

# REFLEXÕES SOBRE O VALOR HEURÍSTICO DO USO DA EXPERIÊNCIA PESSOAL NA FORMALIZAÇÃO TEÓRICA DA ESPECTATORIALIDADE FÍLMICA

---

**Mahomed Bamba**

“Como somos, antes de mais nada, cientistas sociais, não nos contentamos com as representações da vida cotidiana que levamos para um novo objeto de estudo, por mais detalhadas e imaginativas que sejam. Fazemos uma pequena verificação para ver se estamos certos. Pesquisamos. Colhemos dados. Construimos hipóteses e teoria” (Howard Baker, 2008, p. 37)

“Ce que peut dire cet “homme ordinaire” ne relève donc pas d’un discours (de la transmission d’un savoir) mais d’une écriture (d’une recherche dont l’objet n’est pas une construction mais l’énigme d’une origine). (...) C’est au fond le “savoir” d’un spectateur que je convoque ici. Mais c’est le mien, c’est donc aussitôt quelque chose de ma vie qui a passé là » (Jean Louis Schefer, 1997, p. 5-6).

Este artigo trata da subjetividade do pesquisador no processo de produção de conhecimento acerca da espetatorialidade cinematográfica e audiovisual. Alguns teóricos do cinema não hesitam, em seus artigos, ensaios ou na proposta de modelos de estudo da recepção, em assumir sua cinefilia e a posicionar-se como espectadores ordinários. Em alguns casos, a relação afetiva e subjetiva do estudioso com determinados gêneros ou categorias de filmes serve de ponto de partida na sua análise da relação de outros espectadores com o cinema. Simples estratégia retórica ou método de investigação? Minha intenção é examinar o valor heurístico do recurso à experiência pessoal nas descrições e na reconstrução teórica das figuras do espectador. Por outro lado, pretendendo discutir as questões de ordem epistemológica que a presença do sujeito teórico-espectador no seu discurso levanta dentro de um campo

de pesquisa tradicionalmente dominado pela postura de distanciamento (atitude inerente ao imanentismo estruturalista).

**Palavras-chave:** subjetividade; espetatorialidade; teórico-espectador.

\*\*\*

Neste artigo, parto do pressuposto que os comentários prosaicos e ensaios mais teóricos sobre o cinema e os filmes formam um mesmo campo discursivo (porém, atravessado por diferenças de ordem estilística e metodológica). Insistirei mais no caso dos escritos em que um teórico se funda na sua própria experiência para propor uma definição mais conceitual da espetatorialidade cinematográfica. Apesar da objetividade que ele almeja, pode optar por posicionar-se como um espectador ordinário em seu ensaio. Em alguns casos, é a sua relação afetiva e subjetiva com determinados gêneros ou categorias de filmes que serve de ponto de apoio para uma especulação mais filosófica sobre o cinema. Simples estratégia retórica ou método de investigação? Minha intenção é examinar o valor heurístico<sup>1</sup> deste recurso à experiência pessoal e, por outro lado, discutir as implicações epistemológicas da subjetividade no discurso teórico e no campo dos estudos do cinema e da espetatorialidade (tradicionalmente dominado pelo sacro-santo princípio imanentista do estruturalismo e por posturas de distanciamento do estudioso com relação ao seu objeto).

## **OS DISCURSOS SOBRE O CINEMA E A EXPERIÊNCIA FÍLMICA**

O espaço da recepção está longe de ser uma zona morta. Ao comparar a experiência cinematográfica (e televisiva) a uma situação de comunicação, Casetti destaca uma série de atividades (visíveis e abstratas) constitutivas do “espaço mental” que se forma entre o espectador e o filme (CASSETTI, 2002, p. 39). Ao interagir com o filme, o espectador se

---

<sup>1</sup> “Uma hipótese heurística é uma hipótese que não se procura comprovar se é verdadeira ou falsa, mas que se adota apenas provisoriamente como ideia diretriz na investigação dos fatos” (ODIN, 2011, p.19).

envolve naquilo que Sorlin chama de “participação estética”. Qualquer obra artística sendo um desafio e uma provocação para a inteligência do espectador, suscita gozo e emoção; obriga a ir além das impressões imediatas. Sendo assim, o espectador sabe que deve prolongar o contato com a obra; transformá-la num material sobre o qual se exerce sua capacidade inventiva (SORLIN, 1992, p.46). Para que este investimento cognitivo ocorra, diversas soluções se oferecem ao espectador. Para Sorlin, as palavras e os conceitos são meios de expressão para transformar a “participação estética” numa verdadeira atividade criadora pelo discurso. É isso que o espectador comum, o crítico de cinema e o teórico fazem em suas respectivas atividades discursivas<sup>2</sup> no espaço da recepção. Ao mesmo tempo em que os teóricos e os historiadores do cinema podem fazer uso das falas de outros espectadores (como material de pesquisa), eles próprios participam do processo discursivo que se forma em torno do cinema e dos filmes. A espetatorialidade consiste, portanto, numa atividade de linguagem<sup>3</sup>.

Os discursos sobre o cinema no espaço da recepção podem ser classificados de acordo com sua qualidade e de suas fontes<sup>4</sup>. Ao lado dos

---

<sup>2</sup> Hoje, boa parte da “compreensão dialogada” com os filmes se realiza em espaços específicos na Internet (Youtube; Cineblogue, Fórum de discussão, etc.).

<sup>3</sup> Penso aqui nas três modalidades que Alain Badiou define na relação discursiva entre um determinado filme e seu espectador. Para Badiou existem três maneiras de falar de um filme: a primeira maneira é dizer “eu gostei”; a segunda é defender o filme do juízo indistinto, ou seja, argumentar sua experiência a partir de considerações sobre o gênero, o estilo e outras características formais do filme em questão. É o exercício deste “juízo diacrítico”, segundo Badiou, que isola e distingue o espectador da massa de um público. Quanto à terceira maneira de falar de um filme, Badiou a define como uma atitude axiomática, isto é, a postura do espectador que supera as duas primeiras modalidades para indagar os efeitos de um filme para o pensamento (2002, p.109-111).

