

Teorias da recepção cinematográfica ou teorias da espectralidade fílmica?

Mahomed Bamba

INTRODUÇÃO

Existiria uma “função-espectador”¹ cuja formalização pudesse conduzir a uma teoria da espectralidade e da recepção? A pergunta, além de provocadora, pode ser um bom ponto de partida para uma discussão das maneiras como as teorias do cinema ignoram, redescobrem, repensam e apreendem a dimensão espectral da experiência fílmica. Uma coisa está certa: a questão do lugar/estatuto/papel do espectador perpassa quase todas as correntes teóricas do cinema, embora as definições e as concepções variem muito de uma abordagem à outra. Francesco Casetti (1990, p. 15-37) mostrou muito bem, embora de forma resumida, como a figura “construída” do espectador atravessa nas principais abordagens teóricas do cinema. Os estudos históricos, estéticos,² semiolinguísticos, narratológicos, pragmáticos ou socioculturais tendem a postular um tipo de espectralidade e modos de

¹ “Função-espectador” e “função-autor” pensadas como categorias teórico-analíticas.

² Inclusive nas chamadas estéticas ou poéticas políticas, a preocupação se situa, além do plano analítico, no plano mais poético. Elas advogam para a elaboração de formas fílmicas que pudessem acarretar um modo de espectralidade e de recepção mais ativo. Ver, por exemplo, a dicotomia entre “espectador contemplativo e espectador ativo” em *Dialética do espectador* de Gutiérrez (1984).

recepção³ de acordo com os modelos teóricos que eles formalizam. Paralelamente às pesquisas (semio)pragmáticas ou narratológicas do discurso fílmico, as investigações psicanalíticas fizeram do dispositivo e da instituição-cinema os principais fatores determinantes na constituição do “estado fílmico”, dos tipos de voyeurismos cinematográficos e de categorização de sujeitos espectadores – em “espectador cativo”, “espectador *voyeur*”, “espectador mudo”, “espectador clássico”, “espectador feminino” etc. Entretanto, embora os indivíduos e os públicos sejam estudados em si e em termos de tipos de espectralidade, a recepção fílmica continua uma noção difusa e diversamente definida. Alguns estudiosos insistem em dissociar – artificialmente ou não – os comportamentos de consumo daquilo que eles consideram como atos reais de recepção. Na perspectiva de análise textual, o estudioso pode reconstruir teoricamente a instância espectral, os modos de leitura particulares solicitados por um filme, bem como a rede de interpretações possíveis apenas com base em dados textuais extraídos do filme – fazendo ou não uma abstração completa do seu contexto. Mas, ao explorar e descrever detalhadamente apenas os modos de funcionamento das estruturas de significação de um determinado filme, este modelo da análise fílmica não só restringe o processo da recepção aos únicos atos de interpretação, bem como “produz” um retrato da espectralidade e um texto fílmico totalmente desatrelado das circunstâncias e das condições reais de recepção.⁴ Como sabemos, a aplicação das categorias da estética da recepção, da estética da leitura e da semiótica da interpretação – Jauss (1990), Iser (1995) e Eco (2005) – ao estudo da ficção cinematográfica contribuíram para inferir tipos de espectadores que são tão textuais

³ Ver, por exemplo, capítulos inteiros consagrados às questões de recepção dos filmes genericamente formatados e ao papel dos gêneros no “processo espectral” e na formação de “comunidades genéricas”. Geralmente são estudos que se situam dentro de abordagens “semântico-sintático-pragmáticas” e procuram definir a problemática genérica no cinema a partir de uma análise do “trabalho” de significação do texto fílmico e das interferências entre os contextos socioculturais de produção e de recepção/reconhecimento dos gêneros fílmicos. Ver Rick Altman (1999) ou Raphaële Moine (2002).

⁴ Confira o balanço que Mayne (1993) faz sobre o legado do modelo da análise textual nos estudos do cinema e da espectralidade.

quanto hipotéticos – “espectador participante”, “espectador-modelo”, “espectador-cúmplice, etc.

Mas, quando a perspectiva é declaradamente histórica e sociocultural, a recepção é apreendida pelo viés de um leque de comportamentos que incluem tanto o consumo quanto os diversos modos de usos e de apropriação das obras no espaço público. Em outras palavras, é o estudo das interações entre o cinema, os filmes, os contextos sócio-históricos, as instituições sociais e os espectadores que acaba sendo privilegiado. Nas pesquisas rigorosamente sociológicas, a atividade receptiva pode ser problematizada através de formalizações teóricas e analíticas sobre as lógicas de formação dos públicos e dos modos de consumo dos objetos-filmes por indivíduos ou comunidades em determinados contextos sociais. Outras vertentes dos estudos sociológicos dos públicos optam, ao contrário, pelo método de pesquisas empíricas dos públicos e dos lugares de cinema etc.

Como podemos ver, tanto as pesquisas sobre a recepção como as da espectadorialidade vêm sendo dominadas por uma grande diversidade de abordagens e de modelos de análises. No caso da abordagem contextualista, o objeto de estudo será a série de determinações e de mediações de ordem sociocultural e institucional que decretam em maior ou menor grau a autonomia das instâncias espectadoriais no consumo ou leitura/interpretação dos filmes. Por outro lado, afirmar a particularidade dos estudos sobre a espectadorialidade fílmica no interior das pesquisas sobre a recepção é, de certa forma, levantar a questão da sua importância minorada com relação ao interesse e às teorizações que suscitaram as problemáticas de linguagem, de forma e de estilo dos filmes. O volume de publicações sobre o estudo das figuras do sujeito cineasta-autor, por exemplo, confirma esta defasagem. A teoria estruturalista do cinema e, sobretudo, os estudos poético-estilísticos dos filmes têm sua parte de “culpa” neste descaso pelo espectador ou pelos públicos. Nessas abordagens, o espectador é um ponto cego, esquecido, ou, às vezes, a sua presença no dispositivo fílmico era mencionada de maneira metafórica.

Em todos os casos, como veremos a seguir, os estudos cinematográficos resolutamente voltados para a compreensão e descrição dos aspectos da recepção e a espetatorialidade existem de fato. E, apesar da sua diversidade, eles formam um campo discursivo e teórico-conceitual específico⁵ no interior das teorias do cinema. É o aspecto fragmentado, disperso e transdisciplinar desse campo de estudo que constitui uma das suas principais características – em comparação com a teoria dos autores, por exemplo. Por outro lado, dentro das teorias da recepção, as definições do fenômeno que se convencionou chamar de espetatorialidade – termo cunhado a partir do vocábulo em inglês *spectatorship* – acabaram levando à configuração de um subcampo dedicado exclusivamente ao estudo da reconstrução de figuras e modos de espetoriais – em perspectivas diacrônicas ou contemporâneas. Para Germain Lacasse (1998), por exemplo, é só pelo estudo da formação de uma instituição cinematográfica e do movimento de resistência contra ela que os historiadores podem encontrar traços da figura do espectador-mediador que foi o “conferencista” ou comentador de vistas animadas e entender plenamente o tipo de relação que ele mantinha com o processo de implementação do novo modo de espetatorialidade institucional. Desde então, a prática de recepção oral e a figura do conferencista passaram a constituir um mesmo objeto de investigação na história do cinema e nas teorias da recepção/espetatorialidade.

Num primeiro momento, partirei da revisão das maneiras como as questões do dispositivo e da “instituição”⁶ foram negociadas e acabaram sendo decisivas nas definições da espetatorialidade em diversas forma-

⁵ A modo de comparação: podemos dizer que os estudos da espetatorialidade representam hoje para o cinema o que as teorias da leitura e do sujeito leitor foram e são até hoje dentro da história, da crítica e das teorias hermenêuticas no campo dos estudos da literatura.

⁶ Além do próprio cinema, considerado como uma instituição (“instituição-cinema”), este conceito foi usado nas teorias do cinema com os seus sentidos antropológico e sociológico. Como resumem bem Jacques Aumont e Michel Marie (2003) em seu dicionário de cinema, citando o teórico Cohen-Séat (2003, p. 168-169), “o cinema comporta um aspecto institucional importante, que recobre a distinção entre fato cinematográfico e fato fílmico. O cinema engloba um vasto conjunto de fatos, e alguns intervêm antes do filme – infraestrutura econômica da produção, estúdio, financiamento bancário, legislações nacionais, sociologia dos meios de decisões, estado tecnológico dos aparelhos – e outros, depois do filme – influência social, política e ideologia do filme nos diferentes públicos, modelos de comportamento dos espectadores, pesquisas de audiência etc. É esse conjunto de elementos não fílmicos que é chamado de “instituição cinematográfica”.

lizações teóricas sobre o cinema. Examinarei, em seguida, as definições da espectadorialidade à luz das conceituações e rediscussões sucessivas do peso dos fatores e das determinações de ordem narrativo-discursiva, ideológica, simbólico-imaginária e social sobre a experiência cinematográfica e, particularmente, sobre o processo de recepção fílmica. Como veremos, para J. Mayne (1993), por exemplo, não há dúvida que boa parte das teorias críticas do cinema se construíram no meio das reflexões psicanalíticas, discursivas, historiográficas e sociológicas que ora tendiam a reafirmar o poder estético e transformador do dispositivo cinematográfico, ora questionavam a carga ideológica de tal determinação. Esses questionamentos teóricos levaram em conta uma redefinição de outros aspectos da espectadorialidade, notadamente graças à análise das relações de continuidade e de resistência entre as estruturas modeladoras sociais e a instituição cinematográfica. Enquanto as teorias feministas partem de uma análise desconstrutivista do peso do dispositivo cinematográfico – e suas implicações imaginário-simbólicas e ideológicas – para propor outras definições da espectadorialidade cinematográfica, os historiadores do cinema (dos primeiros tempos) e as teorias da enunciação e a semiopragmática do cinema, pelo contrário, apoiam-se firmemente nas definições clássicas das noções de instituição e de dispositivo⁷ para descrever figuras de sujeitos espectadores que, mesmo aparentando uma relativa autonomia na atividade de leitura/interpretação fílmica, continuam tributários de uma parte das determinações da maquinaria simbólico-imaginária do filme (a noção de “discurso” nas reflexões metapsicanalíticas de Christian Metz). Quando o espectador se entrega ao seu voyeurismo na plena experiência cinematográfica, não é o filme que banca o “exibicionista”, diz Metz (1983, p. 407). É este exibicionismo do cinema, entendido como a instituição, que regula a posição espectadorial. Ele se manifesta discursivamente no interior do filme, através da oposição “Discurso x História”. Com isso, o cinema institui e orienta todo o cinema clássico para a transparência.

⁷ “De modo geral, distinguimos o aparelho de base, que concerne ao conjunto da maquinaria e das operações necessárias à produção de um filme e à sua projeção, do dispositivo, que concerne unicamente à projeção e dentro do qual o sujeito a quem a projeção se dirige está incluído. Sendo assim, o aparelho de base engloba tanto a película, a câmera, o desfile das imagens, a montagem pensada no seu aspecto técnico, etc. quanto o dispositivo da projeção”. (BAUDRY, 1975, p. 56-72)

O espectador se revela um sujeito cativo tanto da história quanto da transparência do discurso fílmico.

O meu objetivo é mapear, dentro das teorias do cinema, os principais paradigmas de estudo da recepção. Pretendo seguir um percurso que é ao mesmo tempo transversal e transdisciplinar, não só para estabelecer atalhos entre as diversas concepções teóricas, mas para encontrar entre elas visões, às vezes, comuns, apesar das divergências de ordem metodológica. Com isso, busco apreender as teorias da recepção e da espectralidade naquilo que faz delas um mesmo e único corpo de pensamento teórico e, ao mesmo tempo, um campo atravessado por uma grande diversidade de enfoques, modelos e paradigmas. Por exemplo, o que haveria em comum entre a teoria dos gêneros fílmicos e a teoria da enunciação cinematográfica ou um estudo semiopragmático do cinema a não ser a maneira como cada uma destas teorias concebe, numa perspectiva pragmática, a participação da instância espectral na constituição dos gêneros fílmicos que são a ficção ou o documentário?

O mapeamento teórico que proponho aqui não tem nenhuma pretensão de exaurir todas as questões de ordem epistemológica e metodológica a respeito da recepção e da espectralidade. Tampouco se trata de uma revisão crítica no sentido estrito da palavra. Por exemplo, alguns modelos teóricos foram propositalmente omitidos ou não suficientemente comentados⁸ ao proveito de outros que considero mais consistentes e coerentes com seus respectivos propósitos de investigar frontalmente a questão da espectralidade cinematográfica.⁹ Interessei-me mais pelas contribuições de autores que se tornaram referências para o campo dos estudos textuais e contextuais da recepção,

⁸ Seria preciso, por exemplo, um trabalho de revisão crítica mais completa e densa (do que os meros comentários que fiz aqui), exclusivamente dedicado às teorias cognitivistas e neoforalistas da narrativa, da ficção, do documentário, dos gêneros etc., para mensurar o tamanho das suas contribuições aos esforços de explicação de outros mecanismos e lógicas que operam nos processos da recepção e da espectralidade; sobretudo no que diz respeito à definição e formalização dos modos de percepção, leitura, interpretação e participação afetivo-cognitiva na experiência fílmica. (BORDWELL, 1996; BRANIGAN, 1996; CAROLL, 1996; JULIER, 2002; PERRON, 1995)

⁹ Por exemplo, deixei de lado as pesquisas econômicas e socioeconômicas em que a indústria, as infraestruturas e estruturas de base do cinema (produção/exibição), os públicos, os hábitos de consumo etc. são geralmente estudados sem necessidade de passar pela análise textual ou contex-

graças aos modelos teóricos e metodológicos que elaboraram ao longo de suas pesquisas e seus escritos. Muitos desses modelos nasceram de análises de casos de recepção concretos; são modelos que acabaram demonstrando seu valor heurístico de generalização. Por fim, procurei também trazer uma bibliografia mais atualizada sobre o estudo da espectadorialidade.

