

## O ESPETADOR: DA PLATEIA A SUJEITO DA OBRA DE ARTE

Maria Fátima Nunes<sup>1</sup>

**Resumo:** O filme é um objeto, um mero produto até ao momento do encontro entre as imagens, o espetador e a tecnologia de reprodução. É então que ganha vida na mente do espetador. Desde as primeiras projeções do cinematógrafo até aos nossos dias a afirmação “perguntamos a nós próprios se somos simples espectadores, ou atores de cenas de tão espantoso realismo” (Morin 2008, 152) que H. de Parville proferiu depois da experiência da sessão de 28 de dezembro de 1895, reatualizou-se plenamente no filme de Abbas Kiarostami, *Shirin* (2008), onde o espetador observa o espetador enquanto ator da única cena que é visível no ecrã. Neste texto pretendo refletir sobre a passagem do espetador na plateia ao espetador enquanto sujeito da obra de arte.

**Palavras-chave:** espetador, receção, cinema, interação

**Email:** mnunes@docentes.ismai.pt

### Introdução

O filme é um objeto, um mero produto até ao momento do encontro entre as imagens, o espetador e a tecnologia de reprodução. É então que ganha vida na mente do espetador, ou seja, uma existência interna, individual, resultado de uma construção mental, e também externa, social, coletiva ao ser alargada a um grupo através da partilha da experiência singular de participação afetiva, de projeção-identificação (Morin 1997).

Aquando das primeiras projeções do cinematógrafo, início da receção coletiva, foram expressas algumas reações físicas e emocionais ao espetáculo coletivo de visionamento de imagens/fotografias em movimento “Perante este espetáculo, ficámos todos boquiabertos, estupefactos, surpreendidos para além de tudo o que podíamos dizer” (Méliès *apud* Cinemateca Nacional 1976, s.p.), que situavam o espetador como um crente ingénuo que não conseguia distinguir a ilusão/a impressão de realidade do próprio real, como podemos ver na crítica intitulada “O ‘Cinematógrafo’ — Uma maravilha fotográfica” publicada no jornal *Le Radical* — Paris, 30 de dezembro de 1895:

---

<sup>1</sup> Centro de Estudos de Língua, Comunicação e Cultura (CELCC)/Instituto Superior da Maia (ISMAI).

Uma nova invenção, que é certamente uma das coisas mais curiosas da nossa época, aliás tão fértil, foi apresentada ontem, à noite, no nº 14 do Boulevard des Capucines, diante de um público de sábios, de professores e de fotógrafos. Trata-se da reprodução, por projecções, de cenas vividas e fotografadas por séries de provas instantâneas. Qualquer que seja a cena assim tomada e por maior que seja o número de personagens assim surpreendidas nos actos da sua existência, vêem-se em tamanho natural, com as cores, a perspectiva, os céus longínquos, as casas, as ruas com toda a ilusão da vida real (Cinemateca Nacional 1976, s.p.).

Os semióticos do cinema explicavam a impressão de realidade que o cinema criava no espectador, pela: 1) analogia da imagem fotográfica, 2) persistência da visão e 3) pelo efeito phi, ou seja, o «fenómeno do movimento aparente» quer dizer o mecanismo perceptual-cognitivo pelo qual o cérebro constrói continuidades de movimento inclusive quando percebe uma série de imagens estáticas (Stam, Bourgoynone e Flitterman-Lewis 1999).

Para Comolli (1994) o que provocou o medo aos espectadores sentados no Salão Indiano do Grand Café no boulevard des Capucines foi “a força da representação. Não é a representação que está em causa, é o real da representação. O que causou medo foi a força do cinema” (Addoc 2002, 88; tradução minha). Para o historiador Gunning (1995) o espanto dos primeiros espectadores é associado mais à capacidade técnica do aparelho de reprodução (que transformava imagens fixas em imagens em movimento) do que à crença ingénuas que confundia a imagem, impressão de realidade, com a própria realidade representada. Vejamos por exemplo uma crítica publicada no jornal *La Poste* — Paris, no dia 30 de dezembro de 1895, que vem no sentido desta afirmação de Gunning: “A beleza da invenção reside na realidade e na engenhosidade do aparelho” (Cinemateca Nacional 1976, s.p.). O mesmo acontece atualmente, com o cinema 3D, em que o espectador experiencia o espanto em relação à tecnologia de reprodução, que possibilita o desencadear de uma sensação de imersão física nos espaços do universo ficcional do filme, visto a percepção sensorial se ampliar muito não se limitando à binauralidade,

