



DO ATO DE ESPECTATURA AO MUSEU DE IMAGENS:

produção de significados na
experiência com o cinema

Rosália Duarte

RESUMO – *Do ato de espectatura ao museu de imagens: produção de significados na experiência com o cinema.* Este texto descreve, discute e analisa o modo como jovens universitários, espectadores regulares e/ou eventuais de cinema, atribuem sentido aos filmes que vêem. Tendo como empiria registros escritos e videogravados de oficinas de visualização de filmes – e como referência teórico/conceitual os estudos de recepção (ER) latino-americanos e a teoria do ato de espectatura (*l'acte de spectature*) desenvolvida por Martin Lefebvre –, apresentamos neste trabalho elementos e conceitos-chave para a elaboração de uma teoria da significação de imagens fílmicas.

Palavras-chave: *espectatura, produção de sentido, processos de significação.*

ABSTRACT – *From l'acte de spectature to the images museum: production of meanings in the experience with the cinema.* This text describes, discusses and analyses how young university students, who are regular and/or occasional cinema spectators, attribute meaning to the films they see. The data is constituted of written and videotaped reports of film-watching workshops and the concept/theoretical references are based on the Latin-American Studies of Reception (ER) and the theory of *l'acte de spectature* developed by Martin Lefebvre. In this paper, we present some elements and key concepts for the elaboration of a theory of film images signification.

Keywords: *spectatorship, production of meaning, signification processes.*

As discussões sobre o papel desempenhado pelos produtos da mídia, sobretudo por aqueles veiculados em imagem-som, vêm integrando acalorados debates políticos e acadêmicos. Atribui-se a uma influência direta desse produtos, vista quase sempre como nefasta, parcela significativa de muitos dos problemas enfrentados pelas sociedades do século XX – como violência urbana, tédio juvenil, desinteresse das crianças pelos conteúdos escolares e perda ou esfacelamento de valores fundamentais para a vida em sociedade. Num contexto de esgarçamento de um *ethos* que norteie as ações e práticas dos indivíduos e grupos que compartilham a vida e os espaços sociais, parece quase “natural” atribuir-se a veículos de comunicação de massa, capazes de “falar” com milhões de pessoas ao mesmo tempo numa fração de segundos, um poder de convencimento e de impregnação de crenças e pressupostos que outros setores da sociedade supostamente teriam perdido.

Não há dúvida de que a mídia tem sua parcela de responsabilidade e de interferência no curso das sociedades audiovisuais e informatizadas do século XX, entretanto, não sabemos ainda avaliar com segurança de que maneira essa influência se verifica, qual o grau de convencimento e de impregnação que ela consegue de fato obter junto àqueles a quem ela se dirige, qual o alcance e o limite de suas ações pedagógicas no que diz respeito à transmissão e difusão de valores, à produção de identidades, à promoção das transformações sociais ou à preservação do *status quo*. Sabemos apenas que a mídia não “educa” sozinha, sua eficácia pedagógica depende diretamente do confronto ou aliança que ela venha a estabelecer com outras tantas instâncias educacionais – porque socializadoras – das quais os sujeitos sociais também participam: família, escola, grupo de pares, ambientes de trabalho, instituições religiosas etc.

Desse modo, entender como a mídia age e como seus leitores, ouvintes, navegadores e espectadores interagem com os conteúdos que ela veicula é tarefa de todos aqueles que se preocupam com a educação. O estudo de que trata este texto inscreve-se num campo de investigações, amplo e plural, que vem se configurando na pesquisa educacional brasileira voltado para as relações entre mídia e educação. Nosso problema de pesquisa era tentar compreender se e de que modo produtos da mídia audiovisual interferem na construção de valores morais e na configuração da personalidade moral de crianças e jovens. Pela amplitude do campo empírico, decidimos restringir a primeira etapa de nosso programa de pesquisa ao estudo do papel desempenhado pelos filmes na construção de valores morais de seus espectadores. No entanto, entendemos, desde o princípio, que seria necessário, antes de mais nada, analisar de que maneira os espectadores atribuem sentido ao que vêem, como se apropriam do conteúdo veiculado no discurso fílmico e como articulam esse conteúdo à bagagem pessoal que trazem consigo.

Referências teórico-metodológicas

Nosso objeto de estudo situa-se na fronteira entre educação e comunicação, pois diz respeito a modos de recepção de conteúdos da mídia e aos diferentes modos de apropriação desses conteúdos por parte do espectador. No âmbito da comunicação, temos como referência os estudos de recepção (ER) latino-americanos, que aproximam os conceitos de cultura e de comunicação¹ e pensam a recepção² como parcela ativa do processo de comunicação, enquanto atribuição de sentido mediada³ pelas instâncias de socialização pelas quais o sujeito transita. Participam do processo de mediação: as disposições internas do próprio sujeito receptor (cognição, afeto, atividade intelectual, sensibilidade etc.); as disposições construídas nas relações com família, escola, igreja, movimentos sociais etc; e a situação objetiva na qual acontece o contato entre o receptor e as mensagens (em casa, na escola, na sala de projeção; só ou acompanhado; na sala de estar, com a família ou no quarto, com os amigos e assim por diante).

Esse campo de investigação tem como referência teórico/conceitual os trabalhos desenvolvidos na Inglaterra por Roger Silverstone (2000, 2002) e Sônia Livingstone (2003) a partir do Media@LSE, um centro de pesquisas em mídia e cotidiano, sediado na *London School of Economics and Political Science*, que articula sete outros laboratórios de pesquisa europeus em torno dessa temática, assim como os estudos desenvolvidos na América Latina, voltados principalmente para a recepção televisiva. Aqui, pesquisadores como José Martin-Barbero (Colômbia), Guillermo Orozco Gómez (México), Néstor Canclini (México) vêm conquistando reconhecimento internacional, sobretudo com trabalhos relacionados a espectadores de telejornais e de telenovelas. Nesse contexto, adquire projeção a chamada Teoria das Multimediações (proposta por Martin-Barbero e desenvolvida metodologicamente por Orozco Gómez), que atualmente dá sustentação teórica a uma parcela das pesquisas latino-americanas sobre mídia e cotidiano e mídia-educação.

Apesar de atuarem em frentes distintas, utilizando-se de métodos diversificados, os estudiosos das mediações compartilham certos postulados que norteiam sua compreensão da recepção:

‘A recepção é produção’; ‘A recepção é interação’; ‘Os receptores não deixam de ser sujeitos sociais quando estão em interação com os meios’; ‘A recepção não começa nem termina nos momentos de contato com os referentes midiáticos’; ‘Todo processo de recepção está necessariamente mediado por diversas fontes’ (Orozco Gómez, 2002, p. 18).

Para a análise do processo de produção de sentidos e apropriação de significados nossa principal referência são os estudos de semiótica da linguagem audiovisual, em especial os trabalhos de Umberto Eco (1976, 1993) e de Martin Lefebvre (1997).

