

A ESPECTATORIALIDADE COMO APORTE TEÓRICO PARA O ESTUDO DO CINEMA BRASILEIRO¹

SPECTATORIALITY AS A THEORETICAL FRAMEWORK FOR THE STUDY OF BRAZILIAN CINEMA

Marco Leal Oliveira ²

Resumo: *O presente artigo consiste em uma elaboração teórica sobre o uso da espectralidade no estudo cinematográfico, tendo como objeto de estudo o cinema brasileiro e sua configuração espectral no país. A origem do artigo se deu no próprio trabalho de dissertação do autor, sendo parte fundamental das investigações acerca desta configuração à luz do recente sucesso do cinema brasileiro em premiações mundiais e dentro do ecossistema de recepção nacional. A partir das proposições de Mahomed Bamba e Fernando Mascarello, o artigo busca traçar um panorama dos estudos espectoriais e também da possibilidade de estes oferecerem uma nova perspectiva para a pesquisa audiovisual.*

Palavras-Chave: *Espectatorialidade. Cinema Brasileiro. Teoria cinematográfica.*

Abstract: *This article consists of a theoretical elaboration on the use of spectatorship in film studies, taking Brazilian cinema and the country's spectatorial configuration as its object of study. The article originates from the author's own dissertation research and represents a fundamental part of the investigations into the spectatorial configuration in light of the recent success of Brazilian cinema in international awards and within the national reception ecosystem. Based on the propositions of Mahomed Bamba and Fernando Mascarello, the article seeks to outline an overview of spectatorship studies and also the possibility that they may offer a new perspective for audiovisual research.*

Keywords: *Spectatorship. Brazilian Cinema. Cinematographic Theory.*

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Recepção, Circulação e Usos Sociais das Mídias.. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

² PPGCOM UFRGS, Mestrando, marcolealoliveira96@gmail.com.

O espectador nos estudos de cinema

Existiria uma “função-espectador” cuja formalização pudesse conduzir a uma teoria da espetatorialidade e da recepção? A pergunta, além de provocadora, pode ser um bom ponto de partida para uma discussão das maneiras como as teorias do cinema ignoram, redescobrem, repensam e apreendem a dimensão espetatorial da experiência fílmica. (Bamba, 2013, p. 21)

A questão acima surge logo no primeiro parágrafo de um artigo onde Mahomed Bamba discorre sobre as possíveis diferenças entre as teorias da *recepção cinematográfica* e a *espetatorialidade fílmica*. Talvez mais importante do que propor ou encontrar este *ponto de partida*, o que o autor faz é reconhecer, mesmo antes das elaborações e possíveis respostas ao longo do texto, a importância do espectador no estudo do cinema. Pois basta o reconhecimento para que a problemática, que Bamba abraçou em seus estudos, apareça: se fala muito do espectador quando se fala, pesquisa e teoriza cinema, mas poucas dessas conversas, pesquisas e teorias parecem compreender o que o autor entende como a *função-espectador*.

“Atravessado por uma série de questões, de abordagens e de modelos” (Bamba, 2013, p.11), não falta variedade ao campo de estudos espetatoriais. O que podemos apontar, porém, é a necessidade de reorganização das “pertinências que norteiam cada modelo analítico”, em busca de uma reinterpretação do que é o papel do espectador não apenas na pesquisa cinematográfica, mas em outras esferas do cinema. De acordo com Lucas (2018) o esforço de Bamba está justamente em tentar indicar quais são as lacunas do campo de estudos da recepção cinematográfica, como fica evidente no mapeamento que o autor realizou em 2013.

Outro mapeamento fundamental para o estudo do campo é aquele realizado pelo pesquisador Fernando Mascarello em sua tese de doutorado (2004), onde traça o avanço da pesquisa espetatorial do final dos anos 60 até o início dos anos 2000, evidenciando este caráter lacunar que serviria de base para a problematização de Bamba.

Nos interessa, em especial, a mudança de paradigma apontada logo no início do texto, onde Mascarello (2004) se refere à como a teorização da espetatorialidade pode ser narrada em termos de um deslocamento desde as perspectivas de homogeneidade, típicas das teorias

dos anos 70, para as da heterogeneidade, observada em estudos a partir dos anos 80. No primeiro grupo, o autor destaca um pensamento que retira seja a instância textual, seja a espectral, do contexto sócio-histórico da produção e recepção cinematográficas (Mascarello, 2004, p. 10). Já o segundo grupo apresenta uma ruptura teórico-metodológica, onde o contexto começa a ser compreendido pelos estudos de forma a não mais isolar o espectador. De acordo com Mascarello (2004, p. 10), passa-se a examinar, a partir deste período, a relação entre texto fílmico e audiência em termos de suas manifestações pontuais, historicizadas, contemplando-se a diversidade encontrada, extra textualmente, nos momentos da produção e da recepção.

Abastecido pelas contribuições destes dois autores, o propósito deste trabalho não é necessariamente recapitular ou remapear o panorama dos estudos de recepção cinematográfica, mas trazer algumas de suas conclusões para melhor compreender como o espectador é retratado nestes estudos, para então avançar em direção às possibilidades da espectralidade. Para isso, observamos inicialmente um exemplo central na ruptura apontada por Mascarello, e então seguimos para sua tentativa de categorização que surgiu a partir desta ruptura.

