. O cinema, assim como a TV, é uma ferramenta da aldeia global para pegarmos de novo de empréstimo outro termo mcluhaniano. Pensemos na figura do espectador do cinema indiano Bollywood que participa da atração quando um número musical surge em um filme. É evidente que os estudiosos desse cinema levam isso em conta assim como no Reino Unido, Murray Smith, repensando a figura do espectador, o entende como aquele que não é mais enganado pela ficção, propondo a ideia de um espectador diferenciado que emerge no cinema/audiovisual contemporâneo. Sobre a América Latina, destaco o excelente artigo de Mauricio de Bragança “Cinema e intermedialidade na América Latina”, pensando os diferentes circuitos midiáticos e seus atravessamentos com as mediações de Martín-Barbero, autor seminal para os estudos de recepção e que deveria ser mais articulado com a espectadorialidade cinematográfica.

RUMORES (USP), v. 12, p. 135-152, 2018

Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia (1997).

Márcia Bessa é pós-doutoranda PPGCINE/UFF. Professora da Faculdade CAL e artista multimídia no DUO2x4.

João Luiz Vieira é professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF.

Grupo de Estudos das salas de cinema, exibição e audiências cinematográficas (ESPM-CNPq). Criado em 2016 a partir de uma parceria entre a Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) e o Departamento de Cinema e Vídeo da UFF.

Professora ESPM/RIO e docente credenciada PPGCINE/UFF.

5. NO BRASIL, POR ONDE, QUANDO E ATRAVÉS DE QUE PESQUISADORES ELA CHEGA AO CAMPO?

Acredito que tal noção, a partir da segunda década do século XXI, ocupa um lugar de destaque, podendo ser pensada como um campo. As discussões da Sociedade Brasileira de Cinema e Audiovisual (SOCINE) no Seminário Temático “Exibição Cinematográfica, espectadorialidades e artes da projeção no Brasil” (iniciado em 2015) quando, ao lado de Márcia Bessa e João Luiz Vieira, pude idealizar, do grupo Modos de Ver coordenado pela pesquisadora Talitha Ferraz, dos

Rede internacional de pesquisadores que estudam hábitos de ida ao cinema. Para mais ver: homernetwork.org/

Associação de ecologia da mídia. Grupo dedicado a promover o estudo, a pesquisa, a crítica e a aplicação da ecologia da mídia em contextos educacionais, industriais, políticos, cívicos, sociais, culturais e artísticos, e a troca aberta de idéias, informações e pesquisas entre os membros da Associação e uma mais ampla comunidade.

Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=bWXXKDVG2Zo>

Surgiu em 2012, quando o músico Wilson Oliveira Filho e a cineasta Márcia Bessa se mudavam para Chicago para o doutorado-sanduíche no departamento de cinema e estudos de mídia da Universidade de Chicago. Desde então, o Duo começou a desenvolver trabalhos multimídia, vídeos, webart, videoinstalações e experimentos em realidade virtual. A premissa é sempre se associar a outros artistas. Somos, nesse sentido, 2x4 = 8, mas também 2, 4...

Com trabalhos apresentados em festivais no Brasil (Ecrã – Festival de experimentações audiovisuais, Dobra International Film Festival) e no exterior (Global Village day, Toronto Canadá), museus e galerias (MAM/RJ, CCJF/RJ; Galeria Saracura). Destacamos três obras: “iBroke” (2012-2018), “Obsolescência desprogramada” (2019) e “Melting Movie places” (2022) que dialgam com nuances arqueológicas da mídia e novas relações espectatoriais.

laços com congressos internacionais como a **Homer Network** e a **Media Ecology Association**. Mas, de uma forma mais geral, o espectador de cinema, no Brasil, sempre esteve em diferentes pesquisas. Um antigo vídeo encontrado no CTAV e **publicado na rede** por esses dias mostra algo que diversos trabalhos co-tejavam de há muito. Estudar e entender o espectador para entender nosso cinema sempre foi algo problematizado na história do cinema nacional. Além dos pesquisadores mencionados, vale a pena destacar a importância de pesquisadores/artistas como Raimo Benedetti e de coletivos como Projete-mos, que deslocam a exibição nas telas das salas de cinema para outros locais que permitem uma participação ativa do espectador.

6. NA TUA PESQUISA ATUAL, QUE LUGAR ESSA NOÇÃO OCUPA?

Ocupa lugar central ou, no mínimo, ocupa múltiplos lugares de certa forma. O cinema expandido (expanded cinema), que hoje penso como cinema estendido em função do digital, mas também de novas ambiências para o cinema, está diante de um novo espectador, que não mais passivo somente assiste, mas que inter-age, que co-cria. O que venho pensando como cinema estendido, seja em manifestações artísticas (as quais não consigo mais dissociar de minha produção acadêmica) com o **DUO2X4**, que idealizei com Márcia Bessa, seja na análise que tenho feito do gif animado, da **glitch art**, da realidade virtual, nos coloca diante de novas espectatorialidades. Repensar o papel do espectador de cinema em meio a uma nova configuração que faz conviver o streaming com os vídeos no TikTok, o gif animado com a realidade aumentada sintetiza um pouco o lugar da noção em meu projeto no PPGCINE/UF “Cinemas expandidos e teo-

Glitch art é uma forma de arte contemporânea que usa o ruído e o erro como partes ou elementos do fazer artístico. Para mais ver: <https://www.blogsenacsp.com.br/o-que-e-glitch-art/>

rias da mídia: Espectatorialidades, arqueologia e ecologia dos meios nas atrações audiovisuais contemporâneas” (2021-2025).

7. PODES COMENTAR SOBRE AS ESPECTATORIALIDADES RELATIVAS AO CONTEXTO DOS CINEMAS EXPANDIDO E ESTENDIDO?

O cinema expandido, na definição de Youngblood, coloca no cerne da discussão sobre cinema a questão da consciência. Para o autor, a expansão não trata somente do trânsito do cinema para com outras artes ou da possibilidade que a tecnologia oferece ao cinema, mas sim de um prolongamento da forma como percebemos e apreendemos o mundo através do cinema. É uma íntima relação com as espectatorialidades. Para o mim, o cinema expandido é a maneira ideal de pensar o papel do espectador de cinema. Se, como coloca Youngblood, o cineasta expandido é um cientista do design, o espectador é elemento que usa a obra a partir do seu desejo, de sua cocriação. Por cinema estendido venho tentando compreender mais relações entre a obra de Youngblood e o universo digital que cerca o audiovisual. Tomemos o gif animado como um cinema estendido: o espectador de um gif é uma outra figura diferente do espectador de filmes em uma sala escura. Esse participador atua junto com a obra, podendo rever, administrar o tempo, se quiser pode remixar a obra. É todo um novo cenário para se pensar as espectatorialidades.

8. DO MESMO MODO, PODES COMENTAR SOBRE AS ESPECTATORIALIDADES RELATIVAS AOS CINEMAS DE RUA, DE ATRAÇÃO, DE EFEITOS E OUTROS MAIS QUE TRATAS EM TEUS TEXTOS?