A ESPECTATORIALIDADE PENSADA A PARTIR DA
“INSTITUIÇÃO-CINEMA” E DO DISPOSITIVO NARRATIVO-
DISCURSIVO E ENUNCIATIVO DO FILME

Como já havia dito anteriormente, há uma acusação (in)fundada que continua pairando sobre as primeiras teorias semiolinguísticas: alega-se que foi em nome da sacralização da noção de código e de “significação” que tais estudos relegaram a questão do espectador num segundo plano nas definições do cinema como linguagem e na análise textual dos filmes. Foi também em nome do sacrossanto princípio de pertinência que o tradicional modelo de análise fílmica pouco considerou as figuras do espectador nas suas preocupações em compreender como um filme se constitui num objeto textual¹⁰ e de significação. Porém, mesmo a noção de público sendo evitada em nome do sacrossanto princípio da pertinência, a problemática da espectadorialidade (hoje fala-se de “*espectatura*”¹¹ em alguns estudos), sempre perpassou como uma nervura as reflexões semiolinguísticas. Ou seja, dentro das definições estruturalistas do cinema aparece em filigrana a figura¹² de que “sofre”

tual dos filmes e da espectadorialidade (como nas abordagens psicanalítica, semiológica, histórica e sociológica). Para mais detalhes sobre o paradigma econômico e socioeconômico nos estudos do cinema, ver Creton (2009) e Creton e Moine (2012).

¹⁰ Fernando Mascarello (2006) realizou um denso trabalho de mapeamento das abordagens “textualistas” e “contextualistas” da espectadorialidade cinematográfica na teoria do cinema e, mais especificamente, nos estudos do cinema brasileiro.

¹¹ Neologismo em voga entre os estudiosos quebequenses dedicados ao estudo da relação entre o objeto cultural e o espectador. Para mais detalhes sobre as “novas teorias da leitura e da espectatura” ver Bertrand Gervais e Rachel Bouvet (2007) e Fabien Dumais (2010).

¹² Casetti (1990, p. 15-37) fez um bom e sintético balanço desta epifania do espectador nas correntes teóricas do cinema no texto que ele intitulou *À procura do espectador*. É o primeiro capítulo do seu famoso livro *D’un regard l’autre: le filme et son spectateur* sobre o qual voltaremos a falar adiante.

ou interage como sujeito com o texto fílmico. Inclusive, as próprias teorias da interpretação fílmica e a análise fílmica se estruturam como disciplinas a partir das veleidades para “entender como os filmes eram entendidos” e não apenas para apreender seus modos de construção textual¹³ – apesar do predomínio da obsessão pelo sentido. Com a inflexão do textualismo e da teoria semiológica do cinema, o pensamento de Christian Metz sobre o cinema toma uma guinada psicanalítica. Para Metz, o exercício do rito cinematográfico, tanto para o cineasta como para o sujeito espectador, seria algo impossível sem a intervenção de condições de percepção e de relação simbólica com o filme que só a “disciplina freudiana pode contribuir a esclarecer”. A partir dali, a problemática espectral irrompe nas suas reflexões sobre o cinema. *Le signifiant imaginaire, Histoire/Discours: note sur deux voyeurismes* e *Le film de fiction et son spectateur: Étude metapsychologique*¹⁴ são, ao meu ver, os três textos fundamentais nos quais Metz não só formaliza as grandes linhas do modelo psicanalítico que ele pretende aplicar ao estudo do cinema, bem como define os principais traços daquilo que pode ser considerado como a sua “teoria” da espectralidade. Dentro desses ensaios, Metz se empenha na redefinição do conceito do cinema como “instituição”, ao mesmo tempo em que busca também descrever, de forma, às vezes, bastante imagética e metafórica, o que ele chama de “estado fílmico”. Num contexto de recepção em sala de cinema, “eu espectador”, diz Metz, sinto que:

Estou no cinema. Assisto à projeção do filme. Assisto. Como a parteira que assiste a um parto e daí também à parturiente, eu estou para o filme segundo a modalidade dupla (e todavia única) do ser-testemunha e do ser-adjuvante: olho, e ajudo. Olhando o filme, ajudo-o a nascer, ajudo-o a viver, posto que

¹³ Penso aqui, sobretudo, nas aplicações das categorias semióticas da interpretação e da leitura à la Umberto Eco aos estudos indiscriminados dos processos cinematográficos, literários e audiovisuais, notadamente a partir do ponto de vista de hipotéticos sujeitos leitor-espectador modelo ou cooperativos do filme. Penso também no fascínio que exerceu a estética da recepção sobre alguns teóricos do cinema.

¹⁴ Depois de serem publicados em diferentes revistas e livros, os três textos forma hoje parte de um único livro, *Le signifiant imaginaire* (2002), que nos serve de documento de apoio neste trabalho de revisão. Parte destes ensaios de cunho psicanalítico de Metz se encontra traduzida na coletânea *A experiência do cinema: antologia*, organizado por Ismail Xavier (1983).

é em mim que ele viverá e para isso é que foi feito: para ser olhado, isto é, somente ser olhado. O filme é exibicionista, como romance clássico do século XIX, romance de intriga e personagens, esse que o cinema imita (semiologicamente), prolonga (historicamente), substitui (sociologicamente, já que atualmente a escritura enveredou por outras vias). (METZ, 1983, p. 406)

Esta descrição de Metz que reproduzimos aqui nesta longa citação tem o mérito, de um lado, de sintetizar diversos aspectos que aparecem de forma fragmentada em diferentes problematizações a respeito da espectralidade cinematográfica em abordagens semiológicas, históricas e socioculturais. E, por outro, proporciona uma definição do estado espectral, situando-a na confluência de uma série de questões que têm a ver com o próprio cinema com dispositivo¹⁵ e instituição, com as formas como o espectador interage com esta máquina simbólica e imaginária provedoras de narrativas ficcionais, ora como sujeito semiótico passivo, ora como um sujeito ativo que interage com os filmes. Ou seja, dá-nos uma definição que faz ao mesmo tempo do espectador um sujeito preso na urdidura do texto fílmico e um sujeito psicológico e social predeterminado pelo dispositivo e pelas outras instituições socioculturais.

Portanto, é bom lembrar que Christian Metz (2002), mesmo sendo visto até hoje como o mentor do modelo estruturalista mais preocupado com o texto fílmico, contribui, ao seu modo, em dar uma base aos estudos da recepção e da espectralidade cinematográfica. Ele consagrou vários textos à análise detalhada do espectador do filme de ficção; a maioria destas análises se situa numa perspectiva que ele próprio chamava de “metapsicológica”. O sonhador, diz Metz, não sabe que sonha, mas o espectador sempre sabe que está no cinema. Na verdade, com esta afirmação aparentemente banal, Metz vai descre-

¹⁵ Lembremos que Baudry (1983, p. 395), ao explicar a dimensão ideológica do processo de “dupla identificação”, define também a constituição da espectralidade a partir do efeito do dispositivo da sala de cinema: “Sem dúvida, a sala escura e a tela rodeada de preto como um cartão de pêsames já apresentam condições privilegiadas de eficácia [...] Projeção e reflexão se produzem num espaço fechado e aqueles que nele permanecem, sabendo-o ou não (mas não o sabem) ficam agrilhados, capturados ou captados”.

ver o estado mental do espectador do filme de ficção e tecer reflexões interessantes, em forma de comparação, sobre os modos de envolvimento afetivo e de “transferência perceptiva de tipos de públicos com a realidade diegética. No cinema, diz Metz, a participação afetiva do espectador pode aumentar e se intensificar de acordo com o grau de ficção na narrativa e de acordo com a “personalidade” do espectador. Esta premissa será mais elaborada nas definições do cinema como “instituição” social por Metz. Se a perspectiva psicanalítica serve a Metz (1983, p. 409) para descortinar as modalidades de voyeurismo entre os filmes e o indivíduo, elas lhe servem também as maneiras como “[...] o filme tradicional tende a suprimir todas as marcas do sujeito da enunciação”. Se isso pode ser colocado na conta do próprio filme que dá assim ao seu espectador a impressão de assistir a uma história sem discurso, por outro lado, diz Metz, por trás deste princípio de transparência do discurso narrativo, na verdade, perfila-se toda a ação da instituição-cinema. Se o filme se dá ao espectador e finge não está sendo visto por uma instância espectral, é porque o cinema como instituição, que opera em todos os filmes, regulou o visionamento a partir deste princípio em que a relação do espectador passe a se dar mais com a história narrada do que com os modos como é narrada (discurso). É por essa razão que Metz define a instituição como uma maquinaria que tem a ver, simultaneamente, com as dimensões econômica, ideológica e simbólica do cinema. Além de promover modos de ver e regimes de representação (a ficção, determinados gêneros fílmicos que ocupam as telas etc.), cabe, em última instância, à instituição cinematográfica consagrar modalidades espectatoriais em detrimento de outras. É ela que regula o desejo e a posição simbólica da experiência espectral. Um dos principais componentes materiais do dispositivo de exibição fílmica, por exemplo, a tela retangular, “permite todos os fetichismos, todos os efeitos de ‘visão imediatamente anteiro’, já que ela coloca à altura exata em que deseja a barra terminante e sibilante que suspende, que detém o visto e inaugura o mergulho tenebroso”. (METZ, 1983, p. 407-408) Por esta sobredeterminação da posição e do desejo espectatoriais, o regime discursivo e de identificação instaurado pelo cinema – e reatualizado por cada filme de ficção – conduz à figura de “espectadores-peixes”

e a uma forma particular de interação com a diegese em que, diz Metz, os sujeitos “absorvem tudo pelos olhos, nada pelo corpo”. Para Metz, a principal ação da instituição do cinema se mede e se observa pelo estado de imobilidade e de silêncio que impõe ao sujeito.

Há um paradoxo da descrição da espectadorialidade pela metapsicologia metziana: de um lado, postula-se que o espectador existe como um sujeito pleno (mesmo abstrato). Mas, por outro lado, o mesmo sujeito-espectador é visto como um indivíduo subjugado pela atividade escópica, ou seja, um espectador “receptáculo” da experiência fílmica. Tal descrição torna ainda mais ambígua a questão da autonomia (relativa ou total) do espectador com relação ao cinema enquanto instituição. Metz define o espectador como um ser que, mesmo gozando de uma relativa liberdade perante aquilo que lhe é dado a ver, continua sendo um sujeito submisso à lógica do discurso fílmico, isto é, um sujeito pré-fabricado pela instituição cinematográfica. Consequentemente, por serem frutos do discurso, o espectador e a espectadorialidades são alheias e imunes às variações e vicissitudes históricas e socioculturais (sexo, etnia, raça etc.). Do “constante estado de submotricidade e de superpercepção” em que o filme mantém qualquer espectador, diz Metz (1983, p. 409), nasce um “[...] espectador alienado e feliz, acrobaticamente pendurado a si mesmo pelo fio invisível da visão”. Porém, mesmo havendo uma forma de determinismo¹⁶ na teoria espectadorial de Metz, ela não deixa de ser um dos principais paradigmas de referência nos estudos da recepção cinematográfica. Seu mérito é ter interpretado e frisado os fatores de regulação do desejo e da atividade perceptiva como formas primárias de mediação no processo de recepção fílmica. Mas, como sabemos, além dessas, existem outras que mereciam também ser estudadas e descritas para chegar a outro nível de compreensão dos fenômenos da espectadorialidade e da recepção cinematográfica.

¹⁶ Determinismo, aliás, que será alvo da empreitada desconstrutivista de algumas feministas interessadas na definição de outras modalidades espectadoriais.