Laura Mulvey, teórica conhecida por formular o conceito do *male gaze*³, cuja influência se estendeu tanto na academia como na crítica cinematográfica, aborda em seu texto, *Visual pleasure and narrative cinema*⁴, a análise fílmica com o auxílio da psicanálise, para elaborar como o cinema clássico norte-americano⁵ se construiu em torno da perspectiva masculina. Filmes de cineastas como Alfred Hitchcock teriam sido construídos em função das demandas do olhar masculino, restando à mulher o papel de imagem-objeto (Oliveira Jr. 2015, p. 111), associando assim elementos da linguagem cinematográfica a aspectos sócio-culturais do cinema.

Em suma, a autora parte da psicanálise para analisar como o desenvolvimento estético do cinema hollywoodiano reflete a predominância da visão masculina em todo o processo cinematográfico⁶, afetando também o modo como os filmes são recebidos pelos espectadores.

³ *Olhar masculino*, em inglês

⁴ Publicado inicialmente na revista britânica de cinema *Screen*.

⁵ Normalmente considerado entre os anos de 1920 e 1950

⁶ Em estudo publicado na revista PLoS ONE em 2020 (AMARAL), se descobriu que o número de diretoras mulheres foi de 5% a quase zero no período entre os anos 1920 e 1950, descritos como a “era de ouro de Hollywood”.

A magia do estilo hollywoodiano em sua melhor forma (e de todo o cinema que caiu sob sua esfera de influência) surgiu, não exclusivamente, mas em um aspecto importante, de sua habilidosa e satisfatória manipulação do prazer visual. Sem ser contestado, o cinema dominante codificou o erótico na linguagem da ordem patriarcal dominante. (Mulvey, 1975, p. 8)

O texto de Mulvey teve considerável influência na teoria feminista que, ao apontar as lacunas da representação feminina no cinema, propôs uma guinada em direção a ruptura comentada por Mascarello.

Uma primeira manifestação do deslocamento do texto ao contexto é a pressão acusada pela teoria feminista do cinema no sentido de preencher a lacuna, que passa a ser denunciada, entre “a mulher” (woman) inscrita textualmente, objeto das investigações teóricas e analíticas, e “as mulheres” (women) membros das audiências, as espectadoras concretas. (Mascarello, 2004, p. 72)

O autor segue este pensamento citando Mayne (1993, p. 60), ao dizer que “algumas análises textuais ou teóricas recentemente publicadas julgam necessário explicar sua própria falta de investigação sobre a resposta das audiências”. Ou seja, a lacuna deixada pelo espectador não é um problema restringido ao gênero, mas a partir dos estudos feministas foi possível observar um movimento em direção a uma variedade de “estudos pelo menos igualmente preocupados com as audiências concretas” (Mascarello, 2004, p. 72), os quais o pesquisador categoriza em cinco vertentes principais: (1) o debate “mulher x mulheres” na teoria feminista do cinema, (2) os “estudos da intertextualidade contextual”, (3) os “estudos históricos de recepção”, (4) os estudos etnográficos de audiência e (5) a “política da localização”. A fim de estabelecermos algumas bases para a elaboração deste trabalho acerca da espectralidade como aporte teórico, vamos repassar brevemente estes períodos históricos e ver como o espectador é compreendido em cada um.

Embora a primeira vertente, inspirada pelo trabalho de Mulvey, tenha sinalizado uma evolução na contextualização da experiência do espectador ao aproximá-lo dos demais processos cinematográficos, para Mascarello:

As investigações sobre o extratexto – mesmo quando puramente teóricas – de fato se iniciam apenas em uma segunda vertente do deslocamento, ao aparecerem estudos cujo objeto é o espaço interdiscursivo, construído em torno aos filmes, e que influenciam na sua recepção. (Mascarello, 2004, p. 73)

Nestes estudos, denominados como estudos de *intertextualidade contextual*, o autor identifica resultados da convergência entre a moldura contextualizante dos estudos

culturalistas de audiência e as especificidades epistemológicas e disciplinares do cinema, algo que se desenvolve na terceira vertente: com a intenção de contribuir para a elaboração de uma história das audiências, *os estudos históricos de recepção* são o produto da combinação de esforços entre a historiografia e os estudos da espectralidade (Mascarello, 2004, p. 73). Miriam Hansen figura como um dos principais nomes deste período, com seus estudos focando menos em medir as audiências empiricamente, e sim em teorizar sobre a relação de diferentes tipos de espectador com o cinema, investigando o papel do cinema no movimento transcultural norte-americano nos anos 20. Na citação a seguir, ela aborda como diferentes agentes da indústria cinematográfica afetaram a relação do cinema com o espectador, oferecendo uma base para compreendermos mudanças mais recentes, como aquela provocada pelo digital, ainda em curso.

Em um nível geopolítico, a mudança nas relações entre filmes e espectadores corresponde ao surgimento de novas redes corporativas transnacionais que circulam filmes e vídeos juntamente com música, alimentos, modas, publicidade, informações e tecnologias de comunicação. Embora os sistemas de distribuição e troca estejam interconectados e unificados em escala global, o processo é caracterizado por uma crescente diversificação dos produtos e, ao mesmo tempo, por uma maior privatização dos modos e espaços de consumo. (Hansen, 1991, p. 136)

Embora Hansen tenha se encarregado de expandir os horizontes do estudo espectral, tocando em áreas como a antropologia e o reflexo das mudanças geopolíticas no comportamento humano, para Mascarello (2004, p. 74) é apenas na quarta vertente que encontramos os exemplos mais bem sucedidos de estudos espectoriais, por estes “operarem a aplicação do método etnográfico à investigação das audiências cinematográficas, afirmando, neste processo, os prazeres espectoriais dominantes de espectadores agora considerados ativos frente ao texto fílmico”. Destacando o estudo de Stacey (1994), onde a autora se pergunta sobre a possibilidade de uma etnografia feminista, Mascarello aponta para como uma investigação do espectador durante seu processo espectral pode significar uma adoção bem sucedida da espectralidade como teoria.