O espectador de cinema nas salas em shopping não é o mesmo de salas de rua, desses lugares nos quais o hábito cinema se cristalizou. Nos cinemas de rua, o espectador mais tradicional se-

In: Atrações do cinema (de rua): multiusos, variedades e inovações (OLIVEIRA FILHO & BESSA 2020).

Os meios de comunicação como extensões do homem (1999).

que os ritos que a própria sala demanda e, mais ainda, ele se importa com ela. O envolvimento do espectador não está só com o filme, mas com o ambiente, e o cinema de rua torna-se, se quisermos ampliar o conceito de Tom Gunning, uma **grande atração**. De certa forma, mais uma vez **McLuhan** ajuda a compreender que o *lócus* do cinema (meio) é a mensagem, pois trata de pensar os efeitos desses lugares no espectador. Ao mesmo tempo, o espectador não é mais aquele que somente espera, e saber conviver com diferentes espectralidades, seja a do aficionado ou nostálgico pela sala de cinema com a interatividade, demanda por novas audiências, o que me parece um desafio para os estudos desse(s) tema(s).

9. QUAIS AS MAIORES DIFICULDADES METODOLÓGICA PARA TRATAR DA QUESTÃO DA ESPECTATORIALIDADE NOS DIFERENTES TIPOS DE CINEMA COMENTADOS ACIMA?

Por serem cinemas sobretudo experimentais, a questão metodológica se torna bastante complexa. Metodologias ativas e exploratórias são fundamentais, além de caminhos mais tradicionais como revisão de literatura - fato que é também cercado de algumas dificuldades como as que envolvem a ausência de publicações em nossa língua (o próprio livro de Gene Youngblood não foi sido até hoje traduzido). E mesmo com caminhos mais participativos, como entrevistas com espectadores desses tipos de cinema, as coisas às vezes se tornam mais nebulosas. Mas, para além das dificuldades, os bons encontros de pesquisa mostram que é possível diferentes abordagens para pensar as espectralidades. Estamos em parte importante de um processo para entender o espectador das obras expandidas. A atenção aos festivais realmente experimentais e ao diálogo com artistas dessas práticas pensando que o pesquisador é participante ativo desse processo, ao mesmo tempo faz surgir no-

vas inquietações para a metodologia das pesquisas sobre cinemas expandidos, estendidos.

10. IDENTIFICAS DIÁLOGOS NACIONAIS OU INTERNACIONAIS ENTRE OS ESTUDOS DE CINEMA QUE EXPLORAM A NOÇÃO DE ESPECTATORIALIDADE E OS DE RECEPÇÃO?

Além de alguns trabalhos acadêmicos, conferências e artistas aqui já mencionados, o que mais vejo é a necessidade de uma aproximação cada vez maior entre essas áreas. Mesmo que ainda não de forma sistematizada, a contribuição dos estudos de recepção é decisiva para o entendimento das espectralidades. Se o meio é a mensagem e o usuário é o conteúdo, como problematizou McLuhan, os estudos nessas áreas são mais e mais próximos. Dos meios às mediações, o espectador foi finalmente identificado como parte de um processo muito maior do que aquilo que está na tela. Estudos com a cultura dos fãs, por exemplo, são de suma importância para entendermos como essas noções são exploradas e precisam mais e mais de diálogo entre os campos da recepção e da espectralidade.

REFERÊNCIAS

- ABERCROMBIE, Nicholas; LONGHURST, Brian. **Audiences**: a sociological theory of performance and imagination. UK: Sage, 1998.
- ABREU, Nuno César. **O olhar pornô**: a representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1996.
- ALLEN, Robert C. (org.). **Channels of Discourse, Reassembled**: Television and Contemporary Criticism. London: Routledge, 1992.
- ALLEN, Robert. From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History. **Screen**, v. 31, n. 4, 1990.
- ALLEN, Robert; GOMERY, Douglas. **Film History, Theory and Practice**. New York: Alfred A. Knopf, 1985.
- ALLOT, Caetlin Benson. **The Stuff of Spectatorship**: Material Cultures of Film and Television. Oakland: University of California Press, 2021.
- ALTMAN, Rick. Television/Sound. In: MODLESKI, Tania (org.). **Studies in Entertainment**: Critical Approaches to Mass Culture. Indiana University, 1986, p. 39-54.
- AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme**: Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro, 1977-1981. Niterói: EDUFF, 2000b.
- AMANCIO, Tunico. **O Brasil dos gringos**: imagens no cinema. Niterói: Intertexto, 2000a.
- AMOUNT, Jacques et al. **A Estética do Filme**. São Paulo: Papirus, 2012.
- AMOUNT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papirus, 2013.
- ARAÚJO, Luciana. O cinema em Pernambuco. In: RAMOS, Fernão P.; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova História do Cinema Brasileiro**, vol. 1. São Paulo: Edições SESC, 2018.
- BAMBA, Mahomed (org.). **A Recepção cinematográfica**: temas e estudos de casos. Salvador: Edufba, 2013.
- BAMBA, Mahomed. A recepção dos filmes africanos no Brasil. In: **Estudos de cinema e audiovisual Socine**. São Paulo: Socine, 2006. p. 161-170.
- BAMBA, Mahomed. Proposta para uma abordagem crítica do trailer. In: **Estudos Socine de cinema**: Ano VI. São Paulo: Nojosa Edições, 2005. p. 317-24
- BAMBA, Mahomed (org.). **A Recepção Cinematográfica**: Temas e Estudos de Casos. Salvador: EDUFBA, 2013.
- BAMBA, Mahomed. A Recepção dos Filmes Africanos no Brasil. In: **Estudos de Cinema e Audiovisual Socine**. São Paulo: Socine, 2006, p. 161-170.
- BAMBA, Mahomed. Proposta para uma Abordagem Crítica do Trailer. In: **Estudos**

Socine de Cinema: Ano VI. São Paulo: Nojosa Edições, 2005, p. 317-324.

BAMBA, Mahomed (org.). **A Recepção cinematográfica:** temas e estudos de casos. Salvador: Edufba, 2013.

BAMBA, Mahomed. A recepção dos filmes africanos no Brasil. *In: Estudos de cinema e audiovisual Socine.* São Paulo: Socine, 2006. p. 161-170.

BAMBA, Mahomed. Proposta para uma abordagem crítica do trailer. *In: Estudos Socine de cinema:* Ano VI. São Paulo: Nojosa Edições, 2005. p. 317-24

BAPTISTA, Mauro. **Notas sobre os gêneros cinematográficos.** Cinemais 14, 1998.

BAPTISTA, Mauro. **O cinema de Quentin Tarantino.** Campinas: Papyrus Editora, 2010.

BENDETTI, Raimo. **Entre pássaros e cavalos.** São Paulo: Sesi, 2018.

BENNETT, Tony; WOOLLACOTT, Janet. **Bond and beyond:** the political career of a popular hero. Londres: Macmillan, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro:** propostas para uma história. São Paulo: Paz & Terra, 1979.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro:** metodologia e pesquisa. São Paulo: Annablume, 1995, p. 29; 142.

BESSA, Márcia, OLIVEIRA FILHO, Wilson. **Nas**

ruas dos cinemas, cinemas nas ruas, cinemas de rua: a cidade como uma questão cinematográfica. Ponto Urbe, NAU/USP, nº 15, 2015.