Sabemos que “atribuição de sentido” e “processos de significação” são objetos fluidos, difíceis de serem apreendidos empiricamente, e cujo estudo presta-se pouco a generalizações de largo alcance, dada a natureza subjetiva do problema. Trata-se de um fenômeno complexo, multifacetado e multideterminado, de que não se conhece bem os contornos, nem se sabe onde começa ou quando termina, o que exige de nós abordagens diferentes daquelas tradicionalmente adotadas na pesquisa sobre a comunicação humana. Segundo Sônia Massoni: “trajamos con objetos que en realidad son procesos. Estamos siendo, pero como incorporar en nuestras investigaciones este devenir?” (2002, p. 129).

A autora acredita que investigações que envolvem os fenômenos da comunicação devam funcionar como espaços de articulação e convergência entre saberes de diversos campos disciplinares, tendo como perspectiva a superação das limitações impostas às ciências sociais e humanas pelas oposições entre analisar e medir, pensar e fazer, quantitativo e qualitativo, simbólico e material, “a partir do reconhecimento de uma relação de imbricação entre teoria e realidade” (idem, p. 135, tradução da autora).

O conhecimento é histórico, contextual e contingente, e a construção de métodos a partir dos quais se busca construir novos conhecimentos deve levar isso em conta. O saber científico é atravessado por tensões entre os diferentes campos disciplinares, cujas divergências parecem diluir-se no confronto da teoria com objetos de estudos que resistem a categorizações muito delimitadas. A produção de sentido em torno de produtos culturais é um desses objetos. Compreendê-la em sua fluidez e complexidade exige uma abordagem multidisciplinar na qual conceitos são ferramentas a serviço da investigação. Devidamente definidos e historicizados, funcionam como lentes na produção e análise de material empírico, visando dar sustentação à teoria que se pretende produzir a respeito do objeto.

Como estratégia metodológica optamos por um levantamento de material empírico em três frentes distintas e complementares: a) análise dos filmes a serem exibidos em situação de pesquisa; b) exibição dos filmes analisados a jovens espectadores, em oficinas de visualização (videogravadas); c) entrevistas individuais, semi-estruturadas, com relatos de vida de alguns dos espectadores das oficinas, de modo a obter informações sobre suas experiências audiovisuais.

Nosso objetivo era identificar, descrever e analisar o conteúdo moral da narrativa fílmica, e modo como esse conteúdo é veiculado a partir das diferentes possibilidades de articulação dos elementos de significação da linguagem audiovisual. A exibição e discussão desses filmes tinha como objetivo central registrar: a) o mapa das associações produzidas por cada um dos espectadores para dar sentido ao que viu; b) o processo de produção de significados construído a partir dessas associações; c) a apreensão do conteúdo moral da narrativa pelo espectador e a articulação deste conteúdo com os seus próprios pressupostos.

A análise dos filmes e das falas dos participantes das oficinas de visualização teve como sustentação teórica dois conceitos-chave, formulados e desenvolvidos pelo semiólogo canadense Martin Lefebvre (1997)⁴: *ato de espetatura* e *figura*. Segundo esse autor, *ato de espetatura* é a atividade de significação que faz existir o filme como “texto”, cujo objeto é “filmico”, no mesmo sentido em que se diz que o objeto da leitura é um objeto literário. O objeto da espetatura, diz Lefebvre, é o filme como eu o vejo, como eu o concebo, como eu o represento para mim mesmo, como eu o significo, a partir de minha história de vida, minhas experiências, minha formação e minha cultura cinematográfica. Quer dizer que não poderá ser um objeto absoluto, imanente. Nunca retemos em nós mesmos todo o conteúdo de um filme ou o filme como um todo; nossa apropriação do que vemos é sempre fragmentária, pessoal (ao mesmo tempo que coletiva, pois inscrita na cultura) e parcial. Nisso consiste o ato de espetatura. Trata-se, pois, de um processo infinito, sem limites e sem contornos definitivos (Lefebvre, 1997).

Nessa perspectiva, o sentido do filme não é dado apenas pelo modo como seus elementos de significação são organizados no suporte técnico (imagens, estrutura narrativa, movimento de câmeras, enquadramento, trilha sonora musical, ruídos, textos escritos, falas etc.); a produção de significados da narrativa filmica se dá, de fato, no encontro desta com os sujeitos a quem ela se dirige, nesse caso, os espectadores. Esse é o sentido que Lefebvre dá ao ato de espetatura: produção individual – e ao mesmo tempo coletiva – de significados que emergem do cruzamento entre o que o filme pretende transmitir e o que o espectador interpreta, a partir do contato com o filme, tendo como suporte sua subjetividade, seu lugar social e sua cultura cinematográfica.

Outro conceito desenvolvido por esse autor é o de *figura*, entendido como fragmento significativo dos filmes vistos, como aquilo que resulta da interação entre o filme, a memória e a imaginação do espectador. O autor afirma que de tudo que o espectador vê e ouve, apenas algumas imagens e alguns sons são passíveis de impressioná-lo e de fazer emergir nele conceitos e significados; retemos dos filmes apenas os fragmentos mais significativos deles, aquilo que nos toca, nos sensibiliza e vai ao encontro do que somos, do que cremos, de nossas práticas, hábitos e costumes. Trata-se de uma memória filmica: aquilo que se guarda de um filme, um resíduo que se manifesta por um conjunto de signos abertos no imaginário.

Para que a figura emerja, é necessário que um dado filmico – um segmento, uma forma, um elemento do filme – toque ou impressione o espectador. A figura oscila constantemente entre o universo íntimo e privado da memória e do imaginário do espectador e o universo público da memória social e do imaginário cultural. O espectador se apropria do dado filmico e o integra às imagens mentais, que enriquecem e complexificam o sentido do que foi visto, formando uma rede de imagens significativas. Uma vez formada, essa rede se inscreve na memória.

Possuímos um museu imaginário do cinema, onde conservamos os fragmentos dos filmes que nos marcaram e impressionaram mais profundamente. Articulada ao processo simbólico, um dos constituintes do ato de espectatura, essa rede se amplia, se enriquece e se complexifica permanentemente, interferindo no modo como percebemos e interpretamos as narrativas filmicas. É essa dimensão que é responsável por nossa memória filmica e pela nossa cultura filmica. (idem, p. 111-120). Entende-se, assim, que o ato de espectatura é o processo do qual a figura se constitui como produto. Vale dizer que, para Lefebvre, apesar de serem elementos fundamentais para a compreensão do processo de espectatura, as figuras não são objeto de estudo empírico, dada a subjetividade e especificidade de seu aparecimento. Por isso, cabe aos pesquisadores tomar o conceito apenas como referência teórica para a compreensão do problema.

