

Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico

Fernando Mascarello

Do período que sucede maio de 1968 até a contemporaneidade, a história da teoria do cinema em geral e, mais particularmente, a da teorização da espectadorialidade cinematográfica – seu tema condutor ao longo deste percurso – pode ser narrada em termos de um deslocamento desde as perspectivas da homogeneidade, típicas das teorias dos anos 70, para as da heterogeneidade, que orientam a reflexão mais significativa a partir dos anos 80 (Mayne, 1993). Durante a maior parte da década de 1970, pensa-se a espectadorialidade do cinema *mainstream* sob a ótica de um absoluto determinismo textual, que promove a homogeneização seja da instância textual, seja da espectadorial, ambas retiradas do contexto sócio-histórico da produção e recepção cinematográficas. Reduzido a uma mera “inscrição textual”, o espectador é compreendido como uma entidade abstrata e passiva, as suas leituras e prazeres com o texto fílmico dominante sendo condenadas como instrumentos de um “posicionamento subjetivo” no interior da ideologia capitalista. Já a partir dos anos 80, na esteira de uma ruptura teórico-metodológica contextualista, produz-se uma heterogeneização das concepções de espectador. Passa-se a examinar a relação entre texto fílmico e audiência em termos de suas manifestações pontuais, historicizadas, contemplando-se a diversidade encontrada, extratextualmente, nos momentos da produção e da recepção. Com isso, desenvolvem-se as formulações da “audiência ativa”, e as interpretações, usos e prazeres do filme dominante começam a ser teoricamente respeitados e afirmados.

Dois grandes *corpora* teóricos ocupam papel de destaque nesta trajetória. O primeiro, protagonista da homogeneização original, mais conhecido como “modernismo político” (termo cunhado pelos historiadores da teoria Sylvia Harvey [1978] e David Rodowick [1988]), caracteriza-se pelo amalgamento estruturalista/pós-estruturalista entre a semiologia “metziana”, a psicanálise lacaniana e o marxismo althusseriano, incluindo as teorias francesas da desconstrução e do dispositivo (elaboradas, no pós-maio de 1968, nas páginas das revistas *Cinéthique* e *Cahiers du Cinéma*) e a teorização anglo-americana liderada pelo periódico inglês *Screen* (usualmente referida como *screen theory*). Entre seus maiores expoentes, alinham-se Jean-Paul Fargier, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, Jean-Louis Baudry, Noël Burch e Christian Metz do “significante imaginário”, na França,

e Laura Mulvey, Peter Wollen, Stephen Heath e Colin MacCabe, na Inglaterra.

O segundo *corpus*, responsável pelo ímpeto inicial de heterogeneização da teoria – um impulso posterior, e também fundamental, viria a ser a teorização cognitivista inaugurada em meados dos anos 80 –, abrange o que propomos, neste trabalho, designar como “estudos contextualistas da espectralidade cinematográfica”. São os trabalhos realizados, a partir do princípio dos anos 80, e fundamentalmente no cenário anglo-americano, sob a inspiração do que denominamos “horizonte teórico-metodológico culturalista”, isto é, as inovadoras formulações avançadas pelos “estudos culturalistas de audiência” implementados, desde o final dos anos 70, por pesquisadores ligados ao CCCS (Centre for Contemporary Cultural Studies) da Universidade de Birmingham, na Inglaterra, como David Morley, Charlotte Brunson e Dorothy Hobson¹. No campo dos estudos de cinema, o contextualismo definidor destas investigações é gradativamente assimilado por teóricos e pesquisadores filiados ou não aos estudos culturais, como Christine Gledhill, Barbara Klinger, Richard Dyer, Elizabeth Ellsworth, Janet Staiger, Valerie Walkerdine, Jacqueline Bobo, Jackie Stacey, bell hooks e Robert Stam, entre outros.

O estatuto deste segundo *corpus* de trabalhos – ao qual propomos referir como estudos contextualistas da espectralidade cinematográfica – é porém bastante controverso em teoria do cinema. Embora se reconheça, de modo geral, que a moldura culturalista tenha constituído uma pressão teórico-metodológica de extrema importância sobre os estudos do espectador de cinema, dois fenômenos, que surpreendentemente permanecem negligenciados, são sintomáticos das difíceis relações entre os campos acadêmicos dos estudos culturais e dos estudos de cinema. Em primeiro lugar, a despeito do reconhecimento da relevante contribuição dos estudos culturais à teoria do cinema, a abordagem contextualista à espectralidade cinematográfica segue decisivamente marginalizada entre os teóricos e pesquisadores da área. Jackie Stacey, em um texto de 1993 que aparece como o único esforço sistemático empreendido com vistas a denunciar a condição marginal ocupada pelo trabalho contextualista nos estudos de cinema (“Textual obsessions: Methodology, history and researching female spectatorship”), assim argumenta:

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

1990? 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 (1993, p. 261).

