

O Papel do Espectador Cinematográfico¹

Autora: Profa. Dra. Egle Muller Spinelli²

Instituição: Universidade Anhembi Morumbi

Resumo

Este trabalho pretende realizar um panorama sobre o estudo do posicionamento do espectador no decorrer da história do cinema. Muitas foram os teóricos e teorias do cinema que definiram diversos processos de atuação do espectador, desde um observador passivo, que apenas decodifica os códigos dispostos ao longo dos filmes, bem como um espectador que participa e atualiza sentidos expressivos.

Palavras-chave

Teoria do cinema; espectador; espetatorialidade; recepção

Corpo do Trabalho

O posicionamento do espectador na história do cinema, no que diz respeito às diversas formas de análise e leitura de um filme, passou por diversos questionamentos durante o século XX.

Em 1916, Mustemberg já evidencia em seu livro *The photoplay: a psychological study*, elos que unem o filme e o espectador não apenas com a preocupação em explicar como funciona a narração cinematográfica e sua relação com as operações mentais do espectador, mas insistindo também no papel que ele exerce para que o filme possa fluir – o espectador é quem atribui à imagem características de realidade, o que retrata o faz-de-conta de uma

¹ Trabalho apresentado ao TLC – Seminário de Temas Livres em Comunicação, do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM 2006.

² Egle Müller Spinelli é mestre pelo Depto de Multimeios/UNICAMP e doutora em Comunicação e Estética do Audiovisual pela ECA/USP. Atualmente é docente da Universidade Anhembi Morumbi no curso de Jornalismo, na área de Produção de Telejornal e Programas de TV.

realidade que não existe. Mustemberg³ defende a idéia de que “a profundidade e o movimento chegam até nós no mundo do cinema, não como fatos concretos, mas como mistura de fato e símbolo. Elas estão presentes e, no entanto, não estão nas coisas”. Ao colocar a mistura de fato e símbolo, Mustemberg refere-se à condição do espectador que aceita a aparência de profundidade e, ao mesmo tempo, sabe que a realidade que vê não é real; envolve-se no “*como se isto fosse verdade*” da ficção e guarda consciência de que há uma convenção que permite o jogo. A seu ver, o espectador não é elemento passivo, totalmente iludido, e sim alguém que usa de suas faculdades mentais para participar ativamente do jogo, preenchendo as lacunas do objeto com investimentos intelectuais e emocionais que cumprem as condições para que a experiência cinematográfica se inscreva na esfera do estético, pela qual o mundo exterior deve vestir as formas da consciência. Tal concepção do estético confere ao cinema posição privilegiada, pois nele, como nunca antes, o mundo exterior palpável perdeu o seu peso, libertando-se de espaço, tempo e causalidade, e revestindo-se das formas da consciência. A partir do mundo interior do espectador – atenção, memória, imaginação e emoção –, Mustemberg exalta a vitória da mente sobre a matéria como um prazer genuíno, fornecido apenas pelo cinema. O espectador, ao ver um filme, afasta-se de todos os seus outros compromissos, inserindo-se no chamado estado de ‘atenção extasiada’ pelo qual, isolado do seu mundo real, percebe o filme em si mesmo. Como homem que pensou o cinema, Mustemberg fornece um curioso ponto de partida, uma vez que lança ao tema a relação entre organização das imagens e movimento da subjetividade. Sua ênfase em um espectador ativo, que preenche as lacunas do cinema por meio de investimentos intelectuais e emocionais, participando de um “jogo” cinematográfico, antecipa a dimensão psicológica do cinema e posteriores teorias da espectadoriedade, como a teoria da recepção e a semiopragmática dos anos 80.

