

Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à Universidade brasileira?

*Fernando Mascarello**

Neste trabalho¹, 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: 1) a sobrevivência do glauberianismo como cânone estético-teórico; 2) a ausência de vontade político-acadêmica para dialogar com a produção teórico-metodológica internacional – como os estudos culturais e o cognitivismo – que, surgindo a partir dos anos 1980, se contrapõe, na área da espetatorialidade, ao textualismo modernista típico dos estudos de cinema na década de 1970; e 3) a hipertrofia e o anticontextualismo da área da análise fílmica, desviando o olhar do espectador concreto. Ao final, como parte de um movimento de ruptura com essa situação, apresentamos nosso projeto de pesquisa em andamento, denominado “Discursos do público sobre o cinema brasileiro”.

recepção cinematográfica - cinema brasileiro - teoria do cinema

* Doutor em Cinema pela ECA/USP, coordenador do curso de Realização Audiovisual da Unisinos (Universidade do Vale do Rio dos Sinos, RS), membro do Conselho Executivo da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), editor da *Revista AV – Audiovisual* e da revista *Teorema – Crítica de Cinema*, pesquisador da Unisinos na área de cinema e audiovisual. (mascadu@terra.com.br)

This paper discusses the theoretical and the political/institutional aspects which were considered responsible for the absolute marginalization of the interest in cinematic reception in film studies in Brazil, such as: 1) the survival of Glauberianism as the theoretical and aesthetical canon; 2) the absence of political-academic wish to dialogue with the international theoretical and methodological output - such as cultural studies and cognitivism - which, appearing in the 1980s, oppose, in the field of spectatorship, the modernist textualism typical of cinema studies in the 1970s; and 3) the hypertrophy and anticontextualism of the field of film analysis, preventing the look towards the actual spectator. At the end, as part of a movement of rupture with the present situation, the article presents ongoing research project, named "Discourses of the audience on Brazilian cinema".

cinematic reception - Brazilian cinema - film theory

Os estudos de recepção cinematográfica no Brasil: um quadro desolador

Ao pesquisador de comunicação no Brasil não passa despercebida, certamente, a virtual inexistência de estudos de recepção na área do cinema. Contrastando com o observado em campos vizinhos – particularmente o da televisão –, nos quais, durante os últimos 20 anos, sedimentou-se uma tradição investigativa das audiências, nos estudos de cinema do país o público espectador concreto, enquanto objeto de pesquisa, permanece desconsiderado². Nossa intenção, no presente artigo, é cartografar a condição de abandono a que foi destinada a recepção cinematográfica na Universidade brasileira. Interessa-nos, sobretudo, refletir sobre os aspectos teóricos e político-institucionais que consideramos seus determinantes. Ao final, em articulação com uma tendência, felizmente já perceptível, com vistas à ruptura desse estado de coisas, expomos nosso atual projeto de pesquisa.

O quadro desolador na área da recepção não resulta, em absoluto, de uma incipiência dos estudos brasileiros de cinema. Ao contrário, o campo acadêmico cinematográfico aparece no Brasil já na década de 1960, ao se estabelecerem os primeiros cursos de graduação – sem atraso, pois, para com a institucionalização da carreira em cinema no mundo universitário europeu e norte-americano. Logo, com a abertura dos programas de pós-graduação em comunicação a partir dos anos 1970, um franco crescimento é experimentado pela pesquisa em setores como a história do cinema brasileiro, a análise fílmica e a teoria do cinema. Ocorre, de um lado, a farta publicação de livros e outros materiais na mídia impressa; e de outro, formalizam-se os espaços de divulgação dos trabalhos investigativos, tão logo o campo da comunicação passa a organizar seus primeiros eventos acadêmicos. Constituem-se, assim, os Grupos de Trabalho “Cinema”, na Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação) – reconfigurado hoje como Núcleo de Pesquisa em “Comunicação Audiovisual” –, e “Fotografia, Cinema e Vídeo”, na Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação). Mais tarde, entre outras razões, é da própria percep-

ção da insuficiência desses espaços à divulgação do volume de pesquisas no campo cinematográfico, que os investigadores resolvem, nos anos 1990, criar uma entidade voltada majoritariamente para seu objeto, a qual se denomina Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema. A partir de sua fundação, ela vai promover um dos raros encontros anuais, internacionalmente falando, a congregar a pesquisa em cinema e audiovisual. De 1997 a 2005, foram montados nove congressos em diversas cidades brasileiras, que contaram, nas últimas seis edições, com entre 130 e 160 comunicações, na maior parte de pesquisadores com formação doutoral.

Nesse cenário nacional de patente pujança dos estudos de cinema, constata-se a taxativa precariedade da pesquisa de recepção. Indicadores das mais variadas espécies atestam a gravidade do quadro. Em nossos programas de pós-graduação, em primeiro lugar, não está credenciado pesquisador algum de cinema envolvido com estudos de audiência. Decorre daí, sem dúvida, o número pífio de investigações contemplando a recepção cinematográfica. Nilda Jacks *et al.* (2002) levantam, para a década de 1990, 52 trabalhos brasileiros em recepção (entre teses e dissertações); deles, dois apenas exibem como objeto o cinema, contra uma maioria sem adversários da televisão. De outra parte, o exame do material reunido nas seis antologias publicadas, até o momento, pela Socine (textos de seus encontros anuais), aponta para um resultado de proporções semelhantes: do universo de 290 artigos, somente 10 tematizam a espetatorialidade cinematográfica, oito destes abordando a recepção – sob uma perspectiva teórica –, e nenhum incluindo a realização de qualquer estudo empírico³. O corolário dessa situação é o dado isolado possivelmente mais definitivo: a simples *inexistência* de pesquisas, nacionalmente conhecidas, sobre a recepção de filmes brasileiros ou do conjunto de nossa cinematografia.

As conseqüências, claro, 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, 2003b: 16).