Nossa opção pela realização de análises filmicas e de oficinas de visualização busca tentar apreender os dois lados da produção de significados: o da narrativa e o do espectador. Se o processo de significação não tem começo nem fim, se novos filmes podem levar o espectador a ressignificar o que foi visto e significado anteriormente, se as experiências de vida, crenças e valores que orientam o sentido que o espectador atribui às narrativas variam com o tempo e a maturidade, como apreender, descrever e registrar, de forma mais ou menos objetiva, o modo como ele elabora os conteúdos dos filmes que vê e os aplica em sua vida? Partia-se do princípio de que é necessário, antes de tudo, admitir que se está buscando descrever e analisar um conjunto de processos instáveis e mutantes, cujos contornos só podem ser traçados de maneira parcial, temporária e imprecisa, reconhecendo a dimensão aberta e indefinida do objeto.

Nos debates ocorridos após a exibição dos filmes nas oficinas de visualização, solicitava-se aos espectadores que descrevessem os significados que haviam atribuído ao filme, o que mais os havia impressionado e o processo associativo através do qual haviam realizado sua interpretação. Pedia-se, também, que procurassem elaborar uma *série filmica*⁵ a partir de associações entre fragmentos do filme que haviam acabado de ver e fragmentos de outros filmes (ou seriados de tevê e/ou telenovelas), que houvessem visto em outro momento de suas vidas. Solicitava-se ainda aos participantes do grupo que descrevessem, da forma mais precisa possível, as associações produzidas no momento de visualização do filme que os levaram à elaboração da série filmica. Desse modo, buscava-se identificar: a) os processos a partir dos quais certas imagens tocam ou impressionam significativamente espectadores distintos e b) a lógica que preside o armazenamento dessas imagens na memória do espectador na produção de significados.

Crítérios de seleção e composição dos grupos de participantes das oficinas

As oficinas de visualização de filmes para discussão de valores morais foram videogravadas e consistiam de três ou quatro encontros com o mesmo grupo de jovens, universitários⁶ em sua maioria, onde filmes eram exibidos e debatidos. Após a exibição do filme cada participante deveria responder a três questões previamente apresentadas pelo coordenador da oficina (um dos membros do grupo de pesquisa): que significado(s) esse filme tem para você? Que (quais) associações você faz desse filme com outros produtos culturais aos quais tem ou teve acesso (outros filmes, livros, canções, peças de teatro, contos, novelas, etc.)? Que (quais) valores você identifica no filme que acabou de assistir? As perguntas deveriam ser respondidas por escrito (para evitar a “contaminação” das opiniões) para depois serem apresentadas ao grupo.

A escolha dos jovens universitários que participariam das oficinas deu-se em três sistemáticas distintas: a) pelo sistema de rede⁷; b) a partir de convocações feitas por cartazes colocados em universidades e c) por convites feitos diretamente a jovens universitários, membros de um projeto social assim como a um grupo de estudantes secundaristas, militantes do movimento estudantil. Cada grupo continha em média cinco ou seis participantes. Foram realizadas três oficinas (com quatro encontros cada uma), organizadas do seguinte modo: a) jovens entre 18 e 25 anos, universitários, cinéfilos, moradores da Zona Sul do Rio de Janeiro, oriundos de camadas médias; b) adolescentes, entre 14 e 16 anos, estudantes do ensino médio, oriundos de camadas médias; c) jovens entre 18 e 25 anos, universitários, membros voluntários de um projeto social, oriundos de camadas populares, moradores de uma comunidade de baixa renda na Zona oeste do Rio de Janeiro.

O primeiro filme exibido em todas as oficinas – *O sexto sentido* (1999, M. Night Shyamalan) — foi escolhido pelo grupo de pesquisa tendo como base o *ranking* dos filmes mais vistos no Brasil entre 1992 e 2002 (ano em que a pesquisa foi iniciada). Os demais filmes exibidos foram de livre escolha dos participantes das oficinas (exceto *Homem-aranha*). Oficina 1: *Ghost*, do outro lado da vida (1990, Jerry Zucker) e *Tráfico* (2000, Steve Soderbergh); Oficina 2: *Beleza Americana* (1999, Sam Mendes), *Uma lição de amor* (2001, Jesse Nelson) e *Homem-aranha* (2002, Sam Raimi⁸); Oficina 3: *Tráfico* (idem) e *Um grito de liberdade* (1994, Frank Darabont).

Elementos para uma teoria da significação de imagens filmicas

A articulação entre os referenciais teóricos, que nortearam a investigação e o material empírico levantado até o momento, possibilitou a elaboração de algu-

mas hipóteses a respeito do modo como são produzidos e apropriados os significados na relação entre espectadores e filmes. São apenas hipóteses, não temos pretensão alguma de esgotar o problema, apenas de sugerir caminhos para ampliação das investigações.

Sabe-se que é da natureza da imagem fílmica a criação de um efeito de realidade que suplanta em muito o de qualquer outra forma de arte – a imagem em movimento produz o que se convencionou chamar de impressão de realidade, base do grande sucesso do cinema. Essa impressão de realidade encontra, do lado de cá da tela, um sujeito que busca a ficção, que precisa dela como um dos elementos constitutivos do sentido que ele dá a sua própria existência. Desse modo, a produção de sentidos em torno de uma obra cinematográfica tem como pressuposto a existência de um *pacto de leitura*⁹, que implica a suspensão consentida por ambas as partes (do autor e do espectador), dos parâmetros que norteiam a análise da realidade, para que a experiência de assistir a filmes seja bem-sucedida. Parece haver, aí, uma combinação de interesses no sentido de tornar indistintas, por algum tempo, realidade e fantasia, verdade e ficção.

Ao mesmo tempo em que são suspensos certos parâmetros de compreensão da realidade, são mobilizadas estruturas psíquicas que permitem e favorecem o processo de *identificação*¹⁰. Identificar-se com a situação que está sendo apresentada e reconhecer-se de alguma forma nos personagens que a vivenciam ajuda a constituir o vínculo entre o espectador e a trama. Nesse caso, é possível falar, inclusive, em *identificação projetiva* – mecanismo através do qual o indivíduo projeta a si próprio, total ou parcialmente, no objeto que deseja possuir, conhecer ou controlar (Laplanche e Pontalis, 1967, p. 175). Embora na literatura psicanalítica esse conceito tenha sido usado para caracterizar certos estados patológicos¹¹, nesse contexto, a identificação projetiva possibilita que o espectador invista parte de si na trama, que se veja nas situações e personagens apresentados, mesmo que nunca tenha vivido circunstâncias semelhantes, que apreenda conteúdos e aprenda com eles.

Nossos estudos nos levam a crer que, tendo a identificação como elemento-chave, o processo de interpretação – produção e apropriação de significados – de narrativas em imagem-som é produto de um esquema (no sentido piagetiano) muito complexo, cuja base é formada pela articulação entre informações e saberes constituídos a partir de experiências de vida e informações e saberes adquiridos na experiência com artefatos audiovisuais (no caso de imagens fílmicas, em experiências com o próprio cinema), em que a chamada *competência para ver*¹² tem nessa articulação seu suporte fundamental.

