

## **Assistir a um filme com outros: rumo a uma teoria do espectador coletivo<sup>1</sup>**

### **Ver una película con otros: rumbo a una teoría del espectador colectivo**

### **Quiet-attentive viewing: toward a typology of collective spectatorship**

Julian Hanich<sup>1</sup> 

**RESUMO:** *Este ensaio sugere que assistir coletivamente a um filme com atenção silenciosa deve ser considerado uma forma de ação conjunta. Quando espectadores assistem a um filme em silêncio no cinema, eles não estão apenas envolvidos em ações individuais – assistir com outros frequentemente implica uma atividade compartilhada baseada em uma intenção coletiva, na qual os espectadores prestam atenção conjunta a um único objeto: o filme. Recorrendo a debates recentes sobre intencionalidade coletiva e sentimentos compartilhados na filosofia analítica*

- 1 Este artigo é uma versão reduzida e adaptada do texto originalmente publicado na revista *Screen* por Julian Hanich (2014), sob o título “*Watching a film with others: towards a theory of collective spectatorship*”. Em 2018, uma versão expandida do artigo foi publicada como o capítulo 3, “*Quiet-Attentive Viewing: Toward a Typology of Collective Spectatorship, Part I*”, no livro *The Audience Effect: On the Collective Cinema Experience*, de Julian Hanich (2018), publicado pela Edinburgh University Press. Nesta versão aqui publicada, com autorização do autor, Caroline Fogaça realiza tradução e adaptação, visando adequação ao escopo e formato editorial da revista *Comunicação, Mídia e Consumo*. Agradecemos ao autor pela cessão do trabalho; à doutoranda Caroline Fogaça (PPGCOM ESPM) pela adaptação e tradução do artigo ao português; à Oxford University Press e à revista *Screen* pela autorização para publicação na revista *Comunicação, Mídia e Consumo*. O texto foi publicado originalmente na *Screen*, v. 55, n. 3, p. 338-359, 2014.

---

<sup>1</sup>University of Groningen – Groningen, Países Baixos.

Editores: Tânia Marcia Cezar Hoff  e Gisela Grangeiro da Silva Castro 

*e na fenomenologia, mostro que essa abordagem da filosofia social pode ter ramificações importantes para a teoria e a história do cinema. Proponentes de diversas abordagens teóricas — como estudos culturais, teoria cognitiva do cinema, fenomenologia fílmica ou estética da recepção — consideram o espectador ativamente envolvido com o filme. Se isso for verdade e os espectadores estiverem todos ativos, sentados na mesma sala de cinema assistindo ao mesmo filme de maneira quieta e atenta, parece razoável argumentar que, em algum sentido importante, eles agem conjuntamente. Meu argumento servirá como um passo em direção a uma teoria e fenomenologia mais abrangentes do espectador coletivo no cinema — um aspecto subvalorizado na história da teoria cinematográfica.*

**Palavras-chave:** *espectadoria coletiva; afeto; intercorporeidade; experiência compartilhada; cinema.*

**RESUMEN:** *Este ensayo sugiere que ver colectivamente una película con atención silenciosa debe considerarse una forma de acción conjunta. Cuando los espectadores ven una película en silencio en el cine, no solo participan en acciones individuales; ver con otros a menudo implica una actividad compartida basada en una intención colectiva, en la cual los espectadores prestan atención conjunta a un único objeto: la película. Recurrimos a debates recientes sobre intencionalidad colectiva y sentimientos compartidos en la filosofía analítica y en la fenomenología, y muestro que este enfoque de la filosofía social puede tener ramificaciones importantes para la teoría y la historia del cine. Proponentes de diversas corrientes teóricas — como los estudios culturales, la teoría cognitiva del cine, la fenomenología fílmica o la estética de la recepción — consideran que el espectador está activamente involucrado con la película. Si esto es cierto y todos los espectadores están activos, sentados en la misma sala de cine viendo la misma película de manera silenciosa y atenta, parece razonable argumentar que, en algún sentido importante, actúan conjuntamente. Mi argumento servirá como un paso hacia una teoría y fenomenología más amplias del espectador colectivo en el cine — un aspecto subvalorado en la historia de la teoría cinematográfica.*

**Palabras clave:** *espectador colectivo; afecto; intercorporeidad; experiencia compartida; cine.*

**ABSTRACT:** *This essay suggests that collectively watching a film with quiet attention should be considered a kind of joint action. When silently watching a film in a cinema the viewers are not merely engaged in individual actions — watching*

*a film with others often implies a shared activity based on a collective intention in which the viewers jointly attend to a single object: the film. Drawing on recent debates about collective intentionality and shared feelings in analytic philosophy and phenomenology, I show that this import of social philosophy can have important ramifications for film theory and history. Proponents of diverse film theoretical approaches like cultural studies, cognitive film theory, film phenomenology or reception aesthetics consider the viewer actively involved with the film. If this is true and the spectators are all active, sitting in the same movie theatre watching the same film in a quiet, attentive way, it seems reasonable to argue that in some important sense they act jointly. My argument will serve as a step towards a more comprehensive theory and phenomenology of collective spectatorship at the movies, an aspect undervalued in the history of film theory.*

**Keywords:** *collective spectatorship; affect; intercorporeality; shared experience; cinema.*

## Texto traduzido e adaptado

Neste artigo, proponho que assistir a um filme em silêncio e com atenção coletiva seja uma ação conjunta. No cinema (ou em outro espaço), não se trata apenas de ações individuais paralelas — assistir a um filme com outros envolve uma atividade compartilhada e uma intenção coletiva, com atenção voltada a um único objeto: o filme. Diferente de tocar em uma orquestra ou jogar, é um caso singular, pois pode ser feito sozinho e exige pouco esforço para seu objetivo comum. Ainda assim, essa simplicidade não elimina seu caráter essencialmente social, configurando uma forma específica de ação conjunta no espaço teatral.

