

# O EXERCÍCIO DA ATENÇÃO E A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DO ESPECTADOR NO CINEMA: REVISITANDO MUNSTERBERG

*Fabio Montalvão Soares<sup>1</sup>*

## RESUMO

*O objetivo deste texto é discutir o tema da atenção do espectador no cinema como possibilidade de acesso à experiência estética, considerando sua inserção num dispositivo voltado à produção, circulação e exibição de obras audiovisuais. Para além da representação idealizada de um indivíduo isolado na sala escura e focado no conteúdo imagético projetado na tela, a investigação sobre a atenção no cinema revela uma dimensão conjunta e coletiva, pela qual o espectador não só tem a possibilidade de apreender o que assiste, mas pode igualmente ressignificar, numa dinâmica participativa e intersubjetiva, o que vê, editando suas próprias leituras sobre o filme. Neste sentido, promovemos um debate sobre a atenção voluntária e involuntária a partir da leitura de Hugo Munsterberg, realizando uma interlocução deste tema com os estudos contemporâneos sobre atenção em autores como Jonathan Crary e Yves Citton. Tal discussão nos abre a possibilidade de pensar o exercício da atenção em sua relação com o plano da experiência, incitando, numa perspectiva estética, a produção de novos modos de subjetivação potencializados no âmbito do dispositivo cinematográfico.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Atenção, Cinema, Intersubjetividade, Experiência.*

---

<sup>1</sup> Psicólogo, doutor em psicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFRJ (2017). Professor Adjunto do curso de psicologia da Universidade Federal de Goiás – UFG, Regional Jataí.

## THE EXERCISE OF ATTENTION AND THE AESTHETIC EXPERIENCE OF THE SPECTATOR IN THE CINEMA: REVIEWING MUNSTERBERG

### ABSTRACT

*The objective of this article is to discuss the attention of the spectator in the cinema as a possibility of access to the aesthetic experience, considering its insertion in a device directed to the production, circulation and exhibition of audiovisual works. Rather than an idealized representation of an isolated individual in the movie theater, focused on the image content projected on the screen, the investigation of attention in the cinema reveals a joint and collective dimension, in which the viewer not only has the possibility to apprehend what he watches, but can reinvent what he sees in a participatory and intersubjective dynamic, editing its own readings about the film. In this way we discuss Hugo Munsterberg's notions of voluntary and involuntary attention, making an interlocution of this theme with contemporary studies on attention by authors like Jonathan Crary and Yves Citton. Such discussion opens the possibility of thinking about the exercise of attention in its relationship with experience, inciting, in an aesthetic perspective, the production of new modes of subjectification potentialized within the cinematographic device.*

**KEYWORDS:** *Attention, Cinema, Intersubjectivity, Experience.*

## **INTRODUÇÃO: SOBRE A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E O PROBLEMA DA ATENÇÃO**

Iniciamos nossa discussão sobre a experiência do espectador, partindo de um ponto de vista diverso ao de uma concepção baseada na interação entre um indivíduo *a priori* isolado e focado por um lado, e a obra audiovisual por outro, considerados como realidades distintas. A experiência espectral é nesses casos geralmente remetida ao produto dessa interação, sendo vista como uma acumulação de vivências. Porém, entendemos que a experiência não se resume ao simples domínio vivencial, embora ordinariamente habite nele. Logo, a proposta deste texto não é, por exemplo, a de discutir nossas impressões sobre um determinado filme. Estas são, na verdade, formulações, efeitos/acumulações de nossas vivências no ato de assisti-lo. Ao invés disso, vislumbramos uma situação na qual ao contemplarmos um filme, nos deparamos com algo que efetivamente nos afeta, um acontecimento especial de natureza singular, capaz de nos mobilizar por inteiro. Este acontecimento singular é o que podemos definir como experiência. Ela se configura, portanto, como de natureza instantânea e fugidia, evocando uma dimensão sensível, corporal, afetiva e pré-reflexiva presente em nossa relação com as obras audiovisuais.

De acordo com pensadores como John Dewey (1980a; 1980b), a experiência se delineia como um acontecimento singular, constituído “por uma qualidade única que penetra toda a experiência, apesar da diferença de suas partes constitutivas” (DEWEY, 1980b, p. 90). Este afirma que quando negligenciamos as conexões entre os objetos no mundo e os acontecimentos vividos o resultado é o quadro de um mundo de coisas indiferentes aos interesses humanos. Desse modo, ela não deve ser entendida apenas como um somatório cumulativo de nossas vivências audiovisuais, ou um conjunto de informações produzidas por um sujeito pré-existente em suas relações com uma diversidade de objetos igualmente pré-estabelecidos num mundo *a priori*. Devemos, antes, ater-nos a essa dimensão do acontecimento anteriormente citada. Na verdade, pensando com o autor, concluimos que nós a tratamos quase que com total indiferença. Na grande maioria das vezes nós vivenciamos as coisas, “mas não de tal modo que estas se componham em uma experiência” (DEWEY, 1980b, p. 89). Conseqüentemente, ao vivenciarmos o universo audiovisual, nós nos voltamos muito mais ao domínio do vivido do que a esta qualidade única em sua unidade, ou seja, a experiência ela mesma.

Definição semelhante sobre o tema é a de Jorge Larrosa (2014). O autor caracteriza a experiência como aquilo que nos passa ou nos acontece, e não simplesmente o que passa ou que acontece. Assim como Dewey, este autor relaciona a experiência ao acontecimento como inscrito em uma temporalidade pura, potência transformadora, para além do tempo cíclico e cronológico. É neste sentido que Larrosa diferencia a experiência do vivido, aquilo que nos passa ou nos acontece (em seu aspecto singular enquanto potência), daquilo que simplesmente acontece (produto a posteriori do acontecimento): “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (LARROSA, 2014, p. 18). A posição deste autor sobre a singularidade como acontecimento se alinha a de Dewey, quando este último afirma que “um evento não é simplesmente um evento, absolutamente; alguma coisa acontece. A determinação do que será essa alguma coisa somente poderá ser estabelecida por meio de exame específico” (DEWEY, 1980a, p. 3). Portanto, no momento em que assistimos a um filme, algo de natureza potencialmente singular pode vir a nos acontecer a partir dessa interação. Nossa hipótese é a de que a experiência se efetiva, enquanto acontecimento, a partir do exercício da atenção na relação do espectador com a obra audiovisual no contexto do dispositivo cinematográfico.

Tendo por base a concepção dos autores anteriormente citados, podemos estabelecer a relação entre a experiência e a estética. Esta última é considerada por teóricos como Jacques Rancière (2000), não como uma teoria da arte em geral ou do belo, mas como um regime de identificação e pensamento próprio ao campo das artes e conseqüentemente, do cinema. Sua característica básica é a de ser baseada num “modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento” (RANCIÈRE, 2000, p. 13). Para o autor, as práticas artísticas são modos de fazer específicos que intervêm na distribuição das nossas maneiras de fazer cotidianas, implicando em nossos modos de ser enquanto processos de subjetivação (RANCIÈRE, 2000, p. 17). De acordo com seu pensamento, as maneiras de fazer relacionam-se, num primeiro momento, ao universo das artes. Estaríamos, a princípio, tratando de uma interlocução entre diversas práticas localizadas neste campo específico. No entanto, podemos pensar que essa dimensão

prática se amplie, incluindo nela a perspectiva de um espectador emancipado, tal como formulada posteriormente pelo próprio Rancière (2008), de modo a incorporar as maneiras de fazer inerentes aos espectadores. Logo, no diálogo entre o espectador e o campo das artes encontram-se reunidas não somente as práticas artísticas. Devemos considerar que elas englobam também as práticas do público. Este, por meio do exercício emancipado e compartilhado de sua atenção, se apropria dos produtos e das práticas da arte, realizando suas próprias leituras e gerando, conseqüentemente, suas próprias práticas, sejam elas artísticas ou não.