OS TRAÇOS ENUNCIATIVOS E TEXTUAIS DA INSTÂNCIA ESPECTATORIAL

Diferentemente de Christian Metz,¹⁷ que problematiza a dicotomia entre história e discurso (emprestada de E. Benveniste) na representação fílmica na perspectiva psicanalítica, as concepções da enunciação cinematográfica defendidas por Casetti (1990) e Bettetini (1996) se situam numa perspectiva textual e assumidamente comunicativa. Além de proporem uma formalização mais sistemática do aparelho enunciativo, esses dois teóricos analisam, em seus respectivos trabalhos, os modos de interação entre filme e espectador. O título do livro de Casetti é mais do que expressivo: *D'un regard l'autre: le film et son spectateur*.¹⁸ Quatro perguntas no início do texto de preâmbulo desse livro resumem a proposta de Casetti: “De que maneira o filme leva em conta o seu espectador? Como ele antecipa seus traços e seu perfil? Em que medida ele manifesta necessitar a participação do espectador? Até que ponto ele (o espectador) serve de guia ao filme?” (CASETTI, 1990, p. 11) Para Casetti, não há dúvida: o espectador cinematográfico “se constrói” em função das estratégias que o próprio filme desenvolve para sua constituição enquanto entidade discursiva que deve, em seguida, “enfrentar” o mesmo texto, lê-lo ou interpretá-lo de “maneira adequada”. O verbo “construir” aqui tem sua importância. Ou seja, a espectralidade que se revela nos processos enunciativo e receptivo do filme está longe de ser um dado: pelo contrário, é o pesquisador que precisa construir esta realidade dentro da *démarche* de uma análise textual. Mesmo assumindo uma concepção textual e ligeiramente imanentista da enunciação e da espectralidade, Casetti vê um “corpo” no outro lado do processo

¹⁷ O próprio Metz – que redigiu o prefácio à edição francesa do livro *D'un regard l'autre: Le film et son spectateur*, de Casetti (1990, p. 5-10) – reconhece que, embora a questão da enunciação já tivesse sido abordada em alguns de seus trabalhos, ela foi estudada apenas sob seu aspecto psicanalítico. Sendo assim, ele reconhece a Casetti o mérito de ter sido “o primeiro” a ter proposto um quadro conceitual para o estudo da enunciação cinematográfica. Metz não hesitou, naquela ocasião, em considerar a obra do seu “amigo” teórico italiano como “um livro científico” sobre o assunto em questão.

¹⁸ Se traduzirmos ao pé da letra para o português, o título da edição francesa fica assim: *De um olhar para o outro: o filme e seu espectador*. A edição espanhola, de 2007, se contentou com um título mais lacônico: *El film y su espectador*.

comunicativo instaurado pelo filme. Para discutir isso de forma metodológica, ele parte de três premissas que ele formula como três “grandes metáforas”: “[...] a ideia que o filme aponta de uma forma ou outra área a presença daquele para quem ele se dirige, a ideia que ele (o filme) lhe dedica um lugar preciso e a ideia que ele (o filme) o faz cumprir um percurso” (CASSETTI, 1990, p. 12). Essas imagens, explica Casetti, são já recorrentes de forma difusa na teoria e na crítica cinematográficas. Elas visualizam a dinâmica da enunciação fílmica e revelam a presença daquele que o filme interpela: o espectador. Cada texto circunscreve e revela, ao seu modo, “[...] um papel destinado a encontrar, no ato concreto da recepção, um *corpo*.”¹⁹ (CASSETTI, 1990, p. 12) Dito de uma maneira, pelo movimento da enunciação, o filme constrói também sua dimensão comunicativa, ele cria, no plano do texto, uma forma de abertura para o fora do texto; manifesta-se como um objeto semiológico destinado a uma forma de interação com um corpo, e não mais com um “sujeito de desejo ou de visão”. Casetti vê nele o parceiro²⁰ e o sujeito enunciatário da comunicação cinematográfica. Dali toda a sutileza da definição da enunciação fílmica de Casetti e da formalização da espectadorialidade que o distancia e distingue, por exemplo, das definições de Christian Metz. Enquanto Metz se recusa a “antropomorfizar”²¹ aquilo que prefere chamar de “foco” e “fonte” do discurso fílmico (ponto donde o filme me olha), Casetti, ao contrário, lê em alguns traços e configurações discursivas a manifestação ostensiva das figuras de um sujeito enunciatário (ausente) e de um sujeito espectador-enunciatário. Através destas marcas (cujo único sentido é manifestar a dimensão enunciativa do discurso narrativo), o filme “interpela” diretamente o espectador.

¹⁹ Ver análise dos modos de “programação do espectador” pelos jogos de imagens num filme de John Ford. (DAYAN, 1983)

²⁰ Gianfranco Bettetini (1996) vai mais longe: faz do espectador um interlocutor na “conversação fílmica”.

²¹ O livro *L' énonciation impersonnelle ou Le site Du film* (1991) pode ser lido como a proposta de um outro modelo de concepção da enunciação cinematográfica, bem como uma resposta ao modelo comunicativo de Casetti. Na primeira parte do livro, intitulada *L' énonciation anthropoïde*, faz uma revisão crítica dos estudos e autores que defende uma concepção dêitica desta dimensão do discurso cinematográfico, postulando um Eu do filme para um Tu cuja posição seria assumida pelo espectador. A este modelo, obviamente, Metz opõe uma forma de enunciação “impessoal” que consiste apenas em traços metadiscursivos ou metafílmicos (e metacinematográficos).

Alguns começos de filmes, diz Casetti, funcionam como as primeiras marcas de enunciação que olham para o espectador nos olhos; eles “[...] interpelam diretamente um espectador virtual, mirando-o e falando com ele desde a tela, como se eles quisessem convidá-lo a participar da ação.” (CASSETTI, 1983, p. 40) Pelo gesto da interpelação, os filmes criam uma abertura para o espaço da recepção que se torna também espaço de encontro e de interlocução com o corpo “virtual” do espectador. Com isso, o filme constrói e prevê, de certa maneira, seu espectador por uma série de estratégias narrativas e enunciativas. Portanto, para melhor compreender “se, quando e por que a interpelação do espectador ocorre, ou em quais condições o espectador se sente destinado a um espaço de ação”, diz Casetti, é preciso procurar o princípio da explicação deste fenômeno na lógica de desdobramento discursivo que faz a particularidade da enunciação cinematográfica.²²

Com a virada pós-estruturalista acentuada com a emergência dos estudos da enunciação fílmica,²³ alguns epígonos do modelo semiolinguístico e imanentista à la Christian Metz não hesitaram em levar até suas últimas consequências esta abertura do texto fílmico para seu exterior. De todos eles, Roger Odin é, sem dúvida, aquele que explorou à exaustão a interação entre o texto e seu contexto, ou melhor, a interação entre o texto fílmico, os modos de leitura e os públicos. Seguindo a lógica pragmática, Odin chega a conceber a experiência fílmica como um duplo espaço de comunicação. Ao matizar o imanentismo da semiolinguística do cinema com uma dose de pragmática, Odin inaugura um modelo de estudo da recepção cinematográfica que enfatiza a importância das determinações textuais e contextuais na definição dos modos de leitura programados e solicitados no espaço de realização e concretamente mobilizados pelo espectador no espaço da recepção. Mesmo

²² Casetti (1983, p. 80-81) define a “enunciação cinematográfica” como “a conversão de uma língua em um discurso, isto é, a passagem de um conjunto de simples virtualidades a um objeto concreto e localizado. Em outras palavras, a enunciação é o fato de utilizar possibilidades expressivas oferecidas pelo cinema para dar corpo e consistência a um filme [...] A enunciação constitui a base a partir da qual se articulam as pessoas, os lugares e o tempo do filme”.

²³ Para um balanço teórico completo sobre a noção de enunciação no campo do cinema e alguns estudos de caso pela perspectiva da enunciação fílmica e audiovisual, ver as contribuições que compõem o dossiê *Enonciation et cinéma* da revista *Communications*, 38, 1983.

reafirmando em cada livro e artigo o caráter assumidamente comunicativo e pragmático do modelo semiopragmático, Odin não deixa de atentar para aquilo que chama de “determinações textuais”. Num livro recente, *Les espaces de communication: introduction à la sémio-pragmatique*, Odin (2011) voltou a definir as bases epistemológicas que fazem a particularidade do modelo semiopragmático no campo dos estudos da recepção fílmica: uma articulação conciliadora entre o paradigma imanentista da semiologia clássica e a perspectiva pragmática contextual. Nesta altura das suas pesquisas, Odin confessa que ainda procura um modelo capaz de dar conta de dois movimentos contraditórios que deixam qualquer espectador perplexo. De um lado, o espectador sempre terá a impressão de estar num ato de comunicação com o filme, pois ele interage com um texto que ele entende e que alguém parece ter lhe dedicado. Mas, por outro lado, este mesmo texto fílmico parece diferente em função do seu contexto de uso e de leitura. (ODIN, 2011) É por essa razão que Odin define a semiopragmática como um “modelo de (não-) comunicação”, isto é, um modelo que postula que nunca há mera transmissão de um texto de um emissor a um receptor. Ao contrário, diz Odin (2000, p. 10), existe um “duplo processo de produção textual: um no espaço da realização e o outro no espaço da leitura”. Partindo deste sentimento de perplexidade espetatorial – que toma a forma de um pressuposto epistemológico –, Odin procura entender a lógica e os modos de construção dos textos fílmicos, de seus efeitos e afetos, tanto no plano interno ao filme como no espaço onde se realiza a leitura fílmica, isto é, no espaço espetatorial. Sendo assim, a semiopragmática refuta a passividade do ato de recepção, ao contrário postula a existência de um sujeito “actante leitor” do filme, que realiza operações de produção igual ao “actante realizador” do filme. Mas a conclusão principal é que não existe mais uma relação de causa e efeito ou uma homologia direta entre as determinações textuais e contextuais. Como diferentes tipos de determinações intervêm nos processos de construção e de leitura do filme, os espectadores podem cooperar com as instruções de leitura programadas; ou eles podem partir de outros tipos

de determinações institucionais,²⁴ sociais, antropológicas ou culturais para realizarem um investimento interpretativo sobre o mesmo filme. Os modos de leitura e as interpretações fílmicas podem, portanto, diferir ou convergir no trânsito do filme de um espaço de recepção a outro, de uma comunidade de espectadores a outra.

Resumidamente, podemos dizer que é fundamentalmente a negociação de um ponto de (re)conciliação entre o imanentismo (desdenhoso dos fatores extrafílmicos) e a preocupação com as determinações contextuais de diversas ordens que fazem a particularidade da semiopragmática enquanto modelo heurístico, de análise fílmica e de estudo de qualquer processo de recepção cinematográfica e audiovisual. (ODIN, 2000, 2005) Isso fez com que a noção de “instituição cinema” passasse a ser um conceito operatório chave na perspectiva do estudo semiopragmático. Roger Odin não só vê as marcas institucionais na constituição de grandes regimes de representação narrativa e discursiva (ficção vs. documentário, por exemplo), bem como faz do espaço ou contexto de recepção um fator determinante nos modos de leitura ficcionalizante ou documentarizante, por exemplo. Ao redefinir o regime da ficção cinematográfica com base na análise do tipo de combinações entre determinações de ordem institucional, textual, enunciativo, narrativo e contextual, Odin destaca também a participação espectral no processo que leva a uma leitura ficcionalizante. (ODIN, 2000) Em seguida ele aferiu o alcance heurístico do modelo semiopragmático aplicando-o à análise dos filmes de família, dos filmes amadores, dos programas de TV etc. Mesmo assim, o modelo semiopragmático se mostrou bastante cauteloso, para não dizer tímido, quanto à importância desmedida que outros modelos de estudo da recepção cinematográfica concedem às determinações culturais e contextuais. Por fim, cabe frisar que, no plano metodológico, as contribuições de Casetti e de Odin têm em comum o fato de fazer da análise textual/contextual dos filmes um lugar para a problematização da recepção e da espectralidade. Como vimos, Odin define a semiopragmática como método de análise de sentido e afeto entre o filme e

²⁴ Ver a análise das determinações da “instituição familiar” na definição do gênero filme de família e na sua recepção. (ODIN, 1995, p. 27-41)

seus espectadores. Casetti explica, por sua vez, que sua investigação se apóia sempre em exemplos, isto é, sequências, trechos mais longos, aberturas e finais de filmes etc. com a finalidade de rastrear neste leque de exemplos (“escolhidos livremente na história do cinema”) figuras recorrentes de enunciação através das quais o filme destina um lugar para o espectador. Mesmo assim, Casetti reconhece que a formalização do aparelho da enunciação não basta para dar conta de todas as questões relacionadas à constituição da espectralidade fílmica, como, por exemplo, o problema da “[...] transformação do estatuto do espectador relacionada à passagem daquilo que se chama cinema clássico contemporâneo”. (CASSETTI, 1990, p. 12)

A FORMALIZAÇÃO DA ESPECTATORIALIDADE NO CINEMA DOS PRIMEIROS TEMPOS

Dentre as pesquisas da espectralidade cinematográfica, são as abordagens históricas que enfrentam o maior desafio quanto à reconstituição das práticas de recepção do passado. Mas com a existência de documentos que comprovam a existência dos públicos de outrora e dos traços e vestígios das leituras e interpretações fílmicas, a principal solução a esse desafio consistiu em passar de uma descrição dos hábitos dos primeiros públicos²⁵ cinematográficos atestados para uma reconstrução da espectralidade mediante inferências textuais, contextuais e paratextuais. (KESSLER, 2000) Além dos primeiros espetáculos e lugares de cinema, os estudos historiográficos do cinema se interessaram por uma revisão crítica das fases de consolidação da instituição cinematográfica e dos modelos de representação (mostrativo e narrativo) como práticas culturais e sociais e institucionalmente determinadas. Portanto, na historiografia do cinema, parte-se da premissa que a reconstrução teórica da espectralidade do passado passa pelo estudo do caráter histórico, isto é, evolutivo, do dispositivo e da instituição cinematográfica. É inegável que há um efeito determinante do dispositivo cinematográfico em todas as fases de evolução do cinema; mas tais

²⁵ Confira uma completa descrição do fenômeno de *Moviegoing in America* na coletânea organizada por Gregory A. Waller (2001), *Moviegoing in America*, e, particularmente, o artigo de Allen (2001).

determinações variam em graus de acordo com os contextos históricos através dos quais o próprio cinema vem se consagrando como uma das principais instituições sociais e culturais.

