

Fabio Montalvão Soares

O Espectador de Cinema

Sobre o exercício
da atenção no plano
da experiência estética
com as obras audiovisuais

Fabio Montalvão Soares

O Espectador de Cinema

Sobre o exercício
da atenção no plano
da experiência estética
com as obras audiovisuais

| São Paulo | 2025 |



DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

S676e

Soares, Fabio Montalvão -

O espectador de cinema: sobre o exercício da atenção no plano da experiência estética com as obras audiovisuais / Fabio Montalvão Soares. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2025.

Livro em PDF

ISBN 978-85-7221-239-7

DOI 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-239-7

1. Espectador. 2. Cinema. 3. Experiência. 4. Atenção.
I. Soares, Fabio Montalvão. II. Título.

CDD 791.409

Índice para catálogo sistemático:

I. Cinema

Simone Sales • Bibliotecária • CRB ES-000814/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2025 o autor.

Copyright da edição © 2025 Pimenta Cultural.

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

Direção editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Bieging
Gerente editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Júlia Marra Torres
Estagiária editorial	Ana Flávia Pivisan Kobata
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Andressa Karina Voltolini
Estagiárias em editoração	Raquel de Paula Miranda Stela Tiemi Hashimoto Kanada
Imagens da capa	rawpixel.com - Freepik.com
Tipografias	Acumin, Anton
Revisão	O autor
Autor	Fabio Montalvão Soares

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

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

Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

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

Ana Rosângela Colares Lavand
Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

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

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade do Estado do Amapá, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

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

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

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

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

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

Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

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

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

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

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

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

Cristiana Barcelos da Silva.
Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges

Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro

Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho

Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza

Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrícia Lopes Pinheiro

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leylton Costa Damasceno

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa

Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales

Instituto Nacional de Estudos

e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil

Helena Azevedo Paulo de Almeida

Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos

Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa

Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges

Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles

Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves

Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa

Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre

Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura

Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini

Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Moraes Souza

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro

Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik

Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett

Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos

Universidad Internacional Iberoamericana del México, México

Marcos Uzel Pereira da Silva

Universidade Federal da Bahia, Brasil

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

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

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

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Mauricio José de Souza Neto
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

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

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Bieging
Universidade de São Paulo, Brasil

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

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

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

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

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

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

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

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

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

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Universidade Estadual de Goiás, Brasil

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

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

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

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

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

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

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

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

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabeth de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

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

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

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

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais

Aos meus filhos Thiago e Gael

À Gleycia, pelo carinho, compreensão e o suporte

À Virgínia, pela acolhida, as orientações e a amizade

Aos professores do programa de pós-graduação em psicologia da UFRJ

À Prof.^a Nilda Jacks pelo acolhimento desta proposta de estudos

Aos colegas e alunos dos grupos de pesquisa sobre atenção, cinema e mídias

ESPECTATORIALIDADE OU RECEPÇÃO? UMA FALSA QUESTÃO?

Foi a percepção de inúmeras similaridades e complementaridades entre a abordagem da espetatorialidade e da recepção midiática que me levaram a projetar uma pesquisa para explorá-las, tanto na dimensão teórica quanto metodológica, com o objetivo de aproximar as duas tradições em busca de avanços para ambas. Como se tratava de um estudo empírico, para testar minhas hipóteses de trabalho, infelizmente a pandemia do Corona Virus inviabilizou sua execução, exigindo-me contornar a situação.

Foi aí que tomei conhecimento da tese de Fabio Soares, desenvolvida em outra área, e o convidei para dar-me uma entrevista sobre sua apropriação da noção de espetatorialidade. Além dele, sete pesquisadores emprestaram seus conhecimentos sobre o tema, que longe de consensos, geram apropriações muito díspares, sendo que muitas delas apontam para questões levantadas aqui por Fabio, outras mais contradizem um ou outro de seus pressupostos, mas também há algumas que os reafirmam.

O conjunto de saberes apresentadas no livro *Espectatorialidade e Públicos. Entrevistas* (2023), com prefácio de Fernando Mascarello, dá uma dimensão do quanto é um tema fluido e ainda em processo de sedimentação no campo, em especial em termos metodológicos, mas não só. Uma das razões é a filiação dos pesquisadores a diferentes tradições: estudiosos de cinema ou do campo da comunicação.

É nesse cenário de dispersão conceitual que as questões trazidas pelo autor ganham importância por avançarem em algumas

direções, além de proporcionarem a oportunidade de retomada de alguns debates que ainda persistem.

Começando pelos avanços. A proposta de trabalhar a atenção como dimensão da experiência espectral, a qual também poderia ser tratada pelos estudos de recepção, traz um elemento importante ao conjunto de múltiplos fatores que podem ser explorados em uma pesquisa empírica nessa área. O foco na atenção é o elemento inovador por excelência na pesquisa de Fabio, não só porque acrescenta um aspecto inexistente, ou quase, aos estudos das duas áreas que se interessam pelo fenômeno da relação das pessoas com os meios, como é moeda de troca nessa era de superconexão e superinformação (ou pior, de superdesinformação). Portanto, tema de extrema urgência para ser considerado tanto pelos estudos de recepção como pelos da espectralidade, e ele o faz.

Tratada como economia da atenção, avançando em direção a uma ecologia da atenção, e sistematizada como regimes (alerta, fidelização, projeção, imersão) e tipos atencionais (coletiva, conjunta, individuante), o alcance de sua pesquisa extrapola a delimitação imposta por seu objeto de estudo e avança sobre todos os aspectos da vida contemporânea, permeada pelas práticas digitais.

Além disso, os autores e modelos trazidos para desenvolver seu raciocínio, em prol de seu problema de pesquisa, alargam sua apropriação porque ele não deixa de se referir a outros meios e, portanto, aos objetos de interesse dos estudos de recepção, ensejando o diálogo necessário entre essas duas tradições, que pouco se faz. Por exemplo, a incorporação das *janelas atencionais* tomadas de Pierre Vermersch, que se baseou em análise histórica de práticas cognitivas, técnicas e culturais, podem ser remetidas tanto às *mediações individuais* quanto às *situacionais* propostas pelo mexicano Guillermo Orozco em seu Modelo das Multimediações. No que se refere às *mediações individuais*, operadas na esfera dos sujeitos receptores,

que também são sujeitos sociais, Orozco buscou sua fonte operacional nos *roteiros mentais*, que diferente dos esquemas mentais com origem na psicologia do conhecimento e dos repertórios concebidos pelos estudos culturais e literários, estão centrados na atuação dos sujeitos, no sentido da agência. Os esquemas mentais, por sua vez, enfatizam o processamento informativo e os repertórios, o conteúdo e sua relevância cultural.

Assim, a *mediação individual* é incorporada no receptor, juntamente com os condicionamentos trazidos pela idade, gênero, classe social, geração etc., seus marcadores sociais, questões também trazidas nas reflexões de Fabio quando se refere à *atenção encarnada*. E mais, quando se refere a Hugo Mauerhofer, que concebe a *situação de cinema* como fundamental para contemplar a experiência do espectador, isso também encontra correspondência na mediação situacional referida acima, lugar onde o sujeito realiza a recepção dos conteúdos midiáticos em uma ambiência específica.

As correspondências com a perspectiva proposta por Orozco seguem sendo encontradas ao trazer para o cenário as possibilidades do *trabalho de tradução*, exercido pelo espectador, se estenderem para além da *situação de cinema*, ou seja, do momento da recepção para os dias subsequentes, apropriações que podem ir se modificando na medida que o espectador troca opiniões com pessoas de suas relações. Orozco desenvolve a categoria analítica chamada *comunidade de interpretação e de apropriação* para referir-se ao movimento semiótico, a semiose, que acontece durante o tempo em que o produto midiático reverbera junto ao receptor. Para tal, Fabio traz a *metáfora das mil folhas*, proposta por Yves Citton, que explicaria as camadas numerosas que atuam nos processos atencionais, os quais podem extrapolar a temporalidade do momento da recepção.

A questão da experiência é também uma chave para refletir sobre a agência do espectador em relação ao que está assistindo ou

ao que já assistiu. Com essa mesma terminologia, é preciso pontuar que a agência dos sujeitos nos estudos de recepção foi introduzida, ainda na década de 1980, pelo norte-americano James Lull, quando trouxe para esse campo de estudos os aportes de Antony Giddens sobre as conversações sociais como constitutivas da estruturação da sociedade. Antes disso, outras vertentes já haviam rompido com o pressuposto de passividade do receptor, mesmo no paradigma funcionalista/ comportamental que inaugurou o estudo dos efeitos, ao trazer no seu próprio bojo a perspectiva dos usos e gratificações. Ou seja, os estudos de recepção romperam com o determinismo das pesquisas desenvolvidas até o final da década de 1980, e reconheceram a atividade como um processo que se compõe desde o ato de pensar sobre o que está assistindo até uma possível ação concreta desencadeada por ele.

Ainda na esfera da atividade do espectador, há décadas reconhecida pelos estudos de recepção de diferentes vertentes, na cadeia de importantes chaves conceituais que compõe a arquitetura teórica deste livro, Fabio incorpora a perspectiva da emancipação obtida pela experiência singular do espectador, questão fundamental trazida por Jacques Rancière. Aqui é importante também lembrar que esse autor foi lido e apropriado por Jesús Martín Barbero, justamente para debater a questão do espectador e sua emancipação na partilha do sensível, fazendo emergir novas formas de experiência e do político através da estética. É na tarefa da tradução, ou seja, da produção de sentido, o objeto dos estudos de recepção¹, que sobressai o avanço trazido pelo texto de Fabio, quando relaciona a experiência espectral aos regimes de atenção. É uma nova dimensão agregada à essa experiência estética, uma vez que ela já havia sido

1 Diferentemente dos estudos de Consumo Midiático, que atentam para as práticas e rituais midiáticos, os Estudos de Recepção estão mais focados nas interpretações e apropriações dos conteúdos. Eles podem ser conjugados para uma melhor exploração da relação dos públicos com os meios. Os estudos de audiência, por sua vez, nomeiam genericamente essa área de estudos e assim o é no mundo anglo-saxão. No Brasil são identificados pelas pesquisas do mercado e realizados cada vez menos no âmbito da academia, pois são de caráter quantitativo.

abordada com muita anterioridade pela Estética da Recepção, ainda na década de 1970, pelos autores da Escola de Constança, Alemanha.

Martín Barbero também pode ser conectado à ecologia da atenção, pois tem um forte componente que pode ser remetido ao cenário conceitual das mediações, largamente desenvolvido pelos estudos de recepção na América Latina. Além do mais, o autor espanhol-colombiano também trabalha com a cartografia, algumas vezes assim nomeada em seus textos, mas que mais aparece através da metáfora do voo noturno, um modo de conectar indícios, pistas, resíduos que podem fazer sentido, utilizado por ele como um princípio analítico - metodológico.

Nesse aspecto, Fabio oferece uma contribuição relevante ao pautar que o dispositivo da cartografia admite que o objeto, o sujeito e o conhecimento são efeitos coemergentes do processo de pesquisar, o que não foi explicitado por Martín Barbero em seus textos. Pesquisadores e pesquisados estão mergulhados no plano da experiência e a atenção faz parte de ambos os processos. Nessa esfera, propõe um outro dimensionamento da técnica da entrevista, nomeada de *entrevista de explicitação*, com o alerta de que não se trata de uma entrevista cartográfica, mas um manejo cartográfico da entrevista, que tem como objetivo a verbalização da ação do espectador, considerando o aspecto processual da experiência espectral. Outra especificidade trazida pelo autor para pensar o âmbito da experiência na relação com o audiovisual, que pode ser estendido aos estudos de recepção.

Para terminar, registro que é um texto generoso, pois a cada novo capítulo Fabio retoma o raciocínio desenvolvido até ali para situar o leitor, além de ser prazeroso de ler. Nele são encontradas imagens poéticas que fundamentam noções conceituais trazidas pelos autores que adota, como *encantamentos midiáticos*, *janelas atencionais*, *ressonâncias*, *labor+oratório* (laboratório: labor orientado pela oração).

Fabio também lança pistas para estabelecer o diálogo com os estudos de recepção e deixa plasmado um possível modelo para desenvolver pesquisas empíricas sobre espectatorialidade cinematográfica, baseada nos processos atencionais, uma lacuna ainda a ser preenchida no campo, considerando as duas áreas.

Nilda Jacks.

Porto Alegre, Verão de 2025.

APRESENTAÇÃO

Este trabalho é fruto de uma pesquisa que se iniciou no meu processo de doutoramento no Programa de Pós Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro e tem como objetivo discutir o problema da experiência do espectador no contexto da sua relação com as obras cinematográficas. Ele parte de um interesse antigo de ampliar nossa compreensão sobre a influência dos dispositivos de mídia no que concerne aos processos de subjetivação; interesse esse que se consolidou no esteio de uma investigação sobre o cinema ao longo dos últimos anos. Nesta pesquisa buscamos compreender a especificidade do conceito de espectadorialidade no cinema a partir dos trabalhos de alguns pesquisadores/teóricos da área, tais como Robert Stam e Jacques Aumont, além das contribuições próprias ao campo dos chamados estudos sobre recepção, no qual uma série de pesquisadores têm produzido uma ampla discussão sobre o tema. A desconstrução do mito da passividade do público, a perspectiva histórica social e política da gênese do espectador e do dispositivo cinematográfico, bem como o papel da atenção no que concerne à atividade espectral foram alguns dos elementos que surgiram ao longo deste processo de investigação nesta relação com o campo da recepção.

No entanto, o problema da experiência do público com os filmes nos levou a um distanciamento de pressupostos centrais para os entusiastas deste campo, tais como o apelo à lógica das mediações e hibridações. No caso destes últimos se opta, por exemplo, em não se aventurar em análises que abordem o tema pelo viés dos dispositivos ou dos receptores, sob o cuidado de não incorrer em uma tendência dicotomizadora ou em alguma espécie de perspectivismo. Porém, ao longo de nossa leitura, poderemos constatar que tal preocupação se esvai na medida em que, no cerne de nossa experiência

como espectadores passamos a compreender esses dois planos como coemergentes. De modo que optamos por pensar não nas sínteses ou hibridações produzidas nas relações entre o dispositivo cinema e o público, mas na experiência concreta deste último com aquilo que ele assiste nos espaços de exibição, desviando assim dos pressupostos anteriormente citados.

E para realização de tal empreitada buscamos refletir sobre o campo de estudos próprios ao espectador de cinema a partir do conceito de emancipação, tal como proposto por Jacques Rancière. O espectador emancipado relaciona-se com a experiência na condição de um acontecimento singular, no sentido que lhe é atribuído nas obras de autores como John Dewey e Jorge Larrosa, dentre outros teóricos importantes. A experiência espectral é tida como algo que nos mobiliza no plano cognitivo, desencadeando um processo de produção inventiva de si mesmo. Nela, realizamos um trabalho de tradução; ou seja, de apropriação e edição das imagens e dos signos audiovisuais. Trata-se de um processo de coengendramento permanente de si e do mundo, numa postura eminentemente enativa, como nos mostram Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch. De modo que a experiência assume uma dimensão estética. Ela é compreendida segundo Rancière, como um regime de articulação entre as maneiras de fazer, suas formas de visibilidade e os modos de pensar suas relações, implicando, no sentido cognitivo das práticas, na produção de modos de fazer ser. Num ponto de vista coemergente, o filme surge para o espectador, na sua condição de obra de arte, como uma experiência encarnada, da mesma forma que esta passa a sensibilizar e mobilizar os diretores e produtores na esfera de sua criação.

Por fim, entendemos que tal dinâmica inerente ao campo da experiência espectral se dá no exercício da atenção para com as obras audiovisuais. Longe de ser um fenômeno individual, a atenção é discutida como um processo em mil folhas, tomando como base o trabalho de Yves Citton, no qual a ideia central é a

de que nunca exercemos nossa atenção sozinhos. Na perspectiva ecológica proposta por Citton, nós sempre nos agenciamos à atenção de outrem, seja no plano presencial nos espaços de exibição de filmes, ou no do acompanhamento dos processos atencionais em dispositivos virtuais como as redes sociais. A atenção numa sala de cinema não se esgota na relação do espectador com o material exibido, mas envolve uma multiplicidade de agenciamentos que participam de um trabalho cognitivo de tradução. Onde a nossa proposta, no sentido de uma provocação: se desejamos mergulhar na experiência estética dos espectadores de cinema com as obras cinematográficas, é por meio da análise da atenção mobilizada pelos mesmos que acessamos a sua dimensão processual na tecitura do acontecimento espectadorial. Constatada a importância da atenção para a compreensão dos processos espectadoriais, buscamos uma proposta metodológica que possa dar conta da experiência em sua especificidade. Desse modo, utilizamo-nos das pistas do método da cartografia, inspiradas na obra de Deleuze e Guattari e da entrevista de explicitação, tal como descrita por Pierre Vermersch, no sentido de abrir novas perspectivas para estudos e pesquisas futuras.

SUMÁRIO

Introdução

A importância de uma discussão sobre
experiência do espectador no cinema.....21

CAPÍTULO 1

**A espectralorialidade
no cinema e a emancipação39**

1.1. Espectralorialidade ou recepção?
Algumas aproximações preliminares 40

1.2. Recepção, audiência e mercado..... 45

1.3. Sobre a Emancipação do Espectador 55

1.4. Rediscutindo a passividade..... 60

CAPÍTULO 2

O espectador e o plano da experiência69

2.1. De que experiência falamos? 70

2.2. Um lugar para a experiência
nos estudos sobre recepção? 76

2.3. A espectralorialidade e a cognição..... 91

2.4. A experiência no âmbito
da espectralorialidade 105

CAPÍTULO 3

O dispositivo cinematográfico	113
3.1. A questão da ambiência, da situação de cinema e da atenção	114
3.2. As transformações no contexto dos espaços de exibição	118
3.3. Entre as máquinas e os aparelhos. O dispositivo cinematográfico	136
3.4. De uma logística da percepção à uma economia da atenção.....	140

CAPÍTULO 4

Os estudos sobre atenção e o cinema.....	152
4.1. A atenção no cinema.....	153
4.2. Uma forma tradicional de colocar o problema	164
4.3. A abordagem ecológica da atenção	169
4.3.1. A atenção coletiva.....	171
4.3.2. A atenção conjunta.....	177
4.3.3. A atenção individuanter.....	183
4.3.3.1. Atenção automática e voluntária.....	184
4.3.3.2. Atenção refletida	194
4.4. As mil folhas atencionais no cinema.....	196

CAPÍTULO 5

A atenção e a experiência espectral..... 212

5.1. Atenção e experiência estética..... 213

5.2. O dispositivo como laboratório estético 217

5.3. Os regimes atencionais no cinema228

CAPÍTULO 6

Acessando a experiência:

uma proposta metodológica..... 241

6.1. Uma opção pela cartografia242

6.2. A entrevista de explicitação 251

6.3. Algumas considerações
na montagem do dispositivo de pesquisa.....257

Considerações finais

A consolidação do campo
e as perspectivas de pesquisas futuras 269

Referências bibliográficas 280

Sobre o autor 290

INTRODUÇÃO

A IMPORTÂNCIA DE UMA DISCUSSÃO SOBRE EXPERIÊNCIA DO ESPECTADOR NO CINEMA

Este trabalho parte de um questionamento inicial sobre como podemos discutir, no contexto do audiovisual, o problema experiência do espectador em sua dimensão estética. Ele visa trazer, portanto, algumas contribuições para uma reflexão sobre o que em teoria de cinema se convencionou nomear como espectralidade; ou seja, a delimitação de um campo voltado aos estudos sobre o público de cinema. Em meio a uma série de questionamentos iniciais sobre este assunto, encontramos ao longo de nossas investigações, um texto dedicado ao tema da espectralidade no clássico *Introdução a Teoria de Cinema* de Robert Stam (2000), no qual é feita uma menção especial a esse conceito. A partir das observações deste autor passamos a entender que a definição do termo, como especificamente voltado ao universo do cinema, se torna necessária, uma vez considerando a existência diversos tipos de espectadores, tais como os de teatro, os da televisão, dos museus, dos eventos esportivos, de um show de rock etc, para além do próprio público relativo à sétima arte. Devemos concordar que tal diversidade, relativa à atividade espectral varia de acordo com os múltiplos contextos sociais, históricos, culturais e políticos, se diferenciando também em decorrência do dispositivo midiático ao qual a obra audiovisual esteja associada. A atividade de assistir a um filme no cinema não necessariamente equivale a de assisti-lo na televisão, o que se distingue ainda de assistir a uma novela ou a um reality-show, do mesmo modo que assistir a uma ópera ou a um balé é algo que se diferencia da experiência de

assistir uma partida de futebol. Contudo, trata-se sempre da ação de um sujeito, no sentido de contemplar alguma coisa, incorporando-a à sua experiência e mobilizando para este fim, sua atenção para aquilo que é contemplado. De maneira que cada uma dessas modalidades comporta, para sua plena viabilização, a produção de um dispositivo midiático específico em relação ao qual estabelecemos hábitos espectatoriais distintos, embora muitas vezes compartilhem de elementos comuns entre eles. Talvez, a tendência de explicar a espectatorialidade por meio de princípios gerais, sem considerá-la em sua relação com os variados dispositivos que lhe viabilizam, seja uma das razões de não termos encontrado muitas referências teóricas em nossa pesquisa sobre o espectador de cinema. Embora seja crucial, constatamos que a obra de Stam estabelece a esse respeito um panorama geral de várias abordagens sobre o espectador, sendo estas vinculadas majoritariamente aos estudos sobre recepção, tradicionalmente dedicados ao espectador de televisão.

Já em publicações como *A Estética do Filme* (1994) e *As Teorias dos Cineastas* (2002) de Jacques Aumont, podemos encontrar capítulos exclusivamente dedicados à questão do espectador de cinema. No primeiro livro identificamos, inclusive, uma recomendação importante do autor. Trata-se de não aderir a uma perspectiva na qual este é visto meramente no plano estatístico, no sentido de diferenciar a leitura sobre o espectador de cinema das análises comuns ao tema. Neste caso, devemos ter em mente que ele é considerado (de acordo com uma certa tendência nos estudos sobre recepção) em função de índices de audiência ou de híbridos conceituais, onde se prioriza não a experiência do espectador, o contexto sócio-político e o dispositivo em si, mas as sínteses das relações entre essas instâncias, como no caso das denominadas teorias sobre as mediações. Iremos constatar, ao longo de nosso trabalho, que tal posicionamento nos distancia de uma abordagem sobre a experiência propriamente dita, uma vez que as projeções estatísticas e dados quantitativos próprios à essa tendência não nos permitem o acesso à dimensão processual

da experiência em jogo. Ou seja, elas não correspondem ao plano das vivências espectatoriais e aos saberes que lhe são decorrentes, distanciando-se do que objetivamente desejamos estudar: a nossa experiência singular com os materiais audiovisuais que assistimos e a dimensão estética na qual nos apropriamos deles, contribuindo para a consolidação de um novo campo de estudos próprios ao espectador de cinema. Temos razões para entender que muito provavelmente, tanto Stam quanto Aumont sejam uns dos poucos teóricos a discutir o tema do espectador de cinema considerando-o, a princípio, em seu campo específico, pois à medida que nossa investigação avançou, não encontramos nenhuma outra referência que se dedicasse ao assunto tal como o pretendemos abordá-lo.

Os cineastas têm no espectador um tema corrente e devemos considerar a existência de inúmeras análises sobre o problema. Nelas, porém, as discussões sobre o público costumam ser elaboradas em função da lógica dos dispositivos, isto é, de suas possibilidades técnicas, visando cativar e cooptar o espectador. Podemos citar como exemplo, os escritos produzidos por Sergei Eisenstein (1947, 1949) ou por Glauber Rocha (1963a, 1963b), dentre inúmeros outros trabalhos igualmente importantes de outros diretores, nos quais tenho pesquisado a questão do espectador nestes últimos anos. Porém, seguindo a constatação de Aumont, percebemos que se trata dos diretores e cineastas pensando as relações com o público segundo seus modelos teóricos e necessidades específicas. A preocupação reinante nestes casos é a de como o dispositivo pode afetar o espectador, visando a criação e utilização de recursos que tornem a obra audiovisual atraente. Trata-se assim, do posicionamento dos cineastas e dos estudiosos sobre cinema sobre quais elementos técnicos, narrativos, subjetivos, etc, podem, no contexto de suas teorias sobre montagem, ser melhor utilizados na produção da obra, explorando os aspectos perceptivos, emocionais, semióticos, cognitivos, etc, concernentes ao espectador. Desse modo, ele é pensado em função das contingências técnicas e não em seu contexto próprio.

É importante frisar que, ao dizer que existem poucas discussões teóricas a respeito da experiência espectral, não desejamos afirmar que esta não tenha sido abordada e considerada objeto de discussão por parte das teorias próprias ao audiovisual. O que visamos destacar não é a inexistência de teorias que tratem do espectador de cinema e sim a escassez de estudos específicos e de um campo de discussão que lhe sejam próprios. Ao nosso ver, o grande diferencial promovido, tanto por Stam quanto por Aumont é, para além de destacar a importância dos estudos sobre a espectralidade, o de nos dar a oportunidade de pensá-lo como um problema em si e não em função das teorias sobre os dispositivos. E isto não parece ser algo comum no que se refere aos estudos no campo do cinema.

Podemos então afirmar que na esfera do cinema o espectador se torna objeto de interesse e de análises na medida em que teórica, técnica e metodologicamente, os agentes implicados no processo de elaboração das obras audiovisuais consideram-na um produto artístico e/ou comercial criado para seu público específico. Em função dessa lógica, ele é sempre visto como uma questão importante e estratégica, fato que se relaciona diretamente com a perspectiva estatística e com o universo das audiências anteriormente mencionados. E não se trata de pensar um maniqueísmo espectador/dispositivo audiovisual (circuito de produção, a obra em si, os circuitos de divulgação, de exibição, etc.) de cunho meramente comercial e econômico. Como nos mostram autores como Analtol Rosenfeld (2000), Ken Dancynger (2002) ou Stam (2000), um filme mesmo que se proclame como uma obra de arte visa criar público. Ele sempre busca um retorno em termos de bilheteria, em função das exigências mercadológicas de sua produção, mesmo nos casos em que tenha por objetivo mobilizar seu espectador de alguma maneira, lhe proporcionando o acesso a uma experiência estética. Desse modo, os teóricos e suas teorias costumam sempre dar a mais alta importância ao espectador, embora o façam em função de sua necessidade de cativar o público, levando a questão

para o campo da discussão sobre as melhores técnicas empregadas para esse fim.

Contudo, a preocupação com o espectador não se encontra restrita ao universo dos produtores e diretores de cinema e ao universo artístico. Aparelhos como o cronofotógrafo, o fuzil fotográfico (inventados por Étienne-Jules Marey para reproduzir e decompor o movimento dos seres vivos no âmbito de um estudo fisiológico) e o cinemascópio se transmutaram da condição de um experimento científico, passando a ser o suporte tecnológico de um produto considerado artístico a partir de um determinado momento histórico, sendo oferecido ao grande público mediante a lógica cada vez mais reificada do espetáculo e do entretenimento como formas de regulação de uma sociedade em desenvolvimento. Dessa forma, vemos surgir, no plano das relações de poder, a produção de uma demanda cada vez mais voltada a formação e a exploração desse público, onde os dispositivos passam a se especializar como tecnologias voltadas a gestão desse grupo específico. Como relata Arlindo Machado (1997), os homens de ciência estavam mais preocupados, nesse tocante, com a produtividade industrial, com o taylorismo, com o desenvolvimento da ergometria e da robótica. No entanto, é interessante observar como estas perspectivas acabam confluindo para o cinema em si, como demonstra Paul Virilio (2015) em obras como *Guerra e Cinema*.

É deste modo que, paralelamente às teorias artísticas, assistimos ao florescimento de estudos voltados ao espectador que se nutrem das pesquisas produzidas nos diversos campos de saber sobre temas como a percepção, a cognição, a linguagem, e a atenção, dentre inúmeras outras funções consideradas estratégicas. E é a partir desse plano genealógico de agenciamentos entre os dispositivos que podemos também acompanhar o nascimento de entidades específicas como o espectador, o receptor e o observador, que passam a ser inscritas no plano social, naturalizando-se. Autores como Virilio (1988, 2015) e Jonathan Crary (1990, 2013) nos mostram que o

espectador se configura como um produto dessa complexa rede de relações sociais, culturais, históricas e políticas, sempre associadas a produção de dispositivos de controle e de gestão social, bem como as necessidades econômicas de um sistema capitalista em constante processo de afirmação e crise. No entanto, Stam afirma que a história do cinema não se volta somente aos filmes e aos cineastas, mas engloba os sentidos que o público tem atribuído a sétima arte. Desse modo, ele inaugura uma possibilidade de pensar o espectador, não em função da estrutura formal de produção ou das teorias cinematográficas e dos dispositivos, mas das necessidades do próprio espectador como um problema distinto.

Consequentemente, nosso trabalho tem por objetivo analisar a questão da espectadorialidade, não em função das teorias (sejam elas de cunho técnico/cinematográfico, sociológico, cultural, psicológico, etc.), mas a partir de um campo próprio, visando, além de dialogar com esses saberes, voltar-se ao entendimento da experiência do espectador de cinema em sua realidade específica. Como mencionamos anteriormente, durante nossa investigação percebemos que a definição de espectadorialidade feita por Stam constitui uma exceção e que mesmo as discussões contidas em seu trabalho abordam o espectador a partir de referências comuns aos estudos sobre recepção, tradicionalmente voltados ao campo da televisão. De uma perspectiva na qual os dispositivos imprimem sua lógica de funcionamento ao público, tal como na análise textual (Stam, 2000; Mascarello 2004; Gomes, 2005; Stacey, 1993), aos estudos estatísticos sobre audiências (Ruótolo, 1998; Orozco, 2001): em se tratado dos estudos sobre recepção e das teorias sobre o espectador de cinema vigentes, praticamente nenhuma das abordagens que investigamos trata da experiência espectadorial propriamente dita. Além de em muitos casos se manter a prerrogativa de uma condição passiva do público tal como no caso da screen-theory ou do determinismo textual (Mascarello, 2011a; 2004a), análises como a de Jesús Martín-Barbero (2004, 2006), por exemplo, se limitam a uma discussão

sobre as mediações como uma síntese oriunda das interações entre os dispositivos e os espectadores, baseando-se na suposição da impossibilidade de acesso à experiência. E como teremos oportunidade de demonstrar, falar em mediações ou em audiências como índices representativos da experiência espectral, não se torna suficiente, uma vez que esta deve ser entendida como a base do nosso mundo subjetivo e cognitivo.

De acordo com a investigação de Nilda Jacks (2008, 2014, 2017) sobre os estudos de recepção no Brasil, uma quantidade bastante restrita de pesquisas no país se dedica ao espectador de cinema, embora haja um crescimento exponencial de pesquisas sobre este tema ao longo dos últimos anos. Com exceção do trabalho de Fernando Mascarello (2001, 2004) que realizou uma discussão importante sobre o tema, as demais pesquisas apontadas por Jacks abordam o assunto orientando-se teórica e metodologicamente a partir dos estudos sobre recepção. Consequentemente, podemos perceber que: a) poucas pesquisas tratam propriamente do espectador de cinema, independente das questões teóricas e técnicas relativas aos dispositivos; b) que a maioria destas não privilegia a realidade específica do cinema, baseando-se, predominantemente nos estudos sobre recepção; e c) que existe uma escassez ainda maior em se tratando de teorias que pensem a experiência do espectador numa dimensão estética e (como teremos oportunidade de analisar) emancipada, tal como a proposta de Jacques Rancière (2008).

Na busca pela especificidade de um campo inerente ao espectador de cinema, fomos percebendo que as discussões teóricas tratavam do tema sem necessariamente pensar o plano da experiência propriamente dito. E falar em audiências e mediações na condição de sínteses do comportamento, como no caso dos estudos de recepção, não equivale a falar de experiência. Ao invés disso, a consideramos a partir da leitura de autores como John Dewey (1980), Natalie Depraz, Francisco Varela e Pierre Vermersch (2006) e Jorge Larossa (2014), como um acontecimento singular. A experiência

configura-se para nós, portanto, como um modo de subjetivação por excelência (Guattari e Rolnik, 1986; Guattari, 1992) no qual percebemos a individuação (Simondon, 1989, 2020) do espectador na medida em que ele se relaciona, num plano estético e inventivo, com a obra audiovisual assistida. Desse modo, nossa investigação trata, num contexto teórico amplo e rico, do tema da espetatorialidade, buscando nele entender como ocorre a experiência estética. E uma constatação preliminar é a de que ela se constitui a partir do exercício da atenção, não só na interação do público com a obra audiovisual assistida, mas em relação a todo o contexto do dispositivo cinematográfico, o que pode se constituir um diferencial importante na abordagem do assunto. Optamos então, por discutir a relação do espectador com o cinema, não tanto pela via do filme, mas do cinema como um dispositivo, incluindo nele a esfera da produção e, principalmente, a da exibição, uma vez entendendo que é no espaço de exibição que a experiência estética com a obra audiovisual se realiza.

É no contexto de uma regulação da percepção e da atenção pelas máquinas de visão (Virilio, 1988) e pelas tecnologias da imagem, tal como nos mostra Philippe Dubois (2004), que notamos a relevância de uma discussão sobre a experiência do espectador de cinema. As modulações tecnológicas no plano dos dispositivos midiáticos não só contribuíram para a constituição do espectador como têm possibilitado, ao longo dos diferentes períodos históricos, uma transformação contínua de ambos os domínios, seja no que se refere a logística perceptiva (Virilio, 1993) e das técnicas do observador (Crary, 1990), seja no desenvolvimento de uma maquinaria digital de gestão da atenção, como nos afirmam atualmente o próprio Crary (2014b), além de autores como Dominique Boullier (2014), George Frank (2014), Matteo Pasquinelli (2014), Ives Citton (2014b), dentre outros. O cinema é um dos dispositivos que compõe esta rede de gestão. Ele não se restringe a dimensão do filme em si, mas engloba todo aparato de produção, circulação e exibição, sem o qual a obra não seria possível. Para Dubois (2004), as máquinas produtoras de imagens pressupõem, ao

menos, um dispositivo que institui uma esfera tecnológica necessária à emergência de um sistema imagético. Desse modo, a constituição da própria espectralidade é atravessada pelos efeitos das novas tecnologias e das inovações que elas produzem, trazendo implicações ao processo de produção, circulação e exibição dos filmes.

A passagem do fotograma ao pixel, bem como da montagem artesanal ao processo de edição digital são exemplos de transmutações produzidas na esfera tecnológica e assimiladas pelo dispositivo cinematográfico, repercutindo nos hábitos espectraliais do público e ao mesmo tempo modificando-os. A sala de exibição, por exemplo, não é mais o único templo consagrado aos filmes. Hoje eles podem ser assistidos nos mais diversos espaços, utilizando-se para isso, dos mais variados suportes; seja em casa, num museu ou no ônibus, numa época onde a reprodutibilidade técnica idealizada por Walter Benjamin (2012) alcança seu apogeu. No entanto, mesmo elencando todas essas possibilidades e sabendo que podemos assistir a um filme no computador, num smartphone ou em nossas smart-tvs de 75 polegadas *Full/ Ultra HD/ 4K*, através da *Netflix*, ou de um canal de TV a cabo, continuamos recorrendo à sala escura. Seria meramente uma questão de hábito cultural estabelecido? Em meio a proliferação de novos espaços e suportes, as salas de cinema ainda persistem, embora tenham igualmente se modificado. Dos grandes espaços aglutinadores e formadores de convívio social às micro salas de shopping padrão *Cinemark*. Do impacto causado pela impressão de realidade ao assistir o avanço da locomotiva em *A Chegada do Trem na Estação* dos irmãos Lumière ao hiper-realismo das tecnologias 3d. A espectralidade tem acompanhado as revoluções no plano dos dispositivos que lhe envolvem. Não só a forma de editar e produzir filme mudou. A maneira de assisti-lo também. Uma discussão sobre espectralidade no cinema não pode, portanto, deixar de registrar essas transformações.

Logo, para estabelecer uma reflexão sobre a experiência espectralial, torna-se necessário pensar não só as mudanças

operadas no plano do público, mas nos múltiplos dispositivos que se agenciam ao nosso hábito de assistir filmes, tanto no âmbito da produção, quanto no da exibição. Nosso interesse, no entanto, não é o de fazer um histórico destas transformações, mas o de acompanhar como as principais referências teóricas tem dado conta da questão, dando-nos subsídios para pensar a experiência do espectador de cinema na contemporaneidade. Além disso, o cinema nos oferece a possibilidade de pensar sobre como a obra de arte pode nos proporcionar o acesso a experiência estética, possibilitando-nos a criação de novos modos de subjetivação. O uso das técnicas cinematográficas nos filmes é um bom exemplo de como estas podem potencialmente nos sensibilizar e mobilizar, nos impelindo a estados atencionais nos quais nossa cognição se libera dos hábitos espectatoriais reconhecidamente reificados e nos coloca, num plano estético, numa perspectiva de reinvenção, não só em relação ao que assistimos, mas de nós mesmos.

Devemos considerar que a escolha pelo tema da espetatorialidade não se deu por acaso. A princípio, venho ao longo de minha formação acadêmica me dedicando a pensar os atravessamentos produzidos pelos dispositivos midiáticos, em especial o cinema, no que se refere a produção de subjetividades. De uma série de pesquisas e trabalhos voltados ao tema das mídias e da sétima arte em sua dimensão técnica, surge um amadurecimento da discussão ao longo dos anos, donde nasce o entendimento de que não basta destacar o aspecto dos dispositivos e das tecnologias como agentes de sistemas de dominação ou de produção de ideologia, por exemplo. Ao invés disso, pensar a questão no plano das relações de poder, da produção de subjetividades, da criação e da invenção, conforme as pesquisas realizadas por autores como Virgínia Kastrup (2007a), nos leva a considerar todos os atores com os quais o debate se realiza, não só os dispositivos e seus idealizadores, mas os próprios espectadores como parte fundamental dessa dinâmica. Desse modo, o interesse pelo tema do espectador se dá em função não apenas da

pertinência em pensar o cinema como um dos principais dispositivos que compõem o *mass média*, mas principalmente, pelo fator primordial de que nele somos capazes de acessar o plano da experiência na qual nos subjetivamos.

Tal situação confere ao cinema, conforme teremos oportunidade de examinar detalhadamente, a condição de um verdadeiro laboratório estético, por meio do qual se estabelecem novas dinâmicas de partilha entre as esferas do visível e do dizível, dadas no plano das relações dos sujeitos com o universo das imagens, como nos mostra Jacques Rancière (2000, 2003a, 2003b, 2008). Para além de uma simples assimilação de conteúdos informacionais, as obras em sua dimensão artística nos proporcionam (em função da suspensão dos nossos hábitos espectatoriais) uma experiência de cunho inventivo de produção de si e do mundo por meio da ressignificação dos materiais audiovisuais. Daí a necessidade de pensar nossa opção pelo cinema como possibilidade de resistência a captura dos processos de subjetivação mediante a lógica do espetáculo e do entretenimento. Nossa aposta é a de que esse trabalho se realize no plano singular do exercício de nossa atenção para com a obra audiovisual no contexto do dispositivo cinematográfico. Como nos mostra Larrosa, a experiência como acontecimento, remete ao que nos passa, ao que, num regime de arrebatamento ou de paixão, nos leva a pensar, a transformar nossos significados sobre o mundo e a nós mesmos. O que nos leva a concluir que, para além de uma maquinaria produtora de imagens, os espectadores podem manipular autonomamente o que circula no universo midiático, constituindo suas leituras e se apropriado de modo emancipado desses materiais.

Da percepção de uma insuficiência na abordagem do problema da experiência por parte dos estudos sobre recepção, chegamos então à discussão estratégica sobre a emancipação intelectual proposta por Rancière (1987; 2008). Entendemos que a legitimidade em se afirmar o plano da experiência do espectador reside na condição singular deste lidar, à sua maneira, com aquilo que assiste,

numa perspectiva emancipada. Mais do que destacar um princípio de autonomia, a emancipação se constitui um conceito importante na proposição de estudos futuros sobre o tema (Soares; Kastrup, 2015)¹. Ela é quem nos garante a constatação de um uso diferenciado do universo das imagens audiovisuais por parte do espectador no entrecruzamento com as obras audiovisuais em sua proposição artística, fato talvez ainda não explorado de modo suficiente pelos estudos sobre espetatorialidade e recepção. No entanto, afirmar a emancipação como princípio da experiência espetatorial ainda não resolve o problema de sua delimitação numa dimensão estética, uma vez que a discussão em relação ao conceito levanta questões sobre a natureza dessa experiência emancipada, sobre como ela se caracteriza na interação com o dispositivo cinematográfico e como ela pode ser efetivamente acessada.

É neste momento que nos deparamos com a importância dos estudos sobre a atenção numa abordagem ecológica, tal como proposta por Yves Citton (2014a). Ao considerá-la como um vetor de subjetivação, o autor nos fornece a base na qual a experiência espetatorial literalmente se realiza, inaugurando um rico campo de investigação. É pelo exercício de uma atenção que nunca é individualizada, mas sempre coletiva, que o espectador se reinventa, acesando a experiência estética na composição das leituras emancipadas sobre o que assiste e realizando o que Rancière (2008) nomeia como trabalho de tradução. Ao invés de uma atenção focal, baseada numa consciência isolada que se volta para um objeto, percebemos, através do trabalho de Citton, a existência de múltiplas formas de atenção que se agenciam numa perspectiva em mil folhas, na composição de um regime atencional próprio a espetatorialidade e no qual, conforme nos mostra o autor, os sujeitos se subjetivam na medida em que sua atenção se constitui. Logo, é no agenciamento coletivo de nossa atenção aos diversos elementos que compõem o

1

Disponível em: <https://doi.org/10.12957/epp.2015.19422>.

material audiovisual (ao campo e ao extracampo da obra, assim como ao da sua produção e distribuição), bem como à atenção dos outros espectadores, que a dimensão da experiência literalmente encarna num acontecimento espetatorial. Esta passa então a orientar esteticamente nossa atividade atencional, nos incitando cognitivamente à produção de si e do mundo, num trabalho inventivo de tradução.

Além do percurso teórico, no intuito de delimitar o que concerne à pesquisa sobre a espetatorialidade, diferenciando-nos, dos estudos de recepção, nos lançamos a busca por uma opção metodológica, visando investigar como podemos acessar o plano da experiência na dimensão de um acontecimento consumado no exercício da atividade atencional. Para tanto, recorremos ao método da cartografia (Passos, Kastrup e Escóssia, 2009; Passos, Kastrup e Tedesco, 2014), formulando a proposta de uma explicitação da experiência, a partir do conceito formulado por Pierre Vermersch (1994). Mais do que se voltar a formas pré-estabelecidas e a saberes cristalizados, a cartografia considera a dimensão processual dos fenômenos aos quais se dedica, estabelecendo uma atitude de pesquisa dada na inversão do paradigma “conhecer para transformar” em “transformar para conhecer”. Enquanto uma aposta político-metodológica, a cartografia se revela como uma opção coerente no que se refere as pesquisas sobre a experiência, uma vez que esta se personifica como transformação constante, isto é, pura processualidade. Já a explicitação é a atitude por excelência na qual a experiência estética se manifesta, tornando-a ao mesmo tempo acessível, sendo um direcionamento importante em relação as pesquisas sobre o tema. Teremos a oportunidade de constatar que é na dimensão procedural descrita por Vermersch que a experiência literalmente se dá, isto é, onde realmente ela acontece. Desse modo, a explicitação nos permite acessar o universo atencional do espectador em sua relação com a obra audiovisual, nos mostrando como, num viés cognitivo e inventivo, se operam as transformações vividas pelos sujeitos em sua interação com a obra cinematográfica.

Em função do exposto, a discussão sobre a experiência do espectador proposta neste trabalho se encontra estrategicamente disposta da seguinte maneira: No capítulo um faremos um levantamento sobre o tema da espetatorialidade no cinema, visando delimitá-lo como um campo de investigação específico e diferenciado dos estudos sobre recepção. Neste sentido, apresentamos as principais referências sobre o tema e dialogamos com elas, passando, a partir da leitura dos trabalhos de Stam (2000), Aumont *et al.* (1999) e Aumont, (2002), pelas definições de espetatorialidade relativas aos principais teóricos de cinema que tratam do assunto. Em seguida, discutimos o entendimento inerente ao campo dos estudos sobre recepção sobre a questão. Analisaremos as considerações de autores como Mascarello (2001, 2004), Jacks (2008, 2014), dentre outros, nelas destacando a suposição das audiências como índices representativos da experiência do espectador. A partir de uma crítica a concepção passiva do público de cinema implícita na maioria dessas teorias, bem como a insuficiência das audiências como forma de expressão da experiência, estabeleceremos uma leitura sobre a perspectiva da emancipação intelectual proposta por Rancière (2008), considerando-a o solo fundante de uma proposta de estudos sobre a experiência do espectador no cinema.

No segundo capítulo, daremos continuidade a crítica sobre as audiências como forma de expressão da experiência e apresentaremos a noção de mediação (Martín-Barbero, 2004, 2006) como parte de uma possível solução ao problema, identificando que a opção por este conceito parte da premissa de inviabilidade do acesso ao plano experiencial. A partir da noção de emancipação, propomos a superação dessa inviabilidade e buscamos então definir o conceito de experiência. Com a leitura das obras de autores como Depraz, Varela e Vermersch (2006) e Dewey (1980a, 1980b) destacaremos o equívoco de uma definição de experiência em termos de indicadores comportamentais, além de enfatizar que, embora presente em todas as nossas vivências, ela não se configura como óbvia. Recorrendo

a obra de Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch (1993, 2010) destacaremos que as concepções usuais de experiência esbarram sempre numa visão dicotômica entre sujeito e objeto, ignorando, tanto o seu aspecto consensual, quanto sua dimensão corporificada, enfatizando que a experiência se dá a partir de uma co-originação dependente entre essas duas instâncias.

Apresentaremos também o conceito de cognição trabalhado por estes autores. Para tanto, diferenciamos os estudos sobre os processos cognitivos (Maturana e Varela, 2018; Varela Thompson e Rosch, 1993, 2010; Kastrup, Tedesco e Passos, 2008) de cunho enativo, das ciências cognitivistas tradicionais (ou da reconhecimento) que pensam a cognição como uma função intelectual voltada a solução de problemas e baseada no pressuposto da representação. Destacamos assim, como as concepções recongnitivas comparecem no campo dos estudos sobre o cinema (Aumont, 1990; Bordwell, 1996; Santaella e Nöth, 1997), propondo o modelo alternativo de uma cognição inventiva (Kastrup, 2007a) e encarnada. A partir desse ponto, apresentaremos o conceito de experiência formulado por Larrosa (2014). Este a compreende, de forma semelhante a Dewey, como a dimensão de um acontecimento que nos atravessa, o que nos permite relacioná-la aos processos cognitivos, afirmando seu caráter singular, além de registrar sua equivalência aos processos de subjetivação. Após a definição dos conceitos, passaremos então a pensar o lugar da experiência nos estudos de recepção, reafirmando que as concepções usuais de espectador não contemplam tal dimensão processual definida pelos autores, buscando enfatizar a experiência como um princípio fundamental aos estudos sobre espectralidade no cinema.

No capítulo três, discutiremos sobre as reverberações do dispositivo audiovisual no plano da experiência espectral, visando acompanhar, a partir das máquinas de visão de Virilio (1988a) e das contribuições de autores como Dubois (2004), Crary (1990), dentre outros, as modulações produzidas pelas novas tecnologias na

configuração da experiência espectral, tal como a concebemos hoje. Além de definirmos o conceito de dispositivo, realizaremos um debate sobre como as inovações tecnológicas interferem em nossa relação com os materiais audiovisuais, seja na reorganização do nosso mundo perceptivo, cognitivo e atencional, ou no âmbito da produção dos filmes e nos circuitos de exibição. A partir do entendimento de que o dispositivo inclui os espaços de exibição, nos dedicaremos a uma análise da situação de cinema, conforme descrita por Hugo Mauerhofer (1985), e repensada por autores como Bamba (2013a), Gomery (1992) e Menoti (2010), destacando como a ambiência contribui para o exercício da atenção para com o filme, em função de um estado de imersão que lhe é peculiar.

De uma logística da percepção, pensada a partir de Virilio (1993), passamos então a perspectiva de uma economia da atenção, tal como formulada por Crary (1999, 2014a, 2014b), Boullier (2014), Frank (2014), Pasquinelli (2014), Citton (2014b), dentre outros. Neste momento, visamos situar o debate sobre como os processos atencionais tem sido objeto constante de exploração por parte do *mass media*, em especial, do cinema. Desse modo, discutiremos sobre como a perspectiva econômica se agencia à lógica do capitalismo contemporâneo promovendo, por meio de uma política de entretenimento a partir do espetáculo (DEBORD, 1992), a captura dos processos de subjetivação numa dimensão recognitiva. Enfatizaremos ainda a proposta de uma ecologia da atenção, tal como formulada por Yves Citton (2014a) como uma alternativa à perspectiva econômica, oferecendo novos modos de entendimento da questão.

No quarto capítulo ressaltaremos a importância dos estudos sobre a atenção para as pesquisas sobre a experiência espectral. Inicialmente, destacamos como o tema costuma ser abordado no campo do cinema, realizando uma breve análise sobre como este tem sido discutido a partir da leitura de autores como Hugo Munsterberg (1983), Aumont *et al.* (1999), Crary (1999, 2014a), Luciana Caliman (2008), Virgínia Kastrup (2004, 2012), dentre outros. Após esse breve

histórico apresentamos a abordagem ecológica de Citton (2014a) como diferencial. Sua concepção do fenômeno em sua natureza transindividual e coletiva nos serve de referência a fim de pensarmos a processualidade da experiência estética encarnada na atividade atencional do espectador no cinema. Neste sentido, destacamos sua concepção em mil folhas. Na abordagem ecológica, a atenção é composta por diversas faces ou espectros que se modulam na composição de uma atividade atencional a qual julgamos, aparentemente, como um fenômeno único. Para o autor nós nos subjetivamos à medida que exercitamos nossa atenção, fato considerado crucial em nossa discussão. Além, da composição em mil folhas, destacamos ainda que a própria atividade atencional varia segundo os diferentes contextos, pensando então os regimes atencionais postulados pelo autor e trazendo a discussão mais especificamente para o campo da espectralidade no cinema.

A partir da leitura dos referenciais sobre a atenção, nos dedicamos, no capítulo cinco, a pensar de forma mais direta a relação entre a experiência espectral e a atenção. Neste momento, aprofundamos nossa análise sobre as mil folhas e propomos, baseando-nos na tese de Citton, a formulação do cinema como um laboratório estético. Trata-se da afirmação do dispositivo audiovisual como potencializador de nossa experiência estética, para além de sua condição de indústria ou de sua submissão a lógica do mercado. Na sequência, propomos uma reflexão sobre os regimes atencionais pensados no contexto da relação do espectador com a obra audiovisual. A partir desse ponto, destacamos a produção emancipada dos novos modos de ser e dos saberes produzidos pelos espectadores na interação com as obras audiovisuais como um modelo alternativo à lógica do espetáculo e do entretenimento. Nos apoiaremos, para tanto, na perspectiva da cognição inventiva associada aos regimes atencionais no cinema e ao trabalho de tradução, tal como formulado por Rancière (2008).

Para concluir, no capítulo seis nos dedicaremos a questão do acesso ao plano da experiência espectral propriamente dito.

Apresentamos os pressupostos da prática da cartografia (PASSOS, KASTRUP e ESCÓSSIA, 2009; PASSOS, KASTRUP e TEDESCO 2014; SADE, 2013) em sua proposta de acompanhamento de processualidades, aplicando-a na leitura sobre experiência espectral. Em função da importância dada a esta última, propomos a elaboração de um dispositivo de pesquisa que se volte para os processos atencionais nos quais ela se materializa, uma vez considerando que o modo de acesso mais efetivo ao plano da experiência seja o do acompanhamento em relação àquilo que o espectador associa como vinculado ao exercício de sua atenção no momento em que assiste a um filme. Apresentamos então as principais considerações de Vermersch (1994) sobre a entrevista de explicitação, visando pensar sua aplicação numa análise sobre a experiência espectral.

1

**A ESPECTATORIALIDADE
NO CINEMA
E A EMANCIPAÇÃO**

1.1. ESPECTATORIALIDADE OU RECEPÇÃO? ALGUMAS APROXIMAÇÕES PRELIMINARES

No campo das pesquisas sobre o audiovisual e produção de subjetividades, o termo espectador costuma ser atribuído a pessoa que interage com os dispositivos midiáticos e artísticos os mais variados. Ele designa, por exemplo, aquele que ordinariamente assiste a um programa televisivo, visita um museu ou uma galeria de arte, assiste a uma peça de teatro ou a uma obra audiovisual em uma sala de cinema, ou mesmo aquele que joga videogames e se conecta as redes sociais. Levando em conta seu uso atual, poderíamos supor que ele se refere ao conjunto de indivíduos que interagem, por meio dos mais variados modos, com o universo das imagens produzidas no contexto de diferentes dispositivos artísticos e tecnológicos. Não podemos deixar de mencionar que uma gama importante de escritos sobre o espectador se vincula aos estudos sobre recepção, lembrando que o tema também é abordado por alguns teóricos do cinema e das artes em geral, não se vinculando unicamente ao mesmo. Contudo, a observação nos levou a concluir que se costuma relacionar o tema da espectadorialidade ao da recepção, tornando-se estes equivalentes. Mahomed Bamba (2013a) afirma, por exemplo, que as definições do fenômeno que se convencionou chamar de espectadorialidade acabaram levando, dentro das teorias da recepção, à configuração de um subcampo dedicado exclusivamente ao estudo da reconstrução de figuras e modos espectatoriais. Já para autores como Jacques Aumont (2002), “o primeiro objeto de teorização sobre a instituição cinematográfica é o público e o espectador” (AUMONT, 2002, p. 98).

Mas a opção pela espectadorialidade não é aleatória. Nos remetemos aqui a autores como Robert Stam (2000) na utilização do termo. Ele se refere a espectadorialidade como o campo dedicado aos estudos e pesquisas voltadas a esse sujeito específico.

Na sua visão, em se tratando de teoria do cinema, “não seria totalmente correto falar em nascimento do espectador, uma vez que ela sempre dedicou atenção à questão da espectralidade” (STAM, 2000, p. 255). Logo, a análise da espectralidade investiga os agenciamentos e tensionamentos produzidos no plano das relações entre os dispositivos cinematográficos, os discursos e o contexto histórico que moldam o espectador e a própria obra.

Fernando Mascarello (2004a, 2001a) buscou delimitar, ao longo de seu trabalho, uma teoria específica do espectador de cinema assinalando que historicamente as pesquisas sobre espectralidade são herdeiras dos estudos sobre recepção, tradicionalmente concentrados no campo da televisão. Por sua vez, a recepção é entendida, de acordo com Guillermo Orozco (2001), como um processo mediado por diversos meios e fontes, contextualizado material, cognitiva e emocionalmente, desdobrando-se numa complexidade de contextos e cenários que “incluem estratégias e negociações dos sujeitos com as referências midiáticas das quais resultam apropriações variadas que vão, desde a mera reprodução até a resistência e sua contestação” (OROZCO, 2001, p. 23).

Atualmente, os estudos sobre o espectador no campo do cinema vêm dando destaque ao papel ativo na interação do público com as obras, o que tem gerado um amplo debate em relação ao estatuto de sua atividade/passividade. Para Mascarello, os estudos sobre recepção cinematográfica foram fortemente influenciados pela lógica do que denomina como determinismo textual². Este postula a redução da relação cinema popular/espectador à condição de um evento determinado especificamente pelo texto fílmico, em detrimento do contexto histórico e do espectador concreto, considerando-o, neste sentido, totalmente passivo. Herdeira de uma tradição inspirada na crítica de Brecht, nos estudos de Roland Barthes e

2

Ver: Eduardo MASCARELLO. **A Screen-Theory e o Espectador Cinematográfico**: Um Panorama Crítico. Revista Novos Olhares nº 8/ vol. 2, 2001a, p. 14.

posteriormente na interpretação de cunho psicanalítico de Christian Metz, a principal ideia dessa vertente é a de que a estrutura narrativa das obras cinematográficas segue as premissas do discurso textual, que atua aí como modelo de referência. Cabe salientar que o determinismo textual foi a concepção dominante nos estudos sobre recepção, surgida no contexto do Modernismo Político³, movimento que ganhou notoriedade no final da década de 60 e durante a de 70. Portanto, de acordo com este paradigma o espectador é pensado a partir de um corpus teórico voltado exclusivamente para os dispositivos, não sendo valorizada assim a sua experiência concreta.

Regina Gomes (2005) também aponta o aspecto de passividade como característica marcante e presente, tanto no plano da obra, quanto no do espectador. A autora destaca que “as análises textuais explicam o objeto gerando interpretações a partir dele (...)”. Estas análises retiram o texto (e a recepção, por consequência) da história, ou seja, removem o texto de seu contexto” (GOMES, 2005, p. 1143). Segundo Mascarello, o espectador é compreendido “como uma entidade abstrata e passiva relegada às suas leituras e prazeres com o texto fílmico dominante, sendo condenada como instrumento de um ‘posicionamento subjetivo’ no interior da ideologia capitalista” (MASCARELLO, 2004a, p. 92). Tal modo de se pensar a atividade possível ao espectador (como relegada às leituras e prazeres) é fruto da influência de uma tradição estruturalista crítica, marcada pelas contribuições de autores como Jean-Louis Baudry (1970), Cristian Metz (1977), Noel Burch (1969), dentre outros. Elas são herdeiras da abordagem psicanalítica e do marxismo althusseriano, que se alinharam à pesquisa das relações do público com as imagens na

3 Segundo o autor, o modernismo político, termo cunhado por Silvia Harvey e David Rodowick se caracteriza: “pelo amalgamento estruturalista/ pós-estruturalista entre a semiologia “metziana”, a psicanálise lacaniana e o marxismo althusseriano, incluindo as teorias francesas da desconstrução e do dispositivo (elaboradas, no pós-maio de 1968, nas páginas das revistas *Cinéthique* e *Cahiers du Cinéma*) e a teorização anglo-americana liderada pelo periódico inglês Screen -usualmente referida como Screen Theory”. Cf.: Fernando Mascarello (2004a). Os Estudos Culturais e a Espectatorialidade Cinematográfica: Um Mapeamento Crítico. **Revista ECO-PÓS**, 07 (2), p. 92.

medida em que este campo de estudos ia se constituindo. Embora possamos vislumbrar o reconhecimento de certa visão ativa do público no que se refere as “leituras e prazeres”, tal condição se restringe somente à interpretação dos elementos definidos a priori pela estrutura e texto fílmico. Ou seja, eles seriam sempre definidos pela obra, sendo logicamente pensados e proporcionados por ela. Sobre esse ponto, Stam (2000) afirma que “nos anos 70, a teoria psicanalísava os prazeres da situação cinematográfica como tal, para logo afirmar que, nos anos 80 e 90, os analistas tornaram-se mais interessados pelas formas socialmente diferenciadas de espectralidade” (STAM, 2000, p. 229).

Os autores citados destacam também o movimento inglês da Screen-Theory⁴, caracterizado por um discurso crítico, mas de continuidade à tradição estruturalista vigente, no qual o paradigma continuaria a ser o do espetáculo que cria o espectador, não se concebendo de forma coemergente, o contrário. Nele, o objeto fílmico é criado e submetido ao mesmo tempo à narrativa como determinante daquilo que é projetado na tela, sendo este, por sua vez, mascarado pelo realismo aparente do conteúdo comunicado. Entretanto, embora de cunho mais flexível em relação ao lugar ocupado pelo espectador (considerando-o agora em sua dimensão perceptiva e mesmo histórica), as discussões propostas pelo movimento da Screen-Theory ainda mantêm uma visão passiva deste último. Segundo Mascarello:

De modo geral, o fato é que as considerações sobre a importância do contexto histórico de recepção sobre a relação texto/espectador vem aparecer somente na condição de ressalva ou apêndice à investigação central, que permanece sendo sempre a das estruturas textuais como posicionadoras do sujeito-espectador (MASCARELLO, 2001a, p. 25).

4 A Screen-Theory é um movimento constituído a partir da reunião de um conjunto de intelectuais em torno da revista inglesa “Screen”, que posteriormente ganhou destaque no cenário americano. A revista se caracterizava como um corpus alternativo às publicações correntes de origem francesa, tais como a Cinéthique e o Cahiers du Cinéma. Ver: Fernando MASCARELLO (2001a). *Ibid.*, p. 24.

O autor menciona ainda o surgimento de um novo movimento de tradição anglo-americana durante a década de 80, denominado como *Estudos Culturalistas de Espectatorialidade Cinematográfica*. Esses estudos investem na disseminação de seus valores na cultura por meio de uma ampla gama de dispositivos, onde os textos estão inseridos em uma matriz social e produzem consequências sobre o mundo. “Os estudos culturais chamam a atenção para as condições sociais e institucionais no interior das quais o sentido é produzido e recebido” (STAM, 2000, p. 250). Trata-se, por conseguinte, de uma visível oposição ao determinismo textual como definidor a priori de todos os sentidos possíveis da obra sem, porém, alterar substancialmente o paradigma de uma suposta passividade do espectador.

No que se refere ao cinema, não podemos deixar de considerar o trabalho de Aumont (1994). Este pensador faz uma importante contribuição à discussão, ao colocar que podemos nos interessar pelo espectador de cinema de diversas maneiras. Desse modo, podemos pensá-lo como público do cinema ou como público de certos filmes, referindo-nos, por exemplo, a uma população no sentido sociológico do termo, que se dedica a prática socialmente definida de ir ao cinema. O autor enfatiza que a sua discussão sobre o tema seria voltada especificamente ao espectador de cinema, não recorrendo a teorias baseadas em estudos estatísticos sobre o assunto. Aumont prefere se dedicar “a relação do espectador com o filme como experiência individual, psicológica, estética, em suma, subjetiva: interessamo-nos pelo sujeito espectador e não pelo espectador estatístico” (AUMONT *et al.*, 1994, p. 224).

Passando pelas teorias psicológicas de pesquisadores como Hugo Munsterberg e Rudolf Arnheim, pelos estudos sobre a percepção dos filmes como objeto da filmologia e pela concepção do espectador em teóricos do cinema soviético como Lev Kulechov, Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, Aumont explica como se deu a inversão de um paradigma mentalista e formalista associado aos dois primeiros pensadores (onde a tônica era o plano sensorial e a mente como sede dos fenômenos audiovisuais, considerando o dispositivo em segundo plano), ao

modelo técnico concebido pelos cineastas russos, no qual a prerrogativa era a modelagem do espectador: “Em outras palavras, como, a partir da representação fílmica, induzir emoções – como influenciar o espectador?” (AUMONT *et al.*, 1994, p. 228). A partir da filmologia, o autor acompanha o percurso psicanalítico implícito nas obras de teóricos como Cristian Metz, Roland Barthes e Edgar Morin, donde afirma que “aí existe uma espécie de aposta, que o espectador de cinema é inteiramente homólogo e redutível ao sujeito da psicanálise, em todo caso, a seu modelo teórico” (AUMONT *et al.*, 1994, p. 283). Embora enfatize que essa concepção começa a ser questionada, o autor não aponta nenhum exemplo de alternativa a esse modelo psicanalítico.

Não desconsideramos a importância de noções como as de inconsciente, desejo, identificação e narcisismo (as principais destacadas por Aumont em seu estudo) na investigação sobre a espectralidade. No entanto, além do entendimento de que a psicanálise não é o único saber a tratar da questão do sujeito, prevalece a perspectiva dessas teorias de se pensar o espectador segundo os modelos teóricos pré-estabelecidos e não considerando sua experiência e seu papel ativo. Seguimos, contudo, a orientação de Aumont de pensar o espectador em sua relação com o filme, tentando para isso, estabelecer qual a natureza e a especificidade desta relação, embora seja importante salientar que a posição do autor se ancora numa concepção de subjetividade individualizada, distante da proposta coletiva que buscaremos sustentar ao longo de nossa investigação, como teremos oportunidade de demonstrar mais adiante.

1.2. RECEPÇÃO, AUDIÊNCIA E MERCADO

Assim como Stan, Mascarello também afirma, a partir da leitura da obra de Graed Turner (2000), um deslocamento da perspectiva da análise textual em direção a uma visão mais aberta e de aceitação das

interferências do público no processo. O fato curioso é que tal movimento é operado a partir dos estudos sobre as audiências cinematográficas, aproximando-se da perspectiva estatística que Aumont deseja evitar:

Na medida em que os estudos culturais deslocaram-se dos textos para as audiências, e desta forma para as estruturas sociais que situam os indivíduos como audiências, também os estudos de cinema voltaram a examinar seus contextos culturais e econômicos constitutivos (TURNER 2000, citado por MASCARELLO, 2004a, p. 95).

Numa direção semelhante, Orozco (2001) destaca a importância da audiência nos estudos sobre recepção. O termo se refere não a um índice relativo a uma mera atividade receptiva por parte do público, mas a uma série de ações mediadas por uma diversidade de vetores sociais, culturais e históricos. Neste momento é interessante observar que os estudos das audiências evidenciavam um dado importante em relação às leituras sobre a espectralidade. Esses estudos mostravam, de modo paradoxal, uma postura inversa por parte do público em relação às expectativas dos intelectuais e produtores, isto é, sobre o que os segundos teorizavam em relação ao primeiro. Se não havia, por exemplo, uma rejeição explícita das obras (indicada em termos de comportamento do público inferido por índices de audiência), no mínimo existia um hiato entre aquilo que o corpus teórico pensava a partir do discurso textual e dos seus produtos e a experiência concreta dos espectadores. As tecnologias empregadas na produção poderiam não ser, assim, plenamente eficazes na cooptação do público; fato este que potencialmente poderia ser indicado pelas audiências como instrumento de contato com essa realidade. Sobre este ponto, descreve Ana Carolina Escosteguy (2006):

No final dos anos 80, observa-se, contudo, que o desenvolvimento da pesquisa sobre as audiências manifestava-se muito mais centrado no receptor e no seu contexto. Assim, o texto deixa de ser um princípio estruturante na produção de sentido e a investigação passa a concentrar-se muito mais na compreensão das determinações contextuais da recepção (ESCOSTEGUY, 2006, p. 08).