O confronto com a pesquisa de recepção em outros meios evidencia o atraso, no setor, dos estudos de cinema do país. Os dados de Jacks *et al.* (2002) (mais de 50 teses e dissertações para a década de 1990) refletem a existência de orientadores ligados à recepção televisiva na maioria dos programas de pós-graduação em Comunicação. Fóruns tradicionais de discussão na Compós e na Intercom, respectivamente os GTs "Mídia e Recepção" (antes, "Televisão e Audiência)" e "Comunicação e Recepção" (extinto em 2000) já testemunharam a apresentação de um expressivo número de trabalhos sobre a recepção de produtos nos vários mídias, com destaque para a TV (segundo trai a própria seqüência das denominações). Ao modo do que sucede em uma série de países latino-americanos (vide o prolífico material compilado por Jacks no Boletim ALAIC de novembro/dezembro de 2004), a significância da pesquisa de recepção no Brasil se manifesta, inclusive, em cartografias da área (delas são exemplo não somente a de Jacks *et al.* [2002], mas as de Mauro Wilton de Sousa [1997] e Ana Escosteguy e Jacks [2004]). A importância da recepção para a pesquisa brasileira em comunicação se reconhece, igualmente, em trabalhos de cunho epistemológico que problematizam o desenho do campo comunicacional junto às agências de fomento. É o caso da proposta de José Luiz Braga, Maria Immacolata Lopes e Etienne Samain (2001) ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico): entre as 12 subáreas que propõe para a reativagem da comunicação, inclui, justamente, a dos "estudos de recepção".

A enorme discrepância de dimensões, na Universidade brasileira, entre os estudos de recepção midiática tomados em seu conjunto – assentados como vertente de pesquisa em comunicação – e os de recepção cinematográfica, é percebida facilmente ao comparar-se, a este esforço de mapeamento do campo disciplinar da comunicação,

um outro, semelhante, produzido para o do cinema. Em uma diferença cabal para com o exposto no artigo de Lopes, Braga e Samain, resta problemático até mesmo situar uma eventual área de estudos das audiências cinematográficas em uma cartografia como a que faz Fernão Ramos (2003), oportunamente, do campo dos estudos de cinema no Brasil. Com base na realidade do ensino e 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" (2003: 42). Naturalmente, dada sua inexistência, a pesquisa de recepção não é encontrada entre os "subrecortes" oferecidos pelo autor para essas três subáreas⁴. De mais próximo aos estudos de audiência – sob a rubrica da História do Cinema –, localizamos apenas a referência 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" (Ramos,2003:42). Ou, também, 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 (Ramos, 2003: 42-3).

Evidentemente, Ramos tão-somente formaliza o estado de coisas da pesquisa brasileira, que relega os estudos de recepção à condição de uma crônica marginalidade.

Um bom observador poderia registrar que, em nível internacional, a situação da pesquisa da recepção cinematográfica não é substancialmente distinta. Graeme Turner (2000), por exemplo, em sua análise das relações entre os estudos culturais e os *film studies*, afirma que, "onde os estudos culturais ainda podem ter algo a oferecer aos estudos de cinema, é na área da pesquisa de audiência" (Turner,2000: 197). Para ele, "os ritmos contextualizantes dos estudos de audiência [culturalistas] ensinaram-nos muito sobre a 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” (p.198). Por outro lado, Jackie 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 (Stacey,1993:261).

Quer dizer, também no plano internacional, não está em dúvida o menosprezo à pesquisa da recepção cinematográfica. Entretanto, o fato é que constitui-se, ao longo dos últimos 25 anos, uma corrente investigativa do “extratexto” no interior dos *film studies*. Isso não apenas o próprio Turner (2000) aponta, como também outros historiadores da teoria do cinema como Judith Mayne (1993), Robert Stam (2000) e Jostein Gripsrud (2000). Foi partindo do trabalho histórico-teórico desses autores, aliás, que propusemos o mapeamento dessa corrente (Mascarello, 2004a; 2004b), 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”⁵.

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), tais trabalhos, no entanto, também encontram guarida em países da América Latina – em especial no México (por exemplo, García Canclini [1994; 1995], Torres San Martín [2000; 2004], Hinojosa [2002; 2005], Lozano Rendón e García Álvarez [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, 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 – um dos eixos centrais a balizar, no plano internacional, os *film studies* desde o maio de 68 – encontra atenções não mais que eventuais na Universidade brasileira. Sobre essa lacuna, porém, discorreremos em maior profundidade mais abaixo, quando será tomada, precisamente, como um dos aspectos teóricos e político-institucionais determinantes do abandono da área da recepção cinematográfica no país⁶.

Buscando motivos: as razões teóricas e político-institucionais

Um conjunto de aspectos teóricos e político-institucionais, a nosso ver, são responsáveis pela marginalização do interesse pelas audiências cinematográficas no meio acadêmico brasileiro. Entre estes, caberia destacar: 1) a sobrevivência do glauberianismo como cânone estético-teórico; 2) a ausência de vontade político-acadêmica para dialogar com a produção teórico-metodológica internacional – como os estudos culturais e o cognitivismo – que, surgindo a partir dos anos 1980, se contrapõe, na área da espectralidade, ao textualismo modernista típico dos estudos de cinema na década de 1970; e 3) a hipertrofia e o anticontextualismo da área analítico-fílmica, desviando o olhar do espectador concreto.

Ressaltando que os três aspectos apontados são intimamente interrelacionados, podemos iniciar a compreensão da atual descon-sideração acadêmica brasileira pelos estudos de recepção cinematográfica em seu patente débito para com a significativa obra fílmica e reflexiva 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 1960 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 1920 – revisitadas via leitura do teórico terceiro-mundista Frantz 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 reflexão e prática glauberianas fundavam-se na contraposição à alienação espectral produzida pelo entretenimento hollywoodiano – estratégia 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 1960, foi contemporânea ao Cinema Novo, a crescente pesquisa na área, principalmente a partir dos anos 1970, voltou-se com entusiasmo e dedicação sobre Glauber e 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 do Cinema Novo, mas sobretudo da obra glauberiana, essas investigações emolduraram a sua institucionalização como objetos acadêmicos de referência nos estudos brasileiros de cinema.

