



Padrão (*template*) para submissão de trabalhos ao XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação:

Procura-se a Audiência Cinematográfica Brasileira Desesperadamente, ou Como e Por Que os Estudos Brasileiros de Cinema Seguem Textualistas¹

Fernando Mascarello² - Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Resumo

Neste trabalho, investigamos os aspectos teóricos e político-institucionais que consideramos responsáveis pela absoluta marginalização do interesse pela recepção cinematográfica nos estudos brasileiros de cinema, tais como a sobrevivência do glauberianismo como cânone estético-teórico, a defasagem da teoria do cinema lida e praticada no país e o privilégio conferido à área da análise fílmica. Além disso, apresentamos nosso projeto de pesquisa em andamento, denominado “Discursos do público sobre o cinema brasileiro”.

Palavras-chave

Recepção cinematográfica; cinema brasileiro; teoria do cinema; estudos culturais; espectador cinematográfico

Corpo do trabalho

1. Os estudos de recepção cinematográfica no Brasil: um quadro desolador

Ao pesquisador de comunicação no Brasil, certamente não passa despercebida a virtual inexistência de estudos de recepção na área do cinema. Em contraste com o que se observa em campos vizinhos – especialmente o da televisão –, nos quais, ao longo dos últimos 20 anos, sedimentou-se uma tradição investigativa das audiências, nos chamados estudos brasileiros de cinema o público espectador concreto segue desconsiderado como objeto de pesquisa³. Mais que isso, na verdade, o próprio estudo teórico da espectralidade cinematográfica – um dos eixos centrais a balizar, no plano internacional, os *film studies* desde o maio de 68 – encontra atenções não mais que eventuais na academia brasileira.

Esse estado de coisas não decorre, certamente, de uma incipiência dos estudos brasileiros de cinema. Muito ao contrário, o campo acadêmico cinematográfico tem seu

¹ Trabalho apresentado ao NP 07 – Comunicação Audiovisual, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Doutor em Cinema pela ECA/USP, coordenador do curso de Realização Audiovisual da UNISINOS, membro do Conselho Executivo da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), editor das revistas *Teorema – Crítica de Cinema* e *AV - Audiovisual*, pesquisador da UNISINOS na área de cinema e audiovisual.

³ Adotamos ao longo do texto a equivalência pontual entre estudos de recepção e estudos de audiência, proposta por Escosteguy e Jacks (2004) em seu mapeamento analítico da tradição brasileira da investigação de práticas de recepção midiática. Para poderem promover essa convergência, as autoras por um lado diferenciam entre pesquisa acadêmica e pesquisa mercadológica das audiências (evidentemente excluindo esta última de seu campo de preocupações), e, por outro, apontam o predomínio, na investigação latino-americana das audiências, do referencial característico dos estudos de recepção – o que, no Brasil, se dá sobretudo a partir dos anos 90.



advento no Brasil já na década de 60, com o estabelecimento dos primeiros cursos de graduação na área – sem atraso, portanto, para com a institucionalização da formação em cinema nas universidades européias e norte-americanas. Logo a seguir, com o desenvolvimento dos programas de pós-graduação em comunicação no país a partir dos anos 70, a pesquisa em setores como história do cinema brasileiro, análise fílmica e teoria do cinema experimentou um franco crescimento. Não bastasse a farta publicação de livros e outros materiais na mídia impressa, os espaços de divulgação dos trabalhos investigativos formalizaram-se tão logo a comunidade de pesquisadores em comunicação passou a organizar seus primeiros eventos acadêmicos. Constituem-se, assim, os Grupos de Trabalho “Cinema”, na Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação) – hoje reconfigurado como Núcleo de Pesquisa em “Comunicação Audiovisual” –, e “Fotografia, Cinema e Vídeo”, na Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação).

Entre outras razões, aliás, é da percepção da insuficiência do espaço desses fóruns à divulgação do grande volume de pesquisas no campo cinematográfico, que os investigadores da área decidem, nos anos 90, criar uma entidade voltada majoritariamente para seu objeto, a qual se denomina Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema. Desde sua fundação, esta dedicou-se a promover um dos raros encontros anuais, em termos internacionais, a congregar pesquisadores voltados à área do cinema e do audiovisual. Entre os anos de 1997 e 2004, a Socine organizou oito congressos em diferentes cidades brasileiras, tendo eles contado, nos últimos cinco anos, com um número entre 130 e 160 comunicações feitas anualmente, em grande parte por pesquisadores com formação doutoral.