### **MUNSTERBERG E A NOÇÃO DE ATENÇÃO NO CINEMA**

O problema da atenção no cinema remete especificamente ao texto de Hugo Munsterberg (1983 – original publicado em 1919) publicado em seu livro *The Photoplay: A Psychological Study*, sendo estratégico ao nosso debate, por ser considerado uma importante referência em relação ao tema. Jacques Aumont e et al. (1994) relatam, por exemplo, que as teorias de Munsterberg ainda hoje não estão ultrapassadas. Este concebe a atenção como um processo focal e estritamente direcionado ao material assistido, sendo classificada, a partir das ideias seminais de William James (2010 – original publicado em 1889), como voluntária ou involuntária. Ela é vista como a principal dentre as funções internas produtoras de significação do mundo, portando uma matriz seletiva. O pensador da atenção no cinema afirma: “selecionando o que é significativo e relevante, fazemos com que o caos das impressões que nos cercam se organize em um verdadeiro cosmos de experiências” (MUNSTERBERG, 1983, p. 28). Esta função seletiva operaria então em torno do que é focalizado, configurando-se no desígnio da atenção, aquilo que seletivamente se enquadra no foco (seja no plano voluntário ou no involuntário). Já o que não é focalizado passa a ser considerado o correlato de um estado de não atenção/desatenção, possuindo um valor secundário.

Para Munsterberg, é a atenção voluntária que controla nossas atividades. Ela se dá, por exemplo, quando, no ato de assistir a uma obra audiovisual, nós nos cercamos de impressões e ideias pré-concebidas, a fim de direcionar nosso foco: “A escolha prévia do objeto da atenção leva-nos a ignorar tudo o que não satisfaça aquele interesse específico” (MUNSTERBERG, 1983, p. 28). Estando cientes do objetivo que desejamos atingir, nós subordinamos então tudo à energia seletiva associada aos

nossos processos volitivos. Já na atenção involuntária, o foco não é dado pelo sujeito e sim pelas coisas que este percebe. Munsterberg afirma que tudo aquilo que mexe com nossos instintos naturais passa a assumir o controle da atenção, salientando que “embora este circuito passe pelas nossas respostas emocionais, seu ponto de partida fica fora de nós, o que caracteriza a atenção do tipo involuntário” (MUNSTERBERG, 1983, p. 29). Em nenhum momento se cogita, por exemplo, o fato de que nossa atenção voluntária possa ser eficientemente direcionada em proveito do que venha a surgir durante a exibição do filme, ou que uma diversidade de fatores possa fazer com que mobilizemos nosso interesse de forma a apreender o material exibido, ainda que nós não saibamos o que podemos esperar dele. Neste caso, mesmo considerando que a atenção voluntária e a involuntária caminhem juntas, a primeira parece ser considerada como um obstáculo, nos levando potencialmente à distração e devendo ser remodelada ou mesmo sobrepujada pela segunda. Porém, façamos uma ressalva. Embora James entenda a atenção como uma função seletiva, esta parece não funcionar segundo uma matriz dicotomizadora, conforme podemos perceber nos escritos de Munsterberg. Nesse tocante, James afirma, por exemplo, que

a focalização, a concentração da consciência, implica em deixar de lado certas coisas, de modo a se concentrar sobre outras eficientemente, e isto se opõe ao estado confuso e disperso que os franceses nomeiam como distração e os alemães como *zerstreutheit*. (JAMES, 2010, p. 230).

O que se torna evidente em James é a visão de que a dispersão é uma possibilidade **em termos de** exercício da atenção, valendo o mesmo em relação à desatenção.

Munsterberg, por sua vez, lança um questionamento sobre como o dispositivo cinematográfico garante o deslocamento necessário da nossa atenção e responde: “Mais uma vez só se pode esperar atenção involuntária” (MUNSTERBERG, 1893, p. 30). Ora, esta afirmação de uma necessidade de deslocamento revela, a princípio, que nosso estado atencional voluntário é incompatível com a proposta de contemplação de uma obra audiovisual e que todo esforço por parte do dispositivo cinematográfico se concentra em subverter esse estado atencional inicial, a fim de conduzir a interação do espectador com o filme. “Se nas suas explorações, a atenção se guiasse por ideias preconcebidas em vez de curvar-se às exigências do filme, estaria em desacordo com sua tarefa” (MUNSTERBERG, 1983, p. 30). Consequentemente, a atenção voluntária é carregada de significações preconcebidas, devendo ser esvaziada e curvada às exigências do filme, sendo conduzida e direcionada mediante o apelo à atenção

involuntária. O autor afirma que “na rápida sucessão das imagens não faltarão meios de influenciar e dirigir nossa mente” (MUNSTERBERG, 1983, p. 30). Logo, se existe uma modalidade de atenção a ser explorada pela técnica cinematográfica, esta seria, segundo sua visão, a atenção involuntária. É por meio dela que o espectador é capturado pelo material exibido, sendo conduzido de acordo com os interesses contidos na obra, por meio da manipulação das técnicas cinematográficas e narrativas: “Se entrarmos realmente no espírito da peça, a atenção se deixa levar constantemente pelas intenções dos produtores” (MUNSTERBERG, 1983, p. 29). Todavia, ao adotarmos esta posição, não levamos em consideração o fato de que ao nos engajarmos na exibição de um material audiovisual, tal atitude já envolve o exercício da atenção voluntária, que deixa de ser um mero obstáculo à experiência com a obra.

Sabemos que um filme deve utilizar de recursos a fim de se tornar atraente e cativar nossa atenção. Sabemos igualmente, que ele é resultado de uma leitura sobre o mundo e que muitas vezes os produtores e diretores utilizam os recursos audiovisuais a fim de compartilhar essa leitura, nos contar uma história, ou transmitir uma mensagem. Porém, pouco se discute sobre o que fazemos com isso que nos contam ou nos mostram. Não se costuma considerar a perspectiva na qual o espectador possa decupar, reenquadrar e editar o que assiste, a partir **de seu próprio ponto de vista**, num processo em que ele mesmo se transforma na sua relação com o filme. Desse modo, propomos que essa dinâmica inclua o exercício da atenção voluntária e não a sua renúncia em prol de um plano estritamente involuntário, conforme concebe Munsterberg. Por conseguinte, não partirmos do pressuposto de que a atenção voluntária seja considerada um obstáculo em relação ao que o espectador pretende assistir e a obra audiovisual deseja transmitir. Nossa hipótese é a de que o que se encontra incluído no jogo entre essas duas dimensões possa ser compreendido num plano mais abrangente e que a atenção, longe de ser uma função individual, consista num processo compartilhado.

Munsterberg afirma que nós “só aceitamos o que vem de fora na medida em que contribua para dar o que estamos procurando” (MUNSTERBERG, 1983, p. 28), sendo esta a característica principal da atenção voluntária. Ela procederia, assim, num círculo vicioso no qual somente se aceita o que vem de fora na medida em que reafirme sua própria condição. Ou seja, que mantenha e reifique os mecanismos pelos quais nossa atenção usualmente se mobiliza para as coisas. Na visão deste teórico, para que o diretor logre êxito na produção da obra audiovisual, ele deve romper esse

círculo vicioso, utilizando para isso, por exemplo, das técnicas de edição e dos procedimentos narrativos, a fim de que o espectador seja conduzido em sua atividade exploratória através da manipulação da atenção involuntária. Porém, não entendemos que essa posição de “aceitar o que vem de fora mediante nossos interesses” seja considerada um obstáculo à nossa interação com as imagens audiovisuais e com o que propõe o filme.

Pensemos, por exemplo, a busca de compreensão de um determinado elemento cênico durante a exibição de um material audiovisual. Na concepção de Munsterberg, a atenção estaria, em função de nossos interesses, viciada nessa busca, nos levando a priorizar o que julgamos importante. Não estaríamos assim, abertos a outras leituras possíveis da obra, cabendo ao cineasta (numa posição messiânica) a tarefa de subverter nossas crenças por meio da desestabilização de nossa atenção voluntária. Entretanto, o que o autor não considera é o fato de que esse plano voluntário possa ser concebido como um aliado ao invés de um inimigo. O fato de explorarmos tal elemento cênico nos leva, no plano cognitivo/inventivo, geralmente a um caminho de produção de algo novo e de novas descobertas, nos colocando em uma situação de imersão acentuada num determinado problema, e de plena atenção a seus aspectos, tudo isto transcorrendo em acordo com a lógica de um domínio voluntário e considerando-o um facilitador ao invés de um empecilho. É justamente por estarmos interessados na trama, desejantes de saber como ela se desenrola, que vamos facilmente nos agenciando com as técnicas e os efeitos empregados, compartilhando da proposta narrativa da obra.