Curiosamente, a última vertente assinalada, que corresponde a estudos que ocorreram entre o final dos anos 90 e início dos anos 2000, apresenta uma espécie de retrocesso. Se concentrando nas áreas do feminismo negro e da teoria pós-colonial, são estudos que se articulam sobretudo no plano teórico (Mascarello, 2004, p. 74), que compreendem questões contemporâneas relevantes, mas retrocedem na aplicação metodológica, algo que pode ser

observado ao abordar o atual panorama do campo no Brasil, que faremos no subcapítulo seguinte.

A partir do cruzamento entre o apanhado de Mascarello e as ponderações de Bamba, é possível fazer uma série de observações. Embora o espectador esteja sempre presente nestas abordagens, muitas vezes ele está do outro lado da margem, contraposto ao filme ou à teoria, e na maioria das vezes limitado à um destes - ou, nos melhores casos, à ambos. Se discutem os contextos sócio-históricos, sócio-econômicos, sócio-culturais, mas há uma clara ausência na aproximação do espectador de todo o processo cinematográfico, que pode ser vista em estudos esparsos como o de Mulvey - mas, no caso deste em específico, a partir da psicanálise e não da espetatorialidade.

E mesmo quando se parte do estudo do espectador, muitas vezes este é isolado em alguma delimitação, cujo foco está mais nos aspectos sociais, econômicos ou geográficos do que no espectador em si. Um estudo pode, por exemplo, buscar compreender a experiência espetatorial de um grupo de pessoas em relação a uma amostra de filmes (como faz o de Hansen): o resultado, porém, só pode ser situacional e profundamente marcado pelo recorte escolhido, revelando algo sobre *aqueles* espectadores e *aquela* amostra, potencialmente cumprindo os objetivos da pesquisa, mas não contribuindo no avanço em direção a uma melhor compreensão sobre a espetatorialidade em si. Para Bamba (2013, p. 52), ao tomar como objeto de estudo o público, o pesquisador se defronta com a questão da acepção desta palavra no campo cinematográfico, e o modo como se “reconstroem os públicos no tempo” pode conduzir o pesquisador a se interessar mais por alguns aspectos da recepção em detrimento de outros.

Talvez seja possível apontar como, em boa parte das vezes, o que se estuda nem chega a ser a *função-espectador* como pensada por Bamba, mas as *interações* entre espectador e cinema, palavra que, por si só, já denota uma ideia de entes separados.

(...) quando a perspectiva é declaradamente histórica e sociocultural, a recepção é apreendida pelo viés de um leque de comportamentos que incluem tanto o consumo quanto os diversos modos de usos e de apropriação das obras no espaço público. Em outras palavras, é o estudo das interações entre o cinema, os filmes, os contextos sócio-históricos, as instituições sociais e os espectadores que acabam sendo privilegiados. (Bamba, 2013, p. 23)

Ao invés de estudar essas interações, a espetatorialidade surge como uma possibilidade de pensar nas *relações* entre espectador e o recorte de cinema escolhido. Uma possibilidade de integrar, ou, novamente, de reconhecer o que já é integrado, mas que se separa na maioria das abordagens de estudos de recepção que fazem o caminho contrário: reduzindo esta relação intrínseca a uma interação pontual. O espectador recebe um filme, estudamos então porque o espectador o recebeu da maneira que o recebeu, e não toda a construção espetatorial que levou à esta relação.

O panorama é extenso e vai além da pesquisa acadêmica. Podemos pensar nos livros de roteiro, em como autores como Syd Field e Robert McKee culpam o “atual” estado do cinema na ineficácia dos roteiristas em apelarem para os espectadores. Mas quem são os espectadores? Proposições como essa mais inspiram jargões, por vezes repetidos pela crítica de cinema (“o roteiro subestima o espectador”, “o roteiro está sempre um passo à frente do espectador”), do que propõe investigações, consolidando um posicionamento que entende o espectador como fim (o roteiro deve ser “feito” para o espectador), e não como parte integral do processo. Pois se o espectador hipotético (que em ambos destes livros nem chega a ser perfilado) responde a um tipo de filme, há motivos para isso que vão além da recepção, mas que são reduzidos exclusivamente ao filme e suas capacidades técnicas e estéticas.

É possível discutir, então, se pensar o espectador desta forma é pensar o espectador de qualquer forma. Pois se o papel do espectador para estes estudos é representar teorias e modelos analíticos, qual o papel do espectador no *cinema*? Consumir? Dizer, para o mercado, e para o artista, o que funciona? Servir de parâmetro para um método de produção em constante busca do que irá fazer sucesso? Pensar dessa maneira é pensar o espectador como um fim (no caso dos estudos), como um objetivo (no caso da indústria), e não como objeto indissociável do que podemos chamar de ecossistema cinematográfico.