Seguindo essa tendência, é no próprio plano da escolha do objeto que se manifesta, primariamente, a canonização do glauberianismo como paradigma nos estudos brasileiros de cinema. 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 Glauber e os diretores e obras cinemanovistas, ou sobre cineastas, filmografias e problemáticas que com o seu universo estético dialogam (o cinema moderno e sua ascendência ou descendência⁷), no plano nacional ou internacional. Por outro lado, tendo em vista que tal predominância objetual 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, esse elemento sociológico 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. Noël 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” (Carroll, 1996: 44). Nesse 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 laciana 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. 45-6).

Em nosso ponto de vista, não apenas as origens e percursos históricos do paradigma glauberiano são análogos ao desse *mainstream* cine-psicanalítico internacional, como também suas estratégias sócio-axiológicas em muito se aproximam à descrição de Carroll. Se, no caso dos *film studies* internacionais, elas 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 – freqüentemente de par com ações político-acadêmicas – com vistas à segregação de objetos e áreas como, por exemplo, a obra “bergmaniana” do Walter Hugo Khouri dos anos 1960, o chamado Neon-Realismo dos anos 1980, o lúdico e o cômico, gêneros como o *trash*, o horror, o filme juvenil e a ficção científica, o cinema de entretenimento, o cinema pós-moderno, a teoria dos gêneros cinematográficos, a historiografia de Hollywood, as convergências estéticas entre cinema e televisão, a distribuição e a exibição 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 filmico canonizado, variando a resposta dos guardiões da vertente dominante entre a tolerância surda, o silenciamento e mesmo a censura.

Articulado com esse cenário de canonização/marginalização, podemos identificar o segundo fator teórico e político-institucional determinante da precariedade dos estudos de recepção cinematográfica no Brasil. Trata-se da 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 1970 (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 teórico-metodológica, nos anos 1980, 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 David 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 1975⁸, 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, 2003b: 16).⁹

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 pensador e de seus pares latino-americanos dos anos 1960 e 1970 (Solanas, Espinosa etc.) (Mascarello, 2003b:16).

Em um de seus efeitos mais danosos, essa opção cômoda dos estudos brasileiros de cinema pelo silêncio omissivo vem inviabilizar o desenvolvimento da pesquisa teórico-aplicada no campo da espectralidade cinematográfica. A enorme defasagem do debate teórico cinematográfico no país, situado ainda maciçamente no paradigma textualista típico dos *film studies* dos anos 1970, impede a divulgação de uma cultura teórico-metodológica contextualista necessária, justamente, para a proposição de estudos do "extratexto" cinematográfico, entre os quais se acham, evidentemente, os de recepção.

Também articulando-se perfeitamente não só com o predomínio glauberiano, mas com a desatualização teórica nacional, podemos encontrar, por fim, o terceiro elemento determinante da desatenção ao contexto de recepção cinematográfica nos estudos de cinema no Brasil: a hipertrofia e o anticontextualismo da área da análise fílmica. Trata-se, ao que tudo indica, de uma particularização local do cenário de "obsessão textualista" dos *film studies* internacionais denunciado por Stacey (1993), conforme nossa descrição mais acima. Ao passo que, internacionalmente, esse textualismo manifesta-se seja no plano teórico, seja no analítico, nos estudos brasileiros de cinema transmuta-se em uma opção massiva 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 290 trabalhos publicados nas seis antologias da Socine, cerca de 170 situam-se claramente no campo analítico, contra por volta de apenas 45 que, com muito boa vontade, poderíamos localizar na esfera do teórico.

O caráter hipertrófico da análise fílmica brasileira parece derivar da ação conjunta de dois fatores: o primeiro, uma índole local já

pouco afeita à teorização, e o segundo, a insuficiente problematização do citado paradigma textualista dos *film studies* setentistas, decorrente da desatualização teórica. E se este segundo aspecto concorre para a sobrevivência inquestionada do fascínio pelo texto fílmico como objeto de pesquisa, é também ele que obstrui a abertura da empreitada analítica nacional à categoria do contexto de recepção. De modo que ela permanece, em sua maior parte, no estágio teórico-metodológico anterior à análise contextualista de autores como Marc Ferro ou Pierre Sorlin – o último dos quais, já em plena década de 1970, declarava que um filme é tanto o que se diz ou escreve a propósito dele (em outras palavras: sua recepção crítica e de público), quanto o documento fílmico em si (Sorlin, 1985 [1977]: 156). O previsível resultado do quadro, enfim, é evidente: a repetida exclusão do espectador concreto do horizonte analítico, em termos tanto quantitativos (hipertrofia da área) como qualitativos (análise imanente do texto fílmico).

Explorando território desconhecido: uma proposta de trabalho

O cenário é, portanto, desolador: inexistência de estudos de recepção cinematográfica, canonização/exclusão glauberianas, desatualização teórica, hipertrofia e textualismo do fazer analítico. Mas o consolo e a esperança sobrevivem: frente a ele, felizmente já se evidenciam, no interior dos estudos de cinema no Brasil, algumas iniciativas que apontam para uma ruptura. Por exemplo, conforme antes mencionamos (nota 3), observou-se nos últimos dois anos a recorrente instalação de mesas contemplando a temática da recepção em congressos como os da Socine e Intercom. E o mais promissor é que isso parece constituir, tão-somente, uma das facetas de um esforço maior em busca da pluralização mais generalizada da pesquisa e reflexão cinematográfica no país. Nele incluem-se trabalhos como os de Renato Pucci Jr., sobre Khouri (2001) e as relações entre cinema, TV e o pós-moderno (Pucci, 2005a; 2005b), os de Denilson Lopes, sobre o Neo-Realismo (2002) e o saudosismo de Glauber e

Godard (2005), e os de Bernadette Lyra (2005a; 2005b), Rosana Soares (2005a; 2005b) e outros autores, articulados em torno ao conceito de "cinema de bordas"¹⁰; para não falar das publicações da tradução (2003) de *Film theory: An introduction*, de Robert Stam, e da antologia (2005) de escritos teóricos internacionais organizada por Fernão Ramos (ver nota 8). Verifica-se como que um anseio conjunto pelo desenvolvimento da investigação dos objetos e áreas segregados pelo cânone glauberiano (recepção, Khouri, Neo-Realismo, gêneros à margem etc., segundo arrolamos anteriormente), bem como pela atualização do diálogo teórico com os *film studies* internacionais.

