

PARA PENSAR AS AUDIÊNCIAS DE CINEMA: anotações iniciais¹

TO THINK MOVIE AUDIENCES: getting started

Nilda Aparecida Jacks²
Henrique Denis Lucas³

Resumo: *O objetivo deste artigo é estabelecer um diálogo entre os estudos de cinema e os de recepção midiática latino-americana acerca do campo de estudos da experiência fílmica no cinema. Para isso, um percurso teórico-metodológico do campo de estudos será traçado, abordando seus antecedentes e desdobramentos no Brasil e no mundo. Também apresentaremos uma discussão acerca da precisão dos conceitos de recepção cinematográfica e espectralidade fílmica, a partir de uma abordagem contextualista e culturalista – propomos aqui uma alteração nas perspectivas sobre essa nomenclatura, visando a coesão do campo de estudos. Além disso, será sinalizada, especificamente aos estudos das audiências, a necessidade de um maior debate acerca da relação entre a experiência cinematográfica, em suas dimensões sincrônica e diacrônica, e aspectos da subjetividade humana, como as emoções e sentimentos. Para tal, uma série de conceitos serão articulados visando o esclarecimento das noções de sentimento e emoção, relacionando-as às concepções de recepção e espectralidade fílmicas de cinema.*

Palavras-Chave: *experiência cinematográfica; recepção midiática latino-americana, subjetividade humana;*

Abstract: *The purpose of this article is to establish a dialogue between film studies and Latin American media reception about the field of movies experience. For this, we will trace a theoretical-methodological course of the field of studies, addressing its backgrounds and unfoldings in Brazil and in the world. We will also present a discussion about the precision of the concepts of cinematographic reception and film spectatoriality, from a contextualist and culturalist approach - we propose here a change in the perspectives on this nomenclature, pursuing the cohesion of the field of studies. In addition, it will be specifically pointed out to the studies of the audiences the need for a greater debate about the relation between cinematographic experience, in its synchronic and diachronic dimensions, and aspects of human subjectivity, such as emotions and feelings. To this end, we will articulate a series of concepts aiming the clarification of the notions of feeling and emotion, relating them to the concepts of cinematic reception and spectatoriality.*

Keywords: *cinematographic experience; Latin American media reception, human subjectivity;*

1. Introdução

Esse texto nasce de dois movimentos subsequentes: a participação na pesquisa de recepção internacional *The Hobbit Project*, coordenada por Martin Barker da Universidade de

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho em Recepção, Circulação e Usos Sociais das Mídias do XXVIII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 11 a 14 de junho de 2019.

² Nilda Aparecida Jacks: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Doutora, njacks@terra.com.br.

³ Henrique Denis Lucas: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Mestre, ricoilustra@gmail.com.

Aberystwyth (País de Gales), Ernest Mathijs da Universidade de British Columbia (Canadá) e Matt Hills da Universidade de Huddersfield (Inglaterra), e o desenvolvimento posterior da dissertação “A Desolação de O Hobbit: o Olhar Decepcionado dos Fãs sobre a Adaptação Cinematográfica, no Brasil” (LUCAS, 2018)⁴, que toma os dados coletados entre os brasileiros para explorar a decepção dos fãs causada pelos filmes da trilogia *O Hobbit*. Assim como dois são também os eixos teóricos nela explorados: a experiência cinematográfica em suas dimensões sincrônica e diacrônica e a relação com a subjetividade, no que diz respeito às emoções e aos sentimentos.

O tema da referida dissertação, de onde parte esse texto, atendeu à provocação de Barker, aos participantes da pesquisa⁵, o qual apontava que “A decepção evidenciada foi tratada de diversas maneiras. Alguns ficaram com raiva - culpando ‘Hollywood’ como se fosse uma máquina de fazer dinheiro. Alguns [...] sentiram-se desapontados. Outros relataram ter empregado táticas para redução das expectativas, de maneira a apreciar os filmes o quanto fosse possível” (tradução nossa).

Mesmo não se tratando especificamente do universo dos fãs, os processos de recepção e consumo midiático⁶, em geral, são permeados por emoções e sentimentos, pois vinculam os conteúdos ficcionais à vida real, gerando identificações ao fazerem referências às situações cotidianas.

Emoções e sentimentos, tecem a subjetividade, sendo que as primeiras são manifestações pouco duradouras e os segundos estruturam as cosmovisões individuais e sociais (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001; TURNER, 2000; MORFAUX; LE FRANC, 2005; ABBAGNANO, 2007), assim como também o fazem os produtos audiovisuais, que por sua vez tocam os dois referidos âmbitos da subjetividade ao longo da experiência midiática, em um processo dialético.

Valério Fuenzalida (2011) diz que, na era audiovisual, a interação afetivo-emocional “é mediada tecnologicamente: massificada quantitativamente e amplificada qualitativamente pelas ressonâncias próprias dos novos meios expressivos” (p.434, tradução nossa⁷). Tanto a

⁴ Defendida no PPGCOM/ UFRGS e orientada por Nilda Jacks.

⁵ Em um e-mail, enviado no dia 26/11/2016: “*The disappointment that it evidences was dealt with in different ways. Some were angry – blaming ‘Hollywood’ as a money-making machine. Some [...] felt let-down. Others reported employing tactics of lowering expectations in order to enjoy the films as much as possible*”.