É, portanto, num cenário nacional em que é patente a pujança dos estudos de cinema, que se constata a absoluta precariedade dos estudos de recepção cinematográfica no Brasil. Indicadores das mais diferentes espécies atestam a gravidade da situação. Em primeiro lugar, não há registro de credenciamento, nos programas de pós-graduação brasileiros, de pesquisador em cinema que atue na área dos estudos de audiência. Como resultado, o número de investigações tematizando a recepção cinematográfica é próximo do insignificante. Dos 52 trabalhos de pesquisa brasileiros na área da recepção (teses e dissertações) levantados em Jacks et al. (2002) para a década de 90, apenas dois possuem como objeto o cinema, contra uma absoluta maioria da televisão. Por outro lado, um exame do material reunido nas cinco antologias, até o momento publicadas, de textos apresentados nos Encontros anuais da Socine, demonstra



que, em um universo de 248 trabalhos, apenas oito trazem como tema a espectadorialidade cinematográfica, seis dentre estes abordando a recepção – desde um ponto de vista teórico –, e nenhum envolvendo a realização de qualquer estudo empírico. Como corolário desse quadro, temos então o dado isolado possivelmente mais definitivo: a simples *inexistência* de pesquisas nacionalmente conhecidas sobre a recepção de filmes brasileiros ou do conjunto da cinematografia nacional.

As conseqüências desse quadro são

óbvias, nefastas. A Universidade se demonstra impotente para fornecer respostas (mesmo que parciais) a questões repetidamente indagadas pela comunidade cinematográfica. Faz-se urgente, em meio às permanentes dificuldades para a afirmação mercadológica e sociocultural do cinema brasileiro, responder a perguntas tão singelas e fundamentais como: Que pensa o público nacional do ‘seu’ cinema? O que espera dele? Que lugar este ocupa em seu imaginário? Constitui (e em que medida) sua identidade cultural? Que opinião tem o público sobre as representações de Brasil nos filmes nacionais? Estas questões, sabe-se muito bem, não têm sido respondidas pela Academia, pelo simples fato de não as ter incorporado à sua agenda investigativa (Mascarello, 2003: 16).

A confrontação com a pesquisa de recepção em outros meios de comunicação evidencia o atraso comparativo dos estudos brasileiros de cinema na área. Os dados de Jacks et al. (2002) para a década passada (mais de 50 teses e dissertações defendidas) refletem a existência de orientadores vinculados à investigação da recepção televisiva na maior parte dos programas de pós-graduação em Comunicação do país. Fóruns tradicionais de discussão tanto na Compós quanto na Intercom, respectivamente os GTs “Mídia e Recepção (anteriormente, “Televisão e Audiência)” e “Comunicação e Recepção” (extinto em 2000) já propiciaram a apresentação de um número bastante considerável de trabalhos exibindo como objeto a recepção de produtos de diversos meios, com destaque para a televisão (conforme traí a própria seqüência das denominações). Ao modo do que acontece em vários países latino-americanos (vide o farto material reunido por Jacks no Boletim ALAIC de novembro e dezembro de 2004), a significância dessa vertente investigativa no Brasil encontra expressão inclusive em mapeamentos da área (de que são exemplo o supracitado de Jacks et al. [2002], e ainda os de Sousa [1997] e Escosteguy e Jacks [2004]). A relevância da linha de investigação para a pesquisa brasileira em comunicação é reconhecida ainda em trabalhos de cunho epistemológico que problematizam a configuração institucional da área junto às agências governamentais de fomento à pesquisa, como é o caso da proposta de Braga, Lopes e Samain (2001) ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e



Tecnológico), a qual arrola, como uma das 12 subáreas recomendadas para uma eventual reativação da área da comunicação, justamente a dos “estudos de recepção”.

A enorme discrepância de dimensões, na universidade brasileira, entre os estudos de recepção midiática em seu conjunto – consolidados como vertente de pesquisa em comunicação – e os estudos de recepção cinematográfica, é claramente refletida, aliás, em esforços como este, de cartografia e configuração dos campos disciplinares. Em agudo contraste com a proposta de Lopes, Braga e Samain, resta problemático até mesmo situar uma eventual área de estudos das audiências cinematográficas em mapeamentos como, por exemplo, o que oportunamente faz Fernão Ramos do campo dos estudos brasileiros de cinema (2003). Com base na realidade do ensino e da pesquisa no país, Ramos assinala que “Análise Fílmica, Teoria do Cinema e História do Cinema constituem então um tripé estrutural, a partir do qual podemos pensar os currículos na área de Estudos de Cinema” (p. 42). Logicamente, dada sua inexistência, os estudos de recepção cinematográfica não são encontrados entre os “subrecortes” identificados pelo autor para essas três subáreas⁴. O que localizamos de mais próximo aos estudos de recepção – sob a rubrica da História do Cinema – é a referência apenas à “abordagem dos aspectos sociais da atividade cinematográfica, em particular sua inserção, mais ou menos mercantil (de mercadoria), na sociedade contemporânea [...] cuja definição mais exata seria a de uma sociologia do cinema” (idem, *ibidem*). Ou, ainda, os

aspectos sincrônicos e diacrônicos relativos à distribuição e exibição cinematográfica (grandes estúdios, produção independente, etc.) [...] através de disciplinas que particularizem estruturas que permitem a interação social do cinema enquanto forma de produção (idem, p. 42-43).

Evidentemente, Ramos tão-somente formaliza o estado de coisas verificado na realidade da pesquisa em cinema no Brasil, na qual a investigação das audiências cinematográficas nacionais foi relegada a uma condição totalmente marginal.