que já antes era possível, do som acusmático<sup>2</sup>, e que agora toma novas perspectivas quando, à semelhança do que acontece quando percecionamos a própria realidade, se associa à percepção das imagens do filme em estereoscopia, que induzem uma sensação de tacto.

Independentemente destas tomadas de posição, o certo é que desde o início do cinema e “do espetáculo como prática social e como exibição de modos de cultura” (Ledo 2004, 159), há questões que nunca deixaram de se colocar: Como é que o cinema constrói o seu espetador? Onde o situa: fora de campo, isto é, na plateia ou dentro do ecrã, enquanto sujeito da obra de arte? Estas são algumas das inquietações, objeto da minha reflexão ao longo deste texto, a que tentarei dar resposta, convocando alguns filmes, teorias da receção e autores.

### **Como é que o cinema constrói o espetador?**

Em 1900, Robert-William Paul utilizou deliberadamente um dispositivo fílmico, o *travelling*, em *Uma Corrida Louca de Automóvel em Picadilly Circus* para criar no espetador a ideia de estar dentro de um automóvel a uma velocidade louca e escapando por pouco a acidentes. Este dispositivo fílmico não foi usado por acaso, como aconteceu no primeiro *travelling* descoberto por Alberto Promio quando durante um passeio de gôndola, em Veneza, filmou o grande Canal; mas com uma intenção significativa. Ao ser planificado desencadeou o que Baudry (1979) denominou como identificação cinematográfica primária do espetador. No momento da projeção, o espetador identifica-se com a objetiva da câmara no momento da rodagem. Este processo de identificação é ambíguo na medida em que faz o espetador entrar diretamente no desenrolar da ação.

Três anos mais tarde, Edwin S. Porter, em *The Great Train Robbery* (*Assalto e Roubo de um Comboio*) (1903), juntou aos catorze quadros da sua película um plano fechado de um bandido apontando a arma ao público e

---

<sup>2</sup> Acusmática é uma palavra de origem grega descoberta por Jérôme Peignot e teorizada por Schaeffer, cujo significado é “que ouvimos sem ver a causa originária do som” (Chion 2011, 61).

disparando sobre ele. À semelhança do ocorrido aquando da projeção da vista Lumière *A Chegada do Comboio à Estação de La Ciotat*, este plano também causou uma grande impressão nos espetadores, provocou um efeito dramático, uma reação de algum pânico, tendo sido um elemento essencial para o êxito do filme. Devido à sua heterogeneidade em relação aos outros quadros não se sabia muito bem onde colocá-lo: “Esta cena pode colocar-se no princípio ou no final da película”, podia ler-se no catálogo Edison... Foi colocado no final, porque facilitava a saída rápida dos espetadores da sala. Podemos assim dizer que a planificação do filme — a introdução de um plano fechado (mais aproximado) depois de planos abertos (mais afastados), construiu o espetador como um ser emotivo que reage impulsivamente.

Em 1919, no Ártico onde o cinema praticamente ainda não fazia parte da vida dos seus habitantes, os esquimós, Flaherty após ter filmado a cena da caça à foca em que Nanook lutava com o animal, organizou uma projeção pública na sua minúscula cabana para os esquimós, caçadores, homens e mulheres e crianças, que descreve assim:

Em primeiro lugar, estavam incessantemente a olhar tanto para trás para a origem da luz no projetor como para o ecrã. Estava convencido de que a sessão seria um fiasco até que um caçador gritou: ‘I vink!’ (uma foca!). Os animais estavam deitados a aquecer-se na costa. No primeiro plano podíamos ver Nanook, com um arpão na mão, à procura, rastejando em direção aos espetadores. De repente, as focas sentem-se em perigo e começam a precipitar-se para a água. Houve então um grito de angústia na assistência. No ecrã, Nanook pega no arpão, visa e atinge uma foca. Ao longo do combate que se segue entre o animal tocado, na água, e Nanook que se agarra desesperadamente à linha do arpão, o barulho de um pandemónio desabou na assistência. Todos, homens, mulheres, crianças, começaram a combater a foca, tão inseguros como Nanook estava no ecrã de que a foca não se escaparia. ‘Ajudem-no!’, gritavam, ‘Ajudem-no, ajudem-no!’ Insistiam precipitando-se para a cobertura pendurada na parede da minha cabana. (Flaherty *apud* Baecque 1995; tradução minha).

É curioso observar como mais de vinte anos após a invenção do cinematógrafo, estes espetadores, ainda não iniciados nesta nova tecnologia de registo e de reprodução de imagens em movimento, reagem, inicialmente, com espanto e talvez mesmo com um misto de desconfiança e de curiosidade em relação à luz do projetor, ou seja, ao aparato tecnológico de reprodução e depois, à medida que vão observando uma situação que lhes é familiar, passam por um processo de imersão, de entrada no filme, de incapacidade de distanciamento e de distinção entre o real e a representação visual do real. Agem e reagem, de forma instintiva, como se estivessem a viver aquela situação de luta do homem contra a natureza pela sobrevivência. Esta atitude é também reveladora da importância da coesão social e da solidariedade nesta comunidade, em que a relação homem / natureza é de extrema importância para a preservação da vida.

Aquando das projeções das primeiras vistas Lumière, as reações das pessoas não se assemelharam às dos esquimós, por um lado, talvez por pertencerem a um mundo onde antes do aparecimento do cinema já havia outros aparatos, ainda que de visionamento individual, de reprodução do movimento, por outro, pelo facto de viverem numa sociedade inserida num outro patamar de desenvolvimento, onde o homem já não depende unicamente da sua relação com a natureza, mas mais da sua relação com a cultura.

À medida que a linguagem cinematográfica foi sendo sistematizada e que a montagem é concetualizada e se torna um elemento importante da escrita fílmica, a receção passou a ser associada ao dispositivo fílmico. Algumas das questões que se passaram a colocar foram: como é que a montagem pode provocar emoções, reações no espetador? Como é que o cinema influencia o espetador?

### **A montagem e o espetador**

Segundo Aumont (1996), Griffith foi o primeiro realizador americano que induziu emoções no espetador. Por exemplo, no seu filme *Nascimento de uma Nação* (1915), a última cena “salvamento no último minuto” joga de forma

deliberada com a angústia provocada no espectador pelo uso da montagem alternada. Se lermos a obra de Griffith convocando os modos de produção definidos por Odin (2000), podemos afirmar que este realizador americano criou um espectador “espetacular”, ou seja, um espectador que vê o filme como um espetáculo e “ficcionalizante”, isto é, um espectador que vibra ao ritmo dos acontecimentos fictícios contados no filme. Dito de outro modo, o que Eisenstein denominava como um espectador passivo, que se limita a viver o cinema como uma experiência estética.

Em *O Homem da Câmara de Filmar* (1929), Vertov cria uma nova experiência cinematográfica de rutura total entre o cinema e a literatura, um filme sem argumento, sem atores, sem legendas, sem intertítulos, um filme sobre o seu próprio processo de construção, desde a captura de imagens pelo homem da câmara, personagem principal do filme, à montagem (visionamento, seleção, corte, justaposição de planos, inserção de efeitos de transição) e ainda sobre a sua receção pelos espectadores na sala de cinema. Um filme em que Vertov desconstrói, mostra ao espectador que o cinema é o produto de um olhar, o do homem da câmara de filmar, é uma construção, o trabalho da montadora, o papel da montagem, e um produto que não ganha vida, existência sem o recetor, o espectador, que também ele opera uma construção mental do filme, a partir das imagens visuais observadas que povoaram a sua mente, transformando-se em imagens mentais.