⁶ Para uma proposta de diferenciação ver TOALDO, JACKS, 2015

⁷ “[...] es mediada tecnológicamente: masificada cuantitativamente y amplificada cualitativamente por las resonancias propias de los nuevos medios expresivos” (FUENZALIDA, 2011, p.434).

consciência humana quanto a comunicação têm um primeiro substrato nas emoções, fazendo referência às primeiras estruturas comunicativas em recém nascidos, onde a consciência linguística ainda não está formada e a comunicação transcorre pela emocional-corporal. Como os meios de comunicação geram identificação emocional na audiência, ativando-a, ele diz que “a investigação da recepção, tanto nos processos de interpretação, quanto nas condições de percepção (idem, 2011, p.448, tradução nossa⁸), podem explorar aspectos da subjetividade humana. Graham Murdock (1990), por sua vez, desenvolve um modelo para analisar as audiências a partir da experiência com programas televisivos, vivida com base em configurações emocionais prévias. As pesquisas buscam nas relações entre a audiência e texto, estímulos racionais na atividade da audiência, geralmente deixando o prazer, o desejo, as emoções e sentimentos em segundo plano. Para ele, o importante é valorizar a multidimensionalidade da percepção da audiência, sua vida simbólica, mais do que apenas o âmbito racional.

Fuenzalida e Murdock estão entre os poucos autores que circulam por aqui trazendo essa aposta para os estudos das audiências, os quais tendem a racionalizar a abordagem em busca de opiniões e percepções. Outra carência da área é a pouca dedicação às audiências de cinema (MASCARELLO, 2004, 2005; RIBEIRO, JOHN, LUCAS, 2017). Na década de 1990 não há estudos na área (JACKS; MENEZES; PIEDRAS, 2008), entre 2000 e 2009 são apenas sete dentre as 209 pesquisas que tratam dos processos e práticas de recepção (JACKS et al, 2014), e de 2010 a 2015 são nove (RIBEIRO; JOHN; LUCAS, 2017) em um universo de 102 pesquisas de recepção, 71 de consumo midiático e 11 de consumo cultural⁹ (JACKS et al, 2017).

Começaremos pela segunda carência, na tentativa de problematizar alguns aspectos referentes aos principais elementos trazidos pelos dois autores brasileiros que pioneiramente enfrentaram a análise da produção do campo - Mascarello e Bamba - os quais partem da tradição de estudos do cinema. A tentativa é a de aproximá-los de outra tradição, a dos estudos de recepção e consumo midiático, área que no Brasil tem paulatinamente alcançado sua

⁸ “Una Teoría actual de la Comunicación debe asumir los aportes de la investigación de la recepción tanto en los procesos de interpretación, como en las condiciones de percepción que brotan de la neurociencia, de la psicología, de la semiótica, de la historia de los lenguajes” (FUENZALIDA, 2011, p.448).

⁹ No estudo apresentado em Meios & audiências III o foco foi dado nos estudos de recepção e consumo midiático, sendo que alguns capítulos levaram em consideração os de consumo cultural, que foram em um total de 11, como foi o caso de cinema, com dois trabalhos com essa perspectiva.

consolidação. Na sequência faremos outra tentativa, a de relacionar certos aspectos da subjetividade dos receptores/fãs midiáticos que entram na relação com os produtos fílmicos, esforço também originado na dissertação referida.

Defenderemos a importância de um enfoque que vincule a recepção fílmica e a espectralidade cinematográfica – ambas como parte da mesma experiência –, respectivamente, às dimensões sincrônicas e diacrônicas da experiência subjetiva e midiática. Ou seja, o estudo da espectralidade relativa à construção de sentidos mais duradouros e da própria estrutura social de sentimentos, sempre relacionada às sucessivas experiências fílmicas cotejadas pelas emoções momentâneas. Essas, por sua vez, lançam mão das configurações espectralas prévias, construção mais prolongada, através do tempo e da experiência. São práticas e processos relativos à experiência cinematográfica dos sujeitos em determinações mútuas e constitutivas, ou seja, a recepção fílmica relacionada ao estudo das emoções decorrentes da exposição audiovisual e a estruturação dos sentimentos na relação com a experiência cinematográfica acumulada, as quais são parte da primeira carência dos estudos, referida acima. Ambas são decorrentes da experiência cinematográfica construída dialeticamente nessas duas esferas da subjetividade e da relação com o cinema como instituição midiática e agente cultural.

2. Antecedentes e desdobramentos

No Brasil, como já foi adiantado, há dois autores de referência para pensar a experiência cinematográfica como um todo, pois são seus principais sistematizadores: Fernando Mascarello e Mahomed Bamba. Mascarello fez um mapeamento dos principais estudos nacionais e internacionais (MASCARELLO, 2001; 2004; 2005), indicando os seus avanços no período de 1970 aos anos 2000¹⁰. O esforço de Bamba (2013), que retoma Mascarello, entre outras coisas considera as lacunas do campo de estudos da recepção, abordando também o que trata como um subcampo, o da espectralidade.

As contribuições de ambos são extremamente valiosas para a reflexão sobre o campo de estudos da experiência com o cinema, tanto pelo pioneirismo, quanto pelo esforço em

¹⁰ Mascarello (2001; 2004) considera que a compreensão das principais características dos espectadores seja, definitivamente, a temática central das teorias do cinema na última metade do século passado, da abordagem do sujeito espectador transcendental ao debate entre os Estudos Culturais e as correntes cognitivistas.

perceber e sinalizar seus percursos teórico-metodológicos, contribuindo para os processos de consolidação do mesmo no país.