<sup>4</sup> Além dos textos mais literários e impressionistas dos escritores sobre as primeiras experiências cinematográficas, há o discurso da crítica especializada e os ensaios teóricos ou quase autobiográficos dos próprios cineastas (cf. os dois tomos de **Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard**, organizado por Alain Bergala, 1998; e a compilação de artigos de François Truffaut: **Les films de ma Vie**, 2007).

comentários de juízo de gosto, há os escritos mais teóricos. Do ponto de vista formal, esses últimos podem tomar a forma de uma especulação filosófica e estética (Deleuze, por exemplo), de um ensaio (as incursões de Roland Barthes e Susan Sontag no campo do cinema) ou de uma análise crítica. Mas, existiriam outras características que aproximariam um ensaio teórico sobre o cinema do comentário prosaico de um espectador ordinário neste campo discursivo? Ao descrever práticas de recepção ou a espectadorialidade num determinado filme, que tipo de distância o estudioso mantém ou não entre sua própria experiência e as de outros espectadores? Por fim, como alguns teóricos, mesmo valendo-se de suas próprias relações afetivas com o cinema, com a sala do cinema, com os festivais ou com os filmes nos seus escritos, acabam dando um grau de generalização maior às suas descrições e formalização da espectadorialidade cinematográfica? Tais são as perguntas que agora vão balizar o percurso de considerações que pretendo tecer sobre as estratégias retóricas que operam na produção discursiva dos sujeitos que chamarei doravante de teóricos-espectadores (ou espectadores-teóricos) do cinema. Ao revisar alguns desses escritos, minha intenção é examinar como a questão da formação da subjetividade no discurso teórico (nos campos do cinema e da comunicação) está relacionada à problemática de ordem epistemológica e metodológica.

## **A FIGURA DO TEÓRICO-ESPECTADOR NOS SEUS ESCRITOS SOBRE O CINEMA**

Geralmente para permanecer teórica, uma reflexão a respeito do cinema ou sobre o espectador pode optar por situar-se numa perspectiva história, semiolinguística, psicanalítica, sociológica, filosófica ou estética. Como lembra bem Jacques Aumont (ao se perguntar se um filme em si pode ser considerado como um ato de teoria), a teorização no cinema supõe sempre a abstração, o esquema, o modelo. É uma operação que se desenvolve num “espaço mental” onde não há imagens, nem figuras e onde ao fluxo prefere-se a ruptura que introduz o conceito (AUMONT, p. 194). Casetti, por sua vez, concebe a teoria do cinema como um “conjunto de teses mais ou menos organizado, mais ou menos explícito, mais ou menos determinante, para compreender e explicar o cinema”, mas também como um conjunto de modelos e de referências que uma comu-

nidade de pesquisadores tem em comum (1999, p.7). Sendo assim, existe uma comunidade de teóricos<sup>5</sup> do cinema como existe uma “comunidade de intérpretes” no espaço da recepção.

Em todos os casos, a reflexão teórica no cinema consiste numa relação de vaivém entre os filmes e os conceitos. As imagens e as narrativas fílmicas são as substâncias e os objetos que desencadeiam e sustentam o pensamento sobre o cinema. Antes da formulação de hipóteses teóricas, configura-se, muitas vezes, uma relação singular entre o pesquisador e os filmes (ou determinado tipo de filme). Mesmo pertencendo a uma comunidade de pesquisadores (que compartilham as mesmas opções epistemológicas), o teórico pode afirmar sua relação com o espaço do espectador e deixar impressa sua subjetividade no processo de construção de um saber sobre algum aspecto do cinema. Mas, ao se basear na sua própria relação com os filmes e o cinema, o estudioso busca, em última instância, objetivar o tipo de conhecimento que ele produz mediante o método de generalização das suas conclusões (no caso de uma análise da espectadorialidade por inferência, por exemplo). Portanto, o ato de escrever sobre o cinema ou um filme não exclui as emoções, os sentimentos e os afetos do estudioso.

Além de produzir uma forma de pensamento a partir dos filmes, o teórico do cinema pode ser também um “escritor” da sua própria vida e de sua relação com os filmes. A sua história pessoal é convocada para explicar uma relação de “encontros e de distância” com o universo dos filmes, com a sala de cinema, com a crítica, com os festivais. Antes da sua reflexão se tornar mais densa e conceitual, o teórico pode construir-se a si mesmo como um sujeito de cinema, como um cinéfilo que preza mais os “grandes filmes”. Começarei pelos escritos de alguns filósofos que, ao especularem sobre a relação entre o cinema e a filosofia, ofereceram uma definição da espectadorialidade e deram uma imagem de si como espectadores. Neste tipo de escrito em que o ensaio se mistura com uma reflexão mais teórica e conceitual, destaca-se a figura de um sujeito filósofo-espectador. Por exemplo, é na perspectiva filosófica que Deleuze e Cavell fundam, respectivamente, sua taxinomia da ima-

---

<sup>5</sup> Ao comparar a teoria do cinema a uma “comunidade transnacional de ideias”, Thomas Elsaesser define os teóricos também de acordo com sua proveniência geográfica (2011, p. 10).

gem fílmica e seu gênero fílmico particular (“comédia de recasamento”). Enquanto Deleuze, Jean Louis Schefer e Rancière pensam as relações do cinema com o pensamento filosófico a partir da sua própria cinefilia e dos “grandes filmes”, Cavell, ao contrário, vai buscar nos filmes e comédias populares hollywoodianos matérias para definir o que ele chama de “herança cultural” comum a todos os americanos.