As relações entre o espectador e o filme parecem receber uma atenção especial quando levamos em conta os primeiros grandes teóricos do cinema como organizador por Dudley Andrew⁷ que, de Munsterberg⁸ a Eisenstein⁹, acreditavam estar na mente do

⁷ Em seu livro: *As Principais Teorias do Cinema* (1989)

⁸ De acordo com Dudley Andrew (1989), o psicólogo e teórico germano-americano, Hugo Munsterberg, acreditava que o cinema funcionava a partir da cognição do espectador, de um processo psicológico que dava forma ao filme apenas pela mente de quem o assiste.

⁹ Um dos principais postulantes da montagem soviética, o cineasta e teórico soviético, Sergei Eisenstein, acreditava que o significado dos filmes se dava na cabeça do espectador a partir do resultado da soma dos planos, e não necessariamente do que estes mostram individualmente.

espectador a montagem final do filme, sua significação máxima. As ideias de Arnheim¹⁰, por exemplo, inspiraram os estudos de Christian Metz, cujas contribuições, embora substanciais e reconhecidas no subcampo, ainda partem mais do encontro do filme com a psicanálise: o receptáculo deste encontro é o espectador, mas este segue sendo meramente um receptor, por mais ativo e participativo que seja na experiência cinematográfica.

Alguns anos após as pesquisas de Bamba e Mascarello, uma nova vertente pode ser observada no campo de estudos espectatoriais, tendo a digitalização como um novo ângulo de pesquisa. A própria Mulvey abordou o tema, sinalizando como as novas tecnologias alteram a maneira como o espectador não apenas recebe o filme, mas em como podem alterar a experiência do assistir, gerando uma reestruturação significativa no processo espectatorial.

O desejo de posse, antes só realizado fora do filme, em fotos e pôsteres, agora pode ser satisfeito não apenas na imobilidade, mas também na repetição de movimentos, gestos, olhares e ações. Nesse processo, a ilusão de vida — tão essencial ao efeito de realidade do cinema — enfraquece, e o aparato técnico se sobrepõe aos movimentos da figura, que são inevitavelmente repetidos com exatidão mecânica. A figura humana torna-se uma extensão da máquina, evocando os fantasmas pré-cinematográficos dos autômatos. (MULVEY, 2006, p. 170)

Com esta breve retomada acerca do desenvolvimento dos estudos espectatoriais anglo-americanos nos últimos 60 anos, é possível perceber questões que interferem no reconhecimento da espectatorialidade. Mas antes de abordarmos a espectatorialidade como uma possibilidade teórica para o estudo do cinema, devemos trazer nossas atenções para o campo brasileiro de pesquisa.

Os estudos espectatoriais brasileiros

Há, como podemos ver, uma dificuldade em traçar os limites e o campo de atuação da espectatorialidade no cenário anglo-americano, algo que se estende também quando trazemos a conversa para o Brasil. A partir de outra pesquisa realizada por Mascarello (2005), é possível dizer que um fator determinante para isso, além do papel reduzido do espectador nos estudos cinematográficos, reside na escassez de pesquisas de recepção na área do cinema no

¹⁰ Escritor e teórico alemão, Rudolf Arnheim buscou comprovar cientificamente os efeitos espectatoriais.

país, o qual o autor compara desfavoravelmente ao já modesto e marginal panorama mundial, e que encontra ecos no apanhado feito pelos pesquisadores Nilda Jacks, Guilherme Libardi e Lírían Sifuentes (2024), uma década e meia depois¹¹.

Se nos atermos aos onze trabalhos de recepção/consumo cinematográfico assinalados no período de seleção, todos possuem recortes específicos, tendo como objeto de estudo lugares (Sala Redenção, Cuca Barra, bairro Borboleta), plataformas (a Netflix), gêneros (os docudramas), filmes de grandes corporações (*Batman vs Superman*, *O Retorno de Jedi*, *O Hobbit*) ou os próprios espectadores (mulheres negras, fãs, empregadas e patroas). Em alguns destes trabalhos podemos observar, porém, uma preocupação em contextualizar a experiência espectral para além do processo de recepção: Lucas (2018), por exemplo, analisa a influência dos *fandoms* em aspectos da produção da trilogia cinematográfica *O Hobbit*. Nenhum destes trabalhos aborda o cinema brasileiro como objeto primário de estudo.

Essa escassez de pesquisas sobre o nosso cinema dialoga, também, com aspectos cinematográficos e industriais, algo apontado anteriormente por Mascarello (2005, p. 129) ao delinear um paralelo entre a influência do cineasta brasileiro Glauber Rocha e a limitação que se desenvolveu a partir dela nos estudos de recepção. É como se a influência do diretor, que reverbera século 21 adentro¹² e que veremos mais a fundo no capítulo seguinte, fosse responsável também pela limitação de estudos que permitam entender a configuração espectral junto ao público brasileiro para além do que o autor descreve como *glauberismo* - efeito perceptível em outras dimensões do cinema no Brasil, em especial a crítica e a estética. Em livro organizado por Jacks (2023), onde reúne entrevistas com pesquisadores de cinema e recepção que tratam sobre a espectralidade em diferentes campos e níveis, Mascarello reforçou esta ideia, ampliando a lente para os cineastas envolvidos tanto no Cinema Novo (encabeçado por Rocha), como no Cinema Marginal.

