



Andressa Hygino Rodrigues da Silva

**O ENTE FANTASMÁTICO DO CINEMA:
O estigma do espectador e o pensamento**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia, do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Pedro Duarte de Andrade

Rio de Janeiro
Março de 2021



Andressa Hygino Rodrigues da Silva

**O ENTE FANTASMÁTICO DO CINEMA:
O estigma do espectador e o pensamento**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Prof. Pedro Duarte de Andrade

Orientador

Departamento de Filosofia – PUC-Rio.

Prof. Luiz Camillo Osório

Departamento de Filosofia – PUC-Rio.

Profa. Eliany Salvatierra Machado

UFF

Rio de Janeiro, 8 de março de 2021

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial do trabalho, é proibida sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Andressa Hygino Rodrigues da Silva

Graduou-se em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal Fluminense em 2017. Possui formação complementar em Artes Visuais pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage (2013 a 2014) e em fotografia pela Central Única das Favelas (2015). Participou do projeto de extensão Universidade das Quebradas do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ em 2018.

Ficha Catalográfica

Silva, Andressa Hygino Rodrigues da

O ente fantasmático do cinema: o estigma do espectador e o pensamento / Andressa Hygino Rodrigues da Silva; orientador: Pedro Duarte de Andrade. – 2021.

53 f.: il.; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2021.

Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Cinema. 3. Espectatorialidade. I. Andrade, Pedro Duarte de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

CDD: 100

Para todos os espectadores de cinema que dispõem
corpo e mente para viver essa grande experiência.

Agradecimentos

A Deus, em quem acredito e confio.

Aos meus avós, Evangelina e Mário, que pavimentam os meus caminhos.

Aos meus pais, Cícero e Angélica, por terem investido sempre na minha educação.

Às minhas irmãs, Andréa e Priscilla, por serem minha sustentação em todo tempo.

Aos meus parentes e amigos, por serem abrigo e descanso.

Ao meu orientador, professor Pedro Duarte, pelo estímulo à realização deste trabalho.

Aos professores, Luiz Camillo Osório e Eliany Salvatierra, por participarem da Comissão examinadora.

A todos os professores e funcionários do departamento de filosofia pelos serviços prestados.

A CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais seria impossível a minha permanência nesta instituição.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Silva, Andressa Hygino Rodrigues da; Andrade, Pedro Duarte de. **O ente fantasmático do cinema: o estigma do espectador e o pensamento**. Rio de Janeiro, 2021. 53p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O ente fantasmático do cinema é a expressão pela qual busco sinalizar o apagamento do espectador nessa esfera, visto como aquele que emprega sua visão, mas não intervém efetivamente na produção de sentidos. Este trabalho de caráter interdisciplinar investiga uma certa desvalorização da condição do espectador no cinema que impede o seu reconhecimento enquanto sujeito que contribui com o pensamento. Para colocar o problema, traço uma comparação que envolve duas outras figuras, o autor de cinema e o teórico, que aparentam ter guardado para si a primazia intelectual. Analiso as teorias da espectadorialidade cinematográfica que tomaram o espectador como a coisa pensada, mas não como ser pensante. No terreno da filosofia, interesse-me pela proposta de emancipação do espectador formulada por Jacques Rancière, que nos conduz a uma saída para o estigma. No prólogo do livro “As distâncias do cinema”, o filósofo assume o lugar espectadorial como estratégico para pensar o cinema a partir de uma trajetória afetiva e singular, uma condição que se estende a todos os espectadores que transitam pelas lacunas formadas pelo próprio cinema.

Palavras-chave

Cinema; espectador; estigma; pensamento.

Résumé

Silva, Andressa Hygino Rodrigues da; Andrade, Pedro Duarte de (Directeur de recherche). **L'entité fantasmatique du cinéma: la stigmatisation du spectateur et la pensée.** Rio de Janeiro, 2021. 53p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

L'entité fantasmatique du cinéma est l'expression par laquelle je cherche à signaler l'effacement du spectateur dans cette sphère, comme celui qui emploie sa vision, mais n'intervient pas efficacement dans la production de significations. Ce travail interdisciplinaire enquête sur une certaine dévalorisation de la condition du spectateur au cinéma qui empêche sa reconnaissance comme sujet contribuant à la pensée. Pour poser le problème, je fais une comparaison qui implique deux autres personnages, l'auteur (du film) et le théoricien, qui semblent avoir gardé pour eux la primauté intellectuelle. J'analyse les théories de la spectatorialité cinématographique qui prenaient le spectateur comme la chose pensée, mais non comme l'être pensant. Dans le domaine de la philosophie, je m'intéresse à la proposition d'émancipation du spectateur formulée par Jacques Rancière, qui nous conduit à une sortie de la stigmatisation. Dans le prologue du livre «Les écarts du cinéma», le philosophe devient spectateur comme stratégie pour penser le cinéma à partir d'une trajectoire affective et singulière, une condition qui s'étend à tous les spectateurs qui transitent par les brèches formées par le propre cinéma.

Mots-clés

Cinéma; spectateur; stigmatisation; pensée.

Sumário

1. Introdução	11
2. A divisão na esfera	13
2.1 Quem pensa o cinema?	14
2.2 O ente fantasmático	18
3. O espectador como ser pensado	20
3.1 O apagamento do espectador	20
3.2 A situação-cinema	21
3.3 A instituição- cinema	25
3.4 Entre o imaginário e o coletivo	28
4. O estigma	32
4.1 A condenação do olhar	32
4.2 O artista como mestre	36
4.3 A emancipação	38
4.4 A ação espectral	40
5. Pensar cinema	43
5.1 As distâncias do cinema	43
5.2 A posição do amador	46
5.3 Os afetos e os saberes	47
6. Conclusão	50
7. Referências Bibliográficas	52

Lista de figuras

Figura 1 – Filme A sociedade do Espetáculo, 1973	35
Figura 2 - Filme A sociedade do Espetáculo, 1973	36

Experimentar um filme não é simplesmente ser afetado por ele, por alguma imagem ou texto, mas é ter a experiência que se pode sentir ou pensar.

César Migliorin

1 Introdução

Apresento nesta dissertação as investigações referentes à minha pesquisa de mestrado em filosofia na PUC-Rio, que traz como hipótese o estigma do espectador que o afasta de uma relação com o pensamento. Uma desconsideração pelas suas capacidades que fere o seu estado de presença nessa esfera, fazendo dele uma categoria que foi aos poucos se tornando invisível. Ele se tornou uma espécie de “ente fantasmático”.

A questão remete ao que havia percebido quando estudante de graduação em cinema na Universidade Federal Fluminense. Como parte desse ambiente de construção dos saberes cinematográficos, reparo que a figura do espectador era constantemente esquecida no momento em que nos debruçávamos para entender o que havia sido colocado como questões próprias dessa arte.

As formulações sobre o cinema costumam vir sempre de um mesmo lugar, dos que estavam comprometidos com o fazer fílmico e dos que se dedicavam a construir teorias. Diante do que observei, deduzi que o exercício da espectadorialidade não consistia ainda legitimado no que diz respeito à produção de sentidos ou de questionamentos que fossem reconhecidos nesse ambiente.

Medito então sobre a desvantagem do espectador em ser reconhecido como pensante através de uma comparação com duas outras figuras que predominam na cena: o autor (de filmes) e o teórico. Dos argumentos que impedem o espectador de ser valorizado nessa função poderíamos cogitar a sua exclusão no primeiro momento onde se colocam as ideias no cinema, a criação; e na recepção, o descrédito à sua opinião diante de um discurso de autoridade do teórico. Além disso, lidamos com a falta de pessoalidade no trato com o espectador, que o priva do reconhecimento de características inerentes a todo sujeito, consequentemente de uma realização como o pensar.

Por isso, é preciso rever os modos como o espectador foi abordado nas teorias de cinema, e como essas o limitaram colocando-o apenas como a coisa pensada, e não como sujeito pensante. Trago a consciência de que os métodos escolhidos por essas teorias o afastaram tanto de uma existência real, fazendo dele

um tipo idealizado, como o esconderam no meio de uma multidão chamada público.

Saindo do cinema, uma das bases teóricas que uso para o estudo do espectador é a filosofia de Jacques Rancière, as contribuições que foram feitas a partir do seu estudo sobre o espectador em geral, no texto *O espectador emancipado*. Este nos oferece a possibilidade de tirar do espectador o estigma e reconsiderá-lo em sua posição. Permaneço nos seus escritos para ver a imagem de um espectador não só emancipado como encarnado, no exercício pleno de suas capacidades, dentre elas a de pensar o cinema. Para isso, me debruço sobre o prólogo de *As distâncias do cinema*.

Busco, por fim, mostrar que o espectador – a partir dos seus deslocamentos físicos e mentais – é capaz de pensar o cinema e construir saberes com base nas suas próprias experiências, questionando a imagem do ser passivo e ignorante que havia sido construída para si.

2 A divisão na esfera

O cinema acontece por meio de operações que permitem o filme existir e ser experimentado. Dado o processo cinematográfico que acompanha todo o filme, convencionou-se separar os realizadores, produtores, artistas e técnicos etc., envolvidos com a feitura do objeto, dos espectadores que lhe assistem, criando dois núcleos distintos.

Por alguns anos, pude observar essa divisão de dentro do espaço do cinema. No ambiente acadêmico, composto por professores, pesquisadores e aspirantes a cineastas, o espectador aparecia como se do outro lado da fronteira, distante. Um horizonte vago a ser alcançado pelo filme, uma presença presumida mas indiscernível em seus contornos.

Era o fazer cinematográfico que se punha como interesse principal dessa comunidade, privilegiando as figuras artísticas que assinavam as obras. Para mim, esse se tornou um espelho de um círculo que legitima certas figuras e não outras diante das vantagens que possuem em interferir na esfera do cinema, ajudando a definir o que ela é.

Para averiguar a hipótese de desvalorização do espectador nesse ambiente específico, escolho olhar para o cinema como uma esfera formada por “entes” diversos e pelas dinâmicas que se dão entre eles. Uma esfera cujos limites não estão bem definidos, pois se expande a cada nova descoberta que esses lhe acrescentam com o passar dos tempos.

Diante disso, desejo aproximar essa esfera estética de uma imagem semelhante à que foi trazida pelo conceito de “partilha do sensível”, elaborada por Jacques Rancière.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2009, p.15).

A partilha do sensível revela um princípio de desigualdade entre as partes que compartilham de um comum. Também pressupõe exclusividade na porção que foi atribuída a cada uma delas.

O que no princípio é apenas uma divisão, uma separação de lugares e atribuições, dá margem aos processos de exclusão e construção de uma hierarquia. Com base nisso, é preciso identificar de quem é a primazia do pensamento dentro da esfera do cinema a partir de um quadro que reúne outras figuras além do espectador.

2.2

Quem pensa o cinema?

Suponho que a questão sobre quem pensa o cinema reacenda as disputas entre três categorias: o autor, o espectador e o teórico. Sobre elas, trago noções elementares: o autor estaria comprometido com a ideação da obra, o espectador a experimentaria e o teórico analisaria essa e as intenções do artista. De antemão, suspeito que uma hierarquia tenha se estabelecido entre eles, de modo que foram classificados como mais ou menos capazes de exercer tal função. Dadas as suspeitas, procuro entender por que nessa competição o espectador saiu em desvantagem.

Para entrar nessa disputa, o autor não poderia ser considerado um mero realizador de filmes. Atribuir esse título a um profissional do cinema significa preenchê-lo com qualidades que vão além da sua capacidade técnica e do controle sobre o set. É tirá-lo do cargo de realizador e diretor para alcançar o patamar dos gênios criadores, cuja sensibilidade, personalidade e visão de mundo impregnam o produto do seu trabalho.