Obviamente, as abordagens mais históricas, socioculturais e sociológicas, além de integrar os fatores contextuais no seu modelo de estudo da espectralidade cinematográfica, examinaram e exploraram outros aspectos da interação entre recepção fílmica e a instituição cinematográfica. Foi em virtude deste determinismo que as pesquisas sobre o cinema dos primeiros tempos buscaram descrever as relações que há entre a evolução do espetáculo cinematográfico, a adoção de um modelo narrativo clássico e as formas de domesticação dos públicos. Mais uma vez, é a questão da construção institucional do espectador que encontramos na base de muitas análises do “filme primitivo”. Depois de insistir sobre o caráter histórico (e não espontâneo ou natural) do Regime Narrativo Institucional (RNI), Noël Burch (2007, p. 201), por exemplo, estuda de forma detalhada as lógicas desse modo de representação fílmica e seu impacto na “constituição do sujeito ubiquitário”. Para Burch, enquanto o modelo de representação à la irmãos Lumière se contentava em reproduzir a realidade a partir de uma perspectiva monocular e, conseqüentemente, oferecia uma representação do espaço que não incluía o espectador ou o mantinha num “estado de exterioridade”, o RNI operava em alguns filmes: com esse regime de representação, os produtores já se esforçavam em “centrar o sujeito-espectador” (BURCH, 2007, p. 202). Foi da passagem do movimento de descentramento e centramento da instância espectral no espaço da representação fílmica que ocorreu, diz Burch (2007), a separação progressiva entre um “modo de representação primitiva” e um “modo de representação institucional” na história do cinema. Muitos filmes começaram a oferecer ao espectador diferentes pontos de vista sobre a mesma realidade filmada. Na análise do mundo de funcionamento do RNI nos filmes como *How it feels to be run over* (Ceceil M. Hepworth, 1900), *The great train robbery* (Edwin Porter, 1903) e *Life of an american fireman* (Edwin Porter, 1903), Burch chega à conclusão que cada um deles desenvolve estratégias de interpelação deliberada do espectador, isto é, um explícito “convite à viagem” na ficção. Paralelamente ao novo

espaço de representação que a “instituição do cinema” foi recriando, emergia, de outro lado, uma nova forma de espectralidade mais domesticada, graças ao sumiço progressivo de velhas formas auxiliares de intermediação entre o espectador e o filme (como, por exemplo, a figura do comentador ou conferencista que ficava ao lado da tela mediando a percepção e leitura filmica do espectador).

É a questão da solicitação da participação espectral na lógica de representação institucional do espaço do espetáculo do cinema dos primeiros tempos que é levantada nas análises de André Gaudreault e de Jean Châteauevert. Eles vão do pressuposto que “[...] o cinema do primeiro tempo, em regra geral, instaura um espaço resolutamente público entre a tela e o espectador.” (GAUDREULT; CHÂTEAUVERT, 2001, p. 295) Sendo assim, os espectadores daquele espetáculo eram, antes de tudo, membros de um “auditório”, isto é, “uma entidade coletiva decorrente do dispositivo naquele período”. Paradoxalmente, é desta exterioridade que “o modo de representação primitivo” solicitava e regrava abertamente a participação dos espectadores indivíduos de uma “coletividade de indivíduos”. André Gaudreault e Jean Châteauevert se interessam mais particularmente pela compreensão dos modos de funcionamento dos ruídos espectatoriais como elementos adjuvantes do espetáculo filmico antes de sua domesticação e da transformação dos primeiros auditórios em verdadeiras comunidades de sujeitos espectadores pela instituição do cinema. Como essas manifestações sonoras do auditório (gritos, aplausos etc.) eram suscitadas e controladas pelo próprio espetáculo do cinema, os ruídos dos espectadores podem, teoricamente, ser considerados como dados pertinentes no estudo da recepção dos filmes do primeiro tempo – como o silêncio, por exemplo, é hoje um dado na compreensão da lógica da recepção dos filmes em salas de cinema. É como se a cada grande regime de construção filmico já institucionalizado, estabilizado e reconhecido como clássico, moderno, pós-moderno, alternativo etc., correspondessem posturas espectatoriais também definíveis e classificáveis como clássi-

cas, modernas, alternativas e pós-modernas.²⁶ As descrições do RNI, do modo de representação primitivo e dos tipos de espaço e espectador que instituem se assemelham por vários aspectos com a definição da figura do “espectador clássico” que David Bordwell (1996), por exemplo, infere da formalização teórica e poética do estilo da narrativa clássica. Mesmo reconhecendo o efeito controlador do sistema de montagem, dos enquadramentos, da lógica de encadeamento das ações vigentes no modelo narrativo clássico, Bordwell atribui alguma forma de participação ativa e cúmplice ao espectador. Em consonância com a perspectiva neoformalista, poética e cognitivista que ele adota, Bordwell adverte contra a falsa impressão que pode nos levar a acreditar que a estabilidade dos processos argumentativos e as configurações estilísticas no cinema clássico conduzem automaticamente a postular um espectador clássico passivo e refém de uma máquina totalitária. Pelo contrário, diz Bordwell, qualquer espectador, inclusive o mais ingênuo, “[...] realiza operações cognitivas específicas que não deixam de ser ativas mesmo sendo rotineiras e familiares.” (BORDWELL, 1996, p. 166) Sendo assim, Bordwell vê no “espectador clássico” um sujeito que chega “bem preparado” para entrar em conta com o filme. Mas este espectador seria “preparado” e condicionado por quem e por que instituição? As respostas a esta pergunta continuam a dividir ou aproximar as abordagens sobre a espectadorialidade cinematográfica.

Como podemos ver, essas maneiras de problematizar a recepção fílmica ora pelo peso das instituições e do dispositivo, ora pela autonomia relativa da instância espectadorial, levantam, por outro lado, a questão do caráter histórico e volúvel do próprio princípio da “pertinência” que, como sabemos, levou as abordagens estruturalistas a relegar boa parte das manifestações cognitivas ou a participação silenciosa ou ruidosa dos espectadores numa zona de irrelevância nas definições estéticas e semiológicas do cinema. Nas teorias do cinema interessadas na recepção, ao contrário, todos os traços do espectador (empírico ou textual) interpelam os estudiosos tanto quanto a influência do disposi-

²⁶ Jullier (1997) postula uma modalidade de espectadorialidade e de recepção fílmica correlatas às propostas estéticas e poéticas pós-modernas de filmes que exigem do espectador cooperante uma “suspensão de crença” para não mergulhar no tédio diante deste tipo de regime de representação.

tivo. Não é de se surpreender, portanto, que a dimensão espectral da experiência fílmica tenha se tornado o objeto de estudo por excelência das teorias feministas e das teorias socioculturais e sociológicas que consideram o cinema como linguagem e práxis social e ideológica.

ESPECTATORIALIDADE CINEMATOGRAFICA PELO PRISMA DOS ESTUDOS DE GÊNERO E DOS ESTUDOS CULTURAIIS

Até aqui, como podemos ver, delineiam-se os contornos precisos de alguns tipos de espectralidade (da psicanálise do cinema, da teoria do dispositivo, da teoria da enunciação, da semiopragnática, das abordagens históricas etc.). São figuras do sujeito espectador decorrentes de uma formalização do tipo de relação e de interação que os indivíduos e as comunidades mantêm simultaneamente com o fato cinematográfico e com as instituições sociais. Enquanto alguns estudiosos descartam a figura de um “espectador homogêneo” e relativamente cativo (e passivo) na sua relação com o dispositivo, outros buscam apreender a espectralidade na sua dimensão mais heterogênea. É dentro desta problematização da heterogeneidade espectral que a questão da(s) figura(s) da “mulher espectadora” ocupou o centro dos debates das teorias feministas no campo do cinema e das teorias da recepção. O paradigma feminista foi e continua sendo uma contribuição fundamental para a compreensão de outros aspectos da recepção cinematográfica. A seguir, comentarei os trabalhos de alguns de seus maiores representantes. As primeiras investidas das teóricas feministas no campo dos estudos da espectralidade começaram por uma revisão crítica das noções de dispositivo cinematográfico, do cinema como instituição e do tipo de espectralidade que essas noções pressupõem. Por outro lado, as intervenções feministas ocorreram também de forma decisiva no campo da hermenêutica cinematográfica: ao situarem-se numa perspectiva sócio-histórica, muitas delas recorreram às categorias dos estudos culturais e dos estudos de gênero para propor outros modelos de análise/interpretação textual e contextual dos filmes. Mas, o campo do estudo da dimensão sexuada da recepção não é tão homogêneo como parece: é atravessado por métodos e modelos de investigação teórica diferentes. Mesmo assim, acabou se impondo mais o paradigma

conhecido até hoje sob o nome de *feminist reader-response criticism*. As concepções do cinema como lugar de interações entre um texto e um contexto de produção e de recepção e a ideia que são os espectadores que, em última instância, dão sentido ao filme acabaram criando um tronco comum às pesquisas sobre a espetatorialidade de autoras como Laura Mulvey (1983), Judith Mayne (1993), Tania Modleski (1988), Ann Kaplan (1983), entre outras. Podemos reagrupar as pesquisas dessas autoras e de outros dentro de um mesmo paradigma teórico de estudo da espetatorialidade, pois seus trabalhos têm em comum o objetivo de desvendar, pela análise descritiva e textual, os modos como os públicos femininos e os regimes de representação são construídos segundo lógicas de gênero, de classe e de geração. Além de verem no cinema dominante um lugar de reprodução das lógicas das “identidades sexuadas” e das “relações de dominação”, algumas pesquisadoras, majoritariamente americanas e britânicas,²⁷ se interessaram também pela atividade de criação/realização dos filmes por cineastas mulheres. Nas obras dessas cineastas, elas descobriram formas de “resistências” à dominação masculina e falocêntrica presentes nos filmes do cinema *mainstream*. (BURCH; SELLIER, 2009, p. 9) Foi por causa dessa lógica desconstrutivista que essas autoras fizeram da análise dos filmes uma ferramenta e um recurso heurístico. Porém, elas propuseram outros modelos de interpretação que combinassem preocupações textuais e contextuais. Na perspectiva feminista, a análise dos processos de recepção mereceu a mesma atenção que os filmes, no sentido de identificar neles a formação de modos particulares de espetatorialidade (sobretudo o modo “feminino” ou feminista de leitura fílmica). É por essas razões que Judith Mayne (1993) considera que a espetatorialidade vai mais além das formas de representação alusiva e figurativa do espectador²⁸ pelo intermédio de personagens-espectadores (que os

²⁷ Mesmo sendo mal aceito o estudo das obras literárias, artísticas e cinematográficas em função das representações das relações sociais de sexo e de gênero, isso não impediu a criação de objetos fílmicos e reflexões teóricas de acordo com o paradigma feminista e dos estudos de gênero na França, por exemplo. Ver um pequeno balanço que Noel Burch e Geneviève Sellier (2009) dedicaram a este assunto em *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*.

²⁸ Mayne (1993, p. 31) fala de “characters who embody spectator roles, by acting”.

espectadores “reais” veem como seus semelhantes envolvidos em práticas de recepção no mundo da ficção).

Laura Mulvey é, sem dúvida, a teórica que mais contribuiu a desenhando os contornos precisos das relações de causa e efeitos que existem entre espectadorialidade e instituição-cinema. Ela não só viu na teoria psicanalítica categorias suscetíveis esclarecer o estudo dos modos de construção textual da relação complexa entre olhar masculino e o corpo da mulher representada na narrativa ficcional, mas também um “instrumento político” para indagar “[...] o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema”. (MULVEY, 1983, p. 437) Sendo assim, Mulvey abre também uma nova brecha para uma descrição da espectadorialidade em termos psicanalíticos.²⁹ No seu famoso ensaio, *Visual pleasure and narrative cinema*, (primeira edição em 1973),³⁰ Mulvey (1983, p. 437) afirma se interessar, na perspectiva psicanalítica, pelo estudo dos modos e lugares de formação da fascinação pelo cinema e ela quer entender também a maneira como este processo identificatório é reforçado “[...] não só por modelos preexistentes de fascinação já operando na subjetividade como também pelas formações sociais que o moldaram”. A teoria psicanalítica é, desta forma, um meio heurístico e ao mesmo tempo um “instrumento político” apropriado para uma nova formalização da relação entre o sujeito espectador e a instituição cinematográfica, mas também para desvendar as formas de determinações que o inconsciente da sociedade patriarcal exerce sobre o próprio.

Como vimos anteriormente, uma das primeiras formas de mediação entre os espectadores e a experiência fílmica é orquestrada pela própria “instituição-cinema”. Mas em alguns casos, é a ação de outras

²⁹ Diferentemente de muitos pesquisadores que se situaram na perspectiva psicanalítica para analisar figuras recorrentes na filmografia de um determinado cineasta (traço do inconsciente ou traços autorais), Christian Metz, por exemplo, insiste no fato que a psicanálise apenas lhe serve como um recurso para construir um discurso sobre o cinema, partindo do imaginário para o simbólico, isto é, pensar o modo de funcionamento do cinema como uma “instituição”. Dali a complementaridade entre abordagens psicanalítica e semiológica no pensamento de Metz.