Estudos culturais, teoria cognitiva, fenomenologia do cinema e estética da recepção veem o espectador como ativamente envolvido: ele decodifica, interpreta, constrói hipóteses e imagina o não mostrado. Ainda assim, assistir a um filme envolve certa passividade, especialmente comparada a outras ações. Reconhecer essa dualidade permite superar a dicotomia espectador ativo/passivo: ele é passivo em certo sentido, mas ativo em outro.

Assistir a um filme apresenta características que qualificam esse ato como uma ação. Trata-se de uma ação mental, exigindo atenção e interesse contínuos. É um ato voluntário, motivado pelo desejo e pela intenção de acompanhar a narrativa. Mesmo sem grande esforço físico, é uma ação sustentada. Se restringirmos o conceito de ação a movimentos corporais explícitos, excluiríamos processos mentais como prestar atenção. A meditação, por exemplo, é amplamente aceita como uma ação sustentada, e assistir a um filme silenciosamente se assemelha a ela nesse aspecto.

Se todos na plateia assistem ao mesmo filme de forma silenciosa e atenta, podemos considerar isso uma ação conjunta? Diferente de passageiros silenciosos em um trem, aqui há uma atividade compartilhada. Além disso, assistir a um filme sozinho no cinema é fenomenologicamente distinto de fazê-lo como parte de uma plateia atenta. Assim, essa experiência configura uma ação conjunta, baseada em uma intenção

coletiva (nós-intenção) e em uma atenção compartilhada voltada a um mesmo objeto.

A coletividade silenciosa no cinema raramente se torna explícita: compartilha-se a experiência sem reflexão consciente sobre os outros. A presença alheia permanece à margem, podendo emergir, mas sem exigir consciência plena. Esse agir conjunto pré-reflexivo pode se intensificar em momentos de alta emotividade, quando a coletividade atinge um nível maior, combinando ação e emoção compartilhadas. Esses sentimentos nem sempre são plenamente refletidos, mas tornam a experiência coletiva mais evidente.

Historicamente, a plateia silenciosa e atenta contrasta com o Teatro Conversacional proposto por Vachel Lindsay em 1915. Seu modelo para o cinema mudo sugeria uma plateia intelectualmente engajada, cuja conversa crítica formava um murmúrio constante, funcionando como uma esfera pública de intercâmbio comunicativo. Lindsey recomendava esse formato aos exibidores locais, incentivando-os a criar um ambiente em que os espectadores comentassem e julgassem esteticamente o filme.

Um exemplo ideal de plateia silenciosa e atenta é o Cinema Invisível de Peter Kubelka (1974), projetado para o *Anthology Film Archive* em Nova York. Sua função era transmitir “a mensagem filmada do autor para o espectador com o mínimo de perda”, permitindo que “o filme ditasse completamente a sensação de espaço” (KUBELKA, 1974, p. 32). Nenhum retardatário era admitido; tudo era mantido em preto, exceto pelas placas de saída, e os assentos bloqueavam a visão dos vizinhos. Embora parecesse excluir a experiência coletiva, o conceito enfatizava a comunidade. Pouco depois do fechamento do Cinema Invisível, esta foi a descrição da sua dimensão coletiva:

Você sabia que havia muitas pessoas na sala, podia sentir sua presença, e as ouvia suavemente, sem perturbar seu contato com o filme. Criava-se uma comunidade simpática. No cinema comum, onde cabeças aparecem na tela, ouvimos pipoca sendo mastigada e conversas interrompem a imersão, começo a não gostar dos outros. A arquitetura deve fornecer uma estrutura onde se está em uma comunidade sem perturbação (KUBELKA, 1974, p. 34).

Mesmo na atenção silenciosa extrema, a coletividade da plateia se faz presente. O Teatro Conversacional e o Cinema Invisível representam formas distintas de coletividade, mas ambas são coletivas. Assistir a um filme em silêncio e com atenção é uma ação conjunta. Quem conversa, dorme ou usa o celular não presta atenção, muito menos atenção conjunta. Pequenas distrações são esperadas, mas, no geral, o foco no filme contribui para a ação conjunta. Em resumo: quem assiste ao filme, assiste com outros — e, assim, assiste conjuntamente.

A plateia silenciosa e atenta é moldada por fatores como arquitetura, tecnologia, filme e contexto social. Espaço, reflexos, luzes de saída e sistema de som influenciam a imersão. Tela, posição e contexto institucional também impactam. O tipo de filme — ação, drama, experimental ou documentário — determina a intensidade da experiência coletiva.

Gerar mais conhecimento empírico sobre esses fatores seria valioso, combinando pesquisas quantitativas, entrevistas qualitativas e descrições fenomenológicas. Aqui, proponho apenas uma abstração teórica da espectadoridade coletiva silenciosa, definida como um tipo ideal weberiano. Essa heurística permite comparar casos históricos de plateias atentas assistindo a diferentes filmes e gêneros. O silêncio ativo da plateia atenta merece análise mais profunda, pois desafia oposições simplistas entre passividade e expressividade, como já explorei em outros trabalhos<sup>1</sup>.