Reconhecemos a importância e a valorização dos estudos sobre a audiência, no sentido de uma crítica ao modelo textualista vigente e como um elemento importante no tocante ao conhecimento da realidade do público. Numa perspectiva atual, Stam afirma o espectador como mais ativo e crítico, e não como objeto passivo de interpelação por parte dos dispositivos cinematográficos ou televisivos. Neste sentido, ao apresentarmos esta breve explanação acerca dos estudos sobre a espectralidade como oriunda dos estudos sobre recepção, não podemos deixar de destacar dois pontos importantes que nos remetem a tomada de alguns posicionamentos estratégicos em nossa discussão.

Em relação ao próprio campo da recepção, acompanhando a perspectiva trazida por Stam e pelos demais autores até aqui citados, podemos constatar primeiramente, que o tema do espectador se encontra vinculado a um debate em torno de um suposto status de passividade ou atividade. Algumas abordagens assumem uma visão do espectador como um agente passivo, tais como o determinismo textual. Outras entendem que o público comparece de forma mais efetiva no processo, como no caso da Screen-Theory e na perspectiva culturalista. Em segundo lugar, consideramos que não seja clara na abordagem desses autores, uma divisão nítida entre o que seria da ordem da recepção em geral e o que seria concernente ao espectador de cinema propriamente dito, o que termina por manter a crença numa equivalência entre essas duas instâncias.

Maria Rodrigues Luisa de Sousa (2014) explica num artigo recente, que são praticamente inexistentes os trabalhos que tratam da recepção cinematográfica, ou da espectralidade, assim como as reflexões metodológicas sobre o tema. Já Nilda Jacks (2008; 2014, 2017) afirma, em seu mapeamento sobre as pesquisas que tratam do tema da recepção no Brasil, que poucos trabalhos analisam o receptor e o gênero midiático televisivo no intuito de perceber a relação entre eles, desconsiderando os aspectos textuais

e os da produção midiática e afirmando a recepção televisiva como sendo o campo ainda mais estudado. Em relação à discussão sobre a recepção no âmbito do cinema as referências são ainda mais escassas. Jacks dedica, em sua pesquisa de 2008, um único subcapítulo à recepção no cinema, dividindo-o ainda com outros temas, tais como a recepção dos meios de comunicação de massas entre metalúrgicos, a recepção da MPB entre estudantes universitários paulistanos, ou o da apropriação simbólica de filmes da década de 80 por moradores de Belo Horizonte, observando-se que este cenário pouco se modificou em sua pesquisa de 2014 e de anos posteriores⁵. Tal fato evidencia a carência de pesquisas voltadas especificamente a uma discussão sobre a experiência do espectador de cinema. Em relação à obra de Mascarello, único pesquisador mencionado a tratar especificamente do tema no âmbito do cinema, cita a autora:

Apesar do pioneirismo do estudo e de sua relevância e contribuição em termos do debate teórico, o limite desse trabalho é que o autor não chega a propor uma teoria para pensar a relação do público com o cinema, como anuncia, chegando a recomendações de ordem genérica a partir da crítica às teorias vigentes (JACKS, 2008, p. 280).

Embora nosso objetivo não seja o de dar continuidade a essa discussão, consideramos importante sublinhar que as atividades do espectador são em nossa visão mais específicas, nos levando a ampliar a discussão sobre a recepção de imagens e conteúdos propriamente dita. Desse modo, podemos estabelecer pelo menos dois modos de abordar a questão. O primeiro coloca que, se no tocante

5 Embora a pesquisa realizada em 2014 aponte em relação à realizada em 2008, a proliferação de mais pesquisas relacionadas ao cinema (sete ao total), estas vinculam-se predominantemente aos estudos culturalistas, não discutindo problemas teóricos e metodológicos próprios a espetacularidade no cinema e nem sobre sua especificidade, mas utilizando conceitos e metodologias já tradicionalmente estudados no campo da recepção televisiva. Ver: Nilda JACKS. **Meios e Audiências II. A Consolidação dos Estudos de Recepção no Brasil**. Porto Alegre: Sulina, 2014, p. 17.

ao público, há espaço para pensarmos em termos de recepção, não poderíamos pensar que se trate somente de recepção imagens que constituem o texto fílmico, mas de uma diversidade de vetores heterogêneos, de relações de poder que se inter cruzam e constituem a experiência audiovisual propriamente dita. Não temos que considerar assim a recepção associada a uma suposta passividade, pois o espectador pode, por exemplo, mobilizar uma série de recursos e ações diversas, no sentido de receber de modo autônomo aquilo que é emitido. De acordo com Stam:

“Texto, dispositivo, discurso e história, em suma, encontram-se todos em jogo e em movimento. Nem o texto, nem o espectador são entidades estáticas, pré-constituídas; os espectadores moldam a experiência cinematográfica e são por ela moldados, em um processo dialógico infinito” (STAM, 2000, p. 256).

O segundo modo considera que, se existe recepção, poderíamos supor, sem nenhuma contradição, que exista também emissão, não só das instituições/ veículos emissores, mas por parte do espectador. Emissão de leituras diversas, de opiniões, de afetos, de atitudes construídas a partir de apropriações dos materiais audiovisuais, de múltiplas trocas de saber, de modos de subjetivação constituídos numa intensa produção polifônica e coletiva. Um deslocamento desta ordem recoloca o problema em uma dimensão mais ampla, pois se é verdade que há emissão de imagens e de discursos por parte dos dispositivos, não se pode deixar de pensar que haja também por parte do público.

O espectador se apropria, tanto dos materiais exibidos, quanto dos discursos que os circundam. Isso se torna visível, por exemplo, na assimilação por parte do público, dos discursos que operam a produção de um filme, ou daqueles produzidos sobre seu produto final e a partir dele; além, é claro, de o espectador contribuir diretamente na proposição destes mesmos discursos.

Nós, portanto, somos afetados pela obra em diversas dimensões. No entanto, essa afetação não assume uma conotação de passividade, uma vez que, por exemplo, nós buscamos informações sobre sua produção, lemos críticas, nos posicionamos em relação a elas a partir de nossas impressões. Além disso, nós conversamos com outros espectadores, estabelecemos análises e reflexões através das impressões e afetos produzidos em nossa relação com a obra e na incorporação dos discursos a ela relacionados, mobilizando nossa atenção para o que nos desperta interesse. Isto transborda e escapa a qualquer determinismo implícito a uma dicotomia atividade/ passividade, entendidos estes como lugares fixos, ou de uma perspectiva diretiva e unicamente submetida à narrativa e a discursividade de um texto fílmico. Escapa igualmente a qualquer tentativa de captura promovida por meio dos recursos tecnológicos, no sentido de previsão das reações e comportamentos possíveis dos espectadores. Como nos mostra Stam,

A análise da espectatorialidade deve, portanto, investigar as lacunas e tensões entre os diferentes níveis, as diversas formas por meio das quais o texto, o dispositivo, a história e o discurso constroem o espectador, e as formas como também o espectador, como sujeito-interlocutor, molda esse encontro (STAM, 2000, p. 257).

E quando afirmamos que o espectador não só se apodera da obra exibida em si, mas investe também na apropriação dos discursos que a circundam, baseamo-nos na proposta de Bruno Latour (1994; 2000), no sentido desta apropriação como exemplo de afirmação do regime de um *parlamento das coisas*⁶, estabelecido num vasto

6 Utilizamos o termo de Latour pensando justamente as transformações observadas nas relações entre os espectadores e o dispositivo audiovisual. O parlamento das coisas se apresenta como um princípio de multiplicidade, segundo o qual todo novo representante das coisas será acrescentado aos outros por meio de relações de interesse e alianças performativas. Estas conectam entre si atores heterogêneos e têm como resultado os muitos representantes que falam em nome das coisas. Cita o autor: "Os imbróglis e as redes que não possuíam um lugar possuem agora todo o espaço. São eles que é preciso representar, é em torno deles que se reúne, de agora em diante, o Parlamento das Coisas". Ver Bruno LATOUR. **Jamais Fomos Modernos**. São Paulo: Editora 34, 1994, p. 142.

campo de *controvérsias*⁷. O audiovisual e o cinema, longe de serem campos de saber e de práticas constituídas e legitimadas exclusivamente pelos técnicos e intelectuais comuns a seu meio, são na verdade produtos de uma série de tensionamentos, frutos das relações de poder estabelecidas entre os diferentes atores envolvidos no processo de estabilização de seus discursos. Esta estabilização é oriunda de fortes embates políticos. Não só entre os diferentes pontos de vista dos “*experts*” envolvidos (ou seja, das controvérsias produzidas por esse grupo específico), conduzindo-se o processo até o discurso estabilizado de um consenso. O que olvidamos geralmente nesses casos é o fato de que o espectador é um ator que comparece de forma importante neste embate, estando em igualdade de condições com os outros atores, se inserindo nesse amplo debate entre as controvérsias e produzindo e afirmando obviamente as suas, o que nos leva novamente ao debate sobre o papel da audiência nos estudos sobre a recepção.

Consequentemente, se o diretor ou produtor desejam, por exemplo, contar uma história a partir da exploração das tecnologias de edição, das técnicas de narratividade e através de supostos saberes sobre o espectador, conduzindo o público didaticamente a um objetivo específico por meio delas, nos parece claro que existe neste processo uma grande lacuna, pois: “A história do cinema, nesse sentido, é não apenas a história dos filmes e dos cineastas, mas também a história dos sucessivos sentidos que os públicos têm atribuído ao cinema” (STAM 2000, p. 257). O público, além de simplesmente seguir os caminhos pré-estabelecidos dos produtores/artistas, deseja

7 As controvérsias designam embates estabelecidos no plano dos discursos científicos em torno de uma temática considerada “quente”, devido justamente as contradições que estes discursos produzem sobre ela e que terminam por revelar a total falta de consenso por parte dos saberes científicos, que no imaginário social deveriam produzir um saber unívoco e indiviso sobre o tema. Nesse movimento, as disputas, os interesses especiais, preocupações vitais e os pressupostos ocultos dos diversos atores são claramente revelados. Aproveitamos os conceitos aqui, no sentido de pensar essa trama de produção heterogênea de discursos em torno do audiovisual que expressa a mesma falta de consenso em relação ao problema do espectador. Ver: Bruno LATOUR. **Ciência em Ação: Como Seguir Cientistas e Engenheiros** Sociedade Afora: São Paulo: UNESP, 2000.

ultrapassá-los ou mesmo estar aquém deles. Talvez seja este o interesse inicial de uma atenção especial à audiência, pois de certo modo ela indicaria esse movimento peculiar. Ela de fato aponta para os movimentos divergentes dos espectadores em relação às expectativas dos diretores e produtores, que pretensamente se colocam na posição de entender os modos de funcionamento do público. Mas, a indústria audiovisual do entretenimento aprendeu depressa e logo aperfeiçoou o dispositivo, tornando-o sensível ao contexto do público e aos seus saberes, numa fórmula onde a comprovação de sua eficácia se dá justamente em termos de medição das audiências. Consequentemente, “o aspecto mais importante dos estudos culturais é a sua busca de momentos de subversão e resistência subcultural; o mais negativo, sua celebração do consumismo e do culto aos ídolos como exercício de uma liberdade sem restrições” (STAM, 2000, p. 253).

Um fator importante a ser destacado na discussão da relação espectador/ audiência, é o de que ela expressa muito menos a posição real ou a experiência do público e muito mais um índice geral e submetido aos ditames do mercado. Não podemos deixar de considerar que o fato de se assistir ou não a um filme ou a um programa televisivo é efeito de uma multiplicidade de fatores, muito além de questões especificamente ligadas ao mercado e a estes índices, ultrapassando seus limites. Em se tratando do assunto, Jacks e Escosteguy (2005) destacam que a maioria das pesquisas sobre essa temática eram implementadas através de métodos quantitativos, configurando-se como exclusivamente voltadas para o mercado publicitário. O espectador era tratado como consumidor, prevalecendo fatores como poder aquisitivo, práticas e hábitos de consumo em detrimento de outros elementos importantes que comparecem em sua experiência. Sob esse ângulo, ponderam:

É importante dizer também que, de modo geral, a expressão audiência e por sua vez, pesquisa de audiência, está associada àquelas investigações com fins mercadológicos e, sobretudo, de caráter quantitativo. Isto está de

tal forma incrustado nessa problemática, que falar em audiência é sinônimo de índice de audiência e, quase sempre, este último passa a chamar-se ibope (JACKS e ESCOSTEGUY, 2005, p. 110).

Até o presente momento, destacamos o posicionamento crítico desses autores frente aos estudos sobre recepção e a questão da audiência, inferindo não estar delimitada uma diferença explícita entre recepção e espetatorialidade e, tampouco, ao que concerne especificamente a cada uma delas. No entanto, os estudos sobre a audiência nos abrem um problema inusitado no tocante ao tema da espetatorialidade, uma vez que eles surgem, a princípio, como possibilidade de apreensão da experiência do público. Todavia, mesmo que os estudos sobre audiências admitam que a recepção não implique necessariamente numa conotação de passividade atribuída ao espectador, não nos sentiríamos cómodos em optar por seguir essa linha de discussão. Isto pelo fato de em nossa concepção, esses estudos não abordarem de modo integral a experiência do público na dimensão de suas relações com o plano das imagens audiovisuais e sim dados gerais que se transmutam em indicadores estatísticos. Uma vez optando por uma via de investigação que estabelecesse um ponto vista mais amplo e específico do espectador, poderíamos avaliar, por exemplo, a experiência do público a partir de leituras sobre índices de audiência ou bilheteria, utilizando metodologias baseadas em pesquisas de opinião com o agravante de seu nítido apelo mercadológico, conforme foi demonstrado? Até que ponto análises desse tipo dão conta da natureza da relação à qual desejamos discutir?

Reconhecemos a crítica ao reducionismo estatístico promovida pela abordagem culturalista, bem como a sua concepção de um espectador ativo. No entanto, observamos que não há nos estudos sobre recepção ou nos discursos sobre o espectador, uma devida menção à dimensão prática e encarnada da experiência e tampouco uma proposta metodológica para sua investigação. Seja nas contribuições de teóricos como Jackie Stacey (1993), Janet Staiger (1992), ou nas de

Nöel Carow e David Bordwel (1979), que investem numa perspectiva cognitiva e mais autônoma do espectador. Seja mesmo na obra de Stam, considerado um autor contemporâneo marcadamente integrado à linha contextualista e tido como referência nesses estudos. Para além de uma tentativa de superação do círculo vicioso da atividade/passividade (onde os estudos apontam muito mais para a afirmação do segundo, mesmo tentando superá-lo), o que percebemos ordinariamente é uma discussão estabelecida em termos de ampliação das potencialidades do público. Trata-se de certa tomada de posição, onde os dispositivos são pensados como pertencentes ao processo histórico e suscetíveis às transformações engendradas no âmbito das relações que estabelecem entre si. Porém, tais discussões partem sempre do ponto de vista das teorias e não da experiência concreta do público, mantendo-se uma visão dicotômica entre o mesmo e a obra. Bastaria a estes estudos, afirmarem teoricamente a condição de ser espectador, sem dar a devida atenção ao plano da experiência como instância instauradora dos próprios processos que visam investigar?

Embora todos esses fatores estejam relacionados ao tema da espectadorialidade, não encontramos nas teorias sobre o cinema, uma investigação sobre a sua especificidade que possa nos servir para pensar a natureza da nossa relação experiencial com o plano das imagens audiovisuais. Nesta medida, os estudos sobre as audiências, embora revelem uma parte do problema ao atentarem para as reações do público para com as obras exibidas, não são suficientes no sentido de responder à questão sobre o que é e como se caracteriza a experiência espectadorial. Portanto, investimos no fato de a audiência não ser suficiente, no sentido da possibilidade de conhecimento desta última, revelando talvez, apenas uma faceta parcial dela. E acreditamos que a questão seja mesmo outra. Em que sentido a dimensão da experiência do espectador pode ser acessada? Será que estaríamos limitados aos discursos das teorias autossuficientes e a simples questão da audiência, como forma de expressão dessa experiência?

1.3. SOBRE A EMANCIPAÇÃO DO ESPECTADOR

O tema do espectador se encontra bastante presente nos discursos inerentes ao campo do audiovisual. Todavia, a discussão sobre a espectralidade não se restringe somente a esse âmbito específico, se expandindo a outras modalidades, tais como as artes plásticas, a fotografia, etc. E é a partir desta inflexão que a obra de Jacques Rancière (2008), em especial *O Espectador Emancipado* traz uma grande contribuição à nossa questão, uma vez que a noção de emancipação nos aproxima de certo modo do debate acerca da experiência espectral. O texto desenvolve uma reflexão sobre esse tema a partir do teatro, sendo a proposta do autor expandir a discussão para o campo das artes em geral. Consideramos assim, que suas contribuições são pertinentes e aplicáveis a uma análise sobre a experiência do espectador no cinema.

Rancière retoma o problema inicial de sua obra anterior, *O Mestre Ignorante* (1999). Nele, o autor resgata o paradoxo de Jacotot, que consiste no fato de o ignorante poder ensinar a outro ignorante aquilo que ele mesmo não sabe, promulgando a igualdade das inteligências e opondo a emancipação intelectual à instrução pública. Sua proposta é a de estabelecer uma reflexão entre a questão da emancipação e a do espectador na atualidade. Para tanto, remonta a uma discussão sobre arte e política a partir do teatro grego. É na trajetória desta discussão que Rancière retoma um paradoxo fundamental: o de que não há teatro sem espectador. A partir de uma leitura inicial que versa sob o mal de ser espectador (no sentido de um suposto olhar contemplativo contrário ao conhecer e a passividade nele implícito), o texto tece considerações sobre o lugar de um *pathos* conferido ao teatro por Platão, que o considera como uma máquina óptica e de ignorância na formação de olhares imersos na ilusão da passividade, uma vez que:

“Primeiramente, olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta. Em segundo lugar, é o contrário de agir. O espectador fica imóvel em seu lugar passivo. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir” (RANCIÈRE, 2008, p. 08).

Em seguida, o autor demonstra como os críticos da mimese teatral não se acomodam neste lugar platônico, colocando o teatro como instrumento de ação, surgindo então a figura do drama como signo desse novo modelo. Nele, se desfaz a posição passiva e o olhar do público é submetido à relação dramática, no sentido da ação, tratando-se de um teatro sem espectadores. Esta colocação, a princípio contraditória, tem por objetivo assinalar a saída do estado de fascinação contemplativa, por um lado, e a perda do status de observador criterioso e da ilusão de controle por outro, sendo o espectador arrastado pelo círculo mágico da ação teatral. Os reformadores do teatro reformulam a posição platônica e fazem desta arte um corpo ativo de um povo, cuja função é pôr em ação seu princípio vital. Neste sentido, afirma-se o teatro como lugar de confronto do espectador consigo mesmo e com a coletividade, sendo esta uma fórmula coletiva exemplar. “O teatro é uma assembleia na qual as pessoas do povo tomam consciência de sua situação e discutem seus interesses” (RANCIÈRE, 2008, p. 11). Passando por Brecht e Artaud, e discorrendo sobre a exterioridade como essência do olhar e desapossamento de si em Guy Debord, o autor explicita, segundo a inspiração no conceito de espetáculo referente a este último, que a doença do espectador seria a de cada vez ser menos, à medida que cada vez mais ele contempla.

Podemos deduzir, dessa primeira parte do texto de Rancière, a proposição de uma concepção de espetatorialidade performativa, uma vez que “a cena e a performance teatrais (...) se propõem a ensinar a seus espectadores os meios de deixar de serem espectadores e tornarem-se agentes de uma prática coletiva”

(RANCIÈRE, 2008, p. 13). Tal explanação introdutória tem a função de demarcar um posicionamento antigo, porém, vivo e ainda hoje atuante no que concerne às práticas artísticas. A obra surge como instrumento de mediação, de revelação ao público supostamente ignorante, desta sua condição, sendo o mestre aquele que detém o saber (supostamente o artista), como possuindo a chave e o poder de libertação das almas. Este princípio se manifesta no que o autor definiu como mediação evanescente entre o mal do espetáculo e a virtude do verdadeiro teatro. É neste ponto que o paradoxo da emancipação intelectual se torna relevante, pois a lógica pedagógica da mediação que comparece por excelência neste modelo de prática teatral é, para o autor, um modo de subjugação política presente em todos os campos da arte, mantendo uma dissimetria fundamental no próprio processo de apropriação e na partilha dos discursos e das relações.

A noção de emancipação vem então a romper com esse paradigma. Trata-se efetivamente, no texto de Rancière, de suplantar a perspectiva na qual a condição de perpetuação da mestria se dá pela manutenção da condição de ignorante por parte do aluno e, em nosso caso, do espectador. Na lógica pedagógica tradicional, o ignorante não é somente aquele que ignora o que o mestre sabe. Ele é, para além desta afirmativa inicial, aquele que não sabe aquilo que ignora e os meios de como saber. Já o mestre não é somente aquele que detém o saber ignorado pelo ignorante, mas é aquele que sabe como torná-lo objeto de saber e aquele que sabe os meios que possui para isso.

O que Rancière deseja evidenciar com seu argumento, por um lado, é a paradoxal condição de ignorância por parte das duas entidades, uma vez que a ignorância transcende o domínio daquilo que se sabe. Revelar o que se sabe é somente demonstração de exercício de poder por parte do mestre, através do fausto que constitui a própria demonstração. Esvazia-se assim a posição do mestre, pois o saber nunca dará conta do fato de sempre ignorarmos algo. Por outro lado, este é o eixo da discussão sobre a emancipação:

“não há um ignorante que não saiba um monte de coisas, que não as tenha aprendido sozinho, olhando e ouvindo o que há ao seu redor, observando e repetindo, enganando-se e corrigindo seus erros” (RANCIÈRE, 2008, p. 14). Transpondo a perspectiva de um saber de ignorante comum a todos nós, e o saber da ignorância que faltaria na condição de aluno se tornar mestre (e que longe de superar a distância que separa o saber da ignorância como expressão de desigualdade, lhe reafirma ainda mais), Rancière investe, não na manutenção desta situação como embrutecimento ou confirmação da desigualdade das inteligências, tal como denunciado por Jacotot, mas numa atitude de emancipação.

A emancipação intelectual é a comprovação da igualdade das inteligências. O que não significa que todas as manifestações da inteligência tenham um igual valor, mas sim a constatação de uma igualdade da inteligência em todas as suas manifestações. Tal posicionamento, recoloca significativamente o problema da relação entre mestre e ignorante, assim como o do espectador com a obra artística. Neste sentido,

Não há dois tipos de inteligência separados por um abismo. (...) Desse ignorante que soletra signos ao intelectual que constrói hipóteses, o que está em ação é sempre a mesma inteligência que traduz signos em outros signos e procede por comparações e figuras para comunicar suas aventuras intelectuais e compreender o que outra inteligência se esforça por comunicar-lhe (RANCIÈRE, 2008, p. 15).

Trazendo o argumento para nossa discussão sobre a experiência, trata-se da afirmação de uma autonomia peculiar a cada espectador, em se tratando da apropriação dos signos do mundo, independente da ordem de composição ou disposição deste último no plano da materialidade e das redes discursivas que o circundam. Isto é, independente também de uma suposta ordem, hierarquia, classe ou lugar que o próprio espectador venha a ocupar no plano das relações sociais. Consequentemente, a emancipação recoloca de

modo geopolítico o problema do relacionamento dos sujeitos com o plano das imagens, uma vez que podemos considerá-los como artífices do que eles veem, sentem e pensam. Neste movimento, o que se transpõe não é a distância como representante do abismo radical entre o mestre e o ignorante, conforme a pedagogia do embrutecimento. Para Rancière essa distância não visa ser negada ou superada, mas se afirma como condição de toda comunicação.

O que havíamos anteriormente nos referido no item 1.2 deste capítulo, em nossa discussão sobre o ato de apropriação por parte do espectador das imagens e dos discursos que o circundam e envolvem, é descrito pelo filósofo como trabalho poético de tradução, entendido como capacidade de associar e dissociar a multiplicidade das imagens e dos discursos: “É nesse poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós como espectador. Ser espectador não é condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa condição normal” (RANCIÈRE, 2008, p. 21). A tradução se distingue de uma simples interpretação baseada em valores externos à experiência, tratando-se mais da colocação de um problema singular no âmbito de uma existência enquanto potência igualmente singular. Já não se trataria, por exemplo, de uma situação proposta pelo dispositivo audiovisual, visando a solução correta por parte do espectador, ou de uma questão estabelecida por alguém, como um enigma a ser decifrado. Trata-se de um problema, encarnado na experiência de cada um e que surge no modo único da sua relação com o dispositivo, independentemente (o que não significa que não possa ser solidário) de qualquer problema proposto por este último. Afirma-se assim, a partir das contribuições de Rancière, o campo da experiência do espectador, onde a emancipação surge como expoente máximo de sua potencialidade. O próprio campo da arte se reconfigura, sendo o papel do artista e da obra, o de atuar como um provocador, um agente que nos lança à produção de um problema, nos fazendo pensar, tornando-nos sensíveis à dimensão estética da experiência.

1.4. REDISCUTINDO A PASSIVIDADE

A partir do que expomos até aqui, retomamos a discussão sobre a passividade do espectador. De certo modo, constatamos nos estudos sobre recepção e audiência, a afirmação de uma visão mais aberta à experiência do público a partir da negação de um estado de passividade a ele atribuído aprioristicamente. Porém, a passividade parece existir nestes casos, como uma condição a ser ultrapassada ou como resultante de uma visão equivocada do ponto de vista teórico. Os discursos pró-atividade do espectador não encarnados no plano da experiência consideram que a atividade seria um estado a ser conquistado. Destacamos esses posicionamentos no intuito de pensar que a lógica do embrutecimento demonstrada por Rancière é geralmente mantida nestes casos, evidenciando-se, na verdade, uma relação segregatória entre os intelectuais e seus discursos e os espectadores supostamente ignorantes, nos quais o germe da atividade deve ser despertado. A atividade é tida neste caso, como signo de uma suposta valorização do espectador, tornando-se uma espécie de alegoria exibida como promessa de redenção e de mudança de paradigma por parte dos discursos teóricos. Porém, o que se verifica na prática é a manutenção do dispositivo como um instrumento construído a serviço de um suposto esclarecimento como chave de compreensão de uma realidade oculta ao espectador.

Dir-se-á que o artista, ao contrário, não quer instruir o espectador. Hoje ele se defende de usar a cena para impor uma lição ou transmitir uma mensagem. Quer apenas produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação. Mas supõe sempre que o que será percebido, sentido, compreendido é o que ele pôs em sua dramaturgia ou em sua performance” (RANCIÈRE, 2008, p. 18).

Trata-se no mínimo de uma posição limitada e que sustenta o ponto de vista no qual o dispositivo teria por missão retirar o

espectador de sua passividade, de sua inércia: “mesmo que não saibam o que querem que o espectador faça, o dramaturgo e o diretor de teatro sabem pelo menos uma coisa: sabem que ele deve fazer uma coisa, transpor o abismo que separa atividade de passividade” (RANCIÈRE, 2008, p. 16). Rancière afirma que esta dinâmica, além de manter a desigualdade entre as inteligências, desqualifica o espectador como agente de transformação da experiência. Cabe-lhe somente neste caso, contemplar o fausto implícito na leitura da obra como demonstração de saber/poder por parte de outros que se afirmam como dignos e capazes da ação, mantendo assim, o espectador em sua posição submissa, embora contraditoriamente pretenda-se libertá-lo e insuflá-lo à ação. Entretanto, o autor questiona:

O que permite declarar inativo o espectador que está sentado em seu lugar, senão a oposição radical, previamente suposta, entre ativo e passivo? Por que identificar olhar e passividade, senão pelo pressuposto de que o olhar quer dizer comprazer-se com a imagem e com a aparência, ignorando a verdade que está por trás da imagem e a realidade fora do teatro? (RANCIÈRE, 2008, p. 16).

Rancière retoma a discussão do olhar considerando-o como uma atividade fundamental. O olhar, independentemente de ser contemplativo, nunca deixa de ser uma atividade. E sob esse ângulo o olhar é uma experiência. Ele tem uma função que vai muito além de simplesmente decodificar informação. Ele cria e compõe outras experiências. A emancipação considera que o espectador comparece sempre no plano da atividade, mínima que seja, inerente à própria ação de olhar:

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre o olhar e o agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura de dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou que transforma essa distribuição de posições (RANCIÈRE, 2008, p. 17).

Para Rancière, é ilusória a oposição entre o olhar e a ação. O poder comum do espectador não decorre de sua qualidade de membro de um corpo coletivo ou de formas de interatividade dela decorrentes, mas do modo singular de seu olhar, da sua capacidade de leitura e apropriação do que ele percebe, num movimento incessante de produção/invenção de si e do mundo. Uma capacidade que, segundo o autor, torna cada um igual a qualquer outro e anula a dissimetria estabelecida no paradigma anterior. O que se evidencia no sistema tradicional de partilha dos signos por meio dos dispositivos é, na maioria das vezes, a manutenção de relações de poder e de dominação que situam os sujeitos na ordem dos discursos. Não é à toa que o autor cita como exemplo em seu texto, a atividade única de dois operários, que longe de se conformar as redes discursivas dominantes e a um status e classe social pré-definidos, circulavam nos espaços burgueses, certamente não restritos, mas talvez inacessíveis, se optassem pela simples subordinação ao regime de partilha estabelecido. No entanto, eles, supostamente ignorantes numa perspectiva embrutecedora, subvertiam tal lógica imposta e se especializavam no ato de ver e de se apropriar do que viam. Suas ações contrariaram a expectativa do filósofo, que se sensibilizou frente a demonstração surpreendente de sua capacidade. É neste sentido, então, que a posição de Rancière nos permite pensar que o espectador interfere no plano das produções das imagens. Ele não estaciona no lugar que esperamos que ele ocupe, fazendo ao contrário, seu próprio percurso, pois,

O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos dos poemas que tem diante de si (RANCIÈRE, 2008, p. 17).

Portanto, o conceito de emancipação abre a possibilidade de pensarmos que os espectadores podem potencialmente produzir transformações no âmbito das relações com os dispositivos, através de seus próprios movimentos. Nas pesquisas de recepção e

audiência, não havíamos nos deparado, em termos de posicionamento teórico, com uma proposta que aborde este aspecto fundamental da atividade espectral. Retomamos assim, o problema central de nossa discussão, ou seja, o estatuto dessa experiência como suporte explicativo da atividade e da autonomia do espectador. Certamente, o conceito de audiência se torna limitado, no sentido de expressar tal ideia. Da mesma maneira, os estudos culturalistas promovem um exercício valioso que atenta para o aspecto histórico e para o contexto como cruciais nas relações entre o dispositivo audiovisual e o público. Porém, tais esforços se limitam a confecção de uma leitura, talvez aproximada e não encarnada, especificamente neste plano do qual tratamos.

O conceito de emancipação intelectual surge como uma possibilidade interessante, sendo necessário novamente lembrar que a investigação sobre a espectralidade foi conduzida, de acordo com o texto de Rancière, no domínio do dispositivo teatral. O regime de espectralidade seria diferente em outras modalidades de artes visuais, para além do teatro e do cinema? Talvez sim e talvez não. Seria necessário investigar se existem especificidades inerentes a cada dispositivo e avaliar em que medida a pesquisa sobre a experiência espectral avança no interior de cada um deles, dentro das diversas modalidades artísticas. Mas, o importante a ressaltar é o fato de que, tomando a emancipação como princípio, esta parece se manifestar na esfera dos diversos dispositivos, como uma atitude fundamental do espectador. Ela reconhece um modo específico de experiência e de relação dos sujeitos com o plano das imagens cinematográficas. E não podemos deixar de mencionar que ela remete à ordem de uma singularidade, que se caracteriza pela multiplicidade:

O poder comum aos espectadores, “é o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra” (RANCIÈRE, 2008, p. 20).

Ressaltamos aqui o alcance coletivo desta proposição, pois a emancipação não se reduz a um regime de traduções de cunho individualista. Ela possibilita um intercâmbio de múltiplas linhas de força, sejam elas dos dispositivos, da espectralidade, dos discursos e das políticas de produção e circulação das obras. Potencialmente abre-se um espaço de resignificação, no qual as instâncias e os agenciamentos que organizam esse plano de relações podem ser de certo modo desestabilizados. Devemos atentar para o fato de que a coletividade a que nos referimos não diz respeito àquela dos corpos passivos e assujeitados que devem ser mobilizados para ação através do dispositivo teatral, conforme o paradigma do embrutecimento. O próprio Rancière se refere a um poder comum, no sentido coletivo de um intercâmbio entre inteligências, afirmando que suas características se revelariam, a princípio, como parte de uma atividade intelectual por excelência: “Esse poder comum da igualdade das inteligências liga indivíduos, faz que eles intercambiem suas aventuras intelectuais, à medida que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu caminho próprio” (RANCIÈRE, 2008, p. 20). Portanto, no seio da espectralidade as singularidades comparam-se como uma coletividade composta por multiplicidade de linhas e vetores de forças. Daí a importância de nossa discussão sobre o espectador e do esforço de revisitar o conceito a partir da perspectiva da emancipação. E não seria inoportuna a produção de uma inflexão da noção de emancipação intelectual em prol de uma “emancipação espectral”, no sentido de pensarmos o conceito no plano do cinema/audiovisual. O princípio fundamental desta emancipação é justamente essa especificidade inerente ao espectador, que se apropriaria de modo singular dos materiais audiovisuais, produzindo suas traduções a partir de suas próprias referências.

Consequentemente, a experiência espectral se oferece como um plano de investigação em potencial. O foco dessa experiência deve ser justamente a sua especificidade emancipatória que, de acordo com o mencionado pelo autor, se caracteriza pela atividade

intelectiva. Nela o espectador utiliza de seus recursos num amplo e contínuo trabalho de tradução, analisando, selecionando e comparando à sua maneira, signos de toda ordem e natureza. “Reconhecer esses signos é empenhar-se em certa leitura de nosso mundo” (RANCIÈRE, 2008, p. 53). Por conseguinte, já teríamos um terreno possível aberto à investigação propriamente dita e nosso esforço de delimitação do campo da experiência espectral nos lança obrigatoriamente à questão sobre como se desenrola esse processo. Consideramos ainda que a dimensão intelectual se oferece como nova oportunidade de ampliação dessas questões, uma vez entendendo que ela se constitui por uma diversidade de fatores. Pensar a partir do princípio da igualdade das inteligências nos leva, por exemplo, a uma discussão sobre o aspecto perceptivo e cognitivo em jogo. Por sua vez, a experiência espectral, conforme descrita no texto de Rancière, não parece estar afastada de certo regime de intensidade de afetos e de suscetíveis mobilizações a partir deles, o que nos coloca, por exemplo, a questão de como esse regime de afetividade compareceria no trabalho de tradução. “Trata-se realmente de afetos que embaralham as falsas evidências dos esquemas estratégicos; são disposições do corpo e do espírito em que o olho não sabe de antemão o que está vendo, e o pensamento não sabe o que deve fazer com aquilo” (RANCIÈRE, 2008, p. 101).

O que se torna claro é a insuficiência dos estudos sobre recepção e audiência, no sentido de abordar o problema da experiência espectral no âmbito do cinema, uma vez que estes o consideram de um ponto de vista comportamental dado a partir de seus efeitos e produtos, e não de um ponto de vista encarnado ou corporificado. Em relação a este fato, Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch (1993)⁸ entendem pelo termo *encarnado*, uma reflexão na qual o corpo e o espírito estão reunidos e a reflexão sobre a experiência se constitui ela mesma uma experiência:

8

Todas as citações foram por mim traduzidas da obra original em francês, o mesmo valendo para todas as outras obras em outro idioma mencionadas neste trabalho.

Esta formulação visa transmitir a ideia de que a reflexão não se baseia somente na experiência, mas que ela mesma é uma forma de experiência e que a forma reflexiva de experiência pode ser acompanhada por uma atenção vigilante. Quando conduzida desta maneira, ela pode quebrar a cadeia dos reflexos de pensamento e dos pré-julgamentos habituais, de maneira a ser uma reflexão não limitada, aberta a outras possibilidades que a estas contidas nas representações atuais do espaço de vida do sujeito (VARELA, THOMPSON e ROSCH, 1993, pp. 58-59).

Nossa aposta, portanto, é a de uma investigação baseada numa concepção fenomenológica/pragmática da experiência (DEPRAZ, VARELA e VERMERSCH, 2006), utilizando, para tanto, das metodologias de 1ª pessoa (VARELA, THOMPSON e ROSCH, 1993, 2010), a fim de lidar de modo satisfatório, com a questão.

Para finalizar, é importante sinalizar um último aspecto no tocante a abordagem do problema; ou seja, em qual sentido o dispositivo audiovisual compareceria na experiência espectral e de que modo contribuiria para ampliá-la e aprimorá-la. Longe de pensar em termos de uma relação dicotômica entre ambos, pudemos perceber que se trata de instâncias que compõem um regime de afetabilidade mútua, no qual, tanto a estrutura do espectador quanto a do meio audiovisual se encontram em constante processo de trocas. Neste sentido, reafirmamos a posição de Stam, na qual o dispositivo e o espectador se reinventam reciprocamente. Porém, o modo de leitura sobre essa reinvenção muda substancialmente, uma vez que o plano da experiência audiovisual passa a ser pensado nele mesmo e por si, não sendo simplesmente derivado ou determinado pelos discursos sobre os/dos dispositivos. Ressurge aqui o hiato entre a concepção da obra como instrumento didático de uma revelação, os discursos tecnológicos e políticos que a circundam e o plano da experiência espectral em sua especificidade emancipatória. Como nos aponta Rancière, ele é o correlato da distância inerente à ação do dispositivo, a concepção do artista que o idealizou e a sensação ou

a compreensão do espectador. Na sua concepção, o dispositivo não é um produto exclusivo do artista. Ele é uma terceira coisa. Ele se desprende deste último na medida proporcional e direta em que é apropriado pelo público. Da mesma forma, ele se desprende também do espectador, pois no ato de apropriação a especificidade daquilo que foi apropriado se perde, constituindo-se já outra coisa e sendo ela uma espécie de intercessor (Deleuze, 1990c), cuja propriedade já não pode ser reivindicada por nenhum deles: “É essa terceira coisa que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito” (RANCIÈRE, 2008, p. 19).

Portanto, a pesquisa sobre a espectralidade não deve se direcionar somente a uma leitura sobre a ação dos dispositivos, ou sobre aspectos relativos ao processo de edição, tais como fatores tecnológicos e suas incidências sobre o público, por exemplo. Certamente esses elementos não devem ser ignorados. Mas a questão é que eles são agora convocados, a partir da perspectiva suscitada pela emancipação, a ocupar um novo lugar na configuração do plano das relações espectralais. Os fatores técnicos relativos às obras deixam de ser o foco principal, priorizando-se agora o movimento emancipatório do público em seu trabalho singular de tradução, destacando-se a função atencional e cognitiva no plano de construção das relações com a multiplicidade de imagens geradas pelos dispositivos. Neste caso, os fatores técnicos comparecem no âmbito da espectralidade como coadjuvantes, sendo ela própria a protagonista. A emancipação intelectual nos remete a uma dimensão experiencial no momento em que nos permite pensar sobre os modos de apropriação de uma diversidade de materiais artísticos (especificamente aqui os audiovisuais) e dos discursos que envolvem esses materiais por parte dos espectadores, segundo seus mais variados interesses. Vimos que o público pode não só se apoderar desses materiais e discursos, como emitir seus próprios discursos em relação ao que é apropriado, num verdadeiro intercambio polifônico de saberes dado no plano das relações com os dispositivos e os demais atores envolvidos.

Por conseguinte, a emancipação nos revela uma dimensão intelectual, ao referir-se aos modos de apropriação e de produção destes saberes. Por um lado, torna-se evidente que essa dimensão é atravessada pelos processos cognitivos, uma vez que tal apropriação de materiais se dá num plano inventivo estabelecido nestas relações, fato que demonstra a importância de investigarmos como a experiência emancipatória se vincula com a produção de subjetividades. Por outro, a emancipação e a subjetividade invocam uma discussão no plano estético, entendido como produção/invenção de si a partir das relações com os materiais audiovisuais. Teremos oportunidade de aprofundar este debate mais tarde, no capítulo especificamente voltado a esse tema. Por ora, precisamos nos ater ao fato de que esta experiência emancipatória ainda nos parece vaga. Ainda mais se pensarmos se tratar de uma experiência de cunho singular a qual se agenciam diversas outras igualmente singulares, compondo um plano vasto e heterogêneo. De que modo então acessá-la? Como nos relacionarmos com os processos que constituem esta atividade emancipatória em si? Estas são algumas questões que visamos responder à medida em que esta investigação avança e suas descobertas revelam novos elementos agregados a discussão.

2

**O ESPECTADOR
E O PLANO
DA EXPERIÊNCIA**

2.1. DE QUE EXPERIÊNCIA FALAMOS?

No capítulo anterior destacamos a emancipação como um elemento importante no que se refere à discussão sobre o espectador, delimitando de modo mais específico o que concerne ao estudo da espectralidade no cinema de modo distinto aos estudos sobre recepção. Na realização desse movimento, nos deparamos com outro tema igualmente importante o qual merece ser melhor discutido, uma vez que ele se configura como central em nossa investigação, sobretudo, na delimitação da própria emancipação. Trata-se do conceito de experiência. Vimos inicialmente que ela não se confunde com o comportamento do público⁹, como no caso dos estudos sobre recepção, onde geralmente este último constitui o seu principal objeto, sendo tradicionalmente mensurado e analisado em termos de índices de audiência¹⁰. Neste caso, o problema da espectralidade estaria reduzido a uma perspectiva comportamental, isto é, das ações e reações produzidas frente aos dispositivos.

Em relação a este assunto, Escosteguy (2004) afirma que o produto midiático produzido pelos dispositivos é considerado em

9 Sobre este assunto destacamos, em complemento ao já exposto no primeiro capítulo, a concepção de Carlos Antônio Ruótolo (1998). Para este, as respostas dos receptores aos meios de comunicação podem ser classificadas nos seguintes grupos: "respostas de exposição, respostas de recepção, respostas atitudinais e respostas comportamentais (...). As análises teóricas dos receptores podem ser realizadas dentro desses quatro grupos de respostas (...). Cada teoria elege e privilegia um grupo de respostas como sendo o eixo analítico dos receptores. *Não existe uma teoria geral que explique o receptor desde o momento que decide expor-se a um conteúdo de comunicação até suas últimas consequências comportamentais.* Todas as análises tendem a ser perspectivas teóricas de médio alcance enfatizando apenas um grupo de respostas" (RUÓTULO, 1998, p. 160, grifo nosso).

10 Além, do já citado posicionamento de autores como Nilda Jacks e Ana Carolina Escosteguy sobre o assunto, destaco ainda as concepções de Ruótolo: "Se dentro dos estudos de audiência e recepção o receptor é o sujeito principal, devemos ter em mente que "o foco de análise dos estudos de audiência e recepção não é pura composição ou o tamanho da audiência, mas sim as respostas que os indivíduos dão aos conteúdos da comunicação" (RUÓTULO, 1998, p. 159). Já Jackie Stacey (1993) afirma, em sua defesa ao paradigma contextualista que, "para aqueles que atuam no campo dos estudos de cinema, um comprometimento mais determinado com questões relacionadas ao estatuto do texto fílmico na investigação do cinema segue sendo algo excepcional. Por que focalizar o texto fílmico e não a audiência cinematográfica? Que diferentes leituras as diferentes audiências podem fazer dos mesmos filmes?" (STACEY, 1993, p. 261).

termos de estímulos que provocam uma série de reações no público, considerando esta forma de encarar o problema como oriunda das abordagens psicológicas que reduzem o produto midiático ao juízo do público e seus hábitos. Jacks (2014) afirma que “os trabalhos de abordagem comportamental tendem a atribuir à televisão o poder de influir diretamente em hábitos sociais, assim como na manutenção dos existentes, mais do que pela criação de novos, sendo encarada como um elemento de função reguladora do sistema social” (JACKS, 2014, p. 33). O comportamento do público é tido como um conjunto de reações a determinados estímulos produzidos pelos dispositivos e o interesse mercadológico de tais pesquisas, ao medi-los e analisá-los em termos de audiência, não parece esclarecer de modo satisfatório as motivações e forças que o produzem.

Por hora, cabe lembrar que a investigação sobre as audiências conduzida nessas bases, mantém a visão dicotômica entre público e dispositivos, na qual essas duas instâncias, embora comunicantes, mantêm-se independentes. Torna-se ainda evidente que ao nos debruçarmos sobre o comportamento das audiências como suposta expressão da experiência do público, estamos nos voltando mais aos seus produtos e efeitos do que à experiência propriamente dita. E devemos considerar, uma vez adotando a audiência como elemento central na discussão sobre o espectador, que pensar em termos de produtos e efeitos pouco nos revela sobre o que desejamos investigar. Como nos mostram Natalie Depraz, Francisco Varela e Pierre Vermersch (2006), a experiência, considerada sob o aspecto de indicadores comportamentais, ou como produtos de sua atividade é para nós insuficiente, não se configurando como uma base relevante para nossa investigação. Desse modo, visando nos diferenciar dessa perspectiva e a fim de nos voltarmos à especificidade de nosso problema, devemos sempre enfatizar que, em se tratando do espectador, o que se inscreve sob a denominação de comportamento do público (sendo usualmente medido em termos de audiência) não dá conta da questão da experiência. Não que as respostas fornecidas pelo público não façam parte da dimensão experiencial. Na verdade, tais respostas

obviamente são oriundas dela. Mas, nesses casos, o plano da experiência, longe de parecer algo evidente, surge como um verdadeiro problema, cabendo abordá-lo diretamente, tornando-o acessível.

Em relação a esse ponto, um pensador que nos auxilia a formular uma concepção de experiência é John Dewey. Este afirma em *Experiência e Natureza* (1980a) que ao negligenciarmos as conexões entre os objetos científicos e os acontecimentos vividos, “o resultado é o quadro de um mundo de coisas indiferentes aos interesses humanos, porque totalmente separados da experiência” (DEWEY, 1980a, p. 11). Na visão deste pensador, a experiência não deve ser entendida apenas como um somatório cumulativo das vivências ou um conjunto de informações produzidas por um sujeito pré-existente em suas relações com uma diversidade de objetos igualmente pré-estabelecidos num mundo a priori. Em *A Arte como Experiência* (1980b), Dewey afirma que vivenciamos as coisas, mas não de modo que estas componham, a princípio, uma experiência propriamente dita. Para ele a experiência se caracteriza como uma unidade constituída por uma qualidade única, revelando seu caráter essencialmente singular. Consequentemente, no sentido proposto por este autor, ao vivenciarmos as coisas, nós nos voltamos muito mais ao domínio do vivido do que a esta qualidade única em sua unidade, ou seja, a experiência ela mesma.

Outro ponto a ser destacado em nossa tentativa de definição do problema, é o de que, de acordo com Varela, Thompson e Rosch (2010) as concepções usuais de experiência esbarram na manutenção de uma visão dicotômica entre sujeito e objeto, ignorando, tanto o aspecto consensual da experiência, quanto sua dimensão corporificada. Na visão destes últimos, devemos levar em conta que existe uma circularidade fundamental na qual não podemos separar o sujeito do conhecimento do mundo conhecido. E acrescentam: “Não existe nenhum conhecedor/observador abstrato de uma experiência que esteja separado da própria experiência” (VARELA, THOMPSON e ROSCH, 2010, p. 53). Afirma-se assim a coemergência entre a

experiência e o sujeito da experiência, entre o sujeito do conhecimento e o mundo conhecido. Sujeito, mundo e os objetos que o compõem não são simplesmente instâncias definidas a priori que se colocam em relação arbitrariamente. De acordo com a perspectiva da cognição enativa, a experiência se dá num agenciamento codependente, ou antes, num coengendramento entre essas duas instâncias. Ela surge simultaneamente ao sujeito da experiência, moldando-se de modo permanente e recíproco, uma vez que “todas as coisas se encontram vazias de qualquer natureza intrínseca independente. Isto poderá soar como uma afirmação abstrata, mas tem implicações de longo alcance para a experiência” (VARELA, THOMPSON e ROSCH, 2010, p. 290).

Outro autor que nos auxilia no trabalho de definição do conceito de experiência, tal como pretendemos adotá-lo em nossa investigação, é Jorge Larrosa (2014). Para ele, este conceito assume uma condição especial, sendo caracterizado em seus *Escritos sobre a Experiência* como “o que nos passa ou nos acontece”, e não simplesmente o que passa ou que acontece. Assim como Dewey, este autor relaciona a experiência ao acontecimento¹¹, o que para nós é algo muito relevante, uma vez que compreendemos o acontecimento num sentido ontológico como inscrito em uma temporalidade pura, para além do tempo cíclico e cronológico; ou seja, como abertura a uma temporalidade intempestiva e à Diferença como potência transformadora. O que se encontra no cerne do acontecimento, é a própria temporalidade pura como motor do *devir*¹², sendo este algo

11 Em relação à singularidade da experiência, o autor afirma que: “um evento não é simplesmente um evento, absolutamente; alguma coisa acontece. A determinação do que será essa alguma coisa somente poderá ser estabelecida por meio de exame específico” (DEWEY, 1980a, p. 05).

12 Ao tratarmos da definição de experiência nos remeteremos à concepção ontológica do acontecimento em sua equivalência a forma pura tempo e ao devir como gênese dos processos de subjetivação, tal como a proposta de Gilles Deleuze. Destacamos, em relação ao autor, a discussão do tema em *Diferença e Repetição* (em especial no capítulo sobre a repetição para si mesma) e no *Imagem-Tempo*, nos capítulos dedicados a revisão da tese bergsoniana sobre o tempo (capítulo 5). Neste sentido, afirma-se a equivalência entre tempo (acontecimento), experiência e subjetivação, a partir das obras do autor. Ver: Gilles DELEUZE. **Diferença e Repetição**. São Paulo: Graal, 1964, pp. 127-174; Id., 1985, pp. 121-153.

literalmente fugidio e que nos escapa as mãos em nossa tentativa de lhe apreender, nos remetendo assim a dimensão de singularidade defendida por ambos os autores. Pensar o acontecimento como devir implica então, concebê-lo como pura virtualidade, processo, visando muito mais acompanhar a processualidade da experiência do que nos ater a situações estanques em termos de vivências pessoais e que já não lhe expressam mais com tanta intensidade.

Numa primeira aproximação com a definição proposta por Larrosa, torna-se evidente duas formas de abordar a questão. Por um lado, a inclusão aparentemente óbvia de nós mesmos nisso que acontece revela uma alienação perturbadora, pois como vimos com Dewey e com Varela, Thompson e Rosch, embora não estejamos separados da experiência, nós não estamos necessariamente conectados de forma consciente e direta com ela ao vivenciarmos as coisas. Para Larrosa, falar segundo a posição relativa ao “que se passa” implica assim, falar de algo por nós percebido como tal, sem, no entanto, levar em consideração nosso envolvimento na consolidação disso que se passa, tornando evidente esse distanciamento para com a experiência. Consequentemente, caso assumíssemos esta posição, nos encontraríamos desconectados disso que acontece, como se fôssemos entidades isoladas, constituídas a priori e de modo independente da vida; como se não houvesse coemergência ou coengendramento entre o sujeito e o mundo.

Por outro lado, o movimento de “nos passar ou nos acontecer” indica, ao contrário, algo com o qual nos defrontamos, que nos toca e existe para nós na medida em que existimos para ele de modo coengendrado, revelando-se aí, um aspecto de pura singularidade, pois esse algo acontece a nós, na existência de cada um. É neste sentido que “a experiência é sempre do singular, não do individual ou do particular, mas do singular” (LARROSA, 2014, 68). Corroborando com este pensamento, destacamos o posicionamento de André do Eirado (2005) em relação ao tema, no qual este enfatiza um potencial alargamento da experiência através de um mergulho nessa dimensão

singular a partir de si mesmo, fato que se dá em termos da elaboração de uma prática para tal finalidade. Citamos: “Quer dizer que a possibilidade de alargar a experiência não é teórica, mas prática. Trata-se de ir em sentido inverso à tendência natural da inteligência que se volta imediatamente para o mundo exterior. É preciso, então, retornar o olhar para o interior, é preciso entrar em si” (EIRADO, 2005, p. 40).

O que se torna evidente é que este mergulho em si evoca um trabalho muito mais complexo do que, por exemplo, uma simples elaboração, por parte do espectador, de um elenco de respostas direcionado a questões pré-concebidas e a ele usualmente encaminhadas de forma pré-moldada pelos dispositivos de pesquisa sobre recepção e audiência. O mesmo se dá em relação à produção, mensuração e avaliação destas respostas pelos dispositivos de pesquisa, no sentido das informações produzidas se firmarem como expressão da experiência do público. Estes se caracterizam geralmente pela utilização de entrevistas estruturadas ou semiestruturadas sobre questões relativas à recepção, sendo previamente definidas. Com isso, visa-se, por exemplo, a obtenção de respostas que servirão de fundamento estatístico a fim de garantir em termos de operatividade, a confirmação ou não de um fato e de seu aproveitamento em termos de eficácia. Logo, essas questões não partem da experiência concreta dos espectadores, mas de um caldo, que embora originalmente oriundo de suas vivências, diz mais respeito aos interesses da indústria audiovisual. Trata-se de um jogo de cartas marcadas, uma operação parcial onde obviamente, ao serem endereçadas determinadas perguntas aos espectadores, se obterão respostas específicas sobre que foi questionado.

Tal dinâmica de funcionamento revela a eficácia técnico-política de azeitamento do dispositivo e da indústria do entretenimento frente ao público consumidor, constituindo um processo de produção em larga escala de demandas de consumo e de sujeição contínua do público ao modus operandis dos dispositivos midiáticos. Os espectadores irão se posicionar frente as opções que lhe forem apresentadas dentro deste jogo de perguntas e respostas pré-moldadas das

entrevistas, segundo sua condição singular. Porém, o que se torna importante nestes casos é a resposta dada à questão, olvidando-se o posicionamento singular que o tenha gerado, bem como os fatores que contextualizam de modo encarnado tal posicionamento. Em outras palavras, descarta-se o próprio plano da experiência no qual se consolidou a resposta, bem como os vetores que a fizeram emergir. O grande problema é que os questionários nos quais se baseiam os índices de audiência apontam somente para a consolidação de um posicionamento formal do espectador frente ao que lhe é questionado. A dimensão experiencial, na qual uma série de vetores se inter cruzam na consolidação de tais respostas, não é sequer mencionada ou mesmo cogitada. As perguntas não são formuladas no sentido de se acessar a experiência, ou ao menos na tentativa de se obter nela algum tipo de respaldo. Pelo contrário, são feitas muito mais em função dos interesses econômicos referentes às políticas de manutenção das audiências, a fim de catalogar e mensurar a posição dos espectadores frente a elas. Logo, são perguntas que devem simplesmente ser respondidas para alimentar a contabilidade e a distribuição de sua ocorrência.

2.2. UM LUGAR PARA A EXPERIÊNCIA NOS ESTUDOS SOBRE RECEPÇÃO?

Costuma-se afirmar que as pesquisas sobre recepção e especialmente sobre audiências são realizadas baseando-se no contexto sociopolítico e cultural dos espectadores, sem se ater efetivamente ao plano da experiência espectral propriamente dito. Decorre daí a conclusão de que tais afirmações possuem um caráter vago e genérico. Vimos que os dispositivos de pesquisa costumam agir a partir das respostas estereotipadas que eles mesmos suscitam ao público produzir e, conseqüentemente, sem uma devida contextualização na experiência. Desse modo, constata-se certo vício taxológico na afirmação deste argumento, pois as falas desconectadas

são tomadas arbitrariamente como signo da experiência do público, utilizando-se para isso, o tal argumento da contextualização socio-política e cultural. Presume-se que esses estudos estejam assim, devidamente embasados e respaldados na experiência do público, ou no melhor dos casos, no que os dispositivos estão entendendo como experiência, o que denota uma diferença muito grande.

Em relação a este ponto, poder-se-ia objetar que os estudos de recepção realmente voltam-se ao contexto sociocultural e político no qual a interação dos dispositivos com público é estabelecida, conforme apontam autores como Néstor García Canclini (2006; 2008), Guilmer Orozco (2001; 2007), ou Jesús Martín-Barbero (2004; 2006). Não estariam eles fazendo, neste caso, a devida menção à experiência do espectador? Não é nosso objetivo apresentar neste momento, as nuances existentes entre as teorias dos três autores. Cabe lembrar que os dois primeiros, na verdade, compartilham e complementam a visão do último, considerado como referência nos estudos sobre recepção¹³. É importante salientar que, quando Martín-Barbero fala em mediação, ele tem por objetivo evitar uma polarização dicotômica entre os agentes do processo de comunicação onde, segundo sua concepção, costuma-se priorizar, equivocadamente, ou o polo dos dispositivos (meios), ou o dos sujeitos receptores (espectadores). Até aí concordamos com essa perspectiva, no entendimento de

13 Apoiamo-nos aqui nos comentários de Nilda Jacks (2006) e Ana Carolina Escosteguy (2005), principais revisoras destes autores. Seja no conceito de hibridação de Canclini, definido como "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (CANCLINI, 2008, p. 19); ou no de Orozco (2001), segundo o qual os participantes das audiências assumem um papel relevante e não devem ser considerados como meros espectadores e sim como interlocutores da televisão; a audiência é estudada em termos de cristalização de práticas sociais e consumo cultural. Para este último, por exemplo, "a recepção seria contextualizada material, emocional e cognitivamente, afirmando-se que os "sujeitos-audiência" vão definindo a seu modo os sentidos dos programas televisivos, ainda que estes sejam contrários aos estabelecidos pelos produtores e emissores" (OROZCO, 2001, p. 50). As duas vertentes, embora se diferenciem da proposta de Martín-Barbero e a critiquem em alguns aspectos diferenciais, possuem, na verdade, uma essência semelhante, partindo do próprio conceito de mediação. Em todo caso, todas elas voltam-se aos produtos das audiências, seja no caso das mediações/multimediações (Orozco), ou das hibridações (Canclini), e não ao plano da experiência que lhes origina.

que esses polos são na verdade, coemergentes. A fim de fugir desta visão dicotômica e considerada como paradigma dominante, Martín-Barbero propõe estudar a comunicação, não a partir das lógicas de produção e de recepção, estabelecendo-se posteriormente a relação entre essas duas instâncias; mas sim por meio das mediações, entendidas como uma instância maior, de onde realmente provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e sua respectiva expressividade cultural no campo da recepção:

“Por isso, em vez de fazer a pesquisa partir da análise das lógicas de produção e recepção, para depois procurar suas relações de imbricação ou enfrentamento, propomos partir das mediações, isto é, dos lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão” (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 294-295).

Martín-Barbero não considera o receptor/espectador simplesmente como um agente passivo. Poderíamos estabelecer também aqui aproximações possíveis com nossa perspectiva. No entanto, este discute o problema segundo o entendimento de que as mediações reificam relações de poder e de dominação perpetuadas na consolidação dessas mesmas mediações. O que Martín-Barbero afirma não é a existência de uma lógica de dominação na qual os meios ou os dispositivos, considerados ativos, oprimem os receptores ou espectadores considerados passivos. Ao invés disso, a discussão sobre a atividade do público é considerada no sentido de pensar como este último contribui para consolidação e legitimação das relações de dominação as quais ele próprio é submetido, agindo o espectador como cúmplice da dominação exercida pelos dispositivos:

A outra ruptura chave se produz na tomada de *consciência da atividade dos dominados enquanto cúmplices da dominação, mas também enquanto sujeitos da decodificação e da réplica aos discursos do amo*. Com respeito à dimensão de cumplicidade, é toda a problemática do chamado “receptor” que está sendo recolocada radicalmente por perguntas como: por que os homens suportam, há séculos, a exploração, a humilhação, a escravidão,

até o ponto de querê-las não só para os outros, mas para si próprios? Isto é, quais são as contradições postas em jogo para que *a dominação seja também atividade e não só passividade resignada do dominado? O que é que, no dominado, trabalha a favor da sua dominação?* (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 112, grifo nosso).

O autor chega a falar de possibilidades de subversão e resistência a esta lógica de dominação, o que poderia se constituir uma alternativa, no sentido de se pensar as linhas de resistência a esse movimento, bem como sobre a questão de como a emancipação intelectual e a apropriação do público daquilo que é emitido pelos dispositivos se articulariam à discussão. Porém, o que prevalece é a manutenção da lógica de dominação, sendo este o único lugar possível em termos de atividade do público:

Há recuperação e deformação, mas também há réplica, cumplicidades, mas também resistência; há dominação, embora esta não chegue a destruir a memória de uma identidade que brota precisamente do conflito que a própria dominação mobiliza. *O que precisamos pensar, então, é o que fazem as pessoas com aquilo que se faz delas*, a não-simetria entre códigos do emissor e o receptor, perfurando permanentemente a hegemonia e desenhando a figura do seu outro (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 136, grifo nosso).

Ora, o que não deixa de passar despercebido é que, ao se pensar “o que as pessoas fazem com a dominação”, nada mais se afirma do que a manutenção do discurso de dominação, para além de qualquer modalidade de apropriação, resistência ou produção de alternativas à dominação estabelecida. No final, portanto, é ela quem triunfa, assim como a manutenção da relação dominador (dispositivo)/ dominado (público) pela via da legitimação ativa desta relação por parte do público e pela produção das tecnologias e mecanismos pelos quais os primeiros imprimem sua vontade sobre os segundos. Para os dispositivos obterem êxito em sua empreitada, é necessário então dar total importância às mediações, atuando sobre elas, no

sentido de tornar palatável aos espectadores o que lhes é imposto. O que nos leva a considerar a mediação como uma tecnologia de dominação e de manutenção dos interesses de quem opera os dispositivos. Desse modo, contribui-se para o azeitamento e a otimização destes. Tal posicionamento nada acrescenta à perspectiva emancipada que entendemos ser a característica fundamental da espectralidade. E poderíamos nos indagar então sobre qual o sentido e o valor dado a dimensão histórica e política relativa a essa concepção teórica.

Mas este não é nem mesmo o problema central no que se refere à experiência. Para Martín-Barbero, as mediações se dão (ou se constituem) numa espécie de interseção ou limbo, no qual se formariam as relações estabelecidas, sem, no entanto, termos qualquer ideia de como as coisas acontecem nele. Elas expressariam as interações entre os espectadores e os dispositivos. E nos cabe indagar, como? Em que consistem estas interações se não podemos nos ater a experiência do público como seu fundamento, sob o risco de cairmos numa suposta tendência dicotomizadora? O autor parece perceber a importância deste questionamento, pois afirma que “a investigação deve ser feita a partir da recepção, do campo das experiências do receptor” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 239). Realizando uma crítica ao determinismo textual, o autor afirma os relatos pessoais como sendo a chave pela qual podemos acessar as competências assimiladas pelo público, de modo que a investigação sobre os usos sociais da televisão “passa pela ativação desses relatos, nos quais aparecem ‘citados’ os diferentes ‘textos’ aos quais remetem as diversas leituras” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 175). Entretanto, mesmo considerando este tema como importante, ele estabelece uma espécie de veto ao acesso à experiência, desviando seu foco para o produto final mediação, em detrimento de uma leitura sobre as práticas que nos permitem acessar o plano da experiência:

O trajeto metodológico é então aquele que vai do assistir em conjunto ao fato de dar às pessoas a possibilidade de contar o que viram. A única forma de acesso à experiência

de ver passa pela ativação das diferentes competências narrativas a partir das quais nos falamos os diversos povos que contêm – em seu duplo sentido – o público da televisão (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 175-176).

Designando, o que numa perspectiva emancipada chamamos de trabalho de tradução, por atividades de decodificação, o autor afirma ainda de forma mais radical o veto ao qual nos referimos. Iniciando seu argumento com a denúncia sobre a incapacidade metodológica das entrevistas e dos questionários tradicionais em abordar as atividades de decodificação realizadas pelos diferentes grupos sociais de receptores ao “lerem” as mensagens dos meios, este assinala que:

Essa incapacidade não é um mero problema técnico, mas tem a ver com a matriz epistemológica e política do modelo ao qual antes aludia, e segundo a qual a atividade (...) se acha somente do lado do emissor, e do lado do receptor só há passividade ou reação, escuta e consumo (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 65-66).

A proposição de um método voltado à experiência espectral se limita a esta crítica, cabendo ao pesquisador somente a análise sobre as marcas dessas atividades de decodificação e as mediações como expressão de sua síntese. Ou seja, ela nos limita aos saberes desencarnados da experiência e considerados sobre uma perspectiva meramente informacional:

Porque, além disso, a atividade de decodificação não é abordável diretamente, mas só através do reconhecimento das marcas que na leitura deixam certos processos que têm lugar um outro nível, no da ‘estrutura profunda’, isto é, no da experiência vital e social desses grupos (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 11, grifo nosso).

Embora consideremos importantes as contribuições dos autores acima mencionados, em especial as de Barbero, para os estudos sobre recepção, nossa aposta é a de que seja possível acessar

o que constitui essa atividade de decodificação e a experiência vital dos grupos, que entendemos como associadas ao trabalho emancipado de tradução. Neste sentido, já nos diferenciamos dos estudos sobre recepção, definindo um campo próprio a espectralidade no cinema, uma vez que todo trabalho de tradução realizado pelo espectador, parte, num sentido cognitivo e estético, de sua própria experiência, estando nela encarnada. Por conseguinte, quando afirmamos que os estudos sobre recepção se dedicam, neste caso, a elementos considerados já distanciados dessa dimensão singular da experiência, desejamos com isso afirmar que eles sempre se voltam mais ao campo da ação considerada desencarnada. Portanto, definimos como ação desencarnada, as respostas automáticas e desconectadas do plano no qual se originam e onde o próprio sujeito executor da ação se insere. E como nos mostram Dewey e Larrosa, a ação, nestes casos, é sempre a fração menos potente do que nos acontece, significando para nós a espessura cognitiva do acontecimento.