Também no filme *Le Mépris* (1963) de Godard não há uma história. À semelhança de *O Homem da Câmara de Filmar*, *Le Mépris* é um filme sobre o cinema, embora a questão seja a da adaptação da *Odisseia* ao cinema, ou seja, o cinema e a literatura. É um olhar crítico sobre as divergências existentes entre o cinema comercial e o cinema independente. Um filme onde o público é convocado logo no início, quando ouvimos Godard a enunciar os créditos em voz *off*, como se fosse ele (o espectador) a ler a ficha técnica projetada no ecrã, e é convidado a assistir aos bastidores da realização de um filme. Assim como Vertov, também neste filme Godard desconstrói o processo de produção do filme, ou seja, apresenta ao espectador o filme não como produto mas em

processo, vejamos por exemplo um excerto do diálogo entre Francesca, Fritz Lang e o produtor:

- Francesca, o que é aquilo?
- É uma sereia.
- Fritz, isso está ótimo para mim e para ti, mas o público irá entender?
- É arte.
- Mas o público irá entender? (Godard, *Mépris*)

Como podemos depreender por este fragmento de diálogo, o espectador é pensado no ato de produção, como um elemento que, ainda que ausente do campo de visão, está presente no ato da criação que prepara e antevê os efeitos e as reações do público no momento do (des) encontro com o produto terminado, a obra.

O encontro do espectador com o filme está representado em *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985) de Woddy Allen, como uma paixão. Uma das personagens do filme, Tom, apaixona-se por uma espectadora assídua, Cecília. Sai da tela, pega na mão dela e abandona a sala de cinema sob o olhar estupefacto e incrédulo de todos os espectadores e dos atores, na tela, que pararam a sua representação. Como Tom é irreal, ou seja, é uma personagem representada por um ator real, o sonho dura apenas algum tempo, durante o qual o filme e o sonho se confundem...

Também o encontro do filme com outros filmes, ou seja, a intertextualidade está presente neste filme de Woddy Allen. No momento em que a personagem Tom sai da tela, há uma alusão à *Chegada do comboio à estação de la Ciotat*, ao momento em que o comboio se aproxima da estação, como se fosse sair do ecrã. O real e a ilusão do real confundem-se em ambos os filmes.

Avançando no tempo e na tecnologia, no ano 2000 Agnès Varda realiza *Os Respigadores e a Respigadora*, um documentário que teve um grande sucesso junto dos espectadores, quer com os que se identificaram com o modo de vida dos atores sociais representados no documentário, quer com aqueles a quem o

filme despertou uma tomada de consciência ecológica. Até que ponto esse sucesso se deveu à forma como a montagem construiu o espectador?

Como uma “pessoa” com quem Varda partilha a sua reflexão sobre a utilização da câmara de vídeo digital, a sua pequena câmara DV, que usa não como instrumento invisível para mostrar o que observa de forma objetiva, que tem a “tentação fantasmática da objetividade” (Piault 2000), tal como acontecia no cinema direto<sup>3</sup>, mas como instrumento de recolha da informação e de observação e reflexão de si mesmo?

Como um observador que testemunha o processo de construção do filme, observa as várias peças do puzzle que a investigação vai juntado?

Como um ser reflexivo que, ao assistir ao percurso de Varda na estrada, à viagem à procura dos atores sociais que contam e partilham as suas experiências de rebusca/respiga com os espectadores, experiências artísticas ou as suas experiências de vida, constrói também ele próprio a tese que está a ser construída pelo filme, ou seja, a reutilização do desperdício, nas sociedades consumistas, com fins diversos: subsistência, criação artística, gastronomia? Bordwell refere-se a esta última aceção de espectador como produtor de sentido.