Sobre as nuances que separam o status de diretor, cineasta e autor: Primeiramente, uma precisão ontológica, mas de origem semântica: não há nada anódino na noção de “autor”, bastante conotada dentro do universo artístico contemporâneo. Pode-se falar do homem responsável pela direção como “realizador”, um termo neutro que significa unicamente a execução de uma ação; como “cineasta”, alguém que faz (no sentido de fabricar, tornar concreto) o cinema; como “diretor”, o que implica uma relação com a linguagem cinematográfica e já denota uma hierarquia; ou

finalmente enquanto “autor”, no sentido divino de “criador”, ou único responsável pela gênese de uma obra. (CARMELO, 2009)

No texto *A evolução da noção de autoria no cinema*, Pinheiro (2012, p.60) mostra que o status do autor está assegurado tanto pelo público quanto pela crítica e academia¹. Um retrato positivo de uma relação que envolve as três figuras. Porém, expressa uma certa dependência de um reconhecimento que deve ser dado pelos demais.

Ao recuperar toda a trajetória do que é o autor no cinema, percebemo-lo como uma categoria inserida muito mais em uma mística da criação que do pensamento exclusivamente. Pois a noção de autoria no cinema foi forjada à sombra do que havia sido posto na história da arte, tendo o *gesto* do artista como uma expressão do divino.

O arremate para a consolidação do autor nos estudos de cinema vem dos críticos da revista *Cahiers du Cinéma*². Isso acontece na França, durante os anos 50, quando começam a reverenciar dessa maneira alguns cineastas a quem concediam valor de destaque. Até mesmo na indústria norte-americana, os críticos franceses redescobriram traços diferenciais no jeito como realizadores conduziam a arte fílmica a partir do seu entendimento.

É do conjunto destas críticas que se pode deduzir a noção de autoria, uma vez que, como lembra Bernardet (1994, p. 13) os jovens turcos, como eram chamados os cinéfilos-críticos da *Cahiers* e futuros mentores da *Nouvelle Vague*, “(...) não produziram nenhum texto programático, nenhum manifesto que defina quer a política quer a noção de autor (...)”. Por “política” Bernardet esclarece que se trata de uma proposta de crítica cinematográfica pela qual ficou conhecida a ideia de um cinema autoral. Se a política não deixou uma produção teórica consistente, é possível rastrear um de seus esboços mais elaborados e de maior impacto no célebre artigo de Truffaut *Uma certa tendência do cinema francês*, publicado em 1954. (ibid., p.66)

¹ A noção de autoria no cinema está definitivamente consolidada entre o público, a crítica e a academia. Cinéfilos aguardam o próximo filme de nomes consagrados e com presença constante nos principais festivais, como Abbas Kiarostami, Wes Anderson, Alejandro Iñárritu ou Park Chan-Wook. A crítica especializada, com menor espaço na imprensa diária, porém com vibração e entusiasmo na internet, em blogs e redes sociais, vê na autoria um importante critério de apreciação de um cineasta. Nas universidades, pesquisadores estudam a obra de um determinado cineasta, em busca dos traços temáticos ou estéticos que a caracterizam como única e pessoal. (PINHEIRO, 2012, p.60)

² A revista começa a ser publicada na França em abril de 1951, sob a responsabilidade de Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin e Lo Duca. Foi consagrada como uma das mais importantes para a cena cinematográfica mundial.

A participação dos críticos foi imprescindível para estabelecer e afirmar lugares e competências no cinema. Para dar um exemplo, François Truffaut, crítico que se tornaria cineasta, contestou a autoria do roteirista para transmiti-la ao diretor. No seu entendimento, aquele estaria vinculado a uma estrutura de pensamento literária enquanto este estaria preocupado com o que pertence ao cinema de fato: as imagens em movimento conforme aparecem na tela. Por isso, conferiu a este – e somente este – o título.

Para a geração da *Nouvelle Vague*, o autor do filme não é mais o roteirista e sim o diretor, uma consciência central cuja visão está inscrita na obra e que trabalha cercado de produtores, diretores de arte, fotógrafos, editores e atores. Não haveria dificuldade em identificar um cinema autoral nas obras de cineastas como Mizoguchi, Bergman, Bresson, Ozu e Antonioni. Estes cineastas já vinham desenvolvendo filmes pessoais que traziam as marcas da liberdade artística que desfrutavam. O que os críticos propõem é estudar as obras de cineastas inseridos no modelo mais comercial, atuando sob contratos para os estúdios de Hollywood e supervisionados pela mão toda poderosa do produtor. Este autor se revelaria na escolha de seus temas, suas obsessões e em seu estilo. **Autor, defendem os críticos, é quem deixa sua assinatura em um filme**, enquanto o *metteur en scène* é termo utilizado para designar o diretor que permanece fiel ao roteiro alheio e não consegue ou não tem condições de impor seu estilo ou personalidade ao filme – tese sugerida no artigo de Truffaut com o ataque às adaptações literárias. (ibid., p. 67, grifo nosso)

Por essas atitudes, os teóricos parecem se sobrepor ao autor como aqueles que lhe conferem o reconhecimento por suas ideias. Também se mostram capazes de apresentá-las, validando-as perante à sociedade através de seus estudos. Enquanto o fazem, eles dão a impressão de ocupar uma posição acima de quem as criou.

A categoria “teórico” não está ligada ao instinto artístico ou à habilidade técnica. Ela se ocupa de análises e ponderações. Sobretudo, os que permanecem sem se envolver com a prática do cinema, que possuem como atividade exclusiva o pensamento.

Distingo dois tipos de teóricos que influenciam o cinema como esfera. Os internos, que formulam teses de dentro do círculo cinematográfico, como os críticos e estudiosos do cinema; e os externos, que o fazem a partir de outras áreas de conhecimento, fomentando o debate em torno dessa arte. Dentre os últimos, dirijo aos filósofos um olhar mais atento.

Examinando o comportamento da filosofia no seu contato com o universo cinematográfico, tomo consciência desses agentes na produção de significados para o que é o cinema, o que faz o artista, os paradigmas de execução das obras e seus resultados. Nessa aproximação, parecem reivindicar o direito de discernir esse universo de criação. Digo que, arbitrariamente, o cinema, em sua trajetória, contou com “auxiliares” que detinham o poder de pensá-la ainda que estivessem fora do seu domínio. Vejamos o exemplo do filósofo Gilles Deleuze no prólogo do livro *A imagem-movimento*:

Os grandes autores do cinema nos pareceram confrontáveis não apenas com pintores, arquitetos, músicos, mas também com pensadores. Eles pensam com imagens-movimento e imagens-tempo, em vez de conceitos. A enorme proporção de nulidade na produção cinematográfica não constitui uma objeção: ela não é pior que em outros setores embora tenha consequências econômicas e industriais sejam incomparáveis. Os grandes autores de cinema são, assim, apenas mais vulneráveis: é imensamente mais fácil impedi-los de realizar a sua obra. A história do cinema é um vasto martirologio. **O cinema não deixa, por isso, de fazer parte da história da arte e do pensamento, sob as formas insubstituíveis que esses autores foram capazes de inventar** e, apesar de tudo, fazer passar (DELEUZE, 2018, n.p, grifo nosso)

Enquanto teórico, Deleuze legitima “os grandes autores do cinema” como pensadores, criando uma igualdade entre eles. Ele avalia rigorosamente a produção cinematográfica, mantendo-se em um lugar de “supervisor”.

Em geral, penso que os meios institucionais da arte acomodaram bem o autor e o teórico, oferecendo-lhes duas diferentes posições que se completam. Após as imagens terem sido criadas, fizeram com que fossem dadas a elas uma nova interpretação, um outro tipo de serviço que não cabia ao artista, gerando dois discursos de autoridade.

Ocorre, portanto, uma distribuição dos encargos relativos ao pensamento, sendo um aquele que se dá a partir da obra e outro o que está empregado na sua criação. Eles foram distanciados e entregues a personagens distintos; assim estabeleceram uma relação entre teóricos e autores.

Posto isso, acredito que esses tenham guardado para si e entre si o prestígio de serem reconhecidos como pensadores no cinema, excluindo dessa relação vantajosa o espectador.

Posso conjecturar que um dos benefícios dessa divisão seria este: não precisar confiar o pensamento do cinema e das obras a uma multidão de entes indiscerníveis – o público. Aliás, as duas figuras têm este privilégio em relação ao espectador, são olhadas sempre como seres individuais, no seu fazer e no seu pensar.

Elas se desvinculam facilmente de um grupo, aparecendo sozinhas na cena; e em razão disso podem ser exemplificadas – como Pinheiro faz com Inárritu, Kiarostami, Bergman, Ozu em uma das citações anteriores. E do mesmo modo acontece se quisermos nos referir aos teóricos, podemos citá-los. A grande questão é que esses postos ganham consistência através dessas individualidades que o representam, fazendo deles mais do que uma categoria genérica, deixando ver as virtudes dos sujeitos que estão por detrás dela.

2.3

O ente fantasmático

Mas o espectador, como mencioná-lo? O espectador não se revela por nenhum nome, nem o identificamos por uma ideia, não se afilia a uma identidade. Não chegamos a ver a sua consistência enquanto indivíduos, transformando-se em “espectadores-fantasmas”.

Sabe-se que a maioria de nós, que nos deparamos com essa arte, pertencemos a essa categoria, pois esse é o lugar-comum do cinema. Entretanto, ela não tem ganhado vigor com atributos de nenhum de nós. Portanto, o malefício dessa divisão sobrou para o espectador.

Sem ter como ignorar esses impasses, a única forma de contar com a sua apreciação foi agrupando-o em um coletivo, extraíndo dele um pensamento homogêneo, de onde vem uma opinião superficial sobre os filmes que não se desenvolve para uma formulação sólida sobre o cinema.

O espectador, frequentemente tomado em conjunto, não consegue deixar transparecer o ser único que é e que se encaminha por vias de raciocínios que

tendem a se apartar do todo. Por esse motivo, devemos estar atentos aos problemas relativos à sua individualidade.

Diante do que já nos interrogamos, que parte teria o espectador numa esfera já dominada por outras figuras? Além de não conseguir se afirmar pela falta de individualidade, há indícios de que foi estigmatizado pela posição que ocupa no processo cinematográfico.

O espectador está como figura última desse processo. Ele não participa da etapa longa de construção da obra, momento primeiro das ideias no cinema. Contudo, é nele que culmina todo este processo, onde as imagens chegam por fim, como destino.

Na realidade, a exclusão da etapa de criação não deve ser enxergada como um motivo pelo qual não pudesse contribuir, visto que o teórico não participa da confecção da obra, mas acrescenta com sua interpretação – essa que é acolhida e desejada pela indústria, até mesmo pelos autores.

No âmbito da recepção, é possível que sofra com o descrédito à sua opinião diante do parecer dos especialistas. A opinião do espectador pode ser tomada às vezes como um “achismo”, um conhecimento menor. Pois, em geral, vem de alguém que permanece poucas horas em contato direto com o filme. Ao término da sessão, retorna às suas práticas cotidianas e se prende a outros assuntos que não pertencem a essa esfera.

Sem a consistência e sem o peso da sua contribuição reconhecidos no cinema, há um apagamento do espectador. Mesmo estando presente, o que sentimos é a sua ausência, a impossibilidade de fazer com que aquilo que pensa e sabe possa acrescentar à esfera comunitária como algo que ainda não foi visto ou que mereça ser rediscutido a partir do lugar espectral.

O *ente fantasmático do cinema* é a expressão pela qual busco sinalizar o apagamento do espectador nessa esfera, visto como aquele que emprega sua visão, mas não intervém efetivamente na produção de sentidos, fazendo com que seja esquecido.