Como nos revelam Depraz, Varela e Vermersch (2006), a mudança dada no direcionamento da atenção visa a um desprendimento do espetáculo do mundo, nos proporcionando ao mesmo tempo um retorno ao nosso interior. A emergência da experiência se dá a partir da *époque*, ou seja, da suspensão de nossos processos cognitivos. O advento da experiência se configura como cíclico, partindo da suspensão pré-judicativa, ou seja, da atitude de suspensão de nossos juízos cognitivamente reificados, seguindo-se da realização de “um movimento, ainda voluntário, de retorno da atenção do exterior para o interior” (DEPRAZ; VARELA; VERMERSCH, 2006, p. 79) e, finalmente, da atitude de acolhimento da experiência, simbolizada pelo “deixar vir”. A partir desse ponto de vista, a atenção voluntária se une aos aspectos supostamente involuntários e acaba por potencializar ainda mais

nossa experiência com o filme, contrariando a tese de Munsterberg. A pressuposição na qual o público deve ser conduzido através da atenção involuntária, além de afirmar a posição do espectador como um agente meramente passivo, identifica o dispositivo como um instrumento messiânico (RANCIÈRE, 2008) revelador de uma verdade transmitida a este pelos produtores (que na condição de oráculos tem o poder de manipular o público). Apostamos na perspectiva da emancipação (RANCIÈRE, 2008), como base na qual a experiência espectral realmente se efetiva (SOARES; KASTRUP, 2015). Logo, a concepção de um espectador passivo, bem como de sua manipulação pela atenção involuntária merecem ser discutidas.

Implícito ao pressuposto de um foco, encontra-se na concepção teórica de Munsterberg aquilo que permanece fora de foco e que passa a não ser considerado relevante, afirmativo de um binômio polarizador no qual, se prestamos atenção a um fato, os outros deixam de ser importantes e desaparecem de nossa atividade atencional. É por isso que para Munsterberg o cinema deve investir na atenção involuntária, pois é necessário retirar o espectador do seu foco inicial a fim de colocá-lo, por meio da manipulação do plano involuntário, no foco correto da obra, ou seja, naquilo em que o produtor/diretor entende que o espectador deve se dirigir. Neste caso, estar voluntariamente atento equivale a estar desatento aos elementos considerados importantes na obra. Um polo não pode coexistir com o outro, a não ser que o plano voluntário se subjugue ao involuntário, deixando-se ser conduzido por ele, o que termina por conferir ao espectador uma condição passiva. Contudo, devemos mais uma vez nos remeter à posição de James, segundo a qual, quando nós nos voltamos a um objeto considerado marginal, nós prestamos atenção ao mesmo tempo nele e no objeto diretamente fixado. O autor afirma nessa operatória que,

se esquecermos desse último, isto será somente por um curto instante. Nossos olhos se movem para o primeiro, como é bem conhecido, após as imagens produzidas, ou pelos sons musculares ouvidos. Este não é verdadeiramente um caso de translocação, mas, sobretudo, de dispersão da atenção. (JAMES, 2010, p. 244).

Já para Munsterberg, na medida em que uma impressão privilegiada se torna mais nítida em nosso campo atencional, todas as outras se tornam menos definidas. Elas simplesmente “apagam-se. Deixamos de reparar nelas. Elas perdem força, desaparecem” (MUNSTERBERG, 1983, pp. 32-33). Não obstante os princípios gestaltistas da forma que regem os processos perceptivos (em especial o princípio de

figura e fundo), além da própria memória, sabemos que não necessariamente aquilo que se encontra fora de foco simplesmente desaparece do campo perceptivo e atencional. Priorizar um dado, portanto, não corresponde a fazer desaparecer outro. Logo, devemos colocar que não entendemos o funcionamento da atenção num modo antagônico, mas como um processo coemergente e interdependente no qual, caso considerássemos a divisão proposta pelo autor, o plano voluntário estaria para o involuntário na proporção direta em que um surge em função do outro, não cabendo espaço para dicotomias dessa natureza.

Como nos mostra Jonathan Crary (1999) em *Suspensões da Percepção*, a afirmação do binômio dicotômico atenção/desatenção é uma concepção herdada do século XVIII que não corresponde à perspectiva atual, pois “a atenção como processo de seleção necessariamente significava que a percepção era um processo de exclusão, ao fazer com que partes de um campo perceptivo não fossem notadas” (CRARY, 1999, p. 48). Consideramos ainda que a concepção de atenção involuntária de Munsterberg repousa sobre a pressuposição de que somos dirigidos pelas coisas exteriores em detrimento de nossa intencionalidade. É certo que elementos externos, e mesmo internos, podem se destacar na percepção de um determinado contexto e chamar nossa atenção. Porém, esquecemos com facilidade que, mesmo quando esses elementos vêm de fora e despertam o nosso interesse, trata-se sempre de um movimento do sujeito de se voltar para eles, de se ater sobre e examiná-los, avaliando sua relevância e priorizando-os ou não em sua experiência atencional. Como relata Emmanuel Alloa (2010), trata-se neste caso de uma intencionalidade, ou melhor, de uma “atencionalidade” baseada no princípio de que, “longe de ser uma modificação da intenção, é a intenção que é apenas um modo de atenção” (ALLOA, 2010, p. 136).

Um dado importante que deve orientar o entendimento desse processo é o de que o sujeito se volta para o objeto na medida em que ele se revela **para** o sujeito. Um não existe previamente ao outro. Na verdade, trata-se do surgimento simultâneo de ambos, numa perspectiva coemergente e consolidada no próprio processo atencional. De acordo com Varela, Thompson e Rosch (1991), as concepções usuais de experiência esbarram na manutenção de uma visão dicotômica entre sujeito e objeto, ignorando tanto o aspecto consensual da experiência quanto sua dimensão corporificada. Devemos, portanto, levar em conta a existência de uma circularidade fundamental, na qual não podemos separar o sujeito do conhecimento do mundo

conhecido: “Não existe nenhum conhecedor/observador abstrato de uma experiência que esteja separado da própria experiência” (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991, p. 53). Sujeito, mundo e os objetos que o compõem não são simplesmente instâncias definidas *a priori* que se colocam em relação arbitrariamente. De acordo com a perspectiva da cognição enativa, a experiência se dá num agenciamento codependente, ou antes, num coengendramento entre essas duas instâncias. Ela surge simultaneamente ao sujeito da experiência, moldando-se de modo permanente e recíproco, uma vez que “todas as coisas se encontram vazias de qualquer natureza intrínseca independente” (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991, p. 290).

A análise de Munsterberg se tornou uma contribuição importante para o estudo da atenção no cinema. No entanto, ela é herdeira de uma certa tradição no modo de se colocar o problema. Aumont e et al. (1994) afirmam, sob inspiração do psicólogo alemão, que o cinema é a arte da atenção, da memória, da imaginação e das emoções, destacando a relevância das contribuições do autor para este campo. Porém, a contribuição de Munsterberg é vista, não como um marco das pesquisas sobre o espectador, mas como uma teoria de cinema. A atenção seria a principal função mental em jogo na relação do espectador com o filme. A função seletiva, base desses estudos, pode ser encontrada ainda tanto na abordagem clássica de James (2010) quanto em trabalhos mais recentes como os de Gazzaniga, Ivry e Mangun (1998), Bear et al. (2002), dentre outros. De Lima (2005), por exemplo, define a atenção como uma função crucial que permite a interação eficaz do indivíduo com seu ambiente, além de subsidiar a organização dos processos mentais. “Com a atenção nós podemos selecionar qual o estímulo será analisado em detalhes e qual será levado em consideração para guiar nosso comportamento” (DE LIMA, 2005, p. 113). Já, Luciana Caliman (2008) corrobora a perspectiva de Crary, afirmando que o debate sobre a atenção foi fortemente influenciado pelas teorias psicológicas, filosóficas e teológicas dos séculos anteriores. Cabe igualmente colocar que a atenção é geralmente discutida, no âmbito da psicologia cognitiva, da aprendizagem, da memória, etc., como um problema menor, sendo analisada em função dos temas prioritários relativos a cada uma dessas modalidades e considerada como acessória a elas. Crary (1999) explica que “mesmo quando a atenção se tornava objeto de reflexão filosófica, tratava-se de um problema marginal, no máximo secundário, dentro de explicações da mente e da consciência” (CRARY, 1999, p. 41). Virgínia Kastrup (2004) comenta que “a atenção não tem uma atualização específica, tal como a percepção tem o percepto e a memória

a lembrança, e aí parece encontrar-se a fonte dos mal-entendidos que acabam por fazer dela um processo subsidiário” (KASTRUP, 2004, p. 10).