Com vistas ao incremento da pesquisa na área da recepção cinematográfica, especificamente, são inúmeras as alternativas a explorar-se sob o ponto de vista metodológico e objetual. O exame de um mapeamento, tal como o que propusemos, daquilo que designamos "estudos contextualistas da espectralidade cinematográfica" (Mascarello, 2004a; 2004b), revela a enorme gama de possibilidades para a abordagem dos fenômenos do "extratexto". Os pesquisadores nacionais poderiam dedicar-se a estudar, por exemplo: 1) as audiências contemporâneas, buscando compreender, por meio da metodologia etnográfica culturalista, seus usos e interpretações dos filmes brasileiros e estrangeiros (estudos etnográficos das audiências); 2) o mesmo no que concerne às audiências históricas, lançando mão de fontes historiográficas ("estudos históricos de recepção"); ou 3) as formas como os textos críticos e promocionais informam/informaram esses usos e interpretações ("estudos da intertextualidade contextual").¹¹ Contudo, tendo em vista os significativos tempo e recursos demandados pela pesquisa qualitativa de recepção, diríamos que é estratégica a escolha, a partir dessas muitas alternativas, de uma eficiente linha de ação. Por onde iniciar a exploração de um território desconhecido e de dimensões tão consideráveis como as práticas de recepção cinematográfica no Brasil?

Para pensar esse dilema, pode ser instrutivo, em virtude das possibilidades de analogia, confrontar o presente cenário local, de glauberianismo paradigmático, com o dos *film studies* internacionais

de finais dos anos 1970, de canonização do textualismo modernista-político – foi nele que, para promover a ruptura teórico-metodológica contextualizante, entraram em cena os estudos culturalistas de audiência de Birmingham. Traçando uma comparação, o que divisamos no quadro contemporâneo dos estudos brasileiros de cinema? Em lugar do atuante paradigma teórico de outrora, que construía denodadamente uma espectadorialidade inscrita textualmente (temos dele uma mera sobrevivência implícita no Brasil de hoje, graças ao silêncio e anacronismo de nossa prática teórica na área), o que vemos é a “simples” desatenção da Universidade brasileira às audiências cinematográficas como objeto de pesquisa – desatenção que se complementa, é preciso assinalar, pela legitimação, ainda que por omissão, a ataques de pesquisadores a filmes que notoriamente buscam dialogar com o grande público, como no caso da querela da “cosmética da fome” contra *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Katia Lund, 2002)¹². Enfim, não sendo o quadro o de um paradigma *teórico* textualista, parece ser, muito mais, o de um “desinteresse paradigmático” pelo público. E nesse sentido, do ponto de vista estritamente teórico-cinematográfico, poderíamos afirmar que o empreendimento resulta até bem simples – o jogo teórico já foi jogado, e vencido, há 25 anos.

Disso podemos derivar que os maiores desafios se situam, de fato, no terreno do político-acadêmico. Seguindo essa pista, pensemos então que, ao abrir mão de um objeto investigativo tão relevante, a Academia também renuncia à sua função precípua de vanguarda na produção de conhecimento. Isso a torna incapaz de operar – salvo de maneira impressionista – sobre o debate crítico mais amplo a respeito do cinema brasileiro, no tocante ao menosprezo histórico, característico da tendência dominante nas discussões, pelas vozes do público espectador. Lembremos que o debate sempre se travou, em grandes linhas, em torno a um eixo que poderíamos designar “comunicabilidade x incomunicabilidade”, opondo os defensores (minoría) e os acusadores (maioría) de uma aproximação ao “grande público” via pluralização da produção cinematográfica¹³. (Naturalmente, como veremos mais adiante, não

se pode reduzir a polêmica a uma oposição simplista entre duas vertentes históricas definidas e coerentes. Enquanto conceito articulador do embate, porém, é patente a centralidade do problema da comunicação com o público – como também o é a predominância da facção elitizante).

O desinteresse paradigmático da Universidade pelas audiências implica, em realidade, o seu alinhamento passivo à desconsideração do público pela parcela majoritária da discussão cinematográfica nacional. Isso é o resultado, acima de tudo, de sua indisposição em fazer face ao conjunto de questões, antes mencionadas, envolvendo a relação entre nossas platéias e o cinema brasileiro. Dada sua importância, aliás, não é demais reproduzi-las: “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?” (Mascarello, 2003b: 16).

Pois bem: considerando o quadro descrito – e optando, dentre as possibilidades levantadas logo acima, pela etnográfica –, decidimos implementar um projeto de pesquisa, ora em andamento¹⁴, a constituir-se em esboço de um vetor investigativo provedor de respostas a tais indagações. Mais especificamente, a pesquisa, conforme indica seu título – “Discursos do público sobre o cinema brasileiro: uma cartografia culturalista” –, procura ensaiar, inspirando-se teórico-metodologicamente nos Estudos Culturais, um mapeamento dos discursos das audiências do país sobre a cinematografia nacional. Compreendendo o debate crítico no Brasil como um campo discursivo instituído na esfera pública por uma série de agentes (cineastas, críticos, acadêmicos, jornalistas etc.), o projeto busca, assim, trazer a público essa discursividade espectral – de circulação restrita, o mais das vezes, à esfera do privado –, a fim de concorrer para a democratização e enriquecimento da discussão sobre o nosso cinema. Naturalmente, a um só tempo, também pretendemos romper com a postura, assumida pela Universidade, de sintonia inerte com o impressionismo, característico dos demais agentes do debate, em seus posicionamentos a respeito do público.