Mascarello (2001; 2004; 2005) e Bamba (2013), especialmente esse último, tratam o campo de estudos como sendo o da recepção, o qual mantém uma relação dialética com o subcampo chamado de espectralidade, tributário da tradição das teorias de cinema¹¹. A recepção, para eles, pressupõe elementos decorrentes de convenções institucionais nas condutas cinematográficas que ocorrem antes e depois do fato fílmico. São os formatos de produção e exibição, as práticas sociais e as construções ideológicas e políticas da audiência, peculiares ao cinema¹², o que será, entretanto, problematizado mais adiante.

Além de perpassar uma ampla gama de paradigmas, perspectivas e questões, o tema percorre também quase todas as vertentes internas de estudos do cinema, desde a psicanálise às teorias feministas, da semiótica até os estudos culturais contextualistas (BAMBA, 2013)¹³. Em decorrência dessa multidisciplinariedade do campo de estudos, as abordagens de seus pesquisadores são fragmentadas e ainda não há uma coesão teórica que possa legitimar a recepção e a espectralidade como áreas de estudos específicas. Por isso, para Bamba (2013) ainda é fundamental que seja feita uma revisão dos modelos analíticos utilizados para que o campo de estudos da experiência cinematográfica se construa de maneira concisa. Sustenta que é isto que lhe confere um constante caráter de suspensão, faltando delimitação para suas fronteiras, observação que também motiva a proposição dessa rediscussão. Em contrapartida,

¹¹ Nos anos 1980 e 1990, ocorre um processo de paulatina heterogeneidade das perspectivas sobre o espectador e sua relação com o cinema, considerando suas experiências fílmicas como movimentos de negociação dos sentidos estabelecidos pelos significados dominantes, atribuídos pelos produtores audiovisuais e detentores dos meios de produção (MASCARELLO, 2001; 2004).

¹² Ou seja, a "instituição-cinema" definitivamente possui componentes fílmicas, mas é extrapolada por suas próprias características institucionais, advindas de elementos não fílmicos (BAMBA, 2013).

¹³ Na década de 1970, com os esforços inaugurais do periódico inglês *Screen* para compreensão da experiência cinematográfica, surgiu uma corrente de teóricos vinculados a uma perspectiva estruturalista e semiótica, concebendo as audiências de maneira abstrata e passiva, e a recepção como subalterna ao texto fílmico, o que gerou um prisma de determinismo textual (BAMBA, 2013). Ao final da mesma década, houve uma revisão interna do próprio cânone estruturalista das teorias do cinema e uma oposição advinda dos estudos culturais ingleses, propondo, assim, uma ruptura de paradigmas a partir de um deslocamento conceitual em que a recepção deixava de ser analisada passivamente com base nos textos fílmicos e passava a ser amplamente observada de maneira ativa em seu contexto sociocultural, institucional e político – com especial importância, os trabalhos do *Center for Contemporary Cultural Studies*, o CCCS, e o trabalho *Encoding/Decoding*, de Stuart Hall. A historiografia, as teorias feministas e etnográficas surgem como as principais vertentes dos estudos de audiência fílmica.

diz que isso garante-lhe um alto potencial para adaptação aos diversos modelos que lhe podem ser conferidos¹⁴.

Bamba (2013) diz ainda que, por mais que tanto a recepção quanto a espetatorialidade sejam perspectivas de estudo sobre a experiência cinematográfica que pode transcorrer no contexto da “instituição-cinema¹⁵”, salienta que existe, de fato, uma diferenciação entre ambas. Isso, apesar de também afirmar que tanto os estudos de recepção quanto os de espetatorialidade fazem parte de um mesmo campo discursivo, pois possuem preocupações em comum ao visar o estudo da experiência audiovisual em sua vertente cinematográfica, garantindo que a partir de um prisma dialético, recepção e espetatorialidade se relacionam sistematicamente.

Mesmo com essa postura analítica, no decorrer da explanação (BAMBA, 2013) muitas indefinições e indiferenciações persistem, os termos e conceitos muitas vezes são intercambiáveis, sendo usadas com maior desenvoltura as expressões em torno da espetatorialidade, talvez pelo peso da tradição da área.

São encontráveis ao longo das 42 páginas do referido texto, o qual se propõe a chegar a uma sistematização dos modelos de análise, as seguintes expressões: apropriações espetoriais, posturas espetoriais, práticas espetoriais, percepção espetorial, dimensão espetorial, processo espetorial, instâncias espetoriais, figuras espetoriais, espaço espetorial, perplexidade espetorial, posição espetorial, estado espetorial, experiência espetorial, modalidades espetoriais, ruídos espetoriais, heterogeneidade espetorial, fatos espetoriais, temporalidade espetorial, espetatura, espetatorialidade participativa, espetatorialidade institucional, espetatorialidade cinematográfica, espetatorialidade cinéfila, espetatorialidade fílmica, fenômenos da espetatorialidade, tipos de espetatorialidade, dimensão espetorial da experiência fílmica, construção da espetatorialidade, análise contextual da espetatorialidade.