Outro ponto importante a ser destacado é que se trata de um conceito pensado no contexto de uma sociedade produtiva, onde o homem deve estar adaptado e voltado para o trabalho. Segundo Caliman,

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

Atualmente, os impactos da atenção sobre os processos sociais são enormes. Para Kastrup “a atenção tem hoje em dia um valor comercial e por isso a mídia busca capturá-la a todo custo” (KASTRUP, 2012, p. 23). Conseqüentemente, a discussão sobre o tema é geralmente marcada por uma orientação utilitarista de cunho produtivista/taylorista que igualmente contamina a formulação de conceitos afins, como os de cognição, aprendizagem, etc.. É no contexto de um mesmo ideário que orienta as pesquisas das outras funções no campo cognitivo que a atenção é vista como um processo auxiliar na resolução de problemas, com sua ênfase recaindo sobre o papel por ela exercido no controle do comportamento e na realização de tarefas. “Foi por meio dos novos imperativos da atenção que o corpo perceptivo se pôs em marcha e se tornou produtivo e ordenado, fosse como estudante, trabalhador ou consumidor” (CRARY, 1999, p. 46).

Contudo, a distinção entre atenção voluntária e involuntária estabelecida por Munsterberg no âmbito do cinema não deve ser de todo desconsiderada. As posições alternativas tais como as dos trabalhos de Crary, Kastrup e Caliman procuram discutir o tema de maneira crítica, propondo outras estratégias para reflexão e enfatizando a complexidade dos fenômenos atencionais. Tais contribuições vêm transformando significativamente os arcabouços teóricos até então produzidos a fim de dar conta do problema, e uma leitura mais aprofundada sobre a natureza dessa complexidade irá nos levar a duas vertentes fundamentais relativas ao estudo dos processos atencionais na atualidade. São elas a *Economia da Atenção* e a proposta de uma *Ecologia da Atenção* como alternativa ao modelo econômico. Antes, porém, de seguirmos na análise dessas duas vertentes, devemos considerar as principais características do

dispositivo cinematográfico e seus atravessamentos no plano da experiência espectral.

### **A QUESTÃO DOS ESPAÇOS DE EXIBIÇÃO**

A experiência estética do espectador não remete exclusivamente à sua relação com o filme assistido. Devemos tratar não apenas da análise de uma atenção focal voltada para a obra audiovisual, mas considerar a existência de todo um aparato envolvido nesse processo. Isto porque, como condição de sua reprodutibilidade técnica, o filme sempre pressupõe um suporte (para além dos dispositivos de produção) a partir do qual ele é exibido sob as mais variadas circunstâncias. Logo, a experiência espectral encarnada no exercício da atenção para com a obra, se dá no contexto desse suporte como parte integrante do dispositivo cinematográfico (AUMONT, 1990)<sup>2</sup>. Paul Virilio (1984) relata em *O Espaço Crítico* que devemos observar não só o desenvolvimento dos diversos aparelhos de projeção, mas a arquitetura dos espaços de projeção, uma vez que a experiência espectral neles se concretiza. O autor destaca a importância dada ao contexto da exibição na análise sobre o dispositivo, ao invés de focarmos somente nas máquinas de projeção. Os espaços de exibição são considerados parte de uma aparelhagem destinada a otimizar o ritual de assistir ao filme, criando supostamente uma ambiência adequada a essa atividade. Eles são alvo constantes de investimentos tecnológicos, sendo empregados variados recursos em sua otimização, tais como as análises ergonômicas sobre a disposição das poltronas, a acústica e os variados formatos, tamanhos e luminosidade da tela, etc..

Consequentemente, a obra audiovisual se encontra, para fins de sua projeção, associada a uma série de estruturas e recursos tecnológicos, englobando uma complexa rede de suporte sem a qual não haveria sentido a sua existência. O ato de assistir um filme está, portanto, vinculado à utilização de um recurso tecnológico qualquer (um cinematógrafo, um projetor digital *Magnasound*, uma televisão, um DVD ou um computador) e associado a uma ambientação especial, seja a da sala de

---

<sup>2</sup> Jacques Aumont (1990) define o dispositivo como o conjunto de meios e técnicas de produção de imagens, seus modos de circulação e reprodução, bem como os lugares onde elas são acessíveis e os suportes que servem para difundi-las. Sobre a importância do dispositivo, Philippe Dubois (2004) afirma que “toda imagem, mesmo a mais arcaica, requer uma tecnologia (de produção, ao menos, e por vezes de reprodução), pois pressupõe um gesto de fabricação de artefatos por meio de instrumentos, regras e condições de eficácia, assim como de produção de saber” (DUBOIS, 2004, p. 31).

cinema ou a da poltrona confortável de nossa casa. Devemos lembrar que esta ambientação (mesmo a da nossa casa) não deixa de ser considerada um recurso técnico. As transformações tecnológicas levaram a uma multiplicação dos espaços de exibição alternativos à sala escura, conforme nos mostram autores como De Luca (2009).

Logo, se propomos uma análise da experiência espectral por meio da mobilização da atenção, ela não deve se dar somente em relação ao espectador e ao filme assistido e sim compreender o dispositivo cinematográfico como um todo, tanto na esfera da produção, quanto no da reprodução. Seja no caso dos aparelhos e instrumentos ou no das estruturas arquitetônicas, trata-se de máquinas de imagens que “pressupõem ao menos um dispositivo que institui uma esfera tecnológica necessária a constituição da imagem” (DUBOIS, 2004, p. 33). Consequentemente, a discussão sobre a relação entre o exercício da atenção e a experiência estética do espectador deverá se basear na relação deste com o dispositivo cinematográfico, compreendendo, tanto a dimensão da produção, quanto a da distribuição e principalmente, a de exibição como parte do contexto no qual a obra em si passa a ser assistida pelo público.

Podemos ainda considerar as máquinas de imagens de Dubois como verdadeiras máquinas de visão, cuja característica não é a de simples reprodução de imagens, tal como nos aponta Virilio (1988). Para este último, ela é capaz “não somente do reconhecimento dos contornos de uma forma, mas ainda de uma interpretação completa do campo visual, da encenação próxima ou distante de um ambiente complexo” (VIRILIO, 1988, p. 86). As máquinas de visão instauram uma espécie de duplo, onde a referência direta e primeira da imagem ao olho humano como testemunho de realidade não se torna mais uma prioridade. Virilio afirma que, “com a interceptação do olho pelo aparelho de olhar, assistimos à emergência de um mecanismo não mais de simulação [como nas artes tradicionais], mas de substituição, que se tornará a última trucagem da ilusão cinemática” (VIRILIO, 1988, p. 72). As máquinas de visão produzem imagens não mais mediadas pelo observador humano, lhes fornecendo assim uma realidade não testemunhal, o que num sentido geral altera profundamente nossos esquemas perceptivos e cognitivos na configuração dessa mesma realidade. Virilio nos mostra em *Guerra e Cinema* (1993), toda uma logística das máquinas e aparelhos produtores de imagens que se agenciaram e se

aperfeiçoaram durante os grandes conflitos mundiais. O autor demonstra como os acoplamentos entre essas máquinas extrapolam sua aplicabilidade no campo de batalha e passam a ser utilizadas pela indústria do entretenimento e do espetáculo, particularmente o cinema, onde “a visão ocular e a visão direta vão progressivamente cedendo lugar aos procedimentos óticos e ótico-eletrônicos e aos ‘colimadores’ mais sofisticados” (VIRILIO, 1993, p. 167).