Para atribuir sentido a um filme com o qual acaba de ter contato, o espectador mobiliza essas duas estruturas ao mesmo tempo, ou seja, busca ancoramento para as mensagens veiculadas naquela narrativa no conhecimento que tem daquela temática no mundo real (mesmo sabendo que não se trata de fatos reais), enquanto mobiliza o conhecimento que tem da linguagem, adquirido nas rela-

ções estabelecidas com produtos audiovisuais ao longo de sua vida. Trata-se de um processo dinâmico no qual os dois eixos de sustentação se alternam e se equilibram na produção e mobilização de recursos interpretativos.

A estabilidade do sistema parece ter relação direta com os movimentos de identificação, isto é, dependendo do modo como ocorre, a identificação pode manter estáveis ou desestabilizar os esquemas interpretativos-padrão do sujeito; ela atravessa o processo de significação, de forma mais ou menos aleatória, levando o espectador (mesmo o mais experiente) a modificar o percurso associativo mais freqüentemente adotado, em busca de um ancoramento que minimize o impacto da narrativa e a conseqüente desestruturação do padrão de significação.

Observamos isso em nossas oficinas, por exemplo, com Ana, uma estudante de comunicação, então com 19 anos, que, ao analisar o filme *Ghost*, descreve a narrativa com relativa precisão, recorrendo, sem qualquer dificuldade, à sua cultura cinematográfica; menciona filmes vistos anteriormente e discute, teórica e tecnicamente, o papel do herói, do vilão e do romance nas narrativas clássicas, assim como a apropriação desse modelo pela filmografia hollywoodiana. No entanto, na experiência com o filme *Tráfico*, um recurso dramático utilizado na trama – uma jovem toxicômana de classe média alta recorre à prostituição para sustentar o vício – parece ter desestabilizado o padrão de significação anteriormente adotado. Nesse caso, o conhecimento de cinema tornou-se elemento secundário na análise do filme. Aqui Ana deixa de recorrer a outros filmes e de discutir o modo como as narrativas filmicas lidam com esta ou aquela temática, os estereótipos de que lançam mão (o caso da prostituição, quase um clichê nesse tipo de trama) e busca ancoramento nos elementos de referência da vida real – define a família do secretário anti-drogas como uma ‘família dorianiana’¹³, discute o uso de drogas lícitas e ilícitas em nossa sociedade e afirma que os verdadeiros articuladores do tráfico fazem parte da elite carioca, denuncia a corrupção da polícia etc. Em seguida, visivelmente emocionada, afirma ter vivido uma experiência “*estranha*” com o filme, pois sentiu-se profundamente incomodada com a situação da jovem personagem que se oferece ao traficante [negro] em troca de *crack* – “*fiquei muito chocada com aquilo, porque para mim a prostituição é o degrau mais baixo da escala social a que um ser humano pode descer, pior que isso, só a morte*”. Segue discutindo esse problema sempre trazendo como parâmetro valores e pressupostos do grupo familiar, representados nas referências feitas ao pai.

Nosso estudo nos levou a trabalhar com a hipótese de que uma maior “proficiência” na linguagem audiovisual, por parte do espectador, diminui a necessidade de recorrer a parâmetros da realidade e/ou à experiência de vida na interpretação das mensagens contidas na narrativa. No entanto, a situação descrita acima, aparentemente contradiz essa hipótese. Pelas observações realizadas no conjunto das oficinas, acreditamos que, nesse caso, a emoção provocada pela

experiência de identificação com a personagem da trama pode ter levado essa espectadora a optar por um esquema interpretativo diferente daquele que habitualmente utiliza.

Pudemos observar que uma menor experiência com o cinema tende a levar os espectadores a buscar mais regularmente ancoramento para a análise dos filmes em elementos conhecidos da realidade mais próxima ou em informações jornalísticas de realidades mais distantes da sua, veiculadas na mídia. O percurso associativo, realizado por jovens com menor bagagem cinematográfica na atribuição de sentido aos filmes exibidos, sugere que: eles recorrem pouco a outros filmes e à experiência audiovisual em geral (novelas, seriados de tv etc.); apresentam uma certa resistência a “embarcar na fantasia”; e demonstram uma exigência maior de verossimilhança, assim como uma tendência mais frequente a ancorar o esquema de significação em elementos da vida real.

Quando exibimos o filme *Tráfico* para um grupo de jovens *espectadores eventuais* de cinema, observamos algumas reações desse tipo. Para uma das estudantes desse grupo, “o filme mostra a realidade que acontece, o problema do tráfico que vemos no Rio o tempo todo”. Outra comentou: “chama a atenção nesse filme a dificuldade que a família tem de lidar com os jovens drogados. Aqui na comunidade isso ainda é mais complicado, porque as famílias não têm acesso a clínicas de dependentes”. Uma outra participante, estudante do curso de Letras, então com 23 anos, que afirmava ter tido poucas oportunidades de ver filmes em sua vida, fez o seguinte comentário a respeito da história narrada em *Um sonho de liberdade*: “tudo aquilo que a gente vê no filme acontece na vida real, nas prisões de verdade. Aqui tem pessoas que já foram presas e isso é o que elas contam”.

Pode-se argumentar que ambos são filmes que recorrem abertamente à verossimilhança, acentuando o chamado “efeito de realidade” (embora se possa dizer, também, que as cores artificiais que caracterizam os três núcleos dramáticos de *Tráfico* poderiam contribuir para quebrar, parcialmente, esse efeito). Entretanto, esse modo de interpretação, que tende a privilegiar a verossimilhança em detrimento da fantasia, buscando maior ancoramento na vida real, também aparece nas análises que esse grupo fez de *Triplo X*, uma narrativa muito fantasiosa, no estilo James Bond 007, onde tudo é possível, mesmo as situações mais evidentemente inverossímeis. Na opinião dessa mesma estudante, o ponto “não positivo” do filme *Triplo X* é justamente “sua falta de realidade”: “é um filme criado em cima de um sonho impossível pra gente, não é?” “ele [o protagonista] voa, as balas não o atingem, apesar de ter um monte de gente atirando nele”; “ele é Deus, resolve tudo sozinho; por que tem que ser assim? Por que não pode ser a união faz a força?”.

Um estudante de engenharia, de 25 anos, liderança no grupo, também questionou o aspecto excessivamente fantasioso da narrativa afirmando que: “isso faz a gente querer desejar o impossível. A realidade não é assim”.

Nesse contexto, ocorreu uma situação semelhante àquela vivida pela estudante de classe média alta com o filme *Tráfico*. Um integrante desse grupo, com uma bagagem cinematográfica que nos pareceu relativamente maior do que a dos demais, e que se auto-definiu como alguém que adora cinema, parece ter vivido, durante a exibição de *Triplo X*, uma experiência de identificação que o fez abrir mão, com relativa facilidade, do ancoramento na realidade que vinha sendo utilizado como recurso analítico pelos membros do grupo.