¹⁴ A teoria do cinema dos anos 1970 psicanalisou o dispositivo e a condição do espectador, a dos anos 1980 e 1990 passou a demonstrar maior interesse pela espetatorialidade diferenciada. Contra a precedente teoria do dispositivo, sustenta-se agora que os intensos “efeitos subjetivos” produzidos pelo cinema narrativo não podem ser considerados de forma apartada do desejo, da experiência e do conhecimento de espectadores situados historicamente, constituídos fora do texto [...] (Para Stam e Shohat (2005)

¹⁵ Jorge González chamaria a “instituição-cinema” de campo cinematográfico. Ver GOELLNER, R.; RECHENBERG, F.; CAPPARELLI, S.. As telas da cidade: a trajetória das salas de cinema em Porto Alegre. Artigo online acessado no dia 20/11/2017 em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/db9d30fa0b1216cecd5834f1a7859b9d.PDF>.

Outras expressões, bem menos usuais, que aparecem no texto são: modos de recepção, processo de recepção fílmica, recepção fílmica, recepção cinematográfica, experiência cinematográfica, rito cinematográfico, experiência fílmica, estado fílmico, leitura fílmica, interpretação fílmica.

Diante desse contexto semântico, e seguindo a indicação do autor (BAMBA, 2013) sobre a necessidade de sistematizar a discussão e diferenciar os âmbitos de análise a partir das duas tendências encontradas – recepção e espectadorialidade -, tomamos como escopo mais amplo, para pensar a experiência cinematográfica, o termo e a esfera da espectadorialidade. Ou seja, um nicho de questões, práticas e conceitos que dizem respeito à relação do público com o cinema ao longo de sua vida, no âmbito do consumo cultural¹⁶. E recepção fílmica para nomear os processos e práticas mais vinculadas à experiência conectadas com determinado produto cinematográfico, um filme, um gênero, uma trilogia, como no caso de *O Hobbit*, objeto da dissertação em referência.

Nesse escopo é que, para a prática de recepção, reservamos o qualificativo “fílmica” ao invés de cinematográfica como o fazem os autores em questão, em especial Bamba (2013) e para a espectadorialidade, o termo cinematográfico que é mais abrangente do que fílmico que se remete ao produto audiovisual.

Além da extensa lista de termos referidos acima, partimos também das definições do próprio Bamba, apresentadas logo abaixo, na sua tentativa de diferenciar os dois enfoques discutidos ao longo de seu texto – “Teorias da recepção cinematográfica ou teorias da espectadorialidade fílmica?”, propondo inverter o enunciado uma vez que estão mais de acordo com suas definições, além de possibilitar o diálogo com a tradição a qual nos filiamos.

No primeiro caso, em uma das tantas passagens, Bamba (2013, p.24) se refere à espectadorialidade como dedicada “exclusivamente ao estudo da reconstrução de figuras e modos espetatoriais – em perspectivas diacrônicas ou contemporâneas” e aos estudos de recepção como o do tratamento “das figuras do espectador e as preocupações teóricas com os atos de consumo fílmico¹⁷, dos modos de leitura fílmica, dos percursos de interpretação e das práticas de apropriação dos filmes” (BAMBA, 2013, p.10). Acrescenta que para ambos são usados “modelos de análise dos eventos, dos atos, dos modos, das práticas imaginárias ou

¹⁶ Ver JACKS, Nilda Aparecida; TOALDO, Mariângela. Consumo midiático: uma especificidade do consumo cultural, uma antessala para os estudos de recepção. Anais do XXII Encontro Anual da Compós, Salvador, 2013.

¹⁷ O autor usa de maneira intercambiável conceitos que são distintos.

concretas que se situam no outro polo do discurso/texto fílmico e da instituição/dispositivo cinematográficos (idem, 2013, p. 61)”.

No segundo caso, o do diálogo com a tradição dos estudos de recepção, seus enunciados parecem remeter à dinâmica em desenvolvimento em grande parte dos estudos realizados fora do campo do cinema, os quais tendem a articular a análise da recepção com consumo midiático e, em alguns casos, com o consumo cultural (JACKS; TOALDO, 2013), como já foi mencionado na nota 15. Ou seja, parece haver um paralelismo implícito no que se refere as relações que podem ser estabelecidas entre os enfoques da espectadorialidade e a recepção, nos estudos sobre a experiência cinematográfica.

O âmbito da espectadorialidade apresenta outro aspecto que pode desfrutar do diálogo aqui estabelecido quanto à semelhança de estatuto com o que é chamado por Orozco de audiênciação ao falar dos estudos de televisão. Para ele, em um âmbito geral do consumo midiático de produtos audiovisuais, existe um processo de “audiênciação” dos sujeitos sociais (OROZCO, 2014), a contrapartida dos processos de midiaticização, “onde há uma exacerbação dos fluxos e circulação de conteúdo dos meios de comunicação” (JACKS, 2015, p.243). Ou seja, a espectadorialidade como uma condição particular em relação ao cinema, assim como a audiênciação, em caso mais geral, que para Orozco (2014) é o contínuo exercício de interação com a vida social através de conteúdos disponibilizados pela mídia, conferindo ao sujeito um constante caráter de audiência, de maneira que “ser audiência é vincular-se de maneira sempre mediada e midiaticizada com a realidade, inclusive de maneira interativa” (OROZCO, 2014, p.132).

