

O Papel do Espectador Sob a Ótica das Doutrinas Contemporâneas¹

Raphael Mendes de Souza²

Alex Damasceno³

Universidade Federal do Pará, Belém, PA

RESUMO

O texto analisa abordagens de teorias contemporâneas sobre o papel do espectador no cinema, com foco nas contribuições de Bordwell, Thompson, Grodal, Staiger e Odin. Bordwell destaca a atividade cognitiva do espectador na construção do sentido fílmico. Thompson, em perspectiva neoformalista, enfatiza inferências e hipóteses narrativas. Grodal propõe uma abordagem neurocognitiva que envolve percepção, emoção e resposta motora. Staiger questiona o espectador homogêneo, valorizando fatores históricos e sociais. Odin introduz o conceito de “espaço de comunicação”, ressaltando a influência do contexto na recepção fílmica.

PALAVRAS-CHAVE: espectador ativo; cognição; neurocognição; leituras perversas; espaço de comunicação.

INTRODUÇÃO

O cinema, como meio de comunicação e arte, não se limita a uma experiência passiva de recepção por parte do espectador, como muitas teorias tradicionais sugerem. Ao longo dos anos, diversas abordagens teóricas desafiaram a ideia do espectador como mero receptor, destacando a importância da sua participação ativa na construção de sentido das obras fílmicas. David Bordwell, Kristin Thompson, Torben Grodal, Janet Staiger e Roger Odin, com suas respectivas teorias, nos fornecem uma rica compreensão do papel do espectador no processo de recepção cinematográfica. Este estudo visa analisar as diferentes perspectivas contemporâneas sobre o papel do espectador, destacando como ele interage com o filme, desde um processo de inferência cognitiva até uma experiência sensorial e emocional. A partir das contribuições destes teóricos, buscaremos entender a complexidade da percepção cinematográfica e como o

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho GT02NO — Comunicação Audiovisual, evento integrante da programação do 22º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte, realizado de 28 a 30 de maio de 2025.

² Estudante de Graduação do 8º Semestre do Curso de Cinema e Audiovisual da FAV-UFPA email: <raphael.mendes.22@hotmail.com>.

³ Orientador da pesquisa. Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da FAVUFPA email: <alexnd@ufpa.br>.

espectador, longe de ser um ente passivo, é ativo na criação do significado da obra, mediado por seu repertório cultural, cognitivo e até biológico.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

David Bordwell (1996) argumenta que a compreensão de um filme não ocorre de maneira passiva, como um simples receptor de informações. Para ele, o espectador opera de acordo com "protocolos de compreensão narrativa próprios", ou seja, um conjunto de conhecimentos prévios sobre as convenções cinematográficas e as estruturas narrativas que guiam sua interpretação da obra.

Bordwell afirma que: “Tentarei explicar as condições formais sob as quais entendemos um filme. Isso significa que o ‘espectador’ aqui não é uma pessoa específica, nem mesmo eu” (Bordwell, p. 30). Com isso, o teórico sugere que, embora o conceito de espectador seja hipotético, ele é fundamental para entender o processo de construção do significado de um filme. Bordwell rejeita a ideia de que o espectador é uma entidade passiva, reforçando que a percepção e a cognição do público são elementos ativos na experiência cinematográfica.

A ideia de Bordwell contrasta com o modelo do “observador invisível” proposto por teóricos do cinema clássico, como Vsevolod Pudovkin. Para Pudovkin, a câmera deveria operar como um espectador ideal, guiando a atenção do público para os elementos-chave da narrativa sem interferir diretamente na ação. No entanto, Bordwell critica essa perspectiva, observando que a construção fílmica muitas vezes ultrapassa as capacidades naturais da percepção humana, desafiando a noção de um espectador neutro e invisível.

O teórico ainda expande sua definição de espectador ao sugerir que ele deve ser entendido como uma entidade “real”, com limitações psicológicas que moldam sua recepção do filme. Bordwell escreve: “Meu espectador é ‘real’ no sentido, pelo menos, de que ele tem certas limitações psicológicas que os espectadores autênticos têm” (Bordwell, p. 30). Assim, ele reconhece que cada espectador traz consigo experiências pessoais e subjetivas, que influenciam sua interpretação do filme.

Kristin Thompson (1988) oferece uma abordagem complementar, mas distinta, ao conceito de espectador no cinema. Ela adota uma perspectiva neoformalista e cognitiva, rejeitando abordagens psicanalíticas e estruturalistas. Para Thompson, a

experiência do espectador é ativa, constituída por uma série de operações mentais que vão desde os processos inconscientes até as ações mais deliberadas e conscientes.

Thompson afirma que: “O neoformalismo postula que os espectadores são ativos — que realizam operações. Ao contrário da crítica psicanalítica, presumo que assistir filmes é composto principalmente de atividades inconscientes, pré-conscientes e conscientes” (Thompson, p. 29). Essa visão destaca a complexidade da recepção cinematográfica, em que o espectador não apenas decodifica as informações apresentadas pelo filme, mas também faz inferências e formula hipóteses durante o processo de visualização.

Ela introduz o conceito de *syuzhet*, que se refere à forma como os eventos são apresentados no filme, e *fábula*, que é a reconstrução mental do espectador sobre os eventos da narrativa. Para Thompson, a maneira como o espectador constrói a fábula não é difícil, mas pode ser manipulada pela estrutura do filme. “À medida que assistimos a um filme, usamos esses esquemas para formar continuamente hipóteses — hipóteses sobre as ações de um personagem, sobre o espaço fora da tela, sobre a fonte de um som” (Thompson, p. 30). Portanto, a experiência cinematográfica é uma atividade dinâmica em que o espectador testa e ajusta suas interpretações à medida que a narrativa avança.