Trata-se de Paulo, um jovem estudante de Informática da PUC-Rio, na época com 21 anos, militante político e ativista voluntário num projeto social que prepara jovens negros e pobres para o vestibular. A compreensão que ele expressou do filme não deixava dúvidas quanto à percepção que ele tinha do caráter ideológico dessa narrativa, didaticamente empenhada em propagandear a face mais conservadora do *american way of life*, condenando a desobediência civil em favor de um patriotismo ingênuo.

Entretanto, essa constatação não o impediu de experimentar um evidente movimento de identificação com *X*, personagem central do filme, um praticante de esportes radicais, rebelde e iconoclasta, que passa a trabalhar para a CIA, no desmantelamento de um grupo terrorista na República Tcheca. Nesse movimento, Paulo faz um pacto de leitura com o narrador e se permite embarcar na fantasia proposta pela narrativa. Nas considerações que se seguiram, ele tomou outros filmes como referência – *Rambo* e a série 007, por exemplo –, optou por uma análise cujo ancoramento foi dado pelo acervo de fragmentos significativos tomados de diferentes narrativas filmicas e expressou claramente sua identificação com o protagonista: “apesar de não me esquecer dos meus compromissos políticos, eu queria ser ele. Quem não queria? Se a gente se desprender um pouco da realidade pode pensar que ao invés de estar aqui, num sábado, trabalhando (...) podia estar no lugar dele. Todo mundo queria estar nesse lugar. (...) Num momento do filme o chefe da CIA diz para ele que ele precisava deixar aquela vidinha medíocre para servir o país. Vidinha medíocre? Eu bem que queria uma vida medíocre como aquela!”[risos].

O que desejamos afirmar com esses dois exemplos é que, mesmo que venhamos a identificar e descrever os mecanismos fundamentais que orientam os diferentes percursos associativos que levam à produção de significados, os resultados do ato de espectatura serão sempre imprevisíveis, pois o processo de identificação (ao mesmo tempo individual e coletivo), altera permanentemente o funcionamento “padrão” desse “sistema”.

Um outro aspecto interessante a ser observado, na dinâmica da significação, é o que diz respeito à proximidade ou à distância entre a realidade do espectador e a “realidade” apresentada na narrativa filmica. Segundo Lefebvre (1997), a segmentação cognitiva de um filme supõe o uso, pelo espectador, de saberes preexistentes sobre o mundo – ele não pode identificar aquilo que não conhece, por isso precisa pré-compreender o domínio que recorta. Assim, quan-

to maior a distância entre o que ele conhece e a informação que lhe está sendo oferecida, maior parece ser a necessidade de buscar ancoramento para a interpretação da narrativa na experiência audiovisual (e/ou cinematográfica), isto é, nas informações de que ele dispõe sobre a forma, sobre a gramática daquela linguagem, sobre o modo como ela produz sentido.

Numa entrevista exploratória, realizada na primeira etapa deste estudo, Alfredo, um jovem estudante de Comunicação Social, então com 22 anos, que se declarava “um apaixonado por cinema”, questionado sobre quais os mecanismos que ele pensava mobilizar cognitivamente para dar sentido aos filmes que via, respondeu que mobilizava, mais freqüentemente, lembranças de outros filmes que tinha visto, além de seus conhecimentos de cinema, mas que esperava sempre algum grau de verossimilhança com a realidade. O mais curioso nesse depoimento é que esse espectador, com uma inquestionável bagagem cinematográfica, afirmava que os filmes que mais o haviam influenciado tinham sido aqueles que retratavam culturas ou situações com as quais ele tinha pouco ou nenhum contato, ou seja, narrativas cuja temática não tinha ancoramento em sua experiência de vida. Alfredo acreditava que a ausência de referências na vida real para lidar com aquele tema, tornava-o mais vulnerável à influência da narrativa fílmica.

Essa “tese” defendida por Alfredo não encontra respaldo em nossas observações empíricas. O que vimos e registramos nos sugere que, de fato, há entre espectadores regulares de filmes – e mais ainda entre os cinéfilos – uma tendência progressiva ao abandono dos parâmetros de realidade em função de um maior ancoramento do processo de significação no acervo de imagens construído ao longo dos anos na experiência com o cinema. É como se a ampliação qualificada¹⁴ do acervo produzisse uma espécie de rede, cada vez mais espessa, constituída de “marcadores de significação”, que emergiram na experiência com narrativas audiovisuais. Essa rede atrai para si as codificações de cada nova narrativa com a qual o espectador entra em contato, “encurta o caminho” da significação e torna cada vez menos necessário o recurso aos conhecimentos da vida real.

Esse não parece ser um “dispositivo” que torne o espectador mais suscetível de ser influenciado por idéias ou conceitos veiculados nas narrativas cinematográficas; parece ser apenas um *modo de ver*, um *habitus* (no sentido atribuído ao termo por Pierre Bourdieu) adquirido na experiência de cinefilia. Assim, por exemplo, convidado a falar do significado atribuído ao filme *O sexto sentido*, no qual um psicólogo tenta ajudar um menino a lidar com o “dom” de comunicar-se com pessoas mortas, Vítor, um estudante de música de 23 anos, com uma impressionante cultura cinematográfica, parece prescindir de qualquer elemento de realidade quando afirma que: “*trata-se aí daquilo que a psicanálise chama de retorno do recalçado; esses mortos que voltam são uma representação do eterno retorno do desejo não realizado, daquilo que não foi resolvido e que, por isso mesmo, volta sempre*”.

Tendo sido solicitada a ele uma descrição das associações que havia feito mentalmente enquanto via o filme, esse espectador apresentou um mapa associativo composto exclusivamente de fragmentos de filmes (imagens e trilhas sonoras). Nesse percurso, cita os filmes de Andrei Tarcóvsky (*Solaris* e *Stalker*), de Quentin Tarantino (*Pulp Fiction*) e, principalmente, de Stanley Kubrick (*O Iluminado*, *2001 uma odisséia no espaço*, *Spartacus*, *Dr. Fantástico*), além de *Ben Hur*, *Ghost* e *Maverick*, sem, em momento algum, falar em perda, morte, fé, dor ou vida após a morte – temas fortemente presentes nessa narrativa –, mencionados de forma recorrente pelos demais participantes dessa e de outras oficinas.