3 O espectador como ser pensado

3.1

O apagamento do espectador

Jacques Aumont (1995) diz que há várias formas de considerar o espectador. Declaração que se atrela ao que Mahomed Bamba (2013) diz, sobre o estatuto do espectador ter perpassado quase todas as correntes teóricas da área. Detalhando Fernando Mascarello (2004) que, a partir de maio de 1968, a história da teoria do cinema teve como eixo condutor a espetatorialidade.

Recorro aos três estudiosos a fim de compreender as teorias sobre o espectador. Impressiona que essa figura tenha sido abordada em tantos estudos, tendo em vista o seu esquecimento nos debates gerados em ambientes formais de discussão sobre o cinema.

Continuo a investigação sobre a desvalorização do espectador atentando para o modo como os teóricos internos à esfera do cinema promoveram o apagamento de suas capacidades através dos discursos e procedimentos usados em suas pesquisas.

São chamadas teorias da espetatorialidade cinematográfica os estudos voltados ao espectador e sua relação com o cinema. Surgem nos anos 60, quando o cinema já está assimilado como arte e como entretenimento, sendo oferecido por uma indústria, sendo aclamado pelos intelectuais e pelas grandes audiências em meios distintos.

Os pesquisadores apontam para uma forte ligação entre essas e os estudos gerais do cinema, pois emergem assim que esse campo teórico se consolida. Para o teórico Robert Stam, não seria correto dizer sobre o nascimento do espectador nas teorias do cinema, posto que sempre estiveram dedicadas a ele. (2000, p. 255, apud. SOARES, KASTRUP, 2015)

Em minhas conjecturas, analisar tais teorias é uma importante forma de compreender como o espectador foi pensado e o que comprometeu a sua imagem. De pronto, apresento um incômodo ao lidar com a maior parte delas.

Estudando a coletânea de textos organizadas por Ismail Xavier intitulada *A experiência do cinema* (1993), vejo que as teorias, em sua maioria, possuem uma tendência limitante ao definirem o que é a experiência espectral cinematográfica, pois levam em consideração somente o que acontece na sala escura.

Nesse ambiente encerrado em quatro paredes, a espectralidade mostra-se mais bem organizada. O comportamento mecânico de entrada e saída do público é parte de um rito cultural estabelecido, que ajuda a delimitar os termos dessa relação. Mas o que os teóricos investigam, na verdade, é a condição do espectador diante da “performance” do filme.

Nesse momento, toda a atenção está voltada para o objeto cinematográfico. O filme conquista sua magnitude pelas imagens que se agigantam diante de quem as contempla. Tem ainda a sua face luminosa contra a escuridão que vela o rosto dos seus interpeladores, deixando todos eles no anonimato, apenas o filme como coisa visível.

Algumas teorias vão defender uma forte imposição do cinema sobre o espectador através do filme – seja por mecanismos internos de sua construção, seja pelos aparatos utilizados no espaço físico para melhor imersão.

Por meio do objeto fílmico exterior, o cinema apela aos sentidos, pelos quais o espectador absorve o que lhe é oferecido. Todavia, dizem muito pouco sobre as demais capacidades que completam essa experiência e ajudam a interiorizar as imagens, isto é, para além do contato superficial estabelecido entre as imagens e olhos que por elas percorrem.

Estando os olhares dos teóricos também concentrados no que se manifesta na tela, é motivo para que se esqueçam do mundo lá fora tanto quanto do que acontece no interior do sujeito durante uma sessão de cinema. É o que veremos nessa investigação.

3.2

A situação-cinema

Vimos antes o que são as teorias da espectralidade e quando surgem. Além disso, apontamos o que elas possuem como característica comum, a

perspectiva de *confinamento*, sendo uma concepção reafirmada pela maioria. Quais seriam as consequências? Percebo que assim elas limitam não só a experiência do cinema, mas as capacidades do espectador dentro de um ambiente que não se comunica com aquilo que ele é do lado de fora.

A descrição da condição psíquica do espectador no cinema foi cristalizada pelo psicólogo alemão Hugo Mauerhofer, em um texto publicado em meados dos anos 60, traduzido como *A psicologia da experiência cinematográfica*. Neste, trouxe o conceito de “situação-cinema”.

Já de início, traça o perfil do espectador como um homem moderno, citadino, que deixa para trás o espaço da cidade e entra no cinema (MAUERHOFER, 1983, p.375). O espectador é, portanto, alguém que conscientemente opta pelo contato com as imagens. A partir disso, o teórico descreve o conceito original que o projetou no campo teórico do cinema.

Um dos principais aspectos desse ato corriqueiro, que chamamos de situação-cinema, é o isolamento mais completo possível do mundo exterior e de suas fontes de perturbação visual e auditiva. O cinema ideal seria aquele onde não houvesse absolutamente nenhum ponto de luz (tais como letreiros luminosos de emergência e saída, etc.) fora a própria tela e, fora a trilha sonora do filme, não pudessem penetrar nem mesmo os mínimos ruídos. A eliminação radical de todo e qualquer distúrbio visual e auditivo não relacionado com o filme justifica-se pelo fato de apenas na complexa escuridão podem-se obter os melhores resultados na exibição do filme. A perfeita fruição do ato de ir ao cinema é prejudicada por qualquer distúrbio visual e auditivo, que lembra ao espectador, contra sua vontade, que ele estava a ponto de suscitar uma experiência especial mediante a exclusão da realidade trivial da vida corrente. Esses distúrbios o remetem à existência de um mundo exterior, totalmente incompatível com a realidade psicológica da sua experiência cinematográfica. Daí é inevitável a conclusão que a fuga voluntária da realidade cotidiana é uma característica da situação cinema (MAUERHOFER, p. 375-376).

Fica evidente que a situação-cinema é uma experiência de clausura. Uma vez que adentra a sala escura, recomenda-se se afastar completamente de tudo que remeta ao espaço externo para que obtenha o máximo dessa outra experiência que é o cinema.

Há, portanto, uma tentativa de opor as relações vividas pelo sujeito nestas duas esferas, aquela estabelecida com o real no cotidiano e uma especial com as imagens cinematográficas.

Mauerfoher segue a descrever essa condição que transforma o cidadão que caminha pelas ruas em um espectador de cinema. Nas condições estabelecidas dentro da sala escura, o sujeito sofreria um abalo psíquico; e nisso consiste a situação-cinema.

Ao apagar das luzes, o tempo passaria lentamente, gerando o tédio a um corpo que não se sente impelido a movimentação. A mesma escuridão roubaria a sua consciência do espaço, a referência de localização, motivando uma imaginação exacerbada. Até que chegasse a recompensa: a presença esmagadora das imagens prometidas, que ganham a proporção enorme da tela e causam impacto na sua mente e sensações. O que temos então é a imagem do espectador como alguém desorientado e enfeitado.

Segundo Mauerhofer, o motivo pelo qual esses efeitos tornam-se imediatos seria o estado *passivo* e *voluntário* de quem se permite à experiência. Espontaneamente, o sujeito se entregaria para a uma relação com o cinema que lhe afasta totalmente do que se passa em sua vida cotidiana.

Um dos elementos essenciais da situação cinema é o que podemos chamar de sua função psicoterapêutica. A cada dia, ele torna suportável a vida de milhões de pessoas. Elas catam as migalhas dos filmes assistidos e as levam consigo para a cama. O cinema provoca respostas que substituem aspirações e fantasias sempre proteladas; oferece compensação para vidas que perderam grande parte de sua substância. Trata-se de uma necessidade moderna, ainda não contada em versos. O cinema nos faz ficar tristes e alegres. Incita-nos à reflexão e nos livra das preocupações. Alivia o fardo da vida cotidiana e serve de alimento à nossa imaginação empobrecida. É um amplo reservatório contra o tédio e uma rede indestrutíveis para os sonhos. A cada dia milhões de pessoas buscam seu isolamento, seu grato anonimato, a neutralidade do seu apelo ao ego, a estória narrada de forma compacta, o colorido jogo de emoção, força e amor que risca à tela. Depois, transitoriamente mudadas, saem à luz do dia ou para a noite; cada qual agora seu próprio filme, cada qual possuída do “brilhante reflexo” da vida – ou, pelo menos, da imagem desse reflexo – até que a realidade inexorável as recupere para sua característica aspereza (ibid.).

O trecho é bastante rico para nossa compreensão, pois fala de um processo que se inicia com a procura do homem pelas imagens, o desejo por essa relação que lhes fornece uma leveza maior do que a realidade vivida, de modo que o teórico não se mostra contra o cinema. Pelo contrário, revela nele características sem as quais muitos não suportariam a lida diária.

Através do cinema, o sujeito encontraria liberdade na clausura da vida dentro de outro tipo de isolamento que lhe parece muito mais enriquecedor. Por isso, o cinema enquanto experiência cuida das emoções. Ele representa um tratamento, um descanso.

Nessa câmara escura, ele se apartaria física e mentalmente das suas obrigações. Sua concentração estaria no filme. Ainda acredita-se, segundo o texto, que a experiência possa restituir alguns dos aspectos de sua subjetividade que foram perdidos – “aspirações e fantasias”. Mas o cinema vai além, “*incita-nos à reflexão*”.

Aqui estaria de forma muito incipiente a relação do cinema com o pensamento. Um que seria despreocupado com a realidade da vida, conquistado mediante o contato com a arte, fruto de uma fruição estética. O cinema seria esse outro campo em paralelo, onde o sujeito tomaria um tempo para ver imagens e pensar.

O problema estaria na *saída do cinema*. Esse é um ponto crítico na relação com o filme, quando as imagens desaparecem deixando o sujeito só. O espectador, depois de ter se entregado à fruição em que ultrapassa a esfera da realidade e conquista a plenitude que o restitui de características perdidas, que propicia as suas emoções e o seu pensamento, precisaria retornar ao seu lugar de origem, ao seu estado natural.

As sensações e imagens que o espectador carrega em si são tomadas por um mundo feroz e voraz que não aceita conciliar-se com o cinema. Assim, o pensamento do espectador se torna exclusivo de um momento espetacular do qual não possui o controle.

Podemos inferir que, a partir dessa linha construída por Mauerhofer, sugere-se a perda do estado reflexivo do espectador ao sair do cinema. Esse não conseguiria sustentar o pensamento fazendo com que fosse prolongado à esfera cotidiana. Não poderia, portanto, seguir com ele, aprofundá-lo. Por isso, o pensamento do espectador se torna efêmero.

Posto isso, a teoria de Mauerhofer constrói uma narrativa onde o espectador através do cinema se aproxima da esfera do pensamento; contudo, é mergulhado novamente na realidade. Esta que é como um retorno à brutalidade do pensamento, à ignorância.

3.3

A instituição-cinema

No rastro dessas últimas inquietações, trago o pensamento do semiólogo francês Christian Metz, figura importante nas teorias de cinema nos anos 70. Metz foi o autor de textos como *A significação no cinema*, *O significante imaginário*, *História e discurso*, *Metáfora-metonímia ou o referente imaginário*, cujo pensamento vai além da semiologia.

Tendo se desvirtuado desse terreno, enveredou-se pela psicanálise. Nessa nova fase, lidou diretamente com o problema do espectador. Diferente dos estudiosos que buscavam analisar a psique das personagens dos filmes, desejava elaborar um discurso geral sobre o cinema (BAMBA, 2013, p. 28-31)

Assim como o teórico anterior, Metz analisou as condições experimentadas na sala escura sob os efeitos dos “dispositivos cinematográficos”. A expressão vem de outro teórico de viés psicanalítico, Jean-Louis Baudry, reunindo as particularidades do rito cinematográfico.