³⁰ O artigo de Mulvey foi traduzido para o português com o mesmo título *Prazer visual e cinema narrativo* e consta na coletânea organizada por Ismael Xavier (1983), *A experiência do Cinema: antologia*.

determinações provenientes do próprio corpo social que é examinada. Outras maquinarias imaginário-simbólicas e ideológicas que “posicionam” o espectador e programam nele uma série de modos de leitura fílmica, de identificações, de crenças e de valores passam a interessar o pesquisador da espetatorialidade. Se, de um lado, estes determinantes são visíveis nas preocupações que os próprios objetos fílmicos manifestavam por seu espectador – estratégias narrativas e poéticas –, por outro, eles não passam de um objeto que é reconstruído teoricamente, sobretudo nas teorias feministas e dos estudos culturais aplicados ao campo do cinema. Se, portanto, as primeiras definições conceituais do dispositivo, da instituição cinematográfica e dos postulados da “metapsicologia do espectador” chamaram tanto a atenção das teóricas feministas, não foi só por causa de sua insuficiência ou incapacidade em levar suas nuances socioculturais. Foi também porque elas viram nessas formulações um corpo conceitual denso e central nas teorias do cinema por onde elas podiam iniciar sua tarefa de análise desconstrutiva e reconstrutiva da espetatorialidade sobre novas bases. Em alguns casos, elas fizeram da revisão crítica desses conceitos um ponto de partida e de superação para avançar outras hipóteses e definições do cinema e da espetatorialidade, com ferramentas da análise textual e da psicanálise. O material discursivo (revistas, publicações etc.) que acompanha a circulação dos filmes em determinados contextos sócio-históricos de recepção também passava por um estudo fino. Tudo isso sendo conduzido com uma atenção particular aos efeitos de determinações de ordem sociocultural sobre os modos de recepção fílmica.

Embora o modelo de análise fílmica proposto por Mulvey tenha sido criticado por ver no espectador apenas um sujeito psicanalítico homogêneo e mais masculino do que feminino, ele acabou sendo um divisor de águas nos estudos textuais da espetatorialidade. A própria Mulvey (1983, p. 437) afirma se interessar pela compreensão do “[...] modo pelo qual o cinema reflete, revela e até mesmo joga com a interpretação direta, socialmente estabelecida, da diferenciação sexual que controla imagens, formas eróticas de olhar e o espetáculo”. Antes de ver na representação fílmica uma forma de dispositivo que “constrói” o espetáculo e o espectador, Mulvey parte do pressuposto que a “dife-

renciação sexual” funciona como forma de mediação social. Em outras palavras, é uma forma de determinação sociocultural que influi na construção ideológica e simbólica da espectralidade. Todo o mérito do modelo da Mulvey está na sua ambição de examinar este processo desde a estrutura do cinema como linguagem e dispositivo narrativo, mas também “como uma magia que operou no passado”. Ao “desafiar” o cinema (do passado e do presente) nas suas tradições e parte dos seus mitos e ideologia nos setores de seu retrancamento invisível, Mulvey nos oferece mais do que um modelo de estudo da narrativa cinematográfica: trata-se de um modelo de análise fílmica e da espectralidade a partir das noções como o desejo, o prazer e o olhar, isto é, a partir de elementos que fundam e configuram a experiência fílmica. E mais do que uma preocupação com os modos de ler e compreender os filmes, este modelo psicanalítico sonda os modos como o inconsciente (outro dispositivo) estrutura as formas de ver do espectador masculino e, consequentemente, pré-condiciona o seu prazer escópico. Mesmo se este ato de ver transforma, em última instância, indivíduos em sujeitos-espectadores “*voyeurs* obsessivos”, ele instaura um tipo particular de espectralidade (entre outros). Depois de descrever o modo de funcionamento do olhar escopofílico-voyeurista controlado pela representação fílmica, Mulvey destaca três tipos básicos que opera na base do processo de identificação no filme narrativo: o olhar da câmera, o olhar da plateia (do público que assiste ao filme) e o olhar dos personagens no universo diegético. Mas por conta da determinação da lógica de transparência do discurso narrativo clássico, diz Mulvey, além do olhar do espectador, é seu modo de leitura crítica do filme que é também suspenso, para não dizer impossibilitado. Como podemos ver, este ensaio de Mulvey, além de ser uma colocação em prática postulados da psicanálise do cinema, inaugura um modelo teórico-metodológico de interpretação dos casos de recepção fílmica interessados em compreender os modos de investimento perceptivo dos sujeitos espectadores solicitados por um determinado filme ou série de filmes. Desde então, a dicotomia que seus trabalhos estabelece entre espectralidade masculina e feminina serve de parâmetro para muitas pesquisas sobre a recepção cinematográfica estudada em termo de gênero.

Como sabemos, outras teóricas feministas, a exemplo de Kaplan (1983), levaram adiante muitos postulados da Mulvey, indagando, assim, a recepção cinematográfica pelo viés das mediações criadas pelas determinações da instituição-cinema e de outros dispositivos narrativo-discursivos entre o filme e o espectador. Algumas se dedicaram ao estudo da espectralidade em gêneros fílmicos (no melodrama, por exemplo) ou na obra de um cineasta específico ou em gêneros fílmicos.³¹ (MODLESKI, 1988) Ao longo das suas análises formais e psicanalíticas dos filmes de Hitchcock, Tania Modleski (1988, 2002) examina, de um lado, os modos de construção da figura da mulher na filmografia do mestre do cinema de suspense. Por outro lado, ela discute, no plano da recepção, os tipos de reações que esses filmes provocaram entre os públicos femininos e feministas. No seu trabalho, Tania Modleski (2002) segue, como um fio de Ariadne, as figuras da espectadora cativa ou revoltada que perpassa muitos filmes de Hitchcock. Pesquisadoras, como Ann Kaplan (1983), ao contrário, preferiram indagar as lógicas de outros tipos de espectralidades e de interpelação (das espectadoras) no registro dos cinemas alternativos, isto é, em filmes que buscam driblar as determinações institucionais textuais e narrativas do cinema clássico.

A figura de um “espectador feminino” acabou se impondo como o oposto de um suposto modo masculino de ver os filmes. De um lado, esta noção supõe uma modalidade de espectralidade feminina determinada pela condição de ser mulher numa sociedade patriarcal. Por outro, o postulado de uma leitura feminista ou feminina do filme supõe também modos particulares de apropriação das narrativas e um conflito entre os horizontes de expectativas no espaço da recepção fílmica. Ao mesmo tempo em que uma parte do *feminist reader-response criticism* dirigia suas críticas desconstrutivistas contra os efeitos opressivos do *apparatus* no cinema dominante, outra parte se dedicava a um trabalho de reconstrução teórica da espectralidade feminina no cinema

³¹ Ver também a análise comparativa que Esquenazi fez a partir das leituras/intepretações do filme *Vertigo*, de Alfred Hitchcock, por Mulvey e Tania Modleski em *L'interprétation du film* no livro organizado por Christophe Gelly e David Roche (2012), *Approches to film and reception theories/cinema et théories de La réception: études et panorama critique*.

clássico com base na redefinição da noção de dispositivo e de outras práticas cinematográficas. Em alguns casos, são os discursos sociais, as formas de comunicação estéticas, as conversações pós-filmes que são examinados, descortçados pelos pesquisadores com a finalidade de ler neles tipos de públicos e espectadores culturalmente predeterminados por fatores como o gênero, o sexo (espectador masculino *vs.* espectador feminino) ou o sentimento de pertencimento étnico-racial etc.

Judith Mayne (1993) situa a problematização da recepção filmica na perspectiva teórica que ela redefine como sendo rigorosamente “feminista” no campo dos estudos do espectadorialidade cinematográfica – diferenciando esta corrente daquilo que ela denomina de “teoria do olhar” protagonizada por Laura Mulvey. A maneira como Mayne indaga a espectadorialidade na interface entre o dispositivo cinematográfico, a esfera pública e a instituição social marca a particularidade da sua abordagem. É com base na análise textual e no estudo da tensão entre fatores filmicos e extrafilmicos que ela infere as principais categorias da sua teorização sobre a recepção: *informed spectator* e *kind of spectatorship*. Essas modalidades espectadoriais, diz Mayne, confirmam não só a existência de diversos tipos de interação entre os públicos cinematográficos e as ideias, opiniões morais e políticas em circulação, bem como comprovam a função de mediação determinante de algumas formas discursivas produzidas sobre os filmes no espaço público. Sendo assim, no modelo metodológico adotado por Mayne, misturam-se a análise textual e a análise do discurso estético e moralista de algumas revistas e publicações de cinema, isto é, discursos que emanam das próprias instâncias espectadoriais. A diversidade e o caráter multifacetado da recepção fazem como que Mayne defina a espectadorialidade como algo que vai além das salas de cinema para se tornar consubstancial das vivências diárias dos sujeitos.

O questionamento das limitações dos paradigmas psicanalíticos e feministas se deu de forma gradativa, às vezes vindo de vozes discordantes no interior do próprio paradigma. Consequentemente, outras perspectivas se abriram no estudo da espectadorialidade. Evitamos falar de “superação” do modelo da espectadorialidade feminista, pois ele continua ainda válido para muitas análises filmicas interessadas na

descrição da interface entre o dispositivo, a instituição cinematográfica e os modos de posicionamentos diferenciados dos sujeitos espectadores homens e mulheres. Porém, mesmo tendo desconstruído parte da ideologia do cinema clássico, diz Miriam Hansen, a abordagem psicanalítica e semiótica da corrente feminista conduziu a uma “mumificação” do sujeito espectador do cinema clássico hollywoodiano. (HANSEN, 1993 p. 198) De tão preso ao texto fílmico, Hansen (1991, p. 7) lamenta que o modelo psicanalítico não conseguiu levar em conta a “dimensão pública da recepção cinematográfica”. Pois é na concepção do cinema como esfera pública e na sua relação com as formações da vida pública (e privada) que se observam outras dinâmicas e outros modos de constituição diferenciada da espectadora mulher. Hansen prefere assumir uma abordagem mais sócio-histórica para fazer um estudo comparativo das manifestações desta “dimensão pública da recepção” no passado e no presente, a partir de uma análise do tipo de relações entre a prática espetacular e a constituição da esfera pública (considerando ou não o peso das diferenças de sexos neste processo). A passagem do primeiro cinema à narrativa clássica em Hollywood, diz Hansen (1991), representa o ponto culminante da domesticação do espetáculo e da recepção cinematográficos. De um sujeito participante de um espetáculo em situação concreta e caótica passamos à figura de um espectador que é construído e “informado” pela estrutura do filme como produto e texto. Além de passar ao crivo da análise propostas narrativas de alguns filmes como *Nascimento de uma nação* (GRIFFITH, 1915), Hansen também realiza o que podemos chamar de uma análise dos discursos que acompanhou a evolução da indústria hollywoodiana. Ela demonstra como o mito e a metáfora do cinema como “linguagem universal” tiveram um duplo efeito configurador e condicionante: de um lado, influenciou o modo de representação fílmica – tal retórica, de um lado, conduziu à imposição da narrativa dita clássica; e por outro, seu efeito foi determinante no processo de uniformização dos primeiros públicos cinematográficos – formados majoritariamente por populações imigrantes de diversas origens. Do apagamento das idiosincrasias resultaram as primeiras modalidades daquilo que Hansen chama de “posicionamento” institucional do espectador. A celebração do cinema como uma “linguagem

universal” (entre os anos 1909 e 1916), diz Hansen, coincide ideologicamente com a instituição dos primeiros esquemas do modelo da narrativa clássica. Consequentemente, isso, de um lado, marca o fim das formas primitivas de mediação entre os filmes e os públicos – figura do conferencista, do conhecimento prévio do conteúdo narrativo pelo espectador, da função de acompanhamento do som e música extradiegéticos. Por outro lado, em termos de recepção, esta mudança põe o espectador diretamente em contato direto com um modelo de narrativa que é “auto-explicativa e auto-suficiente”. (HANSEN, 1992, p. 79) Ou seja, a principal função estética e ideológica dos discursos da própria indústria e da crítica nascente – que propalavam as virtudes transculturais e translinguísticas do cinema naquela época – era, na verdade, eliminar formas de mediação extrafílmica e promover um tipo de espectralidade em detrimento de outra. (LACASSE, 2011) Mesmo assim, reconhece Hansen, restaram margens para uma prática espectral menos institucional. Dali a pergunta que ela levanta e que norteia seu estudo comparativo da recepção: “[...]como podemos comparar modos de espectralidade clássicos e pré-clássicos, formas de consumo de cultura de massa nos primeiros períodos da modernidade e de pós-modernidade do cinema?” (HANSEN, 1993, p. 209) Mesmo sendo realidades e períodos diferentes, Hansen observa que existe uma série de semelhanças entre a espectralidade nesses contextos, sobretudo no que diz respeito ao tipo de interação entre comportamentos dos sujeitos espectadores, estratégias de exibição fílmica e a constituição/expansão/transformação da esfera pública. Todas essas questões que haviam sido evacuadas no debate feminista sobre a recepção acabam sendo recuperadas, de certa forma, em outras abordagens da espectralidade.