Considerando que as mudanças socioculturais advindas destes processos de “audiênciação” transcorrem amplamente nas sociedades ocidentais, dentro da atual conjuntura de consumo audiovisual de múltiplas telas, podemos trazer esta perspectiva para o âmbito da espectadorialidade cinematográfica, pois o fenômeno é muito similar. Nesse sentido, destaca-se novamente que o cinematográfico, ao contrário do que está posto nos textos no âmbito dos estudos de cinema, não deveria adjetivar a recepção, mas a espectadorialidade, justamente porque é mais ampla que a relação com um determinado filme, gênero ou filmografia. Portanto, essa terminologia é melhor orientada para a audiência cinematográfica por sinalizar que a construção das configurações espectatoriais são perpassadas pelo consumo de audiovisual em distintos modos do cinema (formato tradicional, IMAX, 3D, HFR), televisão, *streaming*, entre outros. A audiênciação, ou no caso a espectadorialidade, constituiu a formação dos

conhecimentos audiovisuais dos espectadores, configura a experiência cinematográfica, em uma perspectiva diacrônica, e influencia o receptor audiovisual, pois o sensibiliza para modos socialmente compartilhados de recepção, em uma perspectiva sincrônica, em dupla configuração. Ao assistir um filme, a recepção do audiovisual gerará uma experiência que poderá incidir na forma em que o espectador verá outros filmes, seja no cinema, em sua casa, ou qualquer outro lugar, produzindo resultados na sua produção de sentidos. Ao mesmo tempo, as suas experiências e conhecimentos cinematográficos antecedentes à recepção fílmica poderão afetar sua interpretação e apropriação. Dessa forma, em um cenário amplo, a experiência fílmica e cinematográfica seriam parte constituída e constituinte da formação de competências e conhecimentos nessa área, no decorrer da vida dos sujeitos espectadores, em uma perspectiva diacrônica e sistemática, compondo ao mesmo tempo sua configuração espectral e de recepção.

A espectralidade cinematográfica, que tem funcionamento semelhante ao da audiênciação, também é fruto da ação de múltiplas mediações (OROZCO, 2005), cujo espectador é posicionado “histórica, cultural e socialmente, mas participante de várias instituições simultaneamente, onde adquire suas identidades, dando sentido às suas práticas” (p.8). Além disso, Orozco (2014) diz existir um caráter elástico nas audiências, o que pode ser projetado para as de cinema, advindo de suas escolhas, gostos, opiniões e isto modaliza o engajamento emocional e o nível de participação junto aos conteúdos audiovisuais.

Com isso, a espectralidade cinematográfica considera que as práticas de recepção dos filmes estão pressupostas nas diferenças entre experiências e prazeres localizados social e historicamente. Para Stam e Shohat (2005), por exemplo, tratar apenas dos perfis espectoriais baseados em delimitações socioeconômicas e culturais não abarca o conjunto múltiplo e heterogêneo das nuances espectoriais, sendo possível considerar configurações “diferenciadas” de espectralidade.

Os espectadores diferenciados, atrelados aos sentimentos socialmente compartilhados “[...] não possuem identidades monolíticas únicas, mas estão, em lugar disso, envolvidos em múltiplas identidades (e identificações) relacionadas ao gênero, raça, preferência sexual, religião, região, ideologia, classe e geração” (STAM; SHOHAT, 2005, p. 421). As audiências de modo geral e as cinematográficas em particular, possuem grande elasticidade em suas escolhas e preferências, o que reflete em sua atividade espectral, podendo ou não suscitar envolvimento participativo nos processos e práticas de recepção.

3. Emoção e sentimento na experiência cinematográfica

Para Morfaux e Le Franc (2005), a definição de emoção deriva da palavra em latim *emovere*, que significa “mover”, “pôr em movimento”, ou seja, o que move pessoas. A emoção momentaneamente mais comove e movimenta nossos estados de espírito do que estrutura/configura/define quem somos (ABBAGNANO, 2007). As emoções são estados afetivos imediatos, passageiros e não-duráveis, suscitados em um indivíduo através de eventos e interações com outros indivíduos e objetos no seu entorno, algo que pode ser prazeroso ou desconfortável, e que comumente gera reações de expressividade corporal ou facial breve (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001; TURNER, 2000).

Para Turner (2000), ademais, existe um caráter social nas emoções, pois um conjunto de emoções primárias, básicas ou inatas, costuma ser compartilhado entre membros de uma comunidade através de expressões faciais e corporais, durante as interações sociais. Essas emoções facilitam a compreensão e a sintonia da interação durante o movimento de socialização, permitindo que possamos expressar nossos estados de espírito, motivações e intenções, e que os outros reajam às nossas expressões de maneira adequada. Isto acaba gerando uma manutenção na organização da estrutura social a partir da participação de seus membros. A habilidade de socialização também depende da subjetividade de cada indivíduo, que “revela um perfil único em termos de nossas motivações, diretrizes culturais, autoimagens, dons para desempenhar papéis e habilidade para demonstrar emoções. Mesmo minimamente, todos nós devemos ter essas capacidades básicas se a sociedade existir” (TURNER, p.78, 2000).