O que os estudos sobre as audiências validam em termos de ações ou de atividades como sendo indicadores da experiência do público, reflete, na verdade, um conjunto de informações e opiniões a ele atribuídas, sendo estas inferidas a partir de questionários pré-moldados segundo a lógica do mercado. Como vimos, as respostas a esses questionários se alinham muito mais aos interesses políticos e mercadológicos que orientam os dispositivos midiáticos no contexto de uma indústria do entretenimento. Trata-se de um processo incessante de produção, circulação e reprodução de informações, no sentido de legitimar, atestar e garantir a eficácia dos dispositivos de recepção. E a informação se configura neste caso, como uma espécie de índice sintomatológico, uma vez que ela tem a função de nos afastar da experiência:

O sujeito da informação sabe muitas coisas, passa seu tempo buscando informação, o que mais o preocupa é não ter bastante informação; cada vez sabe mais, cada

vez está mais informado, porém, com essa obsessão pela informação e pelo saber (...), o que consegue é que nada lhe aconteça (LARROSA, 2014, p. 19).

A política de processamento de informações endossada pelos dispositivos de pesquisas quando vinculados aos estudos de recepção, ordinariamente ancora-se na coleta de informações baseadas em um saber desencarnado sobre as coisas¹⁴. E este saber torna-se desencarnado da experiência no momento em que os dispositivos de pesquisa não se interessam pela sua dimensão genealógica. Tanto no que se refere aos sujeitos entrevistados, que não respondem as questões a partir daquilo em que realmente são tocados ou mobilizados; quanto por parte dos próprios dispositivos que se omitem em relação à importância da experiência em sua dimensão singular. As informações adquiridas caracterizam-se assim, como um saber acumulativo, especulativo e destituído de sua tessitura prática. Neste sentido, o autor complementa sua posição sobre a informação como obstáculo à experiência, enfatizando outro aspecto a ela associado: a opinião. Ambas constituem o periodismo como reflexo da política de produção e reificação incessantes de informação por parte dos dispositivos de poder, sendo os sujeitos fabricados e manipulados por seus aparatos:

O periodismo é a fabricação da informação e da opinião. E quando a informação e a opinião se sacralizam, quando ocupam todo o espaço do acontecer, então o sujeito individual não é outra coisa que o suporte informado da opinião individual, e o sujeito coletivo, esse que teria que fazer a história segundo os velhos marxistas, não é outra coisa senão o suporte informado da opinião pública. Quer dizer, um sujeito fabricado e manipulado pelos aparatos da informação e da opinião, um sujeito incapaz da experiência (LARROSA, 2014, p. 21).

14

Sobre esse ponto afirma Larrosa: "Depois de assistir a uma aula ou a uma conferência, depois de ter lido um livro ou uma informação, depois de ter feito uma viagem ou de ter visitado uma escola, podemos dizer que sabemos coisas que antes não sabíamos, que temos mais informação sobre alguma coisa; mas, ao mesmo tempo, podemos dizer também que nada nos aconteceu, que nada nos tocou, que com tudo que aprendemos nada nos sucedeu ou nos aconteceu" (LARROSA, 2014, p. 19).

A informação e a opinião são antíteses da experiência. Daí a aposta do autor de não nos voltarmos para o vivido da ação no qual as informações e as opiniões predominam, mas justamente para isso que, a princípio, não pode ser nele diretamente apreendido e que paradoxalmente é o que lhe dá consistência. E o comportamento do público, em sua nuance de visibilidade e mensurabilidade em termos de audiência, nada mais é do que um conjunto de ações. Ele expressa a dimensão banal e viciada do que acontece, sendo nada mais do que um efeito. Ele não nos serve, portanto, para pensar a experiência espectral propriamente dita. Pois, como nos mostra Larrosa, não podemos captá-la a partir de uma lógica da ação baseada em conteúdos vivenciais, ou de teorias de condições de possibilidade que por ventura lhe aborem, mas a partir de uma abertura à dimensão singular de cada um, na qual a experiência se revela como paixão: "A experiência é o que nos acontece, não o que acontece, mas sim o que nos acontece. Mesmo que tenha a ver com a ação, mesmo que às vezes aconteça na ação, não se faz a experiência, mas sim se sofre, não é intencional, não está do lado da ação e sim da paixão" (LARROSA, 2014, p. 68).

Consequentemente, não podemos pensar a experiência espectral no cinema a partir de uma concepção ingênua de prática, segundo a qual ela costuma ser confundida com essa espessura cognitiva da ação, isto é, com o que é da ordem do experienciado, ou como sendo um repertório de vivências acumuladas dos sujeitos. Manifestamos, desde o início, o desinteresse pelas formas decantadas dos discursos do vivido, uma vez que elas soam como representações da experiência, mantendo-se verdadeiramente distantes dela. Ao contrário, precisamos, em se tratando do espectador, nos afastar das vivências e dos seus conteúdos hermeticamente fechados e tidos como absolutos e seguir as recomendações de Eirado (2005), quando diz que: "é preciso que tomemos a experiência como primeira com relação ao eu que experimenta" (EIRADO, 2005, p. 42).

Com isso, desejamos afirmar que não pode haver mediações, interações ou relações sem que estas estejam referidas em um universo de práticas concretas que lhes dão origem. Práticas dos dispositivos; mas também dos espectadores e que não somente reproduzem ativamente o que lhes é inculcado. Logo, as práticas se fazem no plano da experiência. Porém, nega-se as práticas sob o pretexto de não se assumir uma tendência dicotomizadora no trato desta relação.

Perguntamo-nos, então, se esta suspensão de uma visita às práticas não é o que efetivamente produz a dicotomização e a polarização no campo das análises das relações dos espectadores com os dispositivos. Na verdade, dispositivos e espectadores são duas instâncias que se coengendram simultaneamente. Daí a necessidade de voltarmos nossa atenção a este universo de práticas no qual o plano da experiência se torna cada vez mais evidente. Afirmar que as mediações provêm de um caldo sociopolítico e cultural não é suficiente para respaldá-las no plano da experiência. Ainda mais quando a perspectiva histórica em jogo pressupõe uma concepção dialética balizada na lógica hegeliana do senhor e do escravo¹⁵, na qual pode-se definir (equivocamente) que ao escravo a única possibilidade de fazer história é a de se submeter resignadamente à sua condição. Consequentemente, do nosso ponto de vista a opção pela mediação não redime a necessidade de se falar do problema da experiência. Na verdade, teríamos mesmo que nos indagar sobre como o plano da experiência possibilita esses fenômenos que são entendidos como mediações.

15

Esta visão (equivocada) se deve as variadas interpretações da própria dialética hegeliana em sua proposição. Mencionamos aqui, como referência segura, a célebre leitura da *Fenomenologia do Espírito* de Hegel, feita por Alexandre Kojève (2002), um dos principais especialistas no assunto. Segundo o pensador russo, o escravo recusa o combate pela vida e prefere viver na dependência de seu senhor. Já o senhor possui os seus desejos e busca permanentemente os meios para alcançá-los: "Ao recusar-se a arriscar a vida numa luta de puro prestígio, ele não se eleva acima do animal. Considera-se como tal, e como tal é considerado pelo seu senhor. Mas o escravo, por sua vez, reconhece o senhor em sua dignidade e sua realidade humanas, e comporta-se de acordo". Ver: Alexandre KOJEVE. **Introdução à Leitura de Hegel**. Rio de Janeiro: Contraponto/EdUERJ, 2002, p. 21).

Segundo a concepção de Larrosa, o que efetivamente se busca é separar a experiência desse sentido banal de prática. “E isso significa pensar a experiência não a partir da ação e sim a partir da paixão, a partir de uma reflexão do sujeito sobre si mesmo do ponto de vista da paixão” (LARROSA 2014, p. 41). Também Dewey nos fala da experiência como um padecimento, envolvendo um aspecto receptivo. Entretanto, essa receptividade em nenhum momento significa passividade, se constituído uma atividade por excelência, “um processo que consiste numa série de atos de resposta que se acumulam, direcionados para uma culminância objetiva” (DEWEY, 1980b, p. 102). A receptividade é pensada em termos de uma diversidade de atividades perceptivas e cognitivas que, ao mesmo tempo, criam e asseguram um ou vários modos de elaborar e lidar com aquilo que é recebido. Neste sentido, a paixão indica uma atitude de exposição, de abertura ao risco e ao acontecimento como expoentes da experiência, o que nos remete ao encontro de uma singularidade pura, somente acessível no plano das relações das existências igualmente singulares dos espectadores, uma vez que:

O sujeito da experiência é um sujeito ‘ex-posto’. Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a nossa posição (nossa maneira de pormos), nem a nossa ‘oposição’ (nossa maneira de opormos), nem a ‘imposição’ (nossa maneira de impormos), mas a ‘ex-posição’, nossa maneira de ‘ex-pormos’, com tudo isso que tem de vulnerabilidade e de risco (LARROSA, 2014, p. 26).

Porém, existe aqui a necessidade de uma ressalva. Quando o autor se refere a prática ou a ação, este visa nos alertar sobre o que cognitivamente opera por força do hábito, tratando-se do saber baseado na opinião e na informação, caracterizando-se consequentemente, como desencarnado da experiência. Mas não podemos aqui limitar a prática como algo que se inscreva de forma estritamente desencarnada. É justamente o contrário, pois toda experiência como acontecimento que nos passa indica certa dimensão prática

implícita nesse passar, no qual o sujeito se insere. Se para Larrosa a experiência é a passagem da existência e o sujeito da experiência é definido como um território de passagem, esse passar não pode estar isento de uma dimensão prática; ou seja, de uma ação presente no próprio ato do passar, inerente ao acontecimento que lhe é relativo.

Nos deparamos aqui com uma certa dificuldade, pois, num primeiro movimento de discernimento sobre o caráter fugidio da experiência, deveríamos nos afastar daquilo que julgamos referir-se à ação, considerando-a um obstáculo no acesso ao plano experiencial. Entretanto, pudemos perceber que a experiência implica sempre uma dimensão prática inerente ao acontecimento, onde configuram-se, tanto o sujeito quanto o mundo que o cerca. Os argumentos de Varela, Thompson e Rosch, assim como de Eirado, nos obrigam, portanto, a reavaliar esta discussão e a situar pelo menos dois níveis distintos de prática, em se tratando do espectador. De um lado, temos então *a dimensão cognitiva ou desencarnada da ação* como o conjunto de hábitos ou respostas sensório-motores estabelecidas pelo espectador durante sua existência. Torna-se evidente que esta é a dimensão abordada pelas pesquisas sobre recepção, na grande maioria dos casos, quando o assunto é a experiência espectral. Em relação a este assunto, Dewey nos revela que,

As coisas acontecem, mas nem são definitivamente incluídas, nem decisivamente excluídas; navegamos à deriva. Cedemos de acordo com a pressão externa, ou nos evadimos e nos comprometemos. Há começos e cessações, mas não há genuínos inícios e conclusões. Uma coisa substitui a outra, mas não a absorve nem a traz consigo. Há experiência, mas tão lassa e digressiva que não é uma experiência (DEWEY, 1980, p. 93).

Com isso desejamos mostrar que a ação não está completamente desvinculada da experiência, embora, em função dos hábitos estabelecidos cognitivamente, ela literalmente lhe dê as costas, pois o sensório-motor tem por característica principal, a produção

de um distanciamento da dimensão pulsante do acontecimento e do devir que lhe são inerentes. A questão é que a dimensão recognitiva nos leva a abandonar o risco e a abertura à indeterminação relativa à experiência, a fim de transitarmos no terreno seguro e determinado dos hábitos consolidados. Daí a nossa posição de considerá-la, a princípio, desencarnada. Por conseguinte, se Larrosa nos fala da ação como um obstáculo à experiência, devemos ter em mente que se trata da ação como puro hábito sensório-motor reflexivo, desconnectado do plano experiencial que lhe sustenta. Devemos sempre enfatizar que a preocupação do educador espanhol é com o plano das ações desencarnadas, oriundas dos nossos automatismos e que potencialmente nos afastam da experiência.

Por outro lado, *a dimensão prática da experiência* se caracteriza como a plena encarnação no acontecimento, naquilo que ele possui de mais indeterminado e fugidio. Ele nos leva ao encontro do solo pulsante do devir e de toda a potência de transmutação que lhe é inerente. E devemos ter em mente que é este solo pulsante o que realmente faz com que algo nos aconteça. Ele é a experiência em toda sua intensidade. O “nos acontecer” ou “nos passar” implícitos na definição do conceito feita por Larrosa, indicam o sentido de uma ação ou de uma prática, cuja característica é fazer passar e fazer acontecer. E torna-se aqui curiosa a posição do autor ao se referir ao sujeito como ex-posto, como aberto a paixão, ou como alguém que não faz experiência e sim a sofre, e sendo, no caso, ativamente receptivo ao que acontece. Isto porque a experiência não está desconnectada da prática, se a pensarmos num sentido cognitivo/enativo. Se o sujeito e o objeto, a mente e o mundo existem um para o outro na medida proporcional em que se co-originam simultaneamente, toda experiência se funda numa dimensão prática, a princípio encarnada na dimensão experiencial. Portanto, no campo da espetatorialidade, não podemos lidar com o plano das ações sensório-motoras ou recognitivas, mas com o domínio das ações corporalizadas:

Ao usar o termo *corporalizada* pretendemos destacar dois pontos: primeiro, que a cognição depende dos tipos de experiência que surgem do facto de se ter um corpo com várias capacidades sensório-motoras e, segundo, que estas capacidades sensório-motoras individuais se encontram elas próprias mergulhadas num contexto biológico, psicológico e cultural mais abrangente. Ao usar o termo *ação* pretendemos destacar uma vez mais que os processos sensórios e motores, percepção e ação, são fundamentalmente inseparáveis na cognição vivida (VARELA, THOMPSON; ROSCH, 2010, p. 226).

Por conseguinte, ao invés de focarmos nas informações e nos saberes desencarnados e associados à dimensão recognitiva da ação, devemos como política de pesquisa, nos remeter às formas de expressão da prática como encarnada na experiência. Quando falamos expressão, desejamos dizer que se trata de um processo codependente, cuja principal característica é a de dar sentido ao que consideramos, a princípio, inexprimível; isto é, de tatear, modelar e dar corpo a experiência. E é neste viés que recorreremos às contribuições de Larrosa sobre a função da palavra. Na visão do educador espanhol, nós pensamos através das palavras¹⁶. O que nos revela um sentido paradoxal, pois recorreremos ao domínio recognitivo das palavras já estabelecidas a fim de dar sentido a algo indeterminado. Desse modo, a expressão implica dar sentido e significado a algo que nos acontece e a experiência toma corpo a partir das ideias ou das palavras por nós utilizadas, na tentativa de lhe apreender, pois, “quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata, é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos e sentimos o que nomeamos” (LARROSA, 2014, p. 17). São essas palavras que irão aos poucos sustentar e situar esse algo no campo das nossas vivências sobre ele. Palavras de todos e ao mesmo tempo

16

“As palavras determinam nosso pensamento, porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras” (LARROSA, 2014, p. 16).

de ninguém, que indicam um plano já ordenado, estabelecido e de certo modo fechado, em se tratando das convenções e significações estabelecidas, mas que não deixam de ser sempre tomadas em um sentido próprio a cada um. Larrosa nos define como seres dotados de palavra. Para o autor, lidamos com o inapreensível da experiência de modo paradoxal, por meio de um universo já pré-determinado de palavras estabelecidas. Daí nosso apelo à linguagem como mundo por excelência da palavra, uma vez que:

A linguagem não é apenas algo que temos e sim que é quase tudo que somos, que determina a forma e a substância não só do mundo, mas também de nós mesmos, de nosso pensamento e de nossa experiência, que não pensamos a partir de nossa genialidade e sim a partir de nossas palavras, que vivemos segundo a língua que nos faz, da qual estamos feitos (LARROSA, 2014, p. 58).

Neste sentido, falar em nome próprio significa “abandonar a segurança de qualquer posição enunciativa para se expor na insegurança das próprias palavras, na incerteza dos próprios pensamentos” (LARROSA, 2014, p. 70). E o que se nomeia ou se representa; o que se identifica e aos poucos se ajusta nesse mundo de palavras, é algo do que nos acontece, que de certo modo já se acomodou em termos de nossa realidade, como se no contato com a experiência ocorresse um tipo de decantação. Por um lado, ela nos leva ao domínio cognitivo do hábito e nos desvia do motor dos acontecimentos, nos remetendo ao uso já marcado das palavras. Por outro, uma possibilidade em termos de abertura ao domínio da experiência permanece. É quando os sentidos e significados cognitivos falham na identificação do que acontece; é quando um estranhamento ocorre e desestabiliza nossas certezas e nossas posições, nos levando a explorar o que de início parecia simples e comum, de um modo completamente novo e instigador.

Nossa aposta é a de que essa dimensão prática de passagem revele justamente o plano cognitivo no qual o trabalho de

tradução é realizado. No entanto, a cognição costuma ser remetida no campo do cinema, a uma função estritamente intelectual e voltada à solução de problemas. O que nos coloca uma dificuldade inicial, pois pensada de acordo com o modelo cognitivista tradicional, ela se encontra associada a um modelo cibernético engessado e baseado no processamento de informações. Nele, a inteligência se assemelha de tal modo a computação, “que a cognição pode ser realmente definida como processos computacionais baseados em representações simbólicas” (VARELA; THOMPSON, ROSCH, 2010, p. 69). Tal visão nos afasta da experiência, no sentido em que ela vem sendo discutida aqui, esbarrando ainda numa impossibilidade de lidar com o plano das paixões no sentido formulado por Larrosa, uma vez que a tradição cognitivista, se volta mais aos dados objetivos de uma consciência racional do que do afeto, considerado um universo obscuro. Torna-se, portanto, necessário revisitar essa discussão, a fim de apresentarmos a abordagem enativa como uma opção mais adequada, no sentido de pensar o trabalho de tradução dado a partir de nossa experiência com as imagens audiovisuais.

2.3. A ESPECTATORIALIDADE E A COGNIÇÃO

Como pudemos observar ao longo de nosso argumento, a experiência espectral se oferece como um plano de investigação em potencial, salientando que o foco dessa experiência é justamente o da sua especificidade emancipatória. Se a tradução se caracteriza, conforme nos mostra Rancière, por uma atitude de analisar, selecionar e de comparar à nossa maneira o universo dos signos que nos circundam, não podemos deixar de notar tratar-se de uma atividade, a princípio, intelectual. Porém, o que costuma passar despercebido no caso das leituras correntes sobre o tema do espectador é o fato

deste se utilizar de uma série de recursos que extrapolam as habilidades mentais em questão. Por conseguinte, a menção à tradução como uma função intelectual merece ser rediscutida de modo mais ampliado, uma vez que falar de inteligência não implica discutir somente os processos mentais em jogo, mas envolve, por exemplo, os aspectos perceptivos e afetivos envolvidos nessa dinâmica. Como vimos com Larrosa, a experiência espectral não se encontra afastada de um certo regime de intensidade de afetos e de suscetíveis mobilizações a partir deles, o que nos coloca a questão de como esse regime de afetividade compareceria no trabalho de tradução dado no plano da experiência.

Em se tratando do aspecto cognitivo, não podemos deixar de mencionar que alguns autores da linha culturalista, tais como David Bordwell e Noell Carrow (1996), Lucia Santaella e Winfried Nötch (1997), ou de autores voltados a uma leitura das novas tecnologias, como Pierre Lévy (1990, 1997), já estabeleceram uma discussão de cunho cognitivista em se tratando da questão espectral. Em relação ao assunto, Jacques Aumont (1990, p. 91) registra a importância do fator cognitivo no que se refere aos estudos sobre a imagem audiovisual. Ele enfatiza que, embora o cognitivismo não tenha trazido elementos radicalmente novos para a compreensão da atividade espectral, a partir do final dos anos 60 as teorias cognitivas do espectador¹⁷ abriram campo para a discussão sobre as potencialidades do público, atentando para seus saberes e crenças. O autor valoriza, inclusive, o contexto cultural, social, histórico e político

17 O autor cita no capítulo dedicado as teorias cognitivas do espectador, a influência das duas principais abordagens da cognição aplicadas aos fenômenos de espectralidade. Uma é a *Abordagem Gerativa* de Michel Colin, que só considera o saber do espectador de modo indireto como conjunto de competências necessárias a leitura e compreensão das imagens. A outra é a do *Neoformalismo* de David Bordwell, que visa à descrição do funcionamento do espectador diante da narração fílmica, analisada em termos de processos cognitivos. Nela são levadas em conta as atividades perceptivas e cognitivas que permitem a compreensão da imagem e a dimensão do saber associado a um "modo de usar". Ou seja: trata-se da produção de circuitos sensório-motores ou hábitos adquiridos no processo de interação com as imagens. Ver: Jacques AUMONT: **A Imagem**. São Paulo: Papyrus, 1990, p. 112.

implicado na produção desses saberes, apontando que “existem constantes consideravelmente trans-históricas e até interculturais, da relação do homem com a imagem em geral” (AUMONT, 1990, p. 77).

Porém, seguindo sua constatação, tais teorias se limitam a uma leitura da cognição como uma função intelectual empregada na decodificação, processamento e compreensão das imagens audiovisuais. “Trata-se de, a respeito de cada elemento particular da imagem, explicitar o funcionamento de modos muitos gerais da cognição: inferências, solução de problemas etc.” (AUMONT, 1990, p. 91). Para autores como Nísia Martins do Rosário (2009) o espectador, quando usa a cognição, “ativa um conhecimento_ que está estruturado sobre uma gama de informações, morfologias, sintaxes, bem como de valores, normas, regras, atos, papéis_ capaz de decodificar o texto imagético e construir seus sentidos de significação” (ROSÁRIO, 2009, p. 46). A cognição estaria assim, associada ao processamento de informações (decodificação do texto imagético) e à solução de problemas (adequação dos elementos componentes da imagem, num plano lógico baseado na organização de esquemas representacionais¹⁸).

No entanto, esse não é o viés fértil o qual nos propomos seguir. Se “o cognitivismo procura compreender o pensamento, a emoção e a ação humanas mediante o apelo aos processos de representação mental, aos processos naturalísticos e (a algum sentido) de agência racional” (BORDWELL; CARROW, 1996, p. 26), entendemos a cognição de modo distinto, como uma rede de interações inerente aos sistemas vivos, sendo associada à criação, a invenção de si e

18 Os esquemas são, segundo Aumont, estruturas mínimas simples e memorizáveis: “enquanto instrumento de rememoração, o esquema é ‘econômico’: deve ser mais simples, mais legível do que aquilo que esquematiza (caso contrário, de nada serve). Tem, pois, obrigatoriamente um aspecto cognitivo, até mesmo didático” (Ibid, p. 84). Já Pierre Lévy, considerando as contribuições da psicologia cognitiva, afirma que: “A associação de um item de informação com um esquema preestabelecido é uma forma de ‘compreensão’ da representação em questão”. Ver: Pierre LÉVY. **As Tecnologias da Inteligência: O futuro do Pensamento na Era da Informática**. São Paulo: Editora 34, 1993, p. 80.

do mundo (Kastrup, 2007a). Para os autores da abordagem enativa como Humberto Maturana e Francisco Varela (1984), nós nos encontramos continuamente imersos numa rede de interações no domínio dos sistemas vivos, uma vez que “estamos continuamente imersos nessa circular de uma interação a outra, onde “todo fazer leva a um novo fazer: é o círculo cognitivo que caracteriza o nosso ser, num processo cuja realização está imersa no modo de ser autônomo do ser vivo” (MATURANA; VARELA, 2018, p. 264).

De acordo com Eduardo Passos (2008), os biólogos chilenos rompem com a noção de cognição como estritamente vinculada aos processos intelectivos, propondo um novo paradigma no qual esta passa a abranger a relação do organismo com o mundo, constituindo-se um ato de criação: “Doravante o fenômeno cognitivo é definido como ‘configuração’ de mundo da experiência em um ato de criação ou de poiesis” (PASSOS, 2008, p. 80). Tal fato nos leva a encarar a cognição como associada ao fazer, a prática que constitui por excelência um domínio interativo, onde “todo fazer é conhecer e todo conhecer é fazer” (MATURANA; VARELA, 2018, p. 32). A cognição no viés enativo se torna assim um elemento chave, no sentido de nos implicarmos naquilo que seria próprio do regime emancipatório da espetatorialidade. Daí a sua importância no que se refere a uma discussão sobre a experiência, pois esta assume uma condição de uma prática encarnada, ou seja, de autoprodução do espectador. Para Varela, Thompson e Rosch (1993), a cognição não é a representação de um mundo preestabelecido elaborada por uma mente pré-definida e sim a atuação de um mundo e de uma mente baseada no histórico das variedades de ações que os seres executam no mundo.

O diferencial é o de acreditarmos que essa dimensão interativa não se resume, por exemplo, somente a possibilidades formais dadas ao espectador em decorrência dos aprimoramentos tecnológicos das mídias digitais, ou em termos de seus recursos intelectivos. Se a espetatorialidade baseia-se em interações, podemos

pensar que estas sejam um componente fundamental da cognição, entendida de acordo com a teoria da autopoiese, como um processo inerente aos sistemas vivos em sua totalidade e não somente como restrita ao intelecto ou a mente. É neste sentido que, “em primeiro lugar, os componentes moleculares de uma unidade autopoietica celular deverão estar dinamicamente relacionados em uma rede de interações” (MATURANA; VARELA, 2018, p. 52). Portanto, se a interatividade já se manifesta no plano das unidades celulares como característica do vivo, ela se mostra anterior ao espectador como indivíduo constituído,¹⁹ e as suas funções intelectivas, possibilitando novos modos de leitura sobre o tema.

Logo, a interatividade não se encontra limitada ao plano das relações entre os espectadores e o dispositivo audiovisual, considerados como instâncias pré-definidas a priori. Não nos referimos a uma interação entre dois domínios formais independentes e preexistentes, como no paradigma representacional, mas de uma atividade de coengendramento e de coemergência do espectador por meio do dispositivo e vice-versa. A interação passa, de acordo com a perspectiva enativa, a ser entendida como anterior ao sistema representacional que a circunda, tratando-se eminentemente de um processo cognitivo estabelecido numa dimensão pré-individual/pré-representacional: “Mas, ao contrário, a cognição é entendida agora, como um efeito que emerge de uma base pré-simbólica e mesmo pré-individual” (PASSOS, 2008, p. 209). Na condição de característica indissociável do vivo os processos cognitivos ocorrem

19 Varela, Thompson e Rosch (2010, p. 83) afirmam, por exemplo, que o desafio da abordagem enativa da cognição “não consiste simplesmente em declarar que não podemos encontrar o eu; consiste antes, pelo contrário, na implicação posterior de que o eu nem sequer é necessário para a cognição. Passos (2008) nos esclarece, por sua vez, sobre essa condição da cognição como anterior ao sujeito, ao mencionar o deslocamento das bases biológicas do sistema nervoso para a célula segundo a inspiração dos biólogos chilenos: “Decorre daí que o pressuposto do enraizamento da cognição no ser vivo em sua totalidade faz com que a investigação sobre as bases biológicas do conhecimento não se detenha ao sistema nervoso. Há uma dimensão cognitiva da célula (...) em cuja absoluta autonomia se definem uma realidade e um mundo”. Ver: KASTRUPV; TEDESCO, S. e PASSOS, E. **Políticas da Cognição**. Porto Alegre: Meridional, 2008, p. 208.

num plano interativo, baseado num acoplamento estrutural²⁰ entre o organismo e o meio. Neste sentido, seguimos a perspectiva enativa na qual “a cognição deixou de ser vista como solucionadora de problemas com base em representações; em vez disso, a cognição no seu sentido mais abrangente consiste na actuação ou produção de um mundo através de uma história viável de acoplamento estrutural (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2010, p. 267).

Devemos reafirmar que esse plano de interações seja operador de transformações não só em relação aos espectadores, mas no próprio dispositivo audiovisual, pois o acoplamento estrutural indica possibilidades de reconfigurações, tanto no organismo, quanto no meio: “Nessas interações, a estrutura do meio apenas desencadeia as modificações estruturais das unidades autopoieticas (não as determina nem as informa). A recíproca é verdadeira em relação ao meio” (MATURANA; VARELA, 2018, p. 87). Trata-se de um plano de interações, de perturbações e afetações mútuas, desdobrando-se na permanente manutenção e transformação de suas estruturas, com possibilidades de derivas²¹. Disto resulta que a interatividade no campo audiovisual ou cinema, não se reduza à participação

20 O acoplamento estrutural é definido como um processo interativo de trocas entre as estruturas de unidades autopoieticas e/ou entre estas e as do meio, numa ampla rede de processos dinâmicos. As interações nessa rede, no caso de recorrentes, produzem perturbações recíprocas, tanto nas unidades, quanto no próprio meio. Cabe salientar que a estrutura do meio somente desencadeia modificações nas unidades autopoieticas, não lhes determinado ou informando, e vice-versa. Tais interações estabeleceriam um histórico de mudanças estruturais mútuas e concordantes, culminando na desintegração da unidade e do meio e produzindo assim, uma nova composição/reorganização em ambos. Ou seja, uma transformação estrutural. Ver: MATURANA, H e VARELA, F. **A árvore do Conhecimento. As Bases Biológicas da Compreensão Humana**. São Paulo: Palas Athena, 1984, p. 87.

21 A noção de deriva está relacionada na obra de Maturana e Varela ao processo de transformações nas unidades autopoieticas, no sentido de uma adaptação com o meio. A deriva assinala a incorporação das modificações estruturais equalizando-as em um regime invariante de organização, o que evita a desintegração da unidade e possibilita a transformação da estrutura: “a ontogenia de um indivíduo é uma deriva de modificações estruturais com invariância da organização e, portanto, com conservação da adaptação” (*Ibid.*, p. 116). Sobre a relação entre transformação e adaptação, nos orienta Kastrup (2008): “No entanto, toda transformação do sistema autopoietico só tem sentido enquanto este guarda sua integridade como sistema vivo” (Kastrup, 2008, p. 53).

do espectador na manipulação dos recursos técnicos próprios ao dispositivo. Tampouco, se limite as possibilidades de conexões consequentes de uma identidade recognitiva lógico-simbólica, fundamentada a priori no sistema nervoso e na representação. Nossa hipótese é a de que as interações, no contexto da experiência dos espectadores com o dispositivo audiovisual, se baseiem numa multiplicidade de relações cognitivas como condição preexistente ao estatuto representacional ao qual a discussão sobre a interatividade está ordinariamente submetida.

Consequentemente, o regime emancipatório de espetatorialidade é atravessado por essa dimensão interativa, como característica dos processos cognitivos. Desse modo, associamos a atividade de tradução ao plano autopoietico, onde a interação com as imagens audiovisuais, muito mais do que ilustrar a simples decodificação dos signos audiovisuais num processo meramente intelectual, se potencializa como espaço eminentemente inventivo, no qual o corpo, os afetos, enfim, o sujeito comparece em seus mais variados modos de funcionamento. Como nos mostram Varela, Thompson e Rosch, “de acordo com esta situação, a inteligência deixa de ser a capacidade de resolver um problema para passar a ser a capacidade de penetrar num mundo de significação compartilhado” (VARELA, THOMPSON; ROSCH, 2010 p. 269).

Para os autores da abordagem enativa, ao invés de os sujeitos simplesmente processarem informações e representarem um mundo considerado de forma independente, eles o atuam cognitivamente. Explicando de outro modo; o domínio das representações e distinções produzidas pelos sujeitos em relação ao mundo é inseparável da estrutura corporalizada pelos próprios sistemas cognitivos: “Em ciência cognitiva isto significa que devemos questionar a ideia de que a informação já existe pronta a ser utilizada no mundo e que é extraída por um sistema cognitivo” (VARELA, THOMPSON; ROSCH, 2010, p. 187). A partir desta concepção, não

podemos sustentar a proposição de uma existência prévia, tanto do sujeito, quanto do mundo e nem de uma experiência que não se refira a uma prática, entendida aqui como nela encarnada, ou de co-originação dependente:

Se somos forçados a admitir que a cognição não pode ser convenientemente compreendida sem o senso comum, e de que o senso comum não é outra coisa senão a nossa história corpórea e social, então a conclusão inevitável é que o sujeito conhecedor e o objeto conhecido, a mente e o mundo, estão em relação um com o outro por meio de uma especificação mútua, ou co-originação dependente (VARELA, THOMPSON; ROSCH, 2010, p. 199).

Tais apontamentos nos indicam a necessidade de uma série de cuidados no que se refere à pesquisa sobre a experiência espectral. Ao lidarmos com ela, não devemos, por exemplo, simplesmente nos ater a um mero processo de obtenção de informações sobre as sensações, impressões, ideias, ou as interpretações sobre determinado filme assistido pelo espectador. Muito menos, trata-se de conhecer seus gostos, preferências ou opiniões acerca das obras, diretores ou de qualquer coisa nesse sentido. Esses elementos certamente irão aparecer em nossas investigações, contribuindo com elas num contexto geral. Mas lembremos que eles são sempre secundários e geralmente se reportam ao domínio do cognitivo, do verbalizado, do já consolidado e determinado no domínio da ação, e que obviamente se encontra distante dessa dimensão do acontecimento a qual tratamos. Antes, devemos buscar, em meio a essas opiniões já estabilizadas, índices que revelem a dimensão de instabilidade e do risco e que promovam uma ruptura com o domínio cognitivo, nos colocando, de fato, em contato com o plano da experiência.

Essa possibilidade de abertura existe em nós. Porém, em se tratando de espectralidade, devemos reconhecer ser muito mais comum nos ater à cognição e operarmos sobre e a partir dela.

Nós espectadores estamos, portanto, tendencialmente voltados para o polo da ação, conectados com o que Deleuze (1983), em sua discussão sobre o cinema, denominou como as espirais da forma²², ou seja, ao conjunto de esquemas sensório-motores, ou hábitos espectatoriais modulados e reificados nas interações com o dispositivo. Isto não significa que, mesmo mergulhados nesse plano de hábitos, algo não deixe de nos tocar, de nos contagiar, nos causar estranheza e perplexidade. No entanto, entendemos que, buscar essa abertura no plano do cinema recognitivo (principalmente o voltado ao entretenimento) é algo muito mais difícil.

Consequentemente, não são, a princípio, todas as obras cinematográficas que levam o espectador a sair desse universo recognitivo de certezas e da estabilidade das percepções moduladas nos esquemas sensório-motores. O cinema recognitivo tem um papel crucial no contexto do entretenimento como uma das variações dos dispositivos de controle no seio do capitalismo contemporâneo. Num trabalho anterior, pude chegar à conclusão de que o entretenimento é a política por excelência da indústria audiovisual. Este não é visto só como diversão ou distração, mas como “ter dentro” de uma determinada lógica de funcionamento a produção de subjetividades, que passaria assim, a se tornar o alvo principal dos diversos dispositivos midiáticos, dentre eles o cinema. É neste sentido que afirmo que, capturando os processos de subjetivação em sua gênese, os dispositivos midiáticos manipulam a estrutura sensorial e perceptiva do público, por meio das relações interativas com a imagem. E esta manipulação se opera por meio da reificação e naturalização dos esquemas sensório-motores pelos dispositivos.

22

As espirais da forma constituem o modelo orgânico de cinema proposto por Deleuze (1983) em *Cinema 1 a Imagem Movimento*, constituindo-se no esquema recognitivo da imagem-ação. Segundo a exímia leitura da obra do filósofo francês feita por Jorge Vasconcelos, “o cinema de imagens orgânicas remete ao que Deleuze chama de esquema sensório-motor _ações e reações em face do dado, do modelo da recognição”. Ver: Jorge VASCONCELOS. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006, p. 52.

Acreditamos ser essa operatória a principal característica do entretenimento contemporâneo. Longe de uma simples função de distrair ou divertir, este passa a atuar sobre as sínteses existenciais dos sujeitos, fazendo-as funcionar segundo sua lógica instituída. Entreter equivale, portanto, a uma modulação sensório-motora (SOARES, 2019, p. 114)²³.

Tal movimento se alinha ao que Larrosa chama de "*lógica de destruição generalizada da experiência*". Esta se caracteriza pelo processamento e busca incessante de informação; pela subtração da experiência do tempo singular a partir de uma condição paradoxal de uma falta de tempo, em decorrência de sua incessante aceleração e fugacidade; e pela lógica do trabalho, que se refere ao fato de os sujeitos estarem o tempo todo voltados para a ação, isto é, reconhecidamente em busca de respostas reativas e rápidas a questões sequer por eles experienciadas. Como revela Guy Debord em *A Sociedade do Espetáculo* (1992, p. 24), a alienação do espectador em favor do objeto contemplado se dá na medida em que, quanto este mais contempla menos vive. Ou seja, quanto mais ele aceita reconhecer-se no circuito das imagens dominantes produzidas, menos compreende sua própria existência. Não se torna difícil compreender que o entretenimento como uma política própria à lógica do espetáculo, tem por função nos distanciar da experiência. Daí o fato de Debord se referir à alienação do espectador.

Já numa corrente inversa à lógica do entretenimento, a busca das situações e circunstâncias facilitadoras à emergência da experiência e a promoção do encontro do espectador com obras que minimamente compartilhem de uma proposta artística, é algo que deve ser sempre levado em consideração. E não falamos de uma *Ars gratia artis*, da arte pela arte, lema da MGM, e que indica certa equação entre arte

e entretenimento²⁴ como demonstra Rancière (2003b), mas de certo posicionamento da arte com aquilo que é da ordem do indeterminado, de um compromisso com o acontecimento e com a experiência. Neste sentido, “a arte se faria testemunha do ‘acontece’ que sempre ocorre antes que sua natureza, que seu *quid*, seja apreensível, testemunha do que há de inapresentável no cerne do pensamento que quer assumir a forma sensível” (RANCIÈRE, 2003a, p. 142). Se por um lado, existe uma disposição à abertura e ao risco na atividade espectral, por outro, esta deve ser sempre potencializada na relação com a obra assistida.

Para além de nossa disponibilidade a experiência, devemos levar em conta que a obra seja, técnica e artisticamente, um dispositivo que nos estimule a investir nessa abertura e nesse risco, que nos faça mergulhar e cada vez mais nos envolver neles, subvertendo o sentido de uma “eficácia estética da arte”²⁵ (RANCIÈRE, 2008). Devemos ter em mente que nossa disponibilidade à experiência espectral é potencialmente estimulada no contato com as obras quando, é claro, elas se propõem a isso. Torna-se necessário assim, o encontro dos espectadores com obras cinematográficas que em sua proposição artística e política proporcionem ao público o acesso à experiência estética.

24 Rancière utiliza-se do lema da MGM, a “*arte pela arte*”, a fim de iniciar sua discussão sobre a obra de Vincent Minelli. “O mundo é um palco: o palco é o mundo do entretenimento” (RANCIÈRE, 2003b, p. 85). Para o autor, o lema explicita duas ideias: a primeira, de que a arte não presta contas nem a política, nem a moral, não pelo fato de ser sublime, mas por se identificar com o entretenimento. A segunda, decorrente da primeira, é a de que a arte não conhece hierarquia de gêneros, utilizando a obra do cineasta mencionado para demonstrar como estes podem se misturar e mesmo dissolver. Neste aspecto, o autor salienta a performance como característica do dispositivo e também do espectador, para além de uma suposta passividade: “Ser espectador pode também ser uma performance” (RANCIÈRE, 2003b, p. 97), questionando assim a lógica usual do entretenimento. Ver: Jacques RANCIÈRE. **As Distâncias do Cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003b.

25 Por eficácia estética da arte o autor entende a pretensa função política da arte em demonstrar os estigmas da dominação, ridicularizar os ícones e a ordem dominante e retirar a arte de seus lugares próprios, a fim de transformá-la em prática social, dentre outras funções. Para o autor, este constitui o modelo pedagógico (do embrutecimento) da eficácia da arte, no qual a função do espectador é a de decodificar os signos propostos pela obra: “Reconhecer esses signos é empenhar-se em certa leitura do nosso mundo. E essa leitura engendra um sentimento de proximidade ou de distância que nos impele a intervir na situação assim significada, da maneira desejada pelo autor. Daremos a isso o nome de modelo pedagógico da eficácia da arte” (RANCIÈRE, 2008, p. 53).

Em relação a este assunto, Rancière nos mostra na *Partilha do Sensível* (2000), que, a estética não é uma teoria da arte em geral, ou uma teoria do belo e das boas formas, mas “um regime de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento” (RANCIÈRE, 2000, p. 13). E se pensarmos a produção de si como uma modalidade singular de um fazer, podemos considerá-la igualmente como da ordem estética. Destaco aqui o fato de que ela não é um domínio exclusivo daqueles que fazem e pensam a arte. Não se trata da questão das “práticas estéticas” como formas de visibilidade/dizibilidade somente das práticas da arte ou das maneiras de fazer a elas inerentes. O autor considera que “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição de maneiras fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2000, p. 17, grifo nosso). Desse modo, estaríamos tratando, a princípio, de uma interlocução entre diversas maneiras de fazer localizadas especificamente no campo das artes, e poderíamos nelas destacar o audiovisual e o cinema. Mas ao invés disso, podemos pensar que essa diversidade se amplie, incluindo-se nela as maneiras de fazer inerentes aos espectadores.

Não podemos deixar de perceber que Rancière se refere a maneiras de fazer e de ser como instâncias distintas. E talvez tenhamos que reequalizar essa distinção, pois, todo modo de ser envolve um trabalho de elaboração, de composição de si mesmo, de incorporação de elementos variados, sob uma perspectiva enativa. Como vimos anteriormente, para pensadores como Maturana e Varela não existe distinção entre ser, conhecer e fazer. Desse modo, nos apropriamos da posição destes autores para revisitar a discussão de Rancière e afirmar que *as maneiras de fazer envolvem maneiras de se fazer ser*, trazendo para o cerne da existência um processo de elaboração que, a princípio, poderia ser visto como voltado somente

para o que lhe está fora. Portanto, no diálogo entre o espectador e o campo das artes encontram-se reunidas não somente as práticas artísticas. Devemos considerar que elas incluem, além destas últimas, as práticas dos espectadores, que numa perspectiva emancipada do exercício cognitivo, se apropriam dos produtos das práticas da arte e realizam suas traduções, gerando, conseqüentemente, suas próprias práticas, artísticas ou não.

A partir dessas reflexões, poderíamos então nos indagar sobre qual tipo de posição arbitrária estaríamos advogando, no sentido de determinar se um filme pode ser considerado uma obra artística ou não, visando, por exemplo, a eleição de um critério norteador na escolha dos materiais a compor a investigação sobre a experiência espectral. Vimos, em relação a obra e sua interface técnica, que ela se equaciona na dimensão do que Rancière denominou como terceira coisa. Nela, a obra perde a sua condição de predominância na determinação dos eventos espectatoriais, pois o que está em jogo não é somente a técnica em si, ou o que o diretor e/ou criador da obra pretende alcançar com ela, e sim a sua apropriação (e conseqüentemente, da técnica, ou não) por parte do espectador, cabendo-nos lembrar que o contrário também ocorre. Ou seja: no que tange o terreno da espectralidade no cinema, a produção de sentido se sobrepõe, tanto as determinações técnicas, quanto a qualquer significação ou concepção pré-concebida, seja no caso de quem assiste ou no de quem produz da obra. Existe aí um plano de produção de discursos, num regime de partilha e produção de dissenso, no qual os atores envolvidos, sejam eles os espectadores ou os artistas, se apropriam à sua maneira dessa terceira coisa, realizando cognitivamente suas traduções.

Na verdade, é muito provável que os espectadores não se atenham à técnica ou a percebam na construção daquilo que assistem, mesmo que esta seja a intenção por arte dos segundos. Muitas vezes nós percebemos mais os efeitos da técnica do que a ela mesma; voltamo-nos mais para o que efetivamente aparece na tela e não aos procedimentos que tornaram possível a projeção em

termos conteúdo final assistido. Pensemos, por exemplo, o caso de um efeito especial intencionalmente produzido pelo editor na confecção da obra. O efeito está lá e pode ou não ser percebido. Não se trata de inferir e medir a intensidade da percepção e da compreensão deste efeito como prova da experiência do espectador e sim de nos voltarmos aos usos e mesmo ao desuso que este faz dele.

Nesse tocante, uma série de relatos poderão surgir numa pesquisa, compondo dois extremos onde, de um lado, pode-se pensar uma situação de percepção total do efeito e da intencionalidade de seu uso. Por outro, inúmeras variações desse tipo de percepção podem surgir nos relatos colhidos até a composição de um extremo, no qual este sequer chegue a ser cogitado, ou num grau de indiferença, onde mesmo que venha a ser percebido, o efeito não desperta nenhuma mobilização ou interesse por parte do espectador. O fato de perceber e ignorar o efeito, ou mesmo de não o perceber, não significa, a princípio, que o espectador seja alienado e não tenha acessado a dimensão artística da obra. Pelo contrário. No âmbito de uma terceira coisa, o sentido artístico se dá no espaço intermediário entre o conjunto da obra e o espectador; no processo de apropriação emancipada do que este assiste e do consequente trabalho de tradução realizado. Daí a insistência de Rancière em mostrar que a arte se constitui num regime de intercessão entre o visível e o dizível, na composição dos variados regimes de *Imagéité*. A questão é que estas operações não se restringem exclusivamente ao plano dos intelectuais e *experts* supostamente considerados produtores da arte e do cinema. Os espectadores também participam dela.

A arte se dá, portanto, no encontro do espectador com a obra e o artista, sendo ela oriunda de uma produção coletiva de sentido, ao invés de emanar exclusivamente de uma alma privilegiada. Neste caso, a tendência é a de se pôr em suspensão qualquer pretensão de existência a priori de um status artístico. Na verdade, levando-se em conta a proposta de Rancière, a dimensão artística surgiria na confluência entre o artista, o dispositivo e o espectador, sendo

que valorizamos aqui a apropriação que este último estabelece em relação à obra para fins de realização de seu trabalho de tradução. Antes de quaisquer configurações aprioristicamente determinadas, o que percebemos é o coengendramento (VARELA, THOMPSON e ROSCH, 1993, 2010), tanto da função artística da obra, quanto do espectador. Estas duas instâncias se reinventam incessantemente, o que nos leva a considerar a dimensão estética implicada nesse processo, pois como destacam os autores, “a conclusão inevitável é que o sujeito conhecedor e o objeto conhecido, a mente e o mundo, estão em relação um com o outro por meio de uma especificação mútua, ou co-originação dependente” (VARELA, THOMPSON e ROSCH, 2010, p. 199).

Isto nos obriga a pensar o trabalho de tradução e ampliar seu sentido. Ele não pode somente ser considerado uma produção de saber ou como um conjunto de informações ou conhecimentos, adquiridos pelos atores envolvidos. Há mais em jogo. Se a questão é da produção de um saber, este se configura então, como saber da experiência, “dado na relação entre o conhecimento e a vida humana” (LARROSA, 2014, p. 30). E se para a construção deste saber é necessário um trabalho de tradução onde a ressignificação da obra é concomitante a ressignificação de si mesmo, só podemos concluir que este trabalho seja ele mesmo uma experiência, e que as práticas dos espectadores portam, por excelência, uma densidade estética, implícita em sua autoprodução; isto é, nas suas múltiplas maneiras de se fazer em seu modo de ser.

2.4. A EXPERIÊNCIA NO ÂMBITO DA ESPECTATORIALIDADE

Na verdade, o que desejamos afirmar é que a tradução é indissociável de uma experiência de si baseada num ato cognitivo,

entendido como uma experimentação do acontecimento numa situação concreta, ou seja, como *maneira(s) de se fazer ser*. Nela, fatores como, por exemplo, a percepção, o corpo e a linguagem são objetos de constante experimentação e transformação, assim como a própria realidade, que de acordo com Varela, Thompson e Rosch, “não é projetada como algo dado: ela é dependente do sujeito da percepção, não porque ele a ‘constrói’ por um capricho, mas porque o que se considera como um mundo relevante é inseparável da estrutura do percipiente.” (VARELA, F.; THOMPSON e ROSCH, 1993, p. 79). Neste sentido, a relação entre cinema e política, implica um ato de invenção/ produção de si mesmo, uma vez que, como nos mostrou Rancière em *O Desentendimento: Política e Filosofia*, “a política é assunto dos sujeitos, ou melhor, dos modos de subjetivação” (RANCIÈRE, 1996, p. 47) efetivados mediante o pressuposto emancipatório da igualdade das inteligências. É, portanto, no interesse de acompanhar os processos de subjetivação produzidos no encontro dos sujeitos com o dispositivo audiovisual e na própria reinvenção das práticas, sejam da arte, ou as dos espectadores, que reside o interesse de uma pesquisa sobre a experiência espectral, considerando que esse processo de elaboração se concretiza através do trabalho de tradução.

A partir do exposto, a competência de delimitar do que é ou não uma obra audiovisual de cunho artístico torna-se, a princípio, uma falsa questão. Não desejamos entrar nessa polêmica e muito menos legitimá-la, adotando um ponto de vista que lhe seja favorável ou contrário. Caso o fizéssemos, estaríamos entrando no círculo vicioso de que tudo (exceto o que é da ordem do entretenimento) a princípio seria arte. E cairíamos, em seguida, no próximo círculo vicioso, o da hierarquia das artes maiores e menores. Preferimos adotar o posicionamento coerente de Rancière, pensando a função artística e estética da arte no plano do dissenso, ou seja, na manutenção de uma distância que legitima a posição emancipada do espectador e critica a postura messiânica de alguns artistas, no sentido de uma pastoral que advoga para si o direito de decidir sobre o que e como

deve ser mostrado, bem como quem possui condições de acessar ou não a arte. Ao invés de uma não justificada atitude de determinar se uma obra é artística ou não, devemos isso sim, nos preocupar com sua caracterização como uma produção que se alinha a uma política cognitiva, ou se ela se constitui como instrumento de potencialização da experiência do público. Se a arte se encontra nesse regime político de produção de dissenso, a pista é a de seguir as obras que comunguem dessa aposta política. Como nos mostra Rancière,

As práticas da arte não são instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de uma política que lhes seja exterior. Mas tampouco saem de si mesmas para se tornarem formas de ação política e coletiva. Contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível. Forjam contra o consenso outras formas de "senso comum", formas de um senso comum polêmico (RANCIÈRE, 2008, p. 75).

Acreditamos que no momento em que a experiência do público em sua dimensão estética deixa de ser devidamente valorizada, ou quando esta é reduzida aos conteúdos de vivências enquadradas como índices de opinião ou em pesquisas sobre a audiência, nos afastamos do terreno da espectadorialidade. No que se refere à relação estética com a obra, havíamos afirmado anteriormente com Larrosa, que a experiência remete à paixão. Mas devemos atentar também, que se trata de uma paixão específica. Não uma simples paixão pelos filmes, paixão em assisti-los. Referimo-nos aqui a uma condição de padecimento proporcionada pela obra em sua proposição artística. Neste sentido, afirmamos tratar-se de uma *cinéfilia*. Ela nos revela justamente essa queda, essa espécie de envolvimento sem explicação, dado no encontro com a obra cinematográfica. Rancière (2003b) nos fala que ela "é uma relação com o cinema, questão de paixão muito antes de ser questão de teoria (RANCIÈRE, 2003b, p. 10). Porém, não se trata de atribuí-la somente àquelas pessoas que assistem uma grande quantidade de filmes, que são obcecadas

pelos diretores e suas obras, ou que enfaticamente cultuam tudo que diz respeito ao cinema.

A paixão aqui não é um dom ou privilégio específico, dado somente às pessoas comumente consideradas cinéfilas. O que denominamos como cinefilia, não é um mero gosto por filmes, mas a peculiar condição de se deixar arrastar por isso que definimos como paixão, no momento de assisti-los. Logo, ela remete a uma disponibilidade à experiência como algo próprio da espectralidade, uma abertura ao plano das singularidades, dada justamente no ato de se assistir a uma obra cinematográfica. Abertura essa que qualquer um de nós enquanto espectadores emancipados podemos alcançar. Mais do que um gosto pelo que é do cinema, ou assistir a obras diversas, trata-se de uma condição ou atitude que nos permite ser tocados ou afetados de alguma forma pelas obras e, desse modo, apreciar e aprender algo com aquilo que se vê, sendo primordial para isso, nos *ex-pormos* por meio delas. A questão não é a de simplesmente ver o que é projetado na tela, ou de acessar e descobrir o que o diretor da obra desejaria que assistíssemos. A paixão, pelo contrário, diz respeito a algo que se produz no encontro do desejo deste último e do nosso, pois “a experiência é o que é, e, além disso, mais outra coisa, e, além disso, uma coisa pra você e outra pra mim, e uma coisa hoje e outra amanhã, e uma coisa aqui e outra coisa ali e não se define por sua determinação e sim por sua indeterminação, por sua abertura” (LARROSA, 2014, p. 43).

A cinefilia, a paixão como índice da experiência do espectador, habita assim, em nossa disponibilidade de nos desestabilizarmos com o que assistimos, de nos deixarmos ser afetados pela dinâmica das imagens que nos são propostas na obra. E a obra, como já pudemos constatar com Rancière (2008), não é uma propriedade exclusiva do diretor, mas algo que se cada vez mais se desvincula dele, adquirindo a condição de uma terceira coisa, como algo a ser apropriado pelo espectador, tornando-se assim um disparador, um

provocador da experiência, na qual, a partir justamente dos acontecimentos e das transformações decorrentes desse encontro, é realizado o trabalho de tradução. A paixão seria então, o correlato da potencial abertura ao(s) acontecimento(s) produzido(s) no encontro entre o espectador e as obras cinematográficas. Ela revela sempre a dimensão da nossa singularidade, que é de fato o que justifica nossas ações ou comportamentos, para além de qualquer suposição de uma causalidade mecânica. E em função de nossa referência ao domínio do que definimos por experiência, não podemos deixar de realizar a pergunta crucial, na tentativa de consolidação de uma aposta metodológica: O que nos acontece durante nossa experiência espectral? O que nos passa no momento em que constituímos relações com um universo finito, porém, aberto de uma série de imagens em movimento que compõem uma obra cinematográfica? Estas perguntas se desdobram então em outra não menos importante. A de como acessar a dimensão da experiência espectral, tal como aqui a concebemos.

Estamos discutindo a especificidade da experiência e sua pertinência nas pesquisas sobre o espectador, mencionando sua conotação estético-política. Porém, cabe aqui destacar uma constatação fundamental em relação a esse tema. Vimos que a experiência é considerada como algo indeterminado, de certo modo pouco acessível, principalmente se utilizadas metodologias que se voltem para a sua dimensão comportamental e que tratem somente do que é considerado seu produto e não da experiência em si. Ela é também entendida como o que nos passa, que nos acontece, destacando-se aí, a noção de acontecimento. E o que nos passa, nos causa nesse movimento de passagem, um estranhamento, uma perplexidade, que nos desestabiliza e nos *ex-põe* ao risco, nos levando ao encontro, ao indeterminado. Enfim, vimos que ela se manifesta como paixão, em nosso caso, da ordem de uma cinefilia. Ora, todas essas qualidades configuram a experiência espectral, não como algo localizável e determinável

no tempo e no espaço, mas a contemplam como um fluxo, um devir, ou, como nos fala Larrosa (2014, p. 25), como passagem.

Consequentemente, afirmamos tratar-se de uma processualidade. Desejamos, com isso, dizer que toda forma, por mais estática ou regular que seja, possui sempre uma dimensão de intercambialidade, onde sua estrutura está em constante transformação, a partir das múltiplas trocas estabelecidas com o meio. A processualidade não diz respeito somente à face presumível e manipulável das formas, ao que Felix Guattari (1977, 1986) determinou como molar²⁶, e sim a dimensão molecular, ou seja, do devir nelas contida. Trata-se de um processo de transmutação e transformação incessantes, ao qual todas as formas se encontram submetidas, pois, de acordo com Laura Pozzana de Barros e Virgínia Kastrup (2009), “a espessura processual é tudo aquilo que impede que o território seja um meio ambiente composto de formas a serem representadas, ou de informações a serem coletadas” (BARROS; KASTRUP, 2009, p. 58). Poderíamos acreditar que seja impossível acessar a experiência do espectador no momento em que este se dedica à atividade de assistir a um filme. Mas isso não se coloca como obstáculo, na medida que reconhecermos que a experiência de ver um filme não se limita ou se esgota única e exclusivamente no momento de sua projeção. Sobre esse assunto, Jean-Claude Carrière (1995) relata que,

Bastaram quatro gerações de frequentadores de cinema para que a linguagem ficasse gravada em nossa memória cultural, em nossos reflexos, talvez até em nossos genes.

26

Este se refere ao plano das formas constituídas e da realidade configurada, o plano dos corpos, das máquinas e dispositivos de controle, o meio social e as instituições reprodutoras das relações sociais dominantes que lhe atravessam. O molar deriva, a princípio, do molecular, como estrato relativo ao plano virtual e intensivo, onde os fluxos de desejo se agenciam num processo de produção maquínico. Ver: Felix GUATTARI. **Revolução Molecular. Pulsações Políticas do Desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1977; Félix GUATTARI; Sueli ROLNIK, Sueli. **Micropolítica, Cartografias do Desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1986. Ver ainda: Gilles DELEUZE; Félix GUATTARI. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 3**. São Paulo: Editora 34, 1980.

As sequências cinematográficas que nos envolvem e nos inundam hoje em dia são tão numerosas e interligadas que se poderia dizer que elas constituem o que Milan Kundera chama de “rio semântico.” Nele, nós e nossos pares nadamos sem esforço, encorajados por correntes familiares (CARRIÈRE, 1995, p. 48).

Carrière nos ajuda a refletir sobre como o conjunto das obras audiovisuais produzidas ao longo da história, bem como as características peculiares do cinema, permanecem no tempo e espaço, constituindo um verdadeiro acervo composto também por uma multiplicidade de hábitos espectatoriais. O rio semântico pode ser entendido como a dimensão da linguagem própria ao cinema, nos remetendo ao pensamento de Larrosa, sobre o tema. Além disso, ele se constitui não só da memória material relativa às obras, mas de uma memória coletiva e individual formadora de hábitos, por meio da qual nós “navegamos” em nossa experiência de assistir a um filme. Para além dos elementos cognitivos que compõem esse rio semântico e que compõem o domínio cognitivo da ação, devemos considerar que a experiência nele sempre comparece, gradativamente agregando novos elementos a esta espécie de patrimônio espectatorial acumulado durante várias gerações. Se para Larrosa a linguagem tem por função a produção de sentido, de algo indeterminado a partir do plano determinado da palavra, tal princípio pode ser igualmente percebido no rio semântico de Carrière, onde a produção de sentidos se dá não só no domínio das palavras, mas nas próprias imagens cinematográficas. E não podemos deixar de notar que a tradução como atividade espectatorial por excelência, já se encontra neste momento, presente e atuante, extrapolando o espaço-tempo da exibição do material fílmico.

A partir destas reflexões definimos conceitualmente o plano da experiência a partir de um diálogo com autores como Dewey, Larrosa, Varela Thompson e Rosch. Delimitamos também o que concerne especificamente ao campo da experiência espectatorial,

nos distinguindo dos estudos sobre recepção, abrindo caminho para as pesquisas sobre a espectralidade no cinema como um campo diferenciado. Afirmamos a partir deste posicionamento, que a experiência permanece e reverbera no espectador, entrelaçando as imagens e as palavras já carregadas de significação, ao mesmo tempo em que suscita a criação de outras novas, num trabalho de tradução realizado por parte de um espectador emancipado. Porém, ainda devemos avançar mais em nossa discussão. Torna-se importante precisar a que se refere especificamente esta experiência espectral, isto é, em que podemos distinguir uma experiência espectral propriamente dita das demais experiências. A partir da perspectiva cognitiva aqui apresentada, surge a necessidade de uma análise dos estados atencionais próprios às práticas de assistir aos filmes e demais materiais audiovisuais. Antes, porém, de abordar essa questão, passemos a delimitação do dispositivo cinematográfico, numa reflexão sobre as condições sob as quais a experiência espectral se realiza.

3

**O DISPOSITIVO
CINEMATOGRAFICO**

3.1. A QUESTÃO DA AMBIÊNCIA, DA SITUAÇÃO DE CINEMA E DA ATENÇÃO

Até aqui afirmamos que a experiência espectral no cinema se dá na relação singular estabelecida entre o espectador e o material audiovisual assistido. Contudo, existe uma questão no tocante a essa afirmativa que merece ser discutida em maior profundidade. Trata-se do meio no qual esta experiência se realiza. Nos dedicaremos, neste capítulo, a uma investigação sobre os aspectos ambientais próprios ao exercício da espectralidade. Discutiremos a especificidade do dispositivo cinematográfico e nele a questão dos espaços de exibição, buscando identificar o arranjo próprio à esfera do cinema, bem como o de outros ambientes voltados à projeção de filmes, pensando-os em sua condição de facilitadores da experiência espectral.

De praxe, aceitamos a ideia de que a relação espectador/filme requer determinadas condições especiais a fim de facilitar sua viabilização. Do ponto de vista técnico e artístico, a obra audiovisual deve, a princípio, ser capaz de mobilizar o público, cativando seu interesse, e daí a necessidade de uma análise sobre a atenção do espectador a fim de melhor demonstrar esse fato. É no registro de nossa atenção para com o material assistido, que podemos identificar se o que é visto realmente nos mobiliza em termos de uma experiência espectral. Na sala escura do cinema, mediante as condições que julgamos propícias, nós literalmente nos fixamos na obra, sendo recomendável no cumprimento dessa meta, que a dinâmica atencional, uma vez estabelecida, não seja perturbada, mantendo-nos num estado de concentração indicativo de uma verdadeira imersão em relação ao que é projetado. É aqui que a ambiência se torna relevante, pois, num espaço onde podemos nos desligar dos nossos afazeres e preocupações, a prática de assistir ao filme, assim

como do acesso aos elementos técnicos e artísticos nele implícitos, se torna especialmente interessante.

Devemos considerar, por conseguinte, a existência de todo um aparato envolvido no agenciamento entre o espectador e a obra audiovisual. Remontando às condições de sua reprodutibilidade técnica, tal como inicialmente formulada por Walter Benjamin (2012), um filme sempre pressupõe, para além da maquinaria relativa à produção, a existência de uma complexa aparelhagem como estrutura na qual ele é exibido sob determinadas circunstâncias. Como nos relata Philippe Dubois (2004), nós só podemos “ver as imagens do cinema por intermédio das máquinas, isto é, no e pelo fenômeno da projeção” (DUBOIS, 2004, p. 43). Logo, a experiência do espectador se dá no seio dessa estrutura, devendo ela ser incluída como parte integrante do que denominamos como dispositivo cinematográfico.

As historiografias do cinema (GOMERY, 1992; COSTA, 1995; MACHADO 1997; MASCARELLO 2006; MENOTTI, 2010; 2015) destacam as transformações ocorridas no domínio das máquinas de projeção em função das inovações tecnológicas, seja, por exemplo, no aspecto da qualidade significativa da imagem adquirida na mudança do filme de película pelo suporte digital, ou na metamorfose dos antigos cinematógrafos até os projetores digitais K-4 contemporâneos. Assistimos também a mudanças semelhantes no âmbito da televisão, com a substituição do sinal analógico pelo digital e o declínio das TVs de tela catódica em prol das *SmartTVs* de plasma ou de LCD com resolução *Ultra HD*. Porém, longe de envolver somente o filme e os recursos e tecnologias de exibição, o dispositivo cinematográfico inclui o próprio espaço voltado a essa atividade, bem como as condições que lhe tornam viáveis, uma vez que a experiência estética se dá ali naquela situação tempo-espço em que a obra audiovisual é assistida. Onde, tratar das condições de exibição não significa apenas focar nos equipamentos de projeção. É necessário pensar também as condições do ambiente no qual a experiência

espectatorial se realiza. Em relação a este assunto, Paul Virilio (1984) explica em *O Espaço Crítico* que,

Em todos os casos deve-se observar, simultaneamente aos diversos 'aparelhos de projeção' (lanterna mágica, fenaskistiscópio, cinetoscópio, cinematógrafo e outros cinematoscópios...), a arquitetura das primeiras 'salas de projeção' [...], para tentar compreender a natureza das transformações ocorridas no meio construído, diante do desenvolvimento das telecomunicações e da utilização de satélites e redes a cabo de fibra ótica (VIRILIO, 1984, p. 70).

Virilio destaca a relevância do espaço da exibição na análise sobre o dispositivo, ao invés de se ater apenas nas máquinas de projeção. Este se torna importante em nossa discussão, uma vez que toda experiência espectatorial, nela incluindo o direcionamento de nossa atenção para com a obra, pressupõe uma ambiência propícia a sua realização. Hugo Mauerhofer (1983) já discutia essa questão, caracterizando o que ele denomina por *situação de cinema*²⁷ como a permanência do espectador no espaço de projeção fílmico devidamente preparado para essa finalidade, isolando-o das variantes externas, a fim de que ele possa se voltar exclusivamente ao material projetado.

Na visão do autor, a situação de cinema promoveria a eliminação radical de qualquer distúrbio visual e auditivo não relacionado ao filme e prejudicial ao exercício de nossa atenção para com o material exibido, desviando-nos da nossa realidade cotidiana e nos proporcionando aquilo que denomina como *cinema ideal*. Este, por sua vez, se refere a um ambiente "onde não houvesse absolutamente nenhum ponto de luz [tais como os letreiros luminosos de emergência e saída] fora a própria tela e, fora a trilha sonora do filme, não pudessem penetrar nem mesmo os mínimos ruídos"

27

A noção de situação de cinema se encontra no texto "A Psicologia da Experiência Cinematográfica", tradução do texto *The Psychology of Cinematic Experience* (1949) de Mauerhofer, publicada na Antologia de Ismail Xavier de 1983.