Sob o ponto de vista teórico-metodológico, a afiliação do projeto aos estudos culturalistas de audiência manifesta-se em vários sentidos. Num deles, mais óbvio, apelamos a técnicas de pesquisa qualitativa consagradas pela abordagem etnográfica dos Estudos Culturais¹⁵ – muito distintas, cabe sempre lembrar, do viés utilitarista da pesquisa de mercado. Em outro, nosso intuito de publicização dos discursos do público – visando intervir sobre o debate cinematográfico brasileiro, que limita-se a adivinhá-los de um modo ou textualista, ou não-científico – assemelha-se ao projeto histórico de Birmingham na virada para os anos 1980, quando autores como David Morley e Charlotte Brunson (Brunson; Morley, 1978; Morley, 1980 a; 1980b; 1981; 1986), Dorothy Hobson (1980; 1982) e Ien Ang (1985 [1982]) vinham mostrar que a perspectiva textualista sobre o espectador – sobre seu posicionamento incondicional pelos sentidos estruturados na instância fílmica – era em grande medida falaciosa, dado que os usos e interpretações concretos, agora tornados *públicos*, via de regra distanciavam-se dos previstos pela construção teórico-analítica textual. Por fim, ao falarmos em trazer à baila as vozes do público, não aderimos a uma perspectiva epistemologicamente ingênua que ignore a condição de mediador assumida pelo pesquisador, em sua delimitação do objeto, recorte da amostra, estabelecimento de uma metodologia de coleta de informações, análise e interpretação teórica – conforme já salientaram autores culturalistas como Morley (1986) ou Jackie Stacey (1993; 1994)¹⁶.

Mas se esse é o plano formal de nossa cartografia, qual o conteudístico, mais exatamente? Como a pesquisa trata de apenas aventurar-se em território virgem, pensamos que importa, de fato, prover algumas informações básicas, exploratórias, sobre a relação espectral com o cinema brasileiro. Por outro lado, considerando que agir sobre o debate público é uma das intenções, a ele agregando as vozes das audiências, mostra-se recomendável centrar fogo sobre os núcleos temáticos principais da discussão cinematográfica nacional. Para apontá-los, é interessante revisar, ainda que sinteticamente, o debate em seu processo histórico.

Em linhas gerais, ele pode ser desdobrado nas seguintes etapas (Mascarello, 2003b:13-14): (1) a censura estética à produção da Atlântida nos anos 1950, 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 1960; (3) uma mudança de rumo por parcela significativa do pensamento cinemanovista, que passa a considerar com determinação, já na segunda metade dos anos 1960, 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 passagem para a década de 1970, frente à suposta "cooptação" dos cinemanovistas pelos imperativos do mercado exibidor; (5) a complexa porém resoluto hegemonia político-cultural da perspectiva da comunicabilidade e do mercado durante o período da Embrafilme, entre 1975 e meados dos anos 1980; e (6) após um estratégico e temporário armistício em nome da Retomada, a revitalização do debate, a partir de 2002, tendo como baliza por um curto período o conceito de "cosmética da fome", já citado, proposto pela crítica e pesquisadora Ivana Bentes (2001)¹⁷.

Na sucessão desses vários momentos, como antes dizíamos, parece não restar dúvidas sobre o papel articulador exercido pelo tema da aproximação ou não ao grande público ("comunicabilidade x incomunicabilidade"). Tampouco é de difícil demonstração o contínuo acoplamento, a esse foco temático, da questão do nacional-popular (as posições manifestadas são múltiplas, girando em torno às formas e possibilidades de problematizar o nacional e/ou o universal junto aos diferentes estratos do público). E finalmente, em particular nas duas últimas décadas, aparecem recorrentemente como problema as relações entre o cinematográfico e o televisivo, sob o prisma econômico, tecnológico, mas, sobretudo, estético¹⁸.

Localizados esses três núcleos temáticos maiores do debate cinematográfico nacional, nossa pesquisa os contempla buscando mapear, das vozes do público, os posicionamentos com respeito

às três seguintes tensões/oposições: (1) modo de narração do cinema clássico (ou popular) x modos de narração do cinema erudito, consoante o quadro teórico avançado por David Bordwell (1985); (2) temática nacional x temática universal; e (3) estilística “cinematográfica” x estilística “televisiva”. Ao fazê-lo, guardamos uma certa hierarquia entre o núcleo (1), tomado como central, e os (2) e (3), complementares, de modo a refletir a relação que entretêm na estruturação do campo discursivo do debate. (Veja-se, de passagem, que outra vez trafegamos em terreno caro aos Estudos Culturais, em sua preocupação com a recepção concreta, pelas audiências, dos produtos midiáticos dominantes – condição ocupada, na campo do cinema, pelo modo clássico).

Em nossa aproximação ao núcleo temático central, vale explicar o uso do esquema teórico de Bordwell. A problematização cultural do diálogo com o público envolve sempre, ao natural, os significados estéticos e políticos da adoção, mais ou menos direta, da forma clássica hollywoodiana (difundida internacionalmente) de fazer cinema. O emprego do conceitual bordwelliano decorre, em primeiro lugar, de sua neutralidade estético-ideológica – crucial, a nosso ver, para uma abordagem sem apriorismos à fala do espectador –, ao descrever a produção *mainstream* como um “modo de narração” cinematográfico (o que se inicia em *Narration in the fiction film* [1985] e amplia-se em “Classical Hollywood cinema: narrational principles and procedures” [1986¹⁹]). Em segundo lugar, mais um de seus méritos – possivelmente exclusivo – é a teorização conjunta do classicismo hollywoodiano e dos outros modos históricos de narração ficcional que Bordwell examina: cinema de arte, materialista-histórico e paramétrico. São justamente esses três que postulamos designar, operacionalmente – em virtude da relação menos comunicativa contratada com o espectador –, como “cinema erudito”.

Conforme se vê, no projeto, assumimos os riscos de utilização operacional da problemática dicotomia (canonizada pela teorização anti-hollywoodiana modernista-política) entre o cinema dominante e suas alternativas históricas, com todas as armadilhas de essencia-

lização e redução que obviamente contém. A despeito desse tipo de limitação (foi alvo constante da própria crítica culturalista dos anos 1980), na perspectiva de uma "epistemologia do cotidiano" (que se pode derivar, por exemplo, de uma sociologia pós-moderna como a de Michel Maffesoli [1988]), a oposição encontra sólido ancoramento na prática sociocultural – tanto subsidia cognitivamente a escolha do indivíduo que em sua ida ao cinema precisa optar entre o "filme-cabeça" e o "filme-pipoca", como estrutura o debate cultural (de tendências sempre dicotomizantes) sobre cinema no país.