BESSA, Márcia. **Entre achados e perdidos:** colecionando memórias dos palácios cinematográficos da cidade do Rio de Janeiro (2009-2013). Dissertação de Mestrado/Doutorado apresentado à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

BISHOP, Claire. **Artificial Hells:** Participatory art and the politics of spectatorship. Nova York: Verso, 2012.

BOBO, Jacqueline. **Black women as cultural readers.** Nova York: Columbia University Press, 1995.

BOBO, Jacqueline. The color purple: black women as cultural readers. *In: PRIBRAM, Deidre. Female spectators:* looking at film and television. London: Verso, 1988. p. 90-109.

BORDWELL, David. **Making meaning:** Inference and rhetoric in the interpretation of cinema. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film.** Madison (Wisconsin): University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, David. **On the history of film style.** Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997. p. 5-6.

BORDWELL, David; CARROLL, Noël (org.). **Post-theory:** Reconstructing film studies. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cin-**

ema: film style and mode of production to 1960. Nova York: Columbia University Press, 1985.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film history:** An introduction. New York: McGraw-Hill, 1994.

BOULLIER, D. Composition Médiatique d'un Monde Commun à Partir du Pluralisme des Régimes d'Attention. In: CHARDEL, P. (Org). **Conflit des Interprétations dans la Société d'Information.** Paris: Hermes, 2012, p. 233 – 246.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BRAGANÇA, Maurício de. Cinema e intermidialidade na América Latina: o que a cabaretera tem a nos dizer sobre este processo. **Rumores (USP)**, v. 12, p. 135-152, 2018.

BRANDÃO, Ryan; BRUM, Alessandra. **Histórias de cinemas de rua de Minas Gerais.** Juiz de Fora/MG: Editora da UFJF, 2021.

BRANIGAN, Edward. **Narrative comprehension and film.** London: Routledge, 1992.

BRUM, Alessandra. **Cinema em Juiz de Fora.** Juiz de Fora/MG: Editora da UFJF, 2017.

BRUNSDON, Charlotte; MORLEY, David. **Everyday television:** Nationwide. Londres: British Film Institute, 1978.

BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias.** São Paulo: Boitempo, 2004.

BUENO, Zuleika de Paula. **Leia o livro, veja o filme, compre o disco:** a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980. 2005. 291p. Tese (doutorado) - Univer-

sidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

CÁNEPA, Laura. **Medo de quê?** – Uma história do horror nos filmes brasileiros. 2008. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

CARRIÈRE, J.C. **A Linguagem Secreta do Cinema.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CARROLL, Noël. **Mystifying movies:** Fads and fallacies in contemporary film theory. Nova York: Columbia University Press, 1988.

CASSETTI, Francesco, ODIN, Roger. De la paleo- à la não-télévision. In: **Communications: Télévision Mutations**, nº 51, 1990, p. 9-26.

CASSETTI, Francesco. **Teorías del cine.** Madrid: Cátedra, 1994.

CHRISTOFOLETTI, Rogério; MOTTA, Luiz Gonzaga (org.). **Observatórios de mídia.** São Paulo: Paulus, 2008.

CITTON, Y. **Pour Une Écologie de L'Attention.** Paris: Éditions du Seuil, 2014.

COLLOQUE QU'EST-CE QUE UNE TÉLÉVISION DE QUALITÉ. Paris: Ceisme/Sorbonne Paris III, 10-12 set. 2012.

COMOLLI, Jean-Louis; NARBONI, Jean. **Cinéma/Idéologie/Critique.** Cahiers du cinéma, n. 216, outubro de 1969.

COMTE-SPONVILLE, André. **Dicionário Filosófico.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COSTA, Flavia Cesarino. **O Primeiro Cinema.** São Paulo: Scritta, 1995.

- COWIE, Elizabeth. **Fantasia**. m/f, v. 9, p. 71-104, 1984.
- CRARY, Jonathan. **Suspenções da Percepção: Atenção, Espectáculo e Cultura Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador: Visão e Modernidade no Século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espectáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018a.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018b.
- DEWEY, John. Experiência e Natureza. In: **Coleção Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 03-28.
- DIB, André Huchi. **Velo-Cine, uma fábrica de projetores no Nordeste brasileiro**: uma abordagem arqueológica da mídia cinema. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Paraíba, 2021.
- DOANE, Mary Ann. Information, Crisis, Catastrophe. In: MELLENCAMP, Patricia (coord.). **Logics of television**: essays in cultural criticism. Bloomington: Indiana UP, 1990.
- DORFMANN, Ariel; MATTELART, Armand. **Para ler o Pato Donald**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard!** São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DYER, Richard. **Heavenly bodies**: Film stars and society. Nova York: St. Martin's Press, 1986.
- DYER, Richard. **Stars**. Londres: British Film Institute, 1979.
- ECO, Umberto. Tevê: a transparência perdida. In: **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 182-204.
- ELLIS, John. **Visible Fictions**: cinema, television, video. London: Routledge, 1992.
- ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do cinema**: uma introdução através dos sentidos. São Paulo: Papyrus, 2018.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina; JACKS, Nilda. **Comunicação e Recepção**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. **Sociologia dos Públicos**. Porto: Porto Editora, 2006.
- FARGIER, Jean-Paul. **La parenthèse et le détour**. Cinématique, n. 5, 1969.
- FERRARAZ, Rogério. **O cinema limítrofe de David Lynch**. 2003. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP.
- FERRAZ, Talitha. **A segunda Cinelândia carioca**: cinemas, sociabilidade e memória na Tijuca. Rio de Janeiro: Multifoco, 2009.
- FERREIRA, Ceíça. Reflexões sobre “a mulher”, o olhar e a questão racial na teoria feminista do cinema. **Revista FAMECOS**: mídia, cultura e tecnologia, v. 25, n. 1, p. 1-24, 2018.
- FEUER, Jane; KERR, Paul; VAHIMAGI, Tise. **MTM quality television**. Londres: BFI, 1984.
- FISKE, John. **Television Culture**. London: Routledge, 1987.