Mas, a dimensão logística não se refere somente ao plano da alocação dos aparelhos e equipamentos. É a própria percepção que passa a ser cada vez mais ostensivamente regulada por essas máquinas. Sem falar na produção dos dispositivos de percepção artificiais que captam e processam as imagens independentemente de um observador humano, promovendo neste movimento uma desregulação perceptiva, “em um ambiente no qual as tecnologias de guerra iriam subverter o terreno, a matéria, mas principalmente, a dimensão espaço-temporal da visão através da imbricação e do acoplamento da máquina de espreita e da máquina de guerra moderna” (VIRILIO, 1993, p. 172). Trata-se, para o autor, de uma verdadeira logística da percepção. Esta se baseia num plano de organização e gestão desses dispositivos, produzindo desdobramentos em nossa própria forma de perceber o mundo: “ela inaugura uma transferência do olhar, ela cria o encaixe entre o próximo e o distante, um fenômeno de aceleração que abole nosso conhecimento das distâncias e das dimensões” (VIRILIO, 1988, p. 19). Desse modo, ao falarmos em dispositivo cinematográfico, não devemos pensar somente em aparelhos e equipamentos. Devemos nele incluir, tanto as salas de exibição, quanto todos os circuitos que englobam o processo de efetivação da obra. Ou seja, todas as forças que lhe atravessam, tais como o campo dos discursos que lhe produzem e lhe põe em circulação, as instituições e as organizações que fazem parte da indústria audiovisual, bem como o próprio espectador e as linhas que lhe compõem.

Essa logística da percepção estabelecida no seio das máquinas de Virilio e Dubois, e que remetemos ao dispositivo cinematográfico, é resultante de um processo mais amplo e abrangente de produção de um sujeito observador e que se estende ao longo de diferentes períodos históricos, como nos mostra Jonathan Crary (1990) em *Técnicas do Observador*. Instrumentos como a câmara escura já efetuavam a dissociação entre a imagem e o observador humano, num processo onde os dispositivos iam produzindo e transformando este último, na medida em que iam igualmente se desenvolvendo. Para Crary, o observador bem como a noção de visão e

seus efeitos são a um só tempo o produto histórico das práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação. Tal posicionamento nos oferece subsídios a fim de pensar as possíveis implicações desse processo histórico na formação do espectador contemporâneo, uma vez que “o rápido desenvolvimento, em pouco mais de uma década, de uma enorme variedade de técnicas de computação gráfica é parte de uma drástica reconfiguração das relações entre o sujeito que observa e os modos de representação (CRARY, 1990, p.11). Logo, pensar a experiência do espectador de cinema envolve levar em consideração a complexidade do dispositivo e os atravessamentos dessas práticas tecnológicas no exercício da atenção em relação aos materiais audiovisuais.

### **DE UMA LOGÍSTICA DA PERCEÇÃO À ECONOMIA DA ATENÇÃO**

A partir da formação contínua de um sujeito observador e de uma política ostensiva dada ao nível da produção de verdadeiros regimes de percepção (configurados segundo interesses políticos e mercadológicos) não podemos deixar de destacar na atualidade o fato de que aquilo que os sistemas bélicos e industriais realizam em comum é a exploração contínua da atenção. Isto num cenário onde, de acordo com Soares (2016), o capitalismo contemporâneo investe cada vez mais na dimensão ínfima da subjetividade, tornando-se um verdadeiro empreendedor ontológico e se apropriando dos processos de subjetivação em sua gênese. Logo, a atenção passa a ser considerada um mote de subjetivação por excelência e o que se torna interessante observar é o lugar que ela passa ocupar no cenário geopolítico de expansão capitalista. Como nos relata Crary (2014) em um trabalho recente,

uma das razões pelas quais a atenção continua a ser um problema é que as transformações das organizações do poder e as mudanças dos modelos de subjetivação têm, ao longo do século XX, exigido remodelagens recíprocas do comportamento atencional. (CRARY, 2014, p.51).

Para além da percepção, é a própria atenção que se torna um bem de produção e de consumo em escala global, num verdadeiro regime econômico de exploração: “o capital como princípio de trocas e circulação aceleradas necessariamente produziu esse modo de adaptação perceptual humana, a ponto de se tornar um regime de atenção e distração recíprocos” (CRARY, 2014, p. 42).

E essa economia da atenção está longe de se basear num indivíduo focado num objeto. A manutenção de um pressuposto dessa natureza torna-se um verdadeiro equívoco na avaliação do problema, uma vez que a lógica de gestão destes fenômenos atencionais é baseada, pelo contrário, num regime que ao menos podemos definir como conjunto ou compartilhado da atividade atencional, ou seja, sempre regulada em função de um outro. Nas redes sociais, por exemplo, nós direcionamos nossa atenção em função dos movimentos dos outros. E podemos constatar que algo semelhante ocorre no campo do cinema e das demais mídias. Portanto, a instituição de uma logística, visando a organização dos perceptos pelos dispositivos, é um projeto cujo objetivo maior é o da exploração contínua da atenção. Nesta lógica, tanto a atenção como a desatenção são agenciadas a um modelo de exploração econômica. Como visto anteriormente, os sistemas de produção e consumo exigem uma atenção que é sorvida pelo servilismo no contexto do mundo do trabalho. Neste sentido, a distração e/ou desatenção do aluno na sala de aula, por exemplo, longe de ser vista como um esforço ou uma energia desperdiçada, se encontra diretamente associada à modulação de sua atenção ao *WhatsApp* e ao *Instagram*, o que lhe conecta a outros circuitos de experiência de cunho mercadológico e consumista (geralmente muito mais atraentes). Como vimos anteriormente, James (2010, p. 249) já percebia a inconsistência da manutenção da dicotomia atenção/desatenção ao afirmar que elas atuam de forma semelhante. Percebemos essa dinâmica flexível dos processos atencionais presente na lógica de funcionamento capitalista, onde nada se perde, mas tudo se redireciona através da captura de nossa atividade atencional. Trata-se de um regime de controle, onde não importa mais a premissa de uma atenção total e exclusiva a um fato ou processo e sim a produção de arranjos atencionais mediante a lógica da “liberação dos fluxos na medida proporcional, estreita e direta de sua modulação à moeda corrente e ao fluxo monetário do mercado financeiro como expressão máxima da circulação de valores” (SOARES, 2016, p. 125).

Passamos assim, de uma perspectiva logística a uma verdadeira matriz econômica das atividades atencionais. Como nos mostra George Frank (2014):

Se a atenção que me pertence não é mais unicamente considerada por mim mesmo, mas é igualmente observada pelos outros, e se a atenção que eu presto aos outros é valorizada proporcionalmente em relação à atenção que me é direcionada, então se desencadeia uma compatibilidade correspondente a uma espécie de valor social de mercado de atenção individual (FRANK, 2014, p. 63).

Em primeiro lugar, esta perspectiva já desestabiliza uma orientação baseada no foco individual. Nosso foco nunca é direcionado em função exclusiva de nós mesmos, mas passa a ser modulado segundo a atividade atencional dos outros espectadores. Podemos pensar, por exemplo, a situação na qual um filme desperta nosso interesse em função dos comentários que as pessoas que o assistiriam tecem nas redes sociais. Nossa atenção é mobilizada, neste caso, em função da valorização da atenção dos outros. Em segundo lugar, não podemos pensar que este processo se estabeleça em função de uma manipulação da atenção involuntária, conforme a descrição feita por Munsterberg. A mobilização de nossa atenção, além de incluir o aspecto voluntário, se dá em função do acompanhamento de outras atenções, isto é, de maneira conjunta, extrapolando a dimensão da obra propriamente dita. Por mais que os diretores se esforcem em manipular a atenção do espectador, os agenciamentos atencionais tendem a gerar repercussões para além das suas expectativas, nos levando a caminhos diversos aos de uma leitura pré-programada do filme.

Essa mobilização conjunta da atenção produz ainda desdobramentos significativos. A dimensão tecnológica dos dispositivos torna possível um verdadeiro mapeamento e gerenciamento dos processos conjuntos de atenção, contribuindo para sua digitalização por meio de um princípio de eletrificação. Matteo Pasquinelli (2014) relata que o *PageRank* do Google é a ferramenta por excelência que sintetiza esse princípio, uma vez que é “a primeira fórmula matemática capaz de calcular o valor da atenção de cada nó numa rede complexa, assim como o capital atencional geral de toda a rede” (PASQUINELLI, 2014, p. 171). Já Yves Citton (2014) nos mostra que a digitalização da atenção, baseada nas novas tecnologias, repousa sobre um princípio de eletrificação no qual “os computadores substituem a energia atencional pela energia elétrica” (CITTON, 2014, p. 99). Os processos atencionais nas redes e nos dispositivos passam a ser registrados em termos de índices elétricos, tornando-se tangíveis aos mais variados dispositivos de mensuração e sendo capturados por eles. Conseqüentemente, a proposta de uma análise da atenção voluntária e involuntária no cinema nos leva a discutir o estatuto do próprio conceito de atenção, nos impelindo a uma reflexão sobre sua natureza coletiva, a fim de pensar modelos alternativos a esse viés mercadológico de uma economia da atenção. A proposta de uma abordagem ecológica, tal como formulada por Citton, nos auxilia então a responder essas questões.