Por outro lado, as interações também dependem de camadas mais profundas das estruturas sociais e do que é compartilhado de maneira mais duradoura, camadas onde se encontram os sentimentos. Para Abbagnano (2007), os sentimentos são a “fonte de emoções, como princípio, faculdade ou órgão que preside às emoções, e do qual elas dependem, ou como categoria na qual elas se enquadram”. Dessa forma, é possível considerar os sentimentos como um estado afetivo ou um estado de espírito mais duradouro, mais profundo do que é a emoção, mas que altera intensamente nossa potência de existir, estruturando-a e definindo-a (COMTE-SPONVILLE, 2003).

Também é possível considerar os sentimentos como emoções superiores (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001; ABBAGNANO, 2007). Para Morfaux e Le Franc (2005), a palavra

sentimento advém do latim *sentire*, que significa sentir, perceber, e é um estado afetivo mais constante, estável, opondo-se à emoção, e moderado, opondo-se à paixão. O sentimento envolve elementos da consciência (relacionado às percepções e sensações), da afetividade e do corpo (MORFAUX; LE FRANC, 2005). É a capacidade de ser comovido e sensibilizado afetivamente e psicologicamente (COMTE-SPONVILLE, 2003). Enquanto a emoção se encarrega da expressividade corporal (*affectio*), o sentimento se encarrega do espírito, da alma (*affectus*)¹⁸ (idem, 2003).

Tanto as emoções quanto os sentimentos são parte do mesmo sistema de percepção e expressão da subjetividade humana e estão vinculadas às intenções, motivações e estados de espírito das pessoas (TURNER, 2000), componentes importantes das interações sociais, embora isto ocorra em níveis de profundidade diferentes: enquanto as emoções são fugazes, os sentimentos advêm de camadas mais estruturantes da subjetividade humana. Há um caráter dialético, pois ao mesmo tempo em que as emoções podem se tornar sentimentos, será a partir da estruturação subjetiva provida pelos sentimentos que as emoções se constituirão, em um movimento fluído entre emoção e sentimento. Será o sentimento que estruturará as relações afetivas e interações sociais, mas a partir do momento em que as emoções entrarem em um movimento de duração maior, elas podem se transformar em sentimentos (ABBAGNANO, 2007).

As emoções são os movimentos mais superficiais da subjetividade humana, para em um segundo momento se tornarem sentimentos (ou paixões)¹⁹.

Uma sequência de emoções vivas e ligadas ao mesmo objeto produz a paixão, escrevia Alain; e o estado de paixão superado se denomina sentimento. Mas o encadeamento também pode ser tomado no outro sentido: toda paixão é fonte de emoções, e só podemos superar as paixões cansadas. (COMTE-SPONVILLE, 2003, p.191).

¹⁸ Comte-Sponville (2003, P.543) diz: “Evita-se no entanto forçar demais a oposição. Se a alma e o corpo são uma só e a mesma coisa, como diz Espinosa e como creio, a diferença entre os sentimentos e as sensações [corporais] é mais ponto de vista do que essência: ponto de vista orgânico ou filosófico num caso, afetivo ou psicológico no outro. Subjetivamente, porém, essa diferença é importante: não é a mesma coisa sentir uma dor e sentir tristeza, ir de encontro a uma parede ou a suas angústias, ver um rosto ou apaixonar-se por ele. A sensação é uma relação com o corpo e com o mundo; o sentimento, uma relação consigo e com outrem”.

¹⁹ Entre emoções e sentimentos, ainda surge a paixão, como uma via alternativa para o rumo que as emoções podem tomar. Ao invés de estruturar a subjetividade humana de maneira sutil e profunda, como os sentimentos, as paixões são um segundo estágio para as emoções que arrebatam a personalidade e suas ações (COMTE-SPONVILLE, 2003).

Considerando este percurso formativo da subjetividade humana, tendo as emoções como a porta de entrada para uma eventual estruturação de sentimentos (ou paixões), seja individualmente ou socialmente, Turner (2000) sinaliza que as emoções básicas permitirão que elaboraremos uma série de outras configurações emocionais mais complexas, a partir das mesclas entre emoções primárias²⁰. A tabela abaixo (TABELA 1) serve para ilustrar a importância desse tema para o estudo das relações sociais pela sociologia, tema que também preocupa psicólogos e antropólogos.

Emoções primárias	1. Felicidade	2. Medo	3. Raiva	4. Tristeza	5. Surpresa
Algumas variações das emoções primárias	Satisfação Orgulho Amor	Ansiedade Apreensão Aversão	Desprezo Desgosto Agressividade	Resignação Aborrecimento Mágoa	Susto Perplexidade Espanto
Algumas combinações de emoções primárias	<i>Felicidade (mais outra emoção primária)</i> Gratidão (medo) Esperança (medo) Admiração (medo) Vingança (raiva) Nostalgia (tristeza) Alegria (surpresa)	<i>Medo (mais outra emoção primária)</i> Admiração (felicidade) Culpa (raiva) Inveja (raiva) Preocupação (tristeza) Pânico (surpresa)	<i>Raiva (mais outra emoção primária)</i> Esnobismo (felicidade) Vergonha (medo) Ódio (medo) Ciúme (medo) Depressão (tristeza) Ira (surpresa) Amargura (tristeza)	<i>Tristeza (mais outra emoção primária)</i> Anseio (felicidade) Esperança (medo) Aflição (raiva) Aborrecimento (raiva) Desânimo (surpresa)	<i>Surpresa (mais outra emoção primária)</i> Prazer (felicidade) Choque (medo) Desgosto (raiva) DESAPONTAMENTO (tristeza) ²¹

TABELA 1 – Combinações entre emoções primárias e suas derivações
 FONTE – TURNER, 2000, p.79.