Nos anos 20, o professor e cineasta russo Lev Kuleshov foi o primeiro a sistematizar as pesquisas em torno dos poderes atrativos do cinema clássico americano, estabelecendo um dos conceitos mais consagrados da teoria cinematográfica: a montagem como sua característica específica do cinema. Assim, estipulava que cada cena deveria ser

³ XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, pp. 19-20.

segmentada em planos, de modo a selecionar para o espectador os elementos essenciais a serem observados, ordenando a sequência de imagens para que fornecessem as respostas que ele procurava. Pudovkin, discípulo de Kuleshov, escreveu textos nos quais defendeu que a câmera e a montagem são responsáveis pela organização de um olhar que consolida uma perspectiva ideológica de valorização das coisas e do mundo. O comportamento da câmera é assimilado por um observador capaz de escolher seus pontos de vista de uma maneira diferente da de um ser humano em condições reais. A montagem oferece ao espectador um espetáculo do mundo em condições ideais. Segundo Pudovkin⁴:

‘... existe em psicologia uma lei que diz que, se uma emoção dá origem a um certo movimento, a imitação desse movimento vai permitir evocar uma emoção correspondente. Deve-se compreender que a montagem é, de fato, um meio de induzir deliberadamente os pensamentos e as associações do espectador. Se a montagem for coordenada em função de uma série de acontecimentos escolhidos com precisão, ou de uma linha conceitual – seja agitada, seja calma –, terá respectivamente um efeito excitante ou calmante no espectador.’

Neste sentido, Pudovkin sempre trabalhou sobre o tempo, o ritmo e a tensão para causar uma pressão emocional máxima sobre o espectador.

O teórico húngaro Béla Balázs, em 1923, no seu artigo intitulado *O homem invisível*, dizia que o cinema era a arte popular do nosso século. De um outro ponto de vista com relação à Pudovkin, Balázs enfatizou a intervenção artística da montagem como uma síntese de fragmentos criadoras de um todo orgânico. Balázs⁵ já falava também em identificação por parte do espectador, através da utilização da câmera para conduzi-lo para dentro do filme. Ao contrário de Munsterberg, não via o cinema como um “fenômeno mental”, e sim como um instrumento para a produção de uma nova compreensão do mundo real. Para ele, o espectador vê tudo *como se* estivesse do interior do filme, rodeado pelos personagens. Esses não precisam contar o que sentem, uma vez que os planos mostram o que e a forma como vêm. Os olhos do espectador estão na câmera e tornam-se idênticos aos olhares dos personagens, fazendo com que vejam com os olhos dos personagens. É nisso que consiste o

⁴ AUMONT, Jacques et. alii. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995, p. 230.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 85.

ato psicológico da *identificação* do espectador, conceito que seria difundido, mais adiante, por teorias do dispositivo e do “olhar”, bem como as teorias de identificação e do engajamento, que apontam a “identificação” como um elemento chave da “absoluta novidade artística” do cinema.

Nos anos 20 e 30, surgem discussões contrárias ao pensamento que descreve o espectador como um sujeito passivo que apenas se identifica com o que vê. O cineasta e teórico Serguéi Eisenstein começa a pensar o cinema como dado novo de percepção, como uma nova técnica responsável pela construção de um olhar e de uma nova linguagem. Seus textos apresentam proposições contrárias ao cinema convencional dominante, caracterizado, na sua opinião, como um cinema que utiliza códigos culturais já estabelecidos, limitando ao espectador a possibilidade de uma experiência estética e reflexiva. Para implementar suas idéias, o cineasta desenvolve uma profunda análise sobre o cinema intelectual, a montagem de atrações e o monólogo interior, conceitos que têm como objetivo causar conflitos na diegese, construindo a emoção do espectador no interior do universo ficcional.