## A ECOLOGIA DA ATENÇÃO

A ecologia proposta por Citton (2014) corresponde a um esforço inovador no intuito de pensar o fenômeno da atenção e suas implicações nos processos de individuação e subjetivação no contemporâneo. Na visão deste autor, nosso apelo constata a ferramentas como o *WhatsApp*, o *Facebook*, a produção dos megaeventos (como os festivais de música ou as superproduções audiovisuais que investem em alta tecnologia a fim de produzirem espetáculos que cada vez lotem mais as salas de exibição) são exemplos de como os processos atencionais são cooptados pelos dispositivos midiáticos. Estes constituem uma verdadeira estratégia geopolítica de produção de subjetividades no contexto do capitalismo contemporâneo: “A atenção humana parece ser massivamente canalizada por um emaranhado de dispositivos midiáticos que nos envolvem, tanto no sentido arquitetural como no demoníaco do termo” (CITTON, 2014, p. 51). Diferentemente das abordagens que tratam a atenção como um fenômeno inerente ao indivíduo, a vertente ecológica de Citton a considera, a partir da obra de Gilbert Simondon (1989), como um processo transindividual e coletivo. Tal como já havíamos constatado com Frank (2014), cada vez que direcionamos nossa atenção a um determinado evento dando-lhe mais importância do que a outro, nos encontramos não sobre a ação de sua consciência isolada do resto do mundo. Nossa escolha, que reflete o direcionamento dado à nossa atenção, está vinculada a uma multiplicidade de outros processos atencionais, ocorrendo da mesma maneira o inverso. É deste modo que ela desliza nas redes sociais e onde nós, por exemplo, curtimos um comentário em função das curtidas que ele recebe de outras pessoas e vice-versa. É deste modo também que os dispositivos tornam um show ou um filme atraente, explorando a repercussão que eles exercem em termos de evidência nessas redes. As curtidas ou não curtidas de muitos contribuem assim, para estimular nosso interesse ou o desinteresse por um assunto.

Baseando-nos nesta perspectiva, podemos afirmar o caráter coletivo da atenção. Para Citton (2014), antes de ser uma questão de escolha individual, esta revela desde o início fenômenos indissociavelmente arquiteturais e magnéticos de envolvimento coletivo, que são induzidos através dos próprios dispositivos midiáticos. Eles fazem circular em nós e entre nós, uma diversidade de processos informacionais, perceptivos e cognitivos em relação aos quais nós podemos aderir a

uns em detrimento de outros, de acordo com as mais variadas circunstâncias e interesses. Portanto, “É a partir desta capacidade coletiva de pensar - o ‘noûs’ comum do qual nós emergimos como coletividade – que os fenômenos da atenção devem ser analisados” (CITTON, 2014, p. 54). A atenção que um sujeito dedica a um objeto ou evento no contexto de seu ambiente está fadada, ao menos num primeiro momento, a seguir um conjunto de circuitos nos quais ela é afetada pelas imagens e discursos que circulam em torno de nós e em nós. Onde o autor conclui que, “através de mim, é sempre nós/noûs que prestamos atenção” (CITTON, 2014, p. 55). Citton nos explica que a atenção individual se orienta em função dos efeitos de ressonância que fazem ressoar certas formas presentes no ambiente no qual ela evolui, delimitando seu conceito de atenção conjunta. Para o autor, isso ocorre em função das dinâmicas transindividuais já identificáveis, por exemplo, no final dos primeiros anos de uma criança, onde ela dirige seu olhar em função de sua percepção do olhar do outro (STERN, 1992; TOMASELLO, 1995). Em função disso, o autor enfatiza que a maioria dos estudos definem equivocadamente a atenção como um processo exclusivamente voltado para um objeto ou situação particular: “A imensa maioria das pesquisas científicas consagradas à atenção se esforça por simplificar ao extremo esta situação. Nestes casos, raramente leva-se em conta a situação social que estrutura e sobredetermina a experimentação psicológica” (CITTON, 2014, p. 125).

Portanto, não é única e exclusivamente por meio dos dispositivos midiáticos que mobilizamos nossa atenção em função da atenção dos demais. Isso já ocorre no próprio plano das relações diretas entre os sujeitos, e sem auxílio de qualquer recurso tecnológico. Desse modo, a atenção, antes de ser coletiva, se exerce de maneira conjunta, podendo a afirmação de que nunca se presta atenção sozinho ser compreendida de dois modos diferentes. De um lado, na perspectiva da atenção coletiva, ela indica que mesmo quando parecemos estar a sós diante de uma página de um livro, de um site da internet ou assistindo a um filme em casa, absorvendo esse ato toda a nossa atenção, ela é na verdade resultado de uma dinâmica complexa das relações dadas na esfera dos dispositivos midiáticos e dos alinhamentos seletivos mediados por um jogo de relações pessoais, políticas, comerciais, culturais, estéticas, etc.. A relação que mantemos com aquilo que assistimos e que julgamos equivocadamente como sendo isolada e exclusivamente nossa, se compõe de uma diversidade complexa de relações sociais potencializadas pelos dispositivos

mediáticos, tal como vimos nos exemplos sobre as redes sociais. Por outro, ela designa, no plano da atenção conjunta, uma diversidade de situações mais específicas e localizadas, onde nós, por exemplo, sabemos que não estamos sozinhos na sala de cinema, e onde a consciência que temos da atenção que damos aos outros ao nosso redor afeta a orientação de nossa atenção. A percepção direta da atividade atencional de nossos semelhantes e de seus movimentos na sala escura remete sempre a um índice presencial que nossa atividade atencional parece privilegiar, diferentemente das redes sociais nas quais a percepção da atenção do outro se dá por meio dos dispositivos.

Consequentemente, a atenção é conjunta quando consideramos que os sujeitos se encontram atentos uns aos outros e quando a direção tomada pela atenção de uns conduza os outros a se orientar na mesma direção. A questão é que essa dinâmica extrapola a dimensão presencial. Citton (2014) explica que, virtualmente, é cada instante de nossa existência cotidiana que nos faz sentir em qual ponto a atenção de outrem interfere na nossa. Seja no caso em que as câmeras de vigilância da CET Rio e do condomínio registrem nossos atos e gestos, que um amigo publique algo no Facebook ou no Twitter, que uma agência governamental recolha os metadados de minhas chamadas telefônicas e de minhas conexões na internet, ou que o *PageRank* contabilize, para fins comerciais, o quantitativo de nossos clicks no computador ou no smartphone. “Em todos os casos desse gênero, nós suspeitamos que nossa atenção se torna objeto da atenção de outrem, de modo mais ou menos preciso e determinado” (CITTON, 2014, p. 126-127). Consequentemente, quando estamos escolhendo um CD, vendo um filme, ou uma página da Web, nós não estamos sós. Na verdade, estamos sob a influência das escolhas de outrem e nossas atenções estão efetivamente ligadas entre si por meio dos dispositivos, de modo semelhante ao que ocorre na atenção conjunta: “Eu direciono meu olhar nesta direção em consequência do fato de que qualquer outro ao meu redor provavelmente direcionou o dele nessa mesma direção” (CITTON, 2014, p. 127).

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

atenção acompanha esse movimento e ficamos curiosos. Algo semelhante ocorre durante a exibição de um filme, onde percebemos a reação dos outros a uma determinada situação encenada. Mesmo considerando que esse episódio não tenha nenhum significado para nós em relação a nossa leitura da cena e da obra como um todo, o fato de perceber e acompanhar a atenção que os outros dão a essa situação faz com que nossa própria atenção se volte para ela, podendo assim estimular ou não o nosso interesse. Nestes dois exemplos estamos lidando com uma situação presencial, característica da atenção conjunta. Porém, quando escolhemos assistir um filme em função de sua propaganda ostensiva na tv e na internet, ou quando acompanhamos os *feeds* nas redes sociais, cada vez mais numerosos, tecendo ótimos ou péssimos comentários sobre este, nossa atenção se direciona para ele na medida em que acompanha a atenção dos outros nessas redes, sem necessariamente estarmos na presença deles. Esse tipo de agenciamento é característico da atenção coletiva.