Deleuze dá uma imagem dele mesmo como espectador cinéfilo, que privilegia o estudo dos “grandes filmes” e dos autores-cineastas que pensam. O ensaio em dois volumes que ele consagra ao cinema aborda não só questões diretamente relacionadas ao ato de criação, bem como define o lugar do espectador na experiência que instaura a imagem-tempo e a imagem-movimento. Ao enunciar seu método em “A Imagem-movimento”, Deleuze precisa a natureza de sua proposta metodológica ao explicar que seu estudo não é uma história do cinema, mas ao contrário “uma taxinomia, uma tentativa de classificação das imagens e dos signos” (2009, p. 13). Esta empreitada filosófica é realizada apenas através de filmes aptos a produzirem alguma forma de pensamento. Mas para levar a cabo essa rigorosa releitura teórica dos filmes à luz dos conceitos filosóficos (a filosofia de Bérson), Deleuze conta também com sua própria memória e experiência de cinéfilo. Assim, no final do prólogo, podemos ler o seguinte aviso: “Não apresentamos nenhuma reprodução (de imagem) que viesse ilustrar o nosso texto, porque é o nosso texto pelo contrário que não pretende ser mais do que uma ilustração de grandes filmes de que cada um de nós tem mais ou menos a recordação, a emoção ou a percepção” (DELEUZE, 2009, p. 12). Os ensaios filosóficos e estéticos de Rancière sobre o cinema são também exemplos interessantes do duplo corpo do teórico-espectador. As primeiras páginas do prólogo do livro “As distâncias do cinema” (2012) começam com uma anedota. Depois de receber um prêmio na Itália, diz Rancière, esse acontecimento desencadeou nele uma série de pequenas lembranças. É a partir dessas recordações que Rancière nos fala não só da sua condição de espectador amante de filmes, de revistas e livros teóricos em italiano, mas também da sua relação singular com o campo da teoria do cinema:

“E um dia ganhei um prêmio. Coisa que não me acontecia havia muito tempo, desde que era menino e acabei a escola. (...)

Se tais lembranças me vieram quando recebi o prêmio inesperado, isso não se deu por meras razões de circunstância. E se hoje eu as evoco não é por sentimentalismo nostálgico. É porque delineiam com bastante clareza a singularidade da minha aproximação com o cinema. O cinema não é um objeto sobre o qual me debrucei como filósofo ou como crítico. Minha relação com ele (o cinema) é um jogo de encontros e distanciamentos que essas três recordações permitem de algum modo recompor; resumem três modalidades de distâncias a partir das quais tentei falar de cinema: entre cinema e arte, cinema e política, cinema e teoria” (RANCIÈRE, 2012, p. 9-10).

As três modalidades de distâncias descritas por Rancière, ao meu ver, ilustram os movimentos do filósofo-cinéfilo no campo do cinema. Vou escolher a terceira das modalidades de distâncias de que fala Rancière para revisar e comentar o tipo de relação discursiva que os teóricos do cinema, em geral, mantêm com seu objeto e com seus próprios escritos. Muitos estudiosos que descrevem as figuras do espectador, por exemplo, tendem a mencionar algum tipo de “encontro” com o cinema (antes que este encontro resulte em algum tipo de “distanciamento” no momento da reflexão teórica). Eles constroem seu discurso sobre o cinema e os filmes como um “jogo de encontros e distâncias”. A primeira figura da “distância” que encontramos nos escritos de Jean Louis Schefer sobre o cinema, por exemplo, concerne à noção de “homem ordinário no cinema”. Apesar de ser autor de importantes livros sobre a imagem e a fotografia, Schefer se considera como um espectador que fala dos filmes não como um crítico, mas como um teórico que especula sobre as relações entre a memória e as narrativas fílmicas, no livro *“L’homme ordinaire au cinéma”* (1997). O cinema, diz Schefer, “é, portanto, também e antes de tudo, para o espectador, uma coisa diferente daquilo que as análises de filme refletem”. Se Deleuze concebe os filmes como formas de pensamento, Schefer, ao contrário, vê neles uma experiência de memória. Os filmes sobre os quais ele escreve livremente são obras que o marcaram num determinado momento da sua existência. Quando o homem ordinário pensa que vai ao cinema para se divertir, ele acaba aprendendo sempre outras coisas que vão além do que é mostrado na tela. O filme pode, por exemplo, ensinar ao espectador “a invenção do tempo, a dilatação dos corpos, a viver simultaneamente em vários mun-

dos, etc.” (1997, p. 05). É este encontro com o desconhecido e o inesperado que funda a experiência cinematográfica.

Por outro lado, ao assimilar-se a este espectador ordinário, na verdade, Schefer busca situar estrategicamente a sua fala no campo dos discursos sobre o cinema (como espectador e como teórico). Nas primeiras páginas do prefácio de seu livro, podemos ler o seguinte aviso: “eu não tenho aptidão alguma para falar do cinema a não ser pelo hábito de frequentar as salas de cinema. Será que este hábito me ensinou alguma coisa? Certamente sim, mas o quê? Sobre os filmes, sobre mim mesmo, sobre a espécie (humana) toda, sobre a memória?”<sup>6</sup> (1997, p.5). O que este homem ordinário pode escrever sobre o cinema tem mais a ver com uma escritura do que um discurso, esclarece Schefer, qualificando assim a natureza da sua intervenção verbal e sua proposta metodológica:

“(…) nunca tive a pretensão de escrever um ensaio teórico sobre o cinema. Apenas emprestei momentaneamente uma voz a essa memória, ao espetáculo de seus efeitos, e de tornar sensíveis seus limites. No fundo, é o “saber” de um espectador que eu convoquei aqui (neste livro). Mas é o meu (saber); é, portanto, algo de minha vida que passou por lá” (1997, p.6).

Esses trechos traduzem bem o processo de metamorfose do espectador comum num espectador-teórico no livro de Schefer. Observa-se também uma vaga hesitação nesta transição da figura do espectador à do teórico. Afinal, ao propor uma sagaz análise de uma série de filmes, o livro de Schefer se lê como uma abordagem fenomenológica da espetatorialidade e do cinema. Aparece também como um ensaio filosófico em que a subjetividade do estudioso vaza no espaço da reflexão teórica.