De modo geral, distinguimos o aparelho de base, que concerne ao conjunto da maquinaria e das operações necessárias à produção de um filme e à sua projeção, do dispositivo, que concerne unicamente à projeção e dentro do qual o sujeito a quem a projeção se dirige está incluído. Sendo assim, o aparelho de base engloba tanto a película, a câmera, o desfile das imagens, a montagem pensada no seu aspecto técnico, etc. quanto o dispositivo da projeção”. (BAUDRY, 1975, p. 56-72 apud. BAMBA, 2013, p. 25)

Tão cedo as teorias começaram a descrever os mecanismos relativos à “recepção fílmica”, o espectador passou a ser enxergado como um **refém**, preso às urdiduras do que foi tramado pela indústria. Fora do cinema não se encontraria sob circunstâncias melhores, pois estaria submetido às demais instituições sociais e

culturais que regem seu modo de vida. Com base nessa analogia, Metz apresentou o conceito de **instituição-cinema**.

“Para Metz, a principal ação da instituição do cinema se mede e se observa pelo estado de imobilidade e de silêncio que impõe ao sujeito” (ibid., p.31, grifo nosso), retirando dele a sua espontaneidade e a sua expressividade nessa relação.

Dentro desse espaço reservado para o contato com o filme é o cinema quem tem poder sobre as capacidades do sujeito – foi o que defenderam alguns pesquisadores do campo, sendo Metz o principal deles. Ele cria a imagem do cinema como representação de um poder que se impõe sobre o espectador, uma força que o move ao mesmo tempo que lhe é contrária.

Por outro lado, trata-se de uma teoria que reconheceu o papel do espectador na “realização” do filme. Em *O significante imaginário*, Metz escreve: “Olhando o filme ajudo-o a nascer, ajudo-o a viver, posto que é em mim que ele viverá e para isso que é feito: para ser olhado, isto é, somente ser pelo olhar (METZ, 1983, p.406) ”.

Vemos acima uma profunda associação entre o espectador e o olhar. Todavia, na plenitude dessa experiência onde se entrega ao voyeurismo, não é o objeto fílmico que deseja ser “exibicionista”. “É este exibicionismo do cinema, entendido como a instituição, que regula a posição espectadorial (sic)” (BAMBA, 2013, p.25).

Nota-se uma oscilação no pensamento desse teórico que ora eleva ora subestima o lugar do espectador. De todo modo, o poderio do cinema é reforçado continuamente em detrimento das suas capacidades. Faz dele cativo através do que foi exposto como sua atividade primordial – o olhar.

Enquanto o corpo e a fala do sujeito seriam reprimidos; o olhar seria agenciado por esta força maior que lhe impõe. O pesquisador Mahomed Bamba explica o paradoxo que caracteriza a teoria metziana:

Há um paradoxo da descrição da espectadorialidade pela metapsicologia metziana: de um lado, postula-se que o espectador existe como um sujeito pleno (mesmo abstrato). Mas, por outro lado, o mesmo sujeito-espectador é visto como um indivíduo subjugado pela atividade escópica, ou seja, um espectador “receptáculo” da experiência fílmica. Tal descrição torna ainda mais ambígua a questão da autonomia (relativa ou total) do espectador com relação ao cinema enquanto instituição. Metz define o espectador

como um ser que, mesmo gozando de uma relativa liberdade perante aquilo que lhe é dado a ver, continua sendo um sujeito submisso à lógica do discurso fílmico, isto é, um sujeito pré-fabricado pela instituição cinematográfica (ibid.)

No trecho citado, atento para a expressão “relativa liberdade” que esvazia o significado do termo substantivo – liberdade – ao condicioná-lo. Destaco ainda um outro fragmento que mostra a ideia de um espectador, sobretudo, ingênuo nessa teoria:

Do ‘constante estado de submotricidade e de superpercepção’ em que o filme mantém qualquer espectador, diz Metz (1983, p. 409), nasce um ‘[...] espectador alienado e feliz, acrobaticamente pendurado a si mesmo pelo fio invisível da visão. (ibid., p.31).

Na corda bamba entre a abundância e a carência que o caracterizariam, institui-se a imagem de um espectador que se contenta com a sua experiência na medida em que não entende a sua condição.

Vejamos bem, ao torná-lo incapaz de pensar a si mesmo, tanto mais seria de abarcar toda a esfera que o envolve, a estrutura com a qual se relaciona e que está para além do objeto artístico. Por isso, a despeito de Christian Metz ter feito do espectador o assunto principal do seu estudo, a imagem que cria para ele é nociva e o afasta de vez da capacidade do pensamento.

A essa altura em que já expomos as suas noções mais elementares, acrescento que essa teoria teve uma influência vasta e expressiva, sendo um referencial para outros pensadores. O legado de Metz, deixado nos anos 70, faz notar como outras teorias já teriam este princípio incorporado – o da incapacidade do espectador.

Reforço que, diferente do teórico que vimos antes, na concepção de Christian Metz, uma relação com o cinema não produziria no indivíduo um pensamento, mesmo que limitado. Pelo contrário, rouba-lhe a consciência do que é a sua própria condição frente à estrutura.

3.4

Entre o imaginário e o coletivo

A noção de espectador foi sendo construída não por uma, mas por diversas vertentes, nem sempre sob os mesmos princípios. A cada geração, esse trabalho de edificação foi questionado acerca dos métodos de pesquisa utilizados pelos seus antecessores. Entretanto, o encadeamento histórico nos mostra que uma imagem subestimada do espectador se perpetuou entre elas.

Analiso então os discursos e os procedimentos que contribuíram para a subestimação do espectador enquanto sujeito pensante. É preciso entender que essa perspectiva impede a possibilidade de sua interferência nessa esfera, o que fortalece o domínio do teórico sobre o pensamento, deliberando sobre os aspectos do cinema, dentre eles o próprio espectador, sem que pudesse ser por ele contestado.

Destaco os procedimentos a partir de dois movimentos que surgem em momentos históricos seguidos. Nos anos 70, surgem as teorias de perspectiva homogênea, conforme nomeia Mascarello, que suprimiam a existência do espectador transformando-o em uma coisa só. Adotaram essa abordagem as correntes que estudavam a mente do espectador e as que estudavam o filme como linguagem.

Essas possuíam um determinado princípio em suas investigações: iam primeiro às obras. Dirigiam-se a um nicho específico, o cinema mainstream, que produzia filmes dentro de um padrão semelhante – o clássico-narrativo. Como o nome insinua, o objetivo principal era contar uma história, fazendo-o da maneira mais elementar.

Construíam uma narrativa linear com início, meio e fim bem definidos; movimentos de câmera suaves, cortes imperceptíveis, trilha sonora etc. Esses recursos eram usados para que o espectador imergisse no universo diegético, sonhasse através das imagens durante a sessão. Desse cinema hegemônico, geraram um espectador homogêneo, universal.

Os estudos da linguagem, em específico, enxergaram a relação do espectador com o cinema a partir de uma microestrutura que chamaram de “texto fílmico”, servindo essa como a trama pela qual imobilizavam o pensamento do espectador. Nessas investigações, o filme era tratado como um texto, onde as

imagens ocupavam o lugar das palavras. Analisado o discurso, esboçavam um tipo no qual esse discurso mostrasse sua eficácia – isto é, um espectador *ideal*.

Em geral, faziam-no com a intenção de criticá-lo enquanto uma categoria que se deixava seduzir pelo cinema. Porém, a verdade é que esses tipos não passavam de uma invenção dos teóricos, a fim de que correspondessem à tese que desejavam consolidar em meio a tantas hipóteses: a dos artifícios cinematográficos como modo de alienação do sujeito.

Contudo, pelo engajamento que tinham ao detalhar as minúcias cinematográficas, foram acusados de esquecer o objeto principal para cuidar de outros elementos do cinema.

Como já havia dito anteriormente, há uma acusação (in)fundada que continua pairando sobre as primeiras teorias semiolinguísticas: alega-se que foi em nome da sacralização da noção de código e de “significação” que tais estudos relegaram a questão do espectador num segundo plano nas definições do cinema como linguagem e na análise textual dos filmes. Foi também em nome do sacrossanto princípio de pertinência que o tradicional modelo de análise fílmica pouco considerou as figuras do espectador nas suas preocupações em compreender como um filme se constitui num objeto textual e de significação. Porém, mesmo a noção de público sendo evitada em nome do sacrossanto princípio da pertinência, a problemática da espectadorialidade (hoje fala-se de “espectatura” em alguns estudos), sempre perpassou como uma nervura as reflexões semiolinguísticas. (BAMBA, 2013, p. 27)

Mesmo com a defesa em favor dessas teorias, o reconhecimento por terem colocado o espectador como tema central de pesquisa, as acusações apontam para uma facilidade dos teóricos em se desviarem dele, passando-o a elemento secundário.

Um pequeno avanço acontece quando outras teorias desvinculam o espectador do texto, como fazem as *teorias da enunciação*. Põem-no como o “receptor” da mensagem que é enviada por meio das imagens, mostrando assim uma dimensão comunicativa do cinema na qual o sujeito emissor está oculto.

Nesse contexto onde prevalece a intangibilidade dos sujeitos da comunicação, o teórico Francesco Caseti introduz a noção do corpo. Era como um aceno à existência concreta que estaria do outro lado da tela, a esperar pelas imagens. Poderia ter sido visto também como a parte que delimita a individualidade

dos sujeitos que ocupam esse lugar. Todavia, a menção que foi feita não fez avançar para nenhum conhecimento mais profundo que migrasse do exterior para o interior do sujeito-espectador.

A verdade é que esses teóricos preferiram lidar com o espectador imaginário, sem se ocupar dos dados reais que dariam densidade à sua existência. Com isso, não permitiram ver como a vivência de um espectador real poderia contrapor tudo aquilo que estava firmado em suas teorias.

Vamos então ao segundo momento das teorias do cinema. Os anos 80 trazem perspectivas heterogêneas sobre o espectador, dada a influência dos estudos culturais³. Esses têm como característica a interdisciplinaridade que faz ampliar a visão sobre determinada questão. Foram teorias que apostaram em lidar com espectadores reais.

Tinham por objetivo primeiro reconstituir as espectadorialidades no tempo. O procedimento utilizado consistia em investigar documentos de toda sorte (de registros oficiais dos estabelecimentos a impressos vulgares que comunicavam os hábitos da vida social) para entender o comportamento dos espectadores enquanto público. Distinguiam os grupos de espectadores pelos indicadores históricos, sociais, econômicos etc. Deixavam de lado os indivíduos e se concentravam na coletividade.

Desse momento, nascem correntes raciais e feministas que questionam a imagem do espectador universal. Essas promoveram enormes avanços para a discussão em torno dos aspectos relativos à existência desses espectadores. O grande problema foi terem continuado com procedimento de análises dos filmes e de textos teóricos do passado, dedicando-se ao revisionismo dentro desse campo de estudos. Em meios às imagens e teorias, acabaram esquecendo de encarar o espectador face a face.

Outros teóricos foram mais radicais, decidiram abandonar as análises textuais dos filmes para olhar somente os fatores contextuais ligados ao espectador. A norte-americana Janet Staiger apresenta como procedimento a investigação das comunidades de fãs⁴. Demonstra interesse pelas suas interpretações “transgressoras”, que se contrapunham ao que havia sido indicado como a intenção da obra pelos teóricos.

³ MASCARELLO, 2004, p.92-110.