Em segundo lugar, a marginalização dos estudos contextualistas envolve a inexistência de esforços mais compreensivos de mapeamento dos avanços já identificáveis na área. Não parece haver um consenso – ou sequer um entendimento –, entre os autores, em torno à dinâmica e ao significado histórico-teóricos das repercussões, sobre os estudos de cinema que percebem a erosão de seu paradigma textualista, da ruptura contextualista determinada pelos estudos culturais. Além de raros, os esforços empreendidos neste sentido são concisos e contraditórios, o que vem demonstrar, nos parece, as dificuldades do campo acadêmico cinematográfico em lidar com os inegáveis efeitos que produz, sobre seu trabalho investigativo, o desenvolvimento conceitual oferecido pelo rival culturalista.

Com este artigo, esperamos contribuir para o projeto de um mapeamento mais exaustivo dos estudos contextualistas da espectralidade cinematográfica² – o qual, acreditamos, poderia enfatizar a necessidade de uma maior ativação das possibilidades oferecidas pela moldura culturalista nos estudos de cinema –, disponibilizando, ao mesmo tempo, algum instrumental para o encaminhamento de tal ativação, graças à compreensão tanto das conquistas quanto das limitações do trabalho realizado na área. Para tanto, analisamos, primeiramente, as lacunas e controvérsias verificadas em torno do tema das repercussões do trabalho culturalista nos estudos de cinema, revisando as contribuições de historiadores da teoria como Graeme Turner (2000), Robert Stam (2000), Jostein Gripsrud (2000) e Judith Mayne (1993). A seguir, propomos a noção de “horizonte teórico-metodológico culturalista” sobre a espectralidade, com vistas ao aprofundamento da compreensão de tais repercussões. Por fim, descrevemos esquematicamente as cinco diferentes vertentes de trabalho que identificamos, no processo de deslocamento da teoria e pesquisa em cinema, desde o texto fílmico ao contexto da recepção cinematográfica:

- (1) o debate “mulher x mulheres” na teoria feminista do cinema,
- (2) os “estudos da intertextualidade contextual”,
- (3) os “estudos históricos de recepção”,
- (4) os estudos etnográficos de audiência e
- (5) a “política da localização”.

Graeme Turner, em seu texto “Cultural studies and film” (2000), desenha um breve apanhado das relações históricas entre os estudos de cinema e os estudos culturais, suas aproximações e afastamentos desde o advento do programa culturalista

em Birmingham ao final dos anos 50. De início, o autor lembra a evidente anterioridade do desenvolvimento dos estudos de cinema e de sua introdução na academia, quando comparados aos estudos culturais; porém, aponta que, “ao longo das duas últimas décadas, estabeleceram-se fortes paralelos entre os dois projetos intelectuais e analíticos” – para não mencionar o fato de que, antes disso, ambas as tradições já haviam estado implicadas no “movimento na direção da análise da cultura popular iniciado durante os anos 50 e 60 na maioria dos países ocidentais” (p. 193). Porém, apesar deste interesse comum pela “análise textual das formas populares e pela história dos sistemas culturais e industriais que as produzem”, o autor assinala a existência de limites às aproximações que isso poderia indicar. Para Turner, “os estudos de cinema mostram um marcado interesse pelo texto individual e mantêm um reconhecimento fundamental do valor estético”, ao passo que “os estudos culturais rejeitaram a noção de valor estético desde o princípio e apenas recentemente estão voltando a considerar como poderiam dar conta de uma lacuna tão fundamental em sua versão do funcionamento da cultura”. Além disso, o autor salienta que, enquanto “a história dos estudos culturais testemunhou o seu deslocamento desde um foco sobre o texto para a análise da audiência, e daí para o mapeamento dos contextos discursivos, econômicos e regulatórios no interior dos quais ambos convergem” (na trajetória que se inicia com os textos fundadores de Richard Hoggart, Raymond Williams e E. P. Thompson, passa pelo “Encoding/decoding” de Stuart Hall e culmina nos estudos culturalistas de audiência de Morley, Brunson e outros), “o projeto dos estudos de cinema na academia segue sendo primariamente interpretativo – de análise textual”. Entretanto, apesar destas fundamentais diferenças, de acordo com Turner “pode-se todavia traçar importantes ligações históricas entre as duas tradições e sugerir maneiras como o intercâmbio entre elas que têm sido e pode continuar sendo proveitoso” (p. 193).

Assim, depois de relatar a disputa teórica entre os grupos de Birmingham e de *Screen* na segunda metade da década de 1970, que culmina com a erosão do paradigma textualista da *screen theory* e do modernismo político, Turner indica, como conseqüências, a possibilidade de “identificar uma série de rumos comuns aos estudos de cinema e aos estudos culturais a partir de meados dos anos 80. Em primeiro lugar, a devoção à ‘alta teoria’ [*high-theory*] (tal como a associada a *Screen*) foi consideravelmente abrandada”. E, além disso, “na medida em que os estudos culturais deslocaram-se dos textos para as audiências, e desta forma para as estruturas sociais que situam os indivíduos como audiências, também os estudos de cinema voltaram a examinar seus contextos culturais e econômicos constitutivos” (p. 197). Turner exemplifica este último movimento com as novas pesquisas historiográficas sobre a

indústria hollywoodiana, nas quais o estético é apreciado também em vista de suas determinações pelo econômico e pelo tecnológico (Bordwell; Saiger; Thompson, 1985; Maltby, 1998; Smith, 1998 etc.). Porém, comentando a forma como os avanços culturalistas na investigação da espetatorialidade têm sido assimilados pelos teóricos e pesquisadores de cinema, afirma 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 Turner, “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”. 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 (Hansen, 1991)” (p. 198).