Ao ver um filme, o recetor identifica certas indicações que o incitam a executar numerosas atividades de inferência, que vão desde a atividade obrigatória e rapidíssima de perceber o movimento aparente, passando pelo processo mais ‘penetrável do ponto de vista cognitivo’, de construir, digamos, vínculos entre as cenas, até ao processo ainda mais aberto de atribuir significados abstratos ao filme. Na maioria dos casos o espectador aplica estruturas de conhecimento às indicações que reconhece dentro do filme (Bordwell *apud* Gomes, 1985: 1142).

A experiência limite de produção do sentido do filme é visível no filme *Shirin* (2008) de Kiarostami. Cabe a cada espectadora / atriz a construção e produção do sentido do seu filme.

---

<sup>3</sup> Para uma informação mais detalhada veja-se, por exemplo, o filme *Cinéma Direct, Defining the moment* (1999), em que os participantes são os próprios cineastas que deram origem ao cinema direto e que, agora, com um distanciamento, dão o seu testemunho sobre essa experiência.



*Shirin* baseia-se em textos da tradição literária: Shirin e Khosraw, história adaptada por Farrideh Golbou, inspirada no trabalho de Hakim Nizami Ganjavi, poeta do século XII, que por sua vez se baseou num conto encontrado no *Shahnamah* (Livro dos Reis), um poema épico-histórico da literatura Persa escrito no fim do século X pelo poeta Firdawsi (cerca de 940-1020)<sup>4</sup>. História dos amores infelizes da princesa Shirin e do rei Khusraw, tão célebre no Irão como Romeu e Julieta foram na Europa.

*Shirin* começa com 14 imagens que contam visualmente a história de Shirin e Khosraw. Depois sucedem-se os rostos de 113 mulheres, 112 atrizes iranianas e uma francesa, Juliete Binoche, com um véu no rosto tal como as outras mulheres, exprimindo-se não pela palavra, mas pela emoção.

No filme *Shirin*, a sala de cinema que nós espetadores exteriores ao filme vemos, não existe, o filme que é suposto as atrizes/espetadoras verem também não existe. Foi um dispositivo construído por Kiarostami que o descreve do seguinte modo:

Tinha uma câmara pequena, três cadeiras numa sala vazia e uma folha de papel pendurada sob a objetiva. As mulheres estavam sentadas em silêncio total, fixando um ponto imaginário no papel. Apenas pusemos alguns efeitos de luz reproduzindo o que seria o reflexo de uma projeção de um filme diante delas. E pedi-lhes que pensassem num episódio amoroso, ou de um filme ou de uma história que fosse muito especial para elas e fizessem apelo a emoções profundas. Temos tantas histórias diferentes projetadas neste filme quantas as atrizes que são filmadas, cada uma projetando o seu próprio filme e cada uma delas reagindo a uma história mental que elas são as únicas a conhecer (Kiarostami, 2010)<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Informação recolhida em Biblioteca Digital Virtual, disponível em <http://www.wdl.org/pt/item/4076>. Acesso em 23 de setembro de 2011.

<sup>5</sup> Excerto de uma entrevista dada por Abbas Kiarostami ao *Ipsilon*, em 24-06-2010, que pode ser lida em <http://ipsilon.publico.pt/Cinema/entrevista.aspx?id=259721>. Acesso em 10 de setembro de 2010.

Nós espetadores, sentados na sala de cinema, não temos acesso às imagens correspondentes à banda sonora (vozes, música, ruídos) que ouvimos, mas aos rostos, em grande plano, das espetadoras que estão com olhar fixo, atento, emocionado a olhar para hipotéticas imagens projetadas no ecrã, para o fora de campo, isto é, o lugar do potencial, do virtual, do desaparecimento, do desvanecimento, do futuro e do passado que nunca se torna presente.

Para Kiarostami, o filme podia ter sido feito com um som japonês sem legendas, incompreensível ou mesmo sem som, porque o que lhe interessava era o mundo interior das mulheres no papel de espetadoras, um mundo ao qual só é possível aceder através dos rostos, das emoções, das reações... Recorda que na infância, aos 10 anos, tinha familiares que moravam em frente, embora a uma certa distância, de um cinema ao ar livre e quando um filme era projetado na parede de um imóvel vizinho, iam para o jardim assistir ao filme cujo som não ouviam. Inventavam eles próprios a história. Em *Shirin*, as espetadoras não têm acesso nem ao som nem à imagem. São elas que, à semelhança de Kiarostami, em criança, no papel de espetador, constroem a sua própria história.