É notória a importância que emoções e sentimentos têm nas práticas sociais, o que engloba as práticas de comunicação mediadas pela mídia. Isso porque, atualmente, a formação de nossas emoções, nossos sentimentos e cosmovisões pressupõe a mediação tecnológica e da mídia, permitindo que dimensionemos a posição dos sujeitos sociais na relação com os meios (JACKS, 2015) e o que deriva disso na vida cotidiana das audiências. Quando estamos nos referindo ao cinema então - um meio de comunicação que trabalha o tempo todo com as nossas

²⁰ No caso da dissertação em questão, é possível supor que a formação do desapontamento ou da decepção está vinculada à uma mescla entre as emoções primárias da surpresa e da tristeza, levando a definição da noção de decepção.

²¹ Emoção explorada na referida dissertação que deu origem a esse texto.

percepções de mundo e nossas reflexões sobre ele -, essa perspectiva não pode ser desconsiderada.

Nesse sentido, no âmbito das teorias feministas²², o trabalho pioneiro de Laura Mulvey, em *Visual pleasure and narrative cinema* (1989), tem grande relevância, pois abriu um precedente para o estudo dos sentimentos e emoções da audiência cinematográfica. Mantendo seu posicionamento culturalista²³, Mulvey (1989) fez uso das teorias psicanalíticas como “arma política, demonstrando as formas em que o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou as formas fílmicas²⁴” (idem, p.14, tradução nossa). Assim, ela buscou a compreensão da relação entre os elementos institucionais do cinema, os padrões pré-existentes de fascínio e as instâncias espectatoriais. Seu objetivo foi compreender os elementos que permeiam a recepção a ponto de gerar ou reforçar a fascinação pelo cinema, analisando a relação entre o indivíduo, sua subjetividade e as formações sociais que o moldaram.

Na mesma linha, para Stam e Shohat (2005) a diversidade de produção de sentidos e práticas sociais entre espectadores é decorrente “dos diferentes locais de recepção dos filmes, dos hiatos temporais decorrentes de assistir aos filmes em diferentes momentos históricos, e das posições subjetivas e afiliações comunitárias conflitantes dos próprios espectadores” (p. 420). Judith Mayne (1993), por sua vez, considera que a experiência audiovisual permeada pelas ritualísticas cinematográficas é condicionada às posições particulares ocupadas por cada indivíduo espectador frente à sua sociedade e sua cultura, em determinado momento histórico, e não se finda ao ser concluída a sessão de cinema, ao se encerrar a relação entre o espectador e a grande tela. A recepção fílmica e a experiência audiovisual são permeadas por fatores socioculturais que geram prazeres, desprazeres, vícios, virtudes, paixões e desafetos. Desse modo, na medida em que esse receptor vai sendo envolvido por âmbitos cada vez mais restritos do seu posicionamento social e cultural, frente ao produto midiático (a obra cinematográfica),

²² Além das feministas, diversos esforços culturalistas acabaram por gerar estudos voltados para compreensão dos pontos de vista espectatoriais orientados por fatores como idade, gênero, raça, classe, culturas e ideologias, determinando o espectador em limites socioculturais. No entanto, tal enfoque teórico, por mais que circunscrevesse o espectador em perfis essenciais de análise, possibilitou considerar o contexto como fator importante para a recepção, além de declarar, no final de contas, que é o espectador quem dá o sentido aos filmes (BAMBA, 2013).

²³ O enfoque teórico contextualista passou a considerar como objeto de estudo “a série de determinações e de mediações de ordem sociocultural e institucional que decretam em maior ou menor grau a autonomia das instâncias espectatoriais no consumo ou leitura/interpretação dos filmes” (BAMBA, 2013, p.23).

²⁴ “*Psychoanalytic theory is thus appropriated here as a political weapon, demonstrating the way the unconscious of patriarchal society has structured film form*” (MULVEY, 1989, p.14).

suas experiências e discursos também acabam por se adequar a esses âmbitos, evocando emoções e sentimentos.

Por conseguinte, as teorias de recepção fílmica e da espectadorialidade cinematográfica estão passando por um grande processo de transformação, pois existe uma grande complexidade na delimitação dos perfis da audiência e das características espectadoriais em categorias culturais ou ideológicas, fruto da grande segmentação dos públicos e dos conteúdos, e das alterações nas práticas sociais envolvendo o uso das mídias e das evoluções tecnológicas.

4. Considerações finais: destaque de alguns pontos.

A proposta desse texto inicial é tentar o diálogo com a parcela da tradição dos estudos de cinema que se preocupa com a audiência cinematográfica, tendo como referência os estudos de recepção latino-americanos, pois as duas tradições têm pontos em comum, mas tem caminhado separadamente, pelo menos aqui no Brasil.

Para isso, tomamos as principais discussões brasileiras nesse campo de estudos, cujos autores sistematizaram a discussão teórica para assentar as bases da pesquisa na área do cinema. A partir daí, problematizamos os conceitos e terminologia empregados, propondo a inversão dos termos: o que está nomeado como “espectatorialidade fílmica” rebatizamos de “espectatorialidade cinematográfica”, e o que nomeiam de “recepção cinematográfica” propomos “recepção fílmica”.