Um bom observador poderia registrar que a situação em nível internacional da pesquisa da recepção cinematográfica não é substancialmente distinta. Turner (2000), por exemplo, em sua análise das relações entre os estudos culturais e os *film studies*, assinala que, “onde os estudos culturais ainda podem ter algo a oferecer aos estudos de cinema, é na área da pesquisa de audiência” (p. 197). Para ele, “os ritmos contextualizantes dos estudos de audiência [culturalistas] ensinaram-nos muito sobre a

⁴ Passamos deliberadamente à margem, aqui, do debate sobre a convergência entre os campos do cinema e do audiovisual. O trabalho de Ramos, ao tomar como objeto exclusivamente os estudos de *cinema*, vem ao encontro de

forma como lemos os textos televisivos e como integramos estas leituras com outros aspectos de nossa vida cotidiana” (p. 198). Mas, infelizmente, afirma, “existem poucos paralelos a esta tradição nos estudos de cinema, embora haja alguns trabalhos historiográficos muito interessantes que efetivamente partem de apropriações das pesquisas de audiência” (ibidem). Já Stacey (1993), a mais forte acusadora do textualismo dos *film studies*, denuncia:

Para aqueles que atuam no campo dos estudos de cinema, um comprometimento mais determinado com questões relacionadas ao estatuto do texto fílmico na investigação do cinema segue sendo algo excepcional. Por que focalizar o texto fílmico e não a audiência cinematográfica? Que diferentes leituras as diferentes audiências podem fazer dos mesmos filmes? Os filmes podem ser entendidos fora do seu contexto de produção industrial? [...] Quais os problemas levantados por uma leitura acadêmica de um filme dos anos 40 na década de 90? De que diferentes maneiras um texto fílmico pode ser lido em diferentes contextos nacionais ou históricos? Estas e muitas outras questões têm permanecido marginais, quando não ausentes, de grande parte do ensino e pesquisa nos estudos de cinema (p. 261).

Ou seja, não está em dúvida a condição marginal ostentada pela pesquisa da recepção cinematográfica também no plano internacional. Entretanto, o fato é que constitui-se, ao longo dos últimos 25 anos, uma corrente investigativa do “extratexto” no interior dos *film studies*. Isso é apontado não apenas pelo próprio Turner (2000), como também por outros historiadores da teoria do cinema como Mayne (1993), Stam (2000) e Gripsrud (2000). Mascarello (2004a, 2004b) propõe o mapeamento dessa corrente, denominando-a “estudos contextualistas da espectralidade cinematográfica”, e nela identificando cinco vertentes principais de trabalhos: (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 das audiências e (5) a “política da localização”.

Esses estudos contextualistas da espectralidade, desenvolvidos em grande medida sob a inspiração do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) de Birmingham, envolvem pesquisa empírica das platéias ao menos em duas de suas vertentes, os estudos históricos de recepção e os estudos etnográficos das audiências. Aparecendo sobretudo no cenário anglo-americano (por exemplo, Walkerdine [1986], Hansen [1991], Staiger [1992], Stacey [1994], Bobo [1995] e muitos outros), esses trabalhos, no entanto, também encontram guarida em países da América Latina – com destaque para o México (por exemplo, García Canclini [1994, 1995], Torres San Martín

nossas necessidades comparativas entre a pesquisa de recepção cinematográfica (virtualmente inexistente) e televisiva (consolidada como tradição).



[2000, 2004], Hinojosa [2002, 2005], Lozano Rendón e García Álvarez [2005], López [2005]) –, onde se vinculam à tradição da pesquisa de recepção no continente, a qual sabidamente tem dialogado com os estudos culturais britânicos.

Portanto, se bem o panorama mundial da pesquisa de recepção cinematográfica é modesto e marginal, o brasileiro, em contrapartida, é virtualmente inexistente⁵. Isso não bastasse, ao comparar-se a situação dos estudos de cinema no Brasil com a dos *film studies* internacionais, percebe-se cristalina uma defasagem anterior e fundamental na academia nacional: a verificada no campo dos estudos da espectralidade cinematográfica em sentido mais amplo. Sobre essa lacuna, discorreremos em maior profundidade mais abaixo, quando a tomaremos, justamente, como um dos aspectos teóricos e político-institucionais determinantes do abandono da área da recepção cinematográfica no país⁶.

2. Buscando motivos: as razões teóricas e político-institucionais

Um conjunto de aspectos teóricos e político-institucionais são responsáveis por essa marginalização do interesse pelas audiências cinematográficas no meio acadêmico brasileiro. Entre estes, caberia destacar: 1) a sobrevivência, como cânone teórico-estético, do paradigma cinemanovista proposto por Glauber Rocha e outros nos anos 60; 2) as sérias dificuldades resultantes para dialogar com a produção teórico-metodológica internacional – como os estudos culturais e o cognitivismo – que, surgindo a partir dos anos 80, se contrapõe ao textualismo modernista típico dos estudos de cinema na década de 70; e 3) a conseqüente hipertrofia da área analítica textual, impedindo o olhar sobre o espectador concreto.