A RECEPÇÃO VISTA POR UMA PERSPECTIVA MATERIALISTA HISTORIOGRÁFICA

Outros modelos de estudo da espectralidade se situam numa perspectiva mais hermenêutica, isto é, interessam-se em descrever as práticas de recepção como processos de interpretação nos quais intervem diversos fatores históricos e contextuais. No seu livro *Interpreting*

Films (1992), que se tornou um clássico nos estudos da recepção cinematográfica, Staiger começa apontando a diferença da sua abordagem com relação a outras abordagens dentro das correntes teóricas formadas pelo *reader-response criticism* e a estética da recepção fílmica. Desde as primeiras páginas do prefácio, Staiger (1992) deixa bem claro que seu projeto se distingue de outras pesquisas pelo fato de considerar que, no estudo do processo de leitura e interpretação dos filmes, o que importa são os “fatores contextuais” e não os dados textuais ou a dimensão psicológica do espectador-leitor. Ou seja, em sintonia com a lógica e a “postura neo-marxista”, Staiger constrói um modelo historiográfico e materialista em que a formalização dos modos de recepção e da espectralidade passa pela descrição das relações entre os textos e os leitores.

O modelo da Staiger pode ser visto como uma hermenêutica que busca integrar os aportes dos estudos culturais no estudo da espectralidade sobretudo na análise dos filmes apreendidos num determinado contexto históricos. Na perspectiva de estudo que ela própria define como materialista historiográfica, Staiger explica as variações de interpretações como decorrências das vicissitudes das realidades em que as obras circulam. Mesmo se a diversidade de interpretação pode se explicar por razões de ordem idiossincrática (tipo de relação que cada indivíduo tem com a obra), Staiger vai do pressuposto que trata-se de um processo que é, antes de tudo, predeterminado pelas condições sociais, políticas e econômicas. Sendo assim, as identidades de gênero, de sexo, de preferência, de pertencimento étnico-racial,³² de classe ou de nacionalidade se tornam fatores configuradores e determinantes na interação dos espectadores com os filmes. Este postulado de Staiger marca não só uma ruptura franca com o imanentismo do modelo de análise textual dos filmes que predominou durante décadas, mas também decreta a pertinência das variantes como a “raça”, o gênero, o sexo, o sentimento de pertencimento étnico-comunitário na descrição e análise do processo de leitura/interpretação fílmica. Esses fatores também explicam a existência de diversos modos de recepção e tipos

³² Para mais detalhes sobre a problematização da recepção cinematográfica pela perspectiva dos estudos do *black spectatorship*, ver os ensaios compilados no livro organizado por Diawara (1993), *Black American cinema*.

de sujeitos-espectadores que são historicamente construídos (diferentemente do espectador “a-histórico”, homogêneo e textual construído ou inferido nos paradigmas de estudos poéticos, textuais, estilísticos e fenomenológicos etc.). A contribuição de Janet Staiger (1993) consistiu basicamente na definição de um modelo de estudo histórico-materialista da espectralidade. A partir desse modelo, Staiger analisou detalhadamente todos os aspectos da recepção de filmes como *Laranja mecânica* (Stanley Kubrick, 1971) ou *Silêncio dos inocentes* (Jonathan Demme, 1991),³³ estudou também as lógicas da formação das comunidades de fãs e das leituras transgressivas que elas faziam de alguns filmes à revelia da própria intencionalidade dessas obras. (STAIGER, 2000)³⁴

Sucessivas teorizações do cinema e de sua história em diversas perspectivas não só fizeram declinar a preponderância das concepções estético-linguísticas dos filmes a partir dos anos 1970, bem como promoveram o pós-estruturalismo no campo das ideias e dos discursos cinematográficos. Esses debates conduziram também a uma redefinição do fenômeno da recepção filmica concebido, doravante, como um lugar privilegiado donde se podiam ler os diversos modos de interação entre o fato filmico, as obras, os públicos e a realidade sociocultural. Sendo assim, como o próprio cinema, a recepção passou a ser definida como prática de consumo, de apropriação, de leitura e interpretação pelos agentes sociais e pelas comunidades eles próprios historicamente determinados. Dentro dessa perspectiva, a espectralidade deixou de ser inferida apenas dos dados textuais. E, como ocorreu nos campos do teatro (ROMERO, 2011) e da literatura (BARTHES, 1999; JAUSS, 1990; PICARD, 1986)³⁵ – ou nas artes visuais e no campo da comunicação –, os processos de recepção passaram a ser vistos como portadores de uma parte das ideologias e do imaginário das comunidades. Ora, mesmo

³³ Neste artigo, Janet Staiger confronta diversos níveis de leitura e de interpretação do mesmo filme se baseando em inferências textuais e contextuais e chega também a tipos de espectralidades definidas pelo pertencimento a um grupo homossexual, bissexual etc.

³⁴ Em *Media reception studies*, Staiger defende uma visão mais holística sobre o fenômeno da espectralidade, isto é, uma perspectiva em que as lógicas e os modos de recepção sejam estudados indiscriminadamente nos campos do cinema e do audiovisual.

³⁵ Ver um balanço desta revolução epistemológica que resultou na constituição de uma teoria da leitura e do leitor na teoria e na crítica literária em Compagnon (1998) e em Culler (1997).

construindo seus métodos de pesquisa e de análise fílmica a partir de paradigmas teóricos emprestados dos estudos culturais e da sociologia, muitos estudiosos da recepção e da espectralidade cinematográfica continuaram se mostrando atentos às determinações textuais. Às vezes, eles exploraram as tensões entre as intencionalidades das instâncias produtoras, o horizonte de expectativa das obras fílmicas e a autonomia das instâncias espectraliais com a finalidade de destacar diversos tipos de espectralidade.

O PARADIGMA SOCIOLÓGICO NOS ESTUDOS DA ESPECTATORIALIDADE E DA RECEPÇÃO CINEMATOGRAFICAS

Quando o pesquisador da recepção toma como objeto de estudo o “público”, ele se defronta com a questão da aceção desta palavra no campo cinematográfico. Embora os estudos históricos e sociológicos dos fatos espectraliais apresentem muitos pontos de cruzamento e de similitude, elas se diferenciam, porém, pelos modos como a noção de “público cinematográfico” é concebida. Esta diferença começa pela maneira como o historiador e o sociólogo do cinema reconstruem os públicos no tempo. Neste caso, a problemática da temporalidade pode conduzir a se interessar mais por alguns aspectos da recepção em detrimento de outros, considerados, por exemplo, menos pertinentes ou de difícil acesso. O pesquisador pode procurar entender as atitudes espectraliais dos públicos empíricos num momento presentes. Ele pode realizar tais estudos sobre o público cinéfilo, sobre os frequentadores ocasionais das salas de cinema, ou sobre os públicos que se formam fora e longe dos lugares de cinema, isto é, os espectadores caseiros que veem os filmes só pela TV, pela internet, no avião etc. Nesta linha de investigação, são geralmente as decisões espectraliais de ver determinados filmes ou ir ao cinema que formam o objeto de estudo.

Paulatinamente, passamos de uma sociologia das obras e da produção a uma sociologia da interpretação e da recepção. As contribuições de um pesquisador em recepção cinematográfica como Esquenazi (2007) se situam na confluência da tradição sociológica francesa e das teorias da hermenêutica. Para fugir da lógica idealista e psicológica da perspectiva estética que, ao seu ver, gangrena o trabalho do pesquisador

de ciência social no campo das artes e do cinema, Esquenazi procura definir a recepção cinematográfica a partir da premissa que ele chama de “natureza constitutivamente social das obras”. Na introdução de *Sociologie des oeuvres: de La production à l’interprétation*, Esquenazi (2007, p. 5) declara que seu livro quer ser uma contribuição à compreensão da relação que se estabelece entre estes objetos, que nós chamamos de obras, e comunidades humanas. Tal tarefa exige um olhar novo e métodos novos. Depois de revisar as velhas concepções estéticas das obras e ter se livrado delas na definição da recepção, Esquenazi propõe instrumentos teóricos e metodológicos que permitam estudar melhor os paradoxos entre a produção e a interpretação das formas artísticas e culturais. Para isso ele desenvolve a ideia segundo a qual “[...] a obra, como um gato, renasce, passando de um universo a outra, mudando perpetuamente de sentido e de condição”. (ESQUENAZI, 2007, p. 7)

Como podemos ver, Esquenazi situa seu estudo sociológico da recepção numa perspectiva que é ao mesmo tempo sociológica e hermenêutica. Quaisquer que sejam as preocupações dos estudiosos nesta interação entre obras e uma determinada sociedade, todos partem do postulado que uma obra fílmica se torna uma realidade no encontro e no contato com públicos. Mesmo assim, precisa Esquenazi, as abordagens sociológicas da recepção não negam a “primeira vida das obras”, isto é, sua fase de fabricação em que imperam lógicas de interpretação predefinidas pelas instâncias institucionais de produção e que podem perdurar na fase de recepção. Para rastrear essas “diretrizes institucionais” e ver como elas são “executadas” no processo de interpretação, Esquenazi se vale do modelo de análise da interpretação de Baxandall (1991). Dentro deste modelo sócio-hermenêutico, Esquenazi analisou vários filmes com o objetivo de entender como as interpretações são produzidas no processo de recepção. Ele se interessou, sobretudo, pelos modos de leitura/interpretação de terminados filmes pelas teóricas feministas. No texto *Interpétation du film*, Esquenazi (2012) estuda o fenômeno de pluralidade interpretativa tomando o filme *Vertigo*, de Alfred Hitchcock, como objeto de uma análise de caso. Nessa análise, Esquenazi faz um estudo cruzado e contrastivo das numerosas modalidades interpretativas a respeito deste único filme, e em seguida, ele

busca demonstrar que todo ato de interpretação é “enraigado” num contexto que implica uma forma de “identificação genérica” do objeto a ser interpretado. É esta identificação que define, em última instância, as propriedades atribuídas ao objeto. Seguindo esta linha de raciocínio, Esquenazi (2012, p. 63) demonstra que qualquer ato interpretativo, que ocorre num quadro de referências, tem êxito se a leitura ou a *espectatura* confirma alguns pressupostos. Em caso de fracasso o intérprete é conduzido a reconstruir um outro quadro sempre confiando no ato interpretativo.

Em alguns casos, o efeito das mediações e do peso das instituições socioculturais são estudados através da análise descritiva dos espaços de recepção e do tempo que as obras “impõem” aos espectadores – ou que os espectadores dedicam às obras. Emmanuel Ethis, pesquisador especializado no estudo dos festivais como lugar de recepção, nos oferece um exemplo de teorização da temporalidade pensada como categoria analítica de alguns casos de recepção fílmica. Ele define as tensões entre o tempo fílmico e temporalidade espectral como manifestação das tensões entre determinações textuais e contextuais na constituição da experiência cinematográfica. Em outras palavras, no processo de recepção, o filme não é o único a impor seu tempo ao espectador. Os públicos também podem dispor do tempo fílmico como quiserem e passam a reconstruir o tempo da narrativa de alguns filmes de acordo com fatores que são sociológicos e culturais e históricos. Sendo assim, existem, de um lado, os tempos da representação fílmica e, por outro, os tempos das instâncias espectraliais que variam em natureza de acordo com os contextos culturais. Numa perspectiva sociocultural, diz Ethis, as diferenças entre apreciações que marcam a interpretação de objetos cinematográficos devem-se, às vezes, à descontinuidade entre o tempo das obras e o tempo que lhes consagram os espectadores; temporalidade espectral, ela própria determinada pelas temporalidades culturais. Para testar o alcance teórico de tal “intuição semiossociológica”, Ethis parte para o campo da experimentação sociológica. Ele realizou uma pesquisa que envolvia 330 pessoas: o objetivo era reconstruir o tempo do filme *Encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925) para ver como intervinham parâmetros sociológicos neste processo de reconstrução

da narrativa fílmica pela instância espectral. Se há uma originalidade nesta abordagem sociológica da recepção pelo viés do estudo da temporalidade, ela está no fato de indagar esta dimensão temporal tanto no fato fílmico quanto na experiência espectral; ela está também no postulado de não ver mais uma relação de determinação ou de homologia entre o tempo dado ao filme e o tempo imposto pela representação (narrativa ou não) fílmica. Ao contrário, da mesma forma como o espectador se apropria de uma obra ao reinseri-la num determinado lugar de recepção, contexto de recepção que a ressignifica, ele também reconstrói o tempo fílmico igual ao resto do conteúdo narrativo. Vista pela perspectiva do tempo, a recepção de uma mesma obra pode revelar diferenças entre gerações de espectadores e, portanto, diferenças nos modos de leitura e interpretação do mesmo filme. Na ocasião dos grandes rituais de recepção que são os eventos de cinema (mostras, festivais de cinema etc.), esta dimensão temporal da atividade espectral pode se revelar no meio de uma mesma comunidade de intérpretes com mais nitidez, além, claro dos demais comportamentos e lógicas de consumo que caracteriza, sociologicamente falando, os públicos de festivais de cinema.