Esta posição “pessimista” de Turner com respeito à acolhida e replicação dos estudos culturalistas de recepção pelos estudos de cinema não é equivocada (sobretudo em termos quantitativos), mas necessita ser qualificada. Embora isso seja verdade, por outro lado há toda uma repercussão das conquistas da nova abordagem sobre a teoria e pesquisa da espetatorialidade cinematográfica. Apesar das inegáveis resistências político-institucionais, os estudos de cinema têm paulatinamente recepcionado os avanços teórico-metodológicos contextualizantes dos British Cultural Studies nas áreas da teorização feminista, da política da localização e, principalmente, dos estudos da intertextualidade contextual, dos estudos históricos de recepção e da pesquisa etnográfica.

A gradativa acolhida das formulações culturalistas é apontada por diversos autores. Jostein Gripsrud, por exemplo, avaliando a situação do estudo da espetatorialidade cinematográfica na década de 1970, afirma que “o problema da *Screen theory* era que o tema das audiências *reais* era ou descartado como ‘empiricista’, ou adiado indefinidamente” (2000, p. 207). Em seu ponto de vista,

isso contrastava com os avanços nos estudos literários (de que a maior parte dos estudos de cinema se originou), nos quais os estudos das instâncias históricas, concretas da recepção estavam, por assim dizer, experimentando uma “explosão” em muitos países nos anos 70 – inspirados, em parte, pelos teóricos da recepção alemães. Os estudos de cinema somente tomaram um rumo *semelhante* depois que os estudos culturalistas da televisão demonstraram que a análise textual e os estudos de audiência podiam ser combinados de maneira inteligente e produtiva. O trabalho de Charlotte Brunson e Dave Morley sobre o programa *Nationwide* (Brunson e Morley 1978; Morley 1980) foi seminal neste sentido. Foi seguido posteriormente por trabalhos como o influente estudo de Ien Ang sobre a recepção holandesa de *Dallas* (1985), de

modo que ao final dos anos 80 o estudo ‘etnográfico’ das audiências televisivas era amplamente reconhecido como ‘o campo mais *sexy* do campo’ na área crescentemente interdisciplinar na qual convergiam os estudos de comunicação de massa, de comunicação, de mídia, culturais e de cinema (2000, p. 207, grifo nosso).

De um modo bastante similar, também Robert Stam assinala que, “nos anos 70, a teoria psicanalizava os prazeres da situação cinematográfica como tal”, para logo afirmar que, “nos anos 80 e 90, os analistas tornaram-se mais interessados pelas formas socialmente diferenciadas de espectadorialidade” (2000, p. 229), movimento que acredita ter dado expressão a um câmbio “já verificado nos estudos literários, ora referido como *reader response theory* (Stanley Fish, Norman Holland), ora como teoria da recepção (associada especialmente à Escola da Estética da Recepção de Constança)” (p. 230). De acordo com Stam, “Stuart Hall, recorrendo a Umberto Eco e Frank Papkin, antecipou e concretamente formatou este câmbio em seu influente artigo ‘Decoding and Encoding’ [sic]”, cujo modelo tripartite de recepção (com a possibilidade de leituras dominantes, negociadas ou resistentes) seria a seguir “complexificado” por David Morley, com sua “abordagem discursiva que definiria a espectadorialidade como ‘o momento em que os discursos do leitor encontram o discurso do texto” (p. 231).

Tanto Gripsrud como Stam seguem sua argumentação arrolando como conseqüência desta *virada* teórico-metodológica (a seção do artigo do primeiro chama-se “Dos espectadores textualmente derivados às audiências reais”, e o capítulo do livro do segundo traz como título “O nascimento do espectador”) uma série de trabalhos na área da espectadorialidade cinematográfica. Gripsrud apresenta sucintamente (2000, p. 208) os estudos de Hansen (1991), Kuhn (1984), Petro (1989), Dyer (1979) e Stacey (1994), enquanto Stam (2000, p. 231-232) comenta os de Hansen (1991), Staiger (1992), Diawara (1988) e hooks (1992).