Tendo-se em conta que os três aspectos apontados são intimamente interrelacionados, pode-se iniciar a compreensão da atual desconsideração acadêmica brasileira pelos estudos de recepção em seu patente débito para com a significativa obra

⁵ No VIII Encontro da SOCINE (2004), pela primeira vez foi constituída, enfim, uma mesa (denominada “Exibição, Recepção”) acolhendo trabalhos na área da recepção cinematográfica, como os de Bamba (2004), Mascarello (2004c) e Silva (2004). No campo da Educação, também Rosália Duarte (2002) tem desenvolvido trabalho na área.

⁶ Em nosso entendimento, tal lacuna dificulta a própria percepção da filiação dos estudos de recepção cinematográfica, no plano internacional, ao campo da teoria do cinema. Conforme já mencionamos, o espectador compôs um dos eixos centrais da reflexão teórica sobre cinema nas três últimas décadas, tendo sido pensado, em um primeiro momento avassaladoramente canônico, desde uma ótica modernista puramente textualista. Foi o aparecimento dos primeiros trabalhos teóricos e empíricos sobre o espectador concreto que veio demarcar importante ruptura histórica, configurando a passagem do textualismo típico dos anos 70 ao contextualismo característico desde os 80. Portanto, tomando-se como base o percurso internacional, uma localização adequada dos estudos de recepção cinematográfica deveria dar-se, ao menos em parte, no campo da teoria do cinema – segundo indicam, por exemplo, Mayne (1993) e Mascarello (2004a, 2004b).



cinematográfica e teórica do mais importante cineasta brasileiro. Com filmes tão celebrados como *Deus e o diabo na terra do sol* (1963) e *Terra em transe* (1965), premiados internacionalmente, e textos hoje clássicos como *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963) e *Uma estética da fome* (1965) – este, o explosivo manifesto de repercussões também internacionais –, Glauber encabeçou o Cinema Novo brasileiro, avatar modernista dos anos 60 até hoje considerado, mundialmente, como a mais relevante contribuição nacional à história do cinema.

Sob a inspiração do Neo-realismo italiano e da Nouvelle Vague francesa, e recuperando as inflexões nacionais e populares do modernismo literário brasileiro dos anos 20 – revisitadas via leitura do teórico terceiro-mundista Franz Fanon –, Glauber postulou e praticou um cinema “faminto”, de filmes “feios e tristes”, trazendo a marca da fome sob o ponto de vista tanto temático quanto técnico-estilístico, a forma esfomeada (tecnicamente pobre e imperfeita) de registro da imagem acoplando-se aos sentidos da fome concreta representada, potencializando-os. Em paralelo ao que propunham outros teóricos-cineastas contemporâneos – como Fernando Solanas e Octavio Getino com seu *Tercer Cine*, na Argentina, ou Julio García Espinosa e seu “*cine imperfecto*” em Cuba –, a teoria e prática glauberianas fundavam-se na contraposição à alienação espetacular produzida pelo entretenimento hollywoodiano, típica do cinema modernista sessentista, mas a ela agregando, contudo, a crítica também ao autorismo individualista do cinema de arte europeu à Nouvelle Vague.

Se a instituição dos primeiros cursos de graduação em cinema no Brasil, na década de 60, foi contemporânea ao Cinema Novo, a crescente pesquisa na área, principalmente a partir dos anos 70, voltou-se com entusiasmo e dedicação sobre o movimento, resultando em estudos hoje canônicos, em qualquer bibliografia historiográfica ou analítica do cinema brasileiro, como os de Jean-Claude Bernardet (1967, 1985) e Ismail Xavier (1983, 1993). Procurando compreender os sentidos estéticos, teóricos, políticos e mesmo metodológicos da obra glauberiana, essas investigações emolduraram o que poderíamos qualificar como a institucionalização do Cinema Novo e da produção de Glauber como objeto acadêmico de referência nos estudos brasileiros de cinema.

A canonização do paradigma glauberiano nos estudos brasileiros de cinema manifesta-se primariamente, por consequência, no plano da escolha do objeto. Examinando-se o número seja de teses e dissertações produzidas, livros e artigos publicados ou comunicações realizadas em congressos como os da Socine e da Compós,



verifica-se o predomínio de trabalhos ou sobre os diretores e obras cinemanovistas, ou sobre cineastas, filmografias e problemáticas que com o seu universo estético dialogam (o cinema moderno e seus herdeiros contemporâneos), no plano nacional ou internacional. Se bem é verdade que tal predominância não é absoluta – seria surpreendente se o imenso *corpus* fílmico brasileiro e mundial fosse totalmente desconsiderado em prol de um número relativamente restrito de obras e autores –, ela se faz acompanhar, no campo da sociabilidade acadêmica, de um poderoso circuito sócio-axiológico de valorização do *corpus* canonizado e desvalorização daquilo que lhe faz margem ou oposição.