Na década de 30, o crítico de arte e psicólogo da percepção Rudolf Arnheim partilhava com Munsterberg o gosto por Kant e o interesse pela psicologia, principalmente a da Gestalt, com experimentos na área do “campo visual” e da “percepção do movimento”. Arnheim enfatizava o papel ativo da mente na transformação da matéria e colocava que a fruição do filme são fenômenos mentais. O teórico⁶ descreve um conjunto de atributos que distingue o cinema da realidade e da percepção cotidiana: a redução da profundidade, a projeção de objetos sólidos sobre uma superfície plana, a ausência da cor, a falta de um continuum espaço-temporal e a exclusão de todos os sentidos que não o visual. O cinema transcendia a representação mimética pelo dispositivo mecânico com a manipulação dos efeitos de luz, superposição, câmera lenta ou acelerada, montagem, que traduziam uma expressividade artística e instituía o cinema como uma arte autônoma.

⁶ STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2000, p. 78.

O teórico francês André Bazin, nos anos 30, coloca o espectador como aquele que olha para a tela como se olhasse o mundo que o rodeia, realizando uma seleção de centros de interesse; denomina-o de *espectador não-programado*. O olhar para um mundo seria limitado pela imagem, a qual se assemelha a uma janela que introduz uma segmentação visivelmente limitada e não existente na realidade. Segundo Xavier⁷ “a questão fundamental de sua teoria é a ‘presença do real’ na imagem obtida pelo registro da câmera, presença que define um compromisso ‘ontológico’, ético, específico ao cinema como forma de representação”.

O cinema para Bazin não representa as coisas; é, sim, uma imagem do mundo que tem uma profunda ligação com a realidade. Dessa forma, o teórico desloca o pensamento vigente na época, que privilegiava a montagem cinematográfica como a especificidade do cinema, em favor de um cinema como reprodução da vida em sua continuidade espacial e temporal, que seria a construção de um olhar fixado na película que respeitasse cada momento como uma duração vivida. Segundo Bazin⁸,

“Novas abordagens à montagem e à mise-en-scène, em especial o uso do plano-sequência e da profundidade de campo, permitiram aos diretores o respeito a integridade espaço-temporal do mundo pró-filmico. Tais avanços facilitaram a representação mimética mais extensiva, associada, no pensamento baziniano, a noção espiritual de ‘revelação, uma teoria de conotações teológicas da presença do divino em todas as coisas’”. A concepção em profundidade, para Bazin, vinculava-se a uma noção política de democratização da percepção cinematográfica, no sentido de o espectador sentir-se livre para explorar os múltiplos planos do campo da imagem, em busca de sentidos”.

Walter Benjamin, também na década de 30, assinala que a reprodução técnica do filme tem seu fundamento imediato na sua produção. Esta não apenas permite, de forma mais rápida, a difusão em massa da obra cinematográfica como a torna obrigatória. Isso ocorre porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor que poderia pagar por um quadro não pode mais pagar por um filme. Ainda sobre a reprodução, diz ele:

⁷ XAVIER, *op. cit.*, p.23.

⁸ STAM, *op. cit.*, p. 95.

‘A técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que esta técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido.’⁹

Benjamim abordou de forma mais explícita os temas da perda da ‘aura’, do ‘choque’, da atrofia da experiência, que caracterizam sua reflexão sobre a modernidade e o papel do cinema dentro dela. Em suma, a reprodução técnica muda a natureza da obra de arte e os perfis daqueles aos quais é destinada – o espectador é aquele que sanciona uma fruição do filme ao estar em contato com ele, pois a compreensão de cada imagem é condicionada pela sequência de todas as imagens anteriores.

Em 1945, o filósofo Merleau-Ponty realiza uma conferência intitulada ‘O cinema e a nova psicologia’, na qual explora a relação entre cinema e psicologia como instâncias contemporâneas que atualiza uma nova percepção do homem-em-situação, uma nova concepção do olhar como forma de sentido. O cinema é colocado como demonstração do elo natural interior/exterior, da atividade do olhar como constituição de um sentido anterior à inteligência e, também, como revelação de um sentido que já está na superfície e não oculto atrás da face do homem. Segundo Merleau-Ponty:

‘... a nova psicologia nos faz ver, no homem, não mais uma inteligência que constrói o mundo, mas um ser lançado e ligado no mundo por um elo natural. Em decorrência, ela ensina a observar este mundo, com o qual estamos em contato, através de toda a superfície de nosso ser, enquanto a psicologia clássica renuncia ao mundo vivido, em favor daquele que a inteligência conseguia construir.’¹⁰

Para Ponty, o filme é colocado como um objeto a ser percebido pelo espectador e, a partir desta premissa, é possível compreender o seu significado.