⁴ BAMBA, 2013, p.51

Não significaria isso um grande avanço em relação ao reconhecimento da liberdade do espectador? Não é bem assim que a teórica enxerga, posto que justifica essas leituras através de um determinismo social. Ou seja, o espectador só é capaz de responder ao filme de acordo com o pensamento comum referente ao lugar onde habita. O mundo exterior, que antes estava isolado, torna-se um fator definidor daquilo que é o pensar cinema. Desse jeito, fica evidente que não há autonomia no pensamento do sujeito.

Na mesma linha, vem a teoria de Jean-Pierre Esquenazi. Essa pode ser compreendida em três momentos. No primeiro, enxerga mudanças significativas na passagem da obra para o público, uma forma de reivindicar a influência dos espectadores sobre o objeto fílmico. Sendo assim, dedica-se então ao fenômeno das espectadorialidades múltiplas⁵.

Porém, no segundo momento, Esquenazi cria um alerta sobre o que foi “a primeira vida das obras”. Aponta para o que elas são antes de chegar às telas, ainda no espaço de criação. Passa então a investigar as “diretrizes institucionais” dos filmes, os elementos que se perpetuam na recepção. Por fim, chega-se a uma resolução: há traços na obra que se impõem sobre a espectadorialidade, fazendo com que todos cheguem ao consenso.

Esse encadeamento foi traçado com intuito de chegarmos a algumas conclusões. Essas teorias, embora nasçam em tempos diferentes, são semelhantes ao esconderem as capacidades do espectador. Sendo assim, contribuíram para o discurso que nega ao espectador o direito de intervir na esfera do cinema. Tira a sua consistência como ser real e como indivíduo, fazendo com que se perca no meio da multidão.

Toda essa movimentação em torno do espectador poderia ter feito dele a chave principal para compreender algo mais sobre o cinema. Entretanto, preferiram transformá-lo no centro de uma teoria que deseja tratar o que está ao seu entorno sem chegar a ele como núcleo. Talvez por achar que falte nele a solidez que exibem as camadas que o encobrem, os aparatos dos quais o cinema se vale, pelos quais os teóricos sempre mantiveram interesse.

⁵ BAMBA, 2013, p. 53-54.

4

O estigma

4.1

A condenação do olhar

Saindo do terreno cinema, deparo-me com o que poderia ser compreendido como uma teoria geral do espectador na filosofia. Em *O espectador emancipado*, Jacques Rancière descreve uma trajetória que mostra a visão que se tem sobre o espectador indo do estigma à emancipação.

O livro foi publicado em 2008, tendo o primeiro capítulo com o título homônimo. Vamos nos deter sobre esse. Nele, o estigma do espectador é explicado através de uma fórmula: o “paradoxo do espectador”, que remete às discussões suscitadas na ambiência do teatro, onde os pensadores da área já se ocupavam do “paradoxo do ator”. Assim, procura dar àquele a mesma visibilidade que foi dada a este na discussão.

O paradoxo sintetiza duas posições em relação à figura. Uma reconhecendo-a como imprescindível ao espetáculo, posto que “não há teatro sem espectador”, ao passo que acusadores diziam: “é um mal ser espectador ” (RANCIÈRE, 2012a, p. 8). O motivo principal dessa acusação está no **olhar**, que foi considerado o contrário do agir e do conhecer.

Julgava-se o espectador por não saber o que acontece por trás de uma apresentação: “O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta”. Outro incômodo se dava quanto ao seu comportamento diante do espetáculo: “O espectador fica imóvel em seu lugar, passivo”. A imobilidade e a passividade sendo transformadas em noções equivalentes. (ibid.)

Em síntese, o pensamento era este: “ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da **capacidade** de conhecer e do **poder** de agir” (ibid.). Uma vez destituído dessas importantes qualidades, o lugar do espectador foi enfraquecido, tendendo à sua invalidação na esfera geral dos espetáculos. Rancière chama atenção para uma máxima que se constitui historicamente:

“Quem vê não sabe ver”: esse pressuposto atravessa nossa história, desde a caverna de Platão até a denúncia da sociedade do espetáculo. Ele é comum ao filósofo, para quem cada um deve estar em seu lugar, e aos revolucionários que querem arrancar os dominados das ilusões que o mantém (RANCIÈRE, 2012a, n.p).

É proferido um antagonismo entre a visão e a ciência sobre ela. Faz pressupor uma separação entre um que olha e outro que sabe, distribuindo os atributos a personagens distintos. As retaliações ao espectador foram feitas por pensadores e revolucionários de todos os tempos. Uma crítica que não se detém no olhar em si, mas para onde se direciona, o objeto com o qual se relaciona – as imagens.

No Mito da Caverna, no livro VII de *A República*, Platão explica por meio da fala atribuída a Sócrates a condição humana no que condiz à instrução e à ignorância através de uma alegoria. Representa a sociedade como um grupo de prisioneiros que possuem como única atividade assistir às sombras que surgem na escuridão da caverna.

Imagina os homens encerrados em morada subterrânea e cavernosa que dá entrada livre à luz em toda extensão. Aí, desde a infância, têm os homens o pescoço e as pernas presos de modo que permanecem imóveis e só vêem os objetos que lhes estão diante. Presos pelas cadeias, não podem voltar o rosto. Atrás deles, a certa distância e altura, um fogo cuja luz os alumia; entre o fogo e os cativos imagina um caminho escarpado, ao longo do qual um pequeno muro parecido com os tabiques que os pelotiqueiros põem entre si e os espectadores para ocultar-lhes as molas dos bonecos maravilhosos que lhes exibem (PLATÃO, 1956, p. 288)

Esses prisioneiros estão acorrentados da cabeça aos pés, sem que possam ver a fonte que produz essas imagens. Uma fogueira que reflete os acontecimentos do exterior para dentro da caverna, mas de maneira distorcida. Do lado de fora, homens transportam materiais que se assemelham a animais e figuras humanas. Devido ao muro que se estende ao longo do caminho, apenas são projetados os objetos que eles carregam, escondendo os carregadores.

No texto, compara-se a cena ao espetáculo de fantoches, onde os manipuladores permanecem em oculto. Porém, alguns comentadores comparam a situação com o cinema, de forma anacrônica, tendo em vista a ideia da projeção de imagens por meio da luz.

A questão da especificidade artística do cinema talvez comece na Antiguidade, com o Mito da Caverna de Platão, no qual este descreveu minuciosamente o mecanismo imaginário da sala escura de projeção no qual projetou sua primeira sessão de cinema" (SARMENTO, 2012, p.184)

Voltando ao mito, Platão representa a instrução através daquele único prisioneiro que sai da caverna e rompe com as imagens. Acostumado à ilusão, este precisaria reaprender a ver a partir da realidade, dos elementos naturais, até que conseguisse conjugar a visão e o entendimento sobre o objeto contemplado.

Retornando ao lugar dos ignorantes, seria o motivador de um conflito em que poria dúvida sobre as imagens. Para os que estão na caverna e permaneceram lá desde o seu nascimento, essas são encaradas como reais. Para o que sai da caverna, são apenas uma distorção do que existe no mundo.

Diante do questionamento posto pelo sábio, os ignorantes se insurgem contra ele. Reparo que o mito da caverna retrata uma relação que vincula a sabedoria à individualidade daquele que se exime das imagens contraposta à união coletiva em torno da ignorância de quem se afeiçoa a elas. Desse modo, atribuo a Platão a primeira imagem ruim do espectador, que o coloca como um ser ignorante na sua coletividade.

Séculos depois, o pensador Guy Debord, discute a reação coletiva dos homens perante o consumo das imagens. Trata-se de um intelectual de orientação marxista, que se debruça sobre a relação entre sociedade e imagem nos anos 60, num contexto onde essas estavam completamente assimiladas. As imagens representavam a aparência daquilo que desejavam ser mas não eram, vindo ao encontro dos anseios da classe burguesa, que buscava no poder de compra parecer-se com a aristocracia.

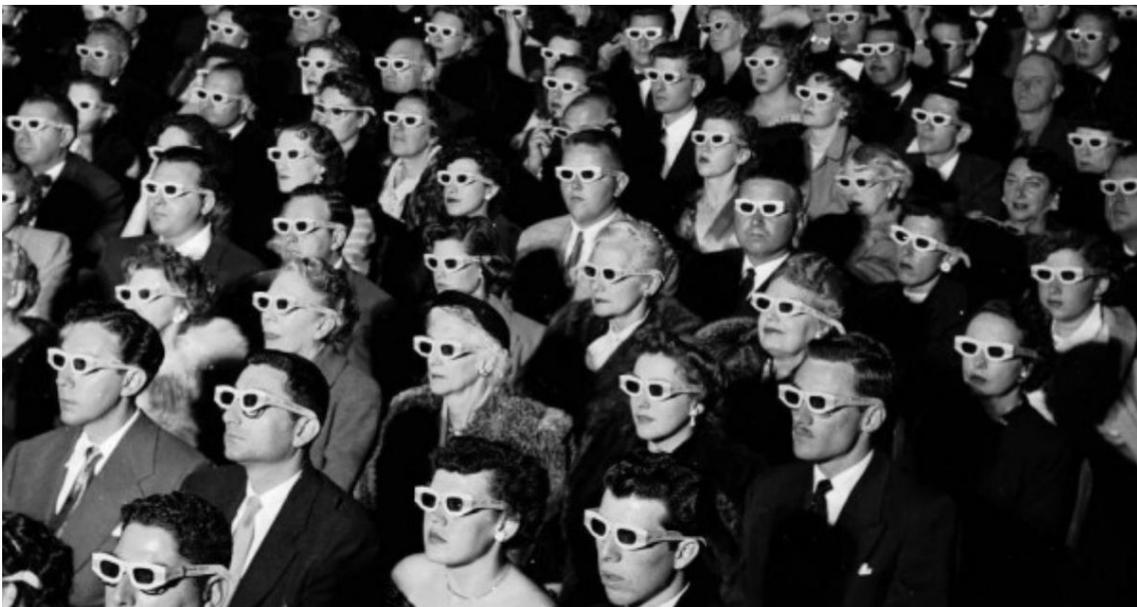
O livro foi transformado em filme na década seguinte, em 1973, tendo o autor na função de diretor. No seu modo de expressar tal crítica na tela, existe uma construção constantemente retomada, como segue abaixo, que remete ao cinema como experiência coletiva de alienação.

Na forma como foram construídos o plano de conjunto e o ângulo diagonal câmera, por estarem todos os indivíduos sentados olhando para a frente, numa mesma direção, dão a impressão de serem espectadores em uma sala de cinema.