Em diversos sentidos, o quadro em muito se assemelha ao verificado nos *film studies* internacionais no que se refere à institucionalização do que os teóricos cognitivistas do cinema denominam “Grande Teoria”, ou simplesmente “A Teoria” (Bordwell, 1996; Carroll, 1996) – isto é, o *mainstream* cine-psicanalítico dominante nos últimos 35 anos. Carroll afirma que, “como tem sido repetido à exaustão nas narrativas do *establishment* dos estudos de cinema, considera-se que sua Teoria foi erigida nas barricadas como parte dos levantes culturais de final dos anos 60 e princípio dos 70”, os “sobreviventes” do maio de 68 e seus sucessores contemporâneos autopercebendo-se, por isso, como “guardiões da luz” (p. 44). Neste contexto, de acordo com o autor, “qualquer um que se oponha à Teoria, pela razão que seja, é politicamente suspeito – provavelmente um misógino homofóbico neoconservador da classe dominante. As críticas às duvidosas premissas psicanalíticas da Teoria são denunciadas como reacionárias – em um sentido político!” (p. 45). Trazendo sua experiência pessoal ao argumento, Carroll diz poder lembrar “mais de uma ocasião em que, como resultado de [suas] críticas à Teoria, as pessoas [lhe] manifestaram surpresa com [sua] conversão ao neoconservadorismo, em que pese a inexistência de qualquer mudança em [suas] visões políticas concretas (que vêm a constituir uma versão de socialismo democrático)”. O autor deduz: “é como se a psicanálise lacaniana e a luta pelos direitos civis (pelas pessoas de cor, pelas mulheres, pelos homossexuais) estivessem tão indissociavelmente ligadas logicamente que uma não poderia ser afirmada sem a outra” (p. 45). O que ocorre, pois, é que, “nos estudos de cinema, as teorias que rivalizam com a Teoria são prontamente rejeitadas como politicamente perniciosas” (p. 45-46).

Além de serem análogos as origens e percursos do paragma glauberiano e desse *mainstream* cine-psicanalítico internacional, também suas estratégias sócio-axiológicas (conforme comentado por Carroll) em muito se aproximam. Se, no caso dos *film studies*



internacionais, promovem a marginalização do estudo do fenômeno cinematográfico desde abordagens como a da teoria cognitivista e a dos antes mencionados “estudos contextualistas da espectralidade cinematográfica”, nos estudos brasileiros de cinema são mobilizadas com vistas à segregação de objetos e áreas como, por exemplo, o cinema de entretenimento, o cinema pós-moderno, o lúdico e o cômico, a teoria dos gêneros cinematográficos, a historiografia de Hollywood, as convergências estéticas entre cinema e televisão e, finalmente, *a espectralidade e o contexto de recepção cinematográficos*. Em todos esses casos, a simples investigação do objeto é compreendida ou como adesão a ele, ou como ameaça ao *corpus* teórico, estético e fílmico canonizado, variando a resposta dos guardiões da vertente dominante entre a tolerância surda, o silenciamento e mesmo a censura.

Em uma das conseqüências mais graves desse cenário de marginalização, podemos identificar o segundo fator teórico e político-institucional determinante da precariedade dos estudos de recepção cinematográfica no Brasil. Trata-se da já referida desatualização da teoria do cinema lida e praticada no país, especialmente no que tange a um de seus vetores centrais nas últimas três décadas, o tema da espectralidade cinematográfica. Foram fundamentalmente as discussões em torno à questão da subjetivação ideológica do público pelo cinema clássico que ocasionaram três dos principais movimentos da teoria contemporânea: (1) a implosão do paradigma modernista-político do pós-maio de 68 e década de 70 (baseado em Metz, Althusser, Lacan e Brecht, pregando a desconstrução do cinema dominante com vistas à libertação/descolonização de suas passivas platéias) e (2) sua superação, nos anos 80, pelos “estudos contextualistas da espectralidade cinematográfica” (sob a égide dos estudos culturalistas de audiência preconizados pelo CCCS de Birmingham, relativizando o aspecto subjetivador e afirmando os prazeres com o cinema *mainstream* de um espectador agora considerado “ativo” ou “resistente”) e (3) pelo adversário de ambos, o cognitivismo de Bordwell, Carroll e outros (alicerçado na tradição analítica em filosofia e na psicologia cognitiva, combatendo o vínculo compulsório entre o teórico e o político e desarticulando a hierarquia de valor entre o cinema clássico e o cinema moderno ou de arte).

Surpreendentemente,

estes três movimentos [...] virtualmente ainda não foram recepcionados no Brasil. O estado da arte da bibliografia (em tradução) disponível no país sobre o tema do espectador fala por si mesmo: o texto fundamental mais recente traduzido na área é “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, publicado por

Laura Mulvey na revista *Screen* em 1975, no auge, portanto, do modernismo político que se exaure ao final daquela década. De forma que a desestruturação das teorias da incomunicabilidade, bem como sua substituição pela comunicabilidade do culturalismo e do cognitivismo, são notícias internacionalmente correntes que parecem ter sofrido alguma espécie de censura, difícil de compreender, nos estudos de cinema do Brasil (Mascarello, 2003: 16).