É bem provável que Turner, em suas considerações sobre a existência de poucos paralelos, nos estudos de cinema, aos estudos culturalistas de recepção, esteja se referindo especificamente à pesquisa etnográfica das audiências, e não às repercussões do culturalismo, num sentido mais amplo, sobre o campo cinematográfico. Neste sentido, é interessante comparar as suas observações às de Judith Mayne a respeito da assimilação da etnografia culturalista pelos teóricos e pesquisadores de cinema. Escrevendo em 1993, Mayne afirma que

a abordagem etnográfica à audiência tem sido mais um horizonte de pesquisa nos estudos de cinema do que uma prática concreta. Talvez porque assistir à televisão seja a atividade espectral mais representativa, típica e comum nas sociedades industriais contemporâneas, a

abordagem etnográfica tenha se mostrado mais *visível* nos estudos de televisão do que nos estudos de cinema. Como um *horizonte*, a abordagem dos estudos culturais é porém influente, e algumas análises textuais ou teóricas recentemente publicadas julgam necessário explicar sua própria falta de investigação sobre a resposta das audiências (p. 59-60).

A autora ainda assinala que “o entusiasmo com que foram recebidos os estudos etnográficos pode parecer curioso em um campo sempre tão preocupado com o estudo do efeito subjetivo”. Mas, em seu entendimento, se poderia sugerir que a popularidade da etnografia e dos estudos culturais indicam um “retorno do reprimido”. Mayne aponta os resultados de uma pesquisa promovida pela revista *Camera Obscura* (Bergstrom; Doane, 1989) junto a teóricas feministas de cinema como uma das manifestações mais emblemáticas desse fenômeno. Na maior parte das respostas, estas “manifestam sua frustração com (ou pelo menos reconhecem) a dificuldade com que as teorias do sujeito permanecem apartadas das espectadoras reais” (p. 60). Lembrando que a revista constituiu um dos espaços preferenciais para a publicação nos Estados Unidos de trabalhos na área das teorias do sujeito dentro do campo dos estudos de cinema (na linha da *screen theory*), Mayne demonstra sua surpresa perante este tipo de testemunho e as limitações de tais teorias.

Uma análise mais detida das observações dos quatro autores citados (Turner, Gripsrud, Stam e Mayne) mostra-se extremamente reveladora com relação ao tema da assimilação, pelos estudos da espetatorialidade cinematográfica, do horizonte de trabalho culturalista. Em que pese o fato de terem sido escritas em diferentes datas (as dos três primeiros em 2000, a de Mayne em 1993), todas terminam curiosamente por constituir, elas próprias, testemunhos das dificuldades deste processo de recepção. Turner e Stam, por exemplo, não fazem menção a *nenhum* dos quatro estudos etnográficos que citamos mais abaixo (Dyer, 1986; Walkerdine, 1986; Bobo, 1988 e 1995; Stacey, 1991 e 1994). Isso é surpreendente em dois autores reconhecidamente associados aos estudos culturais, e poderia sugerir, quem sabe, alguma discordância teórica com respeito ao caráter mais celebratório e afirmativo dos prazeres dominantes encontrados em importantes estudos etnográficos como os de Valerie Walkerdine, Jacqueline Bobo e Jackie Stacey – o desta última sendo o único, dentre os quatro, citado por Gripsrud.

O caso de Mayne é ainda mais significativo; embora, ao contrário dos demais autores, faça menção a três destes trabalhos – os de Dyer, Walkerdine e Bobo –, não os lista como exemplos na seção de seu livro em que aprecia a pesquisa etnográfica, a dos “modelos empíricos” da espetatorialidade (1993, p. 53-62). Observe-se que a autora reserva um capítulo de sua obra, a que denomina “A

espectatorialidade reconsiderada”³ (p. 53-76), ao exame das teorias do espectador de cinema a partir dos anos 80, referidas como “teorias da heterogeneidade”, em oposição às “teorias da homogeneidade” dos anos 70. O capítulo é composto por três seções: “modelos empíricos” – cognitivismo e etnografia –, “modelos históricos” e “modelos feministas”. Surpreendentemente, o conteúdo da subseção sobre a etnografia limita-se, de início, às observações que citamos mais acima, sobre o funcionamento da abordagem etnográfica como sendo “mais um horizonte de pesquisa nos estudos de cinema do que uma prática concreta” (p. 59), e a uma análise, logo a seguir, de suas limitações metodológicas. Assim, enquanto o estudo de Dyer é meramente equiparado a outros vários trabalhos na área dos “*star studies*”, na seção sobre os “modelos históricos” da espectatorialidade (p. 65), Bobo é telegraficamente referida, nesta mesma seção, como exemplo de uma teórica que “define a recepção de uma maneira mais compatível com a abordagem dos estudos culturais” (p. 67-68); e, por fim, algumas considerações metodológicas presentes no inovador trabalho de Walkerdine são mobilizadas (p. 62), de forma absolutamente descontextualizada (para não dizer distorcida), para comentar as lacunas exibidas pela etnografia culturalista – quando é sabido que esta pesquisadora, já em 1986, faz uma crítica veemente à desconsideração da abordagem etnográfica pelo campo dos estudos de cinema, não se eximindo por isso, no entanto, de empreender uma reflexão metodológica que procura dar conta de algumas limitações apresentadas, de fato, pelos estudos culturalistas de audiência. Além disso, ao contrário de Stam, Gripsrud e mesmo Turner, que explicitamente listam trabalhos como os de Hansen (1991), Petro (1989), Dyer (1979) e Staiger (1992) como tributários da inspiração culturalista, Mayne os examina, no referido capítulo, sem fazer qualquer menção a este fato, preferindo arrolá-los simplesmente como exemplos dos citados “modelos históricos” (p. 62-70).