Torben Grodal (2006) propõe uma teoria inovadora sobre o papel do espectador no cinema, baseada em uma abordagem neurocognitiva. Ele sugere que a experiência cinematográfica não pode ser reduzida a um processo puramente representacional, como defendem as teorias semióticas e narratológicas tradicionais. Para Grodal, a recepção do filme é um fluxo dinâmico que envolve percepção sensorial, ativação emocional, cognição e resposta motora simulada.

Grodal critica abordagens que falham em integrar aspectos emocionais e corporais da experiência cinematográfica. Ele escreve: “Ao assistir a um filme, não vemos principalmente representações de pessoas e paisagens; simplesmente vemos pessoas e paisagens, embora saibamos que essa visão é induzida por meios artificiais” (Grodal, p. 3). Essa perspectiva sugere que o espectador não é apenas um intérprete dos signos filmicos, mas um organismo que responde fisiológica e emocionalmente à obra.

Além disso, Grodal apresenta o modelo PECMA (Perception, Emotion, Cognition, and Motor Action), que descreve os estágios da experiência filmica. A

percepção é o primeiro passo, quando os estímulos visuais e auditivos são processados automaticamente pelo cérebro. A emoção segue, com o espectador experimentando respostas emocionais com base em associações armazenadas na memória. A cognição ocorre quando a mente tenta organizar e atribuir significado aos eventos, e, por fim, a ação simulada, que envolve respostas motoras involuntárias, como tensão muscular durante cenas de suspense ou riso em cenas cômicas.

Janet Staiger (2000) desafia a ideia de um espectador homogêneo e previsível, propondo uma abordagem mais fluida e complexa. Para ela, a recepção cinematográfica é influenciada por uma série de variáveis históricas, sociais e individuais, e os espectadores podem ser “perversos” em suas leituras do texto fílmico. Staiger escreve: “O que não entendíamos no início da década de 1980 era o quão perverso um espectador poderia ser” (Staiger, p. 30).

Staiger argumenta que a experiência do espectador não deve ser vista apenas como uma resposta a estratégias formais do filme, mas como um processo mediado por contextos socioculturais e históricos. Ela rejeita as abordagens que pressupõem que o espectador reaja de maneira previsível e homogênea às convenções narrativas e estilísticas do cinema. Em vez disso, Staiger propõe um modelo em que diferentes filmes e contextos históricos geram modos diversos de recepção, como, por exemplo, em *Pulp Fiction* (1994), que provoca um envolvimento analítico com sua narrativa fragmentada, e *Assassinos por Natureza* (1994), que desafia a imersão ao utilizar uma sobrecarga sensorial.

Roger Odin (2011) oferece uma abordagem semio-pragmática para o estudo do espectador, focando na pluralidade das leituras e modos de recepção. Ao contrário de teorias que tratam o espectador como uma entidade fixa, Odin vê o espectador como um participante ativo, cuja interpretação varia conforme os espaços e modos de comunicação. Para Odin, o conhecimento prévio do espectador e o contexto em que ele assiste ao filme desempenham papéis cruciais na construção do significado. Ele destaca que: “O conhecimento do espectador sobre a ‘linguagem’ audiovisual não parece ser suficiente” (Odin, p. 144).

Odin propõe o conceito de “espaço de comunicação”, que se refere ao conjunto de condições contextuais e técnicas que moldam a recepção do filme. Para ele, a experiência espetatorial é sempre mediada por fatores externos, como o ambiente de

exibição e os dispositivos técnicos utilizados. “A emissão leva-me, finalmente, ao espaço da comunicação turística, que esperava desde o início” (Odin, p. 145). Assim, o significado do filme não é dado de antemão, mas emerge da interação dinâmica entre o texto fílmico, o espectador e o contexto comunicativo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das diversas teorias sobre o papel do espectador no cinema revela uma rica diversidade de abordagens que ultrapassam o paradigma da recepção passiva. Bordwell e Thompson enfatizam a complexidade cognitiva do espectador ao processar e construir a narrativa do filme, enquanto Grodal propõe uma visão neurocognitiva que destaca a imersão emocional e sensorial na experiência fílmica. Por outro lado, Staiger e Odin ampliam o campo ao enfatizar a pluralidade e o contexto social e histórico das leituras espectatoriais, desafiando a ideia de um espectador homogêneo. Juntas, essas perspectivas oferecem uma visão mais dinâmica e complexa do espectador como um agente ativo na construção do significado fílmico. Esse entendimento não apenas desafia teorias anteriores, como também amplia o campo de estudo da recepção cinematográfica, reconhecendo as diversas camadas de percepção e interpretação que moldam a experiência do espectador e a maneira como ele se envolve com o filme.

REFERÊNCIAS

ASSASSINOS POR NATUREZA. Direção: Oliver Stone. Produção: Regency Enterprises; Alcor Films; Ixtlan Productions; New Regency; JD Productions. Estados Unidos: Warner Bros., 1994. 1 DVD.

BORDWELL, David. **La Narración en el Cine de Ficción.** Barcelona: Paidós, 1996.

GRODAL, Torben. **The PECMA Flow:** a General Model of Visual Aesthetics. Film Studies. Manchester, vol. 8, n. 1, 2006, p 1-11.

ODIN, Roger. **Spaces of Communication:** Elements of Semio-pragmatics. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.

PULP FICTION: TEMPO DE VIOLÊNCIA; Direção: Quentin Tarantino. Produção: A Band Apart; Jersey Films. Estados Unidos: Miramax, 1994. 1 DVD.

STAIGER, Janet. **Perverse Spectators**: The Practices of Film Reception. New York: New York University Press, 2000.

THOMPSON, Kristin. **Breaking the Glass Armor**: Neoformalist film analysis. Nova Jersey: Princeton University Press, 1988.