(MAUERHOFER, 1983, p. 375-376). Outro autor que enfatiza a questão da ambiência é Angelo Moscariello (1985). Segundo este teórico da filmologia, é somente desfrutando das condições desse isolamento na sala escura que podemos acessar os segredos da obra audiovisual. "Mergulhados no escuro, isolados dos rumores exteriores e comodamente sentados na posição que mais nos agrada, estamos prontos a responder ao apelo que nos chega da tela iluminada" (MOSCARIELLO, 1985, p. 73). Desse modo, a situação de cinema parece evocar um estado de imersão e de mobilização da atenção como condições facilitadoras da experiência estética no plano espectadorial, tal como inicialmente havíamos comentado. O problema da atenção não é abordado por Mauerhofer em seu texto. Mas não podemos deixar de notar que, se a situação de cinema tem por finalidade a obtenção do melhor resultado possível com o filme²⁸, não existe outro melhor, em termos de avaliação desse estado de concentração e de imersão por parte do espectador, do que o da cativação e da mobilização da sua atenção.

Tanto para Mauerhofer como para Moscariello, o espaço de exibição é considerado um recurso estratégico à fruição da obra audiovisual. Logo, ele se torna alvo de estudos constantes, envolvendo os diversos discursos técnicos inerentes ao campo do cinema. É neste sentido que ele pode ser visto como uma aparelhagem destinada a otimizar o ritual espectadorial, criando supostamente a ambiência adequada a essa atividade. O ato de assistir um filme se encontra, de um lado, vinculado à utilização de um recurso tecnológico qualquer (um projetor, uma televisão, um DVD, um computador, etc.). De outro, ele está associado a uma ambientação especial, seja a da sala de um cinema ideal como na época de Mauerhofer ou, mais atualmente, no espaço simbolizado pela poltrona confortável de nossa casa, diante de um *home theater*. Devemos lembrar que,

28

"A eliminação radical de todo e qualquer distúrbio visual e auditivo não relacionado com o filme justifica-se pelo fato de que apenas na completa escuridão podem-se obter os melhores resultados na exibição do filme (MAUERHOFER, 1983, p. 376).

mesmo não se caracterizando pelo princípio da projeção dos materiais audiovisuais, o espaço doméstico não deixa de ser considerado um recurso importante. Embora o modo de visualização da imagem numa TV seja distinto ao da projeção na tela de cinema, caracterizando-se o primeiro pela geração da imagem numa tela acoplada ao aparelho, não deixamos de notar que em ambas as situações o espectador mobiliza sua atenção para o material assistido. Em nosso contexto contemporâneo, o advento da televisão digital e dos filmes em canais da internet parecem relativizar a perspectiva do cinema como instância privilegiada de acesso a uma experiência espectral diferenciada por parte do público. Teremos a oportunidade de retomar essa discussão um pouco mais adiante.

3.2. AS TRANSFORMAÇÕES NO CONTEXTO DOS ESPAÇOS DE EXIBIÇÃO

É no contexto de uma série de transformações ocorridas ao longo dos anos que as salas escuras têm sido alvo constante de investimentos tecnológicos. Nelas são empregados, a título de planejamento e otimização, variados recursos arquitetônicos e de engenharia, tais como as análises ergonômicas sobre a disposição das poltronas, técnicas de isolamento e potencialização da experiência acústica, resolução de imagem, os variados formatos e tamanhos da tela, seus índices de luminescência, etc. Segundo Mahomed Bamba (2013b), em sua análise sobre as implicações políticas do cinema global e transnacional, as mudanças estruturais ocorridas no campo do cinema são perceptíveis, tanto no polo da produção quanto no da recepção. “Elas acarretaram novas lógicas de coprodução, mas também fizeram emergir novos espaços de recepção na margem dos tradicionais circuitos de distribuição/exibição dos filmes

(BAMBA, 2013b, p. 220). Devemos então recorrer a historiografia, realizando um breve recuo a fim de melhor circunscrever o contexto dessas transformações e nelas a afirmação da situação de cinema e do próprio dispositivo cinematográfico.

De acordo com Arlindo Machado (1997), o surgimento das salas de exibição como ambientes dedicados exclusivamente a projeção de filmes é um fenômeno recente. Antigamente os materiais eram exibidos em ambientes diversos, tais como nos intervalos de espetáculos de circo, feiras, carroças de mambembes ou em estabelecimentos como os *café-concerts* e os *music-halls* nos Estados Unidos e na Europa, incluindo-se aí os famosos *vaudevilles*²⁹. Como mostra Gabriel Menotti (2011), as primeiras exhibições de filmes, ocorridas entre 1895 e 1907, não contavam com um espaço próprio a essa finalidade. “O cinema ainda não havia se fixado em lugar nenhum. Podemos até dizer que não havia lugar apropriado para ele, tanto que boa parte das exhibições era itinerante” (MENOTTI, 2011). Um espaço formal de exibição só iria se firmar alguns anos depois. Destacamos aqui, o advento dos *Nickelodeons*³⁰, a partir de 1905, caracterizados

29 O *Vaudeville* foi um gênero de entretenimento de variedades predominante nos Estados Unidos e Canadá do início dos anos 1880 ao início dos anos 1930. Este englobava salas de concertos, “circos de horror”, museus baratos, etc. Uma série de espetáculos eram apresentados nesses eventos, sem nenhum relacionamento direto entre eles. Dentre os quais, música (tanto clássica quanto popular), dança, comédia, animais treinados, mágicos, imitadores, acrobatas, pequenas peças teatrais, atletas, palestras dadas por celebridades, cantores de rua e filmetes (um circo nos dias de hoje). Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Vaudeville>.

30 Segundo Menotti (2011), o termo *Nickelodeon* resulta da mescla do termo grego *odeon* referente ao teatro, e da palavra *níquel*, relativa à escala centesimal da fração do dólar. O termo surge justamente do fato de o valor do ingresso corresponder a cinco centavos de dólar. Para Machado os *Nickelodeons* eram os espaços voltados a exibição de filmes, considerados uma espécie de teatro vulgar destinado as populações menos favorecidas. Eles são, na visão do autor, o embrião do cinema como uma política de entretenimento de longo alcance voltada as massas. De acordo com o autor, “nos seus primeiros anos, os *Nickelodeons* não passavam de armazéns adaptados, sujos, pouco confortáveis e sem condições de segurança” (MACHADO, 1997, p. 79). Para Costa (1995), os *Nickelodeons* enriqueceram os pequenos e grandes exibidores, inaugurando a exploração da atividade cinematográfica em escala industrial. “Sua expansão traria grandes mudanças na composição do público do cinema e nas formas de produção, comercialização e exibição de filmes, assim como também nos modos de representação” (COSTA, 1995, p. 29).

pelos ambientes insalubres dos galpões, bares e lojas destinados a exibição de filmes como entretenimento barato e voltado à classe proletária e aos cinturões industriais (Machado 1997); e, a partir da década de 20 do mesmo século, os *Movie Palaces*, espaços suntuosos e de arquitetura extravagante³¹, cuja finalidade era a de seduzir, nem tanto o espectador, mas um público consumidor ávido por divertimentos em geral.

Podemos observar ao longo desse período, um processo de sofisticação e de aprimoramento crescentes, tanto dos filmes (no aperfeiçoamento gradativo da esfera produtiva, resultando em melhor qualidade a fim de concorrer com os espetáculos teatrais), quanto dos espaços de exibição. Ambos são reconfigurados de acordo com as premissas mercadológicas de sua época, sendo que Menotti (2011) indica que a sofisticação do filme irá aumentar sua importância comercial, desencadeando uma primeira reorganização da indústria cinematográfica. "Além disso, com a complexificação do drama, uma nova disposição cognitiva é criada na sala de projeção. Se antes o público dividia as atenções entre a tela e seu vizinho, agora precisava focar-se no filme, para compreender o que se passava" (MENOTTI, 2011, p. 05). Concomitantemente à questão do espaço existia também a do filme como conceito e produto de um artista. Machado explica que no período dos Nickelodeons, os filmes não podiam ser caracterizados por uma narrativa concisa, fruto do produto estético de seu criador, tais como as obras que assistimos hoje em dia, uma vez que:

O exibidor, de certa forma, era quem editava os filmes com base em quadros autônomos comprados de um fornecedor, ou de vários (...). Uma vez que o exibidor era proprietário de cada quadro isolado, ele os

31

Como percebe Menotti (2011), a decoração de interior destes ambientes era especialmente marcante, seguindo a moda dos hotéis e salões de óperas. "Os donos dos estabelecimentos, motivados pela competição, agregavam cada vez mais confortos ao espaço – lounges, fumódromos, berçários, lanterninhas uniformizados, móveis luxuosos, tapeçarias e enfeites de parede, a fim de serem admirados por todos" (Menotti, 2011, p. 06).

exibia como bem entendia, inclusive compunha quadros novos tirados de outras sequências preexistentes (MACHADO, 1997, p. 91-92)

Se o filme se caracterizava por uma colcha de retalhos, montada ao bel prazer de cada exibidor, não havia sentido em pensar num produto conciso ou uma obra artística, muito menos numa experiência estética decorrente dela. Logo, a configuração desses ambientes bem como do sentido e função da obra audiovisual se tornam bem distintas do formato relativo ao modelo de cinema e de experiência espectral que conhecemos hoje. Ademais, fatores como o distanciamento da burguesia em relação Nickelodeons devido ao preconceito social embasado no asco à ideia de um possível convívio com pessoas consideradas maltrapilhas e malcheirosas colaboraram para a não consolidação do cinema como espetáculo de massas, tal como nos moldes atuais.

Por incrível que pareça, são fenômenos como os da introdução do aparelho de ar condicionado nos Movie Palaces que passam a ser vistos por autores como Douglas Gomery (1992), como indicativos de uma verdadeira revolução na consolidação dos espaços de exibição, contribuindo à formação de um público de massa mesclado e cada vez mais domesticado, no sentido proposto por Flávia Cesarino Costa (1995)³². Se na época dos Nickelodeons as salas de exibição lembravam as antigas alcovas escuras e pouco ventiladas, tornando-se quentes demais para suportar o público e facilitando a proliferação de doenças, com a introdução do ar condicionado os Movie Palaces se tornaram um abrigo contra o calor do verão e se convertiam em verdadeiros refúgios da estação. “Dessa forma, o ar condicionado apresentou uma solução indireta, mas definitiva, para o incômodo que o odor alheio representava para o público burguês” (GOMERY, 1992, p. 101),

32

A domesticação consiste no movimento no qual “o cinema é trazido para dentro das famílias, passando de marginal a doméstico, e para dentro da vida social civilizada e controlada pelas elites, passando de selvagem a domado” (COSTA, 1995, p. 144).

podendo-se agora agregar num mesmo ambiente, um número expressivo de pessoas. Devemos destacar que esse tipo de estabelecimento foi o primeiro a transformar o filme em atração de destaque, sendo um espaço dedicado à sua exibição, de modo semelhante ao modelo de cinema que conhecemos hoje. Menotti explica que nessa dinâmica, a novidade de um filme passa a ser economicamente mais importante do que a variedade das atrações que concorriam com ele. “A experiência cinematográfica – a fruição do filme – ganha um valor comercial, passível de ser medido e hierarquizado” (MENOTTI, 2011, p. 07).

Mesmo surgindo como expoente de um modelo de cinema semelhante ao da nossa época, é necessário destacar um dado importante em relação aos Movie Palaces. Neles a obra audiovisual rivalizava, em termos de atração da atenção do espectador, com a próprio espaço de exibição. Embora esses estabelecimentos, geridos por empresas como a *Balaban & Katz* e a *Paramount*, fossem os primeiros a implementar recursos que favoreciam a experiência com a obra audiovisual, “na dinâmica de exibição que eles propunham, o filme ainda não era o único – sequer o principal – foco para atrair a audiência” (MENOTTI, 2011, p. 07). Gomery, por sua vez, comenta que estas salas foram, por exemplo, as primeiras “a posicionar as cadeiras de tal forma que todo o público tivesse visão perfeita da tela. As luzes eram mantidas baixas, transformando a sala de exibição em um lugar solene (GOMERY, 1992, p. 97). Porém, mesmo com essas inovações, o filme continuou a não ser a sua única atração nestes locais, cedendo lugar aos espetáculos secundários cada vez mais agregados ao ambiente, com o objetivo de cativar um público que já não comparecia mais a esses templos do cinema³³ em função de

33

De Luca (2009) explica que não é por acaso que as grandes salas de cinema, na sua época de ouro, que vai dos anos 20 aos 50 do século passado, terminavam sendo monumentais como templos e assim eram chamados. “Templos da imagem, onde o altar era a tela em que se via a projeção da luz capturada pelos saís de prata depositados na película, despertando possessões e adoração” (DE LUCA, 2009, p. 22).

diversos fatores sócio-políticos, tais como os períodos de guerra e de depressão econômica³⁴.

A experiência cinematográfica passa a fazer parte de um evento mais amplo, dentro de uma estratégia comercial que visava levar o consumidor a sair de casa. Daí ele priorizar mais o acontecimento social do que ao próprio filme. O autor relata que, “muitos clientes frequentemente nem se importavam com o que era projetado na tela” (GOMERY, 1992, p. 102). Embora não fosse um evento acessório como na época das primeiras exibições, o filme passa a novamente a ocupar o lugar de um dentre os vários divertimentos inseridos num ambiente, agora formalmente batizado de cinema. Nele, a exibição do material audiovisual coexistia com uma série de serviços oferecidos, tais como berçários, salões de jogos, bares e as atrações de palco que buscavam aumentar ainda mais o valor do espetáculo. “A experiência cinematográfica, em sua essência, ainda era um evento social – era ‘sair de casa,’ razão que tantos espectadores davam para ir ver um filme” (MENOTTI, 2011, p. 07). Neste caso, o público se interessava mais pelo entretenimento regular e pela (ilusão de) suntuosidade das salas de exibição do que pelo filme em si. Esta é a razão da diferenciação básica proposta por Menotti (2010) ao lançar a noção de *moviegoing* como ida à sala de exibição. No caso do Movie Palace, o *moviegoing* “se configurava mais como um *ir ao cinema* do que um *ir ver um filme*” (MENOTTI, 2010, p. 11, grifo nosso).

No que concerne aos outros dispositivos além do cinema, as transformações tecnológicas repercutiram na multiplicação de recursos e possibilidades que contribuíram para a consolidação de espaços alternativos à sala escura, tais como a televisão e o videocassete ou home-vídeo. Como nos mostram autores como Barbara

34

De acordo com Menotti, o golpe de misericórdia na arquitetura de exibição dos Movie Palaces seria dado no período da Grande Depressão: “A quebra da bolsa de Nova York, em 1930, afundou os Estados Unidos num período de grave crise econômica. Para os exibidores, ficou impossível manter o padrão dos serviços oferecidos. Os cinemas independentes tiveram que adotar fachadas mais modestas, diminuir de tamanho – ou simplesmente fechar” (MENOTTI, 2011, p. 08).

Wilinsky (2002), a partir de 1950, a entrada dos televisores nos lares americanos passa a suprir as necessidades do entretenimento familiar. Bruno De Luca (2009) enfatiza que nesse contexto, os estúdios não estavam preparados para uma concorrência efetiva com a TV, donde “a frequência dos cinemas despencou conforme avançava a cobertura da televisão” (DE LUCA, 2009, p. 270). Da mesma maneira, podemos considerar os efeitos do surgimento do videocassete num período posterior. O autor relata que embora as salas de cinema se empenhassem em oferecer um espetáculo cujo diferencial era o da impossibilidade de ser visto em casa em decorrência do fator qualidade, com o passar dos anos as inovações tecnológicas que culminaram no surgimento de aparelhos como o videocassete, resultaram numa maior excelência da imagem, além de proporcionar o acesso a uma verdadeira variedade de obras audiovisuais nas locadoras.

O espectador passava agora a contar com uma opção em relação as salas de cinema, não dependendo mais da programação da televisão para assistir aos filmes. De Luca (2005; 2009) afirma que o sistema de exibição passa a aderir a uma nova lógica, que ele denomina por *janelas de exibição*. Nela, o filme passa a circular sistematicamente em cada um dos dispositivos (janelas) seguindo as etapas pré-determinadas pelo mercado audiovisual³⁵. Assim, este é exibido inicialmente na janela cinema, seguindo na janela da exibição nos canais de TV por assinatura, na do formato DVD sendo distribuído nas locadoras e, finalmente, na janela da TV aberta. Neste sentido, caso o espectador desejasse, por exemplo, ser um dos primeiros a assistir a obra audiovisual, ele poderia ir ao cinema como janela inauguradora do circuito. “Se não tivesse tal ansiedade aguardaria o lançamento no videocassete, ou esperaria a exibição na televisão por assinatura ou, por fim, na televisão aberta” (DE LUCA, 2009, p. 285).

35

“Um filme só pode chegar à locadora de vídeo após 150 dias de seu lançamento em cinema, à venda direta de DVD ou vídeo ao consumidor em 180 dias, à televisão paga por demanda (*pay-per-view*) em 270 dias, à televisão paga transmitida em 330 dias e à televisão aberta, 660 dias após o primeiro lançamento em cinema” (DE LUCA, 2005, p. 197).

Portanto, com o advento dos dispositivos como a TV e o vídeo, a indústria audiovisual não via outra alternativa, a não ser, de acordo com o autor, a de focar na audiência de um público predominantemente adulto, ofertando filmes cada vez mais sofisticados em termos técnicos/narrativos, intensificando a experiência perceptiva nas salas de exibição e motivando-o a frequentar o cinema em detrimento dos outros espaços. O advento da televisão obrigou o cinema a criar um formato diferenciado em relação aos outros dispositivos. De acordo com Wilinsky (2002), o que definiria a diferença deste último em relação ao aparelho eletrodoméstico seria, do ponto de vista dos exibidores, a intensidade da ilusão criada.

Trata-se do investimento numa estrutura tecnológica que pudesse proporcionar ao público um tipo de experiência perceptiva que só as salas de cinema poderiam ofertar. A indústria audiovisual passa então a elaborar uma arquitetura funcional, dedicada a garantir essa intensidade. Isso explica a implantação de uma série de tecnologias produtoras de uma ambientação imersiva nos moldes da situação de cinema, no contexto dos espaços de exibição durante a década de 50, tais como a implementação do som estéreo, a widescreen³⁶, a projeção 3D, etc. Um dos argumentos a justificar o diferencial da experiência cinematográfica era o de que a espectacularidade no âmbito da TV era considerada a uma forma de visão distraída, que não fazia jus à experiência do filme. A sala de cinema passa a ser vendida como lugar voltado exclusivamente a esse tipo de vivência. Como relata De Luca (2009):

36

A widescreen se caracteriza pelo redimensionamento das telas a partir de 1952. Estas foram ampliadas da proporção tradicional de 1,33/7:1 até 1,66: 1 (no sistema Vista Vision) ou mesmo 2,77: 1 (no Cinerama). Seu tamanho também aumentou consideravelmente: de uma média de 20x16 pés, elas saltaram para 64x24. Tal ampliação visava estimular a visão periférica do espectador, em oposição à tela estreita dos televisores. Para Menotti 2011 o widescreen produz uma ampliação da tela de maneira que ela se torne transparente, a ponto de produzir no observador um senso de presença semelhante ao do teatro, além de um forte sentimento de participação física.

Os produtores de filmes, quando do surgimento de seu primeiro concorrente, estabeleceram uma premissa que vigora até hoje: a exibição de filmes em salas de cinema deve ser uma experiência ímpar, em termos das qualidades. Por qualidades, entende-se projeção em telas gigantescas, sonorizações estereofônicas e ambientes majestosos. Os superformatos derivam desta premissa. Em poucos anos, as salas de cinema experimentaram tecnologias como o CINEMASCOPE com som estereofônico; o TODDAO e o VISTAVISION, em película de 70mm e seis pistas de som; o CINERAMA, projetado com uma tela de quase 180°, e o 3D, seguindo a máxima de se valorizar o espetáculo em detrimento à precária exibição doméstica da televisão monocromática ou colorida com baixa resolução. A premissa da valorização tecnológica da sala de cinema passa a ser um axioma dentro da indústria cinematográfica (DE LUCA, 2009, p. 271).

Desse modo, concluímos que a estrutura organizacional dos Nickelodeons do início do século passado e dos Movie Palaces da respetiva década de 20, não eram plenamente favoráveis à configuração de uma situação de cinema baseada na relação exclusiva do espectador com o filme num ambiente isolado, conforme descrito por Mauerhofer duas décadas depois. Foi somente a partir da composição de novos arranjos e na consolidação do filme como atração exclusiva, bem como da remodelação do espaço de exibição em função de uma experiência ímpar característica desse tipo de meio de entretenimento, que a situação de cinema finalmente pode se estabelecer plenamente. Mas ao contrário do que poderíamos imaginar, a historiografia do cinema nos mostra que as reconfigurações dos espaços de exibição eram constantes já nos primórdios do cinema, seja na época dos Nickelodeons ou na dos majestosos Movie Palaces, sendo sempre estabelecidas em função dos interesses do mercado audiovisual. Para Menotti (2010), “mais do que nunca, a experiência cinematográfica ficava refém de uma economia de resultados” (MENOTTI, 2010, p. 13).

Hoje, o modelo de exibição vigente no cinema segue a lógica das modernas salas Multiplex³⁷. A projeção do filme acaba se tornando uma espécie de espetáculo de marketing para uma série de mercados acessórios, e a sala de cinema passa a ser nada mais do que uma vitrina" (MENOTTI, 2010, p. 13). Em função da consolidação de um fluxo comercial estável, a indústria vai novamente redimensionar o filme e os circuitos de exibição. Neste novo modelo contemporâneo, deve-se aprofundar ainda mais o preceito da intensidade da experiência audiovisual na sala escura. Ela deve se tornar um evento ainda mais irresistível, sendo um diferencial em relação as outras mídias. Em função do advento dos novos espaços de exibição, o volume de produção filmes voltados exclusivamente ao cinema cai e os estúdios passam a se dedicar a produção dos

37

O *multiplex* se caracteriza como um espaço que comporta mais de uma sala de projeção, dispostas em torno de uma área na qual se localizam a bilheteria, lanchonetes e demais concessões. As concessões têm papel estratégico em função de promovem uma maior circulação de espectadores do que um cinema de uma única sala. No entanto, elas não são concorrentes ao filme, que passa a ser a atração principal sobre a qual tudo deve gravitar. Não é de se estranhar que os antigos "templos do cinema" tenham virado, em sua maioria, igrejas protestantes e os poucos que resistiram como cinemas tenham sido esquarterados em mini salas, a fim de aderirem a essa tendência. Também não é de se estranhar que os multiplex se localizem em sua maioria dentro de shopping centers. Como relata Tomas Guback (2002), nesses lugares, o cinema terá uma função catalizadora. "No jargão dos arquitetos, o cinema é o mais poderoso dos "estabelecimentos magnéticos" - *magnet stores*" (GUBACK, 2002, p.129). Cabe ainda mencionar a pesquisa etnográfica de Talitha Ferraz (2010, 2012, 2015) sobre os modos de subjetivação e consumo a partir da experiência do público em relação ao chamado *Cinema de Rua*, o qual reunia os antigos Movie Palaces e os chamados *Cine Poeira* (pequenas salas de exibição concentradas em lojas e galerias) em comparação as salas Multiplex contemporâneas. Mais uma vez confirma-se, nos textos da autora, a desconcertante constatação de que, longe de se ater exclusivamente à experiência com o filme, os espaços de exibição se encontram associados a modos de consumo regulados pelo status e prestígio social de pertencimento a uma classe considerada diferenciada, no contexto dos espaços chamados *prime*, cuja tônica é o luxo e o conforto regados à espumante Chandon, pipoca aromatizada, e cardápios confeccionados por chefes de cozinha. Nenhuma das pessoas entrevistadas no artigo da autora dá importância ao filme que assistiu ou as qualidades técnicas da sala e sim a sua vivência em desfrutar de uma suposta socialização às custas das extravagancias oferecidas a preços exorbitantes: "Em vários depoimentos encontramos também com frequência o substantivo consumo ou o verbo consumir, indicando que parece haver para o espectador do cinema uma associação bem clara entre o ato de consumir em si e a sensação de sua experiência ao assistir a um filme em uma sala" (FERRAZ, 2012, p. 259).

*blockbusters*³⁸, que se encontra diretamente ligada a uma estratégia de distribuição específica, o *mass release*: De acordo com Willian Paul (2002), ela se refere ao lançamento simultâneo da obra audiovisual no maior número possível de salas, de forma a lucrar em cima do interesse do público pela novidade (interesse esse produzido pela própria indústria através dos dispositivos), atuando inclusive, nas redes sociais. Com isso, acredita-se que se pode, por exemplo, reduzir os efeitos relativos as repercussões negativas que a obra possa gerar nessas redes. O modelo arquitetônico das salas passa também a ser um componente facilitador da experiência com o filme. Ao invés de fomentar a distração do espectador em função de detalhes extravagantes como no modelo Movie Palace, os locais de exibição passam a ter uma decoração lisa e neutra, anulando as variáveis intervenientes e aderindo à lógica da situação de cinema de Mauerhofer. “Por isso, tanto o ruidoso Nickelodeon quanto o opulento Movie Palace acabaram substituídos pelo *Multiplex* de centro comercial, local de consumo por excelência, cuja arquitetura espartana não possui qualquer marco espacial e favorece um fluxo ininterrupto de público e de obras (MENOTTI, 2010, p. 12).

Com o surgimento da tecnologia digital a produção de filmes passa a se intensificar novamente. Diversos lançamentos são colocados em exibição em múltiplos horários, em espaços que passam a contar com três ou mais salas com várias opções de horários e programação para o público. Nesse novo modelo blockbuster, o filme, quando deixa de ser novidade e atrair audiência, passa a ser exibido em salas e horários secundários, deixando de compor a programação quando uma produção inédita entra no circuito. Como registra Paul (2002), esse ritmo de exibição serve aos interesses

38

Este termo é tradicionalmente associado aos filmes comerciais, produzidos numa escala industrial voltada para o consumo e entretenimento. A Blockbuster foi a maior rede de Locadora de vídeos de filmes e videogames no mundo. Localizada no Colorado nos Estados Unidos, em 2011 foi declarada oficialmente falida em função, principalmente, das hibridações e transformações inerentes ao consumo dos produtos midiáticos no contexto do surgimento das novas tecnologias e das redes sociais.

dos grandes estúdios, uma vez que eles comercializam agilmente os produtos lançados no mercado, obtendo o retorno necessário a fim de compensar o custeio com a produção e a publicidade. E o processo de digitalização não afeta somente os filmes, mas o próprio espaço de exibição:

Digitalizada, a sala de projeção é pouco diferente de um home theater conectado à Internet. Ela se torna tão acessível para o espectador quanto uma câmera de gravação, um Mini DVD ou um software de edição de vídeo. Dentro desse quadro, o que parece preocupar a indústria, além da proliferação descontrolada de cópias ilegais de filmes ainda não lançados, são os efeitos que a vulgarização dos espaços de exibição poderia causar no moviegoing (MENOTTI, 2010, p. 13).

Podemos deduzir da leitura deste autor, uma justificável preocupação com os efeitos da digitalização na constituição de novos meios de exibição. Retomamos aqui a questão do espaço doméstico. A equiparação com o home theater não é casual. Na verdade, hoje dia, além da alta qualidade da imagem, esses tipos de aparelhos nos proporcionam um estado imersivo de contemplação tão intenso, a ponto de a sala de nossa casa poder ser comparada à grande sala escura. É neste sentido que “a experiência insuperável representada pela alta qualidade da imagem e do som já está disponível para exibições domésticas” (DE LUCA, 2009, p. 285). As inovações tecnológicas acabaram por potencializar ainda mais os espaços de exibição oriundos da televisão e do vídeo. Somada a toda essa tecnologia de imagem e som temos ainda o recurso da internet que, conectada aos nossos computadores e *Smart TVs*, nos oferece a possibilidade de assistir aos filmes no *YouTube*, bem como assinar canais especializados nesse tipo de atividade, tais como o *Netflix*.

Acrescentamos também nesta discussão os ambientes como os museus, que podem inserir um material audiovisual ou parte dele em sua programação como peça de uma instalação artística, por

exemplo. Muitos pesquisadores têm tratado do tema, tais como Victa de Carvalho (2011), que num artigo recente investiga as repercussões do chamado cinema de museu na instituição cinematográfica e nos processos de subjetivação a partir de dispositivos dessa natureza. A pesquisadora observa que existe nesse tipo de trabalho um distanciamento cada vez maior da condição de imobilidade do espectador cinematográfico, que não se fixa numa poltrona na sala de exibição, e sim se transforma numa espécie de itinerante. “Esse novo espectador de cinema que perambula pelas instalações, restituído de suas qualidades sensório-motoras, cria junto com as imagens novos intervalos e com eles novas modalidades de experiência se apresentam” (CARVALHO, 2011, p. 94).

Outra forma de espetatorialidade pode ser identificada em experimentações como a do *Vjing*³⁹, estudadas por Menotti (2010). Realizadas em *raves* e eventos congêneres, esta se distingue do cinema, embora se caracterize pela edição, por parte de um VJ (Vídeo Jockey, como função semelhante à do Disc Jockey), de trechos de um ou vários filmes, compondo um material que é projetado no evento juntos as mixagens de som e acompanhando a movimentação nas pistas de dança. Aqui vemos uma semelhança com os antigos espaços onde o filme era montado e projetado segundo critério dos exibidores e se misturava com outras atrações. No caso do *Vjing*, essa mistura é radical, compondo a música, a dança e o vídeo uma bricolagem que atua a nível sensorial, proporcionando uma experiência peculiar a esse tipo de evento. A ambiência nos espaços acima citados, não equivale a da sala de cinema. A relação com a obra passa, inclusive, a ser mediada por outros vetores, como o da perambulação, o das cenas concorrentes e simultâneas em duas ou mais telas dispostas no mesmo local, incluindo todo tipo de

39

Para Menotti, o *Vjing* se refere à exibição de um vídeo editado ou composto ao vivo. “O material sai diretamente das ilhas de edição para os écrans. Às vezes, uma câmera alimenta o sistema com imagens do próprio espaço de exibição, condensando toda a cadeia de produção e consumo audiovisual em um único evento” (MENOTTI, 2010, p. 14).

experimentação que possa quebrar os nossos hábitos espectatoriais recognitivos. Todo esse leque de possibilidades surge como um material de pesquisa importante para investigações futuras sobre a experiência espectatorial.

Poderia então a experiência com a obra audiovisual ser descrita, em função de sua exibição nesses tipos de espaço? É aí que a questão da situação de cinema se torna relevante, pois a tendência é a da crença geral na qual o contexto da exibição é fundamental a fruição da obra. Acreditamos, entretanto, ser necessária uma revisão desse argumento. No tocante a questão dos museus, por exemplo, parece que o uso de obras audiovisuais ou de trechos dela, assim como de pequenos filmes editados a serem incluídos nas instalações, têm por função suscitar novos modos de espectatorialidade, seja no caso em que o filme é o foco, ou nas situações em que ele é um componente das instalações artísticas. A atenção para com a obra tende a ser estimulada nesses ambientes. No caso do VJing, diversos fatores entram em jogo. Não se trata, a princípio, de cinema ou de um museu, e sim da projeção de filmes ou imagens, mesclada à execução de uma música mixada e dança, inseridas num evento cuja finalidade é o puro entretenimento. Não podemos afirmar que exista experiência espectatorial conforme estamos discutindo neste trabalho, o que não quer dizer que não haja possibilidade de acesso a uma experiência estética a partir desse dispositivo específico, além de um uso diferenciado da atenção por parte dos participantes.

Já no caso do cinema, devemos desconstruir o mito de que a apropriação da dimensão artística do filme depende da consumação da situação de cinema nos termos em que ela foi originalmente descrita. Em função da reprodutibilidade técnica, o filme rompe com uma suposta condição de contemplação ideal da obra artística, propiciada, por exemplo, pela dependência da inserção desta em espaços como os dos museus, sendo as suas peculiaridades reproduzidas nos mais variados contextos. Neste sentido, o cinema

não é considerado o único espaço no qual o filme pode ser assistido, abrindo caminho para a configuração de novos ambientes. Poderíamos alegar que a qualidade técnica do cinema digital é muito superior à da televisão, por exemplo, evocando aqui o princípio de experiência diferenciada da sala escura que havíamos anteriormente comentado. A qualidade inferior da imagem na TV prejudicaria então nossa experiência com a obra, sendo a sala escura o melhor espaço para assisti-la. Porém, considerando as exceções dos filmes que priorizam artística e tecnicamente a qualidade da imagem e do som exibidos a fim de obter o efeito desejado, a maioria das obras apela mais aos elementos narrativos, aos recursos técnicos empregados na filmagem, bem como ao processo de edição a fim de mobilizar a atenção do público. A qualidade da imagem como principal possibilidade artística a ser explorada surge a partir das inovações tecnológicas crescentes, sendo, no entanto, utilizada por um grupo menor de cineastas, muitas vezes dedicados mais ao cinema experimental do que ao cinema blockbuster. A digitalização contribui, neste caso, com a qualidade do filme, mas não se torna imperiosa, exceto nos casos em que a qualidade da imagem for a tônica estética da obra. De mais a mais, como vimos com De Luca, hoje a tecnologia se aprimorou de tal forma que a experiência de exibição nos equipamentos domésticos deixa pouco a desejar se comparada com a performance do projetor na sala escura.

Desse modo, a reprodutibilidade técnica garante o acesso aos elementos capazes de desencadear nossa experiência estética com os materiais audiovisuais. No entanto, a questão do espaço de exibição persiste. Luiz Augusto Rezende (2000) relata que “é claro que o filme é o mesmo, onde quer que ele seja visto. Mas a experiência da sala de exibição é única e diferente daquela relacionada à televisão” (REZENDE, 2000, p. 255). Se o filme basta por si mesmo, então por que falar em condições de exibição? Este é o ponto no qual desejamos resgatar o debate sobre o dispositivo de exibição, a situação de cinema e sobre como estes nos possibilitam um

engajamento de nossa atividade atencional. Nos parece claro que a situação de cinema seja um elemento importante ao fortalecimento de um estado de atenção no qual nós podemos literalmente mergulhar na obra, mantendo-nos imunes aos fatores que possam prejudicar nossa experiência com o material assistido. Neste caso, as salas de exibição, assim como os ambientes em condições semelhantes, podem nos auxiliar, sendo fundamentais na promoção desta imersão atencional, perceptiva e cognitiva na fruição da obra.

Porém, a situação de cinema nos moldes como foi inicialmente desenhada e vem sendo utilizada, nos parece hoje alinhada às necessidades do mercado audiovisual na formação de um público de massa domesticado, visando muito mais a exploração comercial da fruição dos materiais do que a experiência estética a partir deles. Virílio já assinalava que “as salas de cinema são igualmente campos de treinamento que criam uma unanimidade agonística insuspeitada, ensinando às massas como controlar o medo do desconhecido ou, como dizia Hitchcock, do que sequer existe” (VIRÍLIO, 1993, p. 86). No modelo aplicado nos espaços multiplex, toda forma de consumo deve fluir livre de qualquer impedimento. Todos os fatores externos devem ser neutralizados, a fim de que a atenção do público possa ser canalizada para o conteúdo comercializado. Trata-se de uma ambiência que potencializa a espetatorialidade recognitiva e voltada ao fluxo de materiais produzidos em larga escala pelo mercado audiovisual. Neste sentido, a função da situação de cinema é a de canalizar não só a atenção para obra, mas também aos demais produtos a ela agregados mantendo, na maioria das vezes, o espectador no círculo vicioso do circuito blockbuster. A experiência com o filme passa a equivaler à experiência de consumo, além do fato de que a própria atenção passa a ser consumida, sendo explorada e controlada pelos dispositivos.

Um outro detalhe deve ser mencionando em relação à situação de cinema. O de que ela remetia, no momento histórico em que foi forjada, ao paradigma de um espectador individual e isolado do

mundo dentro da sala escura⁴⁰. Para Mauerhofer era esse isolamento que nos proporcionava as condições de experiência com o material exibido, impulsionando nosso imaginário e liberando nossos processos inconscientes, devendo o dispositivo anular qualquer interferência que viesse a prejudicar esse agenciamento: “A perfeita fruição do ato de ir ao cinema é prejudicada por qualquer distúrbio visual ou auditivo, que lembra ao espectador, contra a sua vontade, que ele estava a ponto de suscitar uma experiência especial mediante a exclusão da realidade trivial corrente” (MAUERHOFER, 1983, p. 376). Menotti (2011) se baseia nesta afirmação para explicar que “o design dos *multiplex* de hoje não nos permite negar: os espaços de exibição passam a subscrever um comportamento privatizado, um isolamento ainda maior do que o do telespectador em sua casa” (MENOTTI, 2011, p. 10).

Seja a partir do cinema, da televisão, do vídeo ou mais recentemente da informática, as modulações tecnológicas (principalmente as operadas na contemporaneidade graças ao processo de digitalização) contribuíram para criar os novos ambientes de exibição, abalando essa suposta primazia por um isolamento total na sala escura. Num mundo no qual nos encontramos cada vez mais hiperconectados e voltados a realização de tarefas cada vez mais de modo multifuncional e simultâneo, poderíamos mesmo considerar obsoleto sustentar que ao assistir um filme nós necessitemos de um isolamento completo. Logo, estar concentrado não equivale a estar isolado. Na verdade, a situação de cinema põe em suspensão essas variáveis, sem anulá-las. Nossas preocupações e problemas cotidianos não nos abandonam. Eles continuam ali conosco no momento em que assistimos ao filme. A diferença é que nossa atividade atencional não está voltada a esses eventos e sim naquilo que é projetado na tela, mediante o nosso interesse, pois se as preocupações forem maiores

40

Para Mauerhofer, a experiência de um filme nunca é idêntica para duas pessoas: “De todas as experiências, a do cinema é provavelmente a mais individual” (MAUERHOFER, 1983, p. 378). Essa colocação parece ressoar na leitura de Moscarrello quando este afirma que “o cinema, mais do que qualquer outra forma de comunicação, dirige-se à pessoa singular numa relação ‘privada’ que não tolera intromissão” (MOSCARELLO, 1985, p. 72).

que a obra, não existe situação de cinema que consiga mobilizar nossa atenção ou nos fazer acessar qualquer experiência estética.

As transformações sociais e culturais somadas às novas tecnologias contribuíram, portanto, a um questionamento da tese de Mauerhofer. Hoje em dia o foco de nossa atenção não se restringe à tela. Parafraseando a citação do autor feita no início deste capítulo, as salas de exibição se encontram repletas de sinais luminosos indicativos das poltronas e das saídas de emergência, concorrendo com o brilho do ecrã. Em casa nós podemos, por exemplo, ver o material audiovisual com a luz da sala acesa e com o computador ligado, a fim de acompanharmos o download do próximo filme que desejamos assistir no outro dia. Da mesma forma, paralelamente à trilha sonora da obra, podemos ouvir as conversas de nossos filhos ou as reclamações do vizinho, sem necessariamente perdermos a concentração no que estamos assistindo. Todas essas situações parecem contradizer a importância da situação de cinema como produtora de um isolamento visando uma imersão ideal. No entanto, defendemos que ela não deva ser esquecida, pois situações como as dos exemplos anteriores, mesmo que não impeçam a fruição da obra, dificultam a configuração de um estado desejável de exercício de nossa atividade atencional.

Não obstante, é comum pedirmos silêncio frente a eventuais algazarras na sala de cinema e aos nossos filhos, quando assistimos o filme em casa. Se não estamos no cinema voltados às nossas preocupações e desejamos penetrar na experiência do filme, é a nossa atenção, como desdobramento de nossa intencionalidade, que irá se encarregar de pôr em suspensão tudo o que vier a atrapalhar essa ocasião. É importante que ela não seja perturbada no momento da projeção, principalmente naqueles que consideramos relevantes. Neste caso, as condições de ambiência favoráveis tornam-se fundamentais para que esse estado se consolide. Portanto, resta-nos, em relação à situação de cinema, apenas a realização de uma crítica à perspectiva individualizada na qual ela foi idealizada. Buscaremos

desconstruir essa perspectiva mais adiante. Por hora, cabe-nos ressaltar que a importância da situação de cinema e mesmo a da sala escura não se dissolveu frente às inúmeras inovações ocorridas no plano da espetatorialidade, embora o cinema tenha sido obrigado a rever a sua condição de espaço privilegiado de exibição, passando a conviver com a proliferação dos novos ambientes voltados e adaptados a essa atividade. Mas, antes de fecharmos essa questão, devemos definir melhor o que entendemos por dispositivo cinematográfico e sua vertente de exibição, bem como o papel da atenção nesse contexto.

3.3. ENTRE AS MÁQUINAS E OS APARELHOS. O DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO

Diante da complexidade das questões até aqui discutidas neste capítulo, pudemos perceber que uma análise da experiência espetatorial não pode ser realizada somente na esfera da relação do espectador com o filme assistido. Ela deve compreender o dispositivo cinematográfico como um todo, tanto no âmbito da produção, quanto no da reprodução das obras. Seja no caso dos diversos aparelhos e instrumentos ou no das estruturas arquitetônicas dos espaços de exibição, trata-se sempre de *máquinas de imagens* que “pressupõem ao menos um dispositivo que institui uma esfera tecnológica necessária à constituição da imagem” (DUBOIS, 2004, p. 33). Consequentemente, a discussão sobre a experiência estética do espectador deverá ser baseada na relação deste com o dispositivo cinematográfico, compreendendo os atravessamentos produzidos, tanto na dimensão da produção, como na da distribuição e principalmente, na de exibição, como partes integrantes do contexto no qual a obra em si passa a ser assistida pelo público.

Podemos considerar o dispositivo como uma máquina de imagens conforme aponta Dubois, ou como uma verdadeira *máquina de visão*, tal como apostam autores como Virilio (1988a). Sua característica não é a de simplesmente produzir e reproduzir signos audiovisuais. Para este último, ela é capaz “não somente do reconhecimento dos contornos de uma forma, mas ainda de uma interpretação completa do campo visual; da encenação próxima ou distante de um ambiente complexo” (VIRILIO, 1988a, p. 86). As máquinas de visão dizem respeito a uma série de aparelhos e estruturas que, agindo isoladamente ou de modo associado, transformam não somente o plano da produção de imagens, mas as condições de sua reprodução e percepção. Virilio observa que elas instauram uma espécie de duplo, onde a referência direta e primeira da imagem ao olho humano como testemunho de realidade não se torna mais uma prioridade. O autor afirma que, “com a interceptação do olho pelo aparelho de olhar, assistimos à emergência de um mecanismo não mais de simulação, como nas artes tradicionais, mas de substituição, que se tornará a última trucagem da ilusão cinemática” (VIRILIO, 1988a, p. 72).

Da câmara escura dos séculos XVII e XVIII ao enquadramento do olhar pelas miras analógicas dos bimotores da primeira guerra. Das primeiras fotos de reconhecimento tiradas desses aeroplanos aos sistemas de produção de imagens virtuais e sintéticas de programas como o *CorelDraw*, o mecanismo de localização no *Google Maps*, os sistemas de vigilância e o cinema digital. As máquinas de visão produzem imagens não mais mediadas pelo observador humano, lhes fornecendo assim, uma realidade não testemunhal, o que, num sentido geral, altera profundamente nossos esquemas perceptivos e cognitivos na configuração dessa mesma realidade. Posicionamento semelhante é o de Dubois, quando indaga sobre os vídeos de vigilância:

Com efeito, o que se passa no vídeo de vigilância, senão a *mise-en-scène* e a ficcionalização por uma maquinação autárquica, do vazio que funda o próprio dispositivo? Ou seja, ao mesmo tempo mostra que não há mais nada para se ver, não há mais sujeito para olhar e, por outro lado,

que o olhar hoje não é mais possível, não constitui mais um ato criador, não é mais a marca de uma experiência humana (DUBOIS, 2004, p. 173).

Virilio destaca que os filmes passaram a incorporar os procedimentos e as técnicas de uma fotografia e cinematografia que se aprimoraram durante os períodos de guerra. Em *Guerra e Cinema* (1993), o autor aponta a existência de uma logística das máquinas e aparelhos produtores de imagens que se agenciaram e se aperfeiçoaram durante os grandes conflitos, a fim de gerenciar os processos perceptivos, seja no plano das análises do campo inimigo nas táticas militares, ou no plano da indústria do entretenimento. Ele demonstra ainda, como os acoplamentos entre essas máquinas extrapolam sua aplicabilidade no campo de batalha e passam a ser utilizadas pela indústria cinematográfica, onde “a visão ocular e a visão direta vão progressivamente cedendo lugar aos procedimentos óticos e ótico-eletrônicos e aos ‘colimadores’ mais sofisticados” (VIRILIO, 1993, p. 167).

Porém, a dimensão logística não se refere somente ao plano da alocação dos aparelhos e equipamentos. É a própria percepção, cada vez mais regulada por essas máquinas, que adquire um valor logístico. Sem falar da produção dos dispositivos de percepção artificiais que captam e processam as imagens independentemente de um observador humano, promovendo, neste movimento, uma desregulação perceptiva “em um ambiente no qual as tecnologias de guerra iriam subverter o terreno, a matéria, mas principalmente, a dimensão espaço-temporal da visão, através da imbricação e do acoplamento da máquina de espionagem e da máquina de guerra moderna (VIRILIO, 1993, p. 172). O desenvolvimento de sonares e radares, o processamento das imagens aéreas pelos rústicos computadores a partir da segunda guerra e a tecnologia GPS são exemplos de como esses dispositivos, além de se imporem como um duplo à visão humana, contam com seus próprios órgãos sensíveis (a câmera, os sonares) e intelectivos (os processadores), analisando e interpretando autonomamente os

dados colhidos. Logo, a logística da percepção se baseia na organização desses recursos, produzindo desdobramentos em nossa própria forma de perceber e decodificar o mundo. Ela “inaugura uma transferência desconhecida do olhar, ela cria o encaixe entre o próximo e o distante, um fenômeno de aceleração que abole nosso conhecimento das distâncias e das dimensões” (VIRILIO, 1988a, p. 19).

Podemos afirmar, baseados nessas constatações, que muito do que hoje compõe o nosso acervo de hábitos espectatoriais e nossa memória audiovisual é resultante dos agenciamentos produzidos ontem e hoje no seio desse plano logístico. É importante, contudo, considerar que o dispositivo não se resume somente a um conjunto de máquinas, aparelhos ou mecanismos tecnológicos de funções específicas. Como mostra Gilles Deleuze (1990a), o dispositivo como conceito se caracteriza por uma espécie de novelo ou meada. Trata-se de um emaranhado multilinear de arranjos, caracterizado por uma diversidade de linhas de natureza diferentes, onde estas “não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes. Formam processos sempre em desequilíbrio, e essas linhas tanto se aproximam como se afastam uma das outras” (DELEUZE, 1990a, p. 155). Um dispositivo é composto por uma multiplicidade de linhas que se materializam nas mais variadas máquinas, estruturas e funções. Para Kastrup e Barros (2009) ele é:

Um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. (...) O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos (KASTRUP e BARROS, 2009, p. 77).

Portanto, ao falarmos em dispositivo cinematográfico, não devemos pensar somente em aparelhos e equipamentos. Devemos nele incluir, tanto as salas de exibição, quanto todos os circuitos que englobam o processo de efetivação da obra, ou seja, todas as forças

que lhe atravessam, tais como os discursos que lhe produzem e lhe põe em circulação, as instituições e as organizações que fazem parte da indústria audiovisual, etc, além do próprio espectador e as linhas que lhe compõem. E uma das principais funções dos dispositivos é justamente a de produção de linhas de subjetivação, ou de “uma produção de subjetividade num dispositivo: ela está para se fazer, na medida em que o dispositivo lhe deixe ou lhe torne possível. É uma linha de fuga. Escapa às linhas anteriores” (DELEUZE, 1990a, p. 157). Os dispositivos longe de somente reificarem modelos predeterminados, produzem neles fissuras, rachaduras nas quais novas linhas derivam das preexistentes, criando assim novas subjetividades. Essa é a nossa aposta ao afirmar que a experiência estética no exercício da atenção para com a obra audiovisual é potencializadora de novos modos de subjetivação dados na interação com o dispositivo. Deste modo, consideramos os aparelhos, máquinas e estruturas envolvidas na produção, circulação e exibição de filmes, como dispositivos dentro de um dispositivo cinematográfico como um todo, no sentido do novo ou emaranhado anteriormente enunciados. Ele é resultante de um agenciamento de elementos de uma rede que culmina na própria experiência espetacular. E se destacamos no início deste capítulo que a experiência espetacular baseia-se na mobilização da nossa atenção para com o que assistimos, torna-se estreita a relação desta última com a gestão logística de nossos recursos perceptivos.

3.4. DE UMA LOGÍSTICA DA PERCEPÇÃO À UMA ECONOMIA DA ATENÇÃO

A logística da percepção estabelecida no seio das máquinas de Virilio e Dubois e na qual se insere o dispositivo cinematográfico, é resultante de um processo mais amplo e abrangente de produção

de um sujeito observador, que se estende ao longo de diferentes períodos históricos. Como mostra Jonathan Crary (1990), instrumentos como a câmara escura já efetuavam a dissociação entre a imagem e o observador humano, num movimento onde os dispositivos produzem e transformam este último, na medida em que vão igualmente se desenvolvendo. Crary destaca que o observador e a noção de visão e seus efeitos são a um só tempo o produto histórico das práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação, sendo este constituído através dos dispositivos. Tal posicionamento se alinha ao dos autores por nós até aqui estudados, nos oferecendo subsídios para pensar as possíveis implicações desse fenômeno na formação do espectador contemporâneo. Como aponta Crary (1990, p. 11), “o rápido desenvolvimento, em pouco mais de uma década, de uma enorme variedade de técnicas de computação gráfica é parte de uma drástica reconfiguração das relações entre o sujeito que observa e os modos de representação”. Logo, pensar a experiência do espectador de cinema envolve levar em consideração a complexidade do dispositivo e os atravessamentos das práticas tecnológicas no exercício da atenção em relação aos materiais audiovisuais.

A partir da formação contínua de um sujeito observador, podemos vislumbrar o estabelecimento de uma política de gestão ostensiva dos fenômenos espectatoriais ao nível dos regimes de percepção, mediante os interesses políticos e mercadológicos de uma sociedade capitalista em ascensão. Não podemos deixar de destacar o fato de que aquilo que os sistemas bélicos e industriais realizam em comum é a exploração contínua, não só dos fluxos perceptivos, mas da atenção do espectador como forma de modulação e direcionamento destes processos, em função de suas demandas crescentes. Num cenário onde o capitalismo contemporâneo investe cada vez mais na dimensão ínfima da subjetividade, tornando-se um verdadeiro empreendedor ontológico e se apropriando desta em sua gênese (Soares, 2016)⁴¹, a atenção passa a ser considerada um vetor

de subjetivação por excelência. O que se torna interessante notar é o lugar privilegiado que ela passa a ocupar no cenário geopolítico de expansão capitalista. Crary (2014b) nos mostra em um trabalho recente que, “uma das razões pelas quais a atenção continua a ser um problema é que as transformações das organizações do poder e as mudanças dos modelos de subjetivação têm, ao longo do século XX, exigido remodelagens recíprocas do comportamento atencional” (CRARY, 2014b, p. 51).

Para além da percepção, é a própria atenção que se torna um bem de produção e de consumo produzido em escala global, num verdadeiro regime econômico de exploração: “o capital, como princípio de trocas e circulação aceleradas, necessariamente produziu esse modo de adaptação perceptual humana, a ponto de se tornar um regime de atenção e distração recíprocos” (CRARY, 2014b, p. 42). Não só Crary, mas teóricos como Bernard Stiegler (2014), Dominique Boullier (2009, 2014), George Frank (2014), dentre outros, pensam esta questão a partir do princípio de uma *economia da atenção*, pois o que se encontra em jogo não é somente a alocação e gestão dos recursos numa visão logística, mas uma eficácia de exploração, no sentido da convergência dos processos perceptivos e atencionais a um valor político/econômico.

Desse modo, a economia da atenção se insere na lógica das sociedades de controle, tal como formulada por Deleuze (1990b). Esta se caracteriza justamente pela liberação dos variados fluxos sociais na medida proporcional, estreita e direta de sua associação à moeda corrente e ao circuito do mercado financeiro como expressão máxima da circulação de valores: “ao passo que o controle remete a trocas flutuantes, modulações que fazem intervir como cifra uma percentagem de diferentes amostras de moeda” (DELEUZE, 1990b, p. 222). A partir do momento em que a própria vida se tornou um bem com seu correlato valor de uso e de troca, nada escapa a uma possível modulação num espectro em moeda. É neste sentido que “todos os fenômenos da vida passam a ocupar as prateleiras do

mercado, constituindo-se bens de consumo” (SOARES, 2016, p. 215). Nada escapa a esse novo regime de expansividade do capitalismo global e a gestão da atenção passa, graças as inovações tecnológicas dadas no âmbito dos dispositivos, a ocupar um papel de destaque, tornando-se um novo nicho a ser plenamente explorado.

A instituição de uma logística, visando a organização dos perceptos pelo dispositivo cinematográfico e pelos de mídia em geral, é um projeto cujo objetivo maior é o da exploração contínua da atenção. De acordo com Crary (2014a) em 24/7, “a instrumentalização da percepção sensorial é apenas um dos elementos envolvidos nas atividades cumulativas de acesso, armazenamento, formatação, circulação e troca” (CRARY, 2014a, p. 57). Para o autor, existe uma relação cada vez maior entre as necessidades individuais e os programas funcionais e ideológicos das sociedades, onde os mais variados produtos se encontram embutidos. E longe destes se limitarem, por exemplo, ao plano do hardware (aquisição de computadores, smartphones, etc.), eles se referem principalmente aos softwares e os serviços virtuais baseados na interconectividade como padrão dominante da realidade social. O que está em jogo nessa operatória não é a aquisição dos aparelhos, mas o acesso aos programas e aplicativos que nos permitem estar conectados e atentos aos novos fluxos de produtos virtuais, criando-se uma nova lógica de consumo.

Em função desse quadro, tanto a atenção como os estados de desatenção, distração, dispersão e de concentração passam a ser agenciados a um modelo de exploração econômica. As demandas da produção exigem, por exemplo, que a atividade atencional seja regulada no mundo do trabalho. Contudo, essa prática não se restringe a este espectro, passado a ser aplicada e devidamente explorada em todas as situações da vida cotidiana. É dessa maneira que os dispositivos eletrônicos aderem ao nosso corpo, coexistindo conosco e visando nada mais nada menos do que a captura do nosso olhar e consequentemente de nossa atenção. Como relata Crary, parafraseando Erick Schmidt (um dos fundadores do Google), a economia

da atenção se baseia no sucesso dessas corporações em maximizar o número de globos oculares que elas podem mobilizar e controlar.

O objetivo é refinar a capacidade de localizar o movimento do olho sobre ou no interior de locais ou pontos de interesse intensamente visados. O olho é desalojado do reino da ótica e transformado em elemento intermediário de um circuito cujo resultado final é sempre uma resposta motora do corpo a uma solicitação eletrônica. É nesse contexto que o Google e outros players corporativos competem agora pelo domínio sobre os restos do cotidiano (CRARY, 2014a, p. 86-87).

Em casa, na escola, no trabalho ou nos momentos de lazer, nos submetemos cada vez mais a um estado de hiperconexão geral através das interfaces dos computadores e smartphones (além das demais mídias), cuja a estrutura se baseia fundamentalmente numa rede de gestão da atenção com fins de exploração econômica. Podemos pensar o caso da distração do aluno na sala de aula, por exemplo. Longe de ser vista como um esforço ou uma energia desperdiçada em termos de aprendizagem no contexto do falso problema da relação atenção/desatenção, ela se encontra diretamente associada à modulação do fluxo atencional do aluno em aplicativos como o *WhatsApp* e o *Instagram*, que lhe conectam a outros circuitos de experiência de cunho mercadológico e consumista, geralmente muito mais atraentes. Podemos então dizer, nos inspirando em Lavoisier, que, em se tratando de capitalismo e atenção nada se perde, mas tudo se redireciona através da captura de nossa atividade atencional. Passamos, assim, de uma perspectiva logística à uma verdadeira matriz econômica, cuja maior característica é a de ser orientada em função dos processos atencionais que nos circundam. Como nos mostra George Frank (2014),

se a atenção que me pertence não é mais unicamente considerada por mim mesmo, mas é igualmente observada pelos outros, e se a atenção que eu presto aos outros é valorizada proporcionalmente em relação à atenção que

me é direcionada, então se desencadeia uma compatibilidade correspondente a uma espécie de valor social de mercado da atenção individual (FRANK, 2014, p. 63).

Como podemos observar, o regime econômico baseia-se no exercício conjunto da atenção, uma vez que nossa atividade atencional é considerada pelos outros sujeitos e vice-versa. Essa mobilização conjunta produz ainda uma série de desdobramentos significativos. A dimensão tecnológica dos dispositivos torna possível um verdadeiro mapeamento e gerenciamento desses processos conjuntos, contribuindo para sua digitalização por meio de um princípio de eletrificação. Matteo Pasquinelli (2014) relata que o *PageRank* do Google é a ferramenta por excelência que sintetiza esses dois princípios, uma vez que é “a primeira fórmula matemática capaz de calcular o valor da atenção de cada nó numa rede complexa, assim como o capital atencional geral de toda a rede (PASQUINELLI, 2014, p. 171). Já Yves Citton (2014a) nos mostra que a digitalização da atenção repousa sobre um princípio de eletrificação no qual “os computadores substituem a energia atencional pela energia elétrica” (CITTON, 2014a, p. 99). A atividade atencional nas redes virtuais passa a ser captada e regulada em termos de índices baseados nessas mensurações elétricas, tornando-se tangível ao registro dos mais variados dispositivos. Consequentemente, a proposta de uma análise dos fenômenos atencionais no contexto da situação de cinema nos leva a rediscutir o estatuto do próprio conceito de atenção, a fim de pensar modelos alternativos a essa perspectiva mercadológica inerente ao viés econômico aqui analisado.

Voltemos então à concepção de Mauerhofer. Retomando nossa discussão sobre a premissa individualista contida em sua noção de situação de cinema, poderíamos pensar que a atenção se configuraria como a atividade de um espectador isolado e exclusivamente concentrado na obra exibida. Entretanto, a manutenção de um pressuposto dessa natureza torna-se um equívoco, uma vez que a análise proposta pela economia da atenção, demonstra que nossa

atividade atencional é exercida de modo conjunto ou compartilhado. Mauerhofer, baseado no conhecimento de sua época, desenha um panorama onde o espectador, sentado em sua poltrona na sala de cinema, assiste ao filme na companhia de outros, mas sem a possibilidade de nenhum contato com eles, a não ser nos momentos de intervalos das sessões. Neste sentido, não existe, de acordo com o autor, a possibilidade de formação de uma comunidade no cinema:

Essa impossibilidade se deve, tanto ao efeito individualizador da experiência cinematográfica, como ao anonimato completo do espectador. "A presença do vizinho é apenas percebida. Ele, em geral, já estava lá quando chegamos, e já partiu quando saímos" (MAUERHOFER, 1983, p. 379).

Uma leitura detalhada dessa situação nos oferece alguns elementos que relativizam esse argumento. É verdade, que os colegas espectadores que assistem ao filme conosco no cinema são, na imensa maioria das vezes, desconhecidos. No momento da exibição não há espaço para diálogos e aproximações, com trocas de informações sobre o que assistimos. O que não significa que deixemos de estar atentos aos eventuais movimentos da plateia. Não estamos isolados na poltrona. O reconhecimento do outro não se limita à esfera perceptiva. Nós analisamos seus gestos. Se falam alto, não temos como deixar de nos voltar ao que conversam. O que dizer das ocasiões onde no cinema deixamos o filme um pouco de lado (quando o consideramos moroso) e observamos os vizinhos igualmente entediados, alguns até se levantando e deixando o recinto? Nós não deixamos de nos voltar a esse tipo de evento, o que pode, inclusive, reforçar ainda mais, ou não, o nosso desinteresse pelo filme. Eis aqui um exemplo de como nossa atenção é mobilizada pela atenção do outro dentro sala escura. Tal fato corrobora para a tese da economia da atenção de que nunca exercemos nossa atividade atencional sozinhos. Ela é, na verdade, sempre regulada a partir de um outro, em detrimento de uma suposta matriz individualizada. Outro exemplo que ilustra ainda melhor esse caso é o das

redes sociais. Nelas empregamos nossa atenção baseando-nos nos movimentos atencionais dos outros, graças ao suporte tecnológico que nos permite estar hiperconectados em tempo integral, por meio da digitalização e da eletrificação. Da mesma forma, podemos constatar que algo semelhante ocorre no campo do cinema e das demais mídias, uma vez que nossas demandas espectatoriais passam a ser organizadas em função da atenção dos outros espectadores, numa dinâmica cada vez mais regulada por essas redes.

Portanto, essa perspectiva conjunta presente na economia da atenção já desestabiliza uma orientação baseada no indivíduo. Menotti afirma que no contexto do surgimento dos primeiros dispositivos de exibição, como os Nickelodeons e os Movies Palaces, o público já dividia sua atenção entre a tela e os demais espectadores. Tal perspectiva não parece ter sido abolida com o surgimento das inovações tecnológicas, se tornando, ao contrário, cada vez mais recorrente. Ela refuta a concepção de uma individualidade privada e isolada de Mauerhofer, seja no ponto de vista presencial, onde embora não haja contato formal com as demais pessoas na sala escura, o espectador não deixa de estar atento aos seus movimentos; seja no ponto de vista virtual, onde nossa atenção se encontra conectada a dos demais espectadores por meio dos dispositivos.

Pensemos, por exemplo, numa situação na qual um filme desperta nosso interesse em função dos comentários que as pessoas que o assistiriam tecem nas redes sociais. Neste caso, nossa atenção é mobilizada em função da valorização que a atenção dos demais espectadores estabelecem sobre determinados aspectos do filme assistido. Ela se debruça nem tanto sobre os aspectos do evento em si, mas na leitura que as demais atenções produzem sobre ele. O que nos leva a concluir que o exercício de nossa atividade atencional não se limita ao momento em que estamos assistindo ao filme na sala escura. Pelo contrário, ele se encontra vinculado aos demais contextos associados a essa atividade, no acompanhamento das outras

atenções, extrapolando a dimensão do espaço/tempo de exibição e da obra audiovisual propriamente dita.

Neste momento, tornam-se importantes as ideias de De Luca (2005) sobre as janelas de exibição. O conceito nos parece muito oportuno, num contexto onde nossa atenção parece deslizar nos vários tipos de dispositivos. No entanto, nossa proposta é a de aplicá-lo na discussão sobre os processos atencionais. Ao invés de nos referir somente à circulação programada e hierarquizada dos filmes nos sistemas de exibição, vamos associá-lo a noção de *janela atencional*, tal como descrita por Pierre Vermersch (2002). A janela atencional marca, de acordo com o autor, a existência de uma certa atitude de apreensão para com os objetos que contemplamos. Vermersch descreve cinco tipos de janelas, baseando-se numa análise historicamente relacionada as práticas cognitivas, técnicas e culturais. A primeira é a joia. Trata-se de uma janela micro, associada à atividade fina do joalheiro, na qual a atenção se caracteriza como eminentemente focal. A segunda é a janela-página do livro, onde a entrada no campo perceptivo é seguida de movimentos de orientação, embora nela já possamos perceber indícios de distribuição da atenção. A terceira é a janela-sala, na qual a atenção é dividida. Além de comportar focalização, esta janela se caracteriza pela assimilação de uma multiplicidade de elementos com graus de nitidez diferenciados. Já a janela-pátio é típica das atividades de deslocamento e orientação, envolvendo a detecção preponderante, por exemplo, na atividade do caçador. Por fim, a janela-paisagem é panorâmica, capaz de detectar elementos próximos e distantes, além de conectá-los através de movimentos rápidos.

De acordo com Kastrup (2007b), a tônica do conceito de Vermersch é a sua função dinâmica, uma vez que, embora as janelas estejam associadas a modos específicos de funcionamento atencional, existe mobilidade no seio de cada uma delas, permitindo a passagem de uma à outra. Desse modo, associando o conceito de janelas de exibição ao modelo dinâmico das janelas atencionais,

podemos perceber que as interfaces dos dispositivos em geral, passam a constituir verdadeiros centros de extração, cuja finalidade maior é a de captar e direcionar nossa atividade atencional, assim como a dos demais indivíduos, mediante suas necessidades mercadológicas. Estamos, por exemplo, conectados a um verdadeiro circuito de informações sobre os filmes, baseado na gestão das atividades atencionais que lhe circundam, sendo que todas essas informações passam a orientar nossa atenção, seja na escolha e procura da obra, bem como na leitura que constituímos a seu respeito, antes, durante e depois de sua exibição. A janela sala de cinema se conecta, por exemplo, com a da propaganda nas mídias e com as das redes sociais, regulando através do nosso exercício atencional, tanto o chamado *moviegoing*, quanto o próprio ato de assistir ao filme.