De toda maneira, embora as manifestações de Turner, Stam, Gripsrud e Mayne se apresentem, desta forma, elas mesmas como sintomáticas das tensões e resistências envolvidas na acolhida cinematográfica do contextualismo culturalista, fornecem pistas relevantes tanto para a constatação da efetividade desta assimilação, quanto para a compreensão do modo de seu processamento, em termos quantitativos e qualitativos. Ou seja, em primeiro lugar, verifica-se um consenso entre estes autores quanto ao fato de que os estudos culturalistas de audiência de fato inspiram importantes deslocamentos ocorridos nos estudos de cinema, de modo geral, e nos estudos da espectatorialidade cinematográfica, em particular. Por outro lado, com relação aos efeitos específicos dos influxos dos estudos culturais, não parece haver o mesmo grau de consensualidade, o que deriva, de certa forma, da falta de um maior aprofundamento de seus esforços de reflexão histórico-teórica neste sentido.

É frente a esse panorama histórico-teórico algo confuso, em que se concorda a respeito da efetividade da influência culturalista sobre os estudos de cinema, mas não se tem um consenso em torno da quantidade e qualidade de seus resultados, que propomos a noção de “horizonte teórico-metodológico culturalista”. Tomando de empréstimo a Mayne o entendimento de que os estudos etnográficos culturalistas são de fato influentes, enquanto *horizonte*, sobre o campo acadêmico cinematográfico, julgamos necessário, porém, explicitar este horizonte como conceito e proceder a um entendimento mais completo, em maior profundidade, da dinâmica de suas repercussões histórico-teóricas.

Em primeiro lugar, a nosso ver este horizonte teórico-metodológico consiste na perspectiva contextualizante dos estudos culturalistas de audiência, originalmente concebida por pesquisadores vinculados ao CCCS de Birmingham (Morley, Brunson e Hobson, na esteira do trabalho de Stuart Hall) e, a seguir, internacionalmente disseminada (Ien Ang, Janice Radway, John Fiske etc.), segundo a qual os sentidos e os usos do texto midiático são produzidos na interação pontual entre as instâncias do texto, do espectador e do contexto de recepção, o que traz como conseqüências a compreensão do aspecto ativo das audiências, a afirmação dos prazeres espetatoriais com a produção dominante e a utilização da metodologia etnográfica de pesquisa. (Evidentemente, como é sabido, a índole extratextual dos British Cultural Studies acompanha-os desde as origens, em seu interesse pelos produtos massivos como elementos inseridos em uma teia cultural historicamente situada. Mas são os estudos de recepção inaugurados por *The Nationwide audience* que vão realizar plenamente a sua forte vocação contextualista.)

Por outro lado, o emprego desta noção de horizonte teórico-metodológico nos habilita a melhor descrever o conjunto das repercussões dos estudos culturalistas de audiência sobre o campo dos estudos de cinema. Quer-nos parecer que a primeira e talvez mais evidente conseqüência é o abandono, na virada para a década de 1980, da empreitada de preservação do paradigma textualista modernista-político-essencialista, determinista e a-histórico, e, portanto, incapaz de assegurar um espaço teórico ao espectador concreto e aos contextos sócio-históricos de recepção. Ou, em outras palavras: se reconhece a derrocada do textualismo do projeto modernista-político da *screen theory*. Já o segundo resultado, a partir dos anos 80, seria a inspiração, por este horizonte teórico-metodológico, de dois grandes deslocamentos no interior dos estudos de cinema.

Em um destes deslocamentos, o majoritário, o *mainstream* teórico cinematográfico procura negociar uma assimilação do conceitual culturalista que mantenha relativamente intacto seu foco textual e semio-psicanalítico. Este

movimento, que propomos entender como um *efeito indireto* da moldura contextualista dos estudos culturais (e por isso, talvez menos claramente perceptível como resultado de sua influência), caracteriza-se como um esforço de revisão – ou pluralização – da teoria do posicionamento subjetivo setentista. Passa-se a buscar nos textos fílmicos, em lugar de uma posição unitária e determinista, uma multiplicidade de construções discursivas passíveis de habitação pelos espectadores históricos. Embora seja um empreendimento relativamente generalizado do campo teórico, seus melhores resultados são obtidos no interior da teoria feminista do cinema. Esta experimenta um forte desenvolvimento, a partir do final dos anos 70 e durante a maior parte dos anos 80, à procura de perspectivas menos rígidas que as delineadas pelo seminal ensaio de Laura Mulvey, “Visual pleasure and narrative cinema”. Seus estudos mais importantes concentram-se sobre as áreas eventualmente convergentes do conceito psicanalítico de *fantasia* e dos gêneros hollywoodianos do melodrama e do ‘*woman’s film*’, e têm como objetivo a revisão das proposições anteriores de Mulvey sobre a posição identificatória reservada à espectadora pelo texto fílmico dominante. Um resultado recorrente de trabalhos como, por exemplo, os da própria Mulvey (1977, 1981, nos quais elabora uma autocrítica), Geoffrey Nowell-Smith (1977), Pam Cook (1983), Mary Ann Doane (1984, 1987), Tania Modleski (1982b, 1987), Linda Williams (1984) e Christine Gledhill (1987), na área dos gêneros cinematográficos femininos; e de Elizabeth Cowie (1984), Constance Penley (1989), Williams (1991) e Barbara Creed (1987, 1993), em torno ao conceito de fantasia, é justamente a descoberta de uma diversidade de posições disponíveis à ocupação pelas espectadoras concretas.