## **A FIGURA DO ESPECTADOR-TEÓRICO NA ELABORAÇÃO AUTOBIOGRÁFICA DA EXPERIÊNCIA**

Diferentemente de Deleuze, Rancière e Schefer que recorrem às obras de grandes autores-cineastas para construir suas reflexões filosóficas sobre o cinema e construir-se como espectadores-teóricos, é com o

---

<sup>6</sup> A seguir, a tradução de todas as citações (de obras consultadas em francês, inglês e espanhol) é da minha autoria.

cinema hollywoodiano que o filósofo americano Stanley Cavell mantém esta dupla relação. Em “*Le cinéma nous rend-il meilleurs?*” (2010)<sup>7</sup>, além de prolongar o estudo do “pensamento do cinema” num gênero de melodrama particular (“comédia de recasamento”), Cavell expõe claramente os princípios e procedimentos metodológicos que sustentam seus escritos sobre o cinema. Em seus diversos ensaios, ele desenvolve uma estratégia estilística e metodológica baseada naquilo que ele chama de “liberação da imaginação”. Uma abordagem do cinema em que intervém sua própria imaginação e sensibilidade intelectual de estudioso. Ao falar da elaboração de “*La voix de la raison*”<sup>8</sup>, Cavell explica como o peso das exigências estilísticas e “a visão e a lembranças dos filmes” o levaram sempre a se perguntar se existia um estilo filosófico que daria legitimidade à diversidade e à intensidade da experiência do cinema (2010, p.8). Ou seja, a primeira forma de distanciamento da experiência fílmica bruta é a passagem para a reflexão teórica baseada na busca de uma estratégia de escrita e de tradução das impressões em conceitos (de acordo com um modelo teórico-metodológico específico). Mas, Cavell acaba optando pela ruptura epistemológica. Para marcar bem sua distância com relação à abordagem fenomenológica da experiência no cinema, ele propõe uma perspectiva alternativa que chama de “elaboração autobiográfica da experiência”. Por isso que o próprio Cavell define “*La pensée sur le cinéma*” como um ensaio que opta em “introduzir a autobiografia em filosofia”. Neste processo, a imaginação e a sensibilidade intelectual do teórico são convocadas no espaço da elaboração do pensamento e dos conceitos sobre os filmes: “Evidentemente, eu sentia a necessidade de dar autoridade às experiências que eu reivindicava como revelações, no meu esforço de despertar a filosofia e o cinema para suas intimidades recíprocas” (2010, p. 9). Afinal, ele acaba conciliando os dois movimentos inerentes ao discurso do espectador-teórico do cinema: partir da sua própria experiência de espectador desses filmes populares, para extrair deles não só reflexões teóricas, mas também uma categoria ge-

---

<sup>7</sup> Neste artigo, preferi trabalhar com as versões traduzidas em francês e espanhol de dois livros de Stanley Cavell: **Le cinéma nous rend-il meilleurs?** (2010), uma coletânea de seis ensaios, publicada na França com o título **O cinema nos torna melhores?** e **La búsqueda de la felicidad** (2008).

<sup>8</sup> *The World viewed*, 1971.

nérica para falar da sociedade americana. Para Cavell, as comédias de recasamento e algumas grandes obras literárias ou dramáticas têm valor de uma “herança cultural” para ele e para todos os americanos. É, portanto, Cavell, sujeito culturalmente marcado por essa herança e espectador cinéfilo (também amante do teatro e da música<sup>9</sup>) que se expressa nesses dois livros. Simultaneamente é Cavell, o filósofo, que tenta apenas reorganizar e articular a percepção do primeiro e formaliza a estrutura comum das *comédias de recasamento*<sup>10</sup> (com a sua interpretação das comédias romanescas de Shakespeare).

Se, portanto, existe uma abordagem filosófica<sup>11</sup> do cinema, podemos acrescentar que existe também uma construção teórica da espectadorialidade/recepção nesses escritos: certamente ela pode ser inferida não só das maneiras como “o cinema representa a filosofia”, mas também das formas como cada filósofo define discursivamente sua relação de “encontro e distância” com os filmes. Afinal, como observa bem Elsaesser, “todo tipo de cinema (e toda teoria do cinema) imagina um espectador ideal, postulando certa relação entre o (corpo do) espectador e as (propriedades das) imagens na tela (...)” (2011, p. 13).

## DA SAÍDA DO CINEMA À TEORIZAÇÃO SOBRE O ESPECTADOR

É outra metáfora de “encontro e distância” que perpassa o texto de Roland Barthes sobre a relação entre o espectador e a sala de cinema. Ao lermos estas primeiras frases no começo de “*En sortant du cinema*”<sup>12</sup>, podemos nos perguntar de que espectador Barthes fala em suas descrições da experiência cinematográfica:

---

<sup>9</sup> Cavell faz uma comparação entre a execução de uma partitura musical e a posição do espectador diante de um filme.

<sup>10</sup> A partir de uma leitura do cartaz do filme “*It happened one night*” (Frank Capra, 1934).

<sup>11</sup> D. Chateau destaca dois movimentos na abordagem da relação entre cinema e filosofia: partindo do campo do cinema, ele indaga a maneira como o cinema representa a filosofia (a adaptação dos textos filosóficos, por exemplo) e, por outro lado, partindo do campo da filosofia, examina os modos de exploração filosófica dos fenômenos cinematográficos e fílmicos (CHATEAU, 2003).

<sup>12</sup> In *Communications*, 23, 1975. *Psychanalyse et cinema*, p.104-107.

“O sujeito que fala aqui deve reconhecer uma coisa: ele gosta de sair de uma sala de cinema. Ao encontrar-se na rua iluminada e um pouco vazia (geralmente é à noite que se costuma ir ao cinema) e ao dirigir-se vagarosamente para um café qualquer, ele caminha em silêncio (ele não gosta de falar imediatamente do filme que ele acaba de ver), um pouco cansado, engonçado, friorento, ou seja, sonolento: ele pensa que está com sono, seu corpo se tornou apaziguado, mole (...) como um gato adormecido. (...) Em resumo, é evidente que ele saiu de uma hipnose”. (BARTHES, 1975. p. 104)

Neste trecho, observa-se que mesmo sem usar o pronome “eu”, o que Barthes (o sujeito que fala aqui) descreve é sua própria experiência, suas próprias impressões e sentimentos após uma sessão do cinema. Barthes, o semiólogo e o teórico da linguagem, se autoanalisa, fala de si próprio como de um espectador que, depois de sair do escuro da sala, depois de deambular pelas ruas, tenta organizar suas ideias e suas impressões sobre o filme.