- FISKE, John; HARTLEY, John. **Reading Television**. London: Routledge, 2003.
- FRANK, G. Économie de L'Attention. In: CITTON, Y. (Org). **L'Économie de L'Attention: Nouvel Horizon du Capitalisme?** Paris : La Découvert 2014, p. 55-72.
- FREIRE, Rafael de Luna. **Cinematographo em Nitheroy: história das salas de cinema de Niterói**. Niterói: Niterói Livros, 2012.
- GAINES, Jane. White privilege and looking relations: race and gender in feminist film theory. In: THORNHAM, Sue. **Feminist film theory: a reader**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. p. 293-306.
- GALVÃO, Maria Rita. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.
- GATTI, José. Laura Mulvey: por um novo cinema, por uma nova espectadorialidade. **Revista Rebeca**, ano 7, vol. 1, jan.-jun. 2018, p. 282-297.
- GOMERY, Douglas. **Shared pleasures: A history of movie presentation in the United States**. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- GOMES, Regina. Dona Flor e seus dois maridos e a recepção histórica da crítica. **Revista Significação**. V.45, n.49, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/13/04/23>.
- GOMES, Regina. **O cinema brasileiro em Portugal (1960-1999)**. Salvador: Edufba, 1. ed., 2015.
- GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 12, p. 19-32, jan./jun. 2015.
- GUNNING, Tom. et al. **The Image in Early Cinema: Form and Material**. Indiana: Indiana University Press, 2018.
- GUNNING, Tom. The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and The Avant-Garde. In: ELSAESSER, Thomas; BAKER, Adam. **Early Film Space Frame Narrative**. Londres: British Film Institute, 2019, p. 56-62.
- GUNNING, Tom. Uma estética do espanto: O cinema das origens e o espectador (in)crédulo. **Revista Imagens**, São Paulo: Editora da Unicamp, n. 5, ago/dez 1995.
- GURGEL, Veronica; KATRUP, Virginia. Resonâncias Entre a Abordagem da Enação e a Psicologia Clínica. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 3, p. 1122-1139, 2017.
- HALL, Stuart. Codificação/Decodificação. In: HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003, p. 387-404.
- HARVEY, Sylvia. **Whose Brecht? Memories for the eighties: a critical recovery**. Screen, v. 17, n. 1, Spring 1976.
- HEFFNER, Hernani; GONZAGA, Alice. **Palácios e Poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Funarte/DF, 1996.
- HOLANDA, Karla (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.
- HOOKS, Bell. O olhar opositor: mulheres negras espectadoras. In: **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019, p. 214-240.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, Bell. **Reel to real: race, class and sex at the movies**. Routledge, 1996.

JACKS, Nilda *et al.* **Meios e Audiências II: A consolidação dos estudos de recepção no Brasil**. Porto Alegre. Sulina, 2014.

JACKS, Nilda *et al.* **Meios e Audiências III: Reconfigurações dos estudos de recepção e consumo midiático no Brasil**. Porto Alegre: Sulina, 2017.

JACKS, Nilda *et al.* **Meios e audiências: a emergência dos estudos de recepção no Brasil**. 1. ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008. v. 1. 302 p.

JAMES, William. **Principles of Psychology**. New York: Dover, 2014.

JANCOVICH, Mark; FAIRE, Lucy; STUBBINGS, Sarah. **The Place of the Audience: Cultural Geographies of Film Consumption**. Londres: British Film Institute, 2003.

JAUSS, H. Estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, H. **Experiencia estetica y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética**. Madrid: Taurus ediciones, 1986.

JAUSS, H. R *et al.* **A Literatura e o Leitor: Textos e Estética da Recepção**. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como**

provocação à teoria literária. São Paulo: Ática, 1994.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

KAPLAN, E. Ann. **A Mulher e o Cinema: Os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KAPLAN, E. Ann. **Rocking around the clock: music television, postmodernism and consumer culture**. London: Routledge, 1987.

KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. São Paulo: Autêntica, 2007.

KLINGER, Barbara. Digressions at the cinema: reception and mass culture. **Cinema journal**, v. 28, n. 4, p. 3-19, Summer 1989.

KLINGER, Barbara. **Melodrama and meaning: History, culture and the films of Douglas Sirk**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

KRIEGER, Clara. Creación de fuentes y estudio de públicos de cine en la ciudad de Buenos Aires. In: RODRÍGUEZ, Lucía; ZYLBERMAN, Dana. **Intensidades políticas en el cine y los estudios audiovisuales latino-americanos: identidades, dispositivos, territorios**. Buenos Aires: AsAECA, 2018.

KUHN, Annette. **An Everyday Magic, Cinema and Cultural Memory**. Londres: I.B. Tauris, 2002.

KUHN, Annette. Women's genres: melodrama, soap opera and theory. In: GLEDHILL, Christine (org.). **Home is where the heart is: Studies in melodrama and the women's film**. Londres: British Film Institute, 1987. (1984)

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Fantasia Originária, Fantasias das origens, origens da fantasia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LARROSA, Jorge. **Tremores: Escritos Sobre a Experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LAURETIS, Teresa de. **Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

LAZARINI, Luciana de Sá. **Anjos e deuses suburbanos: um estudo de recepção dos filmes Cidade de Deus e Como Nascem os Anjos**. 2005, 143 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2005.

LEAL, Juan. La primera sala permanente de cine en la Ciudad de México. **Anales del cine en México**, 1895-1911, vol. 11, 1905. Cidade do México: Juan Pablos Editor, D.R.Voyeur, UNAM, 2017.

LEBLANC, Gérard. **Direction**. Screen, v. 12, n. 2, Summer 1971.

LOPES, Denilson (org.). **O cinema dos anos 90**. Chapecó: Argos, 2005.

LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LUNARDELLI, Fatimarlei. **Ôpsit! O cinema popular dos Trapalhões**. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1996.

LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson (orgs.). **Cinema de bordas**. São Paulo: A Lápis, 2006.

MACHADO, Arlindo. **Eisenstein: geometria do êxtase**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas & Pós-Cinemas**. São Paulo: Papirus, 1997.

MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lucía. Questões metodológicas relacionadas com a televisão. **E-compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de pós-Graduação em Comunicação**, n. 8, Abril, 2007.

MACIEL, Kátia. **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

MALTBY, Richard; BILTEREYST, Daniel; MEERS, Philip. **Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies**. London: Wiley-Blackwell, 2011.

MANTERÓN, Ana Rosas. **Ir al cine: antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas**. Ciudad de México: Gedisa Mexicana, 2017.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MASCARELLO, Fernando. **A screen-theory e o espectador cinematográfico: um panorama crítico**. Novos olhares, nr. 8. São Paulo, ECA-USP, 2001, p. 13-28.

MASCARELLO, Fernando. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006a. p. 333-60.

MASCARELLO, Fernando. Film noir. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006b. p. 177-88.

MASCARELLO, Fernando. Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à Universidade

brasileira? **Contemporânea**: Revista de Comunicação e Cultura, Salvador, UFBA, v. 3, n. 5, p. 129-58, 2005.

MASCARELLO, Fernando. Notas para uma teoria do espectador nômade. In: **Estudos de cinema**: Socine II e III / Socine. São Paulo: Annablume, 2000. p. 219-238.

MASCARELLO, Fernando. O cognitivismo e o espectador cinematográfico: um breve panorama crítico. In: **Estudos Socine de cinema**: Ano V. São Paulo: Editora Panorama, 2003. p. 392-402.

MASCARELLO, Fernando. O dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade. **Intexto**, v. 2, n. 11. UFRGS, Porto Alegre, 2004c, p. 1-14.

MASCARELLO, Fernando. **Os estudos culturais e a espectralidade cinematográfica**: uma abordagem relativista. 2004. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004a.

MASCARELLO, Fernando. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico. **Revista ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 92-110, ago./dez. 2004.

MASCARELLO, Fernando. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico. **Revista da ECO-PÓS**, v. 7, n. 2. Rio de Janeiro, ECO-UFRJ, 2004b, p. 92-110.

MASCARELLO, Fernando. Procura-se a audiência brasileira desesperadamente. In: **Estudos de cinema e audiovisual Socine**. São Paulo: Socine, 2006c. p. 151-60.