Portanto, é somente no interior de um outro deslocamento, relativamente *marginal* ao *mainstream* teórico ainda semio-psicanalítico, que se começam a investigar os contextos sócio-históricos de produção e recepção cinematográfica, compondo o que postulamos, finalmente, considerar como os *efeitos diretos* do horizonte teórico-metodológico culturalista. De um lado, conforme já assinalamos, surge um interesse significativo, na área da historiografia, pelos determinantes econômicos e tecnológicos da estética cinematográfica (cf. Turner, 2000, p. 197). E de outro, por fim, a investigação do espectador de cinema experimenta um progressivo deslocamento “do texto ao contexto”.

Este movimento no sentido da contextualização da teoria e da pesquisa sobre a espectadorialidade replica, de um modo geral, o verificado no desenvolvimento dos próprios estudos de recepção culturalistas, no percurso que conduz das pesquisas sobre *Nationwide* ao trabalho de Fiske. Ou seja, da constatação inaugural da insuficiência da moldura textualista, passa-se a uma investigação do contexto de

recepção e da instância espectral que terá como ponto culminante, na seqüência, a adoção da metodologia etnográfica para o estudo das audiências e, a reboque, a afirmação e mesmo a celebração dos prazeres com o dominante.⁴ Observam-se, no entanto, uma série de especificidades. Em contraste com o sucedido com os estudos culturalistas de audiência, cabe sempre reafirmar, primeiramente, que o processo é tão-somente marginal, tangencial à corrente cine-psicanalítica que segue dominante nos estudos de cinema – ainda que, do mesmo modo como este *mainstream* teórico exhibe as conseqüências indiretas do horizonte culturalista (em sua pluralização da teoria do posicionamento subjetivo), também vê-se compelido a reconhecer e/ou questionar os avanços obtidos através da investigação do contexto cinematográfico de recepção.

Em segundo lugar, em razão desta marginalidade e, num sentido mais amplo, das resistências do campo cinematográfico que a determinam, o processo de deslocamento é não apenas mais tímido, como substancialmente mais lento que o acontecido em Birmingham – de modo que o emprego da etnografia com vistas à investigação das audiências de cinema, por exemplo, só aparecerá depois de vencida a metade dos anos 80. Além disso, este deslocamento do texto ao contexto é protagonizado não apenas por autores vinculados, em maior ou menor grau, ao culturalismo – e que representam a maioria –, mas ainda por outros com diferentes filiações marxistas – com a própria cine-psicanálise (Annette Kuhn), com a Escola de Frankfurt (Patrice Petro, Miriam Hansen) etc. É neste sentido, e também com o intuito de contrastar estes trabalhos com relação à investigação textualista até então dominante, que julgamos mais adequado designar o *corpus* resultante deste processo de contextualização como “estudos *contextualistas* da espectralidade cinematográfica”, e não simplesmente “*culturalistas*”. Por fim, observa-se, durante o processo, uma produtiva incorporação das peculiaridades da condição espectral cinematográfica, em razão da qual, ao contrário do que parecem entender Turner e Mayne, *é não apenas na área da pesquisa das audiências que se devem buscar as repercussões dos avanços culturalistas sobre os estudos espectoriais no campo do cinema*. Neste, em razão de suas especificidades epistemológicas e disciplinares, pelo menos duas outras linhas de trabalho, que descreveremos a seguir, se constituem sob a clara inspiração da moldura contextualizante dos estudos culturalistas de audiência: a dos estudos da intertextualidade contextual e a dos estudos históricos de recepção.