Passamos então a conceber a existência de múltiplos dispositivos interconectados; dispositivos dentro dos dispositivos, num emaranhado que conecta por sua vez, diversos regimes atencionais entre si, confluindo naquilo que acreditamos ser nossa experiência com a obra. As janelas atencionais tendem a produzir desdobramentos inimagináveis, extrapolando até mesmo a dinâmica de controle que os dispositivos tentam lhe tentar impor. Surge aqui o interesse de pensar o exercício da atenção como um modo de subjetivação que resiste aos mecanismos de captura por eles perpetrados. São as linhas do dispositivo produzindo linhas de fuga, linhas de subjetivação que escapam ao modelo cognitivo dos processos perceptivos e atencionais, possibilitando novos modos de experiência com os materiais audiovisuais. É, portanto, no exercício de uma atenção voltada aos elementos estéticos, narrativos e semióticos postos ficcionalmente a funcionar pela obra audiovisual, que somos cativados, numa perspectiva cognitiva e emancipada, a mergulhar em sua proposta artística. Nesse movimento, desenvolvemos potencialmente nosso *pathos*, no sentido de uma abertura ao insólito e ao indeterminado, tal como vimos no capítulo dois com Dewey e Larrosa. Evocamos assim nossa *cinéfilia*, realizando cognitivamente

nossas traduções em relação ao que é exibido, num estado de imersão contemplativa, onde somos literalmente tocados pelos acontecimentos audiovisuais.

Nesse movimento, o conceito de situação de cinema deve ser repensado sob a ótica de uma atenção que se realiza em comunhão com uma série de atividades atencionais igualmente vinculadas ao material exibido na sala escura. Para tanto, devemos nos voltar ao plano presencial, dentro do cinema, onde podemos acompanhar os movimentos atencionais dos demais espectadores, bem como ao plano virtual, onde nossa atividade espectral não deixa de estar conectada com uma série de atividades da mesma natureza, presentes nos índices expressos na interface dos dispositivos que recorrentemente interferem no âmbito de nossas relações com os filmes que assistimos. Consequentemente, a situação de cinema não deve ser desprezada. Ela corrobora à produção de um estado atencional que nos facilita um mergulho na obra, no encontro com a experiência estética. Nesse sentido, as condições de ambiência, não necessariamente preveem um isolamento total do espectador e sim que este entre num estado de imersão na obra, anulando o direcionamento de nossa atenção para outras coisas além do filme, a partir do nosso próprio interesse por ele. Elas devem, portanto, ser devidamente sustentadas, seja na sala escura, em casa, ou nos demais espaços alternativos, que atualmente competem quase em igualdade de condições com o cinema. Resta-nos, contudo, esclarecer que este último pode constituir, em função de agregar as melhores condições de produção desses estados imersivos, um espaço de resistência por excelência. É neste sentido que o cinema pode subverter a lógica de captura dos fenômenos atencionais comum ao entretenimento, contribuindo para o encontro com as obras audiovisuais numa perspectiva artística e emancipada.

Desta forma, concluímos que o problema da atenção se estabelece no seio do dispositivo cinematográfico, estando definitivamente vinculado ao da situação de cinema. Porém, ele não se

esgota aqui. A reflexão sobre o exercício conjunto da atenção exige, devido à complexidade implícita em sua discussão, que nos debruçemos mais detalhadamente sobre ele, bem como sobre o estado de imersão que havíamos anteriormente caracterizado. Estudos recentes têm indicado a importância da relação entre atenção e subjetivação, numa perspectiva cujo diferencial é o de não se limitar ao viés individualista e econômico aqui abordado. A questão da atenção conjunta foi somente esboçada neste capítulo, necessitando de um aprofundamento subsequente. É aí que se destacam os estudos sobre a *Ecologia da Atenção*, formulados por Yves Citton. Nele teremos a oportunidade de elucidar ainda como essa atenção que não é individual, mas sim compartilhada com a dos outros espectadores, pode ser potencializada nas salas de exibição. Consequentemente o cinema persiste, configurando-se como uma verdadeira arena de experimentações, ou na visão deste autor, como um laboratório estético, onde a situação de cinema potencializa a experiência espectral.

4

OS ESTUDOS SOBRE ATENÇÃO E O CINEMA

4.1. A ATENÇÃO NO CINEMA

No capítulo anterior pudemos delimitar melhor o dispositivo cinematográfico e a importância da questão da ambiência para a potencialização da experiência espectral. Retroagindo um pouco mais em nossa discussão, conseguimos, através da noção de emancipação proposta por Rancière, abrir caminho a uma concepção encarnada de experiência, destacando que ela nos serve de questão orientadora no que se refere às pesquisas sobre o espectador de cinema. Durante nossas reflexões sobre a emancipação, havíamos enfatizado a importância do trabalho de tradução operado pelo espectador, constituindo-se esta uma atividade cognitiva/inventiva singular, de cunho enativo e reveladora de um sujeito igualmente singular. Neste processo tradutivo, destacamos (num plano de produção variado e heterogêneo) o entrecruzamento das imagens audiovisuais e dos múltiplos discursos que lhes circundam, além do apoderamento dessas duas instâncias na composição de suas próprias imagens e discursos. Dessa forma, o espectador se insere na trama de engendramento do visível e do dizível, num jogo de partilhas dado a partir de sua experiência estética com o filme. Como nos mostra Rancière (2003a), “as imagens do cinema são antes de mais nada, operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito. Essas operações mobilizam funções-imagens diferentes, sentidos distintos da palavra imagem” (RANCIÈRE, 2003a, p. 14).

Por sua vez, nossa pesquisa sobre a espectralidade ressalta que estas operações não se restringem exclusivamente aos que produzem as obras audiovisuais. O espectador se apropria igualmente desta dimensão relativa ao visível e ao dizível inerente aos múltiplos regimes de *imagéité*, “isto é, um regime de relações entre elementos e entre funções” (RANCIÈRE 2003a, pp. 12-13), constituindo desse modo, suas leituras, suas próprias imagens e

discursos, em sua aventura intelectual/cognitiva emblematizada no trabalho de tradução.

Embora já tenhamos consolidado um rico campo de investigação ao delimitar a experiência no âmbito da tradução, assim como as características relativas ao dispositivo cinematográfico, é necessário estabelecer com mais precisão a especificidade do que consideramos próprio à experiência do espectador de cinema, uma vez que quando falamos de experiência, nos deparamos na verdade, com uma imensa e rica variedade de situações que literalmente podem vir a “nos acontecer”, mesmo no contexto de uma atividade específica para a qual nós podemos estar voltados numa determinada ocasião. No momento em que estamos em uma sala de cinema vendo um filme, somos, por exemplo, atravessados por uma multiplicidade de acontecimentos, donde alguns são particularmente próprios ao ato de assisti-lo, tais como a ambientação na sala antes e durante a sessão, o envolvimento pelas sequências das imagens e dos sons, a percepção dos efeitos, o acompanhamento do eixo narrativo da obra, etc, tal como vimos em relação a situação de cinema. Já outras situações estão relacionadas ao material audiovisual de forma indireta e podem ser associadas ao contexto de nossa interação com ele ou não. O que leio nas críticas antes de assisti-lo e que não me entusiasma muito, por exemplo/ Ou; durante a projeção percebo que não me lembro onde guardei as chaves de casa! Essas situações podem ainda não gerar grande repercussão em relação ao ato de assistir a obra (ela me mostrou que a crítica estava totalmente equivocada/ dane-se, resolvo o problema das chaves depois!) ou mesmo ocorrer o contrário (a chave não sai da cabeça e já nem sei mais o que está acontecendo no cinema). Por conseguinte, elas podem produzir interferências as mais variadas, podendo configurar-se como favoráveis ou obstrutoras à realização da ação a qual nós nos propomos naquele momento.

Mencionando um outro exemplo, posso estar assistindo um filme e estar envolvido por ele ao mesmo tempo em que estou

preocupado com meu filho adolescente, que pela primeira vez ficou em casa sozinho. Não necessariamente a preocupação com meu filho irá interferir no ato de assistir ao filme, a ponto de prejudicar minha experiência com ele. Mas se isso ocorrer, é porque justamente eu estaria envolvido não pelo filme, mas pela experiência de deixar meu filho adolescente pela primeira vez sozinho em casa, assim como a todas as preocupações decorrentes dessa atitude. Eu estaria assim, numa sala de cinema assistindo a um filme, mas não necessariamente tendo uma experiência espectral, no sentido o qual discutimos neste trabalho. Onde a conclusão de que a experiência em questão se caracteriza pelo acontecimento que verdadeiramente nos envolve, que nos toca e mobiliza num determinado momento; ou seja, aquilo para o qual nós estamos intensamente inclinados e imersos, onde literalmente nossa subjetividade pausa, observando que o direcionamento de nossa atenção para esse fato é a forma mais eficaz de lhe apreender.

No âmbito dos estudos de cinema, Hugo Munsterberg (1983) baseado nas ideias seminais de William James (2010), caracteriza a atenção como voluntária ou involuntária, concebendo-a como a principal dentre as funções internas produtoras de significação do mundo. Trata-se de uma matriz seletiva por meio da qual “selecioneando o que é significativo e relevante fazemos com que o caos das impressões que nos cercam se organize em um verdadeiro cosmos de experiências” (MUNSTERBERG, 1983, p. 28). O autor define a atenção como orientada pelo foco. Consequentemente, a experiência espectral seria para ele balizada entre o que é da ordem do foco e do não focalizado/ desfocalizado; entre o que é da ordem da atenção e o que se torna objeto de desatenção. Esta última comporta então, tudo aquilo sobre o qual não se prioriza o foco, sendo considerada como uma espécie de franja da atenção, tendo sua análise, um valor secundário. Para Munsterberg, o estudo da atenção é fundamental a prática cinematográfica, uma vez que tudo se regula, para ele, em função da atenção e da desatenção. Neste sentido, a

atenção voluntária controla nossas atividades. Ela se dá quando nós nos cercamos de impressões relativas a uma ideia pré-concebida e de onde queremos direcionar nosso foco: “A escolha prévia do objeto da atenção leva-nos a ignorar tudo o que não satisfaça aquele interesse específico” (MUNSTERBERG, 1983, p. 28). Estando cientes do objetivo que desejamos atingir, nós subordinamos tudo à energia seletiva associada aos nossos processos volitivos. Já na atenção involuntária, o foco não é dado pelo sujeito, mas sim pelas coisas que este percebe:

Tudo o que mexe com os instintos naturais, tudo o que provoca esperança, medo, entusiasmo, indignação, ou qualquer outra emoção forte assume o controle da atenção. Mas embora este circuito passe pelas nossas respostas emocionais, seu ponto de partida fica fora de nós, o que caracteriza a atenção do tipo involuntário (MUNSTERBERG, 1983, pp. 28-29).

O autor afirma a título de exemplo, que tudo o que é barulhento, brilhante ou insólito atrai a atenção involuntária. Cita ainda que poderíamos assistir a um filme inteiro baseados em nossa atenção voluntária com o interesse meramente científico de detectar seus fatores técnicos, ou nos voltar a um ator específico numa cena, sem que ele tenha nenhuma função importante no contexto, por exemplo. Para Munsterberg essas atividades, comuns a atenção voluntária, nada teriam a ver com o espetáculo propriamente dito. O argumento se baseia no pressuposto de que nossa atenção voluntária está sempre voltada para outras coisas e não ao filme em si, incluindo-se aí, principalmente, aquilo que o cineasta deseja nos mostrar, como se ao entrarmos em uma sala de cinema não tivéssemos condições de direcionar nossa atenção para ele, ou o fizéssemos de modo parcial ou equivocado, estando potencialmente dispersos ou desatentos. O cineasta deve então utilizar de recursos para desviar-nos desta posição indesejável, o que nos parece algo bastante questionável. Observemos que, embora esta discussão seja muito rica, em nenhum momento no texto Munsterberg cogita, por exemplo, se a

nossa atenção voluntária pode ser direcionada ao que vai surgir na tela, para além das outras coisas; ou sobre toda uma diversidade de fatores que pode fazer com que mobilizemos nosso interesse para a obra a ser exibida, ainda que nós não saibamos o que vem pela frente. Ou seja, mesmo considerando que a atenção voluntária e a involuntária caminhem juntas, a primeira parece ser considerada como um obstáculo, nos levando potencialmente à dispersão e devendo ser remodelada ou mesmo sobrepujada pela segunda.

Munsterberg faz então uma pergunta fundamental para o entendimento sobre sua posição em relação a este problema. Ele questiona sobre como o dispositivo cinematográfico garante o deslocamento necessário da nossa atenção. E, em seguida responde: "Mais uma vez só se pode esperar atenção involuntária" (MUNSTERBERG, 1893, p. 30). Ora; esta afirmação de uma necessidade de deslocamento nos revela, a princípio, que nosso estado atencional voluntário é incompatível com a obra audiovisual e que todo esforço por parte do dispositivo se concentra em subverter este estado atencional inicial, a fim de conduzir a interação do espectador com a obra. "Se nas suas explorações, a atenção se guiasse por ideias preconcebidas em vez de curvar-se às exigências do filme, estaria em desacordo com sua tarefa" (MUNSTERBERG, 1893, p. 30). Consequentemente, a atenção voluntária é carregada de significações preconcebidas, devendo ser esvaziada e dobrada às exigências do filme, sendo conduzida e direcionada mediante o apelo a atenção involuntária. "Na rápida sucessão das imagens não faltarão meios de influenciar e dirigir nossa mente" (MUNSTERBERG, 1893, p. 30). Logo, se existe uma modalidade de atenção a ser explorada pela técnica cinematográfica, esta seria sem dúvida, na visão do autor, a atenção involuntária. É por meio dela que o espectador é capturado pelo material exibido, sendo conduzido, de acordo com os interesses contidos na obra, por meio da manipulação das técnicas cinematográficas e narrativas. O autor explica essa dinâmica utilizando como exemplo a situação teatral, onde "se entrarmos realmente no espírito

da peça, a atenção se deixa levar constantemente pelas intenções dos produtores” (MUNSTERBERG, 1983, p. 29).

Não questionamos o fato de nossa atenção ser muitas vezes convidada a acompanhar um jogo estabelecido por uma série de técnicas postas em funcionamento na exibição de um material audiovisual. Sabemos que um filme deve se utilizar de recursos para se tornar atraente a fim de cativar nossa atenção, que ele é resultado de uma leitura sobre o mundo e que muitas vezes, os produtores e diretores se utilizam dos recursos audiovisuais a fim de nos transmitir essa leitura de mundo, nos contando uma história. Porém, o que pouco se discute é o que fazemos com isso que nos contam, para além do fato de tal perspectiva se alinhar a uma concepção messiânica de arte.

Como já mencionamos no capítulo sobre a emancipação, a função da obra deixa de ser a de promover uma revelação da verdade ao público, se constituindo numa proposta estética de cunho inventivo. Ela assume muito mais a função de nos fazer pensar, de promover o entrecruzamento dos discursos e das leituras sobre o mundo, no plano da trama incessante de produções entre o dizível e o visível, dada no contexto de uma partilha do sensível e onde o espectador pode construir, por meio dela, suas próprias leituras em relação ao que assiste. Vimos também que nesse movimento é estabelecida uma zona de desapropriação na esfera da nossa relação com a obra, transformando-a numa terceira coisa, que não se vincula mais nem a nós, ou mesmo ao artista. Neste caso, o exercício de nossa atenção para com a obra, parece ser plenamente voluntário, não sendo dirigido unicamente pela dimensão involuntária, conforme concebe Munsterberg. Consequentemente, a proposta de diferenciação da atenção entre o domínio voluntário e involuntário esbarra em algumas questões fundamentais no que se refere à concepção de espectador adotada em nosso trabalho.

Em primeiro lugar, como já afirmamos anteriormente, pelo fato de não partirmos do pressuposto de que a atenção voluntária

esteja distante ou dispersa em relação ao que o espectador pretende assistir. Munsterberg afirma que nós “só aceitamos o que vem de fora na medida em que contribui para dar o que estamos procurando” (MUNSTERBERG, 1983, p. 28), sendo esta a característica principal da atenção voluntária. Ela procederia assim, num círculo vicioso no qual somente se aceita o que vem de fora na medida em que reafirma sua própria condição, ou seja, que mantenha e reifique os mecanismos pelos quais nossa atenção usualmente se mobiliza para as coisas, bem como direcionamento dado a elas nesta perspectiva. Na visão de Munsterberg, para que o diretor logre êxito na produção da obra audiovisual, ele deve romper esse círculo vicioso, donde a necessidade de o espectador ser conduzido em sua exploração da obra através da manipulação da atenção involuntária. Porém, não entendemos que essa posição de “aceitar o que vem de fora” de acordo com a atenção voluntária seja considerada um obstáculo a nossa interação com as imagens audiovisuais e com o que propõe o filme. Muito pelo contrário. Pensemos a busca de compreensão de um determinado elemento cênico durante a exibição de um filme. Na concepção de Munsterberg, a atenção estaria, nessa busca, viciada pelos nossos interesses, nos levando a priorizar o que julgamos importante (na perspectiva de nossos hábitos consolidados). Não estaríamos assim, abertos a outras leituras possíveis da obra, cabendo ao produtor a tarefa de subverter nossas crenças por meio da desestabilização de nossa atenção voluntária. Entretanto, o que o autor não considera é que esse plano voluntário pode ser concebido como um aliado ao invés de um obstáculo.

O fato de explorarmos tal elemento cênico nos leva, no plano cognitivo/inventivo, geralmente a um caminho de produção de algo novo e de novas descobertas, nos colocando em uma situação de imersão num determinado problema e de plena atenção a seus aspectos, tudo isto se dando de acordo com a lógica de um domínio voluntário e considerando-o um facilitador ao invés de um problema. É justamente por estarmos interessados na trama, desejantes de saber

como ela se desenrola, que vamos facilmente nos agenciando com as técnicas e os efeitos empregados, compartilhando da proposta narrativa da obra. Como nos revelam Depraz, Varela e Vermersch (2006) a mudança dada no direcionamento da atenção visa um desprendimento do espetáculo do mundo, nos proporcionando um retorno ao nosso interior. Ou seja, após estabelecida uma atitude de reflexão e suspensão em relação aos nossos juízos reconhecidamente reificados, ela nos possibilita a realização de “um movimento, ainda voluntário, de retorno da atenção do exterior para o interior” (DEPRAZ, VARELA. VERMERSCH, 2006, p. 79), seguindo-se da atitude de acolhimento da experiência, simbolizada pelo “deixar vir”. O que desejamos afirmar é que a atenção voluntária se alia aos aspectos supostamente involuntários e acaba por potencializar ainda mais nossa experiência com o filme, contrariando a tese do autor.

Em segundo lugar, a pressuposição na qual o público deve ser conduzido através da atenção involuntária, além de afirmar a posição do espectador como um agente meramente passivo, identifica o dispositivo como um instrumento messiânico revelador de uma verdade transmitida pelos produtores (que na condição de oráculos tem o poder de manipular os processos mentais do público) aos espectadores ignorantes, segundo o modelo de uma pedagogia do embrutecimento, tal como vimos com Rancière. O dispositivo de manipulação de um público passivo, torna-se evidente uma vez que, por exemplo,

O espectador não pode nem deve se aperceber que as linhas do fundo, o revestimento das paredes, as curvas dos móveis, os galhos das árvores, as formas das montanhas ajudam a destacar o vulto feminino que deve chamar sua atenção [...]. Tudo isso aciona o teclado mental e assegura o efeito desejado sobre a atenção involuntária (MUNSTERBERG, 1983, p. 32).

Para Munsterberg, o produtor deve saber então, através da manipulação do teclado mental, tocar as notas certas da atenção involuntária, utilizando para isso as técnicas de filmagem e edição e

tirando delas o máximo proveito. Para além de todos os recursos que devem ser empregados na construção de uma “impressão de realidade” a qual nós aderimos “involuntariamente” quando começamos a assistir um filme, trata-se de uma perspectiva de manipulação onde o espectador não é cogitado a participar em nenhum momento, a não ser como sujeito manipulado. Em contrapartida, não é preciso muito esforço para saber que hoje em dia o público não só reconhece muitas vezes o revestimento da parede, as curvas dos móveis, as formas das montanhas e as informações intencionalmente articuladas na cena. Ele também já abstrai de antemão o resultado proposto, frustrando toda a expectativa de suspense que a edição supôs ter colocado em evidência na manipulação destes recursos, por exemplo. Lembremos que navegamos no rio semântico de Carrière e que já compartilhamos cognitivamente de uma infinidade de técnicas utilizadas nas na composição das obras ao longo dos anos, formando um grande acervo de hábitos espectatoriais. Logo, essa concepção de um espectador passivo, bem como de sua a manipulação pelo uso da atenção involuntária devem minimamente ser rediscutidas.

Em terceiro lugar, resta ainda a oposição atenção/desatenção. Implícito à pressuposição de um foco, encontra-se aquilo que na franja, permanece fora de foco e que passa a não ser considerado relevante, num binômio polarizador que termina por afirmar que, se prestamos atenção a um fato os outros deixam de ser importantes e desaparecem de nossa atividade atencional. É por isso que para Munsterberg o cinema deve investir na atenção involuntária, pois é necessário retirar o espectador do seu foco inicial (baseado em sua atenção voluntária) a fim de colocá-lo, por meio da manipulação do plano involuntário, no foco correto da obra, ou seja, no que o produtor/diretor entende que o espectador deve se dirigir. Neste caso, estar voluntariamente atento equivale a estar fora de foco, isto é, estar desatento aos elementos considerados importantes na obra. Como vimos anteriormente, trata-se de uma polarização semelhante à dicotomia voluntário/involuntário na qual se afirma uma mesma incompatibilidade, agora aplicável no âmbito da atenção e seu duplo antagônico

desatento. Um não pode coexistir com o outro, a não ser que o plano voluntário se subjugue ao involuntário, deixando-se ser conduzido por ele. Logo, o foco na atenção voluntária pressupõe, neste caso, estar desfocado em relação à atenção involuntária. Estar vinculado à atenção voluntária pressupõe um estado de desatenção, ou não atenção, o que se configura uma contradição dos termos⁴². Devemos colocar que não entendemos o funcionamento da atenção num modo antagônico, mas como um processo coemergente e interdependente no qual, caso considerássemos a divisão proposta pelo autor, o voluntário estaria para o involuntário na proporção direta em que um surge em função do outro, não cabendo espaço para dicotomias dessa natureza.

De acordo com Munsterberg, o psicólogo moderno deve considerar quatro processos essenciais no que se refere à atenção. O primeiro afirma que tudo que atrai a atenção pela via dos sentidos torna-se mais claro a consciência. Um segundo afirma que, na atividade atencional, sentimos que nosso corpo se ajusta a percepção, ou seja, todos os músculos se tencionam para receber dos órgãos sensoriais a impressão mais plena possível. Notemos aqui que essa posição parte de uma suposição de que as impressões se encontram prontas na natureza, cabendo ao sistema perceptivo, não as produzir numa perspectiva coemergente, mas simplesmente coletá-las. “A cabeça se movimenta na tentativa de escutar o som, os olhos se fixam num ponto externo (MUNSTERBERG, 1983, p. 33). O terceiro aspecto se refere ao fato de que as ideias, os sentimentos e os impulsos agrupam-se em torno do objeto privilegiado. “Este se torna o móbil das nossas ações, enquanto todos os outros objetos no raio dos sentidos perdem o poder sobre nossas ideias e sentimentos” (MUNSTERBERG, 1983, p. 33). Além desse enfraquecimento relativo

42

Esta discussão remete novamente ao diálogo com Willian James. Salienta-se que este não corrobora com a tese de um estado de desatenção na relação entre o voluntário e o involuntário. Recomenda-se aqui a leitura do artigo produzido por Soares e Kastrup (2015) sobre este tema. Ver: Fabio Montalvão SOARES; Virgínia KASTRUP. A Experiência do Espectador: Recepção, Audiência ou Emancipação? **Estudos e pesquisas em Psicologia**, v. 15, n. 3, p. 965-985, nov. 2015. DOI: <https://doi.org/10.12957/epp.2015.19422>.

as ideias e sentimentos que não se alinham ao objeto, destacamos um quarto fator que evidencia ainda mais a oposição atenção/desatenção. Enquanto uma impressão privilegiada se torna mais nítida, todas as outras se tornam menos definidas: “Apagam-se. Deixamos de reparar nelas. Elas perdem força, desaparecem” (MUNSTERBERG, 1983, pp. 32-33). Não obstante as leis da forma que regem os processos perceptivos (em especial o princípio de figura e fundo) e da memória, sabemos que não necessariamente aquilo que se encontra fora de foco simplesmente desaparece do campo perceptivo e atencional. Priorizar um dado não corresponde a fazer desaparecer outro.

Como nos mostra Jonathan Crary (1999) em *Suspensões da Percepção*, a afirmação do binômio dicotômico atenção/desatenção é uma concepção herdada do século XVIII que não corresponde a perspectiva atual: “a atenção como processo de seleção necessariamente significava que a percepção era um processo de exclusão, ao fazer com que partes de um campo perceptivo não fossem notadas” (CRARY, 1999). Para além dessas implicações históricas, entendemos que o elemento não privilegiado permanece, a princípio, no mesmo lugar, sendo a seleção, uma espécie de pouso estabelecido pela atenção sobre um fenômeno que é por ela valorizado. Além disso, teremos oportunidade de demonstrar que, embora atuando sobre um plano específico, nossa atenção pode se voltar a dados circunstanciais ou acessórios sem prejuízo a atenção dirigida no plano principal. Voltaremos a essa discussão mais adiante, abordando-a de modo detalhado.

Neste momento, o que se torna importante apontar é o fato de que, no caso da atenção voluntária, nosso foco estaria tomado por atividades suscitadas pelos nossos interesses, o que segundo Munsterberg, nos levaria a um estado de distração para com o filme. A técnica cinematográfica deveria então mobilizar nossa atenção de fora, com o foco dado pelas coisas que nós percebemos, ou seja, por meio da atenção involuntária. Logo, estar atento a uma coisa implica, nesse contexto, não estar atento a outras. Cativar a atenção do espectador seria, de acordo com essa perspectiva, torná-lo

desatento em relação as coisas por ele demandadas, a fim de focalizar estritamente o que é induzido pela obra audiovisual assistida.

Um último fator ainda deve ser mencionado em relação à atenção involuntária. Ela repousa sobre uma pressuposição na qual somos dirigidos pelas coisas exteriores em detrimento de nossa intencionalidade. É certo que elementos externos e mesmo internos, podem se destacar na percepção de um determinado contexto e “nos chamar a atenção”. Porém, esquecemos com facilidade que mesmo quando esses elementos vêm de fora e despertam o nosso interesse pelos modos mais variados, trata-se sempre de um movimento do sujeito de se voltar para aquele elemento, se ater sobre ele, examiná-lo, avaliar sua relevância e priorizá-lo ou não em sua experiência atencional. Um dado importante que deve orientar o entendimento desse processo é o de que o sujeito se volta para o objeto na medida em que ele se revela para o sujeito. Um não existe previamente ao outro. Na verdade, trata-se do surgimento simultâneo de ambos, numa perspectiva coemergente e que se consolida no próprio processo atencional. Isto, mesmo nos casos onde a mobilização da atenção voluntária parece, a princípio, nos conduzir. Devemos frisar que não existe uma condução passiva, mas sim ancorada em interesses, talvez inconscientes para o espectador, mas que apontam para uma opção em privilegiar tal conteúdo em detrimento de outros. Retornaremos a esta discussão brevemente.

4.2. UMA FORMA TRADICIONAL DE COLOCAR O PROBLEMA

A abordagem de Munsterberg se tornou uma contribuição importante para o estudo da atenção no cinema. No entanto, ela é herdeira de uma certa tradição em se colocar o problema e que em alguma medida também perdura até hoje no campo da psicologia.

Munsterberg é um dos psicólogos alemães que migraram de seu país natal para os Estados Unidos em função da primeira guerra. Lecionado em Harvard, desenvolveu sua psicologia industrial, voltada para análise das habilidades dos empregados e as demandas de trabalho nas organizações, numa perspectiva taylorista, além do seu interesse pela sétima arte. As ideias deste autor remetem a obra *The Photoplay: A Psychological Study*, datada de 1916⁴³ e servem de referência em pesquisas audiovisuais até os dias atuais. Jacques Aumont (1994) afirma, sob inspiração do psicólogo alemão, que o cinema é arte da atenção, da memória, da imaginação e das emoções, destacando a relevância de suas contribuições para este campo. Para o autor “essas teorias (...) ainda hoje não estão ultrapassadas” (AUMONT *et al.*, 1994, p. 227). Porém, marcada por uma posição na qual o filme e o cinema só existem em função dos processos mentais, a contribuição de Munsterberg é vista, não como um marco na pesquisa sobre o espectador, mas como uma teoria de cinema,

expressando mais uma concepção de cinema do que uma teoria do espectador, mas destinando ao último um lugar bem preciso: ele é aquele para quem o filme (...) funciona idealmente; do nível mais elementar, a reprodução do movimento, ao nível mais elaborado, o das emoções e da ficção, tudo é feito para reproduzir, representar o funcionamento de seu espírito, e seu papel é, portanto, atualizar um filme ideal, abstrato, que só existe para ele e por ele (AUMONT *et al.*, 1994, p. 226).

A atenção seria então a principal função mental em jogo na relação do espectador com o filme. A função seletiva, base desses

43

Os escritos de Munsterberg foram extraídos do livro *A Experiência do Cinema*, antologia organizada por Ismail Xavier em 1983. Neste consta que o texto foi traduzido do livro: *Film: A Psychological Study*, de 1970. Esta também é a referência de Jacques Aumont (1994) quando menciona esses textos. No entanto, a versão original de 1916 do *The Photoplay: A Psychological Study*, contém os mesmos três capítulos traduzidos na obra de Xavier e a maioria das referências a seu trabalho, relacionam seu estudo sobre a atenção como vinculado a esta última obra. Por isso resolvemos manter o título da obra de 1916 como referência. A obra pode ser acessada no Internet Archive: <https://archive.org/stream/photoplaypsychol00mnrich#page/n5/mode/2up>.

estudos, pode ser encontrada, tanto da na abordagem seminal de Willian James (2010) sobre o problema, quanto nos trabalhos de Broadbent (1958), Treisman (1964), ou em leituras mais recentes como as de Brandão (1995), Gazzaniga *et al.* (1998) Bear *et al.* (2002), dentre outros. De Lima (2005), por exemplo, define a atenção como uma função crucial que permite a interação eficaz do indivíduo com seu ambiente, além de subsidiar a organização dos processos mentais. "Com a atenção nós podemos selecionar qual o estímulo será analisado em detalhes e qual será levado em consideração para guiar nosso comportamento" (DE LIMA, 2005, p. 113). Já Luciana Caliman (2008) corrobora com a perspectiva de Crary, afirmando num trabalho mais recente e crítico, que o debate sobre a atenção foi fortemente influenciado pelas teorias psicológicas, filosóficas e teológicas dos séculos anteriores.

Cabe colocar que a atenção é geralmente discutida, no âmbito da psicologia cognitiva, da aprendizagem, da memória, etc, como um problema secundário, sendo analisada em função dos temas prioritários relativos a cada uma dessas modalidades e considerada como acessória a elas. Esta é a observação de teóricos como Crary (1999), ao explicar que "mesmo quando a atenção se tornava objeto de reflexão filosófica, tratava-se de um problema marginal, no máximo secundário, dentro de explicações da mente e da consciência" (CRARY, 1999, p. 41). Virgínia Kastrup (2004) comenta que, muitas vezes em função desse status secundário, "a atenção não tem uma atualização específica tal como a percepção tem o percepto e a memória a lembrança, e aí parece encontrar-se a fonte dos mal-entendidos que acabam por fazer dela um processo subsidiário" (KASTRUP, 2004, p. 10). Outro ponto importante a ser destacado é que, além de ser geralmente polarizada em um binômio atenção/desatenção, focalização/desfocalização, trata-se sempre de um conceito de caráter utilitário, pensado no contexto de uma sociedade produtiva, onde o homem deve estar adaptado e voltado para o trabalho:

Era preciso revelar os mecanismos responsáveis pela adaptação da ação humana ao mundo físico, político e social da época e a atenção logo seria vista como um deles. A partir de então, o corpo atento esteve na base dos projetos sociais e estéticos de normatização e de liberação da subjetividade (CALIMAN, 2008, p. 641).

Daí o emprego utilitarista do termo “prestar atenção”. Variações desta expressão até então empregadas, tais como “dar atenção”, “emprestar atenção” “dispor”, ou “fornecer atenção”, não condiziam com a lógica em vigor de uma economia da atenção em ascensão (Frank, 1998; Hagner, 2003; Pasquinelli 2012, 2014; Boulier 2014; Crary, 1999, 2014a, 2014b), caindo desse modo em desuso e sendo progressivamente substituídas pelo primeiro termo. Atualmente, os impactos da atenção sobre os processos sociais são enormes e podemos afirmar que a economia da atenção se tornou uma questão fundamental, em se tratando da produção de subjetividades no contexto do capitalismo contemporâneo. “Além disso, a atenção tem hoje em dia um valor comercial, e por isso a mídia busca capturá-la a todo custo” (KASTRUP, 2012, p. 23). Consequentemente, a discussão sobre a atenção é geralmente marcada por uma orientação utilitarista de cunho produtivista/taylorista que igualmente contamina a formulação de conceitos afins, como os de cognição, aprendizagem, etc. É no contexto de um mesmo ideário que orienta as pesquisas das outras funções no campo intelectual, que a atenção é vista como um processo auxiliar na resolução de problemas, com sua ênfase recaindo sempre sobre o papel por ela exercido no controle do comportamento e na realização de tarefas. “Foi por meio dos novos imperativos da atenção que o corpo perceptivo se pôs em marcha e se tornou produtivo e ordenado, fosse como estudante, trabalhador ou consumidor” (CRARY, 1999, p. 46).

Além desta função adaptativa e normalizadora, vemos ainda o problema da atenção se deslocar para um polo de produção do negativo. Concomitante ao projeto de regulação dos fenômenos

atencionais visando o controle sobre a vida produtiva dos sujeitos, são estabelecidos os índices de eficácia que irão produzir a necessidade de toda uma produção de saber sobre os fatores que interferem no uso eficiente da atenção. Decorre deste movimento, o processo de patologização dos estados atencionais que irá predominar na maioria dos estudos sobre o tema, culminando na produção de entidades nosográficas como o “transtorno do deficit de atenção” (TDA), ou sua versão mais sofisticada, “o transtorno de deficit de atenção e hiperatividade” (TDAH). Neles, “a impulsividade e a falta de auto-controle começaram a ser vistos como signos patológicos, indícios de uma adaptação ineficiente e moralmente negativa” (CALIMAN, 2008, p. 639). Kastrup (2004) afirma que os problemas de atenção comparecem hoje em dia na escola, na clínica, nos ambientes de trabalho e nas famílias, sendo cada vez mais frequente o seu diagnóstico baseado em sintomas como baixo rendimento na realização de tarefas, na dificuldade de seguir regras e desenvolver projetos de longo prazo, estando este quadro associado a hiperatividade e à impulsividade como modos patológicos de funcionamento atencional. A partir dessas considerações pudemos observar, de modo breve, alguns dos principais paradigmas que ordinariamente orientam os estudos sobre a atenção. De acordo ainda com Kastrup (2012), podemos concluir que,

A maior parte das pesquisas e das discussões nem chega a reconhecer que a atenção é um processo complexo, que pode ser aprendido e cultivado, que possui múltiplos gestos atencionais, e que não se resume ao gesto de prestar atenção nem a um funcionamento binário atenção-desatenção. Muitos a identificam apenas ao ato de prestar atenção e à função seletiva. Mas a atenção tem por certo muitas outras nuances e virtualidades (KASTRUP, 2012, p. 24).

Portanto, a discussão sobre atenção no cinema segue as premissas preestabelecidas por uma determinada forma de abordar o tema no campo da psicologia, donde o esforço de nossa pesquisa

em propor alternativas frente ao modo como as discussões sobre o assunto são geralmente propostas. A distinção entre atenção voluntária e involuntária estabelecida por Munsterberg não deve ser desconhecida. Porém, como vimos durante nossa leitura sobre o assunto, a maneira como o problema foi inicialmente colocado levanta uma série de questionamentos no que se refere à concepção dessas duas instâncias, bem como a suas finalidades, em especial a atenção involuntária. Algumas posições alternativas a maneira como é conduzida a problematização sobre a atenção, tais como as dos trabalhos de Crary, Kastrup e Caliman procuram discutir o tema de maneira crítica, propondo outras estratégias para a discussão do tema. E a elas somam-se a de outros teóricos, incluindo-se aí as contribuições de Depraz, Varela e Vermersch (2006) sobre o estatuto da experiência em seu aspecto cognitivo, que irão contribuir para cada vez mais enfatizar a complexidade dos fenômenos atencionais, destacando que seus atravessamentos no contemporâneo vêm esgotando significativamente os arcabouços teóricos até então produzidos a fim de dar conta do problema. Uma leitura mais aprofundada sobre a natureza dessa complexidade irá nos levar a duas vertentes fundamentais relativas ao estudo dos processos atencionais na atualidade. São elas, a já mencionada *Economia da Atenção* e a recém-formulada *Ecologia da Atenção*. Em função do nosso interesse estratégico em delimitar a experiência espectral no plano da atividade atencional e de já termos vislumbrado a vertente econômica no capítulo anterior, proponho nos determos agora sobre a vertente ecológica.

4.3. A ABORDAGEM ECOLÓGICA DA ATENÇÃO

A ecologia da atenção é proposta por Yves Citton (2014a), professor e pesquisador da *Université Grenoble-III*. Trata-se de um

esforço inovador no intuito de pensar o fenômeno da atenção e suas implicações nos processos de individuação e subjetivação no contemporâneo. O autor propõe ainda a formulação de alternativas de resistência e enfrentamento frente aos processos de captura dos fenômenos atencionais pelos dispositivos midiáticos em geral e a concomitante captura dos processos de subjetivação segundo a lógica da economia da atenção. Este parte do pressuposto de que nossa relação com os dispositivos é caracterizada pelo que denomina por “encantamentos midiáticos”, nos quais nossa atenção está sempre mobilizada e orientada em função das múltiplas demandas mercadológicas produzidas pelo *mass média* em geral. Neste sentido, podemos ver os múltiplos efeitos desses encantamentos dando-se no contexto das diversas redes de comunicação e sendo por elas tecidos de modo cada vez mais complexo, seja na circulação periódica dos jornais e revistas, nos sistemas de telefonia, na televisão e no cinema, nos cabos de fibra ótica, na internet, etc. “A atenção humana parece ser massivamente canalizada por um emaranhado de dispositivos midiáticos que nos envolvem, tanto no sentido arquitetural como no demoníaco do termo” (CITTON, 2014a, p. 51).

Citton observa que a partir da década de 90 a interatividade própria a essas redes passa a se desenvolver com uma surpreendente rapidez. Neste sentido, no início do terceiro milênio o planeta se mostra quase que totalmente recoberto por uma nuvem densa e espessa de mensagens, sons e imagens que circulam de modo incessante entre as pessoas, grupos, territórios, sistemas organizacionais e financeiros, de entretenimento, etc, com as mais variadas funções e sentidos. A esse material que circula no planeta, bem como as redes que lhe produzem e sustentam, o autor chama de “mídiasfera”. Ela não se restringe somente aos canais de transmissão ou meios de difusão, mas forma um verdadeiro ecossistema que recondiciona ativamente nossa realidade, onde “os encantamentos midiáticos formam um ecossistema compreendido como uma infraestrutura de ressonâncias e condicionando nossa atenção ao

que circula em torno de nós e em nós” (CITTON, 2014a, p. 52). Os encantamentos midiáticos se referem, por conseguinte, aos processos que nos mantêm continuamente conectados as redes informacionais num agenciamento constante, bem como a produção e manutenção de nossa demanda por esses sistemas. Nosso apelo constata ao *WhatsApp*, ao *Facebook* e ao *Instagram*, a produção dos megaeventos como festivais de rock e shows de artistas pop, as superproduções audiovisuais que investem em alta tecnologia a fim de produzirem espetáculos que cada vez lotem mais as salas de exibição, etc, são exemplos de como os processos atencionais são cooptados por esses encantamentos, constituindo uma verdadeira estratégia geopolítica de produção de subjetividades no contexto do capitalismo contemporâneo. No entanto, diferentemente das abordagens que consideram a atenção um fenômeno inerente ao indivíduo, a vertente ecológica a tem como um processo complexo, transindividual e coletivo. Podemos encontrar na análise de Citton, pelo menos três tipos gerais de fenômenos atencionais e que irão diferenciá-la radicalmente das abordagens tradicionais, revelando sua complexidade.

4.3.1. A ATENÇÃO COLETIVA

Para Citton a atenção não é vista como um processo individual, mas como um fenômeno eminentemente coletivo. Ou seja, cada vez que um sujeito direciona sua atenção a um determinado evento dando-lhe mais importância do que a outro, ele se encontra, não sobre a ação de sua consciência isolada do resto do mundo. Sua escolha por esse evento, bem como o próprio processo de direcionamento de sua atenção estão vinculados a uma multiplicidade de outros processos atencionais, sob o efeito dos chamados encantamentos midiáticos, conforme avalia o autor e como vimos no capítulo 3, quando abordamos a perspectiva econômica. Isso faz com que o evento em questão ressoe não somente em torno de um, mas

de vários sujeitos, ocorrendo da mesma maneira, o inverso. É deste modo que nossa atenção desliza nas redes sociais, onde nós, por exemplo, curtimos uma postagem em função das curtidas que ela recebe de outras pessoas e vice-versa. É deste modo também que os dispositivos tornam um show ou um filme atraente, explorando a repercussão que estes exercem em termos de evidência nessas redes. As curtidas ou não curtidas de muitos contribuem assim, para estimular nosso interesse ou o desinteresse por um assunto. Neste sentido, nossa atenção se direciona acompanhando os movimentos realizados pelas outras atenções no contexto das relações com os dispositivos midiáticos.

O rádio pela manhã, o jornal televisivo da noite, e o jornal cotidiano da tarde, a página do facebook, as conversações telefônicas, além dos *SMSs* e *tweets* de todos os instantes. Tudo isso 'in-forma' constantemente o conteúdo de nossos pensamentos - necessariamente comuns. (CITTON, 2014a, p. 53).

Para Citton, antes de ser uma questão de escolha individual, a atenção revela desde o início, fenômenos indissociavelmente arquiteturais e magnéticos de envolvimento coletivo, que são induzidos através dos próprios dispositivos midiáticos. Eles fazem circular, em nós e entre nós, uma diversidade de processos informacionais, perceptivos, cognitivos e atencionais dentre os quais nós aderimos a uns em detrimento de outros, de acordo com as mais variadas circunstâncias e interesses. Portanto, "É a partir desta capacidade coletiva de pensar - o 'noûs' comum do qual nós emergimos como coletividade - que os fenômenos da atenção devem ser analisados" (CITTON, 2014a, p. 54). A atenção que um sujeito dedica a um objeto ou evento no contexto de seu ambiente, está fadada, ao menos num primeiro momento, a seguir um conjunto de circuitos nos quais ela é afetada pelas imagens e discursos que circulam em torno de nós e em nós. Donde o autor conclui que, "através de mim, é sempre nós/ noûs que prestamos atenção" (CITTON, 2014a, p. 55).

É neste sentido que percebemos que nossa atenção percorre, por exemplo, o “rio semântico” de Carrière, constituindo este o vasto acervo de nossos hábitos espectatoriais. Se existe uma multiplicidade de hábitos disponíveis, estes só podem ser compartilhados por meio do exercício da atenção, sendo ela então afetada pelos hábitos atencionais dos outros espectadores. Nós acompanhamos seus respectivos percursos e nos alimentamos deles, a fim de trilhar nosso próprio movimento. Além disso, as técnicas de edição também se constituem hábitos consolidados pelas práticas dos produtores ao longo dos anos, as quais nós, como espectadores, aprendemos a captar e processar mediante o exercício de nossa atenção e acompanhando o movimento atencional dos outros. Citton explica que mesmo na realização de tarefas consideradas idênticas, cada pessoa emprega esforços atencionais diferentes, segundo os hábitos por ela contraídos. Desse modo, “nós não saberíamos então afirmar, nem que os limites da atenção agregada humana são fixados de uma vez por todas, nem que tal ou qual tarefa está fora de seu alcance em um instante t” (CITTON, 2014a, p. 55). No entanto, é preciso reconhecer que a atividade atencional exercida no domínio individual, mesmo sendo considerada coletiva, não se torna ilimitada. Cada ser humano somente dispõe de uma quantidade específica de horas de vigília. Desse modo, seus recursos atencionais lhe permitem executar somente um número limitado de atividades, donde “a soma de fenômenos aos quais os humanos prestam atenção a cada instante, constituem, pois, uma quantidade de atenção coletiva não infinita” (CITTON, 2014a, p. 55). Logo, as atividades humanas são somente sustentáveis levando-se em conta os recursos limitados dos quais elas podem dispor.

Considerando que a soma da atenção atribuída a um certo fenômeno reduz o nível de atenção disponível aos outros e que a atenção humana tende a se dirigir aos objetos nos quais ela reconhece as formas, sob impulsão da direção tomada pelas atenções circundantes, Citton nos explica que a atenção individual se orienta

em função dos efeitos de ressonância que fazem reverberar nela certas formas presentes no ambiente no qual ela evolui. O autor explica que isso ocorre em função das dinâmicas transindividuais já identificáveis, por exemplo, no final dos primeiros anos de uma criança, onde ela dirige seu olhar em função de sua percepção do olhar do outro. Portanto, não é única e exclusivamente por meio dos dispositivos midiáticos que mobilizamos nossa atenção em função da atenção dos demais. Isto se dá no próprio plano das relações diretas entre os sujeitos e sem auxílio de qualquer recurso tecnológico, afirmando-se assim o caráter presencial do exercício da atenção. Se existe um caráter voluntário a ela associado este não é, revisitando Munsterberg, simplesmente o resultado de um direcionamento dado por um indivíduo isolado em sua relação com o objeto filme. Antes, esse ato atencional voluntário se caracteriza também por um acompanhamento dos percursos que lhe circundam. Ou seja, ele é atravessado por uma série de processos e direcionado segundo os movimentos de outros vetores (dos outros indivíduos, dos dispositivos tecnológicos, etc.).

Aí já poderíamos pensar no aspecto da atenção involuntária, pois essa trama que envolve o plano coletivo já escapa ao controle individual ou de uma consciência. Porém, a diferença em relação a atenção na visão de Munsterberg é crucial, pois não se sustenta mais a proposição de teclados mentais e tecnológicos a serem manipulados. É o próprio espectador quem realiza, no plano coletivo das relações, o direcionamento de sua atenção, ao mesmo tempo em que é conduzido por ela, no momento de sua interação com o filme. Neste sentido, Citton explica que a atenção possui, além de uma função seletiva, uma potência de coleção pela qual nós não só interagimos com o universo de elementos dispostos a nossa volta como nos apropriamos deles.

Falar de atenção “coletiva” nos conduz certamente a mostrar, de um lado, a pluralidade das dinâmicas de onde resultam nossos encantamentos comuns. A atenção

participa de uma potência de coleção que assegura os modos de interação complexos entre os grupos sociais complexos e os indivíduos que deles emanam. (CITTON, 2014a, p. 58).

De um lado, a “coleção” reúne os objetos selecionados no sentido de um ambiente, como respondendo a um critério comum. Ela implica um trabalho de observação, de análise dos elementos e de filtragem, sendo considerada o coração do funcionamento da atenção. Toda a atenção é, pois, “coletiva”, no sentido onde ela é colecionadora de características que têm em comum a função de nos ajudar a prosperar dentro de nosso ambiente. E podemos pensar esse poder de coleção operando sobre o rio semântico de Carrière. Num primeiro sentido, nossa atenção recolheria de modo aparentemente egocêntrico, por exemplo, uma série de elementos audiovisuais (imagens, sons, perceptos, impressões, esquemas de codificação e decodificação). Eles são apreendidos não só quando assistimos aos filmes, mas também no momento em que nossa atenção se volta à atenção dos outros espectadores. Neste caso, nossa atividade atencional se detém sobre os objetos para os quais a atividade atencional destes estejam voltadas, nos possibilitando assimilar o que for considerado pertinente, a fim de sustentar nossa experiência espectral.

Mas num segundo sentido, esse conjunto de elementos recolhidos “nos inscreve em uma coletividade que salta facilmente aos olhos de todo observador exterior” (CITTON, 2014a, p. 58). Porém, não entendemos que a atenção se encarregue somente daquilo que é exterior a ela. Para além de uma função seletiva, ela parece proceder por meio de uma espécie de “aprendizagem atencional”, na qual incorpora os processos que sustentam e orientam a si mesma. Ela contribui com os processos cognitivos e age de maneira coemergente a eles, pois o acervo de hábitos espectatoriais pode ser constantemente renovado e reinventado. O espectador dispende desse patrimônio, monta por meio de sua atividade atencional e cognitiva,

suas “coleções”. Estas são então compartilhadas no momento em que interagimos com as experiências dos outros. Donde o fato de que a atenção filtra seletivamente os fenômenos de nosso ambiente, constituindo verdadeiras comunidades de sensibilidade e de ação. Essa filtragem é operacionalizada, entretanto, não por um indivíduo que realiza suas seleções, mas como nos mostra Citton, por um princípio de coletivização seletiva, no qual a atenção assegura simultaneamente “uma certa adaptação dos nossos comportamentos ao nosso meio (selecionando o que nos interessa) e uma certa composição coletiva dos desejos individuais, alinhando espontaneamente nossas sensibilidades e nossas pertinências em relação a dos outros” (CITTON, 2014a, p. 59). Consequentemente, ao colecionar uma diversidade de hábitos, formas, esquemas, etc, correspondentes aos encantamentos midiáticos, nossa atenção coletiva nos dota com uma série de filtros sensoriais que fazem aparecer certas saliências, certos aspectos privilegiados no seio de nosso ambiente.

Em função do exposto, a proposta da manipulação da atenção involuntária em detrimento da atenção voluntária feita por Munsterberg já se mostra insuficiente na leitura sobre como as coisas que vem de fora nos afetam. Isto porque o espectador, longe de somente ser dirigido pelos estímulos externos, elabora seus próprios dispositivos atencionais de filtragem na interação com os aspectos do ambiente, compondo seu acervo de hábitos espectatoriais. Muda também a perspectiva na qual entendemos o processo de seleção, que não se orienta somente pela mente do espectador como sendo manipulada por meio da atenção involuntária. Somos certamente conduzidos pelos efeitos técnicos postos em funcionamento em uma obra audiovisual, mas não somente no sentido de uma ação orquestrada pelo produtor a fim de nos manejar.

Podemos considerar que exista um processo de condução em jogo, mas esta envolve muitos outros atores além do produtor, considerando a perspectiva do próprio espectador. Inclui-se ainda o fato de que potencialmente, o efeito que o primeiro gostaria de

produzir no segundo pode, numa perspectiva coletiva, se transformar numa série de impressões e leituras, para além dos resultados que os produtores poderiam imaginar. A seleção, bem como a filtragem, são processos de um sujeito singular em constante processo de transformação de si, modulando-se mediante os atravessamentos deste com o ambiente espectral. Citton explica que ao herdar esses filtros, cada geração se beneficia das crenças e dos saberes acumulados pelas gerações anteriores. Ele define esse acervo de hábitos atencionais e espectraliais como “clichês”. “Pode-se caracterizar como os clichês essas formas já constituídas, através das quais se articulam os modos de percepção dos fenômenos de nosso desenvolvimento, os modos de reagir e as maneiras de lhes designar no curso de nossa comunicação com nossos semelhantes” (CITTON, 2014a, p. 63). Os clichês fornecem os instrumentos de base dos quais se servem nossa atenção, a fim de identificar de modo automático e rápido, tanto os objetos que nos circundam, quanto as fontes de prazer ou de perigo. Para o autor, é a racionalidade prática inerente aos clichês que assegura a nossa sobrevivência cotidiana.

4.3.2. A ATENÇÃO CONJUNTA

Um aspecto importante na análise feita por Citton é o de que a atenção, além de ser coletiva, se exerce numa perspectiva conjunta. Já havíamos destacado que nosso exercício atencional é modulado de acordo com o dos outros, citando o exemplo da atividade atencional da criança recém-nascida em seus primeiros anos de vida. Citton afirma, em consonância com trabalho de teóricos do desenvolvimento como Daniel Stern (1992), que a partir dos nove meses, quando a mãe dirige seu olhar a um objeto, a criança direciona igualmente o dela para o objeto em questão. Em função disso, o autor enfatiza que a maioria dos estudos definem equivocadamente a atenção como um processo exclusivamente voltado para um objeto ou situação particular. “A imensa maioria das pesquisas científicas consagradas

à atenção se esforça por simplificar ao extremo esta situação. Nestes casos, raramente leva-se em conta a situação social que estrutura e sobredetermina a experimentação psicológica” (CITTON, 2014a, p. 125). No entanto, a afirmação de que nunca se presta atenção sozinho pode ser compreendida de dois modos diferentes. De um lado, na perspectiva da atenção coletiva, ela indica que mesmo quando parecemos estar a sós diante de uma página de um livro, de um site da internet ou assistindo a um filme em casa, absorvendo esse ato toda a nossa atenção, ele é resultado de uma dinâmica complexa de encantamentos midiáticos e de alinhamentos seletivos mediados por um jogo de relações pessoais, políticas, comerciais, culturais, estéticas, etc. A relação que mantemos com aquilo que assistimos e que julgamos equivocadamente como sendo isolada, se compõe, na verdade, de uma diversidade complexa de relações sociais. De outro, ela designa um conjunto de situações mais específicas e localizadas, onde nós, por exemplo, sabemos que não estamos sozinhos na sala de cinema e onde a consciência que temos da atenção que damos aos outros ao nosso redor afeta a orientação de nossa atenção.

Para Citton esta última é a principal característica da atenção conjunta. Poderíamos pensar a situação da atenção coletiva no contexto das redes sociais. Nós interagimos nessas redes, clicamos e curtimos determinados *posts*, mediante as clicadas e curtidas de outras pessoas. De forma semelhante, conforme assistimos a um filme podemos mandar comentários em tempo real, por meio de um aplicativo de smartphone sobre o que estamos assistindo, compartilhado nossas impressões, embora o uso de aparelhos desse tipo nas salas de exibição seja formalmente restrito. Neste caso, nos agenciamos com a atividade atencional dos outros por meio desses aparelhos. No entanto, a percepção direta da atividade atencional do outro na sala escura remete a atenção conjunta, isto é, a um índice presencial o qual nossa atividade atencional parece privilegiar, diferentemente das redes sociais nas quais a percepção da atenção do outro se dá por meio dos dispositivos.

Consequentemente, as atenções de vários sujeitos são conjuntas no sentido em que nós estamos presencialmente atentos uns aos outros, e quando neste contexto a direção tomada pela atenção de uns conduza os outros a se orientar na mesma direção. “Sob o reino da notoriedade e da visibilidade que se estende e se intensifica ao ritmo dos desenvolvimentos midiáticos que tem escandido a modernidade, será justificável considerar toda forma de atenção (ao menos virtualmente) como conjunta” (CITTON, 2014a, p. 126). Citton explica que, virtualmente, é cada instante de nossa existência cotidiana que nos faz sentir em qual ponto a atenção de outrem interfere na nossa. Seja no caso em que as câmeras de vigilância da prefeitura e do condomínio registrem nossos atos e gestos, que um amigo publique algo no Facebook ou no Twitter, que uma agência governamental recolha os metadados de minhas chamadas telefônicas e de minhas conexões na internet, ou que o PageRank contabilize, para fins comerciais, o quantitativo de nossos clicks. “Em todos os casos desse gênero, nós suspeitamos que nossa atenção se torna objeto da atenção de outrem, de modo mais ou menos preciso e determinado” (CITTON, 2014a, p. 126-127). Consequentemente, quando estamos escolhendo um CD, vendo um filme, ou uma página da web, nós não estamos sós. Na verdade, estamos sob a influência das escolhas de outrem e nossas atenções estão, mesmo virtualmente, efetivamente ligadas entre si. De modo semelhante ao que ocorre na atenção conjunta, “eu direciono meu olhar nesta direção em consequência do fato de que qualquer outro ao meu redor provavelmente direcionou o dele nessa mesma direção” (CITTON, 2014a, p. 127).

A distinção entre a atenção coletiva e a conjunta se dá em função do apelo dado por esta última modalidade aos movimentos de co-orientação presencial, pelos quais várias pessoas (conscientes da presença de outrem) interagem em tempo real em função do que eles percebem com relação a atenção dos outros participantes. Ao visitar uma instalação em um museu, por exemplo, nós percebemos que os outros espectadores se voltam para a apreciação de um determinado

detalhe na obra. Nossa atenção acompanha esse movimento e ficamos curiosos. Algo semelhante pode ocorrer durante a exibição de um filme, onde percebemos a reação dos outros a uma determinada situação encenada. Mesmo considerando que esse episódio não tenha nenhum significado para nós em relação a nossa leitura da cena e da obra como um todo, o fato de perceber e acompanhar a atenção que os outros dão a essa situação faz com que nossa própria atenção se volte para ela, podendo estimular nosso interesse. Nestes dois exemplos estamos lidando com uma situação presencial, característica da atenção conjunta. Porém, quando escolhemos assistir *"Avengers Age of Ultron"*⁴⁴, em função da propaganda ostensiva do filme na tv e na internet, ou quando acompanhamos os *feeds* nas redes sociais, cada vez mais numerosos, tecendo ótimos ou péssimos comentários sobre o filme, nossa atenção se direciona para ele na medida em que acompanha a atenção dos outros nessas redes. Podemos mesmo dizer que muitas pessoas deixam de assistir ao filme, caso a atenção no plano coletivo (materializada nos comentários postados nas redes) implique numa leitura que, na maioria dos casos, avalie negativamente a obra. Esse tipo de agenciamento é característico da atenção coletiva.

Logo, a atenção conjunta pressupõe modulações baseadas na percepção do movimento atencional do outro, o que não necessariamente ocorre na atenção coletiva, se pensarmos a situação em que acompanhamos as demais atividades atencionais mediante a nossa leitura dos dispositivos e não de uma inferência co-presencial. Neste caso estaríamos muito mais no terreno da atenção coletiva do que propriamente no domínio de uma atenção conjunta. Esta última se traduz então, pelos efeitos de convergência gregária e recíproca vinculados as situações de co-presença limitadas no espaço, no tempo e vinculadas a um grupo específico de participantes. Citton menciona dois exemplos que revelam a especificidade dos mecanismos

44

Filme da série "Vingadores" baseado nos personagens e histórias de grupo de heróis da Marvel Comics, sendo produzido pela Marvel Studios, distribuído pela Walt Disney Studios Motion Pictures e lançado no Brasil no ano de 2015. Ver: <https://www.marvel.com/movies/avengers-age-of-ultron>.

da atenção conjunta. O primeiro se refere aos cardumes de peixes que realizam seus movimentos altamente sincronizados. O segundo é o dos espectadores nos estádios de futebol que, de maneira semelhante aos peixes, direcionam seu olhar e seus corpos de modo homogêneo e harmônico em uma mesma direção, produzindo um sentimento de co-agenciamento fusional celebrado pelo ritual da *ola*. “A atenção conjunta implica o sentimento partilhado de uma co-presença sensível as variações afetivas dos indivíduos implicados” (CITTON, 2014a, p. 127), concluindo que a “presença” compartilhada em tais situações é mais temporal e sensível do que estritamente espacial e psíquica.

Notemos que, tanto no caso do exemplo dos cardumes, quanto no da *ola*, os movimentos produzidos resultam de uma espécie de contágio baseado na percepção da atenção e da mobilização corporal do outro. No caso da atenção coletiva, podemos pensar que situações de contágio ocorram de forma semelhante, tal como no exemplo já citado das redes sociais, onde curtimos e/ou postamos um *même* ou um comentário quase que automaticamente em função dele ter sido compartilhado por uma quantidade expressiva de amigos. A diferença é que o contágio neste último exemplo não ocorre em função de uma correspondência presencial e sim de um vetor de virtualização característico dos dispositivos eletrônicos. É que neste caso a atenção é convertida em índices que se expressam de modo economicamente otimizado por meio desses dispositivos. Por exemplo, redes sociais como o Facebook conseguem mensurar e canalizar o número de curtidas em determinados posts, tornando-os cada vez mais evidentes no contexto da rede e potencializando cada vez mais curtidas, mobilizando a atenção de milhões de pessoas. Da mesma forma podemos pensar a lógica de distribuição de informações segundo sua relevância no Google. Um assunto, tema ou site permanece no topo da página, seja mediante o pagamento ao “*Google Adwords*” de acordo com a política de anúncios desta companhia, ou em função da repercussão que este gere na internet, graças aos cliques que ele tenha produzido (e consequentemente, da atenção

que tenha mobilizado). Aqui destacamos o papel crucial dos algoritmos, não no sentido usual da indexação de informações a fim de produzir o engajamento dos usuários, mas de sua eficácia em conectar este engajamento, formando uma verdadeira rede de repercussão e ressonâncias. Podemos considerar que atenção seja o fio condutor deste processo. O efeito de bola de neve relativo à viralização de um conteúdo só é possível em função da canalização de nossa atenção não ao conteúdo em si, mas ao processo de viralização. Nossa atenção é mobilizada em função das demais atividades atencionais.

Como vimos no capítulo três, Citton denomina esse fenômeno, a partir de trabalho de Pasquinelli (2104) como *eletrificação da atenção* “A eletrificação está ao passo de reconfigurar nossa atenção coletiva ao nível global, segundo dinâmicas de auto-reforçamento que reestruturam em profundidade o modo pelo qual nós percebemos e valorizamos nossas experiências vividas” (CITTON, 2014a, p. 108). A eletrificação se relaciona diretamente com a digitalização da atenção numa produção contínua de protocolos que, “regulando a apreensão do contínuum concreto em domínios abstratos, pré-estabelece material e não só culturalmente, os parâmetros de nossa percepção da realidade (CITTON, 2014a, p. 105). E é justamente essa dimensão de virtualidade possibilitada pelos princípios de eletrificação e digitalização que será, para o autor, o elemento principal de diferenciação entre a atenção coletiva e a conjunta:

A fim de distinguir a atenção conjunta da atenção coletiva, as páginas seguintes se concentrarão sobre as situações de co-atenção presencial caracterizadas pelo fato de que várias pessoas, conscientes da presença do outro interagem em tempo real em função do que percebem da atenção dos outros participantes. *Isso exclui todas as outras formas de influência entre desconhecidos mediadas por algoritmos, por efeitos de modo ou de difusão midiática* e reduz os efeitos de convergência gregária às situações de co-presença limitadas no espaço, no tempo e ao número de participantes que lhe concernem (CITTON, 2014a, p. 127, grifo nosso).

Portanto, consideramos a abordagem da atenção numa ancoragem individual como insuficiente no que se refere a pesquisa sobre a experiência espectral. Além disso, o estatuto coletivo contribui ainda para a afirmação, em se tratando das relações entre os dispositivos e o público, de um plano coemergente, superando uma visão antagônica polarizada dicotomicamente no domínio voluntário e involuntário, tornando inconsistente esta última.

4.3.3. A ATENÇÃO INDIVIDUANTE

Além de um estatuto coletivo e conjunto, Citton destaca que, ao invés ser estritamente individual, a atenção é na verdade, um fenômeno individuante: “ao mesmo tempo, por outro lado, o ato de assistir um filme, a escuta de uma música, ou a leitura de um texto são sempre aventuras profundamente pessoais – mais ainda individuais do que individuais” (CITTON, 2014a, p. 235). Ao propor o conceito de atenção individuante, Citton se refere ao trabalho de Gilbert Simondon (1989, 2020) que irá tratar não de uma individualidade concebida a priori, mas de processos de individuação dados na relação matéria-forma como base de uma ontogênese transindividual. Nela, torna-se evidente a afirmação de um coengendramento entre matéria e forma, no qual o produto final indivíduo resulta, não de um plano material concreto, mas de uma dimensão pré-individual como fundamento. Como nos mostra o autor:

O indivíduo seria então apreendido como uma realidade relativa, uma determinada fase do ser, que supõe como ela, uma realidade pré-individual e que não existe completamente só, pois a individuação não esgota de uma única vez os potenciais da realidade pré-individual, e por outro lado, o que a individuação faz aparecer é não só o indivíduo, mas o par indivíduo-meio (SIMONDON, 1989, p. 12).

Consequentemente, não se trata de um indivíduo pré-existente que presta atenção a um objeto e que se fixa de maneira

isolada sobre ele, mas antes, de um processo de individuação que surge na medida em que sua atenção se volta para uma experiência com aquilo a que ela se direciona. Ou seja, nós nos subjetivamos na medida que nossa atenção se mobiliza e se detém num determinado acontecimento. Citton afirma que:

Na condição de um princípio seletivo animado por certas formas de interesse, a atenção individual serve de filtro não somente ao que eu 'observo', mas igualmente ao que eu sou: ela constitui a interface pela qual 'meu espírito se apodera' de certos objetos que ele identifica no mundo e pelo qual esses objetos formam igualmente, 'meu espírito', constituindo 'minha experiência' do mundo" (CITTON, 2014a, p. 182).

Neste sentido, ao mesmo tempo em que, por meio da atenção, nós somos atravessados por vetores de um mundo que, a princípio já possuímos, ela se torna um espaço de exercício de uma forma fundamental de liberdade, uma vez que não nos encontramos determinados por eles. "Quando nossas diversas tarefas não exigem uma atenção constante, nossa liberdade consiste em modular a frequência com a qual nós redirecionamos nossa atenção, a fim de fiscalizar o seu bom desenvolvimento" (CITTON, 2014a, p. 195). Nós por meio de nossa atividade atencional realizamos nossas coleções, salientando que não se trata somente de uma repetição automática de clichês. Nessas coleções podemos criar nossos próprios esquemas cognitivos inéditos, num trabalho inventivo de tradução, ao mesmo tempo que podemos compartilhá-los coletivamente.

4.3.3.1. Atenção automática e voluntária

Ao invés de pensarmos um predomínio do aspecto involuntário da atenção como na hipótese de Munsterberg, percebemos com Citton, que a dinâmica individuante comporta uma parcela de *atenção automática*. É no contexto dela (numa relação complexa de filtragens, de sugestão, de atenuação e de reforçamento por meio

dos processos e sistemas cerebrais) que “um ‘sistema perceptivo’ se entrega a um primeiro trabalho de identificação, sem intenção, consciência ou esforço aparente por parte do sujeito” (CITTON, 2014a, p. 186). Mas Citton observa que, se toda uma série de processos perceptivos e cognitivos se desenrolam em nós sem o nosso conhecimento, torna-se problemático determinar o que se encontra (ou não) atento a quê. Ele nos lembra então, que os julgamentos relativos a nossos estados de atenção se tornam bem mais complicados do que nós acreditamos.