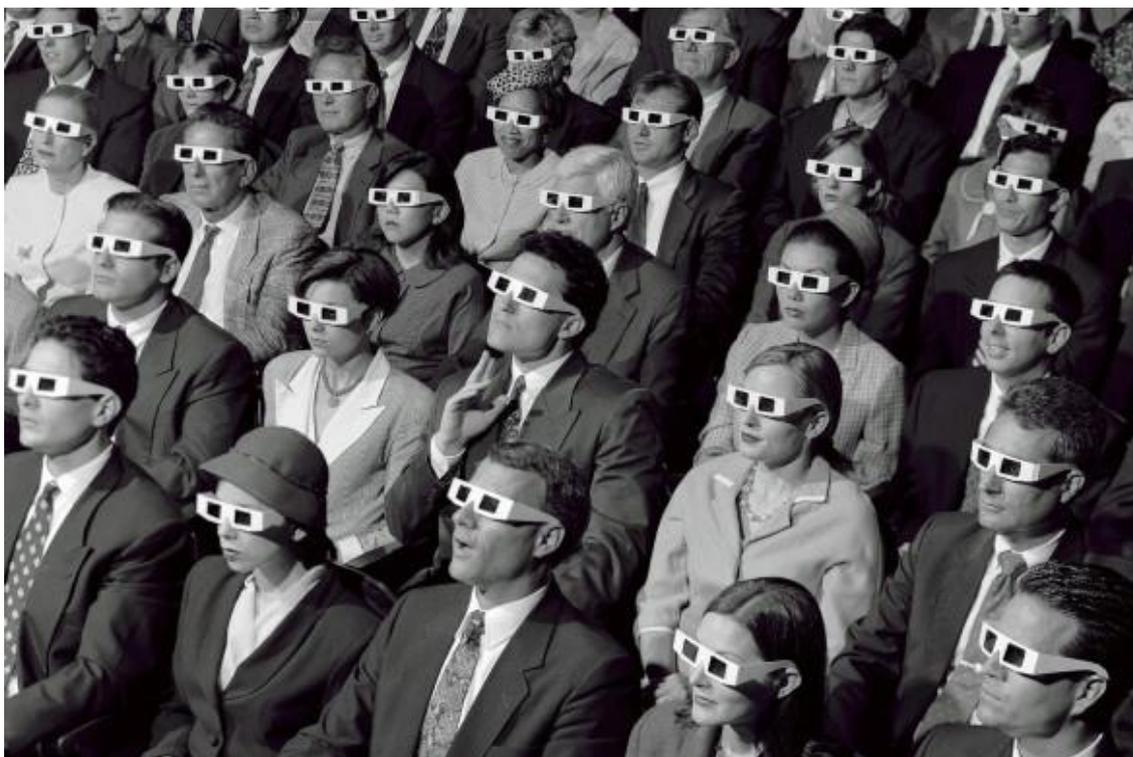
Os óculos e os trajes iguais fazem com que eles se diferenciem pouco uns dos outros, resultando nessa multidão homogênea que está sendo analisada e julgada sob o olhar do autor do filme – o teórico.

Penso no posicionamento dos dois pensadores em relação às retaliações feitas, ao se excluïrem da alienação que atinge a grande massa de pessoas aficionadas pelas imagens, colocando-se como conhecedores do que há por trás delas. Desempenham assim o papel daquele sábio no mito, que tenta alertar aos outros sobre a ignorância deles.

É interessante pois ambos utilizam-se das imagens como recurso com o objetivo de estar contra elas, através da alegoria e do filme respectivamente, também para condenar os que as olham, fazendo da sua condição o reflexo de uma ignorância da qual eles, como pensadores, passam ilesos.



Frame do filme *Sociedade do espetáculo* (1973).



Frame do filme *Sociedade do espetáculo* (1973).

4. 2

O artista como mestre

A condenação do olhar não foi apenas o motivo gerador de críticas pelos pensadores citados, mas de medidas tomadas dentro do ambiente artístico em relação ao espectador. No contexto dos anos 20, o pensamento dos reformistas teatrais pedia que o seu papel no espetáculo fosse modificado, até mesmo que o seu lugar de observador fosse superado.

“É preciso um teatro sem espectadores, em que os assistentes aprendam em vez de ser seduzidos por imagens, no qual eles se tornem participantes ativos em vez de voyeurs passivos” (ibid., p.9). De um lado, queriam-no como um investigador, a decifrar os códigos sociais presentes em um espetáculo que o convidava ao raciocínio.

A este será mostrado, portanto, um espetáculo estranho, inabitual, um enigma cujo sentido ele precise buscar. Assim, será obrigado a trocar a posição do espectador passivo pela de inquiridor ou experimentador científico que observa os fenômenos e procura por suas causas (ibid., p.10).

D'outro, que se sentisse convocado pela movimentação dos corpos a agir. Dentro da cena seria como um espectador-ator. Fora dela, como um agente no mundo, a partir da energia que carregava após assistir às encenações.

O espectador deve ser retirado da posição da posição de observador que examina calmamente o espetáculo que lhe é oferecido. Deve ser desapossado desse controle ilusório, arrastado para o círculo mágico da ação teatral, onde trocará o privilégio de observador racional pelo do ser na posse de suas energias vitais integrais (ibid.).

Foi o que propuseram as reformas do teatro épico, encabeçada pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht, e do teatro da crueldade, pelo francês Antonin Artaud, intelectuais revolucionários lembrados pelo filósofo Rancière.

Em paralelo, devo dizer que o cinema tinha seus próprios representantes nesse engajamento político-social. Os cineastas soviéticos fizeram do cinema um meio de propaganda política onde ensinavam a cartilha comunista ao público. Através da montagem, introduziam as cenas reais da revolução que acontecia nas ruas, como no filme *Outubro (1928)* de Sergei Einseintein. Já o expressionismo alemão usava dos elementos estéticos – como formas distorcidas do cenário, o contraste entre claro-escuro, as sombras etc. – para gerar um mal-estar no espectador, afastando-o da sensação de prazer do cinema clássico.

O contexto político influenciou no parecer sobre o espectador. Basta ver o plano de fundo histórico em que essas reformas estavam sendo propostas. Diante dos conflitos civis que ocorriam no entremeio das duas guerras mundiais, a postura do público representava o pior: a inércia perante à crua realidade que existia fora dos espetáculos.

O que esses artistas revolucionários fizeram foi instituir que as encenações deveriam despertar os indivíduos comuns como atores sociais, agentes da revolução. Colocavam-se contra a alienação produzida pelos artifícios da indústria na intenção de criar o efeito contrário, fazer ver o que estava para além das representações ilusórias – a realidade. Fazendo isso, atribuíram a si mesmos um papel maior: orientar os espectadores ocupando o lugar de **mestres**.

4.3

A emancipação

Embrutecimento foi o termo utilizado pelo ativista em educação Joseph Jacotot, no século XIX, para criticar o modelo de racionalidade que determina os princípios da relação pedagógica. Esses criaram um verdadeiro abismo entre as posições do mestre e do aluno. Dos desdobramentos desse pensamento provém os ideais de emancipação intelectual que Jacques Rancière aplica à questão do espectador.

Um papel superior é atribuído ao mestre no ensino do aluno, que é visto como ignorante, definindo os meios de aprendizado pelo qual deva obter um determinado saber. O mestre seria aquele que tem esse saber como exclusivo. Além disso, a capacidade de torná-lo um conhecimento a ser adquirido pelo outro. O aluno corresponde a uma posição inferior por não deter o conhecimento específico do mestre, deve esperar que esse o ensine pela maneira que lhe convém. Sendo assim, não haveria autonomia da parte do aluno no processo pelo qual chega ao conhecimento.

Entretanto, Rancière reconhece em todo aluno estratégias para lidar com o que ainda ignora. Ele observa que todo ignorante costuma proceder de uma certa maneira ao se deparar com o que lhe é desconhecido:

Mas, para o mestre, tal saber é apenas saber de ignorante, saber incapaz de organizar-se segundo a progressão que vai do mais simples ao mais complicado”. O problema consiste então na forma como o mestre faz o seu julgamento. O ignorante progride comparando o que descobre com o que já sabe segundo o acaso dos encontros, mas também segundo a regra aritmética, a regra democrática que faz da ignorância um saber menor. Ele se preocupa apenas em saber mais, saber o que ainda ignorava (RANCIÈRE, 2012a, p. 14).

De acordo com o trecho, é perceptível que o problema maior do aluno não é o da ignorância, mas a falta de legitimidade perante a figura a quem foi atribuída a superioridade. Trata-se de uma questão de posições que é mantida por um sistema hierárquico.

Conforme o embrutecimento, o propósito da aprendizagem seria este: a transmissão de um saber exato do mestre ao aluno. Sendo assim, através das lições

e exercícios, as distâncias entre eles deveriam ser suprimidas. No entanto, não é o que acontece. Elas são repostas a cada novo passo dado, de modo que o aluno está sempre inferior ao mestre.

Segundo Rancière, o embrutecimento é a constante comprovação da desigualdade entre as posições a impedir que o aluno alcance o lugar do mestre enquanto detentor de um saber legitimado. Por sua vez, a **emancipação**, é revelada como o contrário do embrutecimento:

A emancipação intelectual é a comprovação da igualdade das inteligências. Esta não significa igual valor de todas as manifestações da inteligência, mas igualdade em si da inteligência em todas as suas manifestações. Não há dois tipos de inteligência separados por um abismo. (RANCIÈRE, 2012a, p.14)

No fragmento, nivela-se a capacidade daqueles que foram fixados em posições distintas, hierárquicas. Estabelece-se a horizontalidade desses na qualidade de sujeitos, portanto gozando de uma mesma condição existencial elementar, o que permite o intercâmbio dentro de uma estrutura que parecia tão estratificada. Desse modo, “A igualdade das inteligências afirma a capacidade de todo e qualquer homem de ocupar qualquer posição e realizar qualquer tarefa desde que ele tenha a chance para tanto” (FERRARI, 2014). Com isso, a relação entre as figuras e a relação que adquirem com o conhecimento são modificadas:

A distância que o ignorante precisa transpor não é o abismo entre sua ignorância e o saber do mestre. É simplesmente o caminho que vai daquilo que ele já sabe àquilo que ele ainda ignora, mas pode aprender como aprendeu o resto, não para ocupar a posição do intelectual, mas para praticar melhor a arte de traduzir, de pôr suas experiências em palavras e suas palavras à prova, de traduzir suas aventuras intelectuais para uso dos outros, e de contratraduzir as traduções que eles lhes apresentam de suas próprias aventuras (RANCIÈRE, 2012a, p.15).

Nessa nova perspectiva, há um reconhecimento da prática intelectual do aluno, que foi considerado inferior e ignorante até então. A sua busca pelo saber não teria como objetivo atingir um patamar superior, e sim se aventurar “na floresta

das coisas e dos signos”⁶, sendo capaz de exprimir o que pensa sobre a sua experiência e deixando a sua tradução disponível a outros.

Com a emancipação, o aprendizado não pressupõe mais uma relação intermediada pelo mestre. É o contato do ignorante consigo mesmo, onde se lança na busca autônoma de construir um saber que é fruto da sua jornada. Por isso, ao ser transportada para o campo artístico, a emancipação do espectador confere legitimidade ao lugar e aos saberes desse.

4.4

A ação espectral

A emancipação do espectador começa quando a lógica que mantém o olhar como passivo e a sua condição como ignorante é questionada. Ou seja, é preciso reconsiderar o olhar do espectador para que ele seja liberto de uma visão equivocada que compromete as suas demais capacidades.

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 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, 2012a, p.16).

Para Rancière, os pares olhar/saber, aparência/realidade, atividade/passividade não configuram oposições lógicas entre termos bem definidos. São manipulados conforme o quadro apresentado. “Assim, desqualifica-se o espectador por que ele não faz nada, enquanto os atores em cena ou os trabalhadores lá fora põe o seu corpo em ação” (RANCIÈRE, 2021a, p. 17). Porém, sob outras circunstâncias, tais termos podem surgir com o valor alterado.

“Os termos podem mudar de sentido, as posições podem ser trocadas, mas o essencial é a permanência da estrutura que opõe duas categorias: os que têm uma capacidade e os que não a tem” (RANCIÈRE, 2012a, p.17). Compreende-se a partir

⁶ RANCIÈRE, 2012a, p.15b

disso uma hierarquia que se baseia nessa diferenciação que positiva a imagem de um e negativa a do outro.

Exposta a falsa lógica, Rancière reivindica o olhar como uma ação, conforme mostra o fragmento:

[A emancipação] Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. **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 (ibid., p. 17. grifo nosso).

O filósofo mostra a profundidade do olhar do espectador que envolveria quatro operações: observar, selecionar, comparar e interpretar. Tenhamos desta maneira: a observação e a seleção como operações que se voltam para o que está sendo experimentado no momento, já a comparação aponta para uma relação com o fora, a conexão desta com outra(s) experiência(s).