De outra parte – cabe também assinalar –, na investigação dos posicionamentos esportivos sobre as três oposições, o mapeamento não será delimitado e direto. Para devidamente contextualizá-los – melhor podendo, assim, interpretar seus significados –, serão inseridos em um quadro discursivo mais amplo, montado a partir das seguintes categorias: (1) *representações*, (2) *usos*, (3) *valorações* e (4) *expectativas* dos entrevistados em sua relação com o nosso cinema. Respectivamente, pretende-se que elas gerem informações, entre outras, contemplando: (1) o conhecimento do cinema brasileiro pelos espectadores; (2) sua utilização social, cultural e política dos filmes brasileiros; (3) a confrontação que fazem do cinema nacional com o hollywoodiano, o não-americano e a teledramaturgia da Rede Globo; e (4) seus desejos e fantasias com respeito ao cinema brasileiro.

Notas

¹ Uma versão anterior desse trabalho, intitulada "Desesperadamente buscando a la audiencia cinematográfica brasileña, o Cómo y por qué los estudios brasileños de cine siguen siendo textualistas", aguarda publicação pela revista mexicana *Global Media Journal en Español*, publicada pelo Tecnológico de Monterrey.

² Adotamos ao longo do texto a equivalência pontual entre estudos de recepção e estudos de audiência, proposta por Ana Escosteguy e Nilda 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 especialmente a partir dos anos 1990.

- ³ Cumpre ressaltar, é bem verdade, a ainda tímida – mas recorrente – constituição de mesas sobre o tema em congressos nos últimos dois anos. No VIII Encontro da Socine (Recife, 2004), pela primeira vez foi montada uma mesa (denominada “Exibição, Recepção”) acolhendo trabalhos na área da recepção cinematográfica, como os de Mahomed Bamba (2005c), Mascarello (2005b) e Josimey Silva (2004). Já em setembro de 2005, o NP Comunicação Audiovisual do XXVIII Intercom (Rio de Janeiro) abrigou uma mesa intitulada “Práticas Espectatoriais do Cinema”, trazendo comunicações como as de Bamba (2005a), Mascarello (2005a) e José Silva (2005). Por fim, o IX Encontro da Socine (São Leopoldo, novembro de 2005) contou com uma mesa chamada “Recepção”, novamente com trabalhos de Bamba (2005b) e Mascarello (2005a). Observe-se também que, no campo da Educação, Rosália Duarte (2002) tem desenvolvido pesquisa na área.
- 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 nossas necessidades comparativas entre a pesquisa de recepção cinematográfica (virtualmente inexistente) e televisiva (consolidada como tradição).
- ⁵ Foi como consequência da investida teórico-metodológica de autores vinculados aos estudos culturalistas de audiência do CCCS de Birmingham, ao final da década de 1970 (como David Morley e Charlotte Brunsdon), contra o modernismo político da chamada “*screen theory*” então canônica no campo cinematográfico, que três principais consequências se fizeram ver, pensamos, nos *film studies* internacionais: 1) a derrocada do projeto textualista modernista-político; 2) a assimilação negociada do horizonte “culturalista” pelo *mainstream* dos estudos de cinema, o que possibilitou a sobrevivência da hegemonia de seu foco textual e psicanalítico; e 3) a abertura, no campo do cinema, de linhas de trabalho contemplando o extratexto, seja em termos de produção ou recepção, ocasionando, nesse último caso, o desenvolvimento das cinco vertentes acima mencionadas. Em uma rápida descrição, podemos apresentar o debate “mulher x mulheres” na teoria feminista do cinema, ao princípio dos anos 80, como “a pressão acusada [por esta] 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, 2004b: 102-103). Já os “estudos da intertextualidade contextual” incluem os trabalhos “cujo objeto é o espaço interdiscursivo, construído em torno aos filmes, e que influenciam na sua recepção” (p. 103). Os “estudos históricos de recepção”, por sua vez, “com a intenção de contribuir para a elaboração de uma história das audiências, [...] são o produto da combinação de esforços entre a historiografia e os estudos da espetatorialidade” (p. 104). Os estudos etnográficos das audiências compõem a quarta vertente dos estudos contextualistas do espectador de cinema, e a quinta e última identificamos na chamada “política da localização”, cujos trabalhos vêm “consolidar teoricamente, junto ao *mainstream* dos estudos de cinema, principalmente o aspecto pontual, tanto histórica quanto socialmente, da espetatorialidade cinematográfica” (p. 105).
- ⁶ Em nosso ponto de vista, esse *gap* dificulta, localmente, inclusive a percepção do afilamento dos estudos de recepção cinematográfica, no plano internacional, ao campo da teoria do cinema. O espectador foi pensado, nos anos 1970, de uma forma avassaladoramente canônica, desde uma ótica modernista-política puramente textualista. E foi o aparecimento dos primeiros trabalhos teóricos e empíricos sobre o espectador concreto que veio demarcar importante ruptura histórica, configurando a passagem desse textualismo ao contextualismo característico desde os 1980 (ver

nota 5). Portanto, tomando-se como base o percurso internacional, uma localização adequada dos estudos de recepção cinematográfica deveria se dar, ao menos em parte, no campo teórico dos estudos de cinema – segundo indicam, por exemplo, Mayne (1993) e Mascarello (2004 a ;2004b).

⁷ Do cinema moderno, são objetos recorrentes de estudo o Neo-realismo italiano, a Nouvelle Vague e a obra de Jean-Luc Godard; de sua ascendência, a obra e teoria eisensteiniana e vertoviana; e de sua descendência, entre outros, o cinema documentário brasileiro contemporâneo, a obra de Júlio Bressane, a produção brasileira de Super-8 nos anos 1970, o Dogma 95 e cinemas periféricos como o balcânico, o asiático e o latino-americano.