O tom dessas reflexões sobre a “situação de cinema” é mais para o ensaio. Antes de o artigo enveredar pelos meandros da teorização psicanalítica sobre a experiência espectral, o sujeito de que fala Barthes é um homem comum que vai ao cinema<sup>13</sup>. Na sua relação com a sala de cinema, é um ser que vive num estado hipnótico. Para Barthes, a metamorfose do homem em sujeito de cinema e em um ser que se entrega de corpo e alma ao mundo de imagens e de sombras se deve ao poder transformador do “escurinho” da sala de cinema. O escuro desse ambiente não é apenas a substância do devaneio. É também a cor do “erotismo difuso” e uma experiência grupal e anônima que ali o espectador vivencia em contato com outros espectadores. A sala de cinema é um espaço de encontros e distanciamentos:

“(...) por sua condensação humana, por sua ausência de mundanismo (diferente da “ostentação” cultural de uma sala de teatro), pela prostração das posturas (quantos espectadores, no cinema, permanecem numa atitude de prostração no assento como numa cama, com os casacos jogados na poltrona de frente), a sala de cinema (do tipo comum) é um lugar de

<sup>13</sup> Agamben dizia que o homem é um animal que vai ao cinema.

disponibilidade; e é a disponibilidade (mais do que a paquera), o ócio dos corpos, que definem melhor o erotismo moderno, não o da publicidade ou do strip-tease, mas aquele da grande cidade” (BARTHES, 1975, p.105).

No resto do artigo, a figura do espectador oscila entre a de um espectador empírico e a de um sujeito construído numa abordagem psicanalítica. A passagem do estatuto de espectador obnubilado pelo dispositivo da sala de cinema e pelo engodo da imagem fílmica para o lugar do teórico é também descrita e metaforizada por outra figura neste artigo de Barthes: a figura da distância. Se fisicamente o espectador pode “sair do cinema” (no sentido literal como simbólico), existe outra maneira para o espectador estar numa situação de presença-ausência neste lugar, diz Barthes. Para isso, o espectador precisa se deixar fascinar duas vezes pela imagem fílmica e pelos seus entornos. O espectador tem que se comportar como se tivesse dois corpos ao mesmo tempo: um “corpo narcísico” (que olha perdido no espelho próximo) e um corpo perverso (prestes a fetichizar, não a imagem, mas precisamente aquilo que supera a imagem, o grão do som, a sala, o escuro, a massa escura dos corpos, os feixes de luz, a entrada, a saída). Para Barthes, são esses elementos que criam uma distância, que fazem com que o espectador “descole” e forje e transforme uma mera “relação” numa “situação de cinema” (1975, p. 106-107). Mas o “descolar do espelho” da imagem fílmica pode se prosseguir também na atividade que leva o espectador da experiência fílmica à reflexão teórica.

A estratégia retórica do artigo de Barthes representa este movimento de transmutação do sujeito que foi ao cinema, saiu do filme e agora está dotado de dois corpos: um corpo de espectador ordinário e o do teórico que tece considerações psicanalíticas *a posteriori* sobre uma experiência fílmica vivida numa sala de cinema. Embora qualquer espectador possa transformar sua “relação” com o filme numa “situação”, cabe em última instância à verbalização, aos comentários pós-filmes recriarem discursivamente essa mesma “situação” numa nova que complete a primeira. Em todos os casos, durante e depois do contato com a sala, há uma atividade espectral que sustenta e prolonga a experiência fílmica. A imagem do espectador que Barthes constrói em seu texto, portanto, é antes de tudo a de um sujeito que

tem uma relação preferencial com as salas de cinema. Por isso que Barthes faz da sala de cinema o lugar de constituição desse espectador ideal. Ao evocar o “festival de afetos” e de transformações que um filme é suscetível de produzir no homem comum, é a sala de cinema que Barthes considera como o contexto de recepção por excelência: “Ao falar de cinema, nunca consigo pensar noutra coisa a não ser a “sala” de cinema e não apenas no filme” (BARTHES, p. 104).

As deambulações pós-sessão fílmica e os devaneios desse espectador descrito por Barthes não seriam, de certa forma, a própria metáfora da atividade de teorização? A descrição quase literária da psicologia desse sujeito moderno (e daquilo que faz depois de ter visto um filme) restitui uma dupla imagem: a de um espectador construído e a de um espectador “real” (que pode ser o próprio Roland Barthes). Mesmo o artigo de Barthes se situando numa perspectiva psicanalítica, o trabalho de representação que opera nele acaba conferindo uma dimensão sociológica e empírica à espectadorialidade que ele aborda pelo viés da sala de cinema. Como afirma Judith Mayne, qualquer concepção do público do cinema passa por um considerável trabalho de projeção, de mistificação e de criação (MAYNE, 1993, p. 158). Podemos dizer que Barthes cria e projeta uma imagem do espectador de acordo com o tipo de relação que se instaura entre o indivíduo e com aquilo que Metz chama de instituição-cinema. Sendo assim, sua abordagem da espectadorialidade se aproxima das teorias que postulam o posicionamento do sujeito-espectador a partir das determinações institucionais do dispositivo cinematográfico. Como o título de seu artigo sugere, Barthes persegue o espectador na rua e mostra assim que a experiência fílmica é uma realidade que se vivencia além da relação entre o sujeito e a tela. Ou seja, ele começa por descrever a forma de espectadorialidade fora da sala de cinema para depois inferir dela um novo estado psíquico que ele chama de “situação” (uma segunda realidade espectadorialidade que o próprio espectador cria<sup>14</sup>) e que lhe permite tomar suas distâncias com a imagem que o hipnotiza, que o fascina e que o faz manter uma relação amorosa com a imagem fílmica. Com isso, Barthes descreve a subjetividade espectadorial a partir da sua própria subjetividade de espectador que teoriza.

---

<sup>14</sup> « *je complique une “relation” par une situation* »

A subjetividade de que falo aqui nos escritos dos teóricos-espectadores é, na verdade, uma variante e uma modalidade da subjetividade no cinema tal como já foi problematizada por alguns estudiosos. É bom lembrar que a questão da subjetividade sempre esteve presente até nas teorias estruturalistas do cinema, sobretudo na narratologia, bem como, nas teorias do autor e nos estudos da enunciação fílmica<sup>15</sup>. Foi Dominique Chateau que melhor formalizou uma teoria da subjetividade cinematográfica a partir de uma perspectiva semiótica (e não só fenomenológica), estilística e filosófica. Na medida em que o cinema se limita a sugerir a subjetividade, Chateau busca apreender a lógica e os procedimentos do que ele chama de “objetivação da subjetividade” na representação fílmica (CHATEAU, 2011, p. 9). Embora a subjetividade se revele nas configurações textuais dos filmes, sua manifestação plena passa também pelo espaço da recepção; sua atualização exige um trabalho mental do espectador. Em última instância, é o espectador virtual que pode pensar que um trabalho de subjetividade se imprimiu em alguns signos fílmicos. Por isso que Chateau define o filme como um objeto semiótico delimitado por duas subjetividades: a do cineasta e a do espectador. (CHATEAU, p. 10). Enquanto a subjetividade autoral busca se objetivar no plano do discurso e da representação fílmica, a subjetividade do espectador, ao contrário, se mede por seu trabalho de avaliar o filme de acordo com seu próprio temperamento. Sendo assim, podemos dizer que a teorização da subjetividade no filme tal como proposta por Chateau é também um modelo de estudo da espectadorialidade pela perspectiva semiótica, pois a subjetividade fílmica acarreta a questão da leitura e da experiência espectadorial.