Este conjunto de pesquisadores, cada qual com sua visada particular, elegeu como foco de seus interesses o estudo historiográfico e analítico e a concomitante valorização e celebração do Cinema Novo e do Cinema Marginal brasileiros (além de seus precursores e herdeiros), juntamente com o discurso estético, político e teórico de seus principais cineastas – permeado de nuances e diferenças internas, é bem verdade, mas convergindo

¹¹ A cargo de comparação, na quarta versão do livro Meios e Audiências foram anotados onze estudos de recepção/consumo cinematográfico no país entre 2016 e 2020, contra 64 teses ou dissertações de recepção/consumo televisivo no mesmo período.

¹² Na listagem dos 100 maiores filmes brasileiros feitos pela Abraccine em 2015, Rocha (5) era o cineasta com maior número de obras.

em seu diálogo com os postulados do cinema moderno no plano internacional. (Mascarello, 2023, p. 30)

É possível observar como os estudos do cinema brasileiro, desde cedo, já tratavam sobre a ausência de maior interesse, seja do público, do estado ou mesmo de estudiosos e pesquisadores. Ainda nos anos 70, durante o ápice dos Cinema Novo e Marginal, Paulo Emílio Salles Gomes¹³ aborda alguns dos motivos do porquê se estudar cinema no Brasil é uma tarefa tão desafiadora, e oferece uma base interessante para se entender o contexto histórico dos estudos cinematográficos no país e como estes afetam nossa percepção do momento contemporâneo:

O Brasil se interessa pouco pelo próprio passado. Essa atitude saudável exprime a vontade de escapar a uma maldição de atraso e miséria. O descaso pelo que existiu explica, não só o abandono em que se encontram os arquivos nacionais, mas até a impossibilidade de se criar uma cinemateca. Essa situação dificulta o trabalho do historiador, particularmente o que se dedica a causas sem importância como o cinema brasileiro. (GOMES, 1973, p. 7)

Questão que se estende ao campo da recepção, ao qual retornamos para resgatar o panorama feito por Bamba (2013), onde reforça que mesmo ao mudar o direcionamento da pesquisa o problema se mantém, pois são as abordagens históricas que enfrentam o maior desafio quanto à reconstituição das práticas de recepção do passado. Reconhecendo que, já meio século atrás, escrever sobre cinema brasileiro não era mais uma tarefa pioneira, Gomes (1973) constata que há um desinteresse e uma falta de comunicação entre estes estudos e o público.

Embora seja possível dizer que o texto acadêmico não é acessado pela maior parte dos espectadores, a maneira como o cinema é pensado influencia os modos de produção deste e, por consequência, o modo como este chega ao espectador. Podemos tomar a França como exemplo, pois foi nas páginas da revista *Cahiers du Cinéma* que a *Nouvelle Vague*¹⁴ se desenvolveu, a partir de críticos e pesquisadores que viriam a se tornar cineastas influentes¹⁵ e de apelo popular. À época do Cinema Novo existia, para cineastas como Glauber Rocha¹⁶ e

¹³ A quem Desbois (2016) descreve como o primeiro grande crítico do cinema brasileiro.

¹⁴ Algo como *Nova Onda Francesa*, movimento cinematográfico que nasce a partir do descontentamento dos crítico-cineastas com o cinema francês da época.

¹⁵ Cineastas como Éric Rohmer, Jean-Luc Godard e Jacques Rivette iniciaram suas carreiras como críticos e acadêmicos, e fizeram parte do movimento que influenciaria novas escolas de cinema ao redor do mundo.

¹⁶ De acordo com Mateus Araújo (2019), Glauber é autor de mais de 1000 publicações no Brasil e no mundo, incluindo textos, entrevistas e livros.

Rogério Sganzerla¹⁷, uma preocupação com o debate cinematográfico tanto na crítica como na academia, configurando um momento de consciência coletiva acerca dos diferentes agentes cinematográficos do país por meio de seus principais realizadores.

Outro fator a ser considerado é justamente essa dificuldade de comunicação entre as diferentes esferas do cinema brasileiro, dos quais a pesquisa acadêmica não poderia escapar. Mascarello (2005) destaca, ainda, uma resistência na pesquisa brasileira de dialogar com a produção teórico-metodológica internacional, e podemos adicionar aqui o aspecto sócio-econômico: a universidade brasileira ainda é jovem quando comparada com instituições de países como Estados Unidos, França e Inglaterra, principais postulantes do estudo espectral mundial.

Portanto, se bem o panorama mundial da pesquisa de recepção cinematográfica é modesto e marginal, o brasileiro, em contrapartida, virtualmente inexistente. Mais que isso, em realidade, ao confrontar-se a situação dos estudos de cinema no Brasil com a dos *film studies* internacionais, percebe-se uma defasagem anterior e fundamental na Academia nacional: o próprio estudo teórico da espectralidade cinematográfica. (Mascarello, 2005, p. 136)

Um dos desafios deste trabalho é a dificuldade em investigar um campo internacional lacunar e um campo brasileiro ainda pouco explorado, a partir de um conceito que, como veremos a seguir, ainda está em formação. Tendo em mãos o trabalho de base realizado por Mascarello e Bamba, seguimos em direção ao reconhecimento da espectralidade como aporte teórico, vendo, à seguir, como a compreensão do espectador na pesquisa cinematográfica abre a possibilidade de se estudar cinema por um conceito que abrange não apenas os estudos da recepção, mas que constitui uma teoria própria, capaz de ser abordada de maneira independente à outros modelos.