Em 49, o psicólogo Hugo Mauerhofer discute a passividade do espectador retratada pela ausência total de espírito crítico, concluindo que o cinema instala um regime particular de consciência, um fenômeno entre vigília e sono, como um sonhar acordado, cuja função

⁹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985, pp. 168-9.

¹⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: Xavier, *op. cit.*, p. 110.

básica é oferecer um prazer compensatório, um ‘alívio imaginativo’ que leve o espectador para longe dos problemas de todo dia. Para isso, ele deve estar permeado pelo que o psicólogo chama de *situação cinema* – num isolamento o mais completo possível do mundo exterior e de suas fontes de perturbação visual e auditiva, uma fuga voluntária da realidade cotidiana.

Nos anos 50, aparecem concepções mais amplas da problemática do cinema, não limitadas à especificidade do meio e dos processos tecnológicos, mas abertas a uma vasta dimensão antropológica. O porta-voz mais representativo destas posições foi Edgar Morin, que define o cinema como uma ‘simbiose’, como uma máquina que aliena e integra alguns componentes lingüísticos e psicanalíticos – o espectador, a partir de sua própria necessidade e de sua própria disponibilidade afetiva, resgata a aparente frieza da imagem, revelando uma ação de mesma profundidade¹¹. Segundo Xavier¹², Morin lança a discussão dos processos subjacentes ao ‘charme’ do cinema, num estudo antropológico que explora as afinidades entre cinema e magia, cinema e sonho, cinema e imaginário, trazendo uma caracterização dos processos de projeção-identificação e da ‘participação afetiva’ do espectador. A projeção é um processo universal e multiforme. As necessidades, aspirações, desejos e obsessões dos seres humanos projetam-se não só no vácuo, nos sonhos e na imaginação, mas também sobre todas as coisas e todos os seres. A crítica histórica ou psicológica do testemunho revela que as percepções, por mais elementares que sejam, como a percepção da estatura de alguém, são, ao mesmo tempo, confundidas e trabalhadas pelas projeções. Na identificação, o sujeito, em vez de se projetar no mundo, absorve-o.

A identificação com outrem pode vir a acabar na ‘posse’ do sujeito ou de um objeto. A mais banal projeção sobre outrem – o ‘eu ponho-me no seu lugar’ – é já uma identificação do eu com o outro, o que facilita e convida a uma ‘identificação do outro comigo’: esse outro se tornou assimilável. Não basta isolar a projeção de um lado e a identificação do outro, pois é necessário considerar igualmente o complexo de projeção-identificação. É este

¹¹ CASETTI, *El film y su espectador*. Madrid, Catedra, 1989, pp. 19-20.

¹² XAVIER, *op. cit.*, p. 12.

complexo, segundo Morin, que comanda todos os chamados fenômenos psicológicos subjetivos, ou seja, os que traem ou deformam a realidade objetiva das coisas, ou então se situam, deliberadamente, fora desta realidade (estados de alma, devaneios). As participações afetivas e mentais coincidem com a noção de projeção-identificação. Em vista dessa construção teórica, Morin defende as experiências do cinema em horizontes mais amplos, no sentido de englobar a participação mítica, o ritual, a cerimônia mágica, ou seja, o cinema visto como uma busca ao princípio da humanidade. Dessa forma, o espectador para Morin não é um receptor nem um participante da obra e, sim, um espectador participante de um espetáculo mágico. A cinestesia do espetáculo funde-se na cinestesia do espectador em virtude do mecanismo de projeção-identificação. Estes conceitos serão usados mais tarde pelas análises psicanalíticas no cinema, porém em outras dimensões¹³.