Neste artigo, abordo a questão da subjetividade no campo do cinema não mais pelo viés dos filmes ou pela poética dos cineastas, mas pela perspectiva das instâncias que produzem um discurso teórico sobre o cinema e sobre os filmes. Discuto a implicação pessoal de alguns estudiosos do cinema nos seus escritos a partir da relação intersubjetiva entre o filme e qualquer espectador e, por outro lado, a partir do movimento dialético que faz com que a subjetividade e a objetividade possam se refletir mutuamente tanto na experiência fílmica como no

---

<sup>15</sup> Ver, por exemplo, a definição da subjetividade na formalização da enunciação cinematográfica por Casetti (1990).

processo de teorização sobre o cinema. Ao definir a subjetividade como a “emergência de uma propriedade fundamental da linguagem no ser”, Benveniste, por exemplo, considera que qualquer indivíduo ou locutor se constitui em sujeito por sua relação com a linguagem. Com o espectador, não podia ser diferente. A expressão da consciência de si de qualquer espectador passa pela relação discursiva que trava com o cinema e os filmes. Ao escrever sobre suas impressões e sua experiência, o espectador empírico se constitui num sujeito de cinema graças a este uso da linguagem. Vou fazer agora alguns comentários sobre esta modalidade da subjetividade do teórico-espectador tal como ela se manifesta no discurso analítico sobre determinados filmes. O estudioso que opta em romper o véu da neutralidade quase científica da hermenêutica fílmica, pela onipresença de um “eu” ou de pequenos relatos autobiográficos que pontuam seu texto, produz algum tipo de subjetividade que se refere mais à sua consciência e seu lugar num contexto social, por exemplo.

## **A SUBJETIVIDADE NO ESTUDO DA ESPECTATORIALIDADE**

A virada pós-estruturalista nos estudos da recepção cinematográfica se traduziu por uma maior abertura para uma abordagem mais contextualista e pragmática da espectadorialidade. Depois de apontarem as limitações do paradigma imanentista, alguns teóricos do cinema propuseram modelos<sup>16</sup> de estudo da espectadorialidade em que se busca conciliar análise dos dados textuais fílmicos com descrição das determinações sócio-culturais. Sendo assim, o estudioso da espectadorialidade pode se interessar, ao mesmo tempo, pela compreensão de “como o filme está sendo compreendido” e das estratégias de cooperação ou de resistência mobilizadas pelos espectadores durante a leitura fílmica. Às vezes, dentro da análise fílmica, o mesmo estudioso pode partir da sua própria experiência<sup>17</sup> e de seu próprio lugar de fala (enquanto sujeito

---

<sup>16</sup> Ver os trabalhos de Roger Odin (2011) e de Francesco Casetti (1990) sobre a espectadorialidade numa perspectiva (semio)pragmática e comunicativa. E o modelo de estudo da recepção proposto por Janet Staiger (1992; 2000) com fortes relações epistemológicas com os estudos culturais.

<sup>17</sup> Numa perspectiva cognitiva, L. Jullier, por exemplo, defende a ideia que a análise fílmica faz integralmente parte da experiência que o espectador viven-

social e culturalmente constituído) para formular hipóteses heurísticas a respeito de um determinado tipo de espetatorialidade. Para Odin, analisar um filme ou um texto, supõe “imaginar” e “construir” um espectador e um leitor. Na abordagem semiopragmática, Odin faz da sua própria experiência de espectador um ponto de partida na análise fílmica e na formulação de perguntas e hipóteses acerca da recepção e dos modos de leitura fílmica (2000, p. 10). Por outro lado, ele define a semiopragmática como um “modelo de (não-)comunicação” que postula que nunca existe a transmissão de um texto de um emissor para um receptor, mas ao contrário um duplo processo de “produção textual” nos dois espaços distintos da realização do filme e da recepção). É, portanto, no espaço da recepção (no espaço do contexto da comunicação cinematográfica) que o analista do filme se situa para construir-se a si mesmo como espectador e inferir outras formas de espetatorialidade.

É numa perspectiva pós-estruturalista e contextualista que Manthia Diawara se situa ao propor um estudo de alguns aspectos da espetatorialidade negra nos EUA. Manthia constata que as representações e as omissões dos personagens nos filmes hollywoodianos não deixam de interpelar os públicos negros. Para descrever essa “Black spectator response”, Manthia realiza uma releitura de alguns filmes mais clássicos e contemporâneos (baseando-se na sua própria relação com tais filmes enquanto espectador, homem negro-africano e teórico vivendo nos EUA). Na análise sequencial de *The Birth of a Nation* (de D. W. Griffith, 1915), Manthia demonstra, pela análise descritiva dos personagens, que o filme, apesar da representação estereotipada do negro, acaba possibilitando a ativação de outras alternativas de leitura (entre as quais ele destaca a atitude de resistência a alguns estereótipos e arquétipos da narrativa hollywoodiana):

“Para examinar esses casos, a partir da perspectiva específica da minha própria posição como um espectador homem negro, quero sugerir que os componentes da “diferença” relacionados aos fatores de raça, gênero e sexualidade provocam o surgimento de diferentes leituras do mesmo material fílmico. A partir do meu próprio caso, enquanto estudioso de

---

cia no cinema, ou seja, todo mundo analisa os filmes, embora todo mundo não exerça (a análise fílmica) como profissão e não publique seus textos (2012, p. 7).

cinema Africano baseado no contexto norte-americano, busco entender o que a percepção desta formação particular da espectadorialidade traz para a análise dos filmes hollywoodianos” (MANTHIA, 1993, p. 212).