O autor cita o exemplo do efeito *cocktail-party*, onde nossa atenção é capaz de pousar em um fato específico em meio a uma multiplicidade de fenômenos ocorridos em um certo contexto e aos quais não necessariamente estamos engajados (reparar nosso nome sendo mencionado em uma conversa alheia, que se apresenta relativamente distante de nós, por exemplo). É neste sentido que “pode-se, pois, prestar atenção a qualquer coisa sem lhe dar atenção” (CITTON, 2014a, p. 185). O *cocktail-party* nos revela ainda um certo paradoxo da atenção, pois ela pode, além de dedicar-se a um plano específico, se vincular a um outro plano secundário, tal como no exemplo da situação onde nos voltamos para a conversa distante a qual ouvimos a menção a nosso nome. Nossa atividade atencional não se encontra direcionada a esse plano secundário, mas ele não passa despercebido, sendo o surgimento de um simples fato considerado significativo para nós, o suficiente para que a atenção passe então a se direcionar para esse segundo plano. O que nos leva a concluir que nosso aparelho sensorial e nosso sistema nervoso estão sempre em movimento e o maior desafio é para eles, o de permanecer fixado sobre qualquer coisa que não se mova ou que não mude. Logo, “o princípio geral parece ser o de que, entregue a ela mesma, a atenção não se mantém apenas em um lugar” (CITTON, 2014a, p. 186).

Deste modo, a atenção automática pressupõe para o seu funcionamento, em primeiro lugar, diferentes tipos de *gestos atencionais*, “consistindo em certos esquemas motores complementados

automaticamente por nosso aparelho sensorial em sua busca por informação" (CITTON, 2014a, p. 187). Por meio deles nosso sistema perceptivo coleta de forma permanente os dados sobre nosso ambiente imediato. Um exemplo de gesto atencional, é a utilização dos movimentos bruscos e irregulares denominados como *saccade*⁴⁵, através dos quais nosso olhar pode varrer constantemente o campo visual no momento em que observamos um objeto, retornando muito frequentemente sobre certos pontos privilegiados. Podemos pensar um exemplo de *saccade* no cinema, quando nossa atenção se volta para o olhar de um personagem. Uma outra situação é quando nos voltamos para um detalhe, a princípio tido como secundário e percebido no contexto de uma profundidade de campo, mas que é o ponto fundamental da trama, como no caso do trenó de neve em *Cidadão Kane*, de Orson Welles, onde nossa atenção se volta imediatamente para o veículo e sua relação com a palavra "Rosebud", enigma central do filme⁴⁶.

Em segundo lugar, ela considera os múltiplos *efeitos de priming* (efeitos de "atração", de "preparação" ou de "pano de fundo") revelados pelas experimentações psicológicas. Citton afirma que "a presença de uma coisa em nosso campo sensorial afeta nosso

45 Em relação a esse assunto, Citton afirma se tratar de « Un mouvement de saccade par lequel notre regard balaie constamment notre champ visuel » (CITTON, 2014a, p. 186). A palavra *saccade* não possui uma tradução precisa em português, designando no dicionário Larousse, um movimento de sacão (um puxão violento), despejar o saco. Já no dicionário Larousse (on-line) significa "um movimento brusco e irregular". Neste caso, optamos por manter essa última tradução da palavra, contextualizando-a com a questão discutida pelo autor no texto. Ver: Dictionnaire Français-Portugais, Português-Français Larousse. Paris: Librairie Larousse, 1983 ; Dictionnaires de Français Larousse <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bus/11749?q=bus#11592> (En ligne).

46 O trenó é o elemento chave na resolução do enigma "quem, ou o que é Rosebud" no filme de Welles. A solução aparentemente surge quando, numa das sequências finais, vemos o trenó sendo incinerado e nele inscrito a palavra. No entanto, o trenó já estava lá nas primeiras cenas do filme, quando em primeiro plano assistimos o diálogo dos pais de Kane com um advogado, decidindo pela adoção do filho por uma família rica. Em profundidade de campo vemos, pela janela, Kane brincando com o trenó durante esse diálogo. Esta discussão contribuiu para a produção de um texto sobre o filme de Welles e que serve de referência a este debate específico. Ver: Fabio M. SOARES. Os circuitos da memória em *Cidadão Kane*: entre o espectador e o dispositivo. In: ORSON, **Revista dos Cursos de Cinema do Cearte UFPEL**, vol. 06, p. 75-90, 2014.

modo de pensar, de falar e de agir sem que nós a levemos em conta” (CITTON, 2014a, p. 187). Neste caso, a percepção do trenó no filme de Welles faz toda diferença, no momento em que na cena final nossa atenção se volta novamente para ele, não mais de modo automático, mas em um plano já considerado voluntário e reflexivo. É o priming do trenó que irá possibilitar nosso insight na solução do enigma, mudando nossa forma de pensar.

Em terceiro lugar, a atenção automática confirma que nossos dados perceptivos se organizam em função das *capturas por saliências*. Elas são herdadas coletivamente, de geração em geração, ou inculcadas individualmente pelo retorno à experiência, fazendo surgir “as impressões pelas quais nós não podemos nos impedir de prestar atenção” (CITTON, 2014a, p. 188). Os exemplos do princípio de saliência e do *teste de Stroop*⁴⁷ são utilizados pelo autor para ilustrar esse processo de captura. Neste sentido, da mesma forma que a violência de certos sons em certas frequências podem nos afetar, certas formas visuais estão determinadas a chamar automaticamente nossa atenção, impondo-se certos estímulos como uma espécie de distratores. Podemos pensar um exemplo ilustrativo desse processo no filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha, quando assistimos o personagem Antônio das Mortes (antes matador de cangaceiros e agora líder revolucionário do filme) caminhando numa estrada, em meio a uma crise existencial num posto de gasolina. Conforme parte para sua missão revolucionária de

47

O princípio de saliência remete a percepção de um contraste dado num plano aparentemente uniforme, tal como, por exemplo, numa série contínua da letra “m” (m m m m...) demanda-se a um indivíduo que este identifique a letra oculta e visualmente semelhante “w”. O teste de Stroop, ou teste de Cores e Palavras (TSCP) é um instrumento amplamente utilizado na prática neuropsicológica como instrumento de medida aplicada nos processos de avaliação da chamada atenção seletiva (Spreeen e Strauss, 2008). Neste teste é possível comparar o tempo que se leva para ler corretamente a palavra correspondente a uma cor em detrimento da cor antagônica na qual ela é impressa (ler a palavra vermelho escrita em azul), ou designar corretamente a cor visualizada, independente da palavra escrita de modo antagônico a ela (na palavra verde visualizamos a cor amarela, sendo esta última que deve ser descrita). Ver: SPREEN, O; STRAUSS, E. **A Compendium of neuropsychological tests**. New York: Oxford University Press, 2008.

combater os coronéis da região que antes o haviam contratado, vemos no plano de fundo, o letreiro do posto de gasolina com a marca da Shell. Na concepção da montagem dialética proposta por Glauber, todos os elementos cênicos e narrativos convergiam para a missão revolucionária do personagem. Podemos considerar, portanto, o plano e todos os seus elementos, no sentido da proposta narrativa, como um contexto uniforme e que converge para uma direção, a da transformação revolucionária do personagem vilão em herói. No entanto, em contraste ao fluxo de informações audiovisuais corrente, o logotipo da companhia (em relação ao qual Glauber fará a clássica e polêmica afirmação de que “a Shell é a estrada da revolução”⁴⁸) se impõe como uma saliência, na medida em que destoa do fluxo até então proposto e afirma um contraste ao espectador. Ao mesmo tempo ele se configura também como um distrator, a partir do momento em que literalmente desvia nossa atenção desse fluxo, fazendo com que ela se volte para o detalhe em questão.

Em quarto lugar, devemos considerar os *efeitos de inércia* causados pelos hábitos inscritos em nossos automatismos atencionais. Se nós podemos processar um grande número de informações tão rapidamente, sem intenção, consciência, nem esforço, é porque nosso sistema nervoso desenvolveu os esquemas sensório motores que se ativam ao mesmo tempo em que certos estímulos o afetam. Neste sentido, além da captação dos elementos salientes, a atenção automática opera pela *cativação*, sendo ela caracterizada “por processos que nos absorvem nos esquemas motores ou emocionais,

48 Glauber afirma em seu livro *Revolução e Cinema Novo* que, “Antonio das Mortes, caminha numa estrada que é imperialista, iluminada pela Shell. A longa estrada para a revolução” (ROCHA, 1963a, p. 156). Conforme nossa análise do filme, é inevitável, no discernimento dessa frase, a proposição de um estranhamento: a estrada, ou caminho da revolução, deve ser iluminada pela Shell? A estrada da revolução é o imperialismo? Aceitar tal enunciado é contradizer todo o pensamento de o primeiro se opor ao segundo, pois se a Shell ilumina a estrada revolucionária, a luz que é dela decorrente representa o que a multinacional afirma e a revolução combate; isto é, o imperialismo, sugerindo ser a revolução, o seu triunfo. Ver: Fabio M. SOARES. **Cinema e Subjetividade**. A Arte, Indústria, Política e o Dispositivo Revolucionário de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Devir Editor, 2019a, p. 185-186.

levando um certo tempo para se desenvolver” (CITTON, 2014a, p. 190). Algumas imagens audiovisuais de cunho erótico como no caso de *Anticristo* de Lars von Trier, ou de horror, como nas cenas clássicas em que a personagem Marion Crane é esfaqueada na banheira do motel Bates em *Psicose* de Alfred Hitchcock, por exemplo. Elas podem desencadear em nós certas emoções (de excitação, de desgosto, de angústia) que ressoam em nosso psiquismo durante vários segundos. Do mesmo modo, certas percepções desencadeiam os esquemas motores que nos impedem de estar atentos a uma outra coisa, onde, se um objeto parece se aproximar de nossa vista, nós instintivamente fechamos os olhos e inclinamos a cabeça para nos esquivar. Estes são exemplos do processo de cativação desenvolvidos na interação com os objetos (ou detalhes do objeto) no contexto da atenção automática. A cativação revela ainda uma forma de aprendizagem realizada ao nível do processo de formação de hábitos e que busca automatizar a sequência de uma certa percepção com uma certa reação motora. Logo, concomitante a cativação, a atenção automática opera por *incorporação*. Citton afirma que, “após a mais jovem idade, nossa individuação progride por um trabalho de incorporação, que faz passar ao largo do automatismo o esforço de atenção originalmente requisitado para realizar certos gestos” (CITTON, 2014a, p. 191).

A grande questão a ser colocada em relação a classificação de Munsterberg é a de que todo esse processo automático não é entendido como algo da ordem do involuntário. A princípio, tenderíamos a julgar o automático como sendo algo que escape ao nosso domínio. Porém, na visão de Citton isto não ocorre. Os processos automatizados sempre se constituem no plano da experiência, tornando-se prospectivamente incorporados. Ou seja, esses processos, embora não conscientes, não deixam de compor a atividade atencional ali onde ela se realiza e não deixam de ser levados em consideração pela atenção em si. Trata-se de uma espécie de “vontade” exercida no nível automático e que orienta a própria consciência. Afirma-se

assim, a impertinência da proposição de uma atenção involuntária que sobrepuja a voluntária, uma vez que até no nível automático a atenção não deixa de estar atravessada por um aspecto volitivo, não orientado por um eu, mas pelos múltiplos agenciamentos que contribuem para um processo de individuação.

E ao tratarmos da *atenção voluntária* em Citton o conceito homônimo de Munsterberg, apresentado no início deste capítulo, é consequentemente chamado a uma rediscussão, em função de toda a complexidade da abordagem proposta pelo pesquisador francês. No caso deste último, o aspecto voluntário é pensado a partir das inflexões da atenção individuate. Para início de discussão, Citton reconfigura o debate sobre a atividade e passividade, ou mesmo da liberdade e da alienação, na medida em que rediscute o estatuto voluntário da atenção. O autor parte do princípio de que “a causa dos efeitos produzidos parece estar situada em ‘nós’; nas ‘livres escolhas’ de nossas vontades (CITTON, 2014a, p. 192). Cabe ressaltar que esse aspecto de liberdade associado a uma livre escolha no domínio voluntário parte sempre de um plano coletivo, no qual nossa atenção se orienta em função dos múltiplos processos atencionais que nos circundam. O tema da liberdade se encontra ainda diretamente associado a atenção refletida, a qual discutiremos especificamente mais à frente.

Mesmo considerando a equivalência entre os processos atencionais e os de subjetivação; que a atenção seja individuate e não de cunho individual; que ela se oriente em função da atenção de outrem, seja na dimensão concreta (atenção conjunta) ou no plano virtual (atenção coletiva) das nossas relações com os dispositivos: Embora haja sempre aspectos internos e externos que afetem nossa experiência, trata-se sempre, em termos dos processos atencionais, de nossas escolhas, de nossa vontade, que se afirma numa trama coletiva de relações. O que muda substancialmente na análise de Citton é a natureza dessa vontade, que deixa de ser associada somente ao eu ou a um sujeito reflexivo, e passa a considerar o

atravessamento dos processos conjuntos e coletivos que lhe alimentam. Podemos então perceber, por meio da leitura do autor, a afirmação de um pressuposto no qual o involuntário não dirige a nossa vontade, tal como a leitura de Munsterberg inicialmente afirma. Antes, constatamos que é nossa atenção que se apropria “do que vem de fora” e desse modo “nos dirige”.

Citton explica que se nossa experiência é definida de acordo com aquilo com que nós nos mobilizamos na medida em que nos tornamos atentos, os modelos psicológicos baseados nos estudos em imagens por ressonância magnética reconhecem atualmente o funcionamento de nossa atenção somente com um sistema executivo, “que por meio de seus mecanismos de equilíbrio, organizados de uma vez em estimulações rivais e em estrutura hierárquica, tem por função arbitrar entre diferentes cursos de ações possíveis” (CITTON, 2014a, p. 192). Estes mecanismos entram em jogo quando, por exemplo, existe uma decisão a ser tomada e/ou um projeto a estabelecer, quando é preciso corrigir um erro, quando é preciso produzir respostas novas, em situações perigosas ou difíceis, ou ainda quando se trata de superar um hábito ou resistir a uma tentação. As neurociências nos fornecem, segundo Citton, os elementos para pensar uma economia química da atenção. Neste caso, o mapeamento da atividade cerebral seria eficiente ao revelar como se processa nossa atividade atencional. Mas longe de sermos comandados por estímulos físico-químicos, trata-se de uma posição onde “tudo se passa como se nossas ‘livres escolhas’ se detivessem ao nível dos neurotransmissores presentes no cérebro, fazendo bascular nossos comportamentos sobre o controle de um ou de outro em nossas redes neuronais” (CITTON, 2014a, p. 193). Consequentemente, esses aspectos que poderiam ser supostamente considerados involuntários estariam, na verdade, corroborando num plano voluntário de individuação, para a composição de uma paisagem atencional a qual o sujeito se direciona num determinado momento.

A economia química se desdobra no reconhecimento de uma economia energética da atenção. Assim como no caso da atenção coletiva que pode ser medida por parâmetros de eletrificação, nossa atividade neuronal se torna propícia a um tipo de medição semelhante, uma vez que as relações sinápticas se baseiam em trocas eletroquímicas. Citton, revisitando a concepção de James (2010), nos alerta que a atenção não é infinita e que seu exercício se limita a nosso estado de vigília. Logo ela corresponde a um direcionamento energético considerado em termos de esforço mental: "Definida como esforço mental, a atenção voluntária deve ser considerada como um recurso raro, limitado ao mesmo tempo em sua quantidade absoluta e em suas distribuições possíveis" (CITTON, 2014a, p. 194). Em relação ao assunto, Citton menciona o trabalho de Daniel Kahneman (1973), afirmando que diferentes tipos de atividades mentais impõem diferentes demandas sobre as capacidades limitadas. E quando a oferta de atenção (*l'offre*) não pode satisfazer suas necessidades, a performance se degrada ou falha inteiramente. Esta falha ocorre por que não há, por exemplo, capacidade suficiente em termos absolutos para satisfazer essas demandas, em função das suas regras de alocação, ou seja, da canalização da capacidade atencional disponível em outras atividades.

Desdobram-se deste quadro de análise da atenção voluntária, quatro variáveis baseadas nas pesquisas realizadas nos laboratórios de neurociências e psicologia experimental sobre a atenção e que, de acordo com Citton, nos ajudam a melhor entendê-la. A primeira é que nosso sistema executivo atencional pode a cada instante se dirigir somente a um único objeto de cada vez, nos revelando que "a atenção é divisível", de acordo com um *princípio de sequencialidade*. A segunda se refere à um *princípio de intermitência*, que nos conduz a "dividir nossa atenção, passando mais rápido de uma tarefa a outra e considerando tudo somente de modo único ao mesmo tempo" (CITTON, 2014a, p. 195). Se temos a impressão de que uma pessoa pode dar atenção a duas coisas ao mesmo tempo,

então, sua atividade atencional faz somente que bascular de uma à outra. A terceira é a *modulação por amostragem*, que nos aponta que “quando nossas diversas tarefas não exigem uma atenção constante, nossa liberdade consiste em modular a frequência com a qual nós redirecionamos nossa atenção, a fim de fiscalizar o seu bom desenvolvimento” (CITTON, 2014a, p. 195-196). E a quarta e última variável consiste nos *graus de focalização*, ou seja, “o esforço concentra os recursos atencionais sobre uma atividade específica, provocando uma diminuição proporcional da capacidade de executar outras tarefas concorrentes” (CITTON, 2014a, p. 197). Estas variáveis nos mostram que a atenção, além de não anular aquilo que não habita em seu foco, pode dividir-se em múltiplas frentes de acordo com suas necessidades. O que existe em função da sequencialidade não é a impossibilidade de direcionar a atenção a dois ou mais eventos, mas uma diminuição da intensidade dada a cada um deles pelo seu desdobramento a outros fenômenos mediante o princípio de intermitência. No entanto, a atenção se exerce segundo a vontade num nível automático, operando por modulações frente ao que se torna mais importante para experiência naquele momento e redirecionado o fluxo atencional segundo nossas necessidades, compondo assim suas focalizações.

Citton enfatiza que as pesquisas já realizadas nos laboratórios confirmam o que de certa forma ele já suspeitava: que a atenção é um uma operação de filtragem efetuada pelo velho princípio de pertinência. Uma vez que nos damos ao trabalho de investigar o funcionamento da atenção, no contexto dos quadros relacionais e midiáticos que a sobredeterminam de toda parte, os dados recolhidos pela psicologia e pelas neurociências se tornam essenciais a uma melhor compreensão da atenção. O teórico relembra a importância do conceito de plasticidade cerebral nesses estudos, avaliando que “nossas capacidades de atenção estabelecem a cada momento novos modos de funcionamento, que redistribuem sem cessar, as partes complementares dos procedimentos automatizados e do

esforço intencional" (CITTON, 2014a, pp. 198-199). O autor propõe que a plasticidade oriente também os estudos sobre atenção voluntária, reconhecendo que ela caracteriza, ao mesmo tempo, não só o cérebro humano, mas a própria atenção, na medida que assegura uma interface com um mundo em incessante transformação.

4.3.3.2. Atenção refletida

Estreitamente relacionada com a atenção voluntária se encontra a atenção refletida. Esta é definida "pelo fato de que o indivíduo pode dar atenção às dinâmicas, aos constrangimentos, aos dispositivos e sobretudo, às valorizações que condicionam sua atenção" (CITTON, 2014a, p. 201). Para além dos diversos vetores que atravessam a dimensão voluntária, a atenção adquire aqui o aspecto de uma potência de valorização que não se restringe mais a uma consciência isolada, mas é atravessada pelos múltiplos vetores atencionais agenciados e que foram até aqui analisados, no contexto de uma dinâmica coletiva. Por conseguinte, formular as questões sobre como os objetos ou mecanismos atraem, simulam, despertam, orientam, cativam ou alienam nossa atenção, equivale necessariamente a colocar questões sobre o valor desses objetos ou mecanismos em relação a ela. As milhares de coisas que em nossas vivências se apresentam a nossos sentidos, na verdade nos arrebatam e nos inscrevem no tecido denso e conflituoso das práticas atencionais humanas e de seus interesses inter cruzados.

Como já visto ao nível coletivo e conjunto, a atenção opera sobre o modelo de um filtro que pré-seleciona o que supõe ser valioso. Consequentemente, o que define um sujeito para Citton é precisamente, aquilo a que ele se encontra mais dedicado em termos do emprego de sua atenção individual (sua esposa, seus parentes, seu gato de estimação, os novos livros de filosofia, os concertos do *free-jazz*, e o filme em relação ao qual ele se mobiliza), dentre as milhares de outras coisas as quais este poderia eleger como dignas

de interesse. O autor afirma tratar-se de um círculo virtuoso no qual “eu concedo minha atenção ao que valorizo, e eu valorizo aquilo a que concedo atenção” (CITTON, 2014a, p. 202). Trata-se de compreender, mediante o princípio de pertinência, que nós prestamos atenção àquilo que já identificamos como procedente. O princípio que sustenta esse círculo virtuoso se resume ao fato de, “para que alguma coisa seja interessante, basta apenas observá-la por um bom tempo” (CITTON, 2014a, p. 202).

Desse modo, a atenção refletida deve ser compreendida como uma atividade de valorização destinada a nos orientar no contexto de tudo o que tenha o mérito de nos conectar mais a tal aspecto de nosso desenvolvimento do que a outro. E neste sentido ela é crítica, pois a dimensão reflexiva dos processos atencionais do espectador de cinema baseia-se numa oscilação entre a imersão e o aspecto reflexivo de seu exercício atencional. É no processo de imersão na experiência que o espectador irá refletir sobre o material audiovisual que assiste a partir de uma relação estética na qual ele se subjetiva na medida em que sua atenção se volta para a experiência, para o deixar vir, para o acontecimento. Trata-se de “um regime atencional fundado sobre uma oscilação entre o ajustamento imersivo e a crítica reflexiva” (CITTON, 2014a, p. 239). Mas a forma como se opera as valorizações produzidas nesse regime de imersão muda substancialmente na medida em que o ato atencional não é somente dirigido por uma consciência isolada, mas se compõem dos múltiplos modos de atenção agenciados. Não se trata de uma valoração cognitiva, embora a atenção refletida trabalhe junto com ela e lhe dê subsídio para realizar suas operações. Neste sentido, concordamos com Crary quando este afirma que a atenção “tem menos a ver com um modelo de consciência do que com uma rede ideomotora de forças” (CRARY, 1999, p. 65). Entendemos que não se trata, em nenhum momento, de um sujeito passivo que é influenciado por aspectos internos e externos em sua experiência a ponto de ser manipulado por eles, mas de um vetor de coengendramento do sujeito e do mundo, na medida

em que este se orienta em seu exercício atencional, operando assim, suas escolhas e suas valorizações.

Este é o princípio de liberdade e autonomia sustentado por Citton e que deve orientar os debates sobre a relação da atenção com os dispositivos midiáticos no contemporâneo, inclusive o cinema. Vimos que ele já se referia a liberdade ao discutir o plano voluntário da atenção. No entanto, no plano reflexivo essa liberdade ganha ainda mais força, uma vez que “a margem de manobra dada a nossa liberdade de investigação por cada dispositivo meta-atencional particular varia, bem entende-se, gradualmente” (CITTON, 2014a, p. 235). Em se tratando do audiovisual, o dispositivo meta atencional agencia as várias modalidades de atenção na composição de um regime caracteristicamente imersivo, no qual o espectador, no exercício de sua atenção refletida, se apropria dos materiais que assiste, realizando suas traduções. Estaremos revisitando este argumento, ao problematizar como esse complexo conjunto de tipos de atenção se organiza em nossa experiência espectral.

4.4. AS MIL FOLHAS ATENCIONAIS NO CINEMA

Uma das conclusões as quais chegamos, a partir do que foi exposto até aqui, é que a divisão entre atenção voluntária e involuntária proposta por Munsterberg não nos parece ser suficiente, a fim de dar conta do problema atenção no contexto da experiência do espectador no cinema. Os estudos de Citton parecem embaralhar definitivamente o voluntário e o involuntário, onde podemos ver elementos considerados a princípio como inerentes ao segundo regime, sendo orientados de acordo com o primeiro e não o contrário, como havia proposto o teórico da atenção no cinema. O exemplo dado

relativo à captura por saliências evidenciada no *teste de Stroop* ilustra bem essa situação. Podemos traçar um paralelo deste experimento com a situação de cinema, conforme descrita no capítulo anterior. Ela se caracteriza pela permanência do espectador no espaço de projeção fílmico devidamente ambientado para esta finalidade, a fim de que sua atenção se volte ao material projetado: Na perspectiva de Munsterberg, essa ambiência contribuiria para anular os efeitos de nossa atenção voluntária, preparando o espectador para ser conduzido via manipulação da atenção involuntária.

Porém, devemos recordar que a situação de cinema não se limita somente ao espaço de exibição. A partir da perspectiva coletiva presente na ecologia de Cutton, podemos concluir que ela implica sempre um agenciamento coletivo, no qual devemos também incluir o ambiente “interno” do espectador, no sentido de suas vivências. Neste caso, poderíamos afirmar, com relação a essa ambientação, que não são as saliências postas em evidência num quadro ou num plano fílmico (os detalhes da parede, as formas dos móveis, da montanha como propunha Munsterberg) que dirigem a nossa atenção por meio do que estamos assistindo. Antes, é ela quem detecta e processa todas as informações, aspectos e detalhes exibidos, mediante a articulação em seus espectros atencionais, por meio de uma atividade atencional que é ao mesmo tempo coletiva, conjunta, automática, voluntária e refletida.

Por conseguinte, os fatores considerados involuntários não nos influenciariam de forma a subjugar nossa vontade, nos conduzindo passivamente de acordo com os interesses dos produtores. Nossa atenção voluntária não seria dirigida por uma atenção involuntária, mas a atenção automática, a voluntária e a refletida, tal como concebidas no modelo ecológico, é que se agenciam na produção de leituras sobre aquilo que se torna objeto de nosso interesse. Devemos lembrar ainda que a nossa atenção age em função das outras atividades atencionais presentes ao nosso redor, seja no âmbito presencial da atenção conjunta, seja no âmbito virtual da atenção coletiva.

Nesta reconfiguração da discussão sobre a atenção, podemos rever a posição inicial de Munsterberg e afirmar que não há espaço para se considerar a primazia de um estado atencional involuntário. A discussão é necessária, pois devemos levar em consideração que o caráter voluntário/involuntário não é dado em função de um estado de consciência. Nossa atenção pode se voltar para um evento, sem que nós conscientemente o consideremos, tal como no processo de cativação, citado na investigação sobre a atenção automática.

O caráter involuntário se justificaria, por exemplo, no fato de as saliências que percebemos em um determinado ambiente não se tornarem, a princípio, conscientes. Mas como vimos com Crary (1999) no início deste capítulo, as transformações ocorridas no campo teórico sobre o problema da atenção levaram as pesquisas a considerá-la muito mais como um fenômeno difuso. Consequentemente, concluímos pela não adoção de um caráter exclusivamente involuntário, considerando que a dimensão voluntária da atenção deve ser vinculada não a uma consciência como eixo regulador, mas aos espectros que compõe a própria atenção. Decorre daí o fato de Citton se remeter a um ecossistema, não considerando a atenção como um processo único. Não se trata de uma, mas de "várias atenções", isto é, dos vários espectros que compõem o seu funcionamento. E é a partir dessa constatação que o autor estabelece sua análise do problema, baseando-o numa estruturação em mil folhas: "a atenção é concebida como uma superposição de mecanismos que se desenrolam sobre os múltiplos níveis emaranhados e segundo os funcionamentos muito diferentes entre eles" (CITTON, 2014a, p. 184).

O efeito *cocktail-party* nos serve a fim de evidenciar o caráter ecossistêmico, no qual as mil folhas se agenciam. Entendemos que ele pode ser pensado no contexto da prática espectral. Embora nossa atenção esteja voltada ao filme que estamos assistindo numa sala de cinema, ela pode se dirigir de modo recíproco para uma outra situação na qual, por exemplo, um outro espectador esteja se referindo ao meu comportamento (minhas reações viscerais ao ver

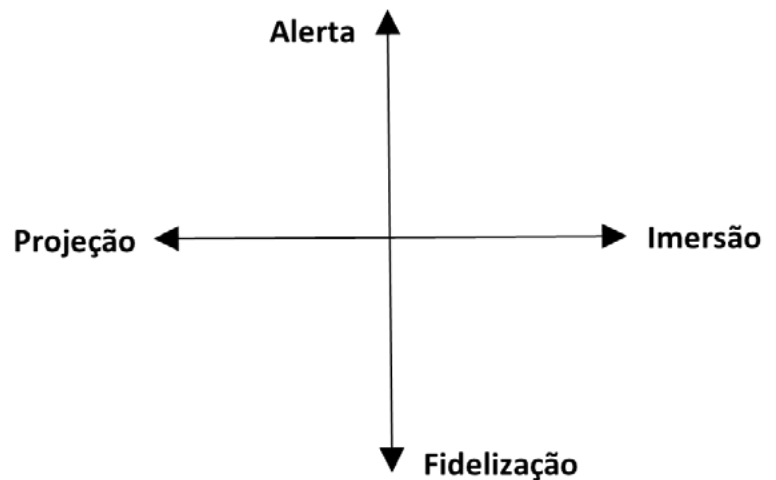
uma cena), ou a algo de meu interesse (o que a pessoa sentada à minha frente na poltrona da sala de cinema está sussurrando), num contexto diferente do meu e sobre o qual eu não estou, a princípio, engajado. Levando-se em consideração que essa atitude não desvia necessariamente a minha atenção para a obra assistida, tal fato põe em curto-circuito a distinção e oposição entre o voluntário, considerado como algo da ordem do que nos desvia em geral daquilo a que nós devemos estar atentos, e o involuntário, como sendo o que não percebemos escapando a nossa consciência e que nos dirige. Também se desestabiliza o pressuposto de uma dicotomia atenção/desatenção, uma vez que podemos, tal como vimos com Citton, prestar atenção a qualquer coisa sem necessariamente lhe dar efetiva atenção. Devemos considerar que esta caracterização nos ajuda a compreender a questão de como nossa atenção se encontra sobredeterminada pelos dispositivos supraindividuais no seio dos quais toda aproximação com uma pretensão ecológica deve imperativamente lhe recontextualizar. Como nos mostra o autor:

A atenção não é somente um conjunto de afazeres sobre objetos percebidos e identificados mais ou menos corretamente e de recursos limitados, cuja distribuição os coloca em rivalidade entre eles. Ela se caracteriza igualmente por todo um leque de qualidades e de maneira muito diferentes de se estar atento ao que nos circunda (CITTON, 2014a, p. 66).

A fim de evitar uma leitura baseada numa falsa oposição entre fenômenos de ordem individual e coletiva, Citton afirma que os processos atencionais indiscutivelmente resultam, tanto na perspectiva dos sujeitos, quanto na interação com os dispositivos midiáticos, de relações sociais em grande escala, contribuindo para reconfigurá-las local e globalmente. O autor recorre ao trabalho de Dominique Boullier (2009; 2012) a fim de pensar, não somente o funcionamento dos diversos espectros de atenção em um único fenômeno, mas seu exercício em mil-folhas, mediante o que este último denomina como regimes atencionais. Boullier descreve quatro grandes regimes,

observando que estes são considerados como polaridades idealizadas, onde os meios atencionais concretos representam sempre formas gerais. A proposta é a de se pensar que os cinco espectros se modulam numa atividade atencional que se distribui em torno desses regimes específicos. Esta comporta sempre elementos de todos eles, embora, dependendo do contexto no qual se realize, um deles possa se sobressair de modo mais intenso do que os outros. Reproduzimos abaixo, o esquema proposto por Boullier e utilizado na obra de Citton, a fim de visualizar os quatro regimes atencionais.

Ilustração 1 - Os regimes de atenção segundo Dominique Boullier



Fonte: Citton (2014a).

O primeiro regime é o de *alerta*. Determinados ambientes pelos quais circulamos nos enviam sinais aversivos de ameaça. As janelas de pop-ups no computador fazem surgir uma diversidade de anúncios chatos e insistentes que se fixam na tela, destacando oportunidades de ganhar dinheiro fácil. Um filme multiplica o conjunto de sons de uma explosão e os projeta por meio da montagem acelerada e dos efeitos de suspense. Estes são eventos que tem em comum a característica

de fazer nossa atenção se voltar para eles. “Os alertas nos saltam aos olhos a partir dos lugares imprevistos; eles nos chamam atenção por suas saliências que são fisicamente impossíveis de ignorar” (CITTON, 2014a, p. 68). Este regime é considerado uma das principais estratégias de sensibilização utilizadas pela mídiasfera. Segundo Boullier:

A postura de alerta permanente na qual somos colocados (e cujos pregões das bolsas de valores são o seu melhor exemplo) reenviam a toda uma elaboração atenta de longa duração impossível, pois é a “atenção alerta” que domina, essa que nos suscita ou que nos desperta sem parar, sem que se tenha finalmente se agarrado sobre ela (BOULLIER, 2012, p. 43).

Boullier enfatiza que as mídias tendem a explorar esse regime, no sentido de captura dos processos atencionais e da submissão destes a sua lógica. “O regime de alerta é comparado hoje a um ‘zapping’ generalizado e a uma ‘redução tendencial da taxa de atenção à uma situação de ‘flash’ que solapa suas bases” (BOULLIER, 2009, p. 244). Em relação ao espectador de cinema, podemos considerar que os detalhes tais como as linhas do fundo, o revestimento das paredes, as curvas dos móveis, os galhos das árvores ou as formas das montanhas descritos por Munsterberg são elementos que podem se configurar como intensificadores de um estado de alerta. Neste caso, eles podem provocar uma redução da taxa de atenção empregada no filme como um todo, uma vez que ela passa a ser direcionada para eles. Eles podem também ser utilizados no sentido de produzir um estranhamento, uma incongruência, conforme vimos no exemplo do letreiro da Shell no filme de Glauber Rocha. Ao assumirem a função de sinais de alerta, tais elementos passam a ter a função atrair nossa atenção de modo velado ou aberto, sugerindo, por exemplo, a inserção de um novo componente na trama. Ao mesmo tempo em que chamam nossa atenção, esses elementos podem ser mobilizados no sentido da preparação de um fundo de leitura, sobre o qual os demais elementos são articulados (priming), bem como produzir as cativações que mantêm um estado

harmônico durante a leitura de um plano-sequência. Citton conclui explicando que as atrações e distrações que são atualmente comercializadas em nossa mídiasfera emanam diretamente de uma gama de dispositivos midiáticos de massa que intensificam a manipulação sobre o regime de alerta, estando diretamente relacionado ao seu modo de financiamento.

O segundo regime é o de *fidelização*. Ao invés de jogar sobre a irrupção crescente de excitações imprevisíveis, mantendo um estado de tensão e de insegurança permanente, a fidelização visa estabelecer uma relação de confiança, baseada num intercâmbio recíproco e de longo termo, de modo a garantir, o tanto quanto possível, a previsibilidade das relações e evitando eventuais surpresas. É fato que nós empregamos atenção em abundância para os fenômenos aos quais temos confiança. A partir de uma base já estabelecida ela opera de modo mais livre, a fim de não ter que avaliar pontualmente tudo que é proveniente dessa base, sempre à procura de um respaldo. No caso da televisão, por exemplo, “a política de fidelização consiste em colocar os receptores em uma condição de atenção que lhes impeça de estabelecer a diferença entre os conteúdos e que lhes faça permanecer ‘in-diferentes’ (não ‘zappear’, permanecer fixado ao programa) para atender a um estado hipnótico” (BOULLIER, 2012, p. 44). Uma vez que nosso interesse confirma durante a avaliação de um determinado fato constate, por meio dos processos atencionais e cognitivos, que certas informações são seguras, elas passam a nos servir de base para avaliar de modo mais receptivo outros elementos. Assim, por exemplo, fixamos nossa atenção num site na internet e nele lemos uma notícia. Conforme avaliamos a pertinência ou não do que lemos e conforme o site se torna “atrativo” por meio de seus recursos gráficos e digitais, vamos nos mantendo conectados nele, ou então migramos para outros. Um dos componentes que nos mantém, neste caso, fixados no que visualizamos é a fidelização. De forma semelhante, ao assistirmos a um filme, as sequências se encadeiam de modo tão bem articulado, que suscitam em nós uma “impressão

de realidade”, uma espécie de base verídica, ou uma “impressão de coerência e sentido”.

No caso de um filme de ficção ou terror podemos constatar que, embora alguns desses elementos tenham pouca ou nenhuma correspondência concreta com a realidade, sua articulação na trama é tão bem executada, que nos faz navegar no enredo fictício de modo a não tecer qualquer contestação. A fidelização opera justamente na manutenção dos mecanismos que possibilitam essa impressão de realidade. Os processos de fidelização são tão importantes, que basta qualquer fator estranho perturbar nossa ambientação na sequência, para que este se constitua, na condição de uma saliência, como um verdadeiro sinal de alerta, fazendo nossa atenção pousar imediatamente sobre ele. Trazendo esta discussão para a experiência do espectador de cinema, lembremos do clássico episódio do rastro de fumaça da turbina de um avião sendo visualizado numa cena da primeira edição do filme *Bem Hur* de William Wyler. Bem mais recente é o fato ocorrido em uma telenovela brasileira ambientada no Egito antigo onde, numa sequência gravada no palácio do faraó, avistamos um extintor de incêndio (de pelo menos três mil anos) acomodado no canto de uma coluna no cenário. Evidentemente, o fato gerou uma comoção atencional na internet, sendo compartilhado por centenas de pessoas e se tornado destaque de notícia.

O terceiro regime é o de *projeção*. Por onde quer que nós circulemos, levamos conosco um certo modo de sensibilidade por meio do qual filtramos os estímulos que se apresentam a nós, utilizando para isso, uma série de critérios consolidados em nossos exercícios atencionais. A partir desta configuração nós “projetamos” esses critérios sobre todos os nossos ambientes, sejam eles antigos ou novos. “Trata-se de organizar a mais elevada imunidade contra os estímulos exteriores e de projetar seus próprios quadros e modelos sobre o mundo novo sem se deixar afetar” (BOULLIER, 2012, p. 46). Desse modo, a atenção molda o ambiente de acordo com as circunstâncias que lhe sejam favoráveis, fazendo prevalecer os estímulos

pertinentes à experiência que se vive naquele determinado momento. A projeção pode ser entendida como associada à atenção voluntária, na medida em que ela inibe os estímulos exteriores e nos envolve em um contexto de critérios cômodos, no sentido de lidarmos com os materiais audiovisuais que assistimos. Porém, no caso da leitura de Munsterberg a projeção seria vista como um obstáculo no sentido de captarmos a proposta da obra, fato que, como já vimos anteriormente, não se sustenta. Já na proposta de Citton, a projeção se coloca como processo favorável, na medida em que ela inibe o que é considerado obstáculo a leitura da obra e não o contrário. Podemos assim, captar esquemas cognitivos sugeridos num plano fílmico e replicá-los ao assistir uma outra sequência. Podemos ainda criar esquemas por nossa própria conta e igualmente replicá-los em outras cenas. Tudo o que nossa atenção considera seguro e válido tende a ser projetado nas análises e leituras que realizamos posteriormente em outras situações. Ao invés de ser um obstáculo para a atividade espectral, a projeção na atenção voluntária corrobora para a leitura do filme, replicando os esquemas perceptivos, mnêmicos, cognitivos, etc, de modo a contribuir com a atividade espectral.

O quarto regime descrito por Boullier é o de *imersão*. No lugar de reconhecer os mesmos objetos familiares em todos os ambientes novos em que nós estejamos inseridos, nós nos encontramos, graças a estabilização atencional produzida pela fidelização e pela projeção, mergulhados em mundos radicalmente estrangeiros e exóticos, em meio aos quais devemos inventar novos critérios de apreciação e descoberta, seja na sala escura do cinema ou nos universos virtuais dos videogames. A imersão corresponde, por exemplo, a experiência imaginária da primeira parada em uma cidade incomum ou em um país onde não se fala nossa língua, se ignora nossos costumes e onde devemos aprender a nos virar sozinhos. A Imersão apela a uma vigília atenta e geralmente desejável, seja quando ocorre no espaço virtual de um universo fictício, ou quando resulta na opção pela desorientação, como no caso de uma viagem

turística, por exemplo. Há que se diferenciar, no entanto, dos tipos de imersão. No caso da relação com uma obra audiovisual, a princípio, os elementos cognitivos presentes na elaboração da trama contribuem para atrair nossa atenção. Isso ocorre, seja na sua articulação a um eixo narrativo onde se delimitam intencionalmente os aspectos e papéis de cada situação, dos personagens, dos seus discursos e ações; ou na progressão linear de uma história e sua distribuição na linha temporal em seu início, meio e fim. A partir desse contexto mergulhamos na história, nos envolvendo com tudo o que gire em torno dela. Mas este é só um aspecto do mergulho, pois justamente o que se deseja mostrar é que longe de a estrutura narrativa ou fílmica nos prender a uma realidade que ela nos transmite, nós acabamos por nos colocar numa situação de plena experiência espectral, na vivência de um acontecimento singular, onde podemos realizar nossas aventuras interpretativas e compor nossas leituras, explorando por meio de nosso exercício atencional, toda uma série de articulações alternativas em relação ao que estamos assistindo. É neste sentido que mergulhamos num universo criativo de invenção e descoberta, tal como Rancière considera o trabalho de tradução.

Portanto, a imersão, longe de significar um mergulho cognitivo na obra nos mantendo presos aos fatores que justifiquem uma realidade, nos abre a possibilidade inventiva de criar desdobramentos, consequências, novas articulações. Este é o caso, por exemplo, em seriados como *Lost* ou *Under The Dome*⁴⁹, onde os espectadores abusam na elaboração das mais variadas e criativas teorias explicativas, a fim de tentar justificar qual seria a proposta real implícita nas histórias narradas nesses seriados. A imersão do espectador

49 Séries televisivas transmitidas em canais de televisão fechada e aberta. *Lost* é uma série norte-americana envolvendo drama e ficção científica que conta a história de vida dos sobreviventes de um acidente aéreo numa misteriosa ilha tropical, após o avião em que viajavam de Sydney para Los Angeles cair no Oceano Pacífico. Já *Under the Dome* é uma série baseada em drama, fantasia, ficção científica e mistério desenvolvida por Brian K. Vaughan, baseado na obra homônima de Stephen King. Misteriosamente a cidade de Chester's Mill, no Maine, passa a ser revestida por uma enorme e transparente cúpula indestrutível, isolando-a do resto do mundo. A trama se baseia no cotidiano dos habitantes da cidade após esse acontecimento.

nesses casos se transpõe ao momento de um episódio e os mantém fidelizados durante toda a série, fazendo com que este volte aficionadamente sua atenção para os mínimos detalhes em cada episódio. No cinema a imersão ocorre nos processos onde a atenção adere aos componentes narrativos e cênicos da obra. Nossa atenção é convidada a penetrar na história discriminando os vários aspectos que lhe estruturam, num mergulho que nos possibilita, além da simples decodificação dos seus componentes, o estabelecimento das nossas traduções na proporção em que vamos nos aprofundando na experiência com o material exibido.

Na verdade, as mais variadas formas de imersão se produzem na interação com os dispositivos midiáticos (valendo o mesmo para todos os outros regimes citados). Tal é a problemática no caso da patologização da atenção, especificamente no caso dos adolescentes. Reclama-se que eles não prestam atenção as atividades cotidianas e ficam somente conectados aos dispositivos tais como os videogames, o Facebook e o WhatsApp. Na verdade, eles não estão desatentos ou distraídos, mas direcionam sua atenção para coisas que no seu contexto se tornam muito mais atraentes do que assistir a uma aula chata ou uma conversa tediosa em família. Nestes casos, os adolescentes se encontram plenamente imersos na interação com os dispositivos e esse mergulho faz com que eles se esqueçam praticamente de quase tudo à sua volta.

Vimos que os espectros da atenção representados na figura das mil folhas se alinham no contexto da experiência espectral, dispondo-se na configuração dos regimes atencionais. Resta-nos então compreender como se dá essa operatória em termos práticos e dinâmicos. Citton explica que ao nível individual, seja em espaços como os museus e cinemas, ou nas salas de aula e de espetáculo, o exercício de nossa atenção se realiza num plano conjunto, mediante uma *embreagem meta-atencional*, na qual "a atenção do espectador se encontra ligada sobre a experiência atencional de outra percepção do mundo, mais ou menos subjetivada fortemente, através da qual

uma certa realidade pode ser revisitada” (CITTON, 2014a, p. 233). Pensemos então esta realidade como um estado ficcional induzido por nossa atividade atencional ao assistir uma obra audiovisual. Todo o percurso dessa atividade é marcado pelo intercâmbio com outras experiências atencionais. E não se trata somente da atenção dos outros espectadores presentes na sala de exibição. Temos que considerar também as atenções que circulam nas redes sociais e que se voltam para a obra, a atenção dos diretores e produtores e mesmo o movimento dos personagens, que direcionam sua atenção para determinadas situações no contexto do filme. Tudo isso forma um tecido emaranhado, sendo articulado mediante os regimes atencionais em nossa experiência espectral.

De acordo com Citton, a embreagem meta-atencional assegura toda essa operatória, em função de existir, em primeiro lugar, um desnivelamento (*dénivellation*) entre dois regimes de atenção (ou mais), donde um (esse do espectador) penetra no interior do outro (esse do narrador, do outro espectador, do pintor, do cineasta, do diretor, do personagem). Em segundo, esse desnivelamento gera a possibilidade de uma objetivação de nossa experiência atencional. O princípio de embreagem permite aos esquemas fidelizados e projetados de se exteriorizar, se estabilizar e de serem transmitidos e partilhados em nossas performances com os dispositivos midiáticos, tal como em nossa interação com os romances, poemas, filmes, vídeos, CDs e arquivos Mp3. Em terceiro lugar, a atenção que pousa sobre nossa percepção advém sempre de uma certa subjetivação que nos é própria, mesmo que cada dispositivo se caracterize por um grau e uma modalidade de subjetivação que lhe seja comum:

A embreagem meta-atencional tem por virtude principal justamente nos ajudar a questionar os limites, pressuposições, pontos cegos e outros ângulos mortos de nossa subjetividade: recondicionando os efeitos de focalização, de desenquadramento e reenquadramento através das quais nós percebemos a realidade, os dispositivos

narrativos e estéticos nos conduzem a reconsiderar e a reajustar os parâmetros de nossa subjetivação (CITTON, 2014a, p. 234).

Em quarto e último lugar devemos considerar que, embora conectados diretamente a outra atividade atencional relativa a uma subjetividade exterior a nossa, a atenção conserva uma certa margem de investigação, garantida por seu espectro reflexivo. Portanto, é no interior do trabalho de elaboração/tradução do que assistimos (no plano do conjunto de sons e imagens que se apresentam no filme) e mais precisamente, no interior do fluxo atencional sobre o qual nos conectamos, que nós podemos focalizar (tantas vezes quanto julgarmos necessário) algo sobre um ator, um tema, uma fala, um instrumento, uma cor, forma, detalhe, etc. Os espectros, operando na produção dos regimes atencionais, nos proporcionam um variado leque de recursos, dando flexibilidade a nossa experiência espectral: "A margem de manobra dada a nossa liberdade de investigação por cada dispositivo meta-atencional particular varia, bem entende-se, gradualmente. E isto é, sem dúvida, um dos critérios que permite lhes diferenciar, categorizar e lhes reconhecer dos valores desiguais" (CITTON, 2014a, p. 235).

Devemos considerar ainda que a embreagem meta-atencional não responde somente pelos agenciamentos dados entre os múltiplos espectadores. O princípio serve para pensar a dinâmica de funcionamento de nosso próprio processo de atenção em mil folhas, que se modula na produção dos regimes atencionais. Se existe um desnivelamento no que se refere ao exercício da atenção entre vários sujeitos, podemos considerar, igualmente, que os variados espectros que compõem nossa atividade atencional não se fundem em um estado homogêneo, funcionando mediante um princípio de vizinhança e intercâmbio recíproco e recorrendo, portanto, ao princípio de embreagem. Logo, esse desnivelamento gera uma objetivação, que na teoria de Citton se concretiza no plano da atenção refletida, contribuindo para a focalização de um determinado

evento. Esta focalização por sua vez, está plenamente associada a subjetivação que se desdobra, num plano individuante, na própria experiência espectral em sua dimensão atencional, sobre qual a margem de investigação se amplia, de modo a garantir o princípio de liberdade defendido pelo autor e que nós enfatizamos numa perspectiva emancipada.

Desse modo, deslizamos entre os estados de alerta, compondo nossas fidelizações e projeções e entramos num estado de imersão profunda, conforme o momento em que, por exemplo, acompanhamos o desfecho das intensas cenas de suspense de *Festim Diabólico*, ou de *Um Corpo que Cai*, de Hitchcock. A dimensão automática da atenção capta os detalhes salientes, as informações visuais e sonoras dadas em um plano perceptivo, num trabalho de composição de esquemas e modelos que são cognitivamente fidelizados e projetados no processo de leitura do que surge na tela. Concomitantemente, a dimensão refletida realiza um verdadeiro processo de elaboração disso que é confeccionado pela atividade atencional como um todo, orientando nossas escolhas e pontos de vista com relação ao que assistimos. E é justamente esse trabalho que insistimos ser a base do que definimos com Rancière como tradução.

Concluindo, Munsterberg chega a nos apontar em sua leitura, que o mudo exterior é urdido em nossa mente através da atenção. Porém, diferentemente de uma disposição a priori dos elementos audiovisuais ao espectador por meio da manipulação de uma atenção involuntária, consideramos a urdidura no sentido de uma composição coletiva e transindividual desses elementos (para além das determinações inerentes ao plano de produção da obra), na qual o próprio espectador, por meio das mil folhas agenciadas, tece suas leituras numa perspectiva emancipada. “Uma forma de vida individual somente merece ser reivindicada como racional na medida onde ela inclui uma atenção a sua sustentabilidade transindividual” (CITTON, 2014a, p. 61). Vemos, por meio da abordagem ecológica, que a complexidade dessa urdidura, extrapola a divisão

entre o voluntário e involuntário. De modo que em contraste à tese de subordinação de um domínio pelo outro, defendemos que estes na verdade coexistem no contexto de uma atenção coletiva. Todo esse processo pressupõe uma implicação do sujeito, numa verdadeira experiência atencional de cunho coletivo, dada numa perspectiva coemergente. Onde o modelo das mil folhas atencionais nos proporciona uma reflexão sobre dois pontos importantes no que se refere à conjuntura atencional. De um lado, nossa atenção se agencia com as dos outros espectadores, dos outros públicos. Neste agenciamento partilhamos nossos risos, surpresas, aplausos e mesmo nossos cliques nas redes sociais (curtir, não curtir; seguir, não seguir). Como nos relata Citton, exceto, num caso hipotético e quase impossível da leitura de um romance em uma ilha deserta, trata-se sempre de experiências inscritas em uma coletividade. De outro, o ato de assistir um filme, escutar uma música, ou a leitura de um texto são sempre aventuras de cunho muito mais individuante do que individual. "É na relação íntima com seus objetos de atenção, suas tonalidades emocionais, suas atrações e suas repugnâncias, tais como elas nos atravessam e nos habitam pelos efeitos das ressonâncias afetivas, que nós estruturamos, orientamos, sustentamos nossa personalidade" (CITTON, 2014a, p. 154).

A atenção em mil folhas disposta na composição dos regimes atencionais e modulada segundo o princípio da embreagem meta-atencional nos conecta com o universo das múltiplas singularidades que habitam o globo. É nisso que somos conjuntos e coletivos. E como vimos com Rancière, não é somente ao autor, diretor, cineasta, ator ou ao pintor que devemos atribuir o aspecto "artístico" de uma obra, mas a ela mesma, em função dos agenciamentos produzidos a partir dela e pelos quais se reúnem todos esses atores (incluindo aí o espectador), na produção de um dissenso dado nos regimes de partilha. De modo que o exercício de nossa atenção, objetivada nos dispositivos meta-atencionais constitui um vetor de subjetivação proporcionado por meio desse mesmo exercício.

Logo, estamos bem aqui no domínio de uma atenção reflexiva que se orienta mediante a articulação dos outros espectros atencionais:

Cada vez que abro um livro, escuto um curso ou início um vídeo, minha atenção toma por objeto a atenção de qualquer outro, na qual eu penetro para reconsiderar o mundo de um ponto de vista estrangeiro, resguardando a liberdade de me dirigir, a meu gosto, no interior desta atenção objetivada (CITTON, 2014a, p. 236).

A embreagem meta-atencional, como princípio de regulação dinâmica de nossa atenção e de agenciamento a outras atividades atencionais além da nossa, abre um campo heterogêneo que nos ajuda a refletir sobre os vetores que efetivamente participam dos processos atencionais. Esta estrutura reflexiva dos dispositivos meta-atencionais nos ajuda a entender de que modo os leitores, ouvintes e espectadores são chamados a uma mobilização constate em torno da produção de si e do mundo que os cerca.

5

**A ATENÇÃO
E A EXPERIÊNCIA
ESPECTATORIAL**

5.1. ATENÇÃO E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Vimos no capítulo anterior, que o exercício da atenção por parte do espectador não se limita a uma atividade específica, mas é composto em mil folhas, agenciando-se mediante o dispositivo de embreagem nos regimes atencionais. A atenção se mostra assim, como um processo complexo, contribuindo para a interação, leitura e avaliação dos fenômenos para o quais nós nos voltamos em nosso cotidiano. Realizamos também uma aproximação desta análise com as situações comuns ao audiovisual, no sentido de melhor entender seu funcionamento neste campo específico. Havíamos destacado a necessidade de entender a importância dos estudos sobre a atenção para a delimitação do que desejamos afirmar como experiência espectral no cinema. Nesse movimento, enfatizamos que a experiência se constitui por um acontecimento que se torna significativo e para o qual nos voltamos em um determinado momento. Vimos que uma situação pode comportar uma série de fatos e eventos, destacando que a experiência se caracteriza como “aquilo que nos acontece” conforme nos mostra Larrosa.

Donde podemos afirmar, de modo inicial, que a experiência espectral se caracteriza pelo conjunto de eventos relativos à situação de cinema, conforme vimos com Mauerhofer, mas incluindo aí a dimensão subjetiva do próprio espectador, para além do espaço físico. Ou seja, a experiência espectral envolve todos os aspectos relativos ao momento específico em que nós nos dispomos a assistir uma obra audiovisual, além do próprio ato espectral em si de voltarmos nossa atenção para ela, seja numa sala de exibição ou em casa, na televisão, no computador, no celular, etc. Como nos mostra Citton, “minha experiência é esta na qual eu aceito me fazer atento” (CITTON, 2014a, p. 182). No entanto, constatamos que no momento no qual assistimos a um filme, somos atravessados não só por fatos e eventos ligados a ele de modo direto e indireto. Na verdade,

estamos conectados a outras situações que podem estar relacionados ao filme ou não. Recordemos aqui os exemplos citados no capítulo anterior, onde ao assistir um material audiovisual nós podemos nos voltar para o fato de ter esquecido as chaves de casa, ou estarmos preocupados com nosso filho adolescente que ficou sozinho, considerando que estas situações podem desviar ou não nossa atenção do material que estamos assistindo. Podemos estar conectados aos fatos audiovisuais, estar dentro de uma sala de cinema assistindo a um filme, sem, no entanto, que algo relativo a um “acontecimento audiovisual” realmente se configure.

Como então delimitar o que concerne à experiência espetatorial? É a partir desse questionamento que registramos a importância dos estudos sobre a atenção. Deste modo, fizemos uma breve análise sobre o tema, destacando alguns pontos importantes em seus estudos atuais, aplicando-os no contexto cinematográfico e recorrendo a obra de Yves Citton. Em função das formulações desse campo teórico, podemos afirmar, para além dos fatos e situações que se relacionam à situação de cinema, que o acontecimento espetatorial tende a surgir na medida em que nossa atenção se dirige para o filme de modo encarnado. Ou seja, na medida em que nós nos envolvemos com a obra, de tal modo que esse gesto nos possibilite um mergulho profundo, não só em relação a seu conteúdo, mas em nós mesmos, gerando, num sentido estético, implicações diversas para nossa existência. E acreditamos que a grande contribuição a ser dada ao estudo sobre a experiência do espectador no cinema seja o fato de que podemos perceber nesse mergulho, a experiência espetatorial se desenrolando ela mesma, no momento em que observamos a atividade atencional sendo exercida em toda sua complexidade.

O ponto central dessa aposta se refere ao princípio fundamental da atenção individuante formulado por Citton, segundo o qual nós nos subjetivamos no momento em que exercemos nossa atenção. Logo, no plano individual a atenção não serve somente de

filtro para os objetos aos quais ela se direciona. Na verdade, ela se volta também para uma modalidade de filtragem e intercâmbio a nível dos elementos e forças que nos constituem, se estabelecendo como um vetor no qual nós nos apoderamos de uma infinidade de objetos que nos cercam, à medida em que somos reconstituídos, ressignificados, reinventados nesse ato de apropriação. Como nos ajudam a pensar Varela, Thompson e Rosch (2010), trata-se de uma dinâmica corporalizada e reflexiva, na qual a reflexão é ela mesma uma forma de experiência. Os autores afirmam inclusive, que esta pode ser executada por meio da atenção/conscientização, pois

quando a reflexão é executada deste modo, pode cortar a cadeia dos padrões habituais de pensamento e predisposições, de tal modo que se apresenta como uma reflexão ilimitada, aberta a possibilidades para além das contidas nas representações pessoais correntes do espaço de vida. Designamos esta forma de reflexão por reflexão de atenção ilimitada (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2010, p. 54).

Desse modo, a equivalência entre subjetivação e atenção proposta na tese de Citton e revalidada na afirmação dos autores acima mencionados, nos serve como princípio orientador, a fim de pensar a experiência no plano da espectralidade cinematográfica. Em função desta constatação, poderemos retornar a nossa definição da experiência espectral e afirmar que ela se dá no momento em que nós nos voltamos, por meio do exercício de nossa atenção, para a obra audiovisual que assistimos. Essa experiência é caracterizada na medida em que nossa atividade atencional nos lança a um mergulho singular com os elementos próprios desse meio específico, a partir de nossa interação com o dispositivo cinematográfico (mesmo o televisivo, o da galeria de arte, etc) e com a obra audiovisual em particular. Ao mesmo tempo, tal mergulho reverbera num processo de ressingularização de nós mesmos, fato este que se dá em uma dimensão estética. Como nos mostra Citton, isso ocorre num plano coletivo onde nossa experiência se agencia a outras experiências:

Da liberdade de investigação da qual se beneficia nossa atenção, dentro do fluxo atencional sobre o qual embreamos nossos sentidos, cada leitor, ouvinte ou espectador traça sua exploração singular da obra, contribuindo à dupla individuação paralela, da obra e das subjetividades que se elaboram através dela (CITTON, 2014a, p. 235).

Devemos pensar a dimensão estética, tal como fizemos no capítulo dois, no sentido de que no contato com o material audiovisual o sujeito se coloca, por meio do exercício de sua atenção, numa perspectiva de transformação subjetiva constante. O que Citton propõe, baseando-se na leitura de Rancière, é todo um trabalho de discussão sobre a atenção no qual “a imersão em uma experiência estética conduz a valorizar as sensações e os sentimentos precedentemente insuspeitos e/ou a modificar as valorizações que lhe são associadas” (CITTON, 2014a, p. 218). Mas não nos referimos somente a transformações operadas no âmbito das leituras, interpretações ou das valorizações produzidas pelo espectador. Trata-se verdadeiramente de possibilidades de transformação efetuadas num processo inventivo de (re) configuração de si, potencializadas pela interação com a obra audiovisual. De acordo com Kastrup (2012), na experiência estética a atenção tem sempre duas faces. De um lado, ela se encontra voltada para o exterior e do outro ela se volta para o interior, numa espécie de atenção a si. “Por sua vez, esses dois lados devem trabalhar com uma atenção de uma qualidade especial, capaz de acessar a dimensão de virtualidade tanto do mundo quanto da subjetividade” (KASTRUP, 2012, p. 24). É, portanto, nessa inflexão estética de uma atenção voltada ao universo da obra e a si mesma, que a atividade atencional se caracteriza como um vetor de subjetivação.

No momento em que assistimos a um filme, nossa atenção não se envolve somente com sua história, seus personagens, com os detalhes postos em evidência nas cenas e nos planos, com os efeitos especiais e todos os outros recursos que nos impelem a navegar naquilo que assistimos. Para além desses elementos, nossa atenção se volta também para nós mesmos, para nosso universo cognitivo,

afetivo e mesmo para nosso corpo, pois na medida que compomos nossas leituras por meio da atenção, uma série de conexões entre o que é exibido e nossa referências perceptivas, cognitivas, afetivas e sociais passam a ser estabelecidas. Uma multiplicidade de ressonâncias surge nesse plano atencional e interativo, destacando-se aí os aspectos mais variados, oriundos de um acoplamento entre nós, as nossas vivências e isso a que assistimos. Conforme nos mostra, Jean Marie Schaeffer (2011), a relação estética é vista no âmbito da conduta humana, sendo em seu desenvolvimento o exercício da atenção considerado o seu desafio central. Para Schaeffer, o que confere o caráter bem-sucedido ou fracassado de uma experiência estética não são as características do objeto (se o filme é bem montado ou não, se ele corresponde à realidade ou não, etc.), mas a qualidade satisfatória do processo atencional investido nesse objeto. Logo, não se trata simplesmente do ato de assistir ao filme sentado em uma poltrona numa sala de exibição, ou deitado comodamente no sofá de casa, mas de nosso envolvimento efetivo com o que é exibido, bem como o que é produzido a partir dele.

5.2. O DISPOSITIVO COMO LABORATÓRIO ESTÉTICO

É no sentido de uma reinvenção coletiva dos sujeitos e das relações destes entre si que Citton apela para o que chama de laboratório estético. O autor explica que este termo se torna apropriado, na medida em que os dispositivos constituem uma estrutura que nos possibilita uma atitude de experimentação como base da experiência estética na esfera artística, seja nas instalações exibidas nas galerias de arte, nos variados circuitos de exibição de um filme, ou num grande espetáculo, como os concertos de rock ou os shows de dança e hip-hop.

Mesmo que seus métodos não sejam ‘específicos’ no sentido habitual do termo, nossas experiências estéticas participam de uma atitude de experimentação (coletiva) que corresponde bem ao nosso imaginário do laboratório: um espaço temporariamente isolado do mundo cotidiano torna-se um lugar de investigação, onde nós testamos certos limites do que se pode fazer, se perceber, se ressentir, se descobrir, se pensar, se justificar (CITTON, 2014a, p. 220).

Para Citton, a modernidade artística nos ensinou a fazer do nosso encontro com a obra, a ocasião de uma prova, entendida como uma experimentação que se organiza em termos de dissonância cognitiva. Kastrup também compartilha de uma visão semelhante quando afirma que, “no caso da experiência estética, o encontro com a obra de arte instala uma relação consigo já marcada pela suspensão da tendência recognitiva” (KASTRUP, 2012, p. 28). Mesmo não tendo por objetivo medir seus efeitos segundo uma valorização quantitativa, esta experimentação encontra o valor de “prova” no sentido de considerarmos, tanto o que o artista pode efetuar em seu trabalho, quanto o que o espectador pode enfrentar em sua interação com a obra. Logo, as experimentações produzidas no campo da experiência espectral se orientam segundo as diversas testagens ou avaliações que ambas as partes realizam nesse processo.

Citton nos revela um fato importante no que se refere ao laboratório, destacando duas nuances no entendimento da questão. A primeira se refere à condição deste remeter ao termo *labor*, uma vez que, “nossas experiências estéticas incluem igualmente o laboratório, no sentido etimológico do termo, em que eles são o lugar de um trabalho” (CITTON, 2014a, p. 220). De um lado, no que diz respeito a obra de arte e a perspectiva do criador, “mesmo a arte da improvisação ou essa do objeto descoberto, que abrem um lugar importante na inventividade, repousam sobre o empreendimento de esforços necessários para se fazerem advir dos encontros ou das descobertas interessantes” (CITTON, 2014a, p. 220). De outro, a participação do espectador comporta igualmente o labor, no sentido de que nossas

experiências estéticas se constituem por um certo desafio lançado a nossa capacidade de prestar atenção. Neste caso, não nos voltamos somente para o filme, mas “somos convidados a trabalhar sobre nós mesmos, a fim de elevar nossa sensibilidade, nossos sentimentos e nossa compreensão à altura do programa que a obra nos propõe” (CITTON, 2014a, p. 220).

Devemos considerar que os espaços de exibição se confirmam como facilitadores da experiência espectral e do consequente labor propiciado pelo exercício da atenção. Vimos com Mauerhofer, a importância de destacar o espaço de exibição, além dos fatores inerentes ao próprio espectador. No entanto, é preciso enfatizar que os espaços de exibição no contemporâneo não se limitam mais às salas de cinema. Como vimos no capítulo três, hoje em dia, além da sala escura, temos a possibilidade de assistir filmes em espaços como os museus ou em casa, seja no DVD, na TV a cabo, no computador, na Netflix no YouTube, ou mesmo na tela de um smartphone. Obviamente esses ambientes, na condição de partes integrantes do dispositivo cinematográfico, produzem reconfigurações na experiência espectral, extrapolando os meios clássicos de exibição. É neste sentido que as salas de cinema, bem como os vários dispositivos de exibição são considerados também como dispositivos de produção, verificação e reprocessamento de valores.