¹⁷ De acordo com Luiza Müller (2017), as reflexões teóricas de Rogério Sganzerla sobre o audiovisual não estão formalizadas em nenhum manifesto ou texto produzido pelo cineasta, mas sim dispersas em sua obra, que compreende a produção audiovisual, críticas de cinema, textos e declarações dadas à imprensa.

Elaborando o conceito

A par da escassez de estudos e do campo limitado de pesquisa, um outro obstáculo para a consolidação da espectralidade reside na terminologia. Do inglês *spectatorship*, cujo significado já distingue de sua tradução brasileira no estudo acadêmico, é um conceito de nome complexo e de pronúncia intrincada que, apesar de já empregado por uma gama de pesquisadores para se discutir o audiovisual, ainda carece de um consenso. Em seu livro de entrevistas, Nilda Jacks (2023) atenta para esta indefinição:

(...) há entrevistas que claramente tratam a espectralidade como um conceito, que segundo Comte-Sponville é fruto de uma concepção que exige elaboração e é resultado de uma prática e elemento de uma teoria. E há entrevistas que tratam a espectralidade como uma noção, que diferente da natureza conceitual é uma ideia abstrata ou geral. (Jacks, 2023, p. 10)

Para este trabalho, compreende-se a espectralidade não como noção, mas como conceito, pois se o primeiro sugere um conhecimento intuitivo, nesta pesquisa partimos de tentativas prévias de solidificá-lo teoricamente. Como aponta Jacks:

Como noção vem do senso comum e é um fato, e o conceito tem singularidade e é uma elaboração, há material abundante no conjunto das entrevistas para dimensionar as concepções e apropriações realizadas por parte dos agentes dos campos de estudos aqui em questão, suficientes para vislumbrar os embates e consensos teóricos. (Jacks, 2023, p. 10)

O dilema parece ser justamente o ato de solidificar uma ideia cuja principal característica é a abrangência: para compreender o espectador não basta apenas saber o que este achou de tal filme, mas percorrer todo o caminho do filme até este espectador, do espectador até este filme, e dos novos caminhos que surgem quando estes entram em contato. A interação nos interessa menos do que a compreensão de uma relação complexa e que não se resume a um único filme ou a um único grupo de espectadores ou a uma única experiência de recepção.

Para Felipe Muanis, um dos entrevistados de Jacks, este sentimento de indefinição pode estar relacionado à característica de expansividade ligada ao conceito, o qual ele procura abordar de maneira prática e compreensível, mas sem limitar seu potencial de abrangência:

É necessário pensar no termo como um processo, como uma particularidade, abrangendo uma série de fatores não restritos ao espectador, mas são relações desse espectador com outras coisas, com os meios, com a maneira como você consome, com a própria cultura, na forma como esse espectador interage com o meio em diálogo com a cultura que eles estão inseridos. (Muanis, 2023, p. 78)

Sentimento que Bamba (2013, p. 23) já havia mencionado ao comentar sobre as muitas abordagens e modelos de análise envolvendo as pesquisas de recepção e de espetatorialidade. Diferentemente da análise fílmica, por exemplo, há uma diferença considerável no próprio entendimento do conceito que varia de país para país. Para Vieira, outro dos entrevistados por Jacks (2023), Brasil, México e Argentina se destacam no estudo espetatorial na América Latina por serem países não só pioneiros na presença do cinema desde o final do século XIX, mas principalmente por terem centros fortes de produção cinematográfica e também de teoria e pesquisa. O autor destaca, porém, que países como Venezuela, Colômbia, Peru, Chile e Uruguai também possuem pesquisas semelhantes, o que pode tornar sua adoção como teoria comum um assunto ainda mais delicado.

Visto estas indefinições, este artigo busca, dentro dos estudos nos quais se baseia, uma maior definição da espetatorialidade. Para isso, é importante notar a proximidade entre o conceito e os estudos de recepção, pois a posição aqui defendida é de que a espetatorialidade, embora parte dos estudos de recepção, possui uma capacidade específica para o estudo do cinema, oferecendo um modo de pensar o cinema brasileiro em uma dimensão mais sensível que apenas a relação entre emissor e receptor.

(...) há uma diferença inicial fundamental entre recepção e espetatorialidade, que é tirar o peso, uma certa carga negativa do primeiro termo, rejuvenescê-lo e trazer essa discussão para o contemporâneo, imbricada de suas tantas complexidades. Em vista disso tudo, prefiro utilizar o termo espetatorialidade no caso do audiovisual, porque ele ajuda a abrir nosso entendimento de recepção para outras variáveis. (Muanis, 2023, p. 81)

Esta ideia de especificidade está presente em diversas das entrevistas, e é elemento central nas pesquisas e proposições de Bamba. Em seu panorama, o autor sugere a possibilidade de aplicar o conceito não apenas como teoria nos estudos cinematográficos, mas de sua execução de maneira independente a outras abordagens.