A ESPECTATORIALIDADE CINÉFILA: ENTRE SACRALIZAÇÃO DAS GRANDES OBRAS E DOS GRANDES AUTORES E INSTITUCIONALIZAÇÃO DA CRÍTICA CINÉFILA

Para o espectador, diz Metz, o filme pode ocasionalmente ser um “péssimo objeto”, acarretando assim uma sensação de tédio e de falta de gozo estético. Sensação que se torna decisiva para a continuação ou cessação da experiência espectral. Sendo assim, precisa Metz, é a relação do espectador com o “bom objeto” fílmico que é teoricamente interessante, pois “na perspectiva da crítica sócio-histórica do cinema, por exemplo, constata-se que é ela que constitui a finalidade da instituição cinematográfica”. Por outro lado, na definição metziana da instituição cinematográfica e das “relações de objeto” que o espectador mantém com os filmes, “ir ao cinema” e “falar do cinema” são concebidas como duas atividades diferentes: de um lado, há a atividade formada por pequenos e grandes hábitos que alguns espectadores interiorizaram

e que os tornam “aptos” a consumir os filmes produzidos para eles pela indústria cinematográfica (outra maquinaria); de outro lado, encontra-se a segunda atividade que consiste nos atos de falar e escrever sobre os filmes (a “terceira maquinaria”). Esta segunda atividade é praticada por uma categoria de sujeitos que Metz chama de “escreventes do cinema”. Com esta produção discursiva, eles contribuem a assegurar uma “boa relação com o objeto-filme”; eles participam simbolicamente do funcionamento do dispositivo. Ou seja, o crítico, o historiador, o teórico, o cinéfilo etc. são determinados pela instituição cinematográfica, ao mesmo tempo em que eles fazem parte dela. Para Metz (2002, p. 22-23), muitas vezes, o mesmo discurso produzido sobre o cinema faz parte da instituição. Sendo assim, os discursos do crítico como do teórico funcionam como a “terceira máquina”: “[...] depois daquela que fabrica os filmes, depois daquela que os consome, daquela que os vangloria, que valoriza o produto”. Há, portanto, uma relação paradoxal dos cinéfilos e dos críticos com a instituição cinematográfica; ela é visível, entre outras coisas, no processo de “racionalização” dos escritos e discursos de gosto e de amor sobre o cinema e os filmes em teorias estéticas. São estes discursos sobre o cinema que Metz compara a um “sonho não-interpretado”, uma “outra forma de publicidade cinematográfica” e um “apêndice lingüístico da própria instituição cinematográfica”. (METZ, 2002, p. 22-23) É na tensão desta relação afetiva e discursiva com a instituição-cinema que gostaria de situar e problematizar agora os tipos de espectadorialidade que tomam forma sob a cinefilia e a crítica.

Paralelamente às tradições teóricas (estruturalistas e pós-estruturalistas) em que as relações entre o cinema/filme e os sujeitos sociais são diversamente estudadas, a partir daqui, gostaria de tecer alguns comentários sobre aquilo que considero como as contribuições diretas e indiretas dos discursos “teóricos” e estéticos de uma “certa tendência” da crítica e da cinefilia na formação do campo dos estudos da recepção cinematográfica. As pesquisas socioculturais sobre a cinefilia e a crítica, como sabemos, ajudam a entender o tipo particular de relação afetiva que alguns espectadores mantêm com as obras e os cineastas. Os estudiosos apreendem, antes de tudo, a cinefilia (e hoje o *fandom*) e a crítica como manifestações espectatoriais e modos de recepção que

encenam experiências estéticas. Sendo assim, eles buscam descrever esses comportamentos nos seus aspectos estéticos e socioculturais. Nessa perspectiva, a cinefilia é vista como uma manifestação por parte de grupos de espectadores que protagonizam uma “boa relação” com o objeto fílmico em que a paixão (doentia ou refletida) é elevada ao estatuto de critério estético e de norma.

A cinefilia, antes de ser uma prática cultural e artística datada, é também uma forma de sacralização *sui generis* das obras por uma parcela dos públicos cinematográficos. É isso que Antoine de Baecque (2003) afirma, ao seu modo, em *La cinéphilie: invention d'un regard, histoire d'une culture: 1944-1968*. A cinefilia é apresentada como uma área à parte dentro da longa história das relações dos espectadores com a instituição-cinema. A cinefilia é também, e sobretudo, um hábito de frequentar os filmes e alguns lugares de cinema (tal como a cinemateca e as salas de cinema de arte e os cineclubes, por exemplo). Muitas vezes, esquece-se de insistir na dimensão espectral da cinefilia (todas as cinefilias) – omissão que conduz à sacralização do ritual da cinefilia e de uma certa cinefilia (francesa) em detrimento de outras. Quem diz cinéfila, diz também adesão às formas de mediação impostas pela instituição-cinema como também a recriação de novas normas de recepção e de qualificação das obras e consagração dos cineastas. Entre todos os exemplos de idolatria seletiva das obras pela instância espectral, o livro de Truffaut (2007), *Les Films de ma vie*,³⁶ parece-me o caso mais ilustrativo do pequeno “museu imaginário” que cada sujeito espectador (cinéfilo ou não) é capaz de construir para si próprio e que carrega consigo na vida como parte da sua memória. O livro reúne os principais artigos que Truffaut havia escrito no passado para os *Cahiers du cinéma* e que ele mesmo escolheu para compor a coletânea. Truffaut mistura um estilo de escrita memorialista, autobiográfico e ensaístico³⁷ para comentar a sua relação com alguns filmes enquanto espectador. Ele

³⁶ Primeira edição em 1975.

³⁷ Outros cinéfilos-críticos como Serge Daney (2007) também expuseram suas concepções espectral e teóricas seguindo o mesmo estilo, confirmando, assim, aquilo que Barthes dizia a respeito da crítica: além da solidão do ato crítico, Barthes (1999) dizia que trata-se de um ato que se pratica na escritura, isto é, um ato de linguagem.

descreve também as etapas da passagem de uma forma de espetatorialidade ordinária para a atividade crítica na sua vida. Ou seja, trata-se de uma autoanálise de um espectador. (CALVINO, 2011) A cinefilia de Truffaut é visceralmente uma relação subjetiva e obsessiva com os filmes, com a sala de cinema e com a tela. Nesse livro, Truffaut confessa como na sua tenra adolescência ele sentia uma grande necessidade de entrar nos filmes, aproximando-se cada vez mais da tela, a fim de fazer abstração da sala. Além deste contato físico com o dispositivo, ele precisou também fazer uma seleção daquilo que ia venerar como gêneros fílmicos e aquilo que ia rejeitar. Como ele próprio confessa, a sua cinefilia começou com a fase de consumo compulsivo dos filmes (“ver muitos filmes!”), e prosseguiu com as fases de fichamento dos nomes de diretores e de vários visionamentos dos mesmos filmes – com a única finalidade de “determinar” as escolhas fílmicas em função dos diretores. (TRUFFAUT, 2007, p. 14) Contudo, a passagem da cinefilia à crítica especializada, além de decretar o fim daquilo que Truffaut chama de “generosidade do cinéfilo”, cria também uma forma de espetatorialidade e modalidade de recepção fílmica em que o espectador-crítico sente, doravante, o dever de falar dos filmes e é compelido pela necessidade de analisar e descrever seu prazer. Esses aspectos descritos por Truffaut fazem da cinefilia e da crítica duas faces de uma mesma modalidade de espetatorialidade. Além de revelarem modos de leitura cúmplice dos filmes – em sintonia com o horizonte de expectativa e da intencionalidade *auctorial* das obras –, a cinefilia e a crítica funcionam também como formas de mediação entre os espectadores ordinários e os filmes. Como o cinéfilo-crítico (ou o crítico-cinéfilo) é obrigado a justificar e comunicar seu prazer, ele cria um primeiro filtro entre os filmes e sua recepção no espaço público.

Quando a primeira cinefilia passou a ser substituída por uma nova nos anos 1970 e 1980, iniciou-se um novo modelo de relação entre espectador e o fato cinematográfico. Esta relação de veneração vai além dos objetos fílmicos propriamente ditos para envolver também tudo aquilo que os primeiros cinéfilos-críticos-cineastas escreveram ou disseram sobre os cinemas do mundo. Mas essa cinefilia envolve também a paixão pelos filmes feitos pelos primeiros espectadores ciné-

filos que se tornaram críticos e, depois, cineastas. Passamos, assim, de uma sacralização das obras e dos autores a uma fetichização dos traços deixados por uma primeira prática espectral cinéfila. É este fenômeno de circularidade que Baecque explica bem na sua historiográfica da cinefilia francesa (uma prática cultural e estética da qual ele se tornou hoje um dos maiores especialistas e o principal guardião e epígono dos *Cahiers du Cinema*). Ao situar o estudo da cinefilia na história cultural – e da história cultural francesa –, Baecque define esta forma de apropriação das obras filmicas por alguns espectadores como uma maneira de ver os filmes, de falar sobre eles, e de difundir este discurso crítico e apaixonado. De um lado, Baecque se foca na cinefilia em um contexto histórico-cultural particular – a fim de distinguir esta cinefilia tipicamente francesa dos anos 1944-1968 das outras que surgiram na própria França e em outros lugares do mundo. Por outro, ele concebe a cinefilia daquele período como um sistema de organização cultural que gerava ritos de olhar, de fala, de escrita sobre o cinema e os filmes. Baecque descreve a cinefilia como uma “[...] comunidade de interpretação, com um grupo nuclear, um clã, revista, cine-clubes, etc. produzidos pelos rituais de recepção feitas de falas, discursos e escritos.” Como podemos ver, nestas definições da cinefilia por Baecque, destacam-se nitidamente a dimensão espectral da prática e todos os aspectos que fazem dela um modo particular de recepção dos filmes. A prática da cinefilia vem sendo estudada e pesquisada em outros países do mundo pela perspectiva da história cultural do cinema. Isso tem como efeito reafirmar o caráter “artístico” do fato cinematográfico. Através da história da cinefilia, é uma parte da história da crítica e da recepção cinematográfica que se escreve também. Mas, por outro lado, a obsessão teórica pelas práticas dos cinéfilos tem o efeito perverso de considerar e destacar apenas uma forma de experiência espectral considerada como a mais refletida, consciente e respeitosa e consagradora das obras e dos grandes autores. Ora, acreditamos que se os estudiosos abordassem o objeto “cinefilia” na perspectiva mais restrita daquilo que Yuri Tsivian (1998) chama de história cultura da recepção, todas essas pesquisas revelariam as realidades de muitas comunidades de interpretação nos seus comportamentos de usos, de consumo, de apropriações e de leitura/interpretação dos

filmes e do fato cinematográfico. Tais abordagens requerem que a recepção e a crítica dos filmes e de cinematografias inteiras sejam entendidas como uma prática social e cultura que toma forma na interação entre os sujeitos e os filmes em determinados contextos sociais e em outras áreas culturais.³⁸ Por exemplo, podemos citar o modelo de “análise concêntrica” proposto por Martine Joly no estudo dos discursos dos escritores sobre o cinema.³⁹ Ao se interessar tanto pelo “ambiente do romance” – isto é, as obras literárias que falam do cinema e do seu contexto histórico de produção – quanto pelos modos de descrição dos lugares e públicos das sessões de cinema na composição geral da obra (contexto textual), diz Joly, o estudioso pode rastrear “pistas intra e extratextuais” e chegar a uma melhor compreensão das lógicas de inter-representação numa abordagem interpretativa das obras. Mesmo situando seu modelo numa hermenêutica da imagem, a “análise concêntrica” da Martine Joly abre uma perspectiva de aproximação da análise do discurso no campo do cinema: é uma contribuição metodológica para um estudo e reconstrução textual/contextual da recepção e da espectadorialidade que tomam corpo no próprio discurso fílmico, mas também nos discursos produzidos sobre os filmes e sobre o cinema⁴⁰ – nos discursos prosaicos, literários, da crítica etc. Hoje, muitas pesquisas buscam explicar outras dimensões da espectadorialidade relacionada à cinefilia contemporânea, bem como ao fenômeno de fã. (ALLARD, 1999, 2000) Suas análises concernem aos novos modos de consumo ou de “sacralização” das obras ou concernem a novas modalidades de apropriação e consumo dos filmes. O estudo do discurso dos espectadores ordinários também passou a interessar tanto quanto a retórica da crítica especiali-

³⁸ Ver os casos da recepção da obra de Truffaut em alguns países asiáticos (ALFONCI, 2000). E os casos de recepção crítica do Cinema Novo na França (FIGUEIRÔA, 2004) e da filmografia de Glauber Rocha e Walter Salles na América Latina. (ALTMANN, 2010)

³⁹ Confira o capítulo *O cinema na literatura* em Joly (2003).

⁴⁰ Por trás da pergunta corriqueira “O que é um bom filme?”, por exemplo, Jullier (2002) vê se perfilando um problema estético que tem a ver com o “exercício racional do juízo de gosto”. Qualquer tentativa de respostas a esta questão passa pela definição objetiva das qualidades poéticas intrínsecas da obra (Jullier cita seis critérios), mas também pela análise do tipo de comunicação estética que a experiência fílmica coloca o espectador e os públicos em geral. Neste caso o discurso de gosto do espectador se torna um dado e um objeto de estudo tanto quanto os filmes.

zada e das revistas cinéfilas. Sendo assim, são pesquisas que continuam oscilando entre abordagens estéticas, históricas ou sociológicas. Por fim, todas essas pesquisas têm em comum o fato de considerarem o estudo de casos de recepção como uma ferramenta de análise que vem complementar as formalizações teóricas da espetatorialidade e dando aos conceitos e categorias um valor heurístico de generalização.