Durante os anos 40 e 60, o espectador, de simples dado, passa a objeto de investigação, algo ou alguém incluído nos resultados das experiências teóricas. Encontramos exemplos na psicologia da atividade perceptiva e dos processos cognitivos, para a qual o espectador é o eixo em torno do qual gira a situação fílmica; na sociologia, interessada nas interações e nos comportamentos, o espectador é apresentado como um dos fatores da instituição cinematográfica, recortado como um grupo ou um público específico e historicamente definido; na psicanálise, para a qual o espectador é um componente do dispositivo fílmico; na economia, definido como ponto de união de necessidades e consumos; na semiologia, situado em um dos pólos do circuito do discurso, entre outras¹⁴.

Nos anos 60, Jean Mitry organiza em dois volumes, intitulados *Estética e psicologia do cinema*, uma grande reflexão sobre os problemas teóricos que apareceram nos primeiros 50 anos da teoria cinematográfica e delineia as principais posições tomadas com relação a essas questões. Sua teoria situa o cinema como um dos maiores instrumentos do homem, pois permite ao espectador comparar seus modos de ver e avaliar a realidade com os de

¹³ HELMAN, Alicja. Los modelos del receptor cinematográfico. *Críterios*, La Habana, n. 30, jul./dez., 1988, pp. 233-4.

¹⁴ CASETTI, *op. cit.*, p. 20.

outras pessoas, projetando novos significados de volta à realidade, significados que necessariamente enriquecem o mundo em que vivem.

Ainda nos anos 60, os pensamentos defendidos pela chamada corrente semiótica, de inspiração estruturalista, não se preocupam com o problema do espectador e tampouco com o do autor. Seus estudos se concentram na investigação de um sistema impessoal, cuja prioridade são os problemas sintáticos. Neste campo, o modelo de receptor desenvolvido define-o como um destinatário responsável pela decodificação da mensagem ajustado pela ação conjunta dos códigos da obra, denominado, então, como *espectador decodificador da mensagem*. O espectador paulatinamente recupera os signos efetuando uma transcrição final. Esse mecanismo ocorre dentro de uma estrutura previamente definida que apresenta os específicos códigos ao espectador. Este é entendido como um mero receptor da mensagem no sentido de recuperar a intenção do autor ao fazer o filme, capaz de decifrar um grupo de imagens e sons recuperando o significado das representações. O espectador é um usuário casual, alguém de fora que se aproxima da obra como conhecedor dos códigos articulados. A auto-suficiência do objeto significante e a linearidade do processo comunicativo são hipóteses dominantes dessa corrente, para a qual a obra representa uma estrutura fixa em que o espectador apenas recebe e reconhece os códigos presentes¹⁵.

No decorrer dos anos 70, a semiologia começou a constituir-se como uma teoria piloto no campo do cinema. Segundo Aumont¹⁶, a chamada ‘primeira’ semiologia consagra-se essencialmente, a partir do modelo da lingüística estrutural, à análise imanente da linguagem cinematográfica e de seus códigos, que excluía, com todo vigor, a consideração do sujeito espectador. Seu objetivo é o de revelar as figuras significantes propriamente cinematográficas, estabelecendo um conjunto significante e um conjunto significado. Estabelece, então, a chamada ‘grande sintagmática’, na qual são analisados os diversos modos possíveis de arranjo dos planos para representar uma ação.

¹⁵ HELMAN, *op. cit.*, p. 234.

¹⁶ AUMONT, *op. cit.*, p. 97.