A análise das falas desse e de outros participantes das oficinas nos permite sustentar a hipótese de que a atribuição de sentido a narrativas fílmicas segue um percurso associativo que freqüentemente “costura” e articula fragmentos de filmes já vistos e que, segundo Martin Lefebvre (1997, p. 172), pode apresentar-se de duas formas diferentes mas não excludentes: a) como série fílmica: associação de cenas ou seqüências ou trilha sonora musical que ficam registradas como recordações de filmes dispersas na mente. Assim, esses fragmentos, apesar de “memoráveis”, não têm qualquer significado especial para o espectador, é quase como um mural de fotos cuja relação umas com as outras é dada apenas pelo fato de terem sido coladas ali por uma mesma pessoa; b) como série figural: associação de imagens significadas, cenas ou seqüências que impressionaram muito o espectador, marcando sua experiência com filmes. Por essa razão, têm um significado particular ele, têm força de significação e constituem sua memória fílmica. Investida de conteúdos afetivos e simbólicos, a série fílmica orienta o sentido que atribuímos a cada novo filme que vimos ao longo da vida; ela tanto significa quanto é significada no decorrer da experiência cinematográfica.

Beatriz, uma estudante de direito com uma significativa bagagem cinematográfica, que participou da oficina realizada com estudantes de camadas médias, descrevia percursos associativos que, para nós, são emblemáticos do que Lefebvre define como série fílmica. Um deles aparece após a visualização de *Ghost*: “muitas cenas desse filme me lembram cenas de outros filmes que eu já vi: por exemplo, a cena em que os bombeiros chegam para recolher o corpo de Sam me lembrou os bombeiros do filme 11 de setembro; a escada em caracol, da casa da Molly me lembra *Pretty Woman*, aquela escada que ela desce quando vai sair pela primeira vez com ele; o visual da Molly, macacão e cabelos curtos, me lembra *Boys don't cry*, e aquela luz branca no final do filme, quando Sam vai para o céu, me lembrou aquele seriado da tevê *Touched by an angel*.”

Na entrevista individual que ela nos concedeu para falar de sua experiência audiovisual, ela menciona *Mary Poppins* e *Noviça Rebelde* como sendo filmes de referência em sua relação com o cinema, filmes que a impressionaram muito, dos quais ela jamais esqueceu. Aqui, a série parece ser estruturalmente figural,

ou seja, os significados das narrativas aparecem condensados em cenas ou seqüências que se configuram como memória filmica, associada, diretamente, à sua memória afetiva: “*a história de Mary Poppins é que ela era uma empregada que vinha e morava na casinha das criancinhas, e ela tinha o remedinho para gripe e cada criancinha tinha a cor do xarope, e ela cuidava das crianças, e ela tinha uma bolsa que abria e tudo, tudo saía da bolsa dela. Então, era uma mágica! Eu me lembro muito. E essa fase, em relação a minha história de vida, meus pais tinham acabado de se separar em Londres. E é uma história de uma empregada que vem e toma conta das crianças, e então eu via uma mágica. Podemos dizer dessa forma: de repente era uma pessoa mágica, que cuidava das crianças, aquela história de um pai que era viúvo e não tinha a mãe [aqui ela confunde parte da trama de Mary Poppins, cujas crianças têm pai e mãe, com a de Novilha Rebelde, na qual um pai viúvo contrata uma preceptora para cuidar dos filhos]. Eles procuraram várias empregadas até que veio essa, que sabia cuidar das crianças, e elas se apaixonaram. De repente, um pouco por isso, de infância, de eu procurar alguém que cuidasse da gente, que a gente era muito criança, morávamos com meu pai, minha mãe não morava mais com a gente. Novilha Rebelde, eu já era um pouco mais velha, acho que o filme é tão encantador que você se apaixona. Então tem esse lado, de uma pessoa que vem para cuidar de você, uma figura feminina, uma mulher que substitui a mãe, que toma conta. E a história da Novilha que pegava as cortinas e transformava em roupas, e as músicas, os passeios e o que ela fazia com as crianças...*”.

Séries figurais não são interpretações, diz Lefebvre, nem análises do texto filmico. Situam-se no campo da experiência, no sentido benjaminiano do termo, ou seja, daquilo que emerge no encontro do espectador com o filme, que adquire significado para ele, que o atravessa, transforma e deixa marcas em seu imaginário. Sua produção e organização interna são profundamente subjetivos, ligados diretamente à experiência emocional do sujeito, e não podem ser, portanto, objeto de estudo empírico.

É a partir da série figural que o espectador constrói, internamente, seu *mu-seu de imagens*, um mosaico de imagens filmicas articuladas, significativas para ele, a partir do qual ele vai “ler”, analisar e interpretar os filmes que vê ao longo da vida, ampliando e qualificando, indefinidamente, tanto o acervo de imagens quanto a estrutura de significação com os quais ele opera. Em tese, quanto maior, mais articulado e “qualificado” – no sentido do volume de imagens, mas, sobretudo, das reflexões produzidas acerca e a partir delas – maiores serão, possivelmente, as possibilidades de compreensão e de significação de narrativas semelhantes.

A perspectiva teórica defendida por esta pesquisa pressupõe a existência de uma estrutura de base do processo de significação de imagens filmicas. Dessa estrutura participam os processos de natureza individual e cultural que,

segundo Martin Lefebvre (1997, p. 30-39), definem o *ato de espetatura* e presidem a construção de seu objeto. Tais processos não são empiricamente observáveis, mas podem ser descritos e “mapeados” nos relatos produzidos pelos espectadores acerca da compreensão que eles têm daquilo que vêem.

De acordo com Lefebvre, é o *processo perceptivo* que permite ao espectador identificar e reconhecer temáticas visuais e sonoras (ver, ouvir, ler e estabelecer relações entre imagem e som) e experimentar, por exemplo, a ilusão de movimento e profundidade. É necessária a articulação dos órgãos da visão e da audição e das funções cerebrais a eles associadas em diferentes regiões do cérebro. Tal como os mecanismos de percepção acionados na experiência da vida real, esse processo permite ao espectador capturar luz e som e dar sentido a eles no contexto de uma narrativa audiovisual. Entretanto, não basta ver e ouvir. É preciso conferir significação “contextualizada” e valores de informação às imagens e sons percebidos. Aqui atua, associado estruturalmente à percepção, o *processo cognitivo*: para “compreender” um filme o espectador precisa assimilar, classificar, hierarquizar, segmentar o fluxo audiovisual de maneira a extrair dali as informações julgadas pertinentes. O segmento cognitivo é uma unidade de compreensão susceptível de fazer progredir um argumento (narrativo, científico, estético etc.). Num filme de ficção, por exemplo, todo diálogo, ruído, gesto, série de gestos, cenário ou objeto susceptível de se integrar ao processo argumentativo, pode constituir um segmento interpretável, qualquer que seja seu modo de apresentação filmica.