Citton afirma que os espaços dedicados à arte elaboram uma dupla prova, na qual se submetem paralelamente, tanto a obra (será que ela vai “resistir” ao público, fornecendo qualquer coisa que sustente a atenção que lhe será destinada?), quanto o espectador (saberia este tirar proveito e desfrutar da ocasião que lhe é proposta?). Em relação a este fato, a experiência espectral somente pode ser considerada como bem-sucedida, na condição de que, tanto o filme em sua proposta de experimentação estética, quanto a atenção que lhe é direcionada sejam eficientes naquilo a que se propõem: “A experiência somente é conclusiva se a obra e a atenção que ela solicita tenham, cada uma conseguido provar seu

valor – independentemente e, no entanto, em conjunto” (CITTON, 2014a, p. 221). Ou seja, ambas devem atestar sua capacidade de experimentação em seu campo de atuação específico, produzindo o regime de uma terceira coisa dado no plano das interações que essas duas instâncias estabelecem entre si. O sucesso do filme estaria então em potencializar o maior número possível de experiências estéticas junto ao público. Mas as experiências não se encontram determinadas pelo filme ou restritas a ele. Este é visto como um provocador, um disparador de situações que implicam modos de experimentação perceptivas, sensoriais, afetivas e cognitivas. O percurso, embora possa ser sugerido pela obra, é feito pelo espectador, que relaciona o que assiste com o seu próprio universo subjetivo. Consequentemente, o sucesso da atividade espectral reside no desenvolvimento da atividade atencional, visando a elaboração estética do material audiovisual assistido, assim como da própria subjetividade do espectador, num processo de experimentação que se alinha com o que propomos como tradução.

A segunda nuance descrita por Citton completa o sentido geral do termo laboratório, complementando seu prefixo: *labor + oratório*. O “oratório” estaria associado, a princípio, as formas de culto comuns nas tradições religiosas. Ele aparece como intimamente ligado a um tipo de atividade particular que é o rogar. Trata-se, portanto, de um lugar de labor orientado pela oração. O autor recorre aqui a noção de leitura profunda⁵⁰ de Nicolas Carr (2011), a fim de destacar que a dimensão de rogar tem suas raízes no culto religioso, principalmente na leitura dos escritos sagrados, sendo um princípio

50

Citton menciona a “leitura profunda” de Carr, a fim de contrastar a distração infligida pelas mídias digitais frente a concentração que favorecia a cultura do livro, tal como ela é posta em funcionamento no momento de se ler em silêncio: “Ler um livro era um ato de meditação. Não se tratava de limpar a mente, mas de lhe preencher, de lhe renovar o conteúdo. Os leitores desviavam sua atenção da corrente de estímulos passageiros exteriores para mergulhar, mais profundamente, numa corrente interior de palavras, de ideias, de emoções. Esta era – e é ainda hoje – a essência do processo mental único que é a leitura profunda”. (CARR, 2011, pp. 99-100). *In*: CARR, Nicholas. **Internet Rend-il Bête ? Réapprendre à lire et à Penser dans un Monde Fragmenté**. Paris : Laffont, 2011.

que estrutura até hoje nossa experiência literária. Neste sentido, existe também um pouco de oração em nossas experiências com os demais dispositivos artísticos. A dimensão de oração remete então a uma atitude de renovação do espírito como oriunda dessas práticas. Ela pressupõe uma transformação do ser, o *fazer ser* que vimos com Rancière no que se refere à discussão estética, e que suscita todo um trabalho de elaboração de si. Citton afirma:

Ao sublinhar a dimensão 'mediadora' da leitura profunda ou literária, fazendo-a emergir da tradição religiosa medieval e lhe dando a função de 'encher o espírito' e de 'renovar o conteúdo', Nicolas Carr já estava marcando o que nossas experiências estéticas detêm sempre de 'oração', das quais elas são, sem dúvida, oriundas historicamente (CITTON, 2014a, p. 221).

Um outro aspecto importante no que se refere à oração é o da dimensão do espaço de experimentação proporcionado pelo dispositivo e que se instaura a partir do trabalho do artista, culminando na obra a ser exposta aos espectadores. Os museus, espaços de exibição e galerias assumem a condição de templos (baseando-nos aqui, numa lógica que pressupõe que o melhor espaço de encontro com Deus seja a igreja), nos convidando e impelindo a buscar uma experiência estética. O que nos mostra Citton, é que esse templo, longe de se dedicar a uma contemplação platônica é, na verdade, uma grande arena de experimentações e agenciamentos. Por isso ele recorre ao laboratório. Outro dado importante é que a experiência estética sempre se estabelece no momento em que apelamos para que o nosso encontro com a obra possua um bom lugar, isto é, um espaço que lhe seja propício: "Assume-se o risco de que este ensaio que é a obra, que se instaura com o artista ou que se expõe como espectadora, nunca aconteça sem rogar para que o encontro, improvável e aleatório, possua um bom lugar" (CITTON, 2014a, p. 221). Mas, como vimos anteriormente, a ambiência não se restringe, na experiência espectral no cinema, somente às condições de exibição, o que nos obriga a ampliar nossos horizontes em relação ao

laboratório. Consequentemente, em se tratando da espectatorialidade, os dispositivos variam, considerando ainda, que a verdadeira ambiência se encontra na própria experiência do espectador, ou seja, naquilo que concerne à realização de sua atividade atencional, sendo potencializada pelos recursos dos espaços de exibição.

Na verdade, para além do ambiente, o laboratório se relaciona com a busca por um bom encontro com a obra, visando a experiência estética. O que se torna evidente é que o exercício de nossa atenção se constitui o cerne da experiência. Por meio de nossa atividade atencional buscamos os meios e recursos próprios à fruição do relacionamento com a obra. Além disso, mesmo na situação de uma ida a um museu ou ao cinema pelos mais esdrúxulos motivos, nós mantemos sempre alguma expectativa de que a obra em sua condição artística nos surpreenda com alguma coisa. Como explica Citton, "se vamos a um espetáculo teatral ou se abrimos um livro, animados pela esperança de nos conectar momentaneamente com alguma coisa por maior que seja, a ocasião é a de uma comunhão propriamente mística, capaz de nos iniciar em uma forma mais elevada de existência" (CITTON, 2014a, p. 221). Desse modo, a experiência espectatorial se estabelece, no contexto da interação com a obra audiovisual, por meio de uma comunhão estética, provocando uma espécie de transe imersivo através do qual nossa atenção navega, realizando suas leituras e elaborações as mais variadas. É nesta dimensão de oração que o trabalho de tradução se realiza, uma vez que qualquer que seja nossa impressão, elaboração, avaliação ou leitura realizada no plano das imagens e dos sons, quando encarnadas na experiência, elas são sempre fruto de uma experimentação estética dada a partir de um acontecimento espectatorial.

Pode-se falar, neste caso, no que Citton define como uma *performance atencional*: "longe de ser conhecida como um fenômeno tardio permanecendo exterior as obras e supondo-as existir de modo autônomo, a recepção revela aqui a colocação em cena de uma

atenção conjunta, co-presencial à obra, atenção que se vê ela mesma erigida em ação artística" (CITTON, 2014a, p. 222). A performance se dá nas experimentações estéticas postas em funcionamento graças a dimensão da oração e do labor implícitas no laboratório. Desdobra-se daí que as performances atencionais dos espectadores no cinema estabelecem, por meio das regras e rituais oriundos dessas práticas, uma variedade de *protocolos atencionais conjuntos*, nos quais "nossa atenção estética é estruturada por temporalidades, fazes, atitudes, modos de focalização e de distanciação, podendo tornar-se objeto de exercícios partilhados" (CITTON, 2014a, p. 222).

À medida que vamos realizando nossas performances e produzindo nossas traduções, contribuímos para a produção de um acervo cognitivo (seja na condição dos hábitos relativos ao rio semântico de Carrière, ou no que se refere aos clichês como denomina Citton) que passam a ser partilhados no plano da atenção conjunta e coletiva. Por mais isoladas que possam parecer, nossas experiências com os filmes que assistimos terminam sempre por se expressar em nossas próprias atitudes e concepções, convergindo na produção de novos discursos, no contexto dessa teia embaraçada entre o visível e o dizível no qual se inscrevem as nossas relações com o universo das imagens. Nossas experiências circulam e contagiam não só os outros espectadores, mas os produtores e o próprio dispositivo, que também têm que se reinventar em função dos exercícios atencionais partilhados. Se entramos em uma comunhão estética com a obra, esta alça, numa dimensão conjunta e coletiva, uma comunhão geral entre os espectadores. Onde acessamos um verdadeiro rio semântico de experiências espectatoriais as mais difusas e heterogêneas, contribuindo no plano da atividade atencional, para nossa própria *poiesis*.

Um outro aspecto deve ser detalhado no que se refere à concepção da atenção como um ritual. Citton relaciona a dimensão de oração presente nas experimentações dos laboratórios estéticos à

antiga *Ordem do Terceiro Pássaro* (Order of the Third Bird)⁵¹. Para o autor ela simboliza o exercício atencional por um coletivo multinacional e multicultural. “Seus adeptos tinham por dupla missão complementar, cultivar ativamente suas capacidades atencionais e se alimentar de sua contemplação ativa por uma obra” (CITTON, 2014a, p. 222). Trata-se de um tipo de prática instituída por um grupo de espectadores, na qual estes consagram diferentes modalidades precisamente treinadas de atenção sustentada a uma certa produção humana, podendo o exercício atencional durar de trinta minutos a vinte e quatro horas.

Para o autor, esse tipo de prática simboliza em sua condição de ritual, o exercício da atenção conjunta. De um lado, pelo fato dela revelar a convergência sincronizada dos nossos hábitos espectatoriais, sendo a própria substância da performance atencional. De outro, em função de que essas práticas não falham em produzir seus efeitos sobre os espectadores originalmente exteriores ao ritual. No caso do exercício da atenção em galerias e museus, por exemplo, a ritualização, bem como a intensidade de nossa atenção atraem poderosamente a atenção dos outros espectadores que, por sua vez, passam a observar o que assistimos com uma curiosidade excepcional. E isto, levando-se em consideração o regime museológico contemporâneo onde, por exemplo, os circuitos de turistas são quase que condicionados a se dedicar (com uma qualidade atencional cada vez mais pobre e agenciada a uma política de interação com a obra como entretenimento e diversão) somente a uma meia dúzia de obras selecionadas, sobrevoando apressadamente todo o resto da coleção.

51

A Ordem do Terceiro Pássaro pode ser considerada uma associação ou movimento, cuja origem data do final do XIX/ início século XX, composto por pessoas que se reúnem para desenvolver ritos públicos ou privados de atenção sustentada a determinados objetos (geralmente obras de arte). Os rituais caracterizam-se por uma série de exercícios contemplativos nos quais as instruções visam a aquisição de um conjunto de posturas mentais destinadas a dirigir o adepto, quando este dedica a uma presença atenta para com uma obra específica. Mais informações em: ESTAR (SER). *Sociedade Estética para Realização Transcendental e Aplicada*. http://www.estarser.net/communiques/?page_id=199.

As experimentações produzidas pela Ordem do Terceiro Pássaro são exemplos de como se constitui uma “prática”, ou um “trabalho” implícito ao uso ritualizado da atenção. “Observar, selecionar, comparar, interpretar, para retomar os termos de Jacques Rancière; eis o que se emerge indissociavelmente da filtragem e da criação” (CITTON, 2014a, p. 224). As práticas atencionais lidam, em sua interação com os variados dispositivos artísticos, com uma multiplicidade de imagens. Elas nunca são simplesmente recebidas, como se um dispositivo ou uma tecnologia já tivesse de antemão fixado seus significados para toda a eternidade. Ao contrário, o universo das imagens toma um sentido singular. Não somente no momento em que elas são produzidas pelo artista, mas nas operações de reprocessamento executadas por um espectador sempre atento. Para Citton, o que os integrantes da ordem dos pássaros cerimonializam, são os protocolos de uma atenção reflexiva cuja principal função é a de elaborar e aprofundar as operações comuns na experiência estética:

Ao alinhar alguns pares de olhos diante de uma obra negligenciada, os exercícios *low tech* praticados pelos pássaros constituem um laboratório no qual podemos nos observar e nos experimentar com a maior finesse dos processos que ‘trabalham’, em realidade, todas as imagens que nos afetam” (CITTON, 2014a, p. 225).

Neste caso, a atenção não deixa de funcionar como um operador por meio da seleção. Contudo, ela não se dá em um universo de imagens totalmente prontas, mas num híbrido de informações (perceptivas, sensoriais, linguísticas, cognitivas, sociais e políticas) que somente se constituem em imagens para atender as demandas específicas de subjetivação na experiência espectral. Tal operação transforma a informação em significação, graças a um constante trabalho de enquadramento (e também de desenquadramentos e reenquadramentos), o que corrobora com a nossa colocação de que o espectador também realiza um processo de edição sobre o que assiste. Essa edição se opera na atividade espectral pelo exercício da atenção.

Poderíamos objetar que as práticas comuns aos adeptos da Ordem dos Pássaros não se realizariam perfeitamente na sala de cinema, uma vez que nela nos colocamos de certa forma distanciados dos demais espectadores e nos fixamos diretamente na tela, sendo ela nosso alvo principal. Todavia, como já havíamos mencionado nos capítulos três e quatro, mesmo no caso da atividade espectral exercida nesse tipo de ambiente, é possível constatar a dimensão conjunta e coletiva da atenção, na qual acompanhamos a atenção dos outros, seja de modo virtual, ou no acompanhamento dos movimentos dos demais presentes. É óbvio que esta não é a tônica da postura do espectador nestes casos, mas isso não significa que a dimensão conjunta e coletiva não se realize, tal como vimos no exemplo do *cocktail party*. Na verdade, modificam-se as formas de acompanhamento da atenção de outrem, o que não anula a ênfase na ritualização de uma atenção dedicada ao filme. Também não se diminui a importância do aspecto referente a oração como a procura do bom lugar subjetivo inerente à interação com os dispositivos, das experimentações e, enfim, dos exercícios atencionais sustentados que podemos pôr em jogo ao assistir um material audiovisual. Todo processo atencional pressupõe um ou vários tipos de atenção modulada em seus múltiplos espectros. Vimos que cada um deles possui seus protocolos, ou rituais específicos. Além disso, os regimes atencionais também se organizam de acordo com seus próprios protocolos.

A Ordem dos Pássaros, longe de se restringir as galerias e museus, tem muito a contribuir com a experiência do espectador no cinema. O que Citton revela é que as práticas ancestrais de exercícios atencionais (reveladas pelas múltiplas tradições de exercícios espirituais) tornam-se o objeto de novas reflexões com o advento das tecnologias digitais. O autor afirma que repetimos, frequentemente com razão, que a imagem digital (feita de pixels sobre a tela) difere ontologicamente da imagem analógica (a da película fotográfica constituída por uma base plástica, geralmente de triacetato de

celulose), por exemplo, onde a segunda imporia ao receptor um bloco de características fixas numa forma, enquanto que a primeira permite modular diferentes parâmetros, tais como o tamanho, quadro, intensidade de cores e mesmo a sua composição interna, através da manipulação de ferramentas como o *Photoshop*.

A grande inovação das tecnologias digitais é a de que elas produzem uma verdadeira *desestabilização do estatuto da imagem*. O autor explica que ao invés de incentivar a alienação exacerbada do nosso olhar, essa desestabilização potencializada pelos dispositivos digitais “faz somente exteriorizar trabalho ativo e criativo de reenquadramento, que constitui, em todo momento, a função própria da atenção humana” (CITTON, 2014a, p. 226). O *Photoshop* é o signo de uma época em que as imagens são produzidas e postas em circulação numa proporção e velocidade incomensuráveis, considerando-se ainda que, além de simplesmente circular, elas agora podem ser articuladas, cortadas, coladas, realçadas, superpostas, envelhecidas, saturadas de efeitos, dentro de uma multiplicidade de processos acessíveis a qualquer pessoa⁵².

Mas o que desejamos enfatizar é que essa liberdade operacional sobre a imagem não se restringe somente às ferramentas tecnológicas. O imaginário do espectador também edita as imagens, sons e textos que compõem seu acervo, realizando suas bricolagens estéticas. Para Citton, a imagem digital, comum em nossa época, é resultado de um processo de transformação de informação em significação operada por um corpo atento. “A imagem não pode ser reduzida unicamente ao nível de sua aparência de superfície, mas deve

52

Embora o *Photoshop* seja um software para uso profissional, dispomos hoje de uma quantidade enorme de aplicativos para celulares que nos permitem realizar as mais diversas bricolagens com imagens, tais como o *PicCollage* (um aplicativo que permite a criação de painéis de fotos, utilizando fotografias salvas na memória do dispositivo móvel ou imagens baixadas da internet, modificando suas cores, padrão do fundo, inserir texturas, etc.) e o *Photoshop Express*, versão popular do super programa (disponível para sistemas Android, IOS, dentre outros, dotado de recursos semelhantes ao primeiro e permitindo, o ajuste das imagens antes de publicar, compartilhar ou montar uma colagem).

ser entendida de maneira a incluir todo o processo de tratamento pelo qual a informação é tornada perceptível através de uma experiência corporizada” (CITTON, 2014a, p. 226). Para além dessa desestabilização, no momento em que o espectador dedica várias horas de atenção sustentada na contemplação de uma obra audiovisual, ou quando realiza seus enquadramentos e reenquadramentos, num processo de edição baseado em sua atividade atencional, ele opera uma *reestabilização da imagem*, colocando-se na posição de “experimentar de maneira reflexiva os processos de tratamento que estabilizam a informação em imagem significativa” (CITTON, 2014a, p. 226).

Os laboratórios estéticos aparecem assim como os lugares de exercício e de experimentação, concebidos como um trabalho perfeitamente comum, através do qual nossa atenção elabora os elementos de informação para lhes constituir em percepções, em imagens e significações. “Os laboratórios chamam nossa atenção para refletir sobre os objetos aos quais ele se consagra, assim como sobre as valorizações as quais ele participa” (CITTON, 2014a, p. 227). De acordo com Citton, uma ecologia da atenção deverá por eles se interessar, tomando-os como fundamentais. Consequentemente, o meio audiovisual se coloca, como facilitador dos bons encontros estéticos, na condição de potencializar nossa experiência espectral, se tornando um verdadeiro laboratório de experimentações realizadas por meio do exercício de nossa atenção.

5.3. OS REGIMES ATENCIONAIS NO CINEMA

Ao longo deste capítulo pudemos abordar uma série de fatores importantes no que se refere ao exercício da atenção. Destacamos especialmente que a experiência do espectador de

cinema pode ser vislumbrada a partir do acesso à atividade atencional por ele exercida, mesmo após a saída do espaço formal de exibição. Podemos acessar as experiências atencionais dos outros espectadores, sem que estejamos presos ao momento preciso em que o filme foi exibido. O acontecimento pode surgir implacável no momento em que, ao assistir a um filme, somos impactados por uma cena que entendemos como sendo marcante. Mas pode ocorrer também de um detalhe fundamental vir à tona dias depois de assistirmos a obra e somente aí tudo fazer sentido. Às vezes, o acontecimento flui ou literalmente produz seu desfecho após a sessão, numa conversa animada com os amigos, por exemplo. No coengendramento do espectador e do dispositivo, a experiência estética não se subordina a uma temporalidade cronológica. Não é somente quando estamos na sala escura que tudo em relação e experiência espectral acontece.

Lembremos que a atenção é um processo em mil folhas. Logo, inúmeros desdobramentos podem se desencadear a partir de cada uma delas. Devemos considerar que cada folha tem seu tempo e ritmo próprios, suscitando um amplo trabalho de elaboração/tradução em uma temporalidade que escapa ao nosso ritmo cotidiano e com as implicações transindividuais diversas. É importante ressaltar que as mil folhas se agenciam numa atividade que segue, não um ordenamento único, mas é composta de várias interfaces, personalizando-se de acordo com a especificidade do que estamos vivenciando. Por esse motivo, recorreremos ao funcionamento segundo os regimes atencionais, de acordo com o que vimos com Boullier. Mas não se trata de vários regimes desconexos, como se existisse de forma isolada uma atenção de alerta, uma de projeção, de fidelização, ou outra de imersão. Não nos referimos a tipos distintos, mas um regime atencional geral que se caracteriza pela mistura desses polos, lembrando que podemos caracterizá-lo, de acordo com o que havíamos mencionado ao apresentar as ideias de Boullier, por um ou mais polos como predominantes, em função do ambiente onde

a experiência se dá. Estaremos, por conseguinte, tentando pensar esse regime atencional no contexto do exercício espectral da atenção no cinema.

De acordo com essa lógica, podemos pensar o *regime de alerta* presente em diversas situações espectralais. Há de se notar, por exemplo, que ao manusearmos nossos smartphones, uma série de sinais luminosos indicam a presença de mensagens as mais variadas. Ao entrarmos numa rede social como o *Facebook*, uma série de notificações aparecem imediatamente na tela, nos impelido a uma atividade ou nos fazendo acompanhar as atividades de outros usuários. Os pedidos de atualização dos aplicativos interferem em nossas atividades no computador ou no telefone. Num jogo de luta no *Playstation*, temos que estar o tempo todo atentos aos golpes e as armas dos inimigos, temos que observar a barra de energia do nosso avatar a fim de saber nossas chances no jogo, temos que estar atentos aos links de bônus que surgem durante a missão, etc. Desse modo, podemos constatar que nesses dispositivos, os sinais de alerta são constantes sendo este, no caso, o regime mais preponderante. No cinema a situação é um pouco diferente. Não somos o tempo todo solapados por sinais cuja função é chamar a atenção e nos retirar de um determinado foco em nossa atividade espectral com o filme.

Contudo, é certo que a obra audiovisual comporte sinais de alerta. Podemos notar que, num filme de terror ou de suspense, por exemplo, eles sejam mais constantes do que num romance. Não vemos janelas pop-ups de anúncio se abrindo durante a exibição de uma obra, pelo menos no cinema. No caso de filmes na televisão os anúncios são intercalados em pausas na exibição do material. Onde podemos concluir que, em comparação a um computador, smartphone ou a um videogame, a intensidade dos sinais que ativam o regime de alerta nas obras audiovisuais é bem reduzida e estes estão sempre subordinados aos aspectos estéticos da obra. Aliás, na sala escura nos encontramos na situação de cinema, numa condição privilegiada, onde nos desconectamos das campanhas e dos

alarmes generalizados desses aparelhos: “as salas de leitura, de aula, de cinema, de concerto, de dança ou de teatro, além das igrejas são os últimos lugares sagrados onde o vampirismo atencional da comunicação respeita ainda os valores superiores de uma certa comunhão mística – que seria perturbada, como num sacrilégio, pelo toque de um telefone” (CITTON, 2014a, p. 230). Mesmo que não sigamos à risca a instrução de desligar os celulares, o nosso apelo a estes dispositivos se reduz drasticamente. Consequentemente, entendemos que o regime de alerta esteja presente na atividade atencional do espectador de cinema, não se constituindo, entretanto, como a tônica dessa atividade.

A *fidelização* merece também algumas considerações. Em função da prerrogativa de confiabilidade, ela nos mantém conectados com a situação para qual nossa atenção está voltada em um determinado momento, baseando-se para isso, num intercâmbio recíproco e duradouro com vistas a sua previsibilidade. Neste regime nos mantemos indiferentes às oscilações informacionais do ambiente (o que não significa um isolamento total) e nos fixamos sobre um determinado fenômeno. O exemplo de nossa interação num site de internet continua sendo eficiente, no intuito de mostrar que, por meio das fidelizações, vamos nos fixando na visualização dos seus conteúdos e evitando que zapeemos, por exemplo, entre várias plataformas ou dispositivos. O mesmo vale para a televisão que usa de recursos de fidelização na produção de seus programas, com a finalidade de que não migremos de canal em canal e fixemos nossa atenção, principalmente em suas propagandas. Porém, nem todos os dispositivos espectatoriais utilizam a fidelização da mesma forma e com a mesma intensidade. Na literatura esta fidelização se dá muito mais na decodificação progressiva dos elementos narrativos da obra no campo cognitivo, do que pelos aspectos perceptivos que mobilizam nossa atenção. A menos que se trate de um livro infantil que usa de recursos lúdicos e imagéticos, ao lermos um livro de literatura, nossa atenção se volta para a história em si. Já na leitura de

um livro de filosofia esta se volta para o problema teórico, bem como a proposta de sua solução. No caso da leitura na internet a situação já se diferencia, em função da própria mescla entre os dispositivos. Se nos defrontarmos com um mesmo artigo científico on-line em dois sites diferentes, provavelmente nossa atenção se voltará ao que possuir uma visualização mais atraente e ao que nos oferecer mais recursos de leitura, etc. Ou seja; para além do conteúdo informacional, determinados elementos virtuais interferem em nosso exercício atencional, nos impelido a permanecer fixados naquele dispositivo e na leitura do material, seu objetivo maior.

No cinema, percebemos que não só os elementos narrativos da história nos prendem e nos fixam na visualização da obra. A própria visualização desta narrativa através das imagens e sons no plano fílmico pode exercer esta função, atestando uma espécie de coerência que literalmente prende nossa atenção. Isso às vezes ocorre em contradição com a própria narrativa, como no caso do filme *O Ano Passado em Marimbad* de Alan Resnais. Tentando desvendar o nexo da história, o espectador é surpreendido o tempo todo por situações onde não consegue estabelecer o encadeamento temporal entre passado, presente e futuro. No entanto, os planos fílmicos são tão bem amarrados e articulados na obra, que terminam por nos passar a impressão de coerência e sentido, através da qual vamos organizando nossa leitura sobre o material exibido. A fidelização, portanto, faz parte do regime atencional e como podemos observar, ela é aplicada mediante a relação que estabelecemos com cada dispositivo, oscilando da mesma maneira em intensidade, de acordo com nossa experiência com cada um deles. Já na internet e na televisão, o imperativo comercial de prender o espectador e manter a audiência, faz com que a fidelização seja um fator proeminente.

Diretamente relacionado a fidelização, temos o *regime de projeção*. Na medida que nossa atenção se respalda, em termos de confiança, aos processos e esquemas que nos são transmitidos e que nós elaboramos nossos próprios processos de leitura, e de

decodificação, vamos associando essas estruturas no âmbito de nossa interação com o dispositivo e construindo um acervo atencional que nos auxilia em outras experiências espectatoriais. Nossa sensibilidade é constituída por um vasto aparato de esquemas sensorio-motores, ou clichês como denomina Cитton. Esse aparato é responsável pelas “filtragens seletivas”, elaboradas a fim de manter uma adesão ao objeto para o qual nossa atenção se encontra endereçada, nos tornando imunes as interferências internas e externas que possam quebrar o ciclo da experiência em questão. Em nossa interação com os dispositivos midiáticos, incluindo aí os audiovisuais, nós reproduzimos os esquemas fidelizados, criando uma ambiência favorável a interação com o dispositivo.

Vejamos o caso da leitura, por exemplo. Ao iniciarmos nossa navegação em um texto, automaticamente vamos nos acoplando ao estilo do escritor, ao modo de escrita que acompanhamos durante a leitura e tendemos a projetar esses hábitos nas leituras posteriores de outros textos de sua autoria. A atenção não se volta então somente ao conteúdo da obra. Ela acompanha também o modo de escrita, e caso este venha a se modificar, ela imediatamente identifica o processo e passamos a ter um estranhamento em relação ao que lemos. Isto ocorre também no trabalho de tradução da obra de um autor, onde quando (após a leitura de algumas de suas obras, e nos habituando ao seu modo de escrita e pensamento) nos deparamos com formas coloquiais diferentes as corriqueiramente identificadas, questionamos a natureza da tradução, sua proveniência e mesmo se o conceito ou a ideia realmente pertence ao autor em questão. No campo das mídias digitais a projeção é um regime altamente explorado. Nos dispositivos como *Facebook* e *Twitter* navegamos, basicamente nos clichês automatizados. Curtimos, printamos, compartilhamos às vezes uma publicação sem ao menos ter lido visualizado direito, simplesmente por que a maioria de nossos amigos a compartilhou. Trata-se de um uso completamente diverso da projeção em relação a leitura de um livro, por exemplo. Talvez, no caso específico

das redes sociais, nem mesmo precisemos fidelizar atencional e cognitivamente uma informação ou imagem a fim de lhe projetar. O que se fidelizam são os próprios hábitos projetivos, contribuindo para que nós os repliquemos de modo impulsivo e automático.

No caso do cinema, podemos pensar como exercício da atenção se desenrola no regime projetivo considerando, por exemplo, as técnicas de montagem utilizadas por Sergei Eisenstein (1949) em seus filmes. Em relação a montagem métrica, onde as situações de tensão são obtidas mediante o efeito da “aceleração mecânica, ao se encurtarem os fragmentos, ao mesmo tempo preservando as proporções originais da fórmula” (EISENSTEIN, 1949, p. 79), nossa atenção pode detectar a diminuição da duração do plano fílmico, assim como a intensidade das sequências, agilizando o processamento das informações e das situações de tensão. À medida que a atenção fideliza os procedimentos métricos ela os projeta automaticamente na leitura das demais cenas, nos possibilitando sua melhor apreensão. Na montagem rítmica, a atenção se volta para os procedimentos de continuidade visual e da ação, tais como as entradas e saídas entre os quadros. Ela detecta os jogos de oposição de forças postos em funcionamento na cena através da leitura das diferentes movimentações dos elementos no quadro, onde “é o movimento dentro do quadro que impulsiona o movimento da montagem de um quadro a outro” (EISENSTEIN, 1949, p. 81). Uma vez esses jogos sendo apreendidos, a atividade atencional os aplica sucessivamente na leitura das demais cenas, otimizando nossa atividade espectral. Na montagem tonal, a atividade atencional se volta às estruturas emotivas aplicadas sobre material não emocional, “onde o estímulo é transferido de seu uso comum como situação (...) para estruturas paradoxais em tom” (EISENSTEIN, 1949, p. 83). Essas estruturas postas em jogo na cena, bem como sua intensificação ou não, são fidelizadas e lançadas na leitura das demais situações e personagens.

A atenção se volta também para a conjugação dos esquemas métricos, rítmicos e tonais no caso da montagem atonal,

"distinguível da montagem tonal pelo cálculo coletivo de todos os apelos do fragmento" (EISENSTEIN, 1949, p. 84). Além de fidelizar os procedimentos de manipulação do tempo no plano e as ideias e emoções no contexto da cena, ela projeta esses esquemas em nossa leitura, contribuindo para que nós acessemos o efeito esperado pela técnica. Por fim, no plano refletido, nossa atenção se apropria dos procedimentos da montagem intelectual baseada no "conflito-juxtaposição de sensações intelectuais associativas" (EISENSTEIN, 1949, p. 86), detectando a inserção de ideias e informações em uma sequência, além do manejo da carga emocional que as situações na cena provocam. Consequentemente, por meio da projeção nós recorremos uma série de esquemas e clichês espectatoriais, através dos quais nosso exercício atencional assimila e processa as informações sonoras e imagéticas na constituição de nossa leitura do filme.

Pensemos por último, a *imersão*. Este é um regime importante no que se refere, por exemplo, aos videogames. O usuário, uma vez iniciado um jogo deve se apropriar de todos os recursos disponíveis, a fim de cumprir as tarefas e progressivamente mudar de fases. Ele mobiliza imediatamente sua atenção, no sentido de se instrumentalizar no jogo, experimentando e descobrindo progressivamente os movimentos do joystick, bem como os índices de sensibilidade de seus componentes. O usuário também começa a navegar nos recursos gráficos do jogo, descobrindo os ambientes virtuais, os avatares e personagens. Sua atenção deve lhe ajudar a fidelizar e projetar os mecanismos que automaticamente irão gerir a quantidade de atividade atencional dedicada a cada um desses elementos. Movimentos, golpes, poderes especiais são acionados utilizando determinadas teclas e manipulações nos controles. Todo um exercício atencional deve ser empregado na aprendizagem preliminar dessas funções. A partir dessa ambientação e da acumulação progressiva dos hábitos atencionais, o usuário segue na interação com o jogo, cumprindo as tarefas e mudando de fases. No entanto, mesmo com toda uma volatilidade de informações, o usuário não se dispersa e se dedica

cada vez mais a um mergulho intenso na situação virtual vivida na interação com o dispositivo, num estado de imersão, no qual permanece totalmente voltado para a atividade em questão.

Podemos notar facilmente que o regime de alerta, em sua condição de uma exigência constante na atividade atencional aplicada aos jogos eletrônicos, possui uma relação direta com a imersão que é própria a interação com esses tipos de jogos. Diferentemente do exemplo anterior das janelas pop-ups que nos perturbam em nossa atividade atencional no computador, os sinais de alerta num jogo de videogame não são interpretados como obstáculos ao estado de imersão. O jogador logo se ambienta com esses sinais e os fideliza, aprendendo os mecanismos hábeis de manipulação dos controles e habilidades, incorporando os “macetes”, e gerando um ganho em termos de direcionamento de sua atividade atencional, passando a agir de forma mais eficaz. O exercício atencional produz um envolvimento tamanho com o jogo, que o usuário praticamente esquece de tudo o mais que está ao seu redor, culminando num estado atencional imersivo de conotação hermética.

Uma outra atividade na qual a imersão se mostra interessante é da leitura. O caráter introspectivo do ato de leitura torna-se um vetor importante no que se refere ao exercício da atenção nesse tipo de prática. Vimos com Citton e com Carr que a dimensão de laboratório (labor + oratório) remonta as práticas religiosas, sendo este o solo de fundação das práticas literárias e da leitura profunda. Lembremos também que ela se configura como a base do regime de imersão e que é comum também as outras mídias. Como nos mostra o primeiro, “valorizar unicamente a imersão profunda cultivada por nossos bons e velhos livros, contra a navegação superficial induzida pela internet é nos impelir a dever escolher entre beber e comer. (CITTON, 2014a, p. 216). Na leitura, a atividade atencional em sua face de alerta lida, na grande maioria das vezes, não com dados perceptivos concretos, mas com saliências postas em evidência no desenvolvimento no jogo narrativo no qual se desenrola a obra. Também se

diferenciam os regimes de fidelização e projeção que operam muito mais a nível de uma atenção aos processos cognitivos voltados a decodificação do texto e articulados ao imaginário do leitor, onde o universo virtual da história narrada se materializa mediante o processo de leitura. Logo, podemos concluir que nela, nossa atenção se volta para os elementos narrativos e textuais, centrando-se no conteúdo da história, o que torna a imersão muito mais facilitada.

Porém, na experiência espectral no cinema, podemos afirmar que a imersão seja o regime atencional privilegiado. Podemos observar anteriormente, como os demais regimes se articulam na experiência do espectador em sua relação com as obras audiovisuais. A imersão se destaca neste caso, pois temos mais uma vez que recordar do aspecto referente a situação de cinema. A ambiência da sala escura nos favorece ao mergulho na obra e a todos os aspectos que a ela se relacionam. Os fatores externos são postos em suspensão, a baixa iluminação contrasta com o brilho das imagens projetadas na tela, tornando-as ainda mais evidentes, ocorrendo o mesmo em relação ao som e a acústica da sala, etc. Tudo é voltado para que o espectador dirija sua atenção ao material exibido. Nada deve se interpor entre ele e a obra. Essa suspensão proporcionada pelo ambiente favorece um estado de imersão que não é experimentado na interação com outros dispositivos artísticos.

Em se tratando de experiência espectral no cinema, não podemos deixar de assinalar as reconfigurações operadas pelos novos modos e dispositivos de exibição. Quando, por exemplo, assistimos um filme em casa, seja no DVD ou no computador, percebemos que a imersão é diferente em relação àquela na sala escura, embora ela ocorra também aí. Neste caso, muitas vezes procuramos nos recolher num cômodo que seja mais reservado, confortável e propício a essa experiência, além de procurar nos livrar das eventuais interferências, a fim de dedicar nossa atenção ao que estamos assistindo. Um outro dado interessante pode ser destacado em relação a nossa espectralidade domiciliar. Tal como na leitura de um

livro, podemos nos apropriar do material em etapas. Na atividade de leitura podemos nos dedicar a uma parte da obra hoje e outra manhã (talvez daqui a algumas semanas, caso estejamos muito ocupados), com o cuidado de não intercalarmos muito o período de leitura a fim de não perdemos nossa ambientação com a história e, conseqüentemente, nossa imersão atencional no processo. No caso do filme em casa, podemos agir da mesma maneira e segundo as mesmas precauções. Nós podemos pausá-lo, retomar a uma sequência, reproduzi-la mais lentamente e interromper a exibição a fim de analisar um aspecto que julgamos importante, caso nossa atenção detecte uma necessidade relevante. Podemos ainda sentar comodamente no sofá ou mesmo nos deitarmos no tapete. A luz da sala ou do cômodo onde o filme é reproduzido pode estar acesa ou apagada, o volume do áudio pode estar baixo ou elevado. O que significa que nossa atenção pode operar de modo mais relaxado. Já no caso da sala escura, a situação atencional muda em função de um estado de tensão, estabelecido pela exigência de que temos somente o período de exibição para nos apropriarmos da obra.

Conseqüentemente, nossa atividade atencional varia em função dessas diferenças ambientais. Na sala escura recorremos ao artifício de nos voltar o mais abrangentemente possível ao que estamos assistindo. Não devemos deixar nada passar despercebido sob o pretexto de não conseguir apreender a trama de modo eficiente. O que deve ser levado em consideração nessas situações não são tanto as interferências produzidas por essas variáveis em nossa atividade atencional e sim as regulações pelas quais nossa atenção em mil folhas, moduladas no regime atencional próprio ao dispositivo audiovisual, molda o ambiente, tornando-o propício ao bom encontro, conforme nos mostra Citton. É claro que os novos dispositivos de exibição criaram novos modos espectatoriais. As novas tecnologias com certeza transformaram nossos hábitos atencionais, que certamente são sempre reequalizados em função dessas transformações, tanto do ambiente, como do próprio dispositivo. Porém, em ambos

os casos, devemos considerar a imersão sempre predominante, pois em casa, no cinema, ou mesmo num aeroporto ou dentro de um ônibus, quando estamos verdadeiramente implicados com o que estamos assistindo, nossa atividade atencional produz um estado imersivo semelhante ao da interação nos videogames.

Além disso, como vimos ao comentar a situação de cinema de Mauerhofer, a ambiência, não se dá somente por fatores externos. Na verdade, ela surge na própria interação com a obra, onde vamos ajustando todas essas variáveis conforme nosso entendimento do que seja favorável à nossa atividade espectral (neste caso, acho melhor assistir o filme com a luz acesa, aumentar o volume, o barulho das crianças não me incomoda, etc.). Portanto, seja em casa ou no cinema, nossa atenção tende a se voltar prioritariamente para o material audiovisual, realizando todas as equalizações ambientais possíveis, uma vez que nos interessamos por ele. Isso por que, embora a ambiência seja um fator de peso no plano da interação com o material audiovisual, na verdade, é a própria obra que nos incita ao mergulho atento na experiência estética. Vimos que a dimensão artística não está restrita à obra, mas resulta da interação do espectador com ela, fato de que deve ser considerado como fundamental ao entender nossa mobilização para com o material que assistimos. Independente do espaço de exibição, a relação que estabelecemos com o filme é suficiente no sentido de cativar nossa atenção, desde que, é claro, ele contribua tecnicamente para isso.

Porém, mais do que conter sentidos e significados a serem revelados, a obra nos incita a uma aventura estética de descobertas e criação e é nesse contexto que nosso interesse e nossa atenção se direcionam a ela. É em função desse aspecto que podemos visitar mundos estrangeiros e exóticos, estabelecendo nossos critérios de apreciação e descoberta do material exibido, como nos afirma Citton. O exercício imersivo da atenção nos auxilia a mergulhar na história e nos coloca numa posição de liberdade na qual podemos nos apropriar do material que assistimos, de acordo com nossos

mais variados interesses estéticos. É assim que nos sensibilizamos, por exemplo, com um gesto de um personagem em um close-up ou com sua fala em uma cena. A imagem provoca sentimentos. Como vimos no caso da montagem tonal de Eisenstein, ela pode, de certa maneira, ser projetada para isso. Porém, o espectador pode se sensibilizar com ela ou não, em vários níveis e aspectos. Ele pode se sensibilizar com qualquer coisa fora das situações previstas que o diretor possa ter induzido no filme. É a partir dessa possibilidade de liberdade, que podemos então realizar nosso trabalho de tradução, entrando na experiência espectral propriamente dita. O mergulho aí começa a fazer convergir a dimensão externa com a dimensão interna, como nos revela Kastrup com relação a experiência estética. E a partir desse momento, estamos abertos a qualquer possibilidade em termos dos acontecimentos espectatoriais.

6

**ACESSANDO
A EXPERIÊNCIA:**
UMA PROPOSTA METODOLÓGICA

6.1. UMA OPÇÃO PELA CARTOGRAFIA

Uma vez que a experiência se refere, como vimos com Dewey e Larrosa, à dimensão da singularidade e da paixão e não ao domínio previsível das regularidades ou dos hábitos consolidados, é possível que alguns venham a indagar sobre a utilidade de uma pesquisa que trate da experiência espectral. A experiência poderia, neste caso, carecer de relevância, uma vez que ela não pode ser universalizada, generalizada ou transformada em norma, hábito ou padrão reificado, nem, tampouco, assumir um equivalente economicamente permutável. Caso aderíssemos a esse tipo de posição, nós poderíamos, por exemplo, manter o foco do nosso trabalho em determinados modos de operar do público, medindo suas reações aos diversos fatores técnicos, seus gostos, suas impressões gerais sobre os filmes, etc. Poderíamos ainda, progressivamente estabelecer, a partir dessas análises, o que favorece um maior ou menor índice de audiência, analisar os hábitos de consumo e o que pode atrair e cativar o público de modo eficaz, pois como recorda Jacks (2008), as audiências visam geralmente à questão mercadológica e a busca constante por resultados.

Como vimos ao longo desse trabalho, fatores que se relacionam com a audiência, tais como a bilheteria ou o lucro, não necessariamente inviabilizam uma obra audiovisual que se proponha artística. Mas, o que não devemos subestimar nestes casos, é que esse tipo de exigência se imponha aos produtores (e mesmo aos estudiosos da área), exercendo sobre eles uma relativa pressão por resultados⁵³, o que leva grande quantidade desses profissionais a

53

Este é o posicionamento de autores como Rosenfeld (2002) que afirmam uma depreciação da visão artística do cinema em função de uma produção cinematográfica em escala industrial: "Aqui não só a exploração, mas a própria criação requer capitais consideráveis, e por isso, a confecção de um filme forçosamente tende a lhe impor, desde o início, os princípios que lhe parecem certos" (ROSENFELD, 2002, p. 33). Entretanto, devemos considerar que o autor não conclui por uma inviabilidade da obra artística em sua discussão, nos chamando a atenção de que a dimensão da produção e do contexto político e econômico devem ser sempre considerados. Ver: Anatol ROSENFELD. **Cinema: Arte e Indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

aderir a uma perspectiva utilitarista e mercadológica, deixando de lado o experimentalismo e a exposição ao risco próprios à arte cinematográfica. Aos que fazem a opção por esse modo de pensar, a discussão sobre a experiência espectral pode se tornar algo de pouca importância. Como afirma Larrosa, os especialistas ou experts não demonstram interesse pela experiência. Devemos considerar, em nosso caso específico, a existência dos “experts das audiências” que podem não se interessar por esse tipo de investigação, estando, pelo contrário, mais preocupados (no plano de uma economia da atenção) com a manutenção dos dispositivos que nos mantenham afastados da experiência, “que fazem com que nada nos afete, com que nada nos aconteça” (LARROSA, 2014, p. 104).

Logo, é importante ter em vista que a pesquisa sobre a experiência espectral não é comprometida com questões dessa natureza. Tampouco, busca reconhecer regularidades sólidas e estáveis, ou algo que seja simples e objetivamente comum aos espectadores, como, por exemplo, os hábitos sensório-motores produzidos na dinâmica com as obras, ou a questão das imagens audiovisuais enquanto representações. Neste caso, não estaríamos acessando o plano da experiência. Para Aumont, é a “exterioridade, do ponto de vista do sociólogo ou do economista na relação do espectador com o filme (de cada espectador, de cada filme), que nos conduziu a excluí-la de nosso campo atual de reflexão” (AUMONT, 1994, p. 223-224). Não optamos, desse modo, por uma concepção de pesquisa baseada na proposição de problemas por ela já dados de antemão e os quais ela mesma visa solucionar. Como apontam Janaína César, Fabio H. Silva e Pedro Paulo Bicalho (2013) numa discussão sobre o lugar do quantitativo na pesquisa cartográfica, o risco nesse tipo de medição explicativa e redutora é o da pesquisa propor determinados problemas que parecem, de saída, pressupostos que buscam sua confirmação num real já estabelecido. “Assim, espera-se que a pesquisa, sob a premissa de certo raciocínio, possa ser capaz de apontar o que deve ser realizado e a solução a ser alcançada” (CÉSAR; SILVA; BICALHO, 2013, p. 364).

Não desconsideramos, por exemplo, a importância das análises voltadas às questões tradicionalmente discutidas no âmbito dos estudos sobre recepção e muito menos questionamos sua validade. Mas, como pudemos constatar ao longo de nossa discussão nos dois primeiros capítulos deste estudo, o investimento numa mensuração dos hábitos consolidados pelo público em termos de índices de audiência, a fim de utilizá-la como expressão da experiência espectral no sentido ao qual estamos empregando o termo, é um projeto fadado ao fracasso. Na verdade, a espectralidade diz respeito ao plano das singularidades e este não pode ser acessado a partir desse modo de operar. Como diz Larrosa, “a experiência não é uma realidade, uma coisa, ou um fato, não é fácil de definir, nem de identificar, não pode ser objetivada, não pode ser produzida” (LARROSA, 2014, p. 10).

Qual seria então, a melhor opção metodológica a fim de dar conta de um problema tão delicado e ao mesmo tempo complexo como o da experiência espectral, encarnada na dimensão singular da atividade atencional a qual ela remete? Quais os recursos e técnicas mais apropriados ao desenvolvimento de um dispositivo de pesquisa voltado a dimensão estética da experiência do espectador de cinema no exercício de sua atenção, tal como a definimos ao longo deste estudo? Em se tratando do acesso ao plano da experiência, todas as circunstâncias parecem indicar o método cartográfico (Passos, Kastrup e Escóssia, 2009; Passos, Kastrup e Tedesco, 2014) como o mais adequado e fecundo. A cartografia é uma proposta metodológica de cunho ético/estético/político, cuja principal característica é o acompanhamento de processualidades (Barros e Kastrup, 2009). Ela se caracteriza muito mais pelo acompanhamento dos movimentos produzidos no plano da experiência do que por uma atitude de apreensão de estruturas e estados de coisas dela decorrentes.

Neste sentido, não se vincula ao pressuposto das dicotomias sujeito/objeto, pesquisador/pesquisado, conhecimento/mundo, muito menos prima pela perspectiva do conhecimento

como representação universal dos fenômenos, segundo um princípio de identidade baseado nos cânones estruturalistas geralmente vigentes nos métodos tradicionais de pesquisa. Antes, a cartografia entende que o objeto, sujeito e conhecimento são efeitos coemergentes do processo de pesquisar, no qual a diretividade da pesquisa nasce de um percurso oriundo do mergulho na própria experiência de pesquisar e do saber que nasce nesse mergulho. Ou seja; parte-se, de acordo com Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros (2009), de um primado da experiência: “O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer. Tal primado da experiência direciona o trabalho de pesquisa do saber-fazer ao fazer-saber, do saber na experiência a experiência do saber. Eis aí o ‘caminho’ metodológico” (PASSOS; BARROS, 2009, p. 18).

Desse modo, não estamos tratando de uma investigação sobre a experiência dos espectadores a partir de métodos e critérios concebidos a priori e aleatoriamente a este plano de forças. Ao contrário, uma investigação dessa natureza pressupõe uma relação direta com a própria experiência de pesquisar esse domínio, num movimento contínuo de coengendramento de ambos e no qual as diretrizes metodológicas se consolidam de modo encarnado durante o próprio percurso do acompanhamento dessa processualidade.

A importância da experiência do pesquisar aponta sua inscrição no plano de forças, que constitui o plano de produção, tanto do conhecimento, quanto da realidade conhecida. Pesquisadores e pesquisados estão mergulhados no plano da experiência. Isto afasta, muito claramente, a cartografia das metodologias de pesquisa pautadas apenas na informação – aí incluído o procedimento denominado “coleta”, bem como o processamento e a análise dos dados tomados como informações (PASSOS; KASTRUP; TEDESCO, 2014, p. 08).

Logo, devemos sempre lembrar que, se a experiência possui uma dimensão processual, esta se afirma igualmente na consolidação do dispositivo de pesquisa, estando “também presente em todos os momentos – na coleta, na análise, na discussão de dados e também (...) na escrita dos textos” (BARROS; KASTRUP, 2009, p. 59). É aqui que a experiência de pesquisar se comunica com a experiência espectral, uma vez que ambas se caracterizam por uma processualidade em curso, agenciando-se no momento em que o dispositivo se estabelece. Sendo vislumbrada no exercício da atenção, a experiência invoca essa dimensão processual, a qual os estudos sobre recepção não estão preocupados em avaliar. Porém, não basta destacá-la em sua singularidade como um marco de referência. Devemos antes, pensar nas implicações políticas dessa opção e do investimento nesse modo de pesquisar, bem como nas potenciais transformações desencadeadas por essa mudança de atitude. Uma pesquisa que venha a lidar com o plano da experiência espectral deve se consolidar na produção de dispositivos que lhe tornem acessíveis, investindo em seu caráter processual:

Com isso, afirmamos que a pesquisa cartográfica, inclusive na montagem de seus instrumentos, possui o compromisso com o acesso à experiência, e não com a descrição, o mapeamento e a mensuração de um vivido separado de seu plano genealógico de produção (CÉSAR, SILVA; BICALHO, 2013, p. 360).

O principal em nossa aposta de pesquisa é justamente o esforço de se pensar o problema do espectador a partir de uma abertura ao plano da experiência. Como tivemos oportunidade de analisar no trabalho de Citton, as mil folhas atencionais remetem a uma dimensão individuante de cunho partilhado, seja no âmbito conjunto, ou no coletivo. E ao nos voltarmos para a experiência encarnada no domínio da atenção que lhe é correspondente, estamos mergulhando numa gênese sem substância criadora, numa fundação sem fundamento, num plano intensivo de forças, sem formas ou domínios estabelecidos a priori, uma vez que “a experiência é a passagem da

existência, a passagem de um ser que não tem essência, ou razão ou fundamento, mas que simplesmente, 'ex-iste' de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente" (LARROSA, 2014, p. 27). Creio ainda, que outro fato revelador da importância de uma pesquisa sobre a experiência espectral seja o de a relação do espectador com o filme, em sua condição de obra artística, ser uma relação estético-política. Como vimos com Rancière, a obra, muito além de simplesmente produzir formas ou realidades pré-concebidas, torna-se uma terceira coisa. Na condição de um instrumento provocador e potencializador da experiência, ela passa, dentro de um regime de partilha, a ser apropriada e ressignificada pelo espectador em seu trabalho de tradução. E mais do que um processo de ressignificação da obra, a tradução nos indica uma via de mão dupla, na qual a dimensão da experiência em nossa atividade atencional nos leva, pela via da desestabilização e do estranhamento (e como nos fala Larrosa, de uma abertura ao risco que isso comporta) a ressignificar a nós mesmos, num movimento de subjetivação/individuação, de produção/invenção de si incessantes.

Como vimos no início deste capítulo, a pesquisa "consiste no acompanhamento de processos e não na representação de objetos" (BARROS; KASTRUP, 2009, p. 53). Se a experiência reside nos acontecimentos que tocam ou afetam o espectador e se ela diz respeito a uma existência, não como individual e sim como uma singularidade, o dispositivo cartográfico deve sempre se estabelecer visando o acesso a essa última. Não podemos tomá-lo então, como um mero instrumento de processamento de informações, tanto na perspectiva do que é emitido pelo espectador (considerando-o como simples coleta de relatos desencarnados da experiência), quanto na da produção de informações sobre o que é emitido (a partir dos relatos desencarnados coletados), configurando-se o discurso da pesquisa como igualmente desencarnado. Na verdade, o dispositivo cartográfico surge como o conjunto de procedimentos e estratégias que devem perseguir o plano da experiência espectral, visando lhe

acessar e lhe dar sustentabilidade, a fim de que a singularidade do espectador possa emergir em sua cinefilia, em sua paixão peculiar em relação ao que assiste.

Por conseguinte, uma proposta de pesquisa que aborde a espectralidade no cinema por um viés cartográfico deve eleger, a título de estratégia, algumas prerrogativas. O acesso à experiência singular dos espectadores é a primeira delas, visando a processualidade que lhe é inerente. Mas surge, então, a questão de como realizar essa tarefa. Vimos, no capítulo sobre a atenção e a experiência espectral, que sua composição em mil folhas, convergindo no regime atencional do cinema, se torna o plano no qual a experiência concretamente se manifesta. Destacamos ainda que a tradução se dá por um trabalho cognitivo de reinvenção de si inerente ao próprio ao espectador. Consequentemente, é por meio da atenção que propomos iniciar nosso trabalho de acesso ao plano experiencial. Daí a sua eleição como segunda prerrogativa. É acompanhando atividade atencional do espectador que vamos efetivamente entrar em contato com o que foi verdadeiramente “assistido” (deixando claro que não se trata de vivências) e com a respectiva produção de sentido que lhe é dado, acessando o trabalho cognitivo de tradução, que não necessariamente se limita ao momento em que se contempla a obra cinematográfica. Percebemos no capítulo sobre o dispositivo, que o exercício da atenção requer uma ambientação propícia à sua realização, tal como evidenciamos com a situação de cinema, onde os espaços de exibição comparecem como verdadeiros laboratórios estéticos voltados a potencializar nossas experimentações com os materiais audiovisuais assistidos. Da mesma forma, o exercício da pesquisa deve proporcionar, por sua vez, uma ambientação apropriada ao mergulho do pesquisador na experiência espectral. Ele deve reunir determinadas condições facilitadoras ao acompanhamento das processualidades no âmbito desse tipo de experiência.

Vimos com Rancière que a tradução implica um processo de produção de um saber emancipado, diretamente relacionado a uma

reinvenção de si. Ou seja, não só das práticas sobre o que foi assistido, mas ao mesmo tempo das práticas sobre si mesmo, conforme nossas considerações sobre a partilha do sensível. Logo, a produção desse saber se dá em nossa experiência espectral, no momento em que nós dirigimos nossa atenção, em todas as suas dimensões e potencialidades, para o filme. E o que nos toca ou sensibiliza, também nos mobiliza, no sentido de uma elaboração que transborda o momento da exibição, ampliando nossa própria experiência, num plano de interações com as experiências dos outros espectadores. Consequentemente, a tradução não é feita somente durante o ato de assisti-lo. Como já havíamos comentado no segundo capítulo, ela mesma é uma experiência que se agencia, para além da obra cinematográfica, com as experiências dos outros espectadores, seja no plano compartilhado ou no coletivo da atividade atencional, gerando-se, nesse entrelaçamento, uma diversidade de práticas nas quais o domínio existencial reverbera, se reinventa e se expande.

Portanto, são os discursos encarnados na experiência espectral implícita no exercício da atenção que iremos procurar, ou mesmo provocar. Obviamente, não buscamos discursos sobre a experiência, pois estes se situam, como nos mostra Larrosa, mais no âmbito do já vivido do que nela mesma. Ao invés disso, buscamos os discursos produzidos dentro da experiência, isto é, que sejam emitidos no acontecimento. No entanto, lembremos que é impossível acessar uma experiência que não seja a nossa, de modo direto. Vimos que ela não existe como uma dimensão mágica ou alternativa, para além do nosso universo, bastando ao pesquisador descobrir a chave correspondente para acessá-la. A experiência subjaz nosso mundo concreto. Ela está aí de saída. Embora não se confunda com o vivido, não podemos negar que este se origine dela, não havendo, paradoxalmente, qualquer outra porta de acesso que não seja o próprio vivido. Tal fato nos obriga a pensar, na busca de um método próprio à análise da experiência, o desenvolvimento de uma escuta dedicada especificamente a uma discursividade encarnada, utilizando-nos do

diálogo pautado numa linguagem que “elabora a reflexão de cada um sobre si mesmo a partir do ponto de vista da paixão” (LARROSA, 2014, p. 68). Visamos com isso, o desenvolvimento de estratégias de contato e de intercâmbio com a experiência do outro. Como nos apontam Silvia Tedesco, Cristian Sade e Luciana Caliman (2013), “a cartografia requer que a escuta e o olhar se ampliem, sigam para além do puro conteúdo da experiência vivida, do vivido da experiência relatado na entrevista, e incluam seu aspecto genético, a dimensão processual da experiência, apreendida em suas variações” (TEDESCO, SADE; CALIMAN, 2013, p. 301). É neste sentido que os relatos encarnados dos espectadores dão visibilidade àquilo que os subjazem, tornando verdadeiramente acessível o plano da experiência em detrimento aos conteúdos decantados ou desencarnados do vivido.

Um outro dado importante decorre do fato de que, mesmo no caso de nossa própria experiência, não dispomos de outro recurso que não seja o da linguagem ou das palavras, tanto no sentido de tateá-la, com vistas a descobri-la e nos aprofundar cada vez mais nela, quanto no de lhe dar algum contorno. Retomando a discussão de Larrosa no capítulo sobre a experiência, recorremos à linguagem em sua condição de algo próprio a cada um, na sua dimensão de aventura na incerteza das palavras e dos pensamentos, e não no mundo das palavras desencarnadas. Concordamos com o autor quando este nos diz que (2014, p. 58) a linguagem não é apenas algo que temos e sim que é quase tudo o que somos e que ela determina a forma e a substância não só do mundo, mas também de nós mesmos. Trata-se, como afirma o autor, de lidar com o que é da ordem do inexprimível, baseando-nos naquilo já consolidado como expresso no domínio das palavras, movimento esse que se produz num plano paradoxal de tensão entre o já significado e o potencialmente significável. A linguagem como modo de expressão da singularidade do espectador, a linguagem cinematográfica de Carrière e a linguagem como modo de produção de pesquisa possuem (em função desta condição paradoxal de expressão do inexprimível por

meio do domínio do já exprimido) um ponto comum. No entanto, devemos ter sempre no momento da pesquisa, a preocupação com certo manejo, evitando cair no plano das “palavras mortas” e decantadas, nos relatos desconectados da dimensão experiencial, o que não é tarefa tão simples de se executar. “O que queremos dizer é que separada da vida, das irregularidades presentes na dimensão intensiva, marginais à expressão, a linguagem resta morta, destacada dos acontecimentos que nos interessam” (TEDESCO, SADE; CALIMAN, 2013, pp. 303-304).

Em função de partirmos paradoxalmente do vivido e da materialidade da linguagem, consideramos que o modo de acesso mais efetivo ao plano da experiência dos espectadores numa perspectiva cartográfica, seja o do estabelecimento de uma escuta sobre aquilo que o espectador associa como vinculado ao exercício de sua atenção no momento em que assiste a um filme. Devemos deixar claro, desde o início, que não se trata de querer saber para que cenas ou circunstâncias do filme ele se volta em um determinado momento, por exemplo. A investigação deve buscar, ao contrário, acompanhar a processualidade do trabalho estético realizado pelo espectador. E este pode ser acessado na hora em que, no exercício de sua atividade atencional ele se volta para um determinado, aspecto, detalhe, efeito, personagens, fatos, etc, relacionando isso a que sua atenção se dirige, com as suas vivências, com o seu universo subjetivo, reinventando desse modo a si mesmo e realizando suas leituras e traduções.

6.2. A ENTREVISTA DE EXPLICITAÇÃO

Em função de tal finalidade, o uso da *entrevista de explicitação* desenvolvida por Pierre Vermersch (1994) nos parece uma alternativa fecunda. Ela se caracteriza por uma prática de escuta sobre o

que é dito e de técnicas de formulação de relances baseadas na proposição de questões, reformulações e silêncios, “que visam à ajuda, ao acompanhamento, em meio às palavras, de um domínio particular de experiência em relação com os objetivos pessoais e institucionais diversos” (VERMERSCH, 1994, p. 17). Tal técnica nos permite, assim, a verbalização minuciosa da ação do ponto de vista de quem a realiza, e não da perspectiva de seu resultado como dado observável. Ela contribui ainda, para uma produção compartilhada do conhecimento, numa perspectiva participativa e transformadora: “Ou seja, a experiência pode ser vivida em seu aspecto criador de si e do mundo, mostrando a co-dependência entre o mundo que nos aparece e o ponto de vista a partir do qual se experimenta o mundo” (KASTRUP; PASSOS, 2014, p. 30). A especificidade da explicitação é a da verbalização da ação, considerando nela o aspecto procedural. Trata-se das verbalizações produzidas diretamente a partir da experiência e não a partir dos produtos por ela já elaborados e significados. Portanto, são através das verbalizações realizadas no domínio do procedural que podemos efetivamente acessar o plano da experiência ali onde ela efetivamente acontece, proporcionando a produção de uma fala encarnada, uma vez que, “a linguagem do entrevistado é, pois, aqui levada em conta, na medida em que reenvia aos domínios das propriedades da experiência e à relação do sujeito com os diferentes domínios desta” (VERMERSCH, 1994, p. 33).

Uma dificuldade que pode surgir na adoção da explicitação como componente de um dispositivo cartográfico é o fato de que muito provavelmente, na maioria dos discursos a serem acolhidos num eventual trabalho de pesquisa, a experiência não será acessível imediatamente no momento em que algo nos for relatado. Sobre esse ponto, Varela Thompson e Rosch (2010) alertam que,

Mesmo as atividades cotidianas mais simples ou mais agradáveis – andar comer, conversar, dirigir, ler, se enternecer, pensar, fazer projetos, cuidar do jardim, fazer amor, beber, se lembrar, ir a um terapeuta, escrever, fazer

uma pequena soma, se comover, fazer turismo – todas se desenrolam rapidamente em uma massa confusa de comentários abstratos enquanto o espírito se apressa em sua próxima ocupação mental. (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2010, p. 56).

Por sua vez, Christian Sade, Letícia Renault, Jorge Maciel e Eduardo Passos (2013) explicam, baseando-se no seu trabalho com entrevistas em saúde mental, que “é muito comum que uma pessoa, quando questionada acerca de um ato que realizou, forneça explicações gerais e justificativas teóricas, mas diga pouco acerca de sua experiência concreta e dos gestos específicos” (SADE *et al.*, 2013, p. 2816). O que nos leva a concluir que a experiência não seja algo que se dê de modo imediato, sendo necessário (salvo em algumas raras exceções, nas quais os sujeitos estejam em uma sintonia fina consigo mesmos e com o que constitui objeto de nosso trabalho) realizarmos um esforço para que ela possa emergir e ser acessada, nos dedicando a produção dos discursos encarnados.

Desse modo, visamos que a experiência possa se produzir ali mesmo, utilizando-nos para isso, da exploração do próprio relato da pessoa entrevistada. Ele provavelmente surgirá como desencarnado a princípio, mas com o manejo do entrevistar ele vai progressivamente se agenciando com os materiais existenciais e se consolidando como uma fala encarnada, pois “quando estamos na descrição do fazer, portanto, na dimensão procedural, podemos inferir os saberes teóricos efetivamente postos em ação: podemos descobrir quais são os saberes que são funcionais, isto é, que são realmente utilizados na ação” (VERMERSCH, 1994, p. 49). Consequentemente, a entrevista tem por função ser um disparador ou um facilitador de acesso à experiência. Ao trabalhar no plano dos discursos dos espectadores, devemos recorrer a um modelo de entrevista que potencialmente conecte o pesquisador e o próprio entrevistado à dimensão experiencial (procedural) dentro da atividade atencional que está sendo investigada.

Logo, a entrevista de explicitação se constitui uma ferramenta importante, uma vez que possibilita o acesso ao trabalho de tradução, visando mesmo produzi-lo, em contrapartida aos modelos de entrevista que nos remetem a questões meramente vivenciais.

Contudo, lembremos em relação ao uso da explicitação, de não se tratar da adoção de um “modelo de entrevista cartográfica”, mas de um uso de técnicas de entrevista na cartografia, pois “a eficácia da entrevista na pesquisa dos processos está estreitamente ligada ao ‘*ethos* cartográfico’ que seria praticado, não apenas na entrevista, mas em toda a pesquisa, desde a construção inicial do campo problemático, à narrativa utilizada no relatório final” (TEDESCO, SADE; CALIMAN, 2013, p. 301). Dessa maneira, valorizamos, muito mais os procedimentos pelos quais esse *ethos* comparece especificamente na entrevista, do que algo que possa ser rotulado como entrevista cartográfica. Enfatizamos com os autores, não uma perspectiva associada a esta última, mas um “manejo cartográfico da entrevista”, dado a partir de uma sensibilidade ao contexto de cada situação, o que é garantido por meio da técnica de explicitação. Em relação a esse assunto, Sade *et al.* (2013) afirmam que “ao invés de perguntas pré-definidas, esta entrevista lança mão de técnicas de relance, sensíveis ao que acontece durante o diálogo com o entrevistado e que buscam evocar sua experiência concreta com questionamentos amplos” (SADE *et al.*, 2013, p. 2816). Lembramos aqui que a ação, tal como apresentada por Vermersch, não deve ser abordada do ponto de vista do comportamento, e sim em sua dimensão experiencial, sendo ela o pano de fundo do que é relatado; ou seja, no sentido em que possa, no plano da linguagem, ser colocada em palavras. Se existe ação, esta se configura como “dentro da experiência”, nela encarnada, comportando, desse modo, abertura ao indeterminado.