Essa ‘grande sintagmática’, que é o modelo de uma construção do código fílmico, oferece um exemplo da interação necessária do cinematográfico e do narrativo (aliás, ela é aplicável apenas ao cinema narrativo clássico). Nela, as unidades cinematográficas são isoladas em função de sua forma, mas também em função das unidades narrativas das quais se encarregam. Mais tarde, o interesse da semiologia deslocou-se nitidamente do estudo dos códigos para o dos textos. Nessa mudança de perspectiva, redescobria a presença em ‘vazio’, no próprio texto, de um lugar do leitor, nem que fosse, num primeiro momento, apenas um leitor como o que articula os códigos, efetuando o seu trabalho. A partir daí, a pesquisa teórica começa a se ater sobre a questão do espectador de cinema de um ponto de vista metapsicológico (termo inspirado em Freud e que designa os estados e as operações psíquicas comuns a todos os indivíduos). Por essa visão o espectador de cinema é homólogo e redutível ao modelo teórico do sujeito da psicanálise, surgindo, então, a ‘segunda’ semiologia.

Teóricos como Jean-Louis Baudry e Christian Metz trabalham neste contexto para reformular uma reflexão sobre o cinema. Jean-Louis Baudry tem como pontos centrais de análise a ‘participação afetiva’, o jogo das identificações, a constituição do espectador como sujeito a partir da instância do olhar, trabalhando especificamente com o discurso cinematográfico dominante, caracterizado pelo cinema clássico americano. Para Baudry, o cinema clássico, com todas as regras de continuidade que o caracterizam, empenha-se em ‘mimar’ o espectador, deixando-o se iludir por acreditar que está no centro de tudo. O cinema, principalmente o de ficção, tal como se constituiu para funcionar como mecanismo de identificação, sempre implica, além de todas as negações culturais ou ideológicas, um espectador em estado de regressão narcísica, isto é, retirado do mundo como espectador. Para esclarecer estas afirmações, Baudry recorre aos conceitos lacanianos, mais precisamente ao que aborda a ‘fase do espelho’. Partindo desse pressuposto, o teórico estabelece uma relação entre a situação da ‘criança no espelho’ com o espectador de cinema, fazendo uma analogia entre o espelho e a tela. A fase do espelho é definida como um protótipo de qualquer identificação narcísica com o objeto e tem como propriedade isolar um objeto do mundo, ao mesmo tempo em que o constitui como objeto total. Na sua

concepção, o espectador de cinema também executa essa atividade de perceber os objetos de maneira emoldurada, recortada na tela, adquirindo, a partir de uma visão parcial, a visão total de um objeto. Segundo Baudry:

‘... o espectador identifica-se, portanto, menos com o representado, o espetáculo em si, do que com o que esse espetáculo coloca em jogo ou em cena; com o que não é visível, mas faz ver, e faz ver com o mesmo movimento que ele, espectador, vê – obrigando-o a ver o que ele vê, isto é, a função garantida pelo lugar mutável da câmera.’¹⁷

Christian Metz tem como objetivo refletir sobre como os filmes são entendidos. O teórico discute a respeito do ‘regime de consciência’ particular ao espectador de cinema, caracterizando a experiência cinematográfica como algo que se localiza entre a vigília e o sono. A aproximação entre a ‘situação cinema’ e o devaneio serve então de base para um discurso sobre a função social do cinema ficcional como ‘máquina de prazer’, como técnica de satisfação afetiva. O modelo do espectador é construído de acordo com uma instituição cinematográfica dominante (o filme clássico), com o qual é possível caracterizar o perfil desse espectador com base nas idéias de passividade, regressão narcisista e queda do estado de alerta.