Mas ao pautar sua análise sobre sua condição de sujeito “homem-africano”, podemos nos perguntar, ao fim das contas, até que ponto o espectador resistente descrito existe de fato no meio dos públicos cinematográficos negros? A espectadorialidade negra seria uma inferência da experiência subjetiva do teórico ou das estruturas textuais? Por fim, em que medida a postura de Manthia é compatível com a lógica da abordagem teórico-metodológica em que ele situa sua análise?

Graças à estratégia metodológica que desenvolve na sua análise, Manthia consegue contornar algumas aporias do imanentismo. Para definir o quadro teórico em que situa seu artigo, Manthia começa questionando as limitações de algumas teorias do cinema dos anos 70 que inferiam a posição de um sujeito espectador abstrato e “neutro” apenas do dispositivo e da instituição-cinema. Os escritos de C. Metz e Laura Mulvey, por exemplo, ao recorrerem à análise textual de tipo psicanalítica, só descreviam um tipo de espectadorialidade imune a diferenças ligadas à sexualidade, à raça e ao gênero. Para Manthia, o espectador cinematográfico psicanaliticamente construído não levava em conta a experiência dos espectadores negros. Ao sair do retrancamento do texto e de uma abordagem rigorosamente estruturalista e psicanalítica do cinema, Manthia vai indagar a espectadorialidade negra numa perspectiva pragmática e contextualista. Em seu artigo, ele não só refaz o percurso do trabalho cognitivo de um espectador modelo, bem como o de outras instâncias espectatoriais que vão além daquelas programadas pelos filmes hollywoodianos. Mesmo usando sua própria experiência, o rigor da análise fílmica efetuada por Manthia atenua, ou pelo menos, põe estrategicamente a subjetividade do teórico-espectador a serviço da formalização teórica da espectadorialidade. Ou seja, a evocação de suas próprias características étnico-raciais tem um valor heurístico e serve apenas de ponto de partida para uma construção teórica, cujo compromisso com a objetividade se mede pelo rigor da argumentação que faz a força do modelo da análise textual. Se Manthia empresta suas ferramentas do modelo de análise textual para descrever a narrativa e

o sistema de personagens nesses filmes clássicos de Hollywood, é para melhor direcionar seu estudo na perspectiva pós-estuturalista em que o estudioso busca, em última instância, examinar os efeitos das determinações sócio-culturais na leitura fílmica. Na verdade, Manthia reconstitui por oposição o *reading-response* que opera em filmes como *The Color Purple* (Steven Spielberg, 1986) ou num filme mais popular como *Tarzan*, ao contrapor aquilo que seria a atitude espectral programada pela narrativa (tanto para os públicos brancos como para os espectadores negros) ao modo de leitura divergente do “espectador resistente”. Ou seja, partindo de sua própria realidade, o autor se constrói ele próprio como espectador resistente em oposição a um espectador negro mais ingênuo, porém previsto pelo filme.

Num estudo parecido com o de Manthia, Hamid Naficy também desenvolve a mesma estratégia da análise autobiográfica da espectralidade em “Theorizing *Third World* film spectatorship”. Neste artigo, Naficy se propõe a examinar o que ele chama de espectralidade no terceiro-mundo (mais especificamente no Irã, seu país de origem) e a espectralidade transnacional (que se formam no decorrer da interação das populações do terceiro-mundo com alguns festivais temáticos nos EUA e na Europa). Ser espectador (iraniano) num festival de filmes para um público formado por pessoas em exílio, explica Naficy, significa interagir com filmes iranianos em um novo contexto cultural. Ser espectador iraniano nos EUA ou na Europa pode significar também estar envolvido diretamente na organização e na curadoria de um festival temático sobre o cinema do terceiro-mundo, da diáspora e do exílio. As atividades de ver os filmes e de organizar festivais representam formas diferentes de espectralidade que, segundo Naficy, podem ser atravessadas por uma complexa subjetividade aberta a todos os tipos de negociações interculturais. Na recepção transnacional dos filmes, o contexto cultural pode ser um fator tão determinante quanto os dados textuais na constituição da espectralidade (para os públicos em geral e para o próprio estúdio). Ao evocar, por exemplo, a *première* do filme *Time to Love* (*Nowbat-e Asheai*, 1991), de Mohsen Makhmalbaf, numa sala de cinema em Paris (à qual ele havia sido convidado), Naficy descreve sua experiência como a de um sujeito espectador e teórico iraniano que, ao mesmo tempo em que assistia a esse filme iraniano legendado em francês e dialogado em turco, precisava

da tradução para entendê-lo e para depois escrever sobre o mesmo filme. Ou seja, a espetatorialidade transnacional descrita por Naficy a partir da sua própria experiência vai além da atividade de ver um filme numa tela grande; concerne a uma série de outras “atividades e competências espetatoriais que requerem os novos cinemas diaspóricos e globalizados do terceiro-mundo” (NAFICY, 2003, p. 197).

Por outro lado, a imagem do espectador iraniano que constrói Naficy com base em dados autobiográficos e contextuais é, antes de tudo, a de um sujeito cindido, descentrado e em trânsito em dois espaços culturais (Oriental e Ocidental). Pois como afirma Naficy, “este ensaio busca teorizar, através da minha própria experiência, o tipo de alienação de identificação que o cinema, junto com outras instituições da modernidade, provoca em mim” (NAFICY, 2003, p. 184). O autor se posiciona também em seu artigo como um sujeito de discurso (do *logos*) que, desde a sua tenra infância e adolescência no Irã, já vivia outra forma de espetatorialidade em contato com filmes americanos e obras da literatura ocidental. Uma vez exilado no EUA, ele escreve sobre essas suas primeiras experiências passadas e sobre o *world* cinema como teórico e espectador. Esses dois períodos históricos são separados por um lapso de tempo de quarenta anos. Sendo assim, Naficy se autodefine como um espectador-teórico ou teórico-espectador, cuja relação com o cinema é marcada pelo “encontro” e pela “distância” que são, de um lado, a cinefilia e, por outro, as diferenças culturais entre Oriente e Ocidente. É o conjunto desses fatores que acaba forjando sua subjetividade, complexificando e tornando sua espetatorialidade ambivalente no momento da recepção dos filmes estrangeiros e iranianos vistos mais tarde em festivais na Europa e nos EUA. A onipresença do “eu” imprime uma forte subjetividade na análise. Razão pela qual Naficy define seu texto como um ensaio que exemplifica a “extensão da teoria do Terceiro cinema”, ao colocar a ênfase na importância dos contextos de recepção. Parte desses contextos está ligada ao lugar de fala e à “localização física e discursiva” do teórico-espectador que escreve sobre a recepção dos filmes.