A interpretação tem um sentido profundo para Rancière, pois já seria um modo de intervir sobre o mundo. Sendo assim, devemos ter o espectador como capaz de, mediante as operações do olhar, intervir sobre a sua própria esfera, deixando marcado nela a sua presença.

Essa perspectiva ampla da ação do espectador aprofunda a noção do olhar e tira a sua mente do confinamento. O sujeito se relaciona com outros tempos e espaços, lançando mão das experiências que foram acumuladas por ele. Acerca da ação do espectador sobre o objeto:

Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (ibid.).

Segundo Rancière, a construção do seu próprio objeto suscita nos espectadores uma visão, um sentimento e uma compreensão de algo enquanto ativos no processo. Assim como acontece com os atores, dramaturgos, diretores, dançarinos ou performers no primeiro momento. Isto é, cada um torna-se formador da sua própria consciência sobre aquilo com o que se relaciona.

A essa identidade de causa e efeito, que está no cerne da lógica embrutecedora, a emancipação opõe sua dissociação. É o sentido do paradoxo do mestre ignorante: o aluno aprende do mestre algo que o mestre não sabe. Aprende como efeito da habilidade que o obriga a buscar e comprova essa busca. Mas não aprende o saber do mestre (ibid., p. 18).

Sobre o poder comum do espectador, esse não condiz necessariamente com o fato de estar em comunidade. “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”. (ibid., p 20).

Estabelecido o princípio de igualdade, afirma-se a possibilidade de trocas intelectuais entre os sujeitos, onde todos podem demonstrar a sua capacidade e singularidade sem que precisem sair do seu lugar.

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 o seu caminho próprio. O que nossas performances comprovam –quer se trate de ensinar ou de brincar, de falar, de escrever, de fazer arte ou de contemplá-la – não é nossa participação num poder encarnado na comunidade. **É a capacidade dos anônimos, a capacidade que torna cada um igual a qualquer outro.** Essa capacidade é exercida através de distâncias irredutíveis, é exercida por um jogo imprevisível de associações e dissociações (RANCIÈRE, 2012a, p. 20-21).

Por fim, vejamos em Rancière uma nova concepção do que é ser espectador através da emancipação:

Ser espectador não é a condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam a todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam. Não há forma privilegiada como não há ponto de partida privilegiado. Há sempre pontos de partida, cruzamentos e nós que nos permitem aprender algo novo caso recusemos, em primeiro lugar, a distância radical; em segundo, a distribuição dos papéis; em terceiro, as fronteiras entre os territórios. Não temos de transformar os espectadores em atores e os ignorantes em intelectuais. Temos de reconhecer o saber em ação no ignorante e a atividade própria ao espectador. Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história (ibid.)

5 Pensar cinema

Chego ao último capítulo, onde permaneço com o pensamento filosófico de Jacques Rancière. Havendo encontrado nesse os ideais de emancipação que livram o espectador de seu estigma, passemos agora a vislumbrar a imagem de um espectador encarnado, apreendido no exercício de pensar o cinema.

Podemos definir *As distâncias do cinema* como um livro que discute a complexidade do cinema como objeto do pensamento. Essa obra foi publicada em 2003, antes mesmo de *O espectador Emancipado*. Nela, o filósofo se concentra especificamente no cinema, na investigação dessa esfera, mostrando a contribuição dos teóricos externos ao conhecimento que se forma sobre ela, como sinalizamos no início.

As “distâncias do cinema” é uma forma de conceber as distinções entre o cinema e outros domínios com os quais está associado – a arte, a política e a teoria. Todavia, voltados somente para o prólogo, temos expostas as distâncias que estão no âmago do próprio cinema, retornando ao seu eixo.

Trata-se, enfim, de ponderar acerca do cinema como objeto do pensamento. Rancière deixa nítido que isso se constitui como algo bastante complexo. Estando perante essa complexidade, desconstrói a imagem que foi feita do teórico como aquele que possui maior capacidade de pensá-lo. Em contrapartida, mostra o espectador como lugar que poderia ser mais estratégico para a execução dessa tarefa, invertendo o quadro que estava estabelecido.

5.1

As distâncias do cinema

Há uma dificuldade em pensar o cinema, a saber, pelas questões que ele mesmo coloca quanto aos modos de apresentar-se no mundo. Na forma como pensamos, sentimos e agimos, suas diversas faces são reveladas. Para Rancière, os sentidos dados a palavra cinema remetem a coisas distintas. Essas não funcionam como “membros de um mesmo corpo”, embora associados a um mesmo nome.

Na verdade, o cinema é uma multidão de coisas. É o lugar material onde vamos nos divertir com o espetáculo de sombras (...). É também o que se acumula e se sedimenta em nós dessas presenças à medida que sua realidade se desfaz e se altera: aquele outro cinema que é recomposto por nossas lembranças e com nossas palavras até se diferir muitíssimo do que a projeção apresentou. O cinema é também um aparelho ideológico produtor de imagens que circulam na sociedade e nas quais esta reconhece o presente de seus tipos, o passado de sua lenda ou os futuros que imaginam para si. É ainda o conceito de uma arte, isto é, de uma linha divisória problemática que distingue, dentre as produções do *savoir-faire* de uma indústria, aquelas que merecem ser consideradas habitantes do grande reino artístico. Mas o cinema é também uma utopia (...) a manifestação exemplar de uma energia que anima ao mesmo tempo a arte, o trabalho e a coletividade. O cinema pode, enfim, ser um conceito filosófico, uma teoria do próprio movimento das coisas e do pensamento, como em Gilles Deleuze, cujos dois livros falam, em cada página, dos filmes e de seus procedimentos, sem por isso tornar-se uma teoria ou uma filosofia do cinema, mas antes uma metafísica (RANCIERE, 2012b., p. 14).

Diante dessa diversidade, percebe-se os entraves teóricos que deixam o filósofo desamparado dos seus instrumentos usuais para análise de seus objetos – isto é, conceitos e teorias – fazendo com que assumam alguns princípios contraditórios ao lidar com a coisa investigada:

Para mim, escrever sobre cinema é assumir ao mesmo tempo duas posições contrárias. A primeira é que não há nenhum conceito que reúna todos esses cinemas, nenhuma teoria que unifique todos os problemas que eles suscitam. Entre o título *Cinéma* que designa os dois volumes de Gilles Deleuze e a grande sala com poltronas vermelhas de antigamente, onde eram exibidos, em sequência, o jornal da tela, o documentário e o filme, entremeados pelo picolé do intervalo, o que há é uma mera relação de homonímia. Já a outra posição diz, ao inverso, que toda a homonímia instaura um espaço comum de pensamento, que o pensamento é o que circula nesse espaço, pensa de dentro esses afastamentos e se esforça para determinar este ou aquele vínculo entre dois cinemas ou dois “problemas” de cinema (ibid., p.15).

Observando o trecho acima, diríamos que o cinema requer uma forma de pensamento adequada, que trafegue pelas lacunas que a partir dele são formadas. Para isso, há necessidade de um plano sobre o qual o pensamento se desloque. Para o filósofo, esse espaço comum é delimitado pela *homonímia*.

Segundo o trecho, definimos que a forma pensativa requerida pelo cinema é *móvel*, “que circula nesse espaço”; *intrínseca*, pois “pensa de dentro”; e *operante*, “se esforça para determinar este ou aquele vínculo”.

Compreendida as dificuldades que atravessam até mesmo um pensador experiente, vemos desconstruir-se o privilégio do teórico no que diz respeito ao pensar cinema.

A desconstrução segue a mesma lógica do que aconteceu com o artista na teoria do espectador emancipado. A sua imagem elevada é ferida para que o espectador seja valorizado, estimado tanto quanto. Trata-se de um antídoto contra as configurações da partilha.

A partir de então, atento para a atitude tomada por Jacques Rancière, que fez do prólogo uma exposição ensaística de suas ideias sobre o espectador como sujeito pensante, levando em consideração sua aproximação mais íntima com o cinema. Segue o trecho inicial do prólogo:

E um dia ganhei um prêmio. Coisa que não me acontecia havia muito tempo: desde que era menino e acabei a escola. Além disso, foi na Itália que recebi esse prêmio pelo livro *La Fable Cinématographique*. Tal associação revelou-me algo sobre a minha relação com o cinema. De diversas maneiras, aquele país influenciara o meu aprendizado da sétima arte. Tinha havido, é claro, Rossellini e aquela noite do inverno de 1964 em que Europa 51 me deixara tão (sic) abalado, sobretudo pela resistência que provocava em mim aquela trajetória da burguesia e até a santidade através da classe operária. Havia também livros e revistas que um amigo, apaixonado pela Itália, costumava me enviar de Roma naquela época e com os quais eu procurava aprender a teoria do cinema, o marxismo e a língua italiana. E havia ainda aquele insólito reservado nos fundos de um bar em Nápoles onde, projetadas no que parecia uma espécie de lençol mal esticado, as imagens de James Cagney e John Derek falavam italiano em versão dublada do filme em preto e branco *A sombra do patíbulo* (*Run for Cover*, para os puristas), de Nicholas Ray (ibid., p. 9).

No fragmento exposto, está traçada uma relação de memórias e afetos com a esfera cinematográfica. Saindo da posição de um pensador premiado, Rancière reconstrói a sua imagem como espectador.

Atenta-se para o hábito de se deslocar entre muitas salas de exibição, assistindo tanto aos filmes clássicos quanto aos da indústria norte-americana. Também, para uma relação que se estendia para além do momento da projeção,

através das leituras onde buscava aprender mais sobre essa arte das imagens que o fascinava.

Do ponto de vista desse espectador, sua relação é definida como um “jogo de aproximações e distanciamentos”, o que pode ser considerado comum a muitos outros indivíduos que se relacionam de modo intermitente com o cinema. Assim, Rancière declara não ter se debruçado sobre o cinema como teórico ou filósofo. Busca definir-se sob o termo *amador*:

Esta bem pode ser justificada como a posição do amador. Nunca dei aula de cinema, de teoria ou de estética do cinema. Encontrei-me com o cinema em vários momentos da minha vida: no entusiasmo cinéfilo da década de 1960, nas inquietações da década de 1970 quanto às relações entre cinema e história, ou no questionamento que se fez na década de 1990 dos paradigmas estéticos que haviam servido para pensar a sétima arte (ibid., p. 16).

No sentido genérico, entende-se que amador é aquele que tem sentimento por algo e se dedica a coisa amada sem que esteja debaixo de um vínculo profissional obrigatório, o que pressupõe uma discussão em torno dos sentimentos como meio de se relacionar com o cinema e o que isso pode acrescentar à atividade do pensamento.

O que gostaria de observar neste prólogo, no qual busco tratar da postura de Rancière como um estudo de caso, é a maneira como provoca o embaralhamento das posições. Não que deixe os traços do seu pensamento como filósofo para trás, mas reivindica-os no lugar da espectadorialidade.

5.2

A posição do amador

Nas palavras de Rancière, o amadorismo é defendido como uma posição comprometida e desempenhada com rigor.

“O amadorismo é também uma posição teórica e política, a que recusa a autoridade dos especialistas, sempre a reexaminar o modo como as fronteiras entre suas áreas se traçam na encruzilhada das experiências e saberes” (ibid., 16). Tem o seu caráter político que enfrenta a hierarquia dos especialistas, mas não despreza

o conhecimento desses. Ele tem consideração pelos seus pensamentos e o dos teóricos na medida em que se cruzam.