Este ensaio se inspira em debates recentes da filosofia analítica e da fenomenologia sobre intencionalidade coletiva e sentimentos compartilhados. Filósofos como Raimo Tuomela, John Searle, Margaret Gilbert (2007) e Hans Bernhard Schmid (2008) refinam essa discussão sobre ontologia social. Reformularei alguns de seus argumentos à luz do cinema e mostrarei que essa importação da filosofia social pode ter ramificações produtivas para a teoria e a historiografia do cinema.

Meu argumento contribui para três debates. Primeiro, ajuda a reavaliar a audiência silenciosa e atenta, muitas vezes vista negativamente. Mirian Hansen (1991, p. 61) valoriza a interatividade do *nickelodeon*

1 Cf. Hanich (2010a; 2010b).

frente à “mera experiência passiva” do cinema clássico. William Paul (1994) exalta a expressividade dos públicos de terror escatológico e das comédias animais, ignorando a espectadoridade silenciosa. Lakshmi Srinivas (2002) destaca que, enquanto no Ocidente a plateia raramente fala alto, na Índia a recepção é interativa, formando laços comunitários por meio da mídia de massa.

Podemos conceber a diferença entre a audiência silenciosa e atenta — que Casetti (2010) chama de assistência — e os espectadores mais expressivos e distraídos — que o autor associa à performance — por meio de oposições binárias: comportamento contido/expressivo, supressão/exibição da emoção, disciplina/liberdade, passividade física/atividade corporal, silêncio/expressividade vocal e, sobretudo, individualidade/coletividade. No entanto, como veremos, o silêncio ativo (GERRIG; PRENTICE, 1996) da plateia atenta desafia essas divisões simplistas, demonstrando que essas categorias não se sustentam de maneira rígida.

Segundo, meu argumento impacta a historiografia ao propor uma releitura crítica da tese da individualização de Hansen (1991) e Elsaesser (2002). Para eles, a transição ao cinema clássico dissolveu a coletividade, mas a recepção silenciosa e atenta favorecia ação conjunta e sentimentos compartilhados. Isso indica uma mudança nos tipos de coletividade, não sua perda. As relações da plateia deixam de ser dialógicas, mas não se tornam meramente imaginárias, como na televisão. Este ensaio, assim, questiona concepções normativas de coletividade baseadas na interação face a face.

Por fim, avanço na teorização e fenomenologia da espectadoridade coletiva no cinema, um tema historicamente subvalorizado. Com exceção de autores como Barthes (1989) e Morin (2005), a experiência coletiva foi tratada como secundária, exceto quando diferenciava períodos, gêneros ou cinemas nacionais. Mesmo Baudry (1986a; 1986b), ao discutir o aparato cinematográfico, desconsiderou a presença dos outros espectadores, focando no sujeito individual. Apenas recentemente estudiosos da Nova História do Cinema, como Richard Maltby, Melvyn Stokes, Annette

Kuhn, Philippe Meers ou Robert C. Allen, ressaltaram a dimensão social da recepção fílmica, mas ainda sem abordar a fenomenologia e a teoria da plateia silenciosa e atenta.

A relutância em teorizar a experiência coletiva silenciosa no cinema pode derivar do fato de que outras artes, como teatro, ópera e balé, também envolvem plateias silenciosas. Para destacar a especificidade do cinema, teóricos minimizaram esses pontos em comum. Embora válido para a história da teoria do cinema, esse argumento não esclarece o que diferencia essas plateias. Aqui, não abordo essas distinções, mas o silêncio no cinema envolve fatores únicos, como a ausência de performers e a escuridão da sala. Estudos comparados de mídia são essenciais, mas isso não invalida a relevância desta análise para a teoria e historiografia do cinema.

Antes que meu argumento pareça plausível, preciso abordar alguns termos: nós-intenção, atenção conjunta e ação conjunta. Como afirmar que espectadores anônimos compartilham uma nós-intenção de assistir ao filme conjuntamente? Apesar da ausência de vínculos prévios, ações como escolher o filme e ocupar assentos revelam um objetivo comum, estabelecendo uma nós-intenção prática mínima — uma associação voluntária temporária.

Essa intencionalidade coletiva prática difere da cognitiva (opinião ou convicção compartilhada) e da afetiva (emoção ou humor comum), mas pode incluí-las. Compartilhamos o interesse pelo filme (intencionalidade cognitiva) e, desde o início, uma expectativa comum de uma boa experiência (intencionalidade afetiva), que pode se aprofundar ao longo da sessão.

A intencionalidade coletiva pode variar em intensidade, de fraca a forte. No extremo forte, há uma nós-intenção explícita, como em casais ou amigos que decidem ir ao cinema. Em nível médio, ocorre quando espectadores compartilham identidade coletiva, como fãs de *Star Wars* acampando para uma estreia. Mesmo em uma nós-intenção fraca, assistir a um filme no cinema implica adesão a normas sociais e sacrifícios individuais, indicando uma intenção conjunta.

Mesmo ao simplesmente assistir a um filme no cinema do bairro, podemos falar de uma nós-intenção fraca. Embora não formulemos explicitamente o objetivo de assistir junto a desconhecidos, o contexto — horário, local, plateia — distingue essa experiência do cotidiano. Além disso, ao seguir normas sociais, reconhecemos implicitamente um objetivo comum: ver o filme. Escolher o cinema pode ter razões práticas, mas o fato de sacrificarmos interesses pessoais imediatos, como atender o telefone ou conversar, reforça essa intenção conjunta.