Ora, certamente, esse fenômeno não é assim tão incompreensível. O reconhecimento da falência do modernismo político de Comolli/Narboni, Baudry, Metz, Mulvey e Heath equivaleria a consentir na ultrapassagem da maior parte da produção do Glauber teórico e de seus pares latino-americanos dos anos 60 e 70 (Solanas, Espinosa etc.) (idem, *ibidem*).

Em um de seus efeitos mais danosos, essa opção cômoda da maioria pelo silêncio omissivo vem inviabilizar, no entanto, o desenvolvimento da pesquisa teórico-aplicada no campo da espectralidade cinematográfica. A enorme defasagem do debate teórico cinematográfico no Brasil, situado ainda maciçamente no paradigma textualista típico dos *film studies* dos anos 70, impede a fundamentação teórico-metodológica contextualista necessária, justamente, para a proposição de estudos do “extratexto” cinematográfico, entre os quais se encontram, evidentemente, os estudos de recepção.

A inexistência de qualquer problematização teórico-metodológica do referido paradigma textualista setentista, somada à indole local já pouco afeita à teorização, vem apenas concorrer para a legitimação daquele que identificamos como o terceiro elemento determinante da desatenção ao contexto de recepção cinematográfico nos estudos brasileiros de cinema: a hipertrofia da área da análise fílmica. Esta é aparentada, sem dúvida, com a “obsessão textualista” dos *film studies* internacionais denunciada por Stacey (1993), conforme vimos mais acima. No Brasil, porém, esse textualismo adquire um caráter ainda mais radical. Ao passo que, internacionalmente, manifesta-se seja no plano teórico, seja no analítico, nos estudos brasileiros de cinema transmuta-se em uma opção generalizada pela análise fílmica, em detrimento do próprio fazer teórico. Basta, outra vez, examinar o número de teses e dissertações defendidas, as publicações em geral ou as comunicações feitas em congressos. Por exemplo, dos 248 trabalhos publicados nas cinco antologias da Socine, cerca de 140 situam-se claramente no campo analítico, contra por volta de apenas 40 que ao menos dialogam com o teórico.

3. Explorando território desconhecido: uma proposta de trabalho

O desinteresse da universidade brasileira pelo estudo das audiências cinematográficas vem alinhá-la, a nosso ver, à tendência historicamente majoritária no debate crítico sobre o cinema brasileiro, qual seja, a de desconsideração pelas vozes do público espectador. Esse debate se trava, em grandes linhas, em torno a um eixo que poderíamos designar como “comunicabilidade x incomunicabilidade”, opondo os defensores e os acusadores de uma aproximação ao “grande público” via pluralização da produção cinematográfica⁷. (Naturalmente, não se pode reduzir a polêmica a uma oposição simplista entre duas correntes históricas claramente definidas e coerentes. Enquanto conceito articulador do embate, porém, é patente a centralidade da questão da comunicação com o público⁸) O alinhamento dos estudos brasileiros de cinema à vertente da “incomunicabilidade” dá-se seja por seu desinteresse em estudar as relações entre as platéias e a produção nacional, seja por sua legitimação, ainda que por omissão, a investidas de pesquisadores contra filmes que notadamente buscam dialogar com o grande público, como no caso da querela contra *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Katia Lund, 2002) (Bentes, 2002).

É com o intuito, portanto, de contribuir para o desenvolvimento dos estudos de recepção cinematográfica no país e, ao mesmo tempo, produzir uma intervenção acadêmica sobre esse debate crítico, a qual se posicione no campo pró-comunicabilidade, que ora desenvolvemos a pesquisa “Discursos do público sobre o cinema brasileiro: uma cartografia culturalista”⁹. Compreendendo o debate histórico sobre o cinema brasileiro como um campo discursivo produzido na esfera pública por uma série de agentes (cineastas, críticos, acadêmicos, jornalistas etc.), este projeto pretende mapear os discursos do público espectador a respeito do cinema nacional, os quais têm sua circulação restrita, o mais das vezes, à esfera do privado. Entre os

⁷ Sobre o par “comunicabilidade x incomunicabilidade”, ver Mascarello (2003).

⁸ As etapas históricas do debate poderiam, em linhas gerais, ser assim descritas (Mascarello, 2003, p. 13-14): (1) a censura estética à produção da Atlântida nos anos 50, quando a crítica, capitaneada por Moniz Viana, majoritariamente desprezou o significado cultural da chanchada; (2) a denúncia dos resquícios estéticos e institucionais do projeto industrialista da Vera Cruz, como plataforma de afirmação da opção autoral e ideológica do Cinema Novo ao princípio da década de 60; (3) uma mudança de rumo por parcela significativa do pensamento cinemanovista, que passa a considerar com determinação, já na segunda metade dos anos 60, a necessidade de diálogo com o público e de retorno financeiro; (4) a radicalização e inconformidade estéticas e ideológicas do Cinema Marginal (especialmente de seu núcleo carioca), na virada para a década de 70, frente à suposta “cooptação” dos cinemanovistas pelos imperativos do mercado exibidor; (5) a complexa porém resolvida hegemonia político-cultural da perspectiva da comunicabilidade e do mercado durante o período da Embrafilme, entre 1975 e meados dos anos 80; e (6) a revitalização do debate, no período contemporâneo da Retomada, em torno ao conceito estruturante de “cosmética da fome”, proposto inicialmente pela crítica e pesquisadora Ivana Bentes (2001). Ver também, naturalmente, o livro de José Mário Ortiz Ramos (1983) para um mapeamento ideológico de grande parcela desse debate entre os anos 50 e 70.