O tema do espetador sempre interessou a Kiarostami. Não o espetador passivo, mas o espetador que

[...] possa intervir para preencher os vazios, as lacunas.

A estrutura do filme, em vez de firme e impecável, deveria ser enfraquecida, tendo em conta que não se devem deixar fugir os espectadores! Talvez a solução adequada consista em estimular os espectadores a uma presença ativa e construtiva. Por isso, estou a pensar num cinema que não mostre. Creio que muitos filmes mostram de mais e, por isso, perdem o efeito. Estou a tentar perceber quanto se pode fazer sem mostrar, Neste tipo de filme o espectador pode criar coisas de acordo com a sua experiência, coisas que nós não vemos, que não são visíveis (Kiarostami *apud* Cinemateca Portuguesa 2004, 19).

## Notas finais

Numa entrevista sobre o filme *Shirin*<sup>6</sup>, Kiarostami fez uma comparação curiosa entre o cineasta e o cozinheiro, dizendo que tanto para um como para outro, depois da «obra» terminada, o que interessa não é o produto, mas a reação dos que o veem ou provam. Quando os filmes deixam de ser meros objetos e são projetados, os olhos dos espetadores fazem viver o filme que permanecerá ou não nas suas mentes, povoará o seu imaginário. Quando o filme é exibido em sala “não se fala verdadeiramente dele, fala-se dos espetadores que o viram, como reagiram, aderiram, se deixaram a sala durante a projeção, eram numerosos ou não, etc.”<sup>7</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- ADDOC. 2002. *Cinéma documentaire. Manières de faire, formes de pensée*. Crisnée: Éditions Yellow Now.
- Andrade, Ana Lúcia. 1999. *O Filme dentro do filme. A metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Aumont, Jacques et al. 1996. *Estética del Cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Baecque, Antoine de. 1995. “Robert Flaherty part à la rencontre des Esquimaux.” *Cahiers de Cinéma* n° hors-série 26.
- Bamba, M. 2010. “Como o filme constrói e visa o seu público. (Batalha de Iwo Jima e Como Fazer um filme de amor).” *X Estudos de Cinema e Audiovisual*.  
[http://www.socine.org.br/livro/X\\_ESTUDOS\\_SOCINE\\_b.pdf](http://www.socine.org.br/livro/X_ESTUDOS_SOCINE_b.pdf). Acedido em 4 de fevereiro de 2011.
- Baudry, Jean-Louis. 1979. “Cinéma: Effets idéologiques produits par l’appareil de base.” *Cinéthique* 7-8: 1-8.

---

<sup>6</sup> Para mais informação vide entrevista de Kiarostami, editada por David A, disponível em <http://www.excessif.com/cinema/actu-cinema/dossiers/conversation-avec-abbas-kiarostami-shirin5650098-760.html>. Acesso em 28 março 2010.

<sup>7</sup> Ibidem.

- Bordwell, David. 1991. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Harvard: University Press.
- Chion, Michel. 2011. *A Audiovisão. Som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições Texto&Grafia.
- Cinemateca Nacional. 1976. *Louis Lumière, Vida e obra dum inventor*. Lisboa: Cinemateca Nacional.
- Cinemateca Nacional. 2004. *Abbas Kiarostami*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa—Museu do Cinema.
- Gomes, Fernanda de Oliveira. 2010. “A recepção coletiva e suas transformações: da participação afetiva em salas de cinema à participação efetiva em instalações interativas.” *Intexto* 1(22): 99-115. Acedido em 10 de setembro de 2010.
- Granja, Vasco. 1981. *Dziga Vertov*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Gunning, Tom. 1995. “O cinema das origens e o espectador (in)crédulo.” *Revista imagens* 5: 52-61.
- Jost, François. 2004. “Le pourquoi du comment: deux hypothèses sur l'évolution technique et narrative du cinéma des débuts.” In *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XX<sup>e</sup> siècle. The Cinema, A New Technology for the 20th Century*, editado por André Gaudreau, Catherine Russell e Pierre Veronneau, 265-72. Lausanne: Éditions Payot.
- Lapsley, Robert, e Michael Westlake. 1988. *Film Theory: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- Ledo, Margarita. 2004. *Del Cine-Ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós.
- Lioger, Richard. 1999. “Le documentaire dans son histoire.” *Le Portique* 3. <http://leportique.revues.org/index307.html>. Acedido em 20 de maio de 2010.
- Mendes, Pedro Rosa. 2010. “As mulheres são mais emocionais, complexas e belas” <http://ipylon.publico.pt/Cinema/entrevista.aspx?id=259721>. Acedido em 10 de setembro de 2010.
- Morin, Edgar. 1997. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio d'Água.