Assistir a um filme no cinema exige mais que uma eu-intenção, pois implica perda de liberdade. Elsaesser (1981) chama isso de “termo fixo de aprisionamento”, onde o espectador é confinado e isolado visualmente. Tröhler (2012) compara ao museu, onde há mais liberdade de ir e vir. Como o cinema exige adesão a normas, aceitá-las sinaliza uma nós-intenção, ainda que fraca: ver o filme juntos. Para evitar uma visão esquemática, é importante notar que diferentes níveis de nós-intenção podem coexistir: um espectador dinamarquês em Berlim pode ter uma nós-intenção forte em assistir com o cônjuge, média com outros dinamarqueses e fraca com a plateia geral.

A atenção conjunta implica um foco intencional comum (GILBERT, 2007); ainda que periférica, “pode variar em intensidade [...] dependendo do quanto monitoramos uns aos outros” (COCHRANE, 2009, p. 65). Mas, se a plateia não interage, como inferimos essa atenção? Primeiramente, o dispositivo cinematográfico impõe um foco único: assentos voltados à tela e escuridão orientam a percepção. No museu, há múltiplas opções de atenção, assemelhando-se a um comportamento de compras de vitrine (PANTENBURG, 2010), mas no cinema o espectador foca exclusivamente no filme.

Em segundo lugar, a imobilidade favorece a atenção conjunta. Diferentemente dos museus, onde o visitante transita e a atenção é breve (TRÖHLER, 2012), no cinema os espectadores permanecem imóveis, privando-se da liberdade motora para focar no filme. Nos anos 1970, além da teoria paranoica do aparato, surgiram visões utópicas do cinema como espaço de percepção concentrada (PANTENBURG, 2012). Cineastas

como Frampton, Kubelka e Smithson viam imobilidade e silêncio como essenciais à atenção. Discussões sobre o cinema contemplativo reforçam essa ideia, sugerindo que a plateia atenta pode gerar experiências mais significativas na economia da atenção (BIRÓ, 2006).

Em terceiro lugar, e mais importante, o silêncio e a ausência de interação verbal no cinema indicam atenção conjunta. O silêncio é audível, assim como conversas, risos ou gritos. Aqui, o que chamo de atenção silenciosa pressupõe engajamento, descartando a passividade ou o sono. Esse silêncio reflete uma atenção audiovisual focada e que assumimos que os demais espectadores também estão atentos. Assim, o silêncio atua como um sinal de coletividade, priorizando o filme sobre reações individuais. Quando ocorrem conversas, mensagens ou movimentos, torna-se evidente que a atenção deixou de ser conjunta.

A atenção conjunta da plateia torna-se ainda mais evidente quando contrastada com os momentos antes do filme. Antes da projeção, há movimentação, conversas e distrações. A transição prévia ao filme — trailers, luzes se apagando — marca uma “mudança fenomênica” (SCHMID, 2005, p. 18) de uma atenção individual para uma nós-intenção coletiva.

Ação conjunta e atenção conjunta estão ligadas: Kriebich e Gallagher (2012) argumentam que intencionar estar atentos ao mesmo objeto já configura uma ação conjunta básica. Porém, defendo que a atenção conjunta da plateia silenciosa ultrapassa essa noção. Na literatura sobre intencionalidade coletiva, três aspectos recorrentes da ação conjunta são mencionados: comportamento sintonizado, intenções coletivas (nós-intenções) e acordos normativos.

Angelika Krebs (2010) define comportamento sintonizado como ajuste mútuo das ações. Em uma orquestra ou dança, se alguém para ou sai do ritmo, a ação conjunta se desfaz. No cinema, perturbações como falar ao telefone são perceptíveis, mas adormecer pode passar despercebido. Ainda assim, a atenção silenciosa e coletiva persiste.

Embora ação conjunta normalmente envolva movimentos físicos, assistir e ouvir são ações mentais sincronizadas. Além disso, a plateia cumpre um critério essencial para a ação conjunta: comportamento

sintonizado. A sincronização depende de três fatores: imobilidade, silêncio e atenção. A plateia regula sua atenção pelo silêncio e pela imobilidade, priorizando o filme.

A atenção conjunta é necessária mas insuficiente para a ação conjunta da plateia silenciosa, que não se revela apenas externamente. Silêncio e imobilidade não a garantem, pois uma sala homogênea pode ocultar pensamentos individuais. Schmid (2005) ressalta que as nós-intenções, fundamentais ao pertencimento grupal, independem da consciência reflexiva. Assim, a ação conjunta da plateia resulta da interação entre nós-intenções e comportamento sintonizado.

Os três tipos de nós-intenção de Schmid (2005) — prática (objetivo comum), cognitiva (opinião compartilhada) e afetiva (emoção comum) — devem estar alinhados. A intenção prática de assistir a um filme e a atenção conjunta não garantem ação conjunta se houver divergências cognitivas ou afetivas. Por exemplo, uma espectadora em uma sala predominantemente masculina pode perceber o silêncio ao assistir a um filme de ação misógino não como atenção, mas como aprovação. Para ela, há uma ruptura na intencionalidade coletiva: cognitivamente, vê o filme como retrógrado, enquanto os outros podem não se importar; afetivamente, sente incômodo, enquanto os demais se divertem. Assim, dificilmente se percebe assistindo ao filme “com” os outros. No entanto, enquanto essas diferenças não se tornam explícitas, a nós-intenção e a atenção conjunta são apenas presumidas.

A objeção de que cada espectador poderia assistir sozinho ignora a nós-intenção e os acordos normativos. Searle (s/d.) afirma que “externamente, os dois casos são indistinguíveis, mas são diferentes internamente” (*apud* SCHMID, 2005, p. 53). A objeção ignora as nós-intenções e o acordo normativo implícito ao assistir em grupo, que envolve direitos e obrigações sociais. Seguir essas normas e confiar que os outros farão o mesmo transforma “eu assisto ao filme” em “nós assistimos ao filme”.