⁹ O projeto está em andamento na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo, Rio Grande do Sul, Brasil.



objetivos da pesquisa encontra-se, portanto, além da descrição e interpretação destes discursos espectatoriais, também, justamente, a sua publicização (tornando público o que é privado) com o objetivo de concorrer para o enriquecimento e democratização do debate em torno ao cinema brasileiro.

Observe-se evidentemente que, ao falarmos em trazer à baila os discursos do público a respeito do cinema nacional, não tencionamos fazê-lo dentro de uma perspectiva epistemologicamente ingênua que ignore a condição de mediador assumida pelo pesquisador que delimita seu objeto, recorta sua amostra, estabelece uma metodologia de coleta de informações e as analisa e interpreta teoricamente (Morley, 1986; Staiger, 1992; Stacey, 1993, 1994). Ao mesmo tempo, também reconhecemos que, esporadicamente, fragmentos destes discursos já afloram à esfera pública através de entrevistas jornalísticas apresentadas fortuitamente em programas ou matérias jornalísticas, quando uns poucos espectadores são convidados a manifestar-se sobre filmes brasileiros ou sobre o cinema nacional (fato que se tornou até relativamente comum, em 2003, em razão do sucesso de bilheteria alcançado neste ano pelas produções locais).

O mapeamento dos discursos espectatoriais procura focalizar, em especial, os três núcleos temáticos que consideramos os mais importantes e recorrentes na manifestação contemporânea do debate sobre o cinema nacional. Estes três núcleos tematizam, respectivamente, as opções estéticas que a produção cinematográfica brasileira tem privilegiado ou deveria privilegiar no que se refere às seguintes tensões/oposições: (1) modo narrativo do cinema clássico (ou popular) x modos narrativos do cinema erudito, na linha do quadro teórico proposto por David Bordwell (1985); (2) temática nacional x temática global; e (3) estilística “cinematográfica” x estilística “televisiva”. Em outras palavras, propomo-nos a investigar os posicionamentos discursivos do público com relação a estes três vetores fundamentais de polemização no atual debate sobre o cinema nacional. Alinhando-nos às preocupações culturalistas com a recepção concreta, pelas audiências, dos produtos midiáticos dominantes (condição ocupada, no campo do cinema, pela cinematografia clássica), temos como foco temático primário o núcleo (1), envolvendo a oposição entre o modo narrativo clássico e o modo narrativo do cinema de arte. O campo temático é complementado, porém, pelos núcleos (2) e (3), não tão visitados internacionalmente pelos estudos culturalistas de recepção, mas que, juntamente com o primeiro núcleo, são responsáveis pela parcela mais significativa do debate em torno ao cinema brasileiro.



Do ponto de vista metodológico, recorreremos à entrevista semi-estruturada, a ser realizada individualmente, mediante o uso do gravador, com um número entre quinze e vinte e cinco espectadores de cinema residentes na Grande Porto Alegre, no estado do Rio Grande do Sul, selecionados através da técnica da “bola de neve”. Uma série de interrogantes gerados por um conjunto de categorias discursivas foram estabelecidos com fins de pré-categorizar as informações coletadas junto à amostra final. Estas categorias discursivas – (1) *representações*, (2) *usos*, (3) *valorações* e (4) *expectativas* do público em sua relação com o cinema brasileiro – geram, respectivamente, interrogantes relacionados com: (1) o conhecimento do entrevistado sobre o cinema brasileiro; (2) os hábitos espetatoriais do entrevistado no que diz respeito aos filmes brasileiros; (3) as comparações, pelo entrevistado, do cinema brasileiro com o cinema hollywoodiano, com o cinema europeu e com a teledramaturgia produzida pela Rede Globo; (4) os desejos e fantasias do entrevistado com relação ao cinema brasileiro.

Referências bibliográficas

BAMBA, Mohamed. Proposta para uma abordagem crítica do trailer. Trabalho apresentado no VIII Encontro da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), Recife/PE, 3 a 6 de novembro de 2004.

BENTES, Ivana. Da estética à cosmética da fome. *Jornal do Brasil*, 08/07/2001.

_____. *Cidade de Deus* promove turismo no inferno. *O Estado de São Paulo*, 31/08/2002.

BERNARDET, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.

BOBO, Jacqueline. *Black women as cultural readers*. New York: Columbia University Press, 1995.

Boletim ALAIC, nr. 20, novembro/dezembro de 2004.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

_____. Contemporary film studies and the vicissitudes of Grand Theory. In: BORDWELL, David; CARROLL, Noël (eds.). *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996, p. 3-36.