Assim, por exemplo, se vejo num filme uma seqüência que mostra, no fundo da tela, o que identifico como sendo uma mulher, de costas, e se a câmera se “movimenta” (por *travelling*) ou faz um *zoom* aproximativo em direção à mulher, posso supor que alguém caminha lentamente em direção a ela, mesmo que eu não esteja vendo esta personagem; e posso supor, ainda, que estou vendo a mulher pelos olhos dele (a chamada câmera subjetiva). Dependendo do tipo de filme que eu esteja vendo, a associação de uma música a esse movimento da câmera certamente poderá afetar minha compreensão da cena: se, por exemplo, trata-se de uma melodia romântica e suave, posso supor que a mulher está refletindo sobre alguma coisa, ou lembrando de algo, ou ainda que o personagem que acaba de “entrar”, e que não vejo, seja o homem amado (entre outras tantas possibilidades); se, ao contrário, trata-se de uma melodia intensamente marcada por tons que sugerem suspense e tensão, posso ser levado a crer que o personagem que “entrou” fará mal àquela mulher. Significa dizer que a percepção pura e simples do som, do movimento, do jogo de luz e sombra que compõem a imagem não conferem significado à cena, mas que são necessários mecanismos de natureza cognitiva para que a compreensão se dê. O processo cognitivo permite ao espectador reagrupar o que a montagem ou o enquadramento separam e assegurar a síntese coerente das unidades de informação. O termo *cognitivo* assume aqui uma acepção similar àquela que ele

desempenha nas ciências cognitivas e na inteligência artificial, em que se concebe a cognição como fundada em saberes preexistentes.

Entrelaçado a esses processos, atua o *processo argumentativo*, isto é, o modo como o espectador organiza internamente os resultados da associação entre percepção e cognição. O argumento corresponde, aqui, a um princípio de coerência supra-segmental (os filmes são feitos de quadros, associados entre si segundo a lógica de estruturação daquilo que está sendo narrado), que leva em conta a apresentação sucessiva da informação fílmica e estabelece relações entre os diversos segmentos. As informações que o espectador sintetiza, durante o processo cognitivo, adicionadas ao saber que ele já possui sobre esse tipo de forma, o encorajam a formular hipóteses (as suposições mencionadas no exemplo acima) quanto ao desenrolar do que ele vê. Essas hipóteses serão confirmadas ou não na medida em que a narrativa vai sendo desenvolvida. Essa etapa assegura o sucesso da compreensão fílmica: compreender um filme, nesse sentido, é poder representá-lo em uma forma. Cabe ao espectador construir o argumento do filme, que não pode ser entendido como dado *a priori*. Por mais que a estrutura narrativa tenha sua maneira interna de produzir significados, a apreensão desses significados pelo espectador varia segundo a natureza das informações fílmicas de que ele dispõe, ao grau de familiaridade que ele tem com aquela linguagem, aos modos pelos quais ele articula informações de que dispõe etc. Isto é o que nos leva a admitir que os espectadores de um mesmo filme não constroem *necessariamente* o mesmo relato a respeito deste.

Atua também na produção de significados o que Lefebvre denomina *processo afetivo*, que diz respeito, em linhas gerais, à avaliação afetiva do que foi percebido e/ou organizado pelo espectador, ou seja, às emoções experimentadas no contato com a narrativa. Todo ato de espectatura nos vincula emocionalmente ao filme, segundo nossa história e nosso perfil psicológico. O processo afetivo, nesse sentido, implica uma participação potencialmente mais individualizada ainda que os processos precedentes. A eficácia de um filme parece estar diretamente ligada à maneira pela qual o processo afetivo é ativado na construção do texto fílmico.

Nesse contexto integram-se, intrinsecamente, as marcas da cultura inscritas no sujeito que vê. À ação dessas “marcas” sobre a construção de significados Martin Lefebvre denomina *processo simbólico*. É nesse ponto que os resultados parciais ou gerais do ato de espectatura adquirem um sentido mais vasto e que estes se integram aos diferentes saberes teóricos ou práticos, às ideologias, ao imaginário, às matrizes culturais dos espectadores. É aqui que a espectatura constrói o texto fílmico integrando-o aos outros sistemas de signos de que o espectador já dispõe previamente e que constituem o conjunto de seus pressupostos de espectatura. Trata-se de ligar os resultados do ato de espectatura aos saberes e valores que participam da construção do texto fílmico e integrá-los, por fim, a um sistema de signos mais amplo.

A compreensão do que foi visto, o aprendizado que advém da experiência de visualização, assim como os modos de incorporação de valores, pressupostos e ideologias presentes nos filmes à vida de seus espectadores dependem, assim, fundamentalmente, da articulação entre todos estes processos, inseparáveis por princípio e perceptíveis nos relatos produzidos por aqueles que se relacionam mais intensamente com essa forma de arte.

Vale assinalar que a significação não é um processo exclusivamente individual, pois é profundamente marcada pelos discursos socialmente produzidos acerca daquele artefato. O discurso do outro participa da produção de sentido e da constituição de idéias e opiniões quase tanto quanto as idéias do próprio sujeito. Espectadores de cinema, cinéfilos ou não, sabem, pela experiência, que o sentido do filme nunca é dado nele próprio e nunca é apreendido de uma vez e individualmente. Filmes não trazem impressos em seus fotogramas todos os atributos que os qualificam como “bons”, “ruins”, “de arte”, “comercial”, “popular” e assim por diante. Diferentes “categorias” de espectadores – cinéfilos, aficionados por de filmes de terror, fãs de seriados de tevê, amantes de *westerns* etc. – constroem, coletivamente, modos de interpretação, formas de ver e analisar, baseados em critérios compartilhados, que é o que vai permitir enquadrá-los nas categorias que compõem os sistemas classificatórios. De um modo geral, a opinião dessa *comunidade interpretativa* (Lindlof, 1998) participa intimamente do processo de produção de significados.

Interacionistas simbólicos ingleses, em especial Thomas Lindlof, descreveram esse fenômeno ao analisar a relação dos indivíduos com a mídia em geral. De acordo com esses pesquisadores, há evidências de que “os indivíduos percebem, usufruem e interpretam a mídia em relação direta com outros ou influenciados por comunidades interpretativas”¹⁵ (White, 1998, p. 43). Essas pessoas compartilham códigos, modos de ver e interpretar que “são traduzidos em atitudes comuns de seleção, decodificação e aplicação dos conteúdos da mídia” (idem, p. 44).

Associam-se aos códigos da comunidade interpretativa o discurso dos especialistas, o endereçamento do filme (a que segmento do público ele se dirige), o modo como o filme é recebido (o impacto que produz, as repercussões que deflagra, o volume de recursos arrecadado, sua posição no *ranking* dos mais vistos), a opinião da crítica etc. Tudo isso compõe um *ambiente de significação coletiva* no interior do qual cada espectador, aí sim, individualmente, constrói sua própria maneira de ver e interpretar.

Apresentamos neste texto os resultados a que chegamos até o momento. Continuamos nossos estudos, nesse momento procurando compreender o modo como crianças e adolescentes atribuem sentido ao que vêm na televisão, buscando ampliar a compreensão a respeito do processo de significação de outros produtos audiovisuais – nesse caso, televisivos. Estamos atentos a outras pesquisas que vêm sendo realizadas nesse sentido, pois pretendemos ajudar a

construir, junto com outros pesquisadores, um espaço de interlocução sobre essa temática dentro do campo da educação.