Uma primeira manifestação do deslocamento do texto ao contexto é a pressão acusada pela teoria feminista do cinema no sentido de preencher a lacuna, que passa a ser denunciada, entre “a mulher” (*woman*) inscrita textualmente, objeto

das investigações teóricas e analíticas, e “as mulheres” (*women*) membros das audiências, as espectadoras concretas. É a este debate, fundamentalmente, que se refere Mayne (1993, p. 60) quando reconhece que “algumas análises textuais ou teóricas recentemente publicadas julgam necessário explicar sua própria falta de investigação sobre a resposta das audiências”, indicando os resultados da pesquisa realizada por *Camera Obscura* junto a teóricas feministas de cinema como “uma das manifestações mais emblemáticas” da “popularidade da etnografia e dos estudos culturais” nos estudos de cinema (observe-se no entanto que, apesar disso, a autora examina a “tensão” *woman x women* em sua seção sobre os “modelos feministas” (p. 70-76), não vinculando-a, neste sentido, diretamente à inspiração culturalista). Também Gripsrud faz menção a estas discussões, as quais descreve (p. 208) como uma “transição geral nos estudos de cinema feministas de um interesse apenas por uma espectadora textualmente construída a estudos pelo menos igualmente preocupados com as audiências concretas”, apresentando como exemplo o artigo de Annette Kuhn, “Women’s genres”, de 1984 (também o trabalho de Christine Gledhill [1978, 1988] é bastante representativo desta vertente de trabalho). O debate caracteriza-se, no entanto, por formulações no plano teórico desde um ponto de vista *textual*, ou seja, de uma teoria do texto que procura pensar a existência das espectadoras concretas. Além disso, podemos considerar o conjunto destas reflexões como intermediário, sob uma ótica institucional, entre o *mainstream* teórico cine-psicanalítico e o *corpus* de trabalhos que efetivamente passará a examinar o contexto cinematográfico de recepção, o qual ocupará uma posição marginal nos estudos de cinema.

As investigações sobre o extratexto – mesmo quando puramente teóricas – de fato se iniciam apenas em uma segunda vertente do deslocamento, ao aparecerem estudos cujo objeto é o espaço interdiscursivo, construído em torno aos filmes, e que influenciam na sua recepção. Este grupo de trabalhos, aos quais nos referimos, utilizando um conceito de Barbara Klinger (1989), como estudos da “intertextualidade contextual”, pode ser tomado como exemplo da preocupação com os “contextos culturais e econômicos constitutivos” que, de acordo com Turner (2000, p. 197), os estudos de cinema passam a ter em consequência da inspiração culturalista. É nestes estudos – entre os quais podemos situar o de Patrice Petro (1989), citado por Gripsrud (2000, p. 208), ou os de Richard Dyer sobre as estrelas (1982, 1986), mencionados pelo próprio Turner (2000, p. 197) – que identificamos um dos resultados da convergência entre a moldura contextualizante dos estudos culturalistas de audiência e as especificidades epistemológicas e disciplinares do cinema, uma vez que a intertextualidade extratextual que investigam é configurada por duas séries de textos bastante característicos da instituição cinematográfica: os textos críticos e os

promocionais. Entre os trabalhos fundamentais da vertente encontramos ainda os de Tony Bennett (1982), Bennett e Janet Woollacott (1987) e Klinger (1989), para não mencionar os de Michael Budd (1981), Mary Beth Haralovich (1982), Dana Polan (1986), Michael Renov (1988, 1989) e Susan Ohmer (1990).

Esta mesma convergência vai se verificar, ainda, na linha a que denominamos “estudos históricos de recepção” – desta feita, conforme a denominação empregada por Janet Staiger (1992). Aqui, a especificidade diz respeito à tradição da área historiográfica nos estudos de cinema, significativamente mais desenvolvida que nos estudos de televisão. Com a intenção de contribuir para a elaboração de uma história das audiências, estas pesquisas são o produto da combinação de esforços entre a historiografia e os estudos da espectralidade, e compõem os “trabalhos historiográficos muito interessantes que efetivamente partem de apropriações das pesquisas de audiência”, mencionados por Turner (2000, p. 198), dos quais este alinha como exemplo o de Miriam Hansen (1991) e o de Staiger (1992) – também citados, respectivamente, por Gripsrud e Stam –, aos quais devemos ainda acrescentar os importantes estudos de Elizabeth Ellsworth (1986) e Klinger (1994).

Pode-se afirmar que é apenas uma quarta vertente de trabalho que ativa, em suas possibilidades mais radicais, o horizonte contextualista dos estudos culturais. Nela, encontramos os poucos estudos etnográficos de audiência realizados no campo dos estudos de cinema, como os de Dyer (1986), Valerie Walkerdine (1986), Jacqueline Bobo (1988, 1995) e Jackie Stacey (1991, 1994) – dos quais apenas o de Stacey (1994) é mencionado por Gripsrud. Estes trabalhos constituem a instância mais bem-sucedida de assimilação do horizonte teórico-metodológico culturalista, ao operarem a aplicação do método etnográfico à investigação das audiências cinematográficas, afirmando, neste processo, os prazeres espectraliais dominantes de espectadores agora considerados ativos frente ao texto fílmico. Além disso, em seus exemplos mais instigantes (Walkerdine, 1986 e Stacey, 1994), que procuram articular a cinepsicanálise e a etnografia, conseguem ainda intervir, tanto teórica quanto metodologicamente, sobre, de um lado, o *mainstream* teórico semio-psicanalítico, e, de outro, os próprios estudos culturalistas de audiência.