BRAGA, José Luiz.; LOPES, Maria Immacolata; SAMAIN, Etienne. Proposta de atualização da categorização do Campo da Comunicação em subáreas. In: Fausto Neto, Antonio; Aida Prado, José Luiz; Dayrell Porto, Sérgio. (Org.). *Campo da Comunicação - caracterização, problematizações e perspectivas*. 1 ed. João Pessoa, 2001, v. , p. 91-108.



CARROLL, Noël. Prospects for film theory: a personal assessment. In: BORDWELL, David; CARROLL, Noël (eds.). *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.

DUARTE, Rosália. Estudantes universitários e consumo de filmes: produção e apropriação de significados. Trabalho apresentado na 25ª Reunião Anual da ANPED (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação), Caxambu/MG, 2002.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina; JACKS, Nilda. Práticas de recepção midiática: Impasses e desafios da pesquisa brasileira. Trabalho apresentado no GT Mídia e Recepção da Reunião Anual da Compós 2004. Disponível em <http://www.facom.ufba.br/pos/midiaerecepcao/textos>. Consultado em 02 de maio de 2005.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Los nuevos espectadores: cine, televisión y video en México*. México, D. F.: IMCINE-CNCA, 1994.

_____. Consumidores y ciudadanos. Conflictos culturales de la globalización. México, D. F.: Grijalbo, 1995.

GRIPSRUD, Jostein. Film audiences. In: HILL, John; GIBSON, Pamela Church (eds.). *Film studies: critical approaches*. Oxford: Oxford University Press. p. 200-209.

HANSEN, Miriam. *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.

HINOJOSA, Lucila. *De lo global a lo local oferta, consumo y preferencias cinematográficas en Monterrey, N. L.*. Tesis de maestría. Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, México, 2002.

_____. El cine mexicano y su espectador: un estudio sobre recepción cinematográfica. Disponível em <http://www.comunicacion.uanl.mx/logoscc/volumen3/articulo005.htm>. Consultado em 02 de maio de 2005.

JACKS, Nilda et al. *Estudos brasileiros de recepção: A produção acadêmica da década de 90*. Porto Alegre: PPGCom/UFRGS, 2002.

LOZANO RENDÓN, José Carlos; GARCÍA ÁLVAREZ, Hugo. Consumo de programación nacional y extranjera de cine y televisión en el área metropolitana de Monterrey. Trabalho apresentado no XVII Encuentro Nacional de Investigadores da AMIC (Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación), Mérida, México, 19 e 20 de maio de 2005.

MASCARELLO, Fernando. O dragão da cosmética da fome contra o grande público. *Revista Teorema* 3, julho de 2003, p. 13-19.

_____. *Os estudos culturais e a espetatorialidade cinematográfica: uma abordagem relativista*. Tese de doutorado em Estética do Audiovisual Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. (2004a)

_____. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico. *Revista ECO-PÓS*, v7, n. 2, agosto-dezembro de 2004, p. 92-110. (2004b)

_____. Procura-se a audiência cinematográfica desesperadamente, ou Como e por que os estudos de cinema permanecem textualistas. Trabalho apresentado no VIII Encontro da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), Recife/PE, 3 a 6 de novembro de 2004. (2004c)



MAYNE, Judith. *Cinema and spectatorship*. London: Routledge, 1993.

RAMOS, Fernão. O lugar do cinema. In: FABRIS, Mariarosaria et al. *Estudos Socine de cinema, Ano III 2001*. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 35-48.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais (Anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

_____. Uma Estética da Fome. *Revista Civilização Brasileira* 3, julho de 1965.

SILVA, Josimey Costa da. O cinema e os vínculos sociais. Trabalho apresentado no VIII Encontro da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), Recife/PE, 3 a 6 de novembro de 2004.

SOUSA, Mauro Wilton. Novos olhares sobre práticas de recepção em comunicação. In: LOPES, Maria Immacolata (org.). *Temas contemporâneos em comunicação*. São Paulo: Edicon/Intercom, 1997. p. 277-289.

STACEY, Jackie. Textual obsessions: methodology, history and researching female spectatorship. *Screen*, v. 34, n. 3, 1993.

_____. *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. London and New York: Routledge, 1994.

STAIGER, Janet. *Interpreting films: studies in the historical reception of American cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

STAM, Robert. *Film theory: an introduction*. Malden, Mass. and London: Blackwell, 2000.

TORRES SAN MARTÍN, Patricia. Los perros amores de los tapatíos. *Comunicación y sociedad*, n. 37, janeiro-julho de 2000.

_____. *Del sujeto a la pantalla. El cine mexicano y su audiencia en Guadalajara*. Tesis de doctorado en Ciencias Sociales. Ciesas Occidente, Guadalajara, 2004.

TURNER, Graeme. Cultural studies and film. In: HILL, John; GIBSON, Pamela Church (eds.). *Film studies: critical approaches*. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 193-199.

WALKERDINE, Valerie. Video replay: families, films and fantasies. In: THORNHAM, Sue (ed.). *Feminist film theory: a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, p. 180-195. (1986)

XAVIER, Ismail. Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo, Brasiliense, 1983.

_____. Alegorias do subdesenvolvimento. São Paulo, Brasiliense, 1993.