MASCARELLO, Fernando. Procura-se a audiência cinematográfica brasileira desesperadamente. In: MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana de L.; ARAÚJO, Luciana C. de (org.). **Estudos de cinema**. São Paulo: Annablume: Socine, 2006. p. 127-134.

MASCARELLO, Fernando. Reinventando o conceito de cinema nacional. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papyrus, 2008, p. 25-56.

MATURANA, H; VARELA, F. **A Árvore do Conhecimento**: as bases biológicas da compreensão humana. São Paulo: Phalax Athena, 1984.

MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema** - Antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MAYNE, Judith. **Cinema and Spectatorship**. London&New York: Routledge, 1993.

McLUHAN, Marshall. **O meio são as mensagens**. Rio de Janeiro: Record, 1969.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1999.

MENOTTI, G. **Através da Sala Escura**: uma aproximação entre a sala de cinema e o lugar do VJing. *Comunicação e Sociedade*, v. 17, p. 11-15, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MESSA, M. Rejane. Estudos Feministas de Mídia: uma trajetória anglo-americana. In: ESCOSTEGUY, A. C. **Comunicação e gênero**:

a aventura da pesquisa. Porto Alegre: edi-PUCRS, [s.d.].

MITRY, Jean. **The aesthetics and psychology of the cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

MODLESKI, Tania. Cinema and the dark continent: race and gender in popular film. In: THORNHAM, Sue (org.). **Feminist film theory: a reader**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. p. 321-335.

MORLEY, David. **Family television: cultural power and domestic leisure**. Londres: Comedia, 1986.

MOYA, Juan A. Gaitán; RAIGADA, José L. Piñuel. **Técnicas de Investigación en Comunicación Social**. Madrid: Editorial Síntesis, 1998.

MULVEY, Laura. **Death 24x a second**. Londres: Reaktion Books, 2005.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 1983.

MUNSTERBERG, H. **The Photoplay: A Psychological Study**. London: D. Appleton and Company, 1916.

MUSSER, Charles. **The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907**. New York: Charles Scribener's Sons, 1990.

NEALE, Steve. Propaganda. **Screen**, v. 18, n. 3, 1977.

ODIN, R. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, F. (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. v. 2. São Paulo: Senac, 2005.

OLIVEIRA FILHO, BESSA, Márcia. Atrações do cinema (de rua): multiusos, variedades e inovações. Anais do p. 1231-1235. **Anais de Textos Completos do XXIII Encontro SOCINE**. São Paulo, 2020. Disponível em: [https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompletos2019\(XXIII\).pdf](https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompletos2019(XXIII).pdf)

OLIVEIRA FILHO, Wilson. **McLuhan e o cinema: O homem como possível extensão dos meios**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

OLIVEIRA FILHO, Wilson. RIBEIRO, Leila Beatriz. McLuhan e o live cinema: A tela desconstruindo a mensagem. **Revista ECO PÓS**, UFRJ, vol. 4. n. 3, 2011.

OLIVEIRA FILHO, Wilson; PARENTE, André. Sobrevidas repetidas das imagens: Os gifs como séries, atrações e extensões. In: **ECO-Pós**, UFRJ. vol. 21, n. 1, 2018.

PARENTE, André. **Passagens entre fotografia e cinema na arte brasileira**. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2015.

PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCÓSSIA, L. (orgs). **Pistas do Método da Cartografia (Vol. 1): Pesquisa-Intervenção e Produção de Subjetividades**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

PASSOS, E; KASTRUP, V; TEDESCO, S. (orgs). **Pistas do Método da Cartografia (Vol. 2): A Experiência de Pesquisa e o Plano Comum**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2014.

PRIOLLI, Gabriel. Crítica de Televisão. In: MACEDO, Cláudia; FALCÃO, Ângela; ALMEIDA, Cândido José Mendes de. (org.). **TV ao Vivo: Depoimentos**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PUCCI JR., Renato Luiz. Cinema pós-moderno. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **Histó-**

ria do cinema mundial. Campinas: Papyrus, 2006. p. 361-78.

PUCCI JR., Renato Luiz. **O cinema brasileiro pós-moderno.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

PUCCI JR., Renato Luiz. **O equilíbrio das estrelas:** Filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri. São Paulo: Annablume, 2001.

QUINTES, Tiago Bravo Pinheiro de Freitas. **Atrações visuais e os primórdios do cinema em Campos dos Goytacazes.** 2022. 226 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2022. Disponível em:

RAMONET, Inácio. **La golosina visual:** imágenes sobre el consumo. Cidade do México: Gustavo Gili, 1983.

RAMONET, Inácio. **Propagandas Silenciosas:** Massas, Televisão, Cinema. São Paulo. Vozes, 2002.

RAMOS, Fernão (org.). **Teoria do cinema:** Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora Senac, v. 1, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **História do cinema brasileiro.** São Paulo: Círculo do Livro, 1987b.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema.** São Paulo: Senac, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema Marginal (1968/1973):** A representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987a.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Panorama da teoria do cinema hoje.** Cinemais, Rio de Janeiro, v. 14, p. 33-46, 1998.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, televisão e publicidade:** cultura popular de massa no Brasil dos anos 1970-1980. São Paulo: Annablume, 2004, 2. ed., 1995.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Regiane; JOHN, Valquíria; LUCAS, Henrique. Uma (necessária) agenda para os estudos da audiência filmica. In: JACKS, Nilda et al. (org). **Meios e Audiências III:** reconfigurações dos estudos de recepção e consumo midiático no Brasil. Porto Alegre: Sulina, 2017, p. 91-107.

RIBEIRO, Renato Janine. **O afeto autoritário.** Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

RIBOT, Théodule. **Psychologie de l'attention.** Champhol: Editions Le Mono, 2017.

RODOWICK, David. **The crisis of political modernism:** criticism and ideology in contemporary film theory. Berkeley: University of California Press, 1994.

RUÓTULO, A. C. **Audiência e Recepção:** Perspectivas. Comunicação e Sociedade, v. 30, p. 159-170, 1998.

SALT, Barry. **Film style and technology:** History and analysis. Londres: Starwood, 1983.

SANTANA, Gelson. A pornochanchada como gênero no cinema brasileiro. In: **Estudos Socine de cinema:** Ano VI. São Paulo: Nojosa Edições, 2005. p. 325-32.

SARAIVA, Kate. **Cinemas do Recife.** Recife: Funcultura, 2013.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil.** São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SHOHAT, Ella. Gender and culture of empire: Toward a feminist ethnography of the cinema. In: **Quarterly Review of Film and Video**, v. 13, n. 1-3, 1991. p. 45-84.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Dafne Reis P. **Hoje tem cinema**: a recepção de mostras itinerantes organizadas pelo Cineclube Lanterninha Aurélio. 2009. 290 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo, 2009.

SILVA, Odinaldo. C. **Domésticas – o filme**: um estudo de recepção com profissionais do Distrito Federal. 2007. 137 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2007.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1996.