- Morin, Edgar. 2008. "A alma do cinema. (Capítulo IV de O Cinema ou o Homem Imaginário)". In *A experiência do cinema: antologia*, editado por Ismail Xavier, 145-72. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes.
- Nunes, Maria Fátima. 2008. *Imagens das Migrações. Chineses na área metropolitana do Porto. Do ciclo da seda à era digital*. Tese de doutoramento, Universidade Aberta.
- Odin, Roger. 2000. "La question du public. Approche sémio-pragmatique." *Réseaux* 18(99): 49-72.
- Pereira, Wagner Pinheiro. 2003. "Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo." *História: Questões & Debates* 38: 101-31.
- Piault, Marc-Henri. 2000. *Anthropologie et Cinéma*. Paris: Éditions Nathan,
- Piçarra, Maria do Carmo. 2006. *Salazar Vai ao Cinema. O Jornal Português de Actualidades Filmadas*. Coimbra: MinervaCoimbra.
- Pina, Luís de. 1982. "Panorama historique du cinéma portugais, Le cinéma parlant". *Le Cinéma Portugais*: 21-59.
- Pinelli, E. M. 2006. "O Papel do espectador Cinematográfico."  
<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0965-1.pdf>. Acedido em 10 de setembro de 2010.
- Stam, Robert, Bourgoyne, Robert e Sandy Flitterman-Lewis. 1999. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona e Buenos Aires: Paidós.

## FILMOGRAFIA

- Allen, Woody. 1985. *A Rosa Púrpura do Cairo*.
- Eisenstein, Sergei. 1947. *Ivan, o Terrível*.
- Godard, Jean-Luc. 1963. *Desprezo*.
- Kiarostami, Abbas. 2008. *Shirin*.
- Lumière, Louis. 1895. *A Chegada do comboio à estação de la Ciotat*.
- Paul, Robert-William. 1900. *Uma Corrida Louca de Automóvel em Picadilly Circus*.
- Porter, Edwin S. 1903. *The Great Train Robbery*.
- Riefenstahl, Leni. 1935. *O Triunfo da Vontade*.

Vertov, Dziga. 1929. *O Homem da Câmara de Filmar*.

**Maria Fátima Nunes** é licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, mestre em Relações Interculturais e doutora em antropologia (especialização em antropologia visual), pela Universidade Aberta. Professora auxiliar no Instituto Superior da Maia, Departamento de Ciências da Comunicação e Tecnologias da Informação (nas áreas de: semiótica da imagem dinâmica e estudos fílmicos) e investigadora integrada do Centro de Estudos de Língua, Comunicação e Cultura (CELCC). Áreas de investigação: antropologia, antropologia visual, imigração chinesa, cinema chinês, filme documentário, semiótica do cinema. Realizadora de documentários. Membro da Associação de Investigadores de Imagens em Movimento. Membro associado do espaço Q | Quadras Soltas, Porto. Membro da comissão técnico-científica do Seminário História dos Roteiristas organizado pelo Núcleo Audiovisual e Centro de Comunicação e Letras, São Paulo, Brasil. Formadora na área das Tecnologias Educativas e da Educação Multicultural.