As teorias da recepção estão longe de formar um campo homogêneo e já constituído. Pelo contrário, postular sua existência enquanto área específica nos estudos do cinema exige, primeiramente, um trabalho de reconstrução e de revisão dos

modelos analíticos em que a espectatorialidade vem sendo problematizada de forma fragmentada. (Bamba, 2013, p. 10)

Para Bamba (2013, p. 21), os estudos históricos, estéticos, semiolinguísticos, narratológicos, pragmáticos ou socioculturais tendem a postular um tipo de espectatorialidade e modos de recepção de acordo com os modelos teóricos que eles formalizam. A análise fílmica, de acordo com o autor, é o principal modo de se abordar o espectador, a ponto que podemos dizer que parte dos estudos cinematográficos se limitam à construção estética do filme, do que este realiza como obra de arte e das reações que suscitam no espectador.

(...) ao explorar e descrever detalhadamente apenas os modos de funcionamento das estruturas de significação de um determinado filme, este modelo da análise fílmica não só restringe o processo da recepção aos únicos atos de interpretação, bem como “produz” um retrato da espectatorialidade e um texto fílmico totalmente desatrelado das circunstâncias e das condições reais de recepção. (BAMBA, 2013, p. 22)

Pensamento que Mascarello (2023) corrobora ao dizer que a historiografia do cinema se restringe quase que exclusivamente à história dos filmes, reduzindo o espectador ao que o próprio uma vez chamou de uma mera inscrição textual (Mascarello, 2004, p. 10). Com investigações que se tocam ao mesmo tempo que se complementam por terem vieses próprios, ambos autores propõem uma espécie de crítica ao modo que muitas pesquisas retratam o papel do espectador em estudos cinematográficos ao longo das décadas.

Basicamente, isso significa que o espectador era pensado como um ente não apenas passivo (couch potato, zumbi), totalmente “determinado” pelo texto fílmico (“determinismo textual”), mas também abstrato, trans-histórico e homogêneo. Com isso, na grande maioria das abordagens, era destituído até mesmo de classe social, gênero, raça, etnia, sexualidade, nacionalidade, religião e historicidade em geral, para não falar de singularidade psíquica, existencial, repertorial ou ideológica. (Mascarello, 2023, p. 17)

Ao se referir ao espectador como um “ente”, e apontando como muitas pesquisas ignoram a variedade cultural do Brasil na hora de abordar este espectador, podemos associar o pensamento de Mascarello ao de Muanis:

Do lado do espectador, da mesma forma que os meios trazem espectatorialidades distintas, o espectador também. É distinto, não é uma massa homogênea, e costumamos tratar como uma abstração, uma entidade: o espectador. (Muanis, 2023, p. 73)

Com isso, este trabalho entende que, para se estudar espectatorialidade, não se deve, nem se pode, ater a apenas este espectador hipotético, à essa noção abstrata, mas a todo o

processo espetatorial. Processo que envolve aspectos de produção, de concepção e de recepção de um filme. Para Bamba (2013, p. 10), o estudo das interações entre os públicos, a obra, o texto e o contexto sociocultural e histórico podem concernir às formas “individual”, coletiva e comunitária¹⁸ do processo de recepção e da espetatorialidade. Pensamos então não nessas interações, mas na relação que se constitui entre todos estes agentes.

Visto este caráter expansivo do conceito, e seu atual estado de desenvolvimento teórico na pesquisa brasileira, uma dúvida que surge ao examinar os estudos aqui mencionados é a elaboração metodológica. Além das diferentes vertentes que surgiram ao longo dos anos, a adoção do conceito na pesquisa brasileira enfrenta dificuldades que levam pesquisadores a optarem por outros modelos em suas pesquisas.

É o caso de Ceíça Ferreira, uma das entrevistadas por Jacks (2023), que comenta a decisão pelo modelo de Stuart Hall em sua tese pela atualidade e viabilidade para a aplicação empírica. Em sua entrevista, Muanis comenta sobre como este tipo de prática pode prejudicar o estudo espetatorial:

O que a gente tem que evitar é se limitar a outros campos teóricos para fazer análise do produto de um meio que tem demandas específicas e que interferem na análise e não podem muitas vezes – não sempre ser desconsideradas. Porque, se não, corremos o risco de cair no erro de apenas reproduzir um modelo de pesquisa, um modelo de análise tributário de um outro campo epistemológico de mídia para falar de uma outra coisa. (Muanis, 2023, p. 65)

Ecoando os pensamentos de Bamba e Mascarello, algo a se atentar na elaboração metodológica da espetatorialidade é de evitar esta limitação, de mencionar e apreender a espetatorialidade, mas deixá-la em segundo plano em razão de outro modelo teórico. Para isso, nos aproximamos das elaborações de Robert Stam acerca da análise espetatorial. Para o autor, é no desvendar dos diferentes caminhos que percorre em direção ao espectador que o conceito deve ser aplicado:

A análise da espetatorialidade deve, portanto, investigar as lacunas e tensões entre os diferentes níveis, as diversas formas por meio das quais o texto, o dispositivo, a história e o discurso constroem o espectador, e as formas como também o espectador, como sujeito-interlocutor, molda esse encontro. (Stam, 2013, p. 257)

¹⁸ Por motivos de delimitação teórica, este trabalho não se encarrega de estudar estas formas separadamente, mas as compreende como parte do estudo espetatorial.

Interessa a esta pesquisa justamente o que o autor chama de moldagem, o resultado de um processo que pode ser ao mesmo tempo integrado, com diferentes elementos contribuindo para a construção da espectralidade, e dialético, quando olhamos para a relação suscitada entre espectador, os filmes que assiste (ou que não assiste) e a noção de cinema brasileiro que se forma a partir destes filmes.