⁸ O trecho citado, retirado de artigo nosso publicado em 2003, foi mantido por seu efeito retórico. Desde então, a dramática situação de defasagem editorial foi relativamente atenuada. Em meados de 2005, foi publicada a antologia *Teoria contemporânea do cinema – volumes 1 e 2*, organizada por Fernão Ramos (São Paulo: Editora SENAC São Paulo), apresentando ao público brasileiro 26 artigos teóricos internacionais escritos nos últimos 30 anos, com destaque para a corrente cognitivista, contemplada com nove textos – os quais tivemos o privilégio de traduzir. Antes disso, ao final de 2003, também apareceu a versão em português do recente (2000) panorama da história da teoria do cinema elaborado pelo americano Robert Stam, *Introdução à teoria do cinema* (Campinas, SP: Papirus, apresentação de Fernão Ramos, tradução nossa), no qual mais da metade do texto é dedicada à reflexão e pesquisa posterior ao maio de 68. Desafortunadamente, no entanto, ainda não contamos com nenhuma tradução da corrente a que denominamos “estudos contextualistas da espectralidade cinematográfica”.

⁹ Para uma introdução à teoria cognitivista do cinema, ver Mascarello (2003a).

¹⁰ No IX Encontro da Socine (São Leopoldo, novembro de 2005), o grupo do “cinema de bordas” organizou duas mesas, intituladas “Juntando os cacos, reciclando o lixo: nas bordas do cinema brasileiro - 1 e 2”, contando, além do trabalho de Lyra (2005a), que procura fundar teoricamente o conceito de cinema de bordas, com os de Zuleika Bueno (2005), Laura Cánepa (2005), Rogério Ferraraz (2005), Diogo Miranda (2005), Gelson Santana (2005), Rosana Soares (2005b) e Alfredo Suppia (2005). Dentro da mesma perspectiva, para uma instigante formulação da idéia de “margens estigmatizadas” do cinema brasileiro (com destaque para os filmes de horror/humor), em oposição à de “margens estabelecidas” (o Cinema Marginal, especialmente), ver Soares (2005a).

¹¹ Ver nota 5.

¹² Por exemplo, em Ivana Bentes (2002). Nesse tipo de ataque, observa-se em geral a construção de um espectador inscrito no texto fílmico, a qual é porém analítica, e não teórica como ao tempo do modernismo político dos anos 1970. Sobre o processo de legitimação por omissão, ver nosso “O dragão da cosmética da fome contra o grande público” (Mascarello, 2003b).

¹³ Sobre o par “comunicabilidade x incomunicabilidade”, ver Mascarello (2003b).

¹⁴ O projeto foi implantado pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo/RS.

¹⁵ Mais especificamente, recorreremos à entrevista semi-estruturada, a ser realizada individualmente, mediante o uso do gravador, com um número entre quinze e vinte e cinco espectadores residentes na Grande Porto Alegre, no estado do Rio Grande do Sul, selecionados através da técnica da “bola de neve”.

- ¹⁶ Ao mesmo tempo, também reconhecemos que, esporadicamente, fragmentos desses discursos já afloram à esfera pública através de entrevistas jornalísticas aparecidas fortuitamente em matérias ou programas jornalísticos, quando uns poucos espectadores são convidados a manifestar-se sobre filmes brasileiros ou sobre o cinema nacional (fato que se tornou até relativamente comum, por exemplo, em 2003, em razão do sucesso de bilheteria alcançado nesse ano pelas produções locais).
- ¹⁷ Ver também, naturalmente, o livro de José Mário Ortiz Ramos (1983) para um mapeamento ideológico de grande parcela desse debate entre os anos 1950 e 1970.
- ¹⁸ Contemporaneamente, é comum uma nítida vinculação, pelos detratores do cinema popular, entre, de um lado, a adesão ao modo narrativo clássico, e de outro, o uso de procedimentos de estilo retirados à TV e a (supostamente) incorreta problematização do nacional-popular – esta, como se sabe, assentada historicamente sobre o par sertão/favela. É paradigmático, nesse sentido, o ataque de Ivana Bentes (2002) a *Cidade de Deus*. A pesquisadora acusa o filme de “demissão de um discurso político moderno em nome de narrativas brutais, pós-MTV e videoclipe”, qualificando-o como “o suprasumo [de um] novo brutalismo, aqui tendo como referência, entre outros, o filme de gângster, as sagas da máfia, o épico-espetacular e a estética MTV”. Para a autora, o filme mostra a favela e o tráfico “de forma totalmente isolada do resto da cidade, como um território autônomo”, sendo suas “espetaculares e siderantes” cenas de violência resultado de uma “linguagem super ágil”, e voltadas à exibição de “uma quantidade de assassinatos e violência marcantes”, uma “violência gratuita, ... institucional”. Como resultado, “a narrativa nos remete frequentemente para uma sensação já experimentada no filme de ação hollywoodiano, o ‘turismo no inferno’ em que as favelas surgem não como ‘museu da miséria’, mas novos campos de concentração e horrores”, “espetáculo consumível dos pobres se matando entre si”.
- ¹⁹ Incluído, com tradução nossa, na antologia organizada por Fernão Ramos (2005:277-301).

Bibliografia

- ANG, Ien. *Watching Dallas*. London: Routledge, 1985. (1982)
- BAMBA, Mahomed. A ciber-cinefilia e outras práticas espectatoriais mediadas pela internet. Trabalho apresentado no XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom 2005), UERJ, Rio de Janeiro, 5 a 9 de setembro de 2005. (2005a)
- _____. A recepção dos filmes africanos no Brasil. Trabalho apresentado no IX Encontro da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), Unisinos, São Leopoldo/RS, 19 a 22 de outubro de 2005. (2005b)
- _____. Proposta para uma abordagem crítica do trailer. In: CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton; FABRIS, Mariarosaria (org.). *Estudos Socine de cinema: ano VI*. São Paulo: Nojos Edições, 2005, p. 317-324. (2005c)
- BARKER, Martin; BEEZER, Anne (eds.). *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona: Bosch, 1994.

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.

_____. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. Tradução de Fernando Mascarello. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema – volumes 1 e 2*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005, p. 277-301.

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, p. 91-108.

BRUNSDON, Charlotte e MORLEY, David. *Everyday television: Nationwide*. London: British Film Institute, 1978.