Logo, a atenção conjunta se traduz pelos efeitos de convergência gregária e recíproca vinculados às situações de co-presença limitadas no espaço, no tempo e associadas a um grupo específico de participantes. Citton (2014) menciona dois exemplos que revelam a especificidade dos mecanismos da atenção conjunta. O primeiro se refere aos cardumes de peixes que realizam seus movimentos altamente sincronizados. O segundo é o dos espectadores nos estádios de futebol que, de maneira semelhante aos peixes, direcionam seu olhar e seus corpos de modo homogêneo e harmônico em uma mesma direção, produzindo um sentimento de co-agenciamento fusional celebrado pelo ritual da *ola*. “A atenção conjunta implica o sentimento partilhado de uma co-presença sensível às variações afetivas dos indivíduos implicados” (CITTON, 2014, p. 127), concluindo que a “presença” compartilhada em tais situações é mais temporal e sensível do que estritamente espacial e psíquica.

Notemos que, tanto no caso do exemplo dos cardumes, quanto no da *ola*, os movimentos produzidos resultam de uma espécie de contágio baseado na percepção da atenção e da mobilização corporal do outro. No caso da atenção coletiva, podemos pensar que situações de contágio ocorram de forma semelhante, tal como no exemplo já citado das redes sociais, onde curtimos e/ou postamos um *meme* ou um comentário quase que automaticamente em função dele ter sido compartilhado por uma quantidade expressiva de amigos. A diferença é que o contágio neste último exemplo

não ocorre em função de uma correspondência presencial e sim passa a ser potencializado por um vetor de virtualização característico dos dispositivos eletrônicos. É que neste caso a atenção é convertida em índices que se expressam economicamente otimizando-se por meio dos dispositivos de mídia, tal como vimos em relação à eletrificação e à digitalização. E é justamente essa dimensão de virtualidade possibilitada pela digitalização que será, para o autor, o elemento principal de diferenciação entre a atenção coletiva e a conjunta. A distinção feita por Citton nos ajuda a compreender o estatuto coletivo da atenção. Este advém justamente das possibilidades de intercâmbio entre um número irrestrito de sujeitos, para além de um lastro presencial, graças ao advento dos dispositivos. O que inicialmente se retinha, por exemplo, ao círculo de uma comunidade pautada nas trocas presenciais, pode agora, mediante a canalização pelos dispositivos midiáticos, ser compartilhado de modo generalizado, mobilizando a atenção de milhões de pessoas nas mais remotas distâncias. É neste sentido, portanto, que o estatuto coletivo se afirma.

Conseqüentemente, em função do que apresentamos até aqui, consideramos as leituras baseadas numa concepção individual como insuficientes no que se refere à pesquisa sobre o exercício da atenção na experiência espectral no cinema. Em se tratando das relações entre os dispositivos e o público, o estatuto coletivo contribui ainda para a afirmação de um plano coemergente, superando uma visão antagônica e dicotomicamente polarizada nos binômios voluntário/involuntário, focalizado/desfocalizado, atento/desatento, demonstrando sua inconsistência. Revisitando as formulações iniciais de Munsterberg, consideramos que o caráter voluntário da atenção não pode ser visto simplesmente como resultado de um direcionamento dado por um indivíduo isolado em sua relação com o filme. Antes, conforme nos demonstra Citton, esse ato atencional voluntário se caracteriza também pelo acompanhamento dos percursos que lhe circundam. Ou seja, ele é atravessado e redirecionado em função de uma série de vetores, sejam eles relativos aos outros indivíduos, aos dispositivos tecnológicos, etc.. Aí já poderíamos pensar no aspecto da atenção involuntária, pois essa trama que envolve o plano coletivo já escapa ao controle individual ou de uma consciência. No entanto, não somos manipulados através desta dimensão involuntária. Antes ela comparece como um vetor que corrobora para a atividade atencional dos sujeitos, mas sem destituir a dimensão da intencionalidade/atencionalidade relativa ao processo. Aqui a perspectiva de Citton se associa à concepção inicial de James, na qual, “mesmo onde a atenção é voluntária, é

possível concebê-la como um efeito e não uma causa, um produto e não um agente. As coisas às quais nós nos tornamos atentos vêm a nós por suas próprias leis” (JAMES, 2010, p. 248).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência estética no cinema se dá a partir do exercício da atenção do espectador em relação ao material assistido. Vimos que, longe de ser um fenômeno individual, ela é marcada pela referência aos movimentos atencionais de outrem, numa dimensão conjunta na qual o espectador se apropria do que assiste, criando suas próprias leituras numa perspectiva emancipada. E é aqui que a noção de *construção participativa de sentido* elaborada por Shaun Gallagher (2010) se torna importante. Esta se refere à “nossa habilidade de compreender o mundo através das nossas interações com outros” (GALLAGHER, 2010, p. 112). O autor concebe uma verdadeira trama intersubjetiva de interações a partir da atenção conjunta. De modo que a intersubjetividade primária, que corresponde à configuração e compartilhamento de habilidades sensório-motoras no nível presencial, potencializa um plano de intersubjetividade secundária, fruto da complexidade dessas relações, inclusive a partir da conexão aos dispositivos midiáticos no plano da atenção coletiva. É neste sentido que “uma intencionalidade comum emerge entre indivíduos, assim que eles interagem envolvendo-se numa tarefa específica” (GALLAGHER, 2010, p. 232). Por conseguinte, é na tessitura de nossos gestos atencionais no plano voluntário que interagimos, no plano involuntário, com os movimentos atencionais dos outros, de modo a construir participativamente nossa leitura sobre o que assistimos, nossas práticas como concebemos com Rancière, englobando nessa dinâmica, a própria leitura dos criadores da obra. Não somos dirigidos pela atenção involuntária, mas somos sensíveis aos movimentos atencionais que nos circundam em nossa experiência espectral nesse plano.

A diferença em relação à visão de Munsterberg é crucial, pois não se sustenta mais a proposição de uma manipulação da atenção do espectador por algo que vem de fora, considerando-o como uma figura passiva. Na verdade, o que existe é uma dimensão conjunta/coletiva da atenção que, embora possa remeter a um plano involuntário, não anula a atividade voluntária do espectador, numa produção

participativa de sentido. Logo, o diferencial da abordagem ecológica reside no fato de que é o próprio espectador quem realiza, nesse plano coletivo das relações, o direcionamento de sua atenção, ao mesmo tempo em que é conduzido por ela, no momento de sua interação com o filme. Daí a constatação de Citton de que a atenção filtra seletivamente os fenômenos de nosso ambiente, constituindo verdadeiras comunidades de sensibilidade e de ação. Essa filtragem, no entanto, não é operacionalizada por um indivíduo que realiza isoladamente suas seleções, mas por um princípio de coletivização seletiva, no qual a atenção assegura simultaneamente “uma certa adaptação dos nossos comportamentos ao nosso meio (selecionando o que nos interessa) e uma certa composição coletiva dos desejos individuais, alinhando espontaneamente nossas sensibilidades e nossas prioridades em relação a dos outros” (CITTON, 2014. p. 59).

A proposta de uma manipulação da atenção involuntária feita por Munsterberg se mostra insuficiente na leitura sobre como as coisas que vêm de fora nos afetam. Isto porque o espectador, longe de somente ser dirigido pelos estímulos externos, elabora seus próprios dispositivos atencionais de filtragem na interação com os demais espectadores e com os aspectos ambientais, compondo seu acervo de hábitos espectatoriais. Muda também a perspectiva na qual entendemos o processo de seleção, que não se orienta somente pela atividade limitada à consciência do espectador. Somos certamente sensibilizados por uma diversidade de efeitos técnicos postos em funcionamento numa obra audiovisual, mas isso não corresponde a uma manipulação exercida por meio de uma atenção involuntária. Podemos considerar que exista um processo de condução em jogo, mas este envolve muitos outros atores além do produtor da obra, considerando, inclusive, a perspectiva do próprio espectador. A atenção se mostra, assim, como um processo complexo, contribuindo para o desenvolvimento de novas leituras acerca dos fenômenos para os quais nós nos voltamos em nosso cotidiano. A seleção ou filtragem é inerente a um sujeito singular em constante processo de transformação de si, modulando-se coletivamente aos movimentos atencionais que o circundam no contexto do ambiente espectatorial, num processo de construção participativa de sentido potencializada pelo dispositivo cinematográfico.