Ir ao cinema não significa apenas seguir normas sociais, mas também implica direitos decorrentes das nós-intenções. Como destaca Gilbert (1990), ao caminhar juntas, as pessoas assumem obrigações recíprocas

para alcançar um objetivo comum e têm o direito de repreender quem não as cumprir. Esses direitos e essas obrigações não são meramente morais nem fruto de interesse próprio, mas emergem diretamente da experiência compartilhada.

Aplicando tal discussão à experiência cinematográfica, assistir a um filme sozinho em um museu não cria uma nós-intenção com outras pessoas no espaço. Se alguém próximo comenta outra obra, pode ser distração, mas não há um direito de repreensão. No cinema, porém, a nós-intenção de assistir juntos existe. Por isso, quando alguém é repreendido por quebrar o silêncio, geralmente reconhece esse direito e raramente contesta a obrigação de respeitar a experiência coletiva.

Quanto mais consideramos a experiência cinematográfica uma atividade compartilhada, mais forte é o acordo normativo, maior a obrigação de segui-lo e maior o direito de se incomodar com sua violação. Isso vale tanto para a plateia silenciosa quanto para espectadores expressivos. Por exemplo, em filme musical, se recusar a cantar pode contrastar negativamente. Já um desconhecido dormindo ao lado pode parecer irrelevante, mas se for seu cônjuge, pode gerar irritação. A experiência coletiva exige um compromisso mútuo até a conclusão do filme (KRIEBICH; GALLAGHER, 2012). No cinema, evitar sair antes do fim demonstra esse compromisso. A diferença crucial entre a experiência coletiva com copresença real e aquela baseada em uma plateia imaginada está nos direitos e obrigações envolvidos. No segundo caso, além da ausência de atmosfera afetiva e contágio emocional, não há compromissos reais entre os espectadores.

Até o momento, argumentei negativamente. Agora, expresso o ponto positivo: a ausência de comunicação verbal e múltiplos focos de atenção possibilita silêncio, imobilidade e um objeto intencional compartilhado. O silêncio pode ser valioso ao destacar a experiência auditiva, devendo ser valorizado, não condenado. Pagis (2010), em estudos etnográficos sobre meditação, nota que o silêncio é frequentemente visto como opressivo, associado à negação da voz. Estudos sobre cinema exaltam práticas como conversar e cantar como libertadoras, mas Pagis (2010) argumenta

que silêncios compartilhados podem ser constitutivos, permitindo experiências únicas, como na meditação coletiva.

No cinema, o silêncio sincroniza a plateia, criando um senso de intersubjetividade que dispensa reflexão consciente. Reações verbais tornam visíveis diferenças antes imperceptíveis, fragmentando a ação conjunta: risadas de escárnio contrastam com as de aprovação; comentários podem incluir ou excluir. Mesmo na concordância estética, verbalizar um julgamento rompe a experiência coletiva. Assim, o silêncio promove uma intersubjetividade mais inclusiva. Como Pagis (2010, p. 324) coloca,

A intersubjetividade silenciosa [...] permite uma forma mais geral e inclusiva, que não é obcecada com comparações exatas de uma mente para outra. [...] Pode, na verdade, prevenir processos de ‘outrificação’, conectando pessoas por meio do envolvimento incorporado no mesmo evento.

A atenção silenciosa facilita essa sintonia, reforçada por sinais não verbais como imobilidade e silêncio. No entanto, como Pagis (2010, p. 314) destaca, “a intersubjetividade é mais uma experiência do que uma afirmação de verdade real sobre o mundo”. Mesmo que os espectadores interpretem o filme de formas distintas – como evidenciado por estudos de recepção –, a ausência de sinais contraditórios permite presumir uma experiência coletiva tácita, mantida enquanto não for desafiada. Schmid (2008, p. 78) complementa:

No cotidiano, parece que vivenciamos poucos de nossos estados conscientes como sendo estritamente pessoais. De fato, só os consideramos nossos quando há razão para acreditar que podem ser diferentes dos de qualquer outra pessoa. Quando isso não ocorre, simplesmente pensamos o que se pensa ou o que é geralmente pensado, de maneira impessoal ou anônima.

Mesmo sem seguir integralmente Schmid (2008), podemos argumentar que, em contextos estéticos, frequentemente projetamos nossa experiência nos outros, tornando-a involuntária e pré-reflexivamente uma norma temporária. No cinema, a experiência parece compartilhada até que alguém a contradiga ou percebamos sua singularidade. Se isso remete ao narcisismo freudiano, torna-se menos controverso ao

considerarmos que a semelhança da experiência é tacitamente tomada como padrão. Na ausência de diferenças socioculturais explícitas, esse padrão se mantém, e a plateia silenciosa e atenta o reforça.

Não devemos esquecer que a experiência coletiva do cinema pode gerar prazer simplesmente pela ação conjunta. Sentar na plateia e assistir a um filme juntos pode ser prazeroso porque estamos fazendo isso no mesmo momento. Como caminhar em silêncio com alguém, assistir em grupo pode ser mais agradável do que sozinho, sem plena consciência desse fato. Esse prazer decorre da sincronização e coordenação facilitadas pela atenção imobilizada. Alternativas como cantar ou gritar exigem maior esforço para sincronização. No entanto, a atenção silenciosa é frágil. Diferente de alguém que adormece discretamente, uma pessoa que atende o celular rompe a nós-intenção, sinalizando que não está prestando atenção conjuntamente.