Metz desenvolve de maneira detalhada a identificação (o espelho do cinema), tornando clara a distinção entre o que denomina de ‘identificação cinematográfica primária’, a identificação do espectador com seu próprio olhar, com o olhar sustentado pela câmera, e ‘identificação cinematográfica secundária’, a identificação com o olhar dos personagens ou com outro elemento qualquer pertencente à ficção. Além disso, discorre sobre os problemas relacionados com o voyeurismo (a paixão de ver) e o fetiche (o jogo de mostrar/esconder da imagem cinematográfica), abrindo um vasto campo de estudo sobre estes conceitos que seriam utilizados, mais adiante, em outras teorias, como, por exemplo, a multiculturalista, preocupada com aspectos relativos a raça, classe, gênero e sexualidade.

¹⁷ AUMONT, *op. cit.*, p. 258.

Ainda na década de 70, Gombrich¹⁸ propõe a expressão ‘papel do espectador’ para designar o conjunto dos atos perceptivos e psíquicos pelos quais, ao percebê-la e ao compreendê-la, o espectador faz existir a imagem. Para o teórico, a percepção visual é um processo quase experimental, que implica um sistema de expectativas a partir do qual são emitidas hipóteses, que são em seguida verificadas ou anuladas. Esse sistema de perspectivas é amplamente fornecido ao espectador pelo seu conhecimento prévio do mundo e das imagens, suprimindo, dessa forma, o não-representado na imagem, as lacunas da representação.

Nos anos 70 e 80, desponta, também, uma dupla de correntes que se estende principalmente no debate sobre a literatura, mas que desponta em uma atenção à natureza historicamente codificada da espectadorialidade. Essas correntes pensam o espectador como um interlocutor, alguém a quem uma proposta é dirigida e de quem se espera um sinal de entendimento. A primeira dentre elas defende o pressuposto de que ler é voltar a escrever ou ler é interpretar. Aborda o significado como algo que depende do receptor. Esta corrente tem como base o pensamento alemão dessa época, bem como as experiências da fenomenologia e da hermenêutica, presentes nos trabalhos de teóricos como Barthes, Althusser e Derrida. Na segunda, emerge os estudos da teoria da recepção, em que se encontram as abordagens de Hans Robert Jauss sobre formalismo e marxismo complementadas pelas investigações de Wolfgang Iser sobre interação entre leitor e um texto virtual que necessita ser concretizado no plano da leitura. A ênfase da teoria da recepção sobre a questão do preenchimento das lacunas do texto pode ser transferida para o campo do cinema, na qual o espectador é um sujeito ativo que pode interagir com o filme e atualizar sentidos diversos.

O enfoque dado ao espectador como objeto de investigação de vários campos teóricos provoca o desenvolvimento de um novo posicionamento especulativo: o seu deslocamento de sujeito decodificador para interlocutor. Nesse novo processo, que também desvia os

¹⁸ AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, Papirus, 1995, p. 86.

pensamentos da semiótica estruturalista para uma visão de inspiração textualista que pode ser denominada de pós-estruturalista, o filme é comparado a um texto aberto que representa uma construção complexa e dinâmica. Neste sentido, mudando o perfil do espectador, muda-se também a maneira de ver sua presença: se antes se pensava em alguém nos limites da representação, um simples usuário, agora se pensa em alguém que articula os jogos de uma trama. Em contraposição a um espectador que tinha como função recuperar, a partir de um repertório de sinais, a correspondência entre significantes e significados, aparece um espectador que sofre a influência do ambiente e que interage com o filme para reconstituir o seu sentido.

Um dos modelos de espectador propostos pelas concepções pragmáticas desenvolve-se em oposição ao modelo semiótico do espectador que decodifica o texto, pois, com toda a diferença fundamental de orientações e pontos de partida, esses investigadores aproveitam para si a parte mais valiosa do pensamento psicanalítico. Nesta linha teórica, os autores analisam filmes considerando a posição dos espectadores no interior do texto, determinada pelas manipulações de mecanismos fílmicos de expressão como a técnica de campo/contracampo, a câmera objetiva e os pontos de vista. O espectador é posicionado dentro do próprio texto, porém é denominado como um interlocutor, um parceiro ativo que empreende ações próprias. Porém o espectador continua sendo uma construção presa ao texto.