Podemos afirmar, a partir da ecologia da atenção, que a experiência espectatorial se caracteriza pelo conjunto de acontecimentos compreendidos na relação entre o espectador, o filme e o dispositivo cinematográfico em suas variadas

interfaces. Ou seja, a experiência espectral envolve os aspectos relativos ao momento específico em que nós nos dispomos a assistir uma obra audiovisual e o próprio ato espectral em si de voltarmos, num sentido estético, nossa atenção para ela, seja em uma sala de exibição ou em casa, na televisão, no computador, etc.. Como nos mostra Citton, “minha experiência é esta na qual eu aceito me fazer atento” (2014, p. 182). O ponto central dessa aposta se refere ao princípio fundamental da atenção conjunta e coletiva segundo o qual nós nos subjetivamos no momento em que exercemos nossa atenção, o que nos leva a tecer novas considerações sobre a função seletiva. No plano individual ela não serve somente de filtro para os objetos aos quais se direciona. Na verdade, ela se volta também para uma modalidade de filtragem e intercâmbio no nível dos elementos e forças que nos constituem, estabelecendo-se como um vetor no qual nós nos apoderamos de uma infinidade de objetos que nos cercam e à medida em que somos, reconstituídos, ressignificados e reinventados nesse ato de apropriação.

Retomamos então nossa discussão sobre a estética, pois a experiência espectral é caracterizada na medida em que nossa atividade atencional nos lança, em nossa interação com o dispositivo cinematográfico e com a obra audiovisual em particular, a um mergulho singular com os elementos próprios a esse meio específico. Desse modo, a experiência espectral é estética no sentido de que, em contato com o material audiovisual, nós nos colocamos, por meio do exercício de nossa atenção, numa perspectiva de transformação subjetiva constante (fazer ser), reinventando também nossas práticas espectatoriais. De acordo com Citton, “a imersão em uma experiência estética conduz a valorizar as sensações e os sentimentos precedentemente insuspeitos e/ou a modificar as valorizações que lhe são associadas” (CITTON, 2014, p. 218).

É, portanto, na inflexão estética de uma atenção voltada ao universo da obra e às demais atenções circundantes que a atividade atencional se caracteriza como um vetor de subjetivação potencializado pelo dispositivo cinematográfico. No momento em que assistimos a um filme, nossa atenção não se envolve somente com sua história, seus personagens, com os detalhes postos em evidência nas cenas e nos planos, com os efeitos especiais e todos os outros recursos que nos impelem a navegar naquilo que assistimos. Para além desses elementos, ela se volta também para os outros (seja no plano conjunto ou coletivo) e para nós mesmos, pois na medida que

compomos nossas leituras em relação ao que assistimos, uma série de conexões passam a ser estabelecidas entre o que é exibido e nossas referências perceptivas, cognitivas, afetivas e sociais, numa dinâmica atencional intersubjetiva. Uma multiplicidade de ressonâncias surge nesse plano, destacando-se aí aspectos os mais variados, oriundos de uma série de acoplamentos entre o espectador, a obra audiovisual e os movimentos atencionais circundantes. O diálogo com a abordagem ecológica de Cिटton, nos leva a reconsiderar, em função de seu caráter conjunto e coletivo, a perspectiva na qual a atenção é ordinariamente entendida como individualizada e marcada por um antagonismo segregatório de base como atitudes comuns em relação às leituras sobre atenção voluntária e involuntária. A perspectiva ecológica nos incita a refletir sobre novas possibilidades de discussão do problema, tornando-se um marco importante no que se refere às pesquisas sobre o espectador de cinema e sobre as transformações operadas no plano do dispositivo cinematográfico.

**Sobre o artigo**

Recebido: 07/08/2018

Aceito: 29/10/2018

## REFERÊNCIAS

- ALLOA, E. Par-delà la reconnaissance. L'attention comme paradigme pour une éthique asymétrique. *Alter: Revue de phénoménologie*, n. 17, p. 125-141, 2010.
- AUMONT, J. **A imagem**. São Paulo: Papirus, 1990.
- AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1994.
- BEAR, M. F. et al. **Neurociências: desvendando o sistema nervoso**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2002.
- CALIMAN, L. V. Os valores da atenção e a atenção como valor. **Estudos e pesquisas em psicologia UERJ**, v. 8, n. 3, p. 632-645, 2008.
- CITTON, Y. **Pour une écologie de l'attention**. Paris: Éditions du Seuil, 2014.
- CRARY, J. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Suspenções da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- \_\_\_\_\_. Le capitalisme comme crise permanente de l'attention. In: CITTON, Yves. **L'économie de l'attention**. Nouvel horizon du capitalisme? Paris: La Découvert, 2014, p. 35-54.
- DE LIMA, R. Compreendendo os mecanismos atencionais. **Ciências e cognição**, v. 06, p. 113-122, 2005.
- DE LUCA, L. G. A. **A hora do cinema Digital**. Democratização e globalização do audiovisual. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- DEPRAZ, N.; VARELA, F.; VERMERSCH, P. A redução à prova da experiência. **Arquivos brasileiros de psicologia**, n. 58, v. 1, p. 75-86, 2006.
- DEWEY, J. Experiência e natureza. In: **Coleção os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, p. 03-28, 1980a.
- \_\_\_\_\_. A arte como experiência. In: **Coleção os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, p. 89-105, 1980b.
- DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard!** São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FRANK, G. Économie de l'attention. In: CITTON, Yves. **L'économie de l'attention**. Nouvel horizon du capitalisme? Paris: La Découvert, 2014, p. 55-72.
- GALLAGHER, S. Joint attention, joint action, and participatory sense making. *Alter: Revue de phénoménologie*, v. 18, p. 111-124, 2010.
- GAZZANIGA, M. S.; IVRY, R. B.; MANGUN, R. B. **Cognitive neuroscience: The Biology of the Mind**. New York: W. W. Norton, 1998.

JAMES, W. L'attention. Traduction Anne Voscaroudis. **Alter**: Revue de phénoménologie, n. 18, p. 229-254, 2010. Tradução de: Chapter XI, Principles of Psychology. Trabalho original publicado em 1889.

KASTRUP, V. A aprendizagem da atenção na cognição inventiva. **Psicologia & Sociedade**, v. 16, n. 3, p. 7-16, set./dez., 2004.

\_\_\_\_\_. A atenção na experiência estética: cognição, arte e produção de subjetividade. **Trama interdisciplinar**, v. 3, n. 1, p. 22-32, 2012.

LARROSA, J. **Tremores**. Escritos sobre a experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

MUNSTERBERG, H. A atenção. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema (Antologia)**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 27-35. Trabalho original publicado em 1919.

PASQUINELLI, M. Google PageRank, une machine de valorisation et d'exploitation de l'attention. In: CITTON, Yves. **L'économie de l'attention**. Nouvel horizon du capitalisme? Paris: La Découvert, 2014, p. 161-178.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. Estética e política. São Paulo: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2008.

SIMONDON, G. **L'individuation psychique et collective**. Paris: Aubier, 1989.

SOARES, F. M. A produção de subjetividades no contexto do capitalismo contemporâneo. Guattari e Negri. **Fractal, revista de psicologia**, v. 28, n. 1, p. 68-73, 2016.

SOARES, F. M; KASTRUP, V. A experiência do espectador: recepção, audiência ou emancipação? **Estudos e pesquisas em psicologia UERJ**, v. 15, n. 3, p. 965-985, 2015.

STERN, D. **O mundo interpessoal do bebê**. Porto Alegre: Artes médicas editora, 1992.

TOMASELLO, M. Joint attention as social cognition. In: MOORE, C.; DUNHAM, P. J. (Eds.). **Joint attention: its origin and role in development**. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum, 1995, p. 103-130.

VARELA, F; THOMPSON, E; ROSCH, E. **A mente corpórea**. Ciência cognitiva e experiência. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.

VIRILIO, P. **O espaço crítico**. São Paulo: Editora 34, 1984.

\_\_\_\_\_. **A máquina de visão**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1988.

\_\_\_\_\_. **Guerra e cinema. Logística da percepção**. São Paulo: Boitempo, 1993.