Assistir a um filme em silêncio e com atenção permite uma experiência coletiva apreciada sem reflexão explícita. Além disso, essa vivência favorece o compartilhamento de emoções e afetos. Hitchcock buscava padronizar as respostas da plateia, criando uma emoção de massa: “Se você projetou um filme corretamente, em termos de seu impacto emocional, o público japonês gritaria ao mesmo tempo que o público indiano” (WILLIAMS, 2004, p. 168). Um exemplo é *Psycho* (*Psicose*, em português) (1960), no qual Hitchcock exigia que o público assistisse do início ao fim, sem atrasos. Surpreendentemente, os espectadores aceitavam essa regra. Por quê?

Essa análise ressalta como a disciplina e a sincronização coletiva não apenas intensificam a experiência estética no cinema, mas também reforçam os laços entre os espectadores. A atenção coletiva absorva amplifica as reações emocionais e corporais, tornando o medo mais intenso e eficaz. Como Williams (2004, p. 185) argumenta:

O que vemos aqui é a concepção do público como um grupo com uma solidariedade comum – a de se submeter a uma experiência de excitação e medo misturados e de reconhecer essas reações uns nos outros e talvez até mesmo performatizá-las uns para os outros.

A experiência de assistir a *Psycho* (1960) sob as regras de Hitchcock não só disciplinou o público, mas também intensificou o prazer coletivo, permitindo que espectadores compartilhassem e performassem suas reações. Esse fenômeno ocorre em várias experiências cinematográficas, onde atenção silenciosa e reação conjunta moldam a percepção e o impacto do filme.

A espectralidade silenciosa e atenta é uma prática historicamente construída e culturalmente aprendida. Kennedy (2009) destaca que todas as respostas da plateia são socializadas, e Butsch (2000, p. 2) reforça: “como os discursos públicos constroem as plateias, como as plateias se concebem e o que as plateias fazem são historicamente contingentes”. Isso refuta a ideia de um progresso linear rumo à autodisciplina (Foucault) ou supressão do afeto (Norbert Elias), pois reações expressivas também são socialmente aprendidas. Comparando o cinema à caverna de Platão, espectadores silenciosos e atentos existem há milênios, evidenciando a construção histórica dessa prática.

Não é uma visão unânime a de que uma plateia silenciosa e atenta implica um tipo de coletividade. Miriam Hansen (1991) e Thomas Elsaesser (2002), por exemplo, defendem a individualização, e aqui confronto essa tese. Os autores argumentam que mudanças no estilo, endereçamento, na exibição e nas normas de comportamento impactam a recepção coletiva. Contrastando o cinema primitivo e o clássico, veem uma crescente regulação da plateia. Hansen (1991) valoriza o burburinho e as expressões espontâneas, enquanto Elsaesser (2002) lamenta a disciplina imposta. O cinema primitivo permitia maior mobilidade e interação: espectadores fumavam, bebiam, liam e comiam, criando uma “organização alternativa da experiência pública” (Hansen, 1990, p. 233).

A transição dos *nickelodeons* para os cinemas-palácio e do cinema de atrações para o clássico de Hollywood resultou na individualização dos espectadores. Hansen (1990) descreve uma “institucionalização do voyeurismo privado em um espaço público”, onde um “consumidor invisível e privado” substituiu a “plateia social” – ou “coletiva”, segundo Elsaesser (2000). Hansen (1991) menciona um “isolamento endêmico

ao aparato clássico”. O cinema, antes vibrante e comunicativo, tornou-se uma multidão solitária de receptores. Châteauevert e Gaudreault (2001, p. 190) lamentam que “com o silêncio, o regime de consumo de filmes pode ter permitido que o espectador passasse imperceptivelmente de um modo solidário para um modo solitário de consumo!”.

Hansen (1991) e Elsaesser (2002) seguem uma abordagem crítica válida nos anos 1990 e 2000, mas que negligencia aspectos da fenomenologia coletiva da plateia. O retorno da fenomenologia e o foco em emoção e afeto no cinema permitem descrições mais nuançadas das inter-relações dos espectadores. Eles sugerem que novos modos de exibição e normas levaram à absorção isolada, superestimando o impacto do filme e subestimando a experiência coletiva. No entanto, como questiona Tröhler (2012, p. 67), não seria possível que, “endereçados como indivíduos, nos sintamos simultaneamente inseridos na multidão”?

Hansen (1991) e Elsaesser (2002) vinculam a esfera pública e a plateia coletiva à comunicação verbal e interação expressiva, contrastando-as com a recepção silenciosa do Cinema Clássico de Hollywood. A tese da individualização convence sob essa ótica, mas reduz a vida social à interação face a face. Experiências coletivas como tocar música, meditar ou lamentar silenciosamente evidenciam formas alternativas de conexão. Hansen (1991, p. 95) denuncia a regra do silêncio como uma supressão da classe média das “normas de convivialidade e expressividade da classe trabalhadora”, enquanto Elsaesser (2002) vê a recepção silenciosa como um comportamento aprendido. Ambos romantizam a expressividade popular, ignorando que atenção e ação conjuntas podem gerar outro tipo de coletividade.

Há uma tensão entre a ideia de espectadores clássicos homogêneos e a de um espectador isolado. Além disso, supor que as plateias barulhentas dos nickelodeons formavam um coletivo é problemático. Hansen (1991) defende que a transição do cinema primitivo para o clássico subjugava as distinções sociais e culturais entre os espectadores e os transformam em um grupo homogêneo. Mas se tais distinções eram marcantes, como poderia existir uma verdadeira plateia coletiva?