No discurso acerca da relação com o cinema, vemos que a escolha de uma perspectiva individual como espectador não confina Rancière à reflexão de uma condição que seja somente sua. A partir da sua posição, vislumbra uma política no qual reconhece ser essa extensiva aos demais:

A política do amador afirma que o cinema pertence a todos aqueles que de uma ou de outra maneira, viajaram dentro do sistema de desvios que esse nome instaura, e que cada um se pode permitir traçar, entre este ou aquele ponto dessa topografia, um itinerário próprio, peculiar, o qual acrescenta ao cinema como mundo e ao seu conhecimento (ibid.).

A política do amador dispõe de termos como pertencimento e conhecimento que são importantes para pensar a condição do espectador. Estabelece uma horizontalidade, deixando o cinema disponível a todos que se aplicam à atividade dentro de sua esfera, que viajam dentro dos seus desvios, tendo por isso o direito de pertencê-los. A implicação de cada indivíduo acrescenta algo na esfera comunitária do cinema. Em réplica, é a este acrescentado como um conhecimento.

Um outro ponto a se destacar é que toma os espectadores como solitários, tirando-os da perspectiva coletiva, dando-lhes autonomia. Esses devem traçar um “itinerário próprio” e se envolver com o cinema de um modo pessoal. Por isso, as trocas de experiências e saberes que produzem com essa esfera cinematográfica partem de um ato concebido na sua individualidade.

Vimos então como, no prólogo de *As distâncias do cinema*, o filósofo conduz à possibilidade tão esperada de olharmos a face encarnada de um espectador cinematográfico, deslocando-se para além da sala de cinema, construindo com liberdade suas ideias que contemplam a esfera do cinema e a sua condição dentro desta, partindo do fundamento de suas experiências e de suas memórias de espectador.

5.3

Os afetos e os saberes

A filosofia de Jacques Rancière nos coloca a possibilidade de uma percepção sobre a dimensão afetiva como caminho para a conquista da autonomia e do conhecimento.

Dentro de uma perspectiva platônica, a afeição pelas imagens seria um empecilho para que se conhecesse a verdade. Além disso, poderia ser entendida como o motivo pelo qual o espectador se entrega aos artifícios do cinema que o inibem de agir e pensar como sujeito em posse de suas capacidades. A perspectiva de Rancière é diferente. A paixão torna-se uma espécie de força motriz para que o espectador busque conhecer o seu objeto de fascínio.

A cinefilia é uma relação com o cinema, questão de paixão muito antes de ser questão de teoria. Sabe-se que a paixão não tem discernimento. A cinefilia era uma mistura de discernimentos aceitos. Primeiro, miscelânea de lugares: uma peculiar diagonal traçada entre as cinematecas, nas quais se conservava a memória de uma arte, e os cinemas dos bairros afastados onde era exibido um ou outro filme americano mal considerado, mas no qual os cinéfilos descobriam seus tesouros na desabalada cavalgada de um western, na tensão do assalto a um banco ou no sorriso de uma criança (ibid., p.10)

A primeira coisa que chama atenção é a colocação da paixão à frente da teoria. Para um espectador apaixonado, não há necessariamente uma procura desenfreada pelo conhecimento. Ele busca saciar a vontade que tem de estar constantemente numa relação com o cinema. Não raramente, o cinéfilo é conhecido como alguém obcecado, que assiste a muitos e muitos filmes. Essa relação se configura para ele como uma intensa procura pela proximidade com esse universo mediante os filmes.

A paixão enquanto *busca* tira o espectador da imobilidade. Digo, fisicamente, quando propõe o deslocamento para encontro dos filmes e dos saberes que estão dispostos. Faz parte de uma cultura cinéfila frequentar certos lugares onde o amor pelo cinematográfico pode ser compartilhado com outros que sintam igualmente.

Por consequência, sugere também a mobilidade no pensamento. Quanto mais experiências um espectador tem, de mais formas poderá conhecer o cinema, mais conexões poderá fazer entre um e outro cinema. São esses deslocamentos e as suas capacidades de associação e dissociação que o fazem adquirir noções dentro

dessa esfera. Dessa maneira, o espectador apaixonado atravessa de um estado de ignorância em direção à conquista de saberes.

Ao dizer que a cinefilia é a falta de discernimento, isso não parece tão negativo como poderíamos ter acreditado. Seria, em outras palavras, dizer que o espectador não tem barreiras, sabendo que essas poderiam o impossibilitar de se relacionar com a gama diversa do que é o cinema. É o caso de alguns teóricos, que se limitam a critérios que os põem em contato apenas com um tipo específico, legitimando apenas a existência desse. Assim, perdem a dimensão do cinema como uma dinâmica de mobilização, de entretenimento, de divertimento etc. Por outro lado, temos a cinefilia que mostra a sua essência reconciliadora:

A cinefilia ligava o culto da arte com a democracia dos entretenimentos e das emoções, rejeitando os critérios segundo os quais o cinema se fazia aceito pelas distinções da alta cultura. Afirmava que a grandeza do cinema não estava na elevação metafísica de seus temas ou na visibilidade de seus efeitos plásticos, mas em uma imperceptível diferença na maneira de colocar histórias e emoções tradicionais em imagens. Essa diferença a cinefilia chama de *mise-en-scène* sem saber muito bem o queria dizer. (ibid.)

No contato com a coisa amada e circulando por meios variados, um espectador apaixonado se atenta ao que vê e ouve sobre o cinema. Começa a desvendá-lo no que há de mais simples ao mais complexo dentro dessa esfera, utilizando de seus próprios recursos que o fazem chegar a uma resolução. Isso se torna válido no sentido de que o aproxima ainda mais do que ama.

A cinefilia só conseguia dar conta dos seus amores com apoio em uma fenomenologia bastante rudimentar da *mise-en-scène* como instauração de uma ‘relação com o mundo’. E com isso punha em questão as categorias dominantes do pensamento sobre a arte (ibid.).

Através da cinefilia, Rancière aponta para um estado indeterminado da paixão. Ela se configura em parte como uma ignorância, posto que “Não saber o que se ama e por que se ama é, como costumam dizer, próprio da paixão”. D’outra parte, é “o caminho de certa sabedoria”.

Em Rancière, essas vias não são excludentes. Pelo contrário, são colaborativas. Fazem com que a condição do espectador não seja apenas uma questão de sentimento mas de pensamento.

6

Conclusão

Nesse trabalho, onde o espectador surge como o ente fantasmático do cinema, busquei refletir sobre a construção de um estigma que o coloca como afastado do pensamento, impedindo de ser visto como alguém que intervém na sua esfera por meio de suas ideias.

Parti do conceito de partilha do sensível para enxergar o cinema enquanto uma esfera que está dividida pelas funções que existem dentro dela. Percebo que uma hierarquia foi construída a partir dessa divisão. Fi-la ser representada através de três figuras: o autor, o teórico e o espectador.

Passei então a compreender que o apagamento do espectador vem de uma relação estabelecida entre outras figuras que guardam para si a primazia intelectual, deixando-o de fora. O espectador, enquanto categoria, não encontra peso em sua esfera, tornando-se dentro dela um “ente fantasmático”.

Continuei essa investigação atentando para a forma como os teóricos de dentro da esfera cinematográfica apagaram as capacidades do espectador através de discursos e procedimentos usados em suas teorias. Foi feito um apanhado das estratégias que foram utilizadas nos estudos do espectador no cinema e que acabaram suprimindo a sua existência como ser real ou como ser individual, deixando-o em uma zona indeterminada entre ser imaginário ou coletivo.

O estigma do espectador pôde ser explicado através da filosofia de Jacques Rancière, segundo o primeiro capítulo da obra *O espectador emancipado*. Essa atentou para a condenação do olhar que colocava o espectador como passivo e ignorante. Vimos que as críticas sobre o olhar em relação às imagens atravessaram a história. Como consequência, geraram uma postura por parte dos artistas que se colocaram no papel de orientar os espectadores, destacando-se na posição de mestres.

A quebra do estigma requer uma quebra dessa mentalidade pedagógica e que reconheça a autonomia do espectador através dos ideais de emancipação. Em seguida, pede pela reconsideração do olhar, reclamando-o como uma ação e aprofundando-o, até onde revela ser mais do que uma observação. O espectador é mostrado como capaz de interpretar o que vê.

Por fim, a relação entre espectador e pensamento pôde ser reatada. Isto é, diante da complexidade de pensar o cinema e dos entraves teóricos causados pela sua múltipla forma de estar no mundo. O espectador, disposto a trafegar pelo cinema, aparece como lugar estratégico para pensá-lo em suas distâncias sem a rigidez das ferramentas teóricas, apenas se permitindo deslocar livremente pelo seu terreno.

Estando no lugar de espectador, Rancière mostra que é possível pensar a sua própria condição, reivindicar a sua contribuição para o cinema e revelar os aspectos de um pensamento que se ampara na afetividade e nas memórias, conciliando os modos de sentir, perceber e pensar de cada um dos sujeitos individualmente.

Ao fim desse trabalho, recomendo um novo ponto de partida para a investigação sobre o cinema através do pensamento desses que foram ignorados como sujeitos pensantes na sua esfera. Ademais, tenho como perspectiva futura um estudo que se debruce sobre os escritos de espectadores, sobretudo os que vivem em anonimato, depreendendo dali as discussões sobre cinema a serem feitas.

A concluir, deixo este como uma contribuição ao campo da filosofia a fim de que possa redescobrir formas de relação entre arte e pensamento cujo foco esteja sobre a figura espectral no intuito de provocar uma investigação sobre o lugar do pensamento na experiência estética com o cinema e com as demais artes.

7

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques et al. O filme e o seu espectador. In: **A estética do filme**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995 (Coleção Ofício de Arte e Forma).

BAMBA, Mahomed. Teorias da recepção cinematográfica ou teorias da espectralidade fílmica? In: **A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos**. 1.ed. Salvador: **EDUFBA**, 2013, v.1 p. 19-66. Disponível em: < <http://mahomedbamba.com/site/wp-content/uploads/2017/12/002.pdf> >.

CARMELO, Bruno. Para pensar o autor no cinema. **Revista universitária do audiovisual**, UFSCar, nov. 2009. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/para-pensar-o-autor-no-cinema/> >

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 - A imagem-Movimento**. Tradução de Stella Senra. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

FERRARI, Sônia Campaner Miguel. **A tese da igualdade das inteligências e a hipótese comunista**. **Polietica**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 49-69, 2014. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/index.php/PoliEtica/article/view/20658> >

KASTRUP, Virgínia; SOARES, Fabio Montalvão. A Experiência do Espectador: Recepção, Audiência ou Emancipação?. **Estudos e pesquisas em psicologia**. Rio de Janeiro, v.15, n.3, nov. 2015. Disponível em: < http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812015000300011 >

MASCARELLO, Fernando. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica. **ECO-PÓS**. Rio de Janeiro, v.7, n.2, p. 92-110, ago.- dez. 2004. Disponível em: < https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1122 >

MAUEHRHOFER, A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro. Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Tradução de Jean Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. História/Discurso (Nota sobre dois voyeurismos). IN: XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

PLATÃO. O mito da caverna. In: **A República**. 6° ed. Ed. Atena, 1956, p. 287-291

PINHEIRO, Fabio Luciano Francener. A evolução da noção de autoria no cinema. **O Mosaico**, Curitiba, n. 8, p. jul.- dez. 2012. Disponível em:

<<http://periodicos.unesparedu.br/index.php/mosaico/article/view/45/pdf> >

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

_____. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. 2 ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009. 72 p.

_____. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012b.

_____. **O mestre ignorante**. Cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.144p.

SARMENTO, Rosemari. Construindo a poética da imagem: da caverna ao cinema. **Todas as musas**, v.4, n., jul-dez 2012.

XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983 (Coleção Arte e Cultura, v. nº.5)