Com isso, além de adequar o escopo e a amplitude das práticas e experiências, tentamos constituir uma ponte para articular com os estudos de recepção, os quais pautaram o raciocínio aqui apresentado. Isto é, para nós o cinematográfico é o que abarca todo o âmbito do cinema, da produção à fruição; o fílmico é que está mais restrito à relação com o produto audiovisual. Assim, a experiência ampla da audiência de cinema remete-se à espectadorialidade e a experiência particular do sujeito frente ao filme remete-se à recepção. Portanto, a espectadorialidade é cinematográfica e a recepção é fílmica. Não desconsiderando, claro, que é uma relação dialética e que de preferências as pesquisas na área devem considerar as duas experiências em um processo dialético.

O segundo passo foi considerar que esses diferentes âmbitos da experiência cinematográfica estão ancorados em dois elementos diferentes e complementares da subjetividade humana, as emoções e os sentimentos, os quais trabalham de forma dialética na relação das audiências com o cinema. Pode-se considerar que um diz mais respeito à dimensão

diacrônica da espectralidade cinematográfica e o outro à dimensão sincrônica da recepção fílmica, um constituindo o outro no longo processo de relação cultural com o cinema.

As pesquisas na área tendem a avançar por esse caminho, como indicam os esforços de pesquisadores estrangeiros e as críticas tecidas por analistas brasileiros à produção nacional que caminha a passos bastante lentos.

Referências

- BAMBA, M. (org.). Teorias da recepção cinematográfica ou teorias da espectralidade fílmica? In: A recepção cinematográfica. Teoria e estudo de casos. Bahia: Editora da UFBA, 2014, p. 19 - 68.
- BARKER, M. Introduction. The World Hobbit Project. Participations: Journal of Audience and Reception Studies, v.13, n.2, Novembro de 2016, p.158-174.
- JACKS, N.; et al. Meios e Audiências II. A consolidação dos estudos de recepção no Brasil. Porto Alegre: Sulina, 2014.
- _____. Da agulha ao chip: brevíssima revisão dos estudos de recepção. Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n. 34, p. 236-254, set./dez. 2015.
- JACKS, N.; MENEZES, D.; PIEDRAS, E. Meios e Audiências: A emergência dos estudos de recepção no Brasil. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- JACKS, N.; TOALDO, M. Consumo midiático: uma especificidade do consumo cultural, uma antessala para os estudos de recepção. Anais do XXII Encontro Anual da Compós, Salvador, 2013.
- JACKS, N.; et al. Reception of The Hobbit trilogy: Brazilian data. In: Participations – Journal of Audience and Reception Studies – v.13, n.2, Novembro de 2016.
- _____. Meios e Audiências III: Reconfigurações dos estudos de recepção e consumo midiático no Brasil. Porto Alegre: Sulina, 2017.
- JOHN, V.; SELIGMAN, L.; DA COSTA, S.M. Recepção da trilogia O Hobbit: uma experiência de pesquisa internacional. In: Anais da Compós 2015 - Brasília/DF.
- LOZANO, J.C. Parroquianos, cosmopolitas, exploradores y colonos: la recomposición de las audiências em tempo de las pantallas múltiples. In: OROZCO, Guillermo (coord). TVMorfosis 3. Audiências audiovisuales, consumidores em movimiento. México: Productora de contenidos culturales Sagahón Repoll, 2014, p. 31-39.
- MAYNE, J. Cinema and spectatorship. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1993.
- MARTIN-BARBERO, J. Recepción de medios y consumo cultural: travesías. In: SUNKEL, Guillermo (coord.). El consumo cultural en América Latina. Bogotá. Convenio Andrés Bello, 1999.
- _____. Diálogos Midiológicos – 6. Comunicações e mediações culturais. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. XXIII, nº1, janeiro/junho, 2000.
- MASCARELLO, F. Notas para uma teoria do espectador nômade. Revista Novos Olhares, n. 7, São Paulo, ECA-USP, 2001, p. 4-20. Disponível em: <http://www.revistas.univciencia.org/index.php/novosolhares/article/viewFile/8422/7756>
- _____. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico. Revista da ECO-PÓS – v.7, n.2, agosto-dezembro. São Paulo, ECA-USP, 2004, pp. 92 – 110.
- MULVEY, L. Visual pleasure and narrative cinema. In: MULVEY, L. Visual and other pleasures. Nova York: Palgrave, 1989.
- OROZCO GÓMEZ, G. A explosão da dimensão comunicativa: implicações para uma cultura de participação das audiências: In: ROCHA, Rose de Melo e OROFINO, Maria Isabel Rodrigues. Comunicação, consumo e ação reflexiva: caminhos para a educação do futuro. Porto Alegre. Sulina, 2014.p.129-150.
- _____. “O telespectador frente à televisão: uma exploração do processo de recepção televisiva”. Comunicare. São Paulo, v. 5, n. 1, 2005, p. 27-42.
- RIBEIRO, R.; JOHN, V.; LUCAS, H. Uma (necessária) agenda para os estudos da audiência fílmica. IN: JACKS, N.; et al. Meios e Audiências III: Reconfigurações dos estudos de recepção e consumo midiático no Brasil. Porto Alegre: Sulina, 2017.
- STAM, R.; SHOHAT, E. Teoria do cinema e espectralidade na era do “pós”. In: RAMOS, F. P (org.). Teoria contemporânea do cinema, volume 1. Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005