A tese da individualização contradiz o crescimento das plateias urbanas. No final dos anos 1920, o Roxy (Nova York) comportava mais de 6.200 espectadores e o Ufa-Filmpalast (Hamburgo), mais de 2.700. Esses espectadores se viam como uma multidão solitária? Em comparação aos pequenos teatros de rua, a experiência coletiva mudou. Se fosse apenas uma perda, por que foi aceita? Talvez porque também houvesse um ganho, ignorado por Hansen (1991) e Elsaesser (2002).

Minha reavaliação da plateia silenciosa e atenta pode parecer retrógrada ou restritiva, especialmente diante da crítica Brechtiana-Benjamina da Escola de Frankfurt à cultura de massa e à recepção “burguesa” contemplativa e acrítica, que sustenta a tese da individualização. Porém, não é essa minha intenção. Minha defesa da plateia silenciosa vale também para a recepção de obras experimentais, vanguardistas e modernistas. Embora um thriller de Hollywood como *O Silêncio dos Inocentes* (1991) pareça o exemplo típico, a atenção focada em um filme de autor como *Persona* (1966) em um museu de cinema demonstra o mesmo princípio. Não afirmo que esses filmes são experienciados da mesma forma, mas que, onde há silêncio e atenção, o cinema opera como ação conjunta.

Em segundo lugar, meu argumento sobre a plateia silenciosa não reforça uma visão “burguesa” da experiência estética. Concordo com Benjamin (2002, p. 116) ao distinguir a recepção solitária da pintura da recepção coletiva do cinema, este último descrito como “um objeto de recepção coletiva simultânea”. No entanto, diferentemente dele, não celebro a distração como emancipadora. Defendo que assistir a um filme em silêncio e atenção cria uma rara situação em que não há dissonância de intenções, necessidade de coordenação ou exigência de interação verbal. Isso não significa descartar Benjamin (2002) nem normatizar a plateia silenciosa, mas reconsiderar seus benefícios sem prescrição normativa.

Em terceiro lugar, meu argumento não pressupõe absorção ingênua e acrítica, mas permite distanciamento crítico e reflexão. A atenção silenciosa coletiva pode, aliás, favorecer a reflexão. Nesse sentido, Alexander Horwath (*apud* PANTENBURG, 2012, p. 92) compara o cinema ao museu:

No clima socioeconômico e cultural atual, o espaço espacial e temporalmente inflexível do cinema é potencialmente mais convidativo a uma experiência reflexiva ou crítica do mundo por meio de imagens do que a maioria dos espaços de museus.

No entanto, a ação conjunta discutida aqui baseia-se na filosofia social analítica e nas teorias da ação, não na ciência política. Não equivale a ativismo, embora não exclua formas políticas de ação a longo prazo.

Por último, mas não menos importante, em meu livro sobre a fenomenologia do medo no cinema, argumentei que reações expressivas podem favorecer a coletividade (HANICH, 2010a). Gritar coletivamente em momentos de choque, por exemplo, é uma forma de comunicação que possibilita uma experiência compartilhada. Embora este ensaio não celebre a comunicação da plateia, isso não implica rejeição a esses modos de espectadoridade. Apenas proponho uma heurística para diferenciar tipos de experiência coletiva — incluindo a plateia silenciosa e atenta.

Ao destacar que mesmo a espectadoridade silenciosa e atenta implica uma experiência coletiva, meu argumento enfatiza o que está em jogo na crescente individualização da experiência cinematográfica. Não se trata de nostalgia pela experiência teatral, mas de demonstrar que assistir a um filme sozinho em silêncio não equivale a assisti-lo silenciosamente com outros. A atenção coletiva silenciosa possibilita um tipo distinto de coletividade, alinhado a sociedades individualizadas que ainda anseiam por experiências compartilhadas. Ver um filme no cinema é um ato social — uma ação conjunta com intenções e sentimentos coletivos.

**Conflito de interesses:** nada a declarar.

**Fonte de financiamento:** Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

**Tradução e adaptação:** Ana Caroline Fogaça Barbosa - <https://orcid.org/0009-0004-5280-7081>

**Disponibilidade dos dados da pesquisa:** Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo está disponível mediante solicitação ao autor correspondente.