BUENO, Zuleika de Paula. Juntando os cacos, reciclando o lixo: nas bordas do cinema brasileiro -- leia o livro, veja o filme, compre o disco -- o cinema juvenil brasileiro. Trabalho apresentado no IX Encontro da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), Unisinos, São Leopoldo/RS, 19 a 22 de outubro de 2005.

CÂNEPA, Laura. Juntando os cacos, reciclando o lixo: nas bordas do cinema brasileiro – horror. Trabalho apresentado no IX Encontro da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), Unisinos, São Leopoldo/RS, 19 a 22 de outubro de 2005.

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.

FERRARAZ, Rogério. Juntando os cacos, reciclando o lixo: nas bordas do cinema brasileiro -- o (des)arranjo da ficção científica. Trabalho apresentado no IX Encontro da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), Unisinos, São Leopoldo/RS, 19 a 22 de outubro de 2005.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Los nuevos espectadores: cinema, 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.

HOBSON, Dorothy. *Crossroads: the drama of a soap opera*. London: Methuen, 1982.

_____. Housewives and the mass media. In: HALL, Stuart; HOBSON, Dorothy; LOWE, Andrew; WILLIS, Paul (eds.). *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson, 1980.

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.

LYRA, Bernadette. Juntando os cacos, reciclando o lixo: nas bordas do cinema brasileiro -- o cinema de bordas – conceitos. Trabalho apresentado no IX Encontro da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), Unisinos, São Leopoldo/RS, 19 a 22 de outubro de 2005. (2005a)

____. O cinema de bordas: horror, humor e sexo em filmes brasileiros. Trabalho apresentado no XIV Encontro Anual da Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação), UFF, Niterói, 1 a 4 de junho de 2005. (2005b)

LOPES, Denilson. Onde andaré o meu amor? In: *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Aeroplano: Rio de Janeiro, 2002.

____. Prefácio. In: LOPES, Denilson (org.) *Cinema dos anos 90*. Chapecó, SC: Argos, 2005.

MAFFESOLI, Michel. *O conhecimento comum: compêndio de sociologia compreensiva*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MASCARELLO, Fernando. O cognitivismo e o espectador cinematográfico: um breve panorama crítico. In: CATANI, Afrânio Mendes et al. (org.). *Estudos Socine de cinema: ano V*. São Paulo: Editora Panorama, 2003, p. 392-400. (2003a)

____. O dragão da cosmética da fome contra o grande público. *Revista Teorema* 3, julho de 2003, p. 13-19. (2003b)

____. *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*, v. 7, n. 2, agosto-dezembro de 2004, p. 92-110. (2004b)

____. Procura-se a audiência cinematográfica brasileira desesperadamente, ou Como e por que os estudos brasileiros de cinema seguem textualistas. Trabalho apresentado no XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom 2005), UERJ, Rio de Janeiro, 5 a 9 de setembro de 2005; e no IX Encontro da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), Unisinos, São Leopoldo/RS, 19 a 22 de outubro de 2005. (2005a)

____. Procura-se a audiência cinematográfica desesperadamente, ou Como e por que os estudos de cinema seguem textualistas. In: CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton; FABRIS, Mariarosaria (org.). *Estudos Socine de cinema: ano VI*. São Paulo: Nojos Edições, 2005, p. 309-316. (2005b)

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

MIRANDA, Diogo Julien. Juntando os cacos, reciclando o lixo: nas bordas do cinema brasileiro -- o cinema de bordas: pragas e maldições -- a carnavalização do terror nos filmes de Zé do Caixão. Trabalho apresentado no IX Encontro da

Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), Unisinos, São Leopoldo/RS, 19 a 22 de outubro de 2005.

MORLEY, David. *Family television: cultural power and domestic leisure*. London: Comedia, 1986.

_____. Texts, readers, subjects. In: HALL, Stuart; HOBSON, Dorothy; LOWE, Andrew; WILLIS, Paul (eds.). *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson, 1980a.

_____. The "Nationwide" audience: a critical postscript. *Screen Education*, v. 39, 1981.

_____. *The "Nationwide" audience: structure and decoding*. London: BFI, 1980b.

PUCCI JR., Renato Luiz. De Godard para Guel Arraes: o cinema moderno como matriz para a TV pós-moderna? Trabalho apresentado no IX Encontro da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), Unisinos, São Leopoldo/RS, 19 a 22 de outubro de 2005. (2005a)

_____. Intersecção pós-moderna de cinema e TV – o caso brasileiro. Trabalho apresentado no XIV Encontro Anual da Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação), UFF, Niterói, 1 a 4 de junho de 2005. (2005b)

_____. *O equilíbrio das estrelas: filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*. São Paulo: Annablume, 2001.

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.

____ (org.). *Teoria contemporânea do cinema – volumes 1 e 2*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

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.

SANTANA, Gelson. Juntando os cacos, reciclando o lixo: nas bordas do cinema brasileiro -- filmes bricolados. Trabalho apresentado no IX Encontro da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), Unisinos, São Leopoldo/RS, 19 a 22 de outubro de 2005.

SILVA, José Augusto Amorim Guilherme da. Ação e política cultural para formação de platéia em audiovisual – A experiência do cinema da fundação. Trabalho apresentado no XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom 2005), UERJ, Rio de Janeiro, 5 a 9 de setembro de 2005.

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

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SOARES, Rosana de Lima. Imagens estigmatizadas: à margem da margem. In: CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton; FABRIS, Mariarosaria (org.). *Estudos Socine de cinema: ano VI*. São Paulo: Nojós Edições, 2005, p. 251-258. (2005a)

_____. Juntando os cacos, reciclando o lixo: nas bordas do cinema brasileiro -- essa não é mais uma história de amor. Trabalho apresentado no IX Encontro da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), Unisinos, São Leopoldo/RS, 19 a 22 de outubro de 2005. (2005b)

SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine. La Apertura para la Historia de Mañana*. Cidade do México, Fondo de Cultura Económica, 1985. (1977)

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.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. Juntando os cacos, reciclando o lixo: nas bordas do cinema brasileiro: ficção científica no Brasil: que bicho é esse? Trabalho apresentado no IX Encontro da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), Unisinos, São Leopoldo/RS, 19 a 22 de outubro de 2005.

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.

Fernando Mascarello

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.