A experiência não é algo, a princípio, imediatamente apreensível ou disponível, nem para o entrevistador e muitas vezes, nem para o próprio entrevistado. Porém, para acessá-la, se pressupõe

uma condução nem tanto da sua fala, mas de um mergulho no cerne da experiência. Salientamos, porém, que não se trata de um processo de condução tal como este costuma ser ordinariamente pensado. A explicitação é uma técnica por excelência não diretiva, baseada numa atitude de abertura e de experimentação. Daí o apelo a função de guia:

Esta técnica de entrevista, portanto, guia de modo não diretivo o entrevistado à sua própria experiência, dispondo de tempo para a emergência de um saber que não está dado de antemão. Trata-se de um modo de fazer entrevista que se distingue bastante de uma coleta de informações (SADE *et al.*, 2013, p. 2817).

A não diretividade indica que não existem caminhos fixos ou pré-estabelecidos para se chegar a algum lugar. E por mais estranho que possa parecer, não existe ao certo, um lugar. Não existem requisitos determinados de antemão pela pesquisa os quais serão inferidos, confirmados ou descartados após a realização das entrevistas. Não existem objetivos prévios na escuta, a não ser o de se acessar a experiência; o que vale dizer, acessar o indeterminado. Portanto, o dispositivo não expõe somente o espectador ao risco e à incerteza. Ele expõe também o pesquisador e a própria pesquisa. E não se trata de um “risco seguro” ou calculado. Neste caso, quanto mais cálculo ou previsão, menos experiência. Ou se arrisca, ou não.

O que não significa abrir mão de um rigor. A cartografia requer disciplina e cuidados na realização de seus procedimentos, uma dedicação especial ao exercício da atenção (tanto do entrevistado, quanto do entrevistador), assim como a sintonia com os pressupostos que lhe fundamentam e fazem o dispositivo operar. Revela-se aí a importância do tema da atenção trazido por Citton em toda a sua complexidade, no sentido de não só de circunscrever o domínio da experiência espectral, mas da possibilidade de lhe acessar. O exercício da atenção reverbera no próprio dispositivo de pesquisa.

Vimos que ela é um processo conjunto e coletivo e que se manifesta levando em consideração a atenção do outro. Logo, a atenção do pesquisador compartilha, num regime conjunto, a atenção do espectador e vice-versa, acessando-se assim, um plano coemergente de produção de um saber dado ali, no acontecimento. E o objetivo da pesquisa é conhecer esse amplo sistema de partilhas. Como relatam Barros e Kastrup (2009),

A ausência do controle purificador da ciência experimental não significa uma atitude de relaxamento, de 'deixar rolar'. A atenção mobilizada pelo cartógrafo no trabalho de campo pode ser uma via para o entendimento dessa atitude cognitiva até certo ponto paradoxal, onde há uma concentração sem focalização. O desafio é evitar que predomine a busca de informação para que então o cartógrafo possa abrir-se ao encontro (BARROS; KASTRUP, 2009, p. 57).

Essa paradoxal atenção sem focalização é o que nos possibilita o encontro com a processualidade inerente à experiência. Vimos com Citton que as focalizações, longe de serem oriundas exclusivamente de um eu ou de uma consciência individual, resultam de um processo complexo, composto pelos agenciamentos produzidos em mil folhas, modulando-se na produção dos regimes atencionais. Por isso, partimos do pressuposto de não haver foco ou objetivos pré-concebidos na entrevista, e sim a diretiva de se manter aberto à indeterminação como índice de acesso à experiência, sendo as questões desenvolvidas e formuladas na medida em que o trabalho de mergulho nela avança. Tal é o sentido de nossa aposta em uma proposta metodológica que aborde a experiência espec-tatorial: "ouvir" a experiência nisso que ela tem de mais potente, o que ela tem a nos dizer. Para tanto, o manejo do entrevistar assume certo aspecto háptico, ilustrando-se com esse termo, uma espécie de contorno, de tateio feito por nós em relação àquilo que nos acontece e, ao mesmo tempo, nos é desconhecido, como numa espécie

de cegueira. Esse “tateamento⁵⁴” é o ponto fundamental do entrevistar. É a partir dele que o trabalho de tradução realizado pode ser acessado, na medida em que os discursos vão sendo produzidos. Ele simboliza o manejo do ato de entrevistar, a partir da adoção das técnicas de explicitação.

6.3. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES NA MONTAGEM DO DISPOSITIVO DE PESQUISA

Outros pontos importantes surgem nesta reflexão em torno da viabilização de um dispositivo cartográfico de pesquisa. Vimos que o dispositivo deve voltar-se para a experiência do espectador e que para acessá-la, seria importante acompanhar o trabalho de tradução implícito no exercício de nossa atenção, no momento em que assistimos a um filme. Vimos também, que o acesso a essa experiência se dá mediante o desenvolvimento de uma escuta sensível aos discursos do espectador sobre sua própria experiência durante sua atividade atencional e que para tanto, utilizaríamos a entrevista de explicitação como a técnica mais recomendada. Porém, não basta

54 O tateamento pode ser aqui entendido como uma modalidade de *felt-meaning*, conceito utilizado por Claire Petitmengin. Segundo a autora (2006, p. 231), este é oriundo de um método psicoterapêutico criado por Gendlin (1962, 1997, 1996), cujo princípio básico é colocar o paciente em contato com a dimensão da experiência subjetiva que é sentida através do corpo. A expressão *felt-meaning* não possui um equivalente em português, significando, de acordo com Kastrup e Passos (2009), um “sentido intuído” como um entendimento corporal capaz de produzir uma série de transformações em nossa experiência. É em função desse fato que não somente os aspectos corporais paralelos à verbalização, mas os afetos postos em circulação no ato da entrevista podem ser incorporados numa produção de sentido. Além disso, o próprio trabalho de tradução realizado pelo espectador comporta elementos dessa natureza. Ver: Claire PETITMENGIM. Describing One's Subjective Experience in the Second Person: An Interview Method for the Science of Consciousness. *Phenom Cogn Sci*, v. 5, p. 229-269, 2006. Ver também: Towards the Source of Thoughts: The Gestural and Transmodal Dimension of Lived Experience. *Journal of Consciousness Studies*, v. 14 (3), p. 54-82, 2007.

somente afirmar que podemos realizar entrevistas com os espectadores e através da explicitação acessar a experiência espectral. Torna-se necessário pensar o estabelecimento de algumas regularidades, visando a operacionalidade da entrevista.

Em primeiro lugar, devemos sempre lembrar que a pesquisa cartográfica tem por característica a composição de um plano comum (KASTRUP e PASSOS, 2014). Em função desta premissa devemos inicialmente montar o dispositivo a partir dos fatores que se configurem como referências em relação à experiência espectral e ao território existencial do espectador, habitando o universo cinematográfico, principalmente naquilo que concerne à prática e ao cotidiano do público em sua relação com as obras cinematográficas. Para tanto, servimo-nos das indicações de Virgínia Kastrup e Eduardo Passos (2014) de que “acessar o plano do comum é também construir um mundo comum e, ao mesmo tempo, heterogêneo” (KASTRUP; PASSOS, 2014, p. 15). Em função dessa pista, é necessário pensarmos uma materialidade que possa ser compartilhada pela comunidade de espectadores que participarão das entrevistas, a fim de que os discursos possam, a partir dela, fluir. Acreditamos que o comum heterogêneo, que se expressa na experiência espectral por meio do exercício da atenção, nos forneça essa materialidade.

No entanto, o comum não se refere a elementos gerais discriminados racionalmente e que remetem a regularidades inferidas como universais e presentes em qualquer estrutura, além de não se pautar em relações de semelhança e identidade. Não o reconhecemos somente no plano das formas pré-estabelecidas, mas sempre no da diferença o qual todos nós compartilhamos. O comum não se refere somente a um princípio indenitário. Este é um princípio de homogeneização que produz certo efeito de regularidade. Seria pensar, por exemplo, o grupo dos espectadores de cinema que são distintos dos espectadores de teatro; que somos espectadores de cinema no momento em que assistimos a uma obra audiovisual em uma sala de exibição e não de outro modo, etc. Kastrup e Passos (2014) se

inspiram na obra de François Jullien (2009) para pensar o comum. E nesta discussão, o termo se diferencia do universal (um conceito da razão, proveniente da teoria do conhecimento e que imprime ao objeto uma necessidade lógica) e do homogêneo. Este diz respeito então a uniformização dos modos de vida, dos discursos e das opiniões, numa “lógica de destruição generalizada da experiência” como nos fala Larrosa. Donde “o homogêneo parece duplicar o universal, mas trata-se antes de uma generalidade rasa, barata, superficial, fundada na semelhança, na aparência e na série, com vistas ao crescimento do rendimento” (KASTRUP; PASSOS, 2014, p. 19).

O universal extrai as informações desencarnadas da realidade na produção de suas verdades artificiais. Tal atitude leva a consequente homogeneização dos modos de vida, discursos e opiniões, nos distanciando da experiência, onde “as subjetividades serializadas do mundo contemporâneo são um claro exemplo da realização do homogêneo” (KASTRUP; PASSOS, 2014, p. 20). Mas, para além desse polo identitário e homogêneo superficial, o comum se refere à condição de heterogeneidade da qual todos nós compartilhamos. Trata-se, portanto, do plano da diferença, no qual existe “uma dimensão de realidade em que ela se apresenta como processo de criação, de *poiesis*, o que faz com que, em um mesmo movimento, conhecê-la seja participar de seu processo de construção” (KASTRUP; PASSOS, 2014, p. 16).

De acordo com a proposta por Rancière (2000) e com as reflexões acima expostas, o comum se relaciona então com o sentido da partilha e do pertencimento, o que envolve a produção de dissenso e de heterogeneidades, ao contrário de um consenso normalizador. Daí a importância de uma escuta dedicada à singularidade da experiência como forma de desvio e de resistência aos dispositivos de homogeneização, uma vez que “tal plano é dito comum, não por ser homogêneo ou por reunir atores (sujeitos e objetos, humanos e não humanos) que manteriam entre si relações de identidade, mas porque opera comunicação entre singularidades heterogêneas, num

plano que é pré-individual e coletivo" (KASTRUP; PASSOS, 2014, p. 17). É no intuito de pensarmos a efetivação de um plano e um mundo comum do heterogêneo, na singularidade das experiências dos espectadores de cinema, que identificamos necessidade de estabelecer alguns princípios de funcionamento inerentes ao dispositivo, a fim de que este possa efetivamente lhes garantir. Precisamos partir assim, de algum ponto onde possa se estabelecer a partilha, onde os espectadores, envolvidos numa mesma atividade geral, possam se lançar em suas experiências, compartilhando, por sua vez, de um comum, pois;

Garantir a participação dos sujeitos envolvidos na pesquisa cartográfica significa fazer valer o protagonismo do objeto e a sua inclusão ativa no processo de produção de conhecimento, o que por si só já intervém na realidade, já que desestabiliza os modos de organização do conhecimento e das instituições marcados pela hierarquia dos diferentes e pelo corporativismo dos iguais (KASTRUP; PASSOS 2014, p. 27).

Não se trata somente de uma abertura a uma ampla participação dos espectadores na pesquisa. Esta garantia de participação se relaciona também a dimensão coletiva que é posta em evidência a partir do intercâmbio entre as experiências espectatoriais por meio da atenção. Como destaca Citton, "É esta partilha e reciclagem incessante dos clichês que constitui o fundo comum de nossa inteligência coletiva – manifesta e encarnada nas infinitas sutilezas de nossa língua em estado de evolução permanente" (CITTON, 2014a, p. 65). Por conseguinte, o ponto no qual destacamos se estabelecer a partilha é justamente o do exercício coletivo da atenção em sua dimensão transindividual.

Em segundo lugar, devemos levar em consideração que uma pesquisa sobre a experiência espectatorial, uma vez voltada à dimensão singular de cada espectador, se caracteriza muito mais como uma pesquisa qualitativa, nos impelido a recolocar a discussão sobre este tema, bem como o da questão quantitativa. Como vimos

anteriormente, os modelos tradicionais de pesquisa quantitativa e qualitativa utilizados pelos estudos sobre a recepção, não dão conta da dimensão experiencial, uma vez que se voltam mais para os produtos da experiência do que propriamente a ela. Do mesmo modo ocorre com as pesquisas sobre as audiências. Estudos sobre comportamento do público, inventário de respostas e outros modos de mensuração voltam-se sempre aos efeitos da experiência espectral, isto é, para seus produtos. Pouco se sabe sobre os fatores que se agenciam no sentido da constituição destas respostas, pois não existe uma efetiva preocupação em se discutir o plano da experiência em si, no qual os sujeitos e os dispositivos efetivamente se constituem, compõem seus variados domínios e através do qual essas duas instâncias se agenciam e produzem suas modulações.

Consequentemente, não lidamos, em nossa proposta metodológica, com informações que devem ser estatisticamente confirmadas pela maioria de entrevistados em um grupo experimental, frente a um grupo de controle. Já dissemos que o objetivo é acessar a experiência nisso que ela tem de singular, e nosso interesse se volta muito mais aos aspectos estéticos implícitos na produção de si a partir da interação com a obra cinematográfica, do que a comprovação de verdades que sejam atestadas mediante a confirmação estatística determinada por padrões de resposta. Uma pesquisa sobre a experiência não deve se basear em uma busca desarvorada por quantidade de informações e sim num apelo ético ao plano de imanência no qual as subjetivações se constituem, visando o desenvolvimento do próprio dispositivo, a fim de que as singularidades possam se manifestar livremente.

O que não significa que o fator quantitativo deva ser desprezado ou que não tenha seu lugar. O grande problema é a inversão de valores dada no plano epistemológico, onde algumas vertentes de pesquisa entendem as “verdades”, não como uma produção histórica dada em função das relações de poder, mas como uma espécie de etiquetagem universal (legitimadas por interesses políticos e

econômicos), onde a recorrência lhes garantiria um valor absoluto. E a fim de efetivamente nos desvencilhar desse modelo, partimos do pressuposto da existência de uma relação dual entre o qualitativo e o quantitativo, na qual se legitima a comunicação e as trocas entre estes dois regimes, sem com isso pensar em termos de uma dicotomia entre ambos, como apontam César, Silva e Bicalho (2013). Portanto, ao nos referir ao plano quantitativo na pesquisa sobre o espectador de cinema, entendemos que o termo remeta a um universo de forças, de índices de potencialidades. Não uma quantidade que funcione na lógica do número, divisível em partes menores. Mas, uma quantidade intensiva, que por isso melhor se define como *quantum* de força, "*continuum* de intensidades". Uma mensuração da experiência espectral pode ter seu valor no momento em que exponha a potência das multiplicidades e das singularidades em jogo no plano da experiência, ao invés de tentar criar estruturas de normatização/normalização a fim de lhe capturar e controlar.

Em terceiro lugar, torna-se necessário pensar a realização das entrevistas a partir da manutenção de uma operacionalidade que transita na atitude de habitar o território existencial, tanto do entrevistado, quando do cinema e das relações sociais, culturais, estéticas e políticas que lhe compõem, lembrando ainda da condição de pesquisadores e espectadores que também somos. "A pesquisa cartográfica é menos descrição de estados de coisas do que acompanhamento de processos. A instalação da pesquisa cartográfica sempre pressupõe a habitação de um território, o que exige um processo de aprendizado do próprio cartógrafo" (ALVAREZ; PASSOS, 2009, p. 135). Vimos no capítulo 3 a importância de a análise do dispositivo cinematográfico englobar a experiência do espectador ao mesmo tempo em que considera o plano de produção das obras e o da exibição, englobando tanto as máquinas de projeção, quanto os espaços destinados a essa atividade. Surge aqui a pertinência de toda a discussão sobre a situação de cinema e sobre a ambiência, no que se refere não somente ao exercício da atenção, mas a própria

pesquisa. Deste modo, devemos compartilhar das coisas que são comuns ao mundo do cinema e principalmente, ao do espectador, trabalhando os relatos a partir de nossa imersão no universo da atividade atencional do entrevistado e dos discursos produzidos a partir daí, além de conduzi-lo, de incentivá-lo a uma imersão em sua própria experiência, com vistas a explicitação.

Tal operacionalidade se realiza na viabilização deste plano comum, a princípio sustentado na dimensão conjunta/coletiva da atenção. Ela tem por função produzir num mínimo de consenso, uma espécie de abertura, de aventura estética, ao mesmo tempo que se constitui como um ponto de ancoragem, onde cada espectador pudesse se lançar no seu mergulho singular na experiência e na medida que esta pudesse ser igualmente compartilhada a partir desse plano no qual todas as outras experiências espectatoriais habitam. Isto, em nada se assemelha com algum tipo de controle de variáveis. Muito pelo contrário. Tal como no caso da linguagem (onde precisamos recorrer ao comum das palavras, a fim de exprimir o inexprimível) devemos recorrer a interação do espectador com o universo das imagens audiovisuais, a fim de que este possa exprimir o que lhe acontece. Deste modo habitamos um território múltiplo e ao mesmo tempo compartilhado, nos implicando em relação aos atravessamentos dados entre o espectador, o dispositivo de exibição, o campo da produção, o filme em si, o dispositivo da pesquisa e o pesquisador, numa perspectiva de coparticipação.

A experiência da entrevista permite com que os participantes surjam, um para o outro, de um modo singular. Este surgimento coetâneo de si e de mundo acontece a todo o momento, mas na entrevista ele pode ser contemplado como tal. Quem observa pode, então, reconhecer-se como corresponsável por aquilo que é observado, assumindo uma posição implicada frente ao que lhe aparece. No mesmo movimento, quem é observado pode sair da posição passiva de quem apenas fornece dados, também se co-responsabilizando com o conhecimento produzido (SADE *et al.*, 2013, p. 2817).

Ao mesmo tempo em que as experiências singulares podem ser compartilhadas no âmbito da pesquisa, pode-se também revelar, os elementos de semelhança concernentes a cada uma delas. Como vimos, a cartografia não se caracteriza por uma produção de informações baseadas em técnicas tradicionais de amostragem, embora o regime de processualidades sobre o qual ela se volta nos possibilite, a partir da leitura sobre o material obtido no campo, estabelecer certo regime de amostras, na condição de se pensar o contexto pesquisado, em termos de índices de potencialidades. Há de se considerar ainda, que os materiais ancorados na prática não visam fornecer um retrato fiel da realidade ou constituir uma prova empírica desta, mas se constituem como expressão das singularidades que compõem a experiência, nos servindo então para uma reflexão sobre o que essas singularidades nos dizem a respeito da espectralidade.

Em quarto lugar, creio que já nos apropriamos, a partir da leitura de autores como Rancière e Citton, de elementos suficientes para discernir sobre o que se encontra efetivamente em jogo neste processo de pesquisa é a experiência estética implícita no trabalho de tradução. Concluimos também que ela se torna acessível ao analisarmos os processos atencionais que lhe circundam. Trata-se da compreensão da experiência do espectador, para além de qualquer privilégio aos procedimentos técnicos ou aos aspectos narrativos e estéticos oriundos da intencionalidade do artista na criação da obra audiovisual. Isto porque, se o produtor recorre a uma diversidade de técnicas para compor e editar a obra, o espectador se utiliza, num regime de partilha, de técnicas variadas para dela se apoderar e vice-versa. Se os filmes seguem um determinado procedimento narrativo, os espectadores não necessariamente o reproduzem, mas podem se apropriar deles de modo integral ou parcial e compor sua própria narrativa. Se o diretor recorre aos seus paradigmas estéticos na composição dos enquadramentos, dos planos e das sequências, visando a edição futura do material, o espectador lança mão das suas próprias concepções estéticas na composição daquilo que assiste e,

sobretudo, com o que ele faz com o que assiste, por meio do direcionamento que dá a sua atenção. Se o autor edita e decide quais as sequencias que efetivamente irão compor a obra, selecionando nesse processo o que fica e o que deve ser cortado, assim como o modo de articulação dessas sequencias no conjunto da obra, o espectador também as edita. Nós montamos nossas próprias sequencias baseando-nos no que assistimos e realizamos nossos enquadramentos, decupagens e cortes. Nós, portanto, decidimos o sobre o que é relevante em relação ao universo de imagens com o qual interagimos, editando por meio do exercício compartilhado de nossa atenção, nossos próprios materiais na composição de nossas traduções.

Consequentemente, no trabalho de pesquisa devemos valorizar a atitude de apreensão emancipada do espectador em relação à diversidade dos materiais audiovisuais exibidos. Este é o princípio que funda a espectralidade como um campo independente, e é baseado nele que iremos conhecer como se processa a nossa relação atencional com o universo das imagens que compõem as obras cinematográficas as quais assistimos. Devemos lembrar aqui que a noção de conhecer implica sempre uma atitude cognitiva e política por excelência, indissociada da prática para qual ela deve estar sempre voltada. Ao considerarmos a atenção como sendo a base da atitude espectral e de acesso à experiência, não podemos perder de vista que ela é sempre atravessada pela dimensão cognitiva. É, portanto, no domínio do fazer inerente ao trabalho de tradução operacionalizado pelo exercício da atenção, que propomos encaminhar nossas futuras investigações. Nela, a experiência espectral se caracteriza de modo heterogêneo num plano conjunto e coletivo, sendo igualmente composta por uma série de outras experiências não necessariamente cinematográficas, mas que lhe comparecem na condição de agenciamentos igualmente heterogêneos e atuantes. A premissa de estabelecer o foco na experiência espectral pressupõe penetrar esse universo de agenciamentos, privilegiando-se nele sua interface com o cinema. Trata-se de voltar

nossa atenção para o que, no âmbito desse universo específico e das imagens que nos são peculiares, nos toca, afeta e nos mobiliza em nossa condição de espectadores, considerando-as como da ordem de algo que nos acontece, conforme nos mostra Larossa. A tradução envolve assim, um processo de produção de sentido independente de um significado prévio contido na obra, sendo inerente à nossa própria dimensão subjetiva. Precisamos então, privilegiar a atividade atencional e a tradução que lhe é implícita, como o cerne da experiência espectral, pois é nela que esse trabalho de produção de sentido é literalmente realizado.

Não podemos desconsiderar que a realização das entrevistas e o próprio trabalho de tradução sejam complexos a ponto de nos impelir a lidar, para além da singularidade de um espectador, com uma multiplicidade de singularidades as quais nos transmitirão, por sua vez, uma série de experiências sobre perspectivas e pontos de vista igualmente singulares, numa profusão de relatos que podem levar a situações diversas e até mesmo distantes dos nossos interesses. Daí a constatação de que não basta entrevistar uma quantidade significativa de espectadores a fim de conhecer a experiência espectral, pois neste caso o que iremos obter é uma multiplicidade de relatos genéricos sobre experiências as mais variadas e partindo de elementos difusos. Antes, penetrar nessa dimensão singular de cada experiência nos leva a identificar os principais vetores atencionais e seus respectivos hábitos ou clichês nos quais as práticas espectatoriais se sustentam, estabelecendo assim, o quantum de forças que compõem esse processo. Porém, a tradução não se restringe somente a experiência do espectador entrevistado. Lembremos que estamos trabalhando no nível de uma atenção que se operacionaliza no domínio conjunto. Ou seja, nossa experiência leva sempre em consideração a experiência do outro, num plano coemergente de produção de si. E o pesquisador, como vimos, também se insere nesse sistema de partilha conjunta. A cartografia tem por objetivo então o acompanhamento deste sistema compartilhado de informações,

dado sempre num plano coletivo, seja na explicitação das informações produzidas no plano conjunto, seja na sistematização desse conhecer que pode, inclusive, ser difundido pelos dispositivos virtuais, sendo compartilhado no âmbito coletivo, de acordo com a proposta de Citton.

Se o espectador realiza suas leituras sobre a obra audiovisual na produção de uma experiência estética, o dispositivo de pesquisa também realiza suas traduções. Logo, sua virtude reside em compartilhar a multiplicidade de experiências inerentes ao universo conjunto dos espectadores. Deste modo, a pesquisa produz suas leituras onde, mesmo orientada pelos valores da produção de conhecimento e do rigor metodológico, não deixam de encarnar uma dimensão prática, privilegiando a experiência em toda sua potência. Cabe lembrar que a tradução na pesquisa não se vincula ao primado da representação estatística como atestado de pseudolegitimidade. Antes, ela nos impele a uma aventura no plano das singularidades, a uma passagem da língua da experiência à uma língua do conhecimento encarnado, corporificado nas práticas para as quais ela se volta. Como nos mostra Kastrup e Passos, é uma zona de aventura onde,

Traduzir é realizar a passagem de uma língua a outra, sem que haja uma língua por trás, que pudesse funcionar como um ponto de vista externo, garantido ou afastado. Estamos sempre numa língua ou noutra, não há uma língua por trás que constitua um solo seguro que garanta a passagem de uma a outra (KASTRUP; PASSOS, 2014, p. 34).

Em função do exposto, esta tradução não pressupõe um código a priori. Trata-se de um posicionamento político imprescindível, pois não desejamos um servilismo dos saberes da experiência ao jugo dos cânones universais de uma ciência positiva e seus códigos absolutos, e sim uma posição ética de produção de saber emblematicizada pelo “transformar para conhecer” (incluindo o próprio modo de conhecer), como nos mostram Kastrup e Passos. Portanto, se existe uma condição *sine qua non*, como diretriz de uma pesquisa sobre a

experiência do espectador de cinema esta, com certeza, deve ser a de acessar a experiência onde ela literalmente se encarna; isto é, na posição singular dos sujeitos no momento em que eles direcionam sua atenção para a obra audiovisual, fazendo vir à tona nesse movimento, os elementos que verdadeiramente lhes mobilizam.

Esta posição aponta para a dimensão de flexibilidade como componente essencial da pesquisa. A única premissa é a de se garantir o acesso à experiência, de torná-la possível, buscando sempre a ancoragem nos aspectos relativos ao universo do cinema e das obras cinematográficas, visando com isso à promoção de uma fala encarnada. Esta somente será originada na experiência do espectador, naquilo que lhe é pertinente e lhe faz sentido, e não no que concebemos a priori como possíveis elementos de facilitação do trabalho. O rigor metodológico se aplica então a fazer com que a explicitação possibilite e garanta esse acesso. Toda a técnica deve ser aplicada aí em toda sua precisão. Consequentemente, trata-se de um “caminhar com”, onde a direção é sempre dada pela fala encarnada do espectador, devendo o dispositivo de pesquisa moldar-se a esse caminhar, investigando as pistas que surgirem durante este percurso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A CONSOLIDAÇÃO DO CAMPO E AS PERSPECTIVAS DE PESQUISAS FUTURAS

Chegamos, portanto, ao final de nossa reflexão. Este trabalho teve por objetivo estabelecer uma leitura sobre o espectador de cinema a partir da noção de experiência, numa perspectiva encarnada. Neste sentido, buscamos inicialmente delimitar a especificidade do conceito de espetatorialidade no cinema, nos distinguindo da perspectiva na qual os estudos sobre recepção costumam abordar o tema. Como pudemos constatar ao longo de nossas investigações, a maioria das pesquisas envolvendo a espetatorialidade no cinema tem como referência os estudos sobre recepção que analisam a questão do público em outros meios, principalmente a televisão. Devemos frisar que este fato não se constitui um limite. Pelo contrário nos abre um campo fecundo de investigação, na medida em que podemos refletir sobre os variados tipos de espectadores no contexto dos variados meios e dispositivos midiáticos. No entanto, pudemos perceber que a questão a qual nos dedicamos, ou seja, a experiência estética como base da espetatorialidade, merece maior atenção.

A noção de emancipação, tal como discutida por Rancière, surgiu como um primeiro marco importante de consolidação dessa especificidade, uma vez que o espectador realiza suas aventuras intelectuais à medida que se apropria e edita, à sua maneira, os materiais audiovisuais que assiste, num trabalho cognitivo e inventivo de tradução. Vimos que esta postura se estabelece num regime de partilha dado na esfera do visível e do dizível, no qual o artista/criador da obra

audiovisual, longe de assumir um papel messiânico de revelar algo ao público, tem a função de suscitar novas possibilidades em termos de experiência estética com a mesma. De acordo com essa lógica, o filme se consolida como uma terceira coisa, num campo político de dissenso, não se tornando mais propriedade, nem do diretor, nem do espectador, assumindo a condição de uma terceira coisa e possibilitando nesse movimento, o advento de um plano intensivo de agenciamentos e trocas entre esses atores. De maneira que, a partir do trabalho de Rancière pudemos rediscutir de modo crítico a questão da passividade associada ao espectador, encarando-a como um falso problema, pois mesmo a condição de receptividade para como o que assistimos não implica uma postura passiva, caracterizando-se mais como um modo ativo por meio do qual nós tecemos nossas estratégias na apropriação daquilo que é visto.

O segundo marco que merece ser destacado é o da noção de experiência. Ao invés de considerá-la em termos de comportamento do público baseado em sínteses descritivas de caráter genérico ou expresso nos índices de audiência, pudemos, com Dewey e Larrosa, compreendê-la como um acontecimento singular, dado a partir do nosso encontro com a obra audiovisual. Este talvez seja um fato importante na consolidação da especificidade da espectralidade no cinema. A experiência é algo que não se subordina as sínteses descritivas das teorias sobre a espectralidade. A interpretação da experiência por um terceiro (no caso, o teórico/pesquisador) através de seus instrumentos pré-estabelecidos não serve como base de entendimento do que seja a experiência espectral em si e dos saberes que nela se produzem numa perspectiva encarnada. A experiência remete àquilo que mobiliza o espectador em termos de sua intencionalidade, no contexto de sua relação com os filmes que assiste. Trata-se de um fazer que se caracteriza como estético, uma vez que o espectador edita aquilo que assiste e transforma a si mesmo. De modo que não há como proceder uma investigação sobre esse fazer sem mergulhar na tessitura das experiências espectatoriais em

si; não por meio de sínteses interpretativas e distanciadas do fazer em si mesmo, mas num processo de sintonia e diálogo incessante com a prática de assistir os materiais audiovisuais. De modo que o saber da experiência espectral advém não das interpretações do teórico e de seus recortes e critérios. Não existem pressupostos a priori. Critérios e recortes só se tornam legítimos se embasados na experiência direta com aqueles que assistem filmes, no ato de assisti-los, e com os saberes emancipados que emergem desse processo. Uma nova atitude teórico-metodológica se consolida, no que concerne à espectralidade em sua dimensão estética.

Uma vez considerando a experiência nessa dimensão encarnada, a cognição se faz presente de modo corporalizado e não só como uma função intelectual. Ser equivale a fazer, a uma processualidade estabelecida no devir do acontecimento. Daí o apelo à dimensão prática da experiência, onde a cognição não se volta simplesmente à solução de problemas e à decodificação de informações e signos audiovisuais. Ela inclui, para além disso, a dinâmica corporal, as percepções, as sensações e os afetos dados na interação com os filmes, impulsionando o trabalho de tradução realizado pelo espectador. A perspectiva enativa de Varela Thompson e Rosch abole a dicotomia sujeito/objeto, conhecedor/mundo conhecido, bem como ampara uma crítica as abordagens cognitivistas (recognition) no que se refere aos estudos sobre o espectador baseadas na simples decodificação de informações. Na visão coemergente, o filme surge para o espectador da mesma maneira em que este surge para o seu produtor e demais atores envolvidos, onde estes últimos passam a considerar o primeiro, não de um ponto de vista estatístico e abstrato, mas de modo encarnado. As práticas dos espectadores verdadeiramente lhes tocam e mobilizam na sua experiência igualmente singular de produção da obra audiovisual, sendo o movimento inverso igualmente verdadeiro. A cognição se alinha, portanto, ao próprio plano da experiência, sendo um modo de subjetivação por excelência. Como vimos com Larrosa, a experiência se caracteriza

como paixão, abertura ao indeterminado e ao acontecimento. Ela se expressa no terreno da espetatorialidade como uma cinefilia, condição dada a partir de nossa experiência encarnada com os filmes, na qual nós nos permitimos romper o circuito recognitivo das vivências e hábitos espetatoriais consolidados, nos lançando a uma aventura estética de produção e invenção de si e do mundo. Aqui reside a importância das pesquisas sobre a espetatorialidade. Trata-se de um regime emancipado de partilha, de trocas de saberes encarnados no plano experiencial, no qual espectadores e criadores das obras audiovisuais podem transformar a si mesmos e ao próprio campo do cinema, num processo coletivo de tradução. O dispositivo de pesquisa assume uma função ético-estético-política, considerada estratégica na produção e intercâmbio desses saberes.

Constatamos que a experiência espetatorial se potencializa no contexto de uma ambiência que lhe seja facilitadora. Neste sentido, delimitamos o percurso seguido em nosso estudo optando, em função do problema da experiência, discutir a questão do cinema, não pelo viés da obra cinematográfica em si ou das técnicas empregadas na sua produção, mas do cinema como espaço no qual uma experiência espetatorial específica se realiza. O que não significa que a esfera produtiva e a da obra sejam descartadas. No entanto, numa pesquisa onde a espetatorialidade é eleita o tema principal, a tônica deixa de ser a de uma análise dos efeitos das teorias e das técnicas do cinema sobre o espectador, nos voltando mais ao papel que este desempenha no processo. E de acordo com o que observamos em nossa investigação, ele não é apenas um mero coadjuvante. Podemos perceber, não só do ponto de vista teórico, mas a partir do campo de investigações sobre as práticas dos espectadores que se abre, que o dispositivo cinematográfico constantemente se adapta e se repensa em função da influência do público e não somente o contrário. A partir desse posicionamento, o dispositivo passa a ser definido como um novelo ou emaranhado de máquinas, funções e estruturas agenciadas em função de um objetivo comum em torno

da produção, exibição e visualização de obras audiovisuais num determinado contexto sócio-político. Como vimos com Virilio, Dubois e Crary, o dispositivo não engloba somente os aparelhos e equipamentos inerentes à produção e reprodução dos filmes. Torna-se fundamental pensar os espaços de exibição, assim como as tecnologias que lhe atravessam. A discussão sobre o dispositivo se mostra importante no que se refere à experiência do espectador, uma vez que este possibilita a produção de linhas de subjetivação que escapam ao regime recognitivo da espetatorialidade alinhada às demandas de uma indústria audiovisual voltada ao entretenimento.

A ambiência proporciona o que Mauerhofer denominou como situação de cinema. Esta, no entanto, não se encontra mais vinculada à figura do espectador individual isolado do mundo como pré-condição de fruição da obra. Ela passa a ser encarada a partir do ponto de vista no qual as transformações operadas na tradicional sala escura, bem como o surgimento de novos espaços e tecnologias de exibição, produzem mudanças significativas no ritual de assistir ao filme. O cinema passou a conviver com novos ambientes voltados à exibição de obras audiovisuais. E como pudemos constatar, o que caracteriza a situação de cinema nestes variados espaços não é nem tanto a sua estrutura física, mas justamente o direcionamento de nossa atenção para com o material assistido a partir de nossa inserção nesses ambientes. Porém, percebemos que a importância do cinema como espaço de resistência persiste, uma vez que ele ainda reúne as condições mais adequadas para a viabilização de uma espetatorialidade encarnada na experiência, principalmente, no que se refere a produção de um estado de imersão atencional para com a obra assistida.

A ambiência e a situação de cinema apontaram, por sua vez, para o papel fundamental da atenção, no que se refere à experiência espetatorial. É no exercício de nossa atenção para com o que assistimos no contexto dos espaços de exibição, que a experiência espetatorial se realiza, literalmente acontece. Logo, a investigação sobre a

atenção se configura como outro marco importante na consolidação do campo da espetatorialidade. De uma logística da percepção, identificada por Virilio, passamos com Crary, Frank e Pasquinelli, a uma discussão sobre a economia da atenção, ou seja, sobre como esta passa a ser capturada e gerida pelos dispositivos, operando estes num viés mercadológico segundo a lógica do controle por meio dos princípios de eletrificação e digitalização. O dado fundamental desta análise é o de que, longe de ser um fenômeno exclusivamente individual, a vertente econômica pressupõe que nossa atenção sempre acompanha o movimento atencional dos outros, fato que pode, inclusive, ser constatado presencialmente na sala de cinema, contestando a tese do isolamento do espectador proposta por Mauerhofer.

Consequentemente, devemos destacar o papel da atenção nos estudos sobre a espetatorialidade em seu viés estético. Ao revisar a discussão de Hugo Munsterberg sobre tema no âmbito do cinema, realizamos uma crítica ao modelo focal e individualizado a partir do qual a discussão sobre o assunto é conduzida. Da mesma maneira, refletimos sobre a atenção voluntária e involuntária, entendidas pelo autor como polaridades antagônicas, considerando ainda que o espectador é, na visão do autor, dirigido pelos criadores das obras audiovisuais, por meio da manipulação do polo involuntário. O espectador deveria, então, abrir mão da dimensão voluntária, vista como um empecilho à atividade atencional, a fim de efetivamente voltar-se para a obra assistida. A partir da visão ecológica de Citton concluímos que a atenção não deve ser encarada como uma atividade individual e dicotomizada. A tese ecológica reafirma o pressuposto da vertente econômica de que nunca exercemos nossa atenção isoladamente. Na visão de Citton, a atenção se caracteriza por modos de funcionamento específicos, compondo os espectros atencionais dispostos em mil folhas, agenciando-se estes entre si por meio do princípio de meta-embreagem atencional. Seja no registro da atenção conjunta, onde a tônica é a modulação presencial, ou no da atenção coletiva, regulada virtualmente pelos dispositivos a partir da

digitalização e a da eletrificação dos fluxos atencionais: nós equalizamos nossa atividade atencional num plano individuante e reflexivo, onde podemos interagir com os materiais audiovisuais assistidos sobre as mais variadas formas e circunstâncias, contribuindo para o processo de sua edição cognitiva. É neste sentido que Citton afirma que nós nos subjetivamos na medida em que exercemos nossa atenção, pois a individuação não pressupõe um sujeito/espectador a priori como ponto de partida e sim um plano pré-individual, no qual os fluxos atencionais e de subjetivação comparecem, recompondo e reorganizando não somente nossa paisagem atencional, mas a nós mesmos num sentido enativo. Logo, a perspectiva ecológica se destaca como uma opção à vertente econômica, ao afirmar possibilidades de resistência à captura dos processos atencionais mediante a lógica de funcionamento característica desta última.

O exercício da atenção em mil folhas pode ser percebido na atividade espetatorial própria do cinema. Com Citton e Boulrier, vimos que os espectros atencionais se agenciam mediante sua equalização nos regimes de fidelização, projeção, alerta e de imersão, como nuances nas quais a atividade atencional se expressa, assumindo predominantemente um desses vetores, porém, sem desvincular-se dos outros, em função da natureza da experiência com a qual nos envolvemos. Embora a atividade espetatorial incorpore elementos dos regimes de alerta, fidelização e projeção, vimos com a situação de cinema, que a imersão é o regime privilegiado no contexto cinematográfico, onde o espectador pode potencialmente mergulhar no plano da experiência a partir do direcionamento de sua atividade atencional orientada segundo esses regimes. Neste sentido, é coerente afirmar que a imersão relativa à inserção no ambiente físico característico da sala de cinema potencializa a imersão atencional no envolvimento do espectador com a obra audiovisual. Vimos que essa ambiência pode ser obtida no contexto dos outros dispositivos. A ambiência que caracteriza a situação de cinema extrapola a sala escura e denota um regime atencional próprio que, aliada à perspectiva da

emancipação ancorada na experiência estética, distingue a espectralidade cinematográfica dos outros regimes espectatoriais.

Donde, a partir de nossa releitura da obra de Mauerhofer, apoiamo-nos com Citton, na perspectiva do cinema como um laboratório estético. Os espaços de exibição subvertem assim, a sua função mercadológica de indução ao consumo, transformando-se em locais de experimentação onde os espectadores podem acessar o plano da experiência em sua dimensão prática, num trabalho cognitivo de tradução. Contudo, devemos considerar a importância do filme em sua potência artística, uma vez que o espaço por si pode não ser suficiente para desencadear uma experiência estética. Há de se reconhecer que filmes produzidos no formato blockbuster, por exemplo, tem menos chances de nos proporcionar esse tipo de experiência, devido a sua circularidade recognitiva, nos mantendo no círculo vicioso dos hábitos espectatoriais. Mas como pudemos notar, nem mesmo esse tipo de material audiovisual é impeditivo de uma experiência estética. Consideramos ainda, que o laboratório não se limita ao espaço físico, mas estende-se ao próprio espectador, sendo ele mesmo um ambiente de experimentação, uma vez que o exercício da atenção mobiliza, de um ponto de vista corporizado, o espectador por inteiro. Como vimos com Citton, neste caso devemos buscar a condição do bom encontro envolvendo o espectador, a obra audiovisual e a ambiência.

Finalmente, devemos refletir sobre uma proposta metodológica apta a tratar da questão da experiência a partir do exercício da atenção por parte dos espectadores. Como vimos ao longo deste estudo, a experiência evoca, na condição de um acontecimento singular, uma dimensão processual, sendo necessária a realização de um esforço, no sentido de que possa ser acessada. Constatamos no capítulo dois que a experiência não é algo óbvio ou que possa ser observada de modo direto ali no plano imediato de nossas vivências. De modo que os métodos tradicionais de pesquisa não se encontram adequados a fim de abordar o problema da experiência espectral tal como discutida neste estudo. A cartografia surge então como uma

opção instigante, uma vez que visa priorizar não as formas cristalizadas dos fenômenos, mas justamente o acompanhamento dessa dimensão processual. Aliada ao método da cartografia, percebemos a necessidade de uma técnica que possa dar conta da experiência em sua dimensão intensiva. Daí a nossa opção pelo uso da explicitação formulada por Vermersch, como meio de reconduzir o espectador a esse mergulho no plano experiencial. A experiência espectral encarnada no exercício da atenção é uma atividade que foge a uma temporalidade cronológica, não se esgotando no momento que assistimos ao filme. Logo, ela produz múltiplas reverberações, numa rede cognitiva de traduções que pode potencialmente ser abordada pelos dispositivos de pesquisa.

Em função do exposto, creio termos conseguido reunir elementos suficientes para a afirmação de uma espectralidade própria ao campo do cinema. Nosso objetivo não é o de nos distanciar os estudos sobre recepção. As análises produzidas neste campo são importantes, principalmente na perspectiva culturalista, onde o espectador é considerado em sua perspectiva ativa de acordo com o contexto social, histórico político no qual a relação espectador/dispositivo se efetua. Contudo, nosso esforço é o de pelo menos delimitar no universo dos estudos de recepção, um lugar mais específico dedicado à espectralidade própria ao cinema e distinta dos outros meios, principalmente no que se refere à experiência estética, no sentido da especificidade que lhe é própria. Desse modo, a experiência deve ser sempre pensada em termos de um acontecimento singular dado no contato com os filmes e demais materiais audiovisuais, no momento em que, no contexto dos variados espaços de exibição, nós exercemos nossa atenção ao assisti-los e nos voltamos aos aspectos que neles julgamos pertinentes, mediante nossos interesses. É neste sentido que a espectralidade se afirma como emancipada, e nela nos lançamos, por meio de nossas aventuras intelectuais como mostra Rancière, na apropriação disso que é exibido, num trabalho cognitivo/inventivo de tradução.

Por conseguinte, torna-se um equívoco pensar que a atenção se realize de modo individual e isolado. Longe disso, no momento em que nos voltamos ao circuito de imagens projetadas numa tela de cinema, de tv ou de um computador, nós nos agenciamos a uma multiplicidade de atividades atencionais que convergem sobre esse mesmo material, donde nossa atenção é sempre direcionada em função do exercício da atenção de outrem, tal como revelou Citton. Essa orientação conjunta/coletiva da atenção se torna fundamental ao entendimento de experiência espectral. Isso porque o trabalho cognitivo de tradução se concretiza a partir de uma infinidade de possibilidades emergentes, resultantes dos múltiplos agenciamentos dados na modulação de nossa atividade atencional. Por meio dela, nós nos conectamos não só aos elementos técnicos e estéticos do filme ou as proposições do artista/produtor que a concebe. Nós nos vinculamos igualmente aos demais espectadores e aos elementos inerentes à nossa própria atividade espectral, num regime de partilha que transita na esfera do visível e do dizível e onde se traça, ao mesmo tempo, uma modulação individuante, na qual nós nos subjetivamos no exercício de nossa atividade atencional. Tal fato se configura como um elemento promissor no que concerne aos futuros estudos sobre o tema. Como pudemos demonstrar, o plano da experiência como devir ou pura processualidade se materializa no exercício da atenção, podendo então ser acessado. Em função disso, a cartografia se torna uma orientação metodológica importante. Talvez não a única. Mas com certeza ela se aproxima da perspectiva teórica aqui adotada, em termos de acompanhar o caráter fluído e fugidio disso que nos acontece no momento em voltamos nossa atenção para um filme. Através do uso da técnica criada por Vermersch, nós podemos verdadeiramente acessar e acompanhar a atividade atencional em sua dimensão processual, implicando eticamente o pesquisador, o espectador, o dispositivo audiovisual e o de pesquisa, na produção coletiva de um saber encarnado na experiência.

Devemos considerar que o campo teórico não se configure como fechado, ou concluído. Na verdade, este é um trabalho que

apenas se inicia. Nele, buscamos reunir as perspectivas teóricas que visam dar conta do problema da experiência do espectador de cinema, salientando que é necessário um amadurecimento maior em torno das implicações produzidas em decorrência da opção pela experiência, bem como das concepções sobre a atenção utilizadas neste estudo. Certamente, as repercussões teóricas e as relativas à formalização das propostas de estudos de campo produzirão novas questões, ampliando a pertinência da abordagem sobre a espectralidade. O debate sobre a atenção e a experiência é promissor, inclusive, em relação a outros dispositivos midiáticos, para além do cinema. Esperamos que, a partir deste novo modo de pesquisar e encarar o tema, diversas linhas de investigação possam se abrir no aprofundamento das pesquisas sobre a experiência espectral em sua dimensão estética e coletiva e também que novas possibilidades ético-políticas possam surgir, a fim de pensar o espectador em sua cinefilia, ou seja, em sua paixão encarnada na experiência espectral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **As teorias dos Cineastas**. São Paulo: Papirus, 2002.

_____. **A Imagem**. São Paulo: Papirus, 1990.

AUMONT, Jacques *et al.* **A Estética do Filme**. Campinas: Papirus, 1994.

BAMBA, Mahomed (Org). **A Recepção Cinematográfica: Teoria e Estudos de Casos**. Salvador: EDUFBA, 2013a.

_____. Os Espaços de Recepção Transnacional dos Filmes: Propostas para uma Abordagem Semiopragmática. **Crítica Cultural**, v. 8 (2), p. 219-237, julho/dezembro, 2013b. DOI: <https://doi.org/10.19177/rcc.v8e22013219-237>.

BARROS, L. P; KASTRUP, V. Cartografar é Acompanhar Processos. *In*: PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCÓSSIA, L. (Orgs). **Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-Intervenção e Produção de Subjetividades**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009, p. 52-75.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinéma : Effets Idéologiques Produits par L'Appareil de Base, **Cinéthique**, p. 7-8, 1970. DOI: Não disponível.

BEAR *et al.* **Neurociências: Desvendando o Sistema Nervoso**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2002.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica. *In*: BENJAMIN *et al.* **Benjamin e a Obra de Arte**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 11-42.

BORDWELL, David e CARROW, Noël. **Pós-Teoria: Reconstruindo os Estudos de Cinema**. São Paulo: Editora Moraes, 1996.

BOULLIER, Dominique. Les Industries de l'Attention. Fidélisation, Alerte ou Immersion. **Réseaux**, v. 154, p. 233-246, 2009. DOI: <https://doi.org/10.3917/res.154.0231>.

_____. Composition Médiatique d'un Monde Commun à Partir du Pluralisme des Régimes d'Attention. *In*: CHARDEL, P. (Org). **Conflit des Interprétations dans la Société d'Information**. Paris: Hermes, 2012, p. 233-246.

_____. Médiologie des Régimes d'Attention. In : CITTON, Yves. **L'Économie de L'Attention. Nouvel Horizon du Capitalisme ?** Paris : La Découverte, 2014, p. 84 - 108.

BRANDÃO, M. L. (Org). **Psicofisiologia**. São Paulo: Atheneu, 1995.

BROADBENT, D. **Perception and Communication**. Londres: Pergamon, 1958.

BURCH, Noël. **Práxis do Cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1969.

CALIMAN, Luciana Vieira. Os Valores da Atenção e a Atenção como Valor. **Estudos e Pesquisas em Psicologia UERJ**, v. 8 (3), p. 632-645, 2008. DOI: Não disponível.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e Cidadãos: Conflitos Multiculturais da Globalização**. Rio de Janeiro: Editoria UFRJ, 2006.

_____. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CARR, Nicholas. **Internet Rend-il Bête? Réapprendre à Lire et à Penser dans un Monde Fragmenté**. Paris: Laffont, 2011.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CARVALHO, Victa de. Modos de Subjetivação no Cinema e na Arte: Um Olhar Sobre as Instalações de Eija-Liisa Ahtila. **Revista Galáxia**, n. 22, p. 89-101, dezembro, 2011. DOI: Não disponível.

CÉSAR, J. M; SILVA F. H. da; BICALHO, Silva P. P. G de. O Lugar do Quantitativo na Pesquisa Cartográfica. **Fractal Revista de Psicologia**, v. 25 (2), p. 357-372, maio/agosto, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1984-02922013000200009>.

CITTON, Yves. **Pour Une Écologie de L'Attention**. Paris : Éditions du Seuil, 2014a.

_____. (Org). **L'Économie de L'Attention**: Nouvel Horizon du Capitalisme ? Paris: La Découverte, 2014b.

COSTA, Flavia Cesarino. **O Primeiro Cinema**. São Paulo: Scritta, 1995.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador: Visão e Modernidade no Século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1990.

_____. **Suspenções da Percepção: Atenção, Espetáculo e Cultura Moderna.** São Paulo: Cosac Nayf, 1999.

_____. **24/7. Capitalismo Tardio e os Fins do Sono.** São Paulo: Cosac Nayf, 2014a.

_____. Le Capitalisme Comme Crise Permanente de L'Attention. *In*: CITTON, Yves. **L'Économie de L'Attention. Nouvel Horizon du Capitalisme?** Paris: La Découvert 2014b, p. 35-54.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo. Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição.** São Paulo, Graal, 1969.

_____. **Cinema I A Imagem Movimento.** São Paulo: Brasiliense, 1883.

_____. **Cinema II A Imagem Tempo.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. ¿Que és un dispositivo? *In*: **Michel Foucault, Filósofo.** Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Barcelona: Gedisa, 1990a, p. 155-161.

_____. Post-Scriptum Sobre as Sociedades de Controle. *In*: **Conversações.** São Paulo: Editora 34, 1990b, p. 151-168.

_____. Os Intercessores. *In*: **Conversações.** São Paulo: Editora 34, 1990c, p. 151-168.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DE LIMA, Ricardo. Compreendendo os Mecanismos Atencionais. **Ciências e Cognição**, volume 06, p. 113-122, novembro de 2005. DOI: Não disponível.

DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis. **A Hora do Cinema Digital. Democratização e globalização do audiovisual.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

DEPRAZ, N; VARELA, F; VERMERSCH, P. A Redução à Prova da Experiência. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, 58 (1), p. 75-86, 2006. DOI: Não disponível.

_____. **On Becoming Aware. Advances in Consciousness Research.** Philadelphia: John Benjamins Publishing Co, 2002.

DEWEY, John. Experiência e Natureza. *In: Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980a, p. 03-28.

_____. A Arte como Experiência. *In: Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980b, p. 89-105.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard!** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1947.

_____. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1949.

EIRADO, André do. Sentido e Experiência no Âmbito da Atividade Cognitiva. **Revista do Departamento de Psicologia – UFF**, v. 17 (2), p. 35-43, julho/dezembro, 2005. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-80232005000200004>.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos Culturais: as Margens de um Programa de Pesquisa. **ECOMPÓS. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, v. 6, p. 01-16, agosto, 2006. DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.77>.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina; JACKS, Nilda. **Comunicação e Recepção**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

FERRAZ, Talitha Gomes. Entre Arquiteturas e Imagens em Movimento: Cinemas, Corporeidades e Espectação Cinematográfica na Tijuca. **Logos 32. Comunicação e Audiovisual**, v. 17 (01), janeiro/junho, 2010. DOI: <https://doi.org/10.12957/logos.2010.549>.

_____. Quando o Cinema é a Maior Sofisticação: Experiências Sensíveis, Desejo e Práticas de Consumo nas Salas Exibidoras de Luxo do Rio de Janeiro. **Contraponto. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF**, v. 24 (01), julho, 2012. DOI: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v1i24.219>.

_____. **Os Lugares dos Cinemas no Subúrbio Carioca da Leopoldina: Falências, usos e Destinos da Sala de Exibição**. Contemporânea, Comunicação e Cultura, v. 13 (01), janeiro/abril, 2015. DOI: <https://doi.org/10.9771/contemporanea.v13i1.13140>.

FRANK, Georg. Économie de L'Attention. In : CITTON, Yves. **L'Économie de L'Attention. Nouvel Horizon du Capitalisme?** Paris: La Découvert 2014, p. 55-72.

GAZZANINGA *et al.*. Attention and Selective Perception. *In: NORTON, W. W. Cognitive Neuroscience*. New York: Domínio Público, 1998, pp. 207-245.

GOMES, Regina. Teorias da Recepção, História e Interpretação de Filmes: Um Breve Panorama. **Anais do IV SOPCOM**. Aveiro, Portugal, 2005.

GOMERY, Douglas. **Shared Pleasures - A History of Movie Presentation in the United States**. Madison: University of Wisconsin, 1992.

GUATTARI, Felix. Felix. **Revolução Molecular. Pulsações Políticas do Desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1977.

_____. **Caosmose. Um Novo Paradigma Estético**. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUATTARI, Felix & ROLNIK, Suely. **Micropolítica, Cartografias do Desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

GUBACK, Thomas. The Evolution of the Motion Picture Business in the 1980s. *In*: HARK, Ina Rae (org.). **Exhibition, the Film Reader**. Londres: Routledge, 2002, p. 120-135. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1987.tb00983.x>.

HAGNER, Michel. **Towards a History of Attention in Culture and Science**. Modern Language Notes, v. 118 (3), p. 670-687, Abril, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1353/MLN.2003.0054>.

JACKS, Nilda (Org). **Meios e Audiências. A Emergência dos Estudos de Recepção no Brasil**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.

_____. **Meios e Audiências II. A Consolidação dos Estudos de Recepção no Brasil**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2014.

_____. **Meios e Audiências III. Reconfigurações dos estudos de recepção e consumo midiático no Brasil**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2017.

JAMES, Willian. L'Attention. *Chapitre XI de Principles of Psychology*. (Traduction d'Anne Voscaroudis). *In*: **Alter. Revue de Phénoménologie**, v.18, p. 229-254, 2010. DOI: Não disponível.

JULLIEN, François. **O Diálogo entre as Culturas: Do Universal ao Multiculturalismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

KAHNEMAN, Daniel. **Attention and Effort**. New Jersey: Prentice Hall, 1973.

KASTRUP, Virgínia. A Aprendizagem da Atenção na Cognição Inventiva. **Psicologia & Sociedade**, v. 16 (3), p. 7-16, setembro/dezembro, 2004. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-71822004000300002>.

_____. **A Invenção de Si e do Mundo: Uma Introdução do Tempo e do Coletivo no Estudo da Cognição**. São Paulo: Autêntica, 2007a.

_____. O Funcionamento da Atenção no Trabalho do Cartógrafo. **Psicologia & Sociedade**, v. 19 (1), p. 15-22, janeiro/abril, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-71822007000100003>.

_____. A Atenção na Experiência Estética: Cognição, Arte e Produção de Subjetividade. **Trama Interdisciplinar**, v. 3 (1), p. 22-32, 2012. DOI: Não disponível.

KASTRUP, V; BARROS, R. B. de. Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia. In: PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCÓSSIA, L. (Orgs). **Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-Intervenção e Produção de Subjetividades**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009, p. 76-01.

KASTRUP, V; PASSOS, E. Cartografar é Traçar um Plano Comum. In: PASSOS, E; KASTRUP, V; TEDESCO, S. **Pistas do Método da Cartografia: A Experiência de Pesquisa e o Plano Comum (Vol.2)**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2014, p. 15-41.

KASTRUP, V; TEDESCO S; PASSOS, E. **Políticas da Cognição**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.

KOJEVE, Alexandre. **Introdução à Leitura de Hegel**. Rio de Janeiro: Contraponto/Eduerj, 2002.

LARROSA, Jorge. **Tremores. Escritos Sobre a Experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LÉVY, Pierre. **As Tecnologias da Inteligência: O futuro do Pensamento na Era da Informática**. São Paulo: Editora 34, 1990.

_____. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1997.

MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas & Pós-Cinemas**. São Paulo: Papirus, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações. Comunicação, Cultura e Hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

_____. **Ofício de Cartógrafo: Travessias Latino-Americanas da Comunicação na Cultura**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MASCARELLO, Fernando. A Screen Theory e o Espectador Cinematográfico: Um Panorama Crítico. **Revista Novos Olhares**, v. 2 (8), p. 13-28, 2001-a. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2001.51357>.

_____. Notas Para uma Teoria do Espectador Nômade. **Revista Novos Olhares**, v. 1 (7), p. 04-20, 2001-b. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2001.51349>.

_____. Os Estudos Culturais e a Espectatorialidade Cinematográfica: Um Mapeamento Crítico. **Revista ECO-PÓS**, v. 7 (2), p. 92-110, agosto/ dezembro, 2004a. DOI: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v7i2.1122>.

_____. **Os Estudos Culturais e a Espectatorialidade Cinematográfica: uma Abordagem Relativista**. 189f. Tese de Doutorado, Ciências da Comunicação. São Paulo: ECA/USP, 2004b.

_____. (Org). **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papirus, 2006.

MATURANA, Humberto. **Cognição, Ciência e Vida Cotidiana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MATURANA, H; VARELA, F. **A Árvore do Conhecimento. As Bases Biológicas da Compreensão Humana**. São Paulo: Phalas Athena, 2018.

MAUERHOFER, Hugo. A Psicologia da Experiência Cinematográfica. In: XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema (Antologia)**: Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 375-380.

MENOTTI, Gabriel. Através da Sala Escura: Uma Aproximação Entre a Sala de Cinema e o Lugar do Vling. **Comunicação e Sociedade**, v. 17, p. 11-15, 2010. DOI: [https://doi.org/10.17231/comsoc.17\(2010\).1008](https://doi.org/10.17231/comsoc.17(2010).1008).

_____. Arquitetura da Espectação: A Construção Histórica da Situação Cinema nos Espaços de Exibição Cinematográfica. **Ciberlegenda. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação da UFF**, v. 29 (2), p. 01-12, 2011. DOI: Não disponível.

_____. Filmes Executáveis: Da Existência e Propriedade das Imagens em Rede. **Matrizes**, v. 9 (1), p. 243-263, janeiro/junho, 2015. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v9i1p243-263>.

METZ, Christian. **O Significante Imaginário. Psicanálise e Cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.

MOSCARIELLO, Angelo. **Como ver um Filme**. Lisboa: Editora presença, 1985.

MUNSTERBERG, Hugo. A Atenção *In*: XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema (Antologia)**: Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 27-35.

OROZCO, Guillermo. Notas Metodológicas para Abordar las Mediaciones en el Proceso de Recepción. *In*: **Publicación de la Federación Latinoamericana de Asociaciones de Facultades de Comunicación Social - FELAFACS**, n. 2, 1990.

_____. **Televisión, Audiencias y Educación**. Colombia: Grupo Editorial Norma, 2001.

PASSOS, E; BARROS, R. B. A Cartografia como Método de Intervenção. *In*: PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCÓSSIA, L. (Orgs). **Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-Intervenção e Produção de Subjetividades**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009, p. 17-31.

PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCÓSSIA, L. (Orgs). **Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-Intervenção e Produção de Subjetividades**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

PASSOS, E; KASTRUP, V; TEDESCO, S. (Orgs). **Pistas do Método da Cartografia: A Experiência de Pesquisa e o Plano Comum (Vol.2)**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2014.

PAUL, Willian. The K-Mart Audience at the Movies. *In*: HARK, Ina Rae (org.). **Exhibition, the Film Reader**. Londres: Routledge, 2002, p. 80-95.

PETITMENGIM, Claire. Towards the Source of Thoughts: The Gestural and Transmodal Dimension of Lived Experience. **Journal of Consciousness Studies**, v. 14 (3), p. 54-82, 2007. DOI: Não disponível.

_____. Describing One's Subjective Experience in the Second Person: An Interview Method for the Science of Consciousness. **Phenom Cogn Sci**, n. 5, p. 229-269, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11097-006-9022-2>.

RANCIÈRE, Jacques. **O Desentendimento: Política e Filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **A Partilha do Sensível. Estética e Política**. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. **O Destino das Imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003a.

_____. **As Distâncias do Cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003b.

_____. **O Espectador Emancipado**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2008.

REZENDE, Luiz Augusto. Cinema e Televisão - Heterotopias e Heterocronias. *In*: SOCINE (Org). **Estudos de Cinema Socine II e III**. São Paulo: Annablume, 2000.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 1963a.

_____. **Revisão do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 1963b.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. Corpos Eletrônicos em Discursos de Audiovisualidades. *In*: SILVA, Alexandre R; ROSSINI, Mirian de Sousa. **Do audiovisual às Audiovisualidades: Convergência e Dispersão nas Mídias**. Porto Alegre: Artepisco, 2009, p. 38-57.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: Arte e Indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RUÓTULO, Carlos Antônio. Audiência e Recepção: Perspectivas. **Comunicação e Sociedade**, v. 30, p. 159-170, 1998. DOI: Não disponível.

SADE, Christian *et al.* O Uso da Entrevista na Pesquisa-Intervenção Participativa em Saúde Mental: O dispositivo GAM como Entrevista Coletiva. **Ciência e Saúde Coletiva**, 18 (10), p. 2813-2824, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-81232013001000006>.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: Cognição, Semiótica e Mídia**. São Paulo: Iluminaras, 1997.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **Petit Écologie des Études Littéraires : Pourquoi et Comment Étudier la Littérature**. Vincennes : Thierry Marchaisse, 2011.

SIMONDON, Gilbert. **A Individualização à Luz das Noções de Forma e de Informação**. São Paulo: Editora 34, 2020.

_____. **L'Individuation Psychique et Collective**. Paris: Aubier, 1989.

SOARES, Fabio Montalvão; KASTRUP, Virgínia. A Experiência do Espectador: Recepção, Audiência ou Emancipação? **Estudos e pesquisas em Psicologia**, v. 15, n. 3, p. 965-985, nov. 2015. DOI: <https://doi.org/10.12957/epp.2015.19422>.

SOARES, Fabio Montalvão. **Cinema e Subjetividade. Arte, Indústria, Política e o Dispositivo Revolucionário de Glauber Rocha**. Niterói, RJ: Devir Editor, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.8193650>.

_____. A Produção de Subjetividades no Contexto do Capitalismo Contemporâneo: Guattari e Negri. **Fractal, Revista de Psicologia**, v. 28, n. 1, p. 118-126, abr. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1984-0292/1170>.

_____. Os Circuitos da Memória em Cidadão Kane: Entre o Espectador e o Dispositivo. **Orson - Revista dos Cursos de Cinema do Cearte UFPEL**, v. 06, p. 075-090, 2014. Disponível em: https://orson.ufpel.edu.br/content/06/artigos/primeiro_olhar/01_fabiosoares.pdf.

STACEY, Jackie. Textual Obsessions: Methodology, History and Researching Female Spectatorship. **Screen**, v. 34 (3), p. 115-135, 1993. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/34.3.260>.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria de Cinema**. São Paulo: Editora Papirus, 2000.

STERN, Daniel. **O Mundo Interpessoal do Bebê**. Porto Alegre, Artes Médicas Editora, 1992.

TEDESCO, S. H; SADE, C; CALIMAN, L. V. A Entrevista na Pesquisa Cartográfica: a Experiência do Dizer. **Fractal Revista de Psicologia**, v. 25 (2), p. 299-322, Maio/Agosto, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1984-02922013000200006>.

TREISMAN, A. Monitoring and Storage of Irrelevant Messages in Selective Attention. **Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior**, v. 3, p. 449-459, 1964. DOI: [https://doi.org/10.1016/S0022-5371\(64\)80015-3](https://doi.org/10.1016/S0022-5371(64)80015-3).

VARELA, F; THOMPSON, E; ROSCH, E. **A Mente Corpórea. Ciência Cognitiva e Experiência**. Lisboa: Instituto Piaget, 2010.

_____. **L'Inscription Corporelle De l'Esprit**. Paris: Éditions Du Seuil, 1993.

VASCONCELOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

VERMERSCH, Pierre. **L'entretien D'explicitation**. Issy-les-Moulineaux : ESF Éditeur, 1994.

_____. La Prise en Compte de la Dynamique Attentionnelle: Eléments Théoriques. **Expliciter**, v. 43, p. 27-39, 2002. DOI: Não disponível.

VIRILIO, Paul. **O Espaço Crítico**. São Paulo: Editora 34, 1984.

_____. **A Máquina de Visão**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1988a.

_____. **Estética da Desaparição**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1988b.

WILINSKY, Barbara. Discourses on Art Houses in the 1950s. In: HARK, Ina Rae (Org.). **Exhibition, the Film Reader**. Londres: Routledge, 2002, p. 60-79.

SOBRE O AUTOR

Fabio Montalvão Soares é psicólogo, com mestrado pela Universidade Federal Fluminense (estudos da subjetividade) e doutor em psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atua na área de psicologia social com foco em processos institucionais e de cinema/mídia. Professor e pesquisador do Curso de Psicologia e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Jataí – GO, vem desenvolvendo uma série de estudos sobre o tema do audiovisual, destacando-se obras como *Cinema e subjetividade*. *Arte, indústria, política e o dispositivo revolucionário de Glauber Rocha*, além de artigos sobre o tema da atenção, cinema, estética e arte em periódicos científicos.

Contato: fabiocinemascope@gmail.com

www.pimentacultural.com

O Espectador de Cinema

Sobre o exercício
da atenção no plano
da experiência estética
com as obras audiovisuais