SOARES, F. M. **Sobre o Espectador de Cinema**: a experiência estética e o exercício da atenção. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

SOBCHACK, Vivian. **The address of the eye**: a phenomenology of film experience. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

SOUZA, José Inácio de Melo. Francisco Serrador e a primeira década do cinema em São Paulo. In: **Mnemocine**, 2001. Disponível em www.mnemocine.com.br/index.php/documentos-paradownload/doc_download/33-francisco-serrador-e-a-primeira-decada-do-cinema-emsao-paulo. Acesso em 22/05/2022.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Imagens do passado**: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: Senac, 2004.

SOUZA, Jose Inácio de Melo. **Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930)**: O cinema dos engenheiros. São Paulo: Senac, 2016.

STACEY, Jackie. **Star Gaze**: Hollywood Cinema and Female Spectatorship. New York: Routledge, 1994.

STAIGER, Janet. **Interpreting films**: studies in the historical reception of american cinema. Princeton: Princeton University Press, 1992.

STAIGER, Janet. **Media Reception Studies**. N.Y: New York University Press, 2005.

STAIGER, Janet. **Perverse spectators**: the practices of film reception. N.Y: New York University Press, 2000.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003, p. 255-273

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. Tradução de Fernando S. Vugman. São Paulo: Edusp, 2008.

SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. **Limite de alerta! Ficção científica em atmosfera rarefeita**: uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood. 2007. 450p. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2007.

TRUSZ, Alice Dubina. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos**: as origens do espetáculo

- cinematográfico em Porto Alegre 1861-1908. Tese de Doutorado apresentado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.
- VARELA, F; THOMPSON, E; ROSCH, E. **A Mente Corpórea**: Ciência Cognitiva e Experiência. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.
- VERMERSCH, P. **L'entretien D'explicitation**. Issy-les-Moulineaux: ESF Éditeur, 1994.
- VIEIRA, João Luiz. Cinema e performance. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- VIEIRA, João Luiz. Cinemas cariocas: da Ouvidor à Cinelândia. *In*: **Filme Cultura** – edição facsimilar 43-48. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CTAv, 2010a. p. 457-465.
- VIEIRA, João Luiz; PEREIRA, Margareth C. S. **Espaços do sonho**: cinema e arquitetura no Rio de Janeiro. [Pesquisa apresentada à Embrfilme/Cinetema]. Rio de Janeiro, 1983.
- WALKERDINE, Valerie. Video replay: families, films and fantasies. *In*: BURGIN, Victor; DONALD, James; KAPLAN, Cora (orgs.). **Formations of fantasy**. Londres: Routledge, 1986, p. 167-99.
- WILLEMEN, Paul. **Notes on subjectivity**: On reading Edward Branigan's "Subjectivity under siege". *Screen*, v. 19, n. 1, Spring 1978.
- WILLIAMS, Raymond. **Television**: Technology and cultural form. London: Wesleyan, 1992.
- WOLTON, Dominique. **Elogio do Grande Público**: Uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Saraiva, 1996.
- XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 1983.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a Estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- YOUNG, Lola. **Fear of the dark**: race, gender and sexuality in the cinema. London: Routledge, 1996.
- YOUNG, Lola. How do we look?: unfixing the singular black (female) subject. *In*: GILROY, Paul; GROSSBERG, Lawrence; McROBBIE, Angela. **Without guarantees**: in honour of Stuart Hall. London: Verso, 2000. p. 416-429.
- YOUNG, Lola. The rough side of the mountain: black women and representation in film. *In*: JARRETT-MACAULEY, Delia (org.). **Reconstructing womanhood, reconstructing feminism**: writings on black women. London: Routledge, 1996b. p. 177-202.
- YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded cinema**. New York: E. P. Dulkton & Co, 1970.

SOBRE OS ENTREVISTADOS



Ariane Diniz Holzbach

Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense

Linha de pesquisa: Mídia, Cultura e Produção de Sentido

Área de formação: Jornalismo, mestre e doutora em Comunicação, pós-doutorado em História

Instituição do mestrado: PPGCOM-UFF

Instituição do doutorado: PPGCOM-UFF

Instituição do pós-doutorado: Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Principais publicações:

HOLZBACH, A. D. Galinha Pintadinha runs the world: a made-for-children Brazilian cartoon in the global flow of television content.

Television & New Media, v. 1, p. 1-15, 2021.

HOLZBACH, A. D.; NANTES, J. D. ; FERREIRINHO, G. . Existe espaço para as crianças na televisão! A presença da programação infantil na TV aberta mundial.

COMUNICAÇÃO, MÍDIA E CONSUMO (ONLINE), v. 17, p. 244-267, 2020.

HOLZBACH, A. D. Eles cresceram tão rápido: o Cartoon Network em diálogo com o desenho brasileiro Irmão do Jorel. **MATRIZES** (ONLINE), v. 13, p. 211-229, 2019.

HOLZBACH, A. D.; REIS, M. J. C. (Org.) . **TeleVisões**: reflexões para além da TV. 1. ed. Rio de Janeiro: E-Papers, 2018. v. 1. 210p .

HOLZBACH, A. D. **A invenção do videoclipe**: a história por trás da consolidação de um gênero audiovisual. 1. ed. Curitiba: Appris, 2016. v. 1. 236p .

HOLZBACH, A. D. MTV and the Remediation of FM Radio. In: Morten Michelsen, Mads Krogh, Steen Kaargaard Nielsen, Iben Have. (Org.). **Music Radio**. New York: Bloomsbury, 2018, v. , p. 1-2.

Outras informações:

Docente de Estudos de Mídia e do PPGCOM-UFF; Editora chefe da Revista Contracampo; Coordenadora de 2 grupos de pesquisa: AnimaMídia (Grupo de Pesquisa em Desenhos Animados) e TeleVisões (Núcleo de Pesquisa em Televisão e Novas Mídia)



Ceiça Ferreira

Universidade Estadual de Goiás. Curso de Cinema e Audiovisual

Área de formação: Comunicação

Instituição do mestrado: Universidade Federal de Goiás (UFG)

Instituição do doutorado: Universidade de Brasília (UnB)

Principais publicações:

FERREIRA, Ceiça. Sob o verniz da mestiçagem: Raça e gênero em três filmes brasileiros. **Revista FAMECOS**, v. 28, n. 1, p. 1-18, 2021.

FERREIRA, Ceiça. Corpos e territórios negros: representações da religiosidade afro-brasileira no documentário Orí

(1989). **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, v. 15, n. 1, p. 94-110, 2020.

FERREIRA, Ceiça. Entre afeto e segregação: a convivência inter-racial brasileira no filme Bendito fruto (Sergio Goldenberg, 2004). In: SILVA, Edlene O.; OLIVEIRA, Susane R.; ZANELLO, Valeska (Org.). **Gênero, subjetivação e perspectivas feministas**. 1ed. Brasília: Technopolitik, 2019, p. 47-85.

FERREIRA, Ceiça. Memórias visuais sobre mulheres negras na recepção fílmica. **Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura**, v. 16, n. 2, p. 389-407, 2018.

FERREIRA, Ceiça. Lacunas nos estudos de comunicação e cinema no Brasil: feminismo (e a intersecção de gênero e raça) e recepção fílmica. **Matrizes**, v. 11, n. 3, p. 169-195, 2017.