Notas

1. Tomamos comunicação como processo cultural multimediado e multidirecionado de produção e circulação de significados.
2. Processo de recepção aqui “entendido como um fenômeno contínuo, complexo e contraditório, que extrapola o ato de ver; como fator interativo e de negociação entre emissor e receptor; como processo multimediado por inúmeros agentes e situações; como um fator de produção de sentido por parte dos receptores a partir de seus próprios referenciais” (Jacks, 1994, p. 212-213).
3. Trata-se, nesse caso, de multimediasções: fatores que atravessam, interferem e ajudam a configurar o processo de recepção, articulando práticas de comunicação, instituições, movimentos sociais, diferentes temporalidades e pluralidade de matrizes culturais em torno da produção de sentido (Barbero, 1997).
4. *Psycho: de la figure au musée imaginaire – théorie et pratique de l’acte de spectature*. Canada: Harmattan Inc., 1997.
5. Para Lefebvre, a atribuição de significados a um filme passa necessariamente pela associação com outros filmes semelhantes, compondo, mentalmente, o ele denomina como série fílmica.
6. Decidimos trabalhar com universitários porque as pesquisas realizadas no Brasil indicam que os universitários compõem mais de 70% do público de cinema e de frequentadores de videolocadoras.
7. Nesta pesquisa, o conceito de rede tem como referência a concepção adotada por Bott (1976): “a rede é definida como todas ou algumas unidades sociais (indivíduos ou grupos) com as quais um indivíduo particular ou um grupo está em contato” (p. 299). Trata-se de uma “rede pessoal” na qual existe um ego focal que está em contato direto ou indireto (através de seus inter-relacionamentos) com qualquer outra pessoa situada dentro da rede. (p. 300-302)
8. A visualização deste filme foi sugerida ao grupo de adolescentes pelos pesquisadores em razão do enorme sucesso de público alcançado por ele no Brasil: 8 milhões e 400 mil espectadores o haviam visto até meados de 2003 (www.imdb.com).
9. O conceito de pacto de leitura é definido por Fausto Neto, 1994, no âmbito da teoria da comunicação, como um acordo tácito que se estabelece entre o produtor e o receptor da mensagem (escrita), que implica, do lado do escritor, a construção de uma imagem de leitor ideal e, do lado do leitor, uma aceitação das regras definidas para aquele tipo de produção escrita, como por exemplo não esperar veracidade de um texto de ficção literária, mas exigir verdade de um texto jornalístico.
10. Definido pela teoria psicanalítica como um processo psicológico pelo qual um indivíduo assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma total ou parcialmente, segundo o modelo escolhido -- operação pela qual o indivíduo humano se constitui (Laplanche e Pontalis, 1967, p. 175).

11. Na obra de Melaine Klein, o emprego dessa expressão diz respeito ao “mecanismo de rejeição, para o exterior, daquilo que o indivíduo recusa em si, projeção do que é mau” (Laplanche e Pontalis, 1967, p. 176).
12. Definimos competência para ver como capacidade de decodificação, análise e interpretação de significados construídos em linguagem audiovisual. Tal competência implica: algum grau de domínio da linguagem audiovisual e capacidade de articulação desta com outras linguagens; articulação do conteúdo do produto audiovisual com o conteúdo de outros produtos culturais e saberes; grau de amplitude do processo de significação – capacidade de descolamento da técnica de Sherazade (argumento central do texto fílmico, que captura o olhar e o interesse do espectador); análise crítica: nível de diálogo que o sujeito estabelece com o conteúdo da obra.
13. A família padrão dos anúncios publicitários de margarina.
14. Qualificado aqui significa, além do contato regular com filmes, acesso a uma produção diversificada (cinematografias, escolas, estilos e estéticas diferentes) e algum conhecimento da linguagem cinematográfica.
15. Por comunidade interpretativa entende-se um grupo de pessoas que têm em comum certas práticas de uso da mídia.

Referências Bibliográficas

- BERGALA, Alain. *L'hypothèse cinéma*. Paris: Gallimard, 2001.
- BOTT, Elizabeth. *Família e rede social*. Tradução de Mário Guerreiro, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- DUARTE, Rosália. *Cinema & Educação*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- FREITAG, Barbara. *Itinerários de Antígona: a questão da moralidade*, São Paulo: Papyrus, 1992.
- JACKS, Nilda. *Televisão e identidade nos estudos de recepção*. In: *Brasil, Comunicação Cultura & Política*, Editora Diadorim, 1994.
- _____. *Pesquisa de recepção e cultura regional*. In: SOUSA, M. W. (Org). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- LAPLANCHE & PONTALIS. *Dicionário de Psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 1967.
- LA TAILLE, Yves de. *Desenvolvimento do juízo moral e afetividade na teoria de Jean Piaget*, In: LA TAILLE e outros. *Teorias psicogenéticas em discussão*, São Paulo: Summus, 1992.
- LEFEBVRE, Martin. *Psycho: de la figure au musée imaginaire – théorie e pratique de l'acte de spectature*. Paris: L' Harmattan, Canada: Harmattan Inc., 1997.
- LINDLOF, Thomas. *Media audiences as interpretative communities*. In: ANDERSON, James. *Communication Yearbook*. Newburry Park: Sage Publications, n. 11, 1998, p. 81-107.

- LIVINGSTONE, Sonia. 'The Changing Nature and Uses of Media Literacy. Media@LSE Electronic Working Papers 4 (2003).
- MARTIN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social, In: SOUSA, M. W. (Org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Dos meios às mediações. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- MASSONI, Sônia. Estrategias de comunicación: una mirada comunicacional para la investigación sociocultural. In: OROZCO GOMES (Org.) *Recepción y mediaciones. Casos de investigación en América Latina*. Buenos Aires: Editorial Norma, 2002.
- OROZCO GOMEZ, Guillermo. *Travessias y desafíos de la investigación de la recepción en América Latina*. Portal de la Comunicación Del INCOM, Universidad Autónoma de Barcelona, julho 2001.
- PIAGET, Jean. *O juízo moral na criança*, São Paulo: Summus, 1994.
- PUIG, Josep Maria. *A construção da personalidade moral*. São Paulo: Ática, 1998.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- _____. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- SOUSA, Mauro Wilton de (Org.) *Sujeito: o lado oculto do receptor*, São Paulo: Brasiliense, 1994.
- SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Loyola, 2002.
- WHITE, Robert A. Tendências dos estudos da recepção. *Comunicação & Educação*. São Paulo: Editora da USP. (13), set./dez. 1998, p. 41-66.

Rosália Duarte é professora do Departamento de Educação da PUC do Rio de Janeiro. Coordena o GRUPEM – Grupo de Pesquisa em Educação e Mídia (www.users.rdc.puc-rio.br/midiajuventude).

Endereço para correspondência:
rosalia@edu.puc-rio.br