## Referências

- BARTHES, R. Leaving the movie theater. In: BARTHES, R. *The rustle of language*. Berkeley: University of California Press, 1989. p. 345-349.
- BAUDRY, J.-L. Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. In: ROSEN, P. (Org.). *Narrative, apparatus, ideology*. Nova York: Columbia University Press, 1986a. p. 281-298.
- BAUDRY, J.-L. The apparatus: metapsychological approaches to the impression of reality in the cinema. In: ROSEN, P. (Org.). *Narrative, apparatus, ideology*. Nova York: Columbia University Press, 1986b.
- BENJAMIN, W. The work of art in the age of its technological reproducibility: second version. In: BENJAMIN, W. *Selected writings 1935-1938*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- BIRÓ, Y. The fullness of minimalism. *Rouge*, v. 9, 2006.
- BUTSCH, R. *The making of American audiences: from stage to television, 1750-1990*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- CASETTI, F. Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche. *Montage/AV*, v. 19, n. 1, p. 11-35, 2010. <https://doi.org/10.25969/mediarep/334>
- CHÂTEAUVERT, J.; GAUDREAU, A. The noises of spectators, or the spectator as additive to the spectacle. In: ABEL, R.; ALTMAN, R. (Org.). *The sounds of early cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- COCHRANE, T. Joint attention to music. *British Journal of Aesthetics*, v. 49, n. 1, p. 59-73, 2009. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayn059>
- ELSAESSER, T. Narrative cinema and audience-oriented aesthetics. In: BENNETT, T. et al. (Org.). *Popular television and film*. Londres: BFI, 1981. p. 270-282.
- ELSAESSER, T. The New New Hollywood: cinema beyond distance and proximity. In: BONDEBJERG, I. (Org.). *Moving images, culture and the mind*. Luton: University of Luton Press, 2000. p. 187-203.
- ELSAESSER, T. Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde: vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer. In: ELSAESSER, T. *Filmgeschichte und frühes Kino: Archäologie eines Medienwandels*. Munique: Edition Text + Kritik, 2002. p. 69-93.
- GERRIG, R. J.; PRENTICE, D. A. Notes on audience response. In: BORDWELL, D.; CARROLL, N. (Org.). *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996. p. 388-403.
- GILBERT, M. Mutual recognition, common knowledge, and joint attention. In: RONNOW-RASMUSSEN, T. et al. (Org.). *Hommage à Wlodek: philosophical papers dedicated to Wlodek Rabinowicz*. 2007. Disponível em: [www.fil.lu.se/hommageawlodek](http://www.fil.lu.se/hommageawlodek). Acesso em: 24 out. 2012.
- GILBERT, M. Walking together: a paradigmatic social phenomenon. *Midwest Studies in Philosophy*, v. 15, 1990.
- HANICH, J. *Cinematic emotion in horror films and thrillers: the aesthetic paradox of pleasurable fear*. Nova York: Routledge, 2010a.

- HANICH, J. Collective viewing: the cinema and affective audience interrelations. *Passions in Context*, v. 1, n. 1, 2010b.
- HANICH, J. Watching a film with others: towards a theory of collective spectatorship. *Screen*, v. 55, n. 3, p. 338-359, 2014. <https://doi.org/10.1093/screen/hju026>
- HANICH, J. *The audience effect: on the collective cinema experience*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- HANSEN, M. Early cinema: whose public sphere? In: ELSAESSER, T. (Org.). *Early cinema: space, frame, narrative*. Londres: BFI, 1990. p. 228-246.
- HANSEN, M. *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- KENNEDY, D. *The spectator and the spectacle: audiences in modernity and postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- KREBS, A. Dialogical love: analyzing joint action. Library of Living Philosophers' Volume on Martha Nussbaum, 2010. Disponível em: <http://www.ethics-etc.com/wp-content/uploads/2010/02/krebs.pdf>. Acesso em: 24 out. 2012.
- KRIEBICH, A.; GALLAGHER, S. Joint attention in joint action. *Philosophical Psychology*, 2012.
- KUBELKA, P. The invisible cinema. *Design Quarterly*, n. 93, p. 32-36, 1974. <https://doi.org/10.2307/4090908>
- LINDSAY, V. *The art of the moving picture*. Nova York: Macmillan, 1915.
- MORIN, E. *The cinema, or the imaginary man*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2005.
- O SILÊNCIO DOS INOCENTES. Direção: Jonathan Demme. Produção: Edward Saxon, Kenneth Utt, Ron Bozman. Estados Unidos: Orion Pictures, 1991. 1 DVD (118 min.).
- PAGIS, M. Producing intersubjectivity in silence: an ethnographic study on meditation practice. *Ethnography*, v. 11, n. 2, p. 309-328, 2010.
- PANTENBURG, V. Attention, please. Notizen zur Aufmerksamkeitsökonomie in Kino und Museum. *Kolik.film*, n. 14, 2010.
- PANTENBURG, V. 1970 and beyond: experimental cinema and installation art. In: KOCH, G. et al. (Org.). *Screen dynamics: mapping the borders of cinema*. Viena: Synema, 2012. p. 78-92.
- PAUL, W. *Laughing screaming: modern Hollywood horror and comedy*. Nova York: Columbia University Press, 1994.
- PERSONA. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1966. 1 DVD (85 min.).
- PSYCHO. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1960. 1 DVD (109 min.).
- SCHMID, H. B. *Wir-Intentionalität: Kritik des ontologischen Individualismus und Rekonstruktion der Gemeinschaft*. Freiburg: Alber, 2005.
- SCHMID, H. B. Shared feelings: towards a phenomenology of collective affective intentionality. In: SCHMID, H. B. et al. (Org.). *Concepts of sharedness: essays on collective intentionality*. Heusenstamm: Ontos, 2008. p. 59-86.

SRINIVAS, L. The active audience: spectatorship, social relations and the experience of cinema in India. *Media, Culture and Society*, v. 24, n. 2, p. 155-173, 2002. <https://doi.org/10.1177/016344370202400201>

TRÖHLER, M. Orte des Spektakels bewegter Bilder. Filmische Dispositive und ihre Atmosphären. In: BRUNNER, P. et al. (Org.). *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren, 2012. p. 53-71.

WILLIAMS, L. Discipline and fun: Psycho and postmodern cinema. In: KOLKER, R. (org.). *Alfred Hitchcock's Psycho: a casebook*. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 168.

### **Sobre o autor**

*Julian Hanich*: Professor de Estudos de Cinema no Departamento de Artes, Cultura e Mídia da Universidade de Groningen, Países Baixos. Sua pesquisa é focada nas emoções e afetos do público, na experiência cinematográfica e em questões de estilo cinematográfico. E-mail: juhanich@yahoo.de.

---

Recebido: 31/03/2025

Aceito: 17/04/2025