Texto, dispositivo, discurso e história, em suma, encontram-se todos em jogo e em movimento. Nem o texto nem o espectador são entidades estáticas, pré-constituídas; os espectadores moldam a experiência cinematográfica e são por ela moldados, em um processo dialógico infinito. O desejo cinematográfico não é apenas intrapsíquico, é também social e ideológico. (Stam, 2013, p. 256)

Ao abraçar este diálogo e adotar a espectralidade como aporte teórico central, se reconhece também a característica de abrangência associada ao conceito, o que requer atenção aos muitos agentes que formam o cinema brasileiro. A partir das observações feitas até aqui, é possível apontar alguns pilares para o estudo espectral quando temos em mãos o cinema brasileiro como objeto de pesquisa. A indústria, sua estrutura de produção e distribuição e seus processos na acessibilidade do filme nacional com o espectador. A estética, como esta se desenvolve a partir das particularidades sócio-culturais do país e como é recebida pelo espectador. A crítica cinematográfica, e como esta incide na relação entre cineastas, filmes e espectadores.

Porém é importante não restringir a pesquisa a um estudo histórico, crítico ou analítico destes agentes de modo isolado, os abordando sempre por meio do espectador, atentando também para a contextualização em que o espectador está inserido. Aqui, encontra-se uma espécie de consenso sobre o conceito de espectralidade por parte de autores referenciados neste projeto, de que ela deve ser utilizada em busca de compreender o vínculo do espectador com estes agentes, compondo com eles um processo espectral que gera, por fim, uma noção¹⁹ de cinema brasileiro.

¹⁹ Usando a mesma lógica endereçada ao termo “espectralidade”, entende-se que *noção* é a nomenclatura correta para a ideia de cinema brasileiro que surge do processo espectral.

Referências

A Gazeta. **Em ofensiva contra Ancine, Bolsonaro corta 43 % de fundo do audiovisual**. 11 set. 2019.

Disponível em:

https://www.agazeta.com.br/es/politica/em-ofensiva-contrancine-bolsonaro-corta-43-de-fundo-do-audiovisual-0919?utm_source=chatgpt.com.

AMARAL, Luís A. N.; MOREIRA, João A. G.; DUNAND, Murielle L.; TEJEDOR NAVARRO, Heliodoro; LEE, Hyojun Ada. *Long-term patterns of gender imbalance in an industry without ability or level of interest differences*. PLOS ONE, v. 15, n. 4, e0229662, 1 abr. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0229662>. Acesso em: 1 out. 2025.

Ancine reúne dados inéditos do impacto de “Ainda estou aqui” no mercado de exibição. Disponível em: <https://agenciagov.etc.com.br/noticias/202503/ainda-estou-aqui-faz-historia-no-cinema-brasileiro>.

AUGUSTO AMORIM GUILHERME DA SILVA, José; **Sentido e valoração nas práticas e no discurso do espectador sobre o cinema brasileiro: estudo sobre o subcampo do cinema e seu habitus narrativo**. 2010. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

BAMBA, Mahomed (2013). **A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos**. Edufba.

Barreto, Rachel Cardoso. **Crítica ordinária: a crítica de cinema na imprensa brasileira**. 31/05/2005 176 f. Mestrado em COMUNICAÇÃO SOCIAL Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, BELO HORIZONTE Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UFMG e Biblioteca da FAFICH

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. 1982.

COMTE-SPONVILLE, André. **Dicionário Filosófico**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COMOLLI, Jean-Louis; NARBONI, Jean. **Cinéma / idéologie / critique**. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 216, p. 11-15, oct. 1969.

Cultura nas Capitais. Disponível em: <https://culturanas capitais.com.br>. Acesso em: 25 jun. 2025.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro**. São Paulo: Companhia das letras, 2016. 592 p. ISBN 978-8535928228.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos E Técnicas De Pesquisa Social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HANSEN, Miriam. **Early Cinema, Late Cinema: Permutations of the Public Sphere**. In: WILLIAMS, Linda (org.). *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991. p. 134-152.

JACKS, Nilda (2024). **Meios e audiências IV**. Pimenta Cultural.

JACKS, Nilda (2023). **Espectatorialidade e Públicos**. Pimenta Cultural.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

MASCARELLO, Fernando Soares. **Os estudos culturais e a espectatorialidade cinematográfica: uma abordagem relativista**. 2004. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

MASCARELLO, Fernando. **Mapeando o Inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à Universidade brasileira?**. Contemporanea - Journal of Communication and Culture; Vol. 3, No 2 (2005). 3.

MASCARELLO, Fernando. (2009). **Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico**. Revista Eco-Pós, 7(2).

Montalvão Soares, Fabio; Kastrup, Virgínia. **A Experiência do Espectador: Recepção, Audiência ou Emancipação?** Artigo. Psicologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Noronha, Danielle de. **Preservação e difusão: pela memória do cinema brasileiro**. *ABCine*, 25 de junho de 2014. Disponível em: abcine.org.br/artigos/preservacao-e-difusao-pela-memoria-do-cinema-brasileiro/.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Edições SESC, 2018.

SCHVARZMAN, Sheila. **“O cinema contemporâneo brasileiro de grande público”**. In: RAMOS, Fernão e SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*, Vol. 2. São Paulo: Edições Sesc (2018)

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. 1. ed. Brasil: Paz & Terra, 2006. ISBN 978-8521903956.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 10. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.