Fabio Montalvão Soares

Faculdade de Psicologia da Universidade Federal de Jataí. Jataí GO, Brasil.

Áreas de pesquisa: Estudos sobre atenção, mídias e produção de subjetividades, subjetividade, estética e política.

Área de formação: Psicologia

Instituição do mestrado: Universidade Federal Fluminense - UFF

Instituição do doutorado: Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Principais publicações:

SOARES, Fabio Montalvão. Sobre o Espectador de Cinema: A Experiência Estética e o Exercício da Atenção. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

SOARES, Fabio Montalvão. **Cinema e Subjetividade**: Arte, indústria, política e o dispositivo revolucionário de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Devir Editor, 2016.

SOARES, Fabio Montalvão. O Exercício da Atenção e a Experiência Estética

do Espectador no Cinema: Revisitando Munsterberg. **Ayvu, Rev. Psicol.**, v. 05, n. 01, p.216-244, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ayvu/article/view/27429>

SOARES, Fabio Montalvão; KASTRUP, Virgínia. A Experiência do Espectador: Recepção, Audiência ou Emancipação? **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 3, p. 965-985, 2015.

SOARES, Fabio Montalvão. Os circuitos da memória em Cidadão Kane: entre o espectador e o dispositivo. **Orson**: Revista dos Cursos de Cinema do Cearte UFPEL, n. 06, 2014.

SOARES, Fabio Montalvão. Lavoura arcaica: do problema do movimento à dança do tempo na imagem. **Orson**: Revista dos Cursos de Cinema do Cearte UFPEL, n. 04, 2013.

Outras informações:

Professor e pesquisador do curso de psicologia da Universidade Federal de Jataí – GO, desenvolvendo estudos no campo da psicologia social em torno dos processos de subjetivação em sua interface com mídias, o cinema, a atenção, a estética e a política.



Felipe Muanis

Departamento de Letras, Artes e Comunicação na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro – UTAD (Portugal)

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem da Universidade Federal de Juiz de Fora e Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (Colaborador).

Linha de pesquisa: Cinema e Audiovisual

Área de formação: Comunicação Social

Instituição do mestrado: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Instituição do doutorado: Universidade Federal de Minas Gerais

Instituição do pós-doutorado: Ruhr-Universität Bochum, Alemanha.

Principais publicações:

MUANIS, Feilpe. **Convergências**

Audiovisuais: linguagens e dispositivos. Curitiba: Appris, 2020.

MUANIS, Feilpe. **A imagem televisiva:** autorreferência, temporalidade, imersão. Curitiba: Appris, 2018.

MUANIS, Feilpe. **Audiovisual e mundialização:** televisão e cinema. São Paulo: Alameda, 2014.

PELEGRINI, Christian; MUANIS, Feilpe.

Perspectivas do audiovisual contemporâneo: urgências conteúdos e espaços. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2019.

Outras informações

Doutorado com bolsa-sanduíche Capes-DAAD na Bauhaus-Universität Weimar. Professor visitante por duas vezes na Alemanha, na Universität Paderborn (2010) e na Ruhr Universität Bochum (2015-2016).

Coordenador do International Master in Cinema Studies IMACS/UFJF e do Entelas:

grupo de pesquisa em conteúdos transmídia, convergência de culturas e telas.

Trabalhou em cinema e publicidade, como

diretor de arte e assistente de direção. É ilustrador, filiado à Sociedade dos Ilustradores do Brasil.



Fernando Mascarello

Docente da UNISINOS – 2003 a 2022

Áreas de pesquisa: Cinema, Psicanálise, Masculinidades, Estudos taoístas

Áreas de formação: Cinema, Psicanálise, Comunicação

Instituição do mestrado em Comunicação: FAMECÓS/PUCRS (1999)

Instituição do mestrado em Psicanálise e Cultura: IP/UFRGS (2020)

Instituição do doutorado em Cinema: ECA/USP (2004)

Principais publicações:

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. Em 7a. edição.

BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008. Em 2a. edição.

MASCARELLO, Fernando. Notas para uma teoria do espectador nômade. In: **Estudos de cinema**: Socine II e III / Socine. São Paulo: Annablume, 2000. p. 219-238.

_____. A screen-theory e o espectador cinematográfico: um panorama crítico.

Novos olhares, nr. 8. São Paulo, ECA-USP, 2001, p. 13-28.

_____. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico.

Revista da ECO-PÓS – v.7, n.2. Rio de Janeiro, ECO-UFRJ, 2004, p. 92 – 110.

_____. O dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade. **Intexto** – v. 2, n. 11. UFRGS, Porto Alegre, 2004, p. 1-14.

_____. Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à Universidade brasileira?

Contemporanea – v. 3, n. 5. Salvador, UFBA, 2005, p. 129-58.

_____. Reinventando o conceito de cinema nacional. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008, p. 25-56.

MASCARELLO, Fernando. **Lacan e os homens héteros eroticamente femininos**: notas e sugestões. Porto Alegre: Correio da APPOA, nr. 308, abril de 2021.

_____. **David Cronenberg e a psicanálise**: a feminilidade dos homens héteros em eXistenZ. São Paulo: Polytheama, 2022.



João Luiz Vieira

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual/ UFF

Linha de pesquisa: História e Políticas do Cinema e do Audiovisual

Área de formação: Cinema e Audiovisual

Instituição do mestrado: ECO-Escola de Comunicação, UFRJ (1977); Department of Cinema Studies, Tisch School of the Arts, New York University (1979).

Instituição do doutorado: Dept. of Cinema Studies, Tisch School of the Arts, NYU (1984).

Instituição do pós- doutorado: Department of Film & Television Studies, The University of Warwick, Inglaterra (1997-98)

Principais publicações:

D.W.Griffith and the Biograph Company (em co-autoria com Cooper C. Graham, Steven Higgins e Elaine Mancini. New Jersey, London: The Scarecrow Press, 1985)

Cinema Novo and Beyond (New York: The Museum of Modern Art, 1998)

Câmera-faca: o cinema de Sérgio Bianchi (Festival de Santa Maria da Feira, Portugal, 2004)

Stars and Stardom in Brazilian Cinema (em co-autoria com Tim Bergfelder e Lisa Shaw, New York, Oxford: Berghahn Books, 2018)

Outras informações:

Capítulos de livros e ensaios publicados no Brasil e no exterior: “The Transnational Other: Streetkids in Brazilian Cinema”, em *World Cinemas, Transnational Perspectives* (New York, London: Routledge, 2010); “A chanchada e o cinema carioca 1930-1950” em *Nova História do Cinema Brasileiro* (SP: Edições SESC, 2018); Dossier Especial “The New Brazilian Cinema” (em co-autoria com B.Ruby Rich), *Film Quarterly*, vol.74, n.2, Winter 2020; “Chanchada, Samba and Beyond: From the Cinema of Radio to the Cinema of Television 1930s-1960s”, em *Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema* (organizado por Lúcia Nagib, Luciana Araújo e Tiago De Luca, Edinburgh: The University of Edinburgh Press, 2022).

Pesquisas atuais: chegada dos sistemas panorâmicos (widescreen) no Brasil e a história do Cine Azteca, do Rio de Janeiro e o circuito de salas de cinema da PelMex no Brasil.



Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho

Instituto Nutes de Educação em Ciências e Saúde/UFRJ

Linha de pesquisa: Recepção Audiovisual na Educação em Ciências e Saúde

Área de formação: Comunicação Social/Cinema

Instituição do mestrado: Escola de Comunicação/UFRJ

Instituição do doutorado: Escola de Comunicação/UFRJ

Instituição do pós-doutorado: Pontificia Universidad Católica de Chile (Facultad de Comunicaciones)

Principais publicações:

LEITE, C. (Org.); OMELCZUC, F. (Org.); REZENDE FILHO, L. A. C. (Org.) . **Cinema-Educação:** políticas e poéticas. 1. ed. Macaé: Editora Nupem, 2021. v. 1. 418p .

RAMOS, M. I. B. B.; REZENDE FILHO, L. A. C. UM BAÚ MÁGICO: HISTÓRIAS E AVENTURAS

PARA CRIANÇAS SURDAS NUMA WEB TV. **Cadernos CEDES (UNICAMP) Impresso**, v. 41, p. 65-74, 2021.

DISSAT, E.; REZENDE FILHO, L. A. C. Endereçamento e Reendereçoamento no uso de um vídeo por uma professora de ciências. **REVISTA BRASILEIRA DE ENSINO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA**, v. 12, p. 93-114, 2019.

REZENDE FILHO, L. A. C.; SANTOS, G. A. L. C.; VIEIRA, R. C.; PEREIRA, W. A. Convergência entre endereçamento e reendereçamento de vídeos na prática de uma professora de ensino superior de ciências. **EXPERIÊNCIAS EM ENSINO DE CIÊNCIAS (UFRGS)**, v. 14, p. 624-636, 2019.

REZENDE FILHO, L. A. C.; BASTOS, W.; PASTOR JUNIOR, A. A.; PEREIRA, M. V.; SA, M. B.. Contribuições dos estudos de recepção audiovisual para a educação em ciências e saúde. **Alexandria (UFSC)**, v. 8, p. 143-161, 2015.

REZENDE FILHO, L. A. C.. **Microfísica do Documentário** - Ensaio sobre criação e ontologia do documentário. Rio de Janeiro: Azougue/ FAPERJ, 2013. v. 1. 274p.



Regina Gomes

Faculdade de Comunicação/ UFBA

Linha de pesquisa: estudos de recepção, crítica de cinema e audiovisual, análise fílmica, espectadorialidade feminina.

Área de formação: comunicação

Instituição do mestrado: PÓSCOM - UFBA

Instituição do doutorado: Universidade Nova De Lisboa - Portugal

Instituição do pós- doutorado (se for o caso): ECA/ USP

Principais publicações:

GOMES, Regina. **O cinema brasileiro em Portugal (1960-1999):** uma análise crítica dos filmes brasileiros. Salvador: Edufba, 2015.

GOMES, Regina. Moreira, Letícia. Notas sobre os estudos de espectadorialidade feminina: percorrendo caminhos e chaves de análise. In: HOLANDA, Karla (org) **Mulheres de cinema.** Rio de Janeiro: Numa, 2019.

GOMES, REGINA . Dona Flor e seus dois maridos e a recepção histórica da crítica. **SIGNIFICAÇÃO: REVISTA DE CULTURA AUDIOVISUAL** , v. 45, p. 231-246, 2018

GOMES, Regina . A Recepção Histórica: textos sobre o Cinema Novo Brasileiro em Portugal. **Matrizes** (USP. Impresso) , v. 8, p. 191-202, 2014

Outras informações:

Coordenou o Grupo de Pesquisa Recepção e Crítica da Imagem – GRIM e é integrante do Grupo de Pesquisa LAF (Laboratório de Análise Fílmica) do PósCom-UFBA. Tem experiência na área de Comunicação com ênfase em Estudos de Recepção, Espectatorialidade femininina, Análise e Crítica de Cinema e Audiovisual



Wilson Oliveira da Silva Filho

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual/ UFF

Linha de pesquisa: Histórias e políticas

Área de formação: Comunicação Social

Instituição da graduação: UNESA

Instituição do mestrado: UFRJ

Instituição do doutorado: UNIRIO

Instituição do pós- doutorado (se for o caso): UFRJ

Principais publicações:

SOUSA, Márcia. OLIVEIRA Wilson Filho. A projeção na tela grande e a percepção do erro de continuidade. **Anais de textos completos do XXIV Encontro da SOCINE** [recurso eletrônico] / organização editorial Cristian Borges... et al. Rio de Janeiro: SOCINE, 2021. Disponível em: [https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2021\(XXIV\).pdf](https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2021(XXIV).pdf)

OLIVEIRA, Wilson Filho. Artes da projeção como resistência da memória cinematográfica: ecologia das mídias, espectadorialidades e videomapping. In: Hildenbrand, Johanna Gondar; FARIAS, Francisco Ramos (orgs.). **Memória e resistência:** Nos interstícios do poder. Rio de Janeiro: 7 letras, 2021.

OLIVEIRA, Wilson Filho. McLuhan, mídia e materialidade: Estendendo o cinema experimental. **Revista TRAMA**, v. 10, 2020. Disponível em: <http://periodicos.estacio.br/index.php/trama/article/view/10135/47968116>

OLIVEIRA, Wilson Filho; SOUSA, Márcia. Atrações do cinema (de rua): multusos, variedades e inovações. **Anais de textos completos do XXIV Encontro da SOCINE** [recurso eletrônico] / organização editorial Angela Freire Pryston... et al. Rio de Janeiro: SOCINE, 2019. Disponível em: [https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2019\(XXIII\).pdf](https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2019(XXIII).pdf)

OLIVEIRA. Wilson, Filho. Uma breve

arqueologia (das mídias) GIF: do pré-cinema ao microcinema. In: NOGUEIRA, Maria Alice de Faria (org.). **Comunicação e Tecnologia**. Rio de Janeiro: Seses, 2019.

OLIVEIRA, Wilson Filho. PARENTE, André. Sobrevidas repetidas das imagens: Os gifs como séries, atrações e extensões. Rio de Janeiro. **Revista ECO PÓS**, 2018. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/10144/11064

OLIVEIRA, Wilson Filho. **McLuhan e o cinema/ McLuhan and cinema**. (Edição bilíngue). Rio de Janeiro: Verve, 2017.

OLIVEIRA, Wilson Filho; SOUSA, Márcia. iBroke vs 1.0. MANSON, Caden; NELSON, Jemma (eds.). **Contemporary Performance Almanac**. New York: Contemporary Performance, 2017.

Outras informações:

Doutor em Memória Social com período sanduiche no Departamento de Cinema and media studies da Universidade de Chicago sob orientação do professor emérito Tom Gunning. Professor do PPGCINE/UFF e com vínculo profissional na Universidade Estácio de Sá (UNESA/RJ), onde coordenou entre 2012 e 2021 três cursos diferentes (Cinema, Fotografia e Produção Audiovisual), desenvolveu pesquisa no Programa Pesquisa produtividade (2013/2019) e projeto de Extensão sobre a sala de cinema no campus Joao Uchoa (2020/2021)