CONCLUSÃO

Termino este recorrido teórico voltando para a pergunta que serviu de título ao meu texto: quando é que falamos de “teorias da recepção cinematográfica” e de teorias da espetatorialidade fílmica? Ou seja, como saber se uma pesquisa ou um estudo versa sobre práticas de recepção ou fatos espetatoriais? Uma coisa puxa a outra. Além de artificial, seria ilusório querer separar os dois tipos de preocupações teóricas como se se tratasse de dois objetos diferentes. Como podemos ver, além de formar um mesmo corpo teórico heterogêneo, os estudos da recepção e da espetatorialidade cinematográficas se apresentam também como um campo discursivo no sentido que Foucault dá a este conceito. Apesar de suas diversidades, se uma coisa, pelo menos, parece relacionar essas abordagens do fenômeno da recepção e da espetatorialidade no campo cinematográfico, é o fato de elas proporem modelos de análise dos eventos, dos atos, dos modos, das práticas imaginárias ou concretas que se situam no outro polo do discurso/texto fílmico e da instituição/dispositivo cinematográficos. Todas as contribuições teóricas aqui revisadas buscam entender e explicar os processos receptivos com base na análise das figuras espetatoriais e dos modos de investimentos semânticos, cognitivos, afetivos, sociológicos e culturais que o dispositivo cinematográfico e os objetos fílmicos põem em cena e que passam a ser reconstruídos pelos teóricos. Os modos de consumo, de leitura ou de apropriação das obras fílmicas se tornam eles próprios dados que interessam tanto quando os dados textuais e contextuais. Sendo assim, é como se assistíssemos a uma definição da recepção cinematográfica pelo viés da formalização da espetatorialidade e vice-versa.

Novas pesquisas vêm realizando outros tipos de estudos descritivos de outros aspectos do *world cinema*, sobretudo aqueles ligados às práticas de recepção diaspórica, transnacional e transcultural desencadeada pela rápida e errática circulação dos filmes. (NACIFY, 2001; EZRA; ROWDEN, 2006) Com as transformações do cinema mundial, eclodem outros espaços de recepção em que operam outras formas de mediação, lógicas de apropriação dos filmes e determinações institucionais. (STAM; SHOHAT, 2005) Por exemplo, por um lado, os filmes feitos pelos cineastas em trânsito ou vivem experiências diaspóricas e do exílio vêm ampliando os contornos ou abalando as bases dos chamados cinemas “nacionais”, por outro, populações imigrantes passaram a constituir-se em verdadeiras comunidades de interpretação que se definem por um tipo particular de horizonte de expectativa e de usos com relação ao “*accented cinema*”. Muitas vezes, os modos de espectralidade protagonizados pelos públicos transnacionais e diaspóricos são estudados de acordo com o tipo de imaginário e desejo coletivo de pertencimento identitário que acompanha o processo de recepção. Mesmo quando alguns cinemas nacionais ou transnacionais são produzidos com base em preocupações políticas e ideológicas específicas, seus modos de recepção transnacional e transcultural revelam, às vezes, casos de usos e de apropriações que vão além das intencionalidade das obras e de seus autores. Como diz Chartier, as práticas de recepções devem sempre ser vistas e entendidas como modos de apropriações que, além de transformarem os objetos culturais recebidos, os reformulam. Sendo assim, as diferenças entre as opiniões e os julgamentos estéticos formulados ao longo do processo receptivo confirmam que “[...] a circulação dos pensamentos ou modelos culturais é sempre um processo dinâmico e criador. Inversamente, os textos não têm em si significação estável e unívoca, e suas migrações de uma sociedade dada produz interpretações móveis, plurais, contraditórias”. (CHARTIER, 1990, p. 30) Algumas pesquisas e estudos dos festivais e mostras de cinema em termo de recepção, por exemplo, partem deste pressuposto e buscam analisar práticas de apropriação e de mediação que tomam forma naqueles contextos de recepção fílmica transcultural, bem como examinam os efeitos o impacto real de novas determinações de ordem

estética, ideológica, étnico-racial na seleção das obras. Ou seja, qualquer pesquisa de recepção de obras ou de experiências fílmicas será também, e em última instância, um estudo dos modos e das lógicas da constituição de uma forma de espetatorialidade.

REFERÊNCIAS

- ALLARD, Laurence. Cinéphiles, à vos claviers! Réception, public et cinéma. *Reseaux*, 2000, p.131-168.
- _____. Espace public et socialisation esthétique. *Communications*, n. 68, p. 207-237, 1999.
- ALLEN, Robert C. From exhibition to reception: reflexions on the Audience in film History. In: WALLER, Gregory A. (Org.) *Moviegoing in america*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 2001. p. 300-307.
- ALTMANN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 1999.
- ALTMANN, Eliska. *O Brasil imaginado na América Latina: a crítica de filmes de Glauber Rocha e Walter Salles*. Rio Janeiro: Livraria/FAPERJ, 2010.
- ANCEL, Pascale; PESSIN, Alain. *Les non-publics: les arts en réceptions*. Paris: Ed. L'Harmattan, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BAECQUE, Antoine de. *La cinéphilie: invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*. Paris: Fayard, 2003.
- _____. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura: 1944-1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010
- _____. *Critique et Cinéphilie*. Paris: Cahiers du cinéma, 2001.
- _____. (Org.) *La política de los autores: manifestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós, 2003.
- BAECQUE, Antoine de; CHEVALLIER, Philippe (Org.). *Dictionnaire de la pensée du cinéma*. Paris: Puf, 2012.
- BAMBA, Mahomed. O papel dos festivais na recepção e divulgação dos filmes africanos. In: MELEIRO, Alessandra. *Cinema no mundo: indústria, política e mercado, África*. São Paulo: Escritura, 2007. v. 1.

- BARTHES, Roland. *Critique et Vérité*. Paris: Seuil, 1999.
- BAUDRY, Jean-Louis. *Le dispositif*. *Communications*, n. 23, p. 56-72, 1975.
- _____. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismael (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 383-399.
- BAXANDALL, Michael. *Formes de l'intention*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1991.
- BETTETINI, Gianfranco. *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra: signo e imagen, 1996.
- BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- BRANIGAN, Edward. *Narrative comprehension and film*. Londres: Routledge, 1992.
- BURCH, Noël. *La lucarne de l'infini: naissance du langage cinématographique*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- BURCH, Noël; SELIER, Geneviève. *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*. Paris: VRIN, 2009.
- CALVINO, Ítalo. Autobiografía de un espectador. In: FELLINI, Federico. *Hacer una película*. Barcelona: Paidós, 2011.
- CAROLL, Noë. *Theorizing the movin image*. New York: Cambridge University, 1996.
- CASSETTI, Francesco. *D'un regard l'autre: le film et son spectateur*. Lyon: Presses universitaires, 1990.
- _____. Les yeux dans les yeux. *Communication*, n. 38, p. 78-97, 1983. Dossier Enonciation et Cinéma.
- _____. *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1999.
- CHARTIER, R. *Les origines culturelles de la Révolution française*. Paris: Seuil, 1990. p. 30.
- CRETON, Laurent; MOINE, Raphaëlle (Org.). *Le cinéma en situation: Expériences et usages du film*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

CRETON, Laurent. *Economie du Cinéma: perspectives stratégiques*. Paris: Armand Colin Cinéma, 2009.

DANEY, Serge. *A Rampa* (Cahiers du Cinéma: 1970-1982). São Paulo: Cosacnaify, 2007.

DAYAN, Daniel. *Western Graffiti: jeux d'images et de programmation du spectateur dans la chevauchée fantastique de John Ford*. Paris: Cancier-Guenaud, 1983.

DIAWARA, M. (Org.). *Black American cinema*. New York: Routledge, 1993.

DUMAIS, Fabien. *L'appropriation d'un objet culturel: une réactualisation des théories de C.S. Peirce à propos de l'interprétation*. Québec: Presses de L'Université du Québec, 2010.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Sociologie des oeuvres: de la production à l'interprétation*. Paris: Armand Colin, 2007.

_____. L'interprétation du film. In : GELLY, Christophe; ROCHE, David (Org.). *Cinéma et théories de la réception: études et panorama critique*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012. p. 55-71.

ESQUENAZI, Jean-Pierre ; ODIN, Roger (Org.). *Cinéma et réception*. Paris: Hermes Science Publications, 2000.

ETHIS, Emmanuel. *Les spectateurs du temps: pour une sociologie de la réception du cinéma*. Paris: L'Harmattan/sociologie des Arts, 2006.

EZRA, Elizabeth; ROWDEN, Terry. (Org.). *Transnational cinema, the filme reader*. New York: Routledge, 2006.

GERVAIS, Bertrand; BOUVET, Rachel (Org.). *Théories et pratiques de la lecture littéraire*. Québec: Presses de L'Université du Québec. 2007.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega, 2009.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas, SP: Papirus, 2004.

GAUDREAU, André ; CHÂTEAUVERT, Jean. Les bruits des spectateurs ou: le spectateur comme adjuvant du spectacle. In: ALTMANN, Rick; ABEL, Richard (Org.). *The sounds of early cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. p. 295-302.

GELLY, Christian; ROCHE, David (Org.). *Cinéma et théorie de la réception: études et panorama critique*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012.

GUTIÉRREZ, Tomás Alea. *Dialética do espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. São Paulo: Summus, 1984.

HANSEN, Miriam. *Babel & Babylon: spectatorship in american silent film*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

_____. Early cinema, late cinema: permutations of the public sphere. *Screen*, n. 34, 1993, p. 197-210. Disponível em: <<http://raley.english.ucsb.edu/wp-content/Engl800/MHansen.pdf>>

ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture: Théorie de l'effet esthétique*. Liège: Mardaga, 1995.

JAUSS, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1990.

JOLY, Martine. *A imagem e sua interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2003.

_____. O cinema na literatura. In: _____. *A imagem e sua interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2003. p. 39-82.

JULIER, Laurent. *L'écran post-moderne: le cinema de l'allusion et du feu d'artifice*. Paris: L'Harmattan, 1997.

_____. *Qu'est-ce qu'un bon film?* Paris: La Dispute, 2002.

KAPLAN, Ann E. *Women & Film: both sides of the camera*. New York: Methuen, 1983.

LACASSE, Germain et al. (Org.). *Pratique Orales du cinéma: textes choisis*. Paris: L'Harmattan, 2011.

_____. Du cinema oral au spectateur muet. *Cinemas*, n. 1, p. 43-62, 1998.

KESSLER, Frank. Regards en creux: le cinéma des premier temps et la construction des faits spectatoriels. *Reseaux*, n. 99, p. 73-98, 2000. Dossier Cinéma et Réception.

MASCARELLO, Fernando. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico. In: JACKS, Nilda; SOUZA, Maria Carmem J. de (Org.). *Mídia e recepção: televisão, cinema e publicidade*. Salvador: Edufba, 2006. p. 74-99.

MAYNE, Judith. *Cinema and Spectatorship*. London: Routledge, 1993.

METZ, Christian. Sur une traversée des Alpes et des Pyrénées. In: CASSETTI, Francesco. *D'un regard l'autre: Le film et son spectateur*. Lyon: Presses universitaires, 1990. p. 5-10.

METZ, Christian. História/Discurso: notas sobre dois voyeurismos. In: XAVIER, Ismael (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 403-410.

_____. *Le signifiant imaginaire*. Paris: Ed. Christian Bourgois, 2002.

MODLESKI, Tania. *The women who knew too much: Hitchcock and feminist theory*. New York: Routledge, Chapman & Hall, 1988

_____. *Hitchcock et la théorie féministe: les femmes qui en savaient trop*. Paris: L'Harmattan, 2002.

MOINE, Raphaëlle. *Les genres du cinéma*. Paris: Armand Colin cinpema, 2002.

MULVEY, Laura. *Cidadão Kane* (citizen Kane). Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

_____. Prazer visual e cinema narrative. In: XAVIER, Ismael. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-453.

NAFICY, H. *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

ODIN, Roger. *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck & Larcier, 2000.

_____. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, Fernão P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: Editora SENAC, 2005. v. 2, p. 27-45.

_____. *Cinéma et production de sens*. Paris: Armand colin, 1990.

_____. Le film de famille dans l'institution familiale. In : ODIN, Roger. *Le film de famille: usage privé, usage public*. Liège: Méridiens Klincksieck, 1995. p. 29-41.

PERRON, Bernard. Une machine à faire penser. *Irisa*, v. 20, p. 76-84, 1995. Dossiê : La notion de genre au ciném.

- PICARD, Michel. *La lecture comme jeu*. Paris: Éditions de Minuit, 1986.
- SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*. Paris: Aubier Montaigne, 1977.
- STAIGER, Janet. Taboos and Totems: cultural meanings of the Silence of the lambs. In: COLLINS, Jim et al. (Org.). *Film theory goes to the movies*. New York: Routledge, 1993. p. 142-154.
- _____. *Perverse spectators: the practices of film reception*. New York: New York University Press, 2000.
- _____. *Interpreting films: studies in the historical reception of american cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- _____. *Media Reception studies*. New York: New York University Press, 2005.
- STAM, Robert; SHOHAT, Ella. Teoria do cinema e espectralidade na era dos "pós". In: RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: SENAC, 2005. v. 2, p. 393-424.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- TRUFFAUT, François. *Les films de ma vie*. Paris: Flammarion, 2007.
- TSTVTAN, Yuri. *Early cinema in Russia and its cultural reception*. Chicago: The University Press, 1998.
- WALLER, Gregory A. (Org.) *Moviewatching in america*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 2001. p. 300-307.
- XAVIER, Ismael (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.