Do ponto de vista metodológico, mesmo relacionando o estudo da espetatorialidade com sua própria história de vida, o teórico não abre totalmente mão do método de estudo de audiência que ele acaba forjando com a junção da etnografia, da história social e da teoria do cinema. Geralmente, a construção etnográfica dos públicos de cinema

e de televisão é basicamente constituída pelas técnicas de pesquisa que são os visionamentos seguidos de entrevistas, a aplicação de questionários individuais, a observação participante, etc. Os resultados passam em seguida por um trabalho essencialmente descritivo e interpretativo. Mas, como explica Naficy, sua opção metodológica se justifica pela recusa deliberada da neutralidade no processo de construção da espectralidade: “Eu uso a autobiografia, a fim de evitar os problemas recorrentes na maioria das abordagens etnográficas, ou seja, o apagamento do antropólogo, do cineasta e do teórico do cinema do texto (...)” (NAFICY, 2003. p. 183). Para Naficy, a não implicação do estudioso no seu próprio estudo de caso conduz à produção de uma imagem estática da espectralidade. Portanto, para contornar as aporias da abordagem rigorosamente etnográfica (que continua predominante na maioria dos estudos da recepção em contexto de festivais), Naficy se situa numa perspectiva multidisciplinar para captar no processo de recepção transnacional dos filmes iranianos o que ele chama de “multiplicidade de subjetividades da espectralidade”. Ou seja, as subjetividades que se formam além dos filmes e que resultam da interação do espectador com o contexto da recepção e com as atividades realizadas. Nesse processo, a autobiografia e a experiência pessoal do teórico passam a funcionar como uma hipótese heurística.

## CONCLUSÃO

Afinal, se os escritos dos teóricos-espectadores parecem compartilhar algo com os comentários dos espectadores comuns, é, certamente, a subjetividade que toma forma em todos esses discursos sobre o cinema e os filmes. Parafraseando Marie José Mondzain<sup>18</sup> (2013), podemos dizer que quando o teórico do cinema fala da sua relação com as imagens filmicas, com um tipo de cinema, com as salas de cinema ou com os festivais, ele tende a falar de si mesmo como um *homo sapiens* e como um *homo spectator*, isto é, como um sujeito que pode sentir, saber e pensar a sua própria relação e a dos demais espectadores com o cinema e com o mundo circundante. Porém, ao produzir um discurso e uma reflexão de acordo com uma estratégia metodológica, o teórico-espectador

---

<sup>18</sup> Ao falar do “homo spectator” das imagens.

não só toma uma forma de distância com a experiência fílmica primária, bem como confere um grau de objetividade a um discurso marcado pela subjetividade. Com isso, ele consegue atribuir um grau de generalização maior às conclusões de suas especulações e análises sobre a espectralidade cinematográfica. Sendo assim, vejo na opção metodológica baseada na autobiografia como um modelo de abordagem heurística do cinema e da experiência espectral, e também como uma estratégia de marcação deliberada da subjetividade na reflexão teórica.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Le cinema de Guy Debord. Image et Mémoire**. Paris: Éditions Hoëbeke, 1998 (Collection Arts & Esthétique, n. 14, p. 65-76).

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARTHES, Roland. En sortant du cinema. **Communications**. Paris, v. 23, p. 104-107, 1975 (Psychanalyse et cinéma).

BECKER, Howard S. **Segredos e truques da pesquisa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BERGALA, Alain (Org.). **Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998. V.1.

CASSETTI, Francesco. **Communicative Negotiation in cinema and Television**. Milano: V&P Strumenti, 2002.

\_\_\_\_\_. **Les théories du Cinéma depuis 1945**. Paris: Nathan, 1999.

\_\_\_\_\_. **D'un regard l'autre: le film et son spectateur**. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1990.

CHATEAU, Dominique. **La subjectivité au cinéma: représentation filmique du subjectif**. Rennes: PUR, 2011.

\_\_\_\_\_. **Cinéma et philosophie**. Paris: Nathan, 2003.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento (cinema 1)**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DIAWARA, Manthia. Black spectatorship: problems of identification and resistance. In: DIAWARA, Manthia (Org.). **Black American cinema**. NY/London: Routledge. 1993, p. 213-220.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Le cinéma et les sens**. Rennes: PUR, 2011.

JULLIER, Laurent. **Analyser un film: de l'émotion à l'interprétation**. Paris: Flammarion, 2012.

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

MONDZAIN, Marie José. **Homo spectator**. Paris: Bayard, 2013.

NAFICY, Hamid. Theorizing 'Third World' film spectatorship: the case of Iran and Iranian cinema. In: GUNERATNE, A. R.; DISSANAYAKE, W. (Orgs.). **Rethinking third Cinema**. NY: Routledge, 2003, p. 183-201.

ODIN, Roger. **Les espaces de communication: introduction à la sémio-pragmatique**. Grenoble: PUG, 2011.

\_\_\_\_\_. **De la fiction**. Bruxelles: De Boeck Université, 2000.

PRIEUR, Jérôme. **Le spectateur nocturne: les écrivains au cinéma (anthologie)**. Paris: Cahiers Du Cinéma, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. **Les écarts du cinéma**. Paris: La fabrique, 2011.

\_\_\_\_\_. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SCHEFER, Jean. **L'homme ordinaire du cinéma**. Paris: Gallimard, 1997.

SORLIN, Pierre. **Esthétique de l'audiovisuel**. Paris: Armand Colin, 2005.

STAIGER, Janet. **Perverse Spectators: the practices of film reception**. NY: New York University Press, 2000.

\_\_\_\_\_. **Interpreting films: studies in the historical reception of American cinema**. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

TRUFFAUT, François. **Les films de ma vie**. Paris: Flammarion, 2007.