A partir dos anos 80 surge a semio-pragmática, linha teórica de inspiração textual, tem como principais representantes os teóricos Roger Odin e Francesco Casetti. Odin²¹ defende a idéia de que uma imagem fílmica nunca indica quais os procedimentos a ser seguidos durante a sua leitura e que esta não resulta de uma situação interna por parte do leitor, mas de um processo cultural. Rejeitando a visão de que o espectador não é um derivado de estruturas subjacentes ao texto, define-o como um ponto de passagem de uma ‘gama de determinações’. O trabalho cognitivo do espectador é determinado por uma estrutura de ‘obrigações culturais’, as quais têm uma existência externa a ele denominada de ‘espaço

²¹ SIMONS, Jan. Introduction – the pragmatic tendency in the new film semiology. In: BUCKLAND, Warren. *The film spectator – from sign to mind*. Amsterdam University Press, 1995, p.211.

cultural'. O espectador do filme é subjugado pelas instituições sociais, as quais regulam as operações que ele deve apresentar para chegar a um entendimento apropriado do filme. Assim, a estrutura das operações cognitivas apresentadas pelo espectador é parte integrante de um conhecimento que ele tem do filme. Isso sugere que a pragmática fílmica deve seguir o exemplo fixado pelos lingüistas, colocando a cognição como a vanguarda em suas pesquisas.

Cassetti investiga as formas como os textos fílmicos sinalizam a presença do espectador e designam uma possível posição para ele, persuadindo-o a seguir um itinerário. Enquanto a primeira semiótica do cinema compreendia o espectador como um decodificador passivo de códigos pré-estabelecidos, Cassetti coloca o espectador como um interlocutor e intérprete ativo. O cinema oferece ao espectador uma posição e um papel específicos, mas o espectador pode negociar tal posição em razão de gosto, ideologia e contexto cultural individuais.

Outros estudos pragmáticos atuais são desenvolvidos por Daniel Dayan e Elena Dagrada. Dayan, que focaliza como os procedimentos estilísticos podem ser explorados para programar respostas e atitudes do espectador com relação aos personagens e eventos representados no filme. Já os trabalhos de Dagrada aproximam-se das pesquisas de Nick Browne no que se refere ao estudo do 'ver' e do 'olhar' como elementos da estrutura retórica fílmica²². A construção de um espaço no filme é ligada ao tipo de identificação que o espectador tem com os personagens.

A partir deste panorama, pode-se constatar como se deu a evolução de alguns estudos e teorias existentes que tentaram definir concepções de modelos que estruturam uma construção teórica do espectador. Neste recorte é possível perceber a existência de duas correntes metodológicas que parecem sempre permear esta discussão: a investigação textual, que, mesmo tentando deslocar o papel do espectador como mero decodificador de

²² *Idem*, *ibidem*, p. 210.

um texto para uma posição de interlocutor, continua presa a certos tipos de estruturas textuais que fazem com que o texto fílmico seja responsável pelo lugar, pela trajetória e pela presença do espectador; e aquelas que delimitam a pesquisa aos estímulos junto ao público, como a estética da recepção e as investigações sociológicas e históricas²⁰.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques et. alii. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1995.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

CASETTI, El film y su espectador. Madrid: Catedra, 1989.

HELMAN, Alicja. Los modelos del receptor cinematográfico. In: *Critérios*. La Habana, n. 30, jul./dez., 1988

SIMONS, Jan. Introduction – the pragmatic tendency in the new film semiology. In: BUCKLAND, Warren. *The film spectator – from sign to mind*. Amsterdam University Press, 1995.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2000.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

²⁰ LYRA, Bernadette. Papel avulso da disciplina de pós-graduação 'A Implicação lúdica do espectador em filmes de Manuel de Oliveira', ECA/USP, mar./jun., 1999.