Embora a etnografia das audiências represente, assim, o momento da mais intensa ativação teórico-metodológica do horizonte culturalista, devemos considerar uma quinta e última vertente, ainda, como constitutiva do deslocamento das preocupações dos estudos da espectralidade cinematográfica desde o texto para o contexto. Trata-se da chamada “política da localização”, termo empregado por autores como Stam (2000, p. 241) ou Stacey (1994, p. 34, 257) em referência a trabalhos que expressam o novo interesse pelas “formas socialmente diferenciadas de

espectatorialidade” mencionado por Stam (2000, p. 229), entre os quais se incluem os de Manthia Diawara (1988) e bell hooks (1992), citados por Stam (p. 232) como conseqüência da inspiração culturalista (Stam; Shohat, 2000 também constitui uma relevante contribuição à política da localização). Estes estudos refletem uma transformação mais generalizada das formulações sobre a espectatorialidade no campo dos estudos de cinema, ainda que se concentrem, especialmente, nas áreas da teoria feminista negra e da teoria pós-colonial. Da mesma forma como o debate “mulher X mulheres” na teoria feminista, que responde pela primeira etapa do processo de contextualização dos estudos do espectador de cinema, suas formulações se articulam sobretudo no plano teórico, desde uma perspectiva essencialmente textual. Além disso, tal como aquele conjunto de reflexões, pode-se tomar a política da localização como uma manifestação teórica a meio caminho, sob o ponto de vista institucional, entre o *mainstream* semio-psicanalítico e o *corpus* mais marginal representado pelos trabalhos que efetivamente investigam o contexto cinematográfico de recepção – isto é, os estudos da intertextualidade contextual, os estudos históricos de recepção e os estudos etnográficos de audiência. Ao contrário daquela etapa, porém, que configurava as primeiras reações mais propositivas dos estudos de cinema aos avanços culturalistas, a política da localização não apresenta, em geral, um caráter tão inovador, vindo consolidar teoricamente, junto ao *mainstream* dos estudos de cinema, principalmente o aspecto pontual, tanto histórica quanto socialmente, da espectatorialidade cinematográfica – para tanto agregando, é bem verdade, as formulações mais recentes dos debates em torno à política da identidade e ao pós-colonial. Observe-se, neste sentido, que no próprio plano teórico suas formulações são mais contidas que as das pesquisas etnográficas, uma vez que não apenas a concepção ativa do espectador, como também o caráter afirmativo dos prazeres com a produção dominante, presente naqueles trabalhos, é visto com muito maior desconfiança.

FERNANDO MASCARELLO é doutor em Estética do Audiovisual pela ECA/USP, coordenador do curso de Realização Audiovisual da UNISINOS, membro do Conselho Executivo e da Comissão de Ensino e Pesquisa da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), editor da *Revista AV – Audiovisual* (Unisinos) e da *Revista Teorema – Crítica de Cinema*, professor de Teoria do Cinema e História do Cinema Internacional.

NOTAS

1. Aqui, como ao longo do restante do texto, empregamos os termos “culturalista” e “culturalismo” num sentido bastante estrito, ou seja, em referência aos estudos culturalistas de audiência acima mencionados, os quais se originam no seio dos British Cultural Studies, ao final dos anos 70, e se disseminam internacionalmente a partir dos anos 80.

2. Efetivamente apresentamos um mapeamento mais extensivo em nossa tese de doutoramento, *Os estudos culturais e a espectralidade cinematográfica: Uma abordagem relativista* (Mascarello, 2004).

3. “Spectatorship reconsidered”.

4. Para um apanhado histórico-teórico deste processo, ver, por exemplo, Moores (1990) e Mascarello (2000).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENNETT, Tony. Text and social process: the case of James Bond. in *Screen Education*, v. 41, p. 3-14, win./spr. 1982.

BENNETT, Tony; WOOLLACOTT, Janet. *Bond and beyond: the political career of a popular hero*. London: Macmillan, 1987.

BERGSTROM, Janet; DOANE, Mary Ann. The female spectator: contexts and directions. *Camera Obscura*, v. 20-21, May-Sep. 1989.

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

_____. The color purple: Black women as cultural readers. In: PRIBRAM, Deidre. *Female spectators: looking at film and television*. London: Verso, 1988. p. 90-109.

BRUNSDON, Charlotte. Crossroads: notes on soap opera. in *Screen*, v. 22, n. 4, 1981.

BUDD, Michael. *The cabinet of dr. Caligari: Conditions of reception*. *Cine-tracts*, v. 3, n. 4, p. 41-49, 1981.

COOK, Pam. Melodrama and the women's picture. In: ASPINALLI, Sue; MURPHY, Robert (Eds.). *Gainsborough melodrama*. London: BFI, 1983.

COWIE, Elizabeth. Fantasia. in *m/f*, v. 9, p. 71-104, 1984.

CREED, Barbara. From here to modernity: feminism and postmodernism. *Screen*, v. 28, n. 2, p. 47-67, 1987.

_____. *The monstrous feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. London: Routledge, 1993.

DIAWARA, Manthia. Black spectatorship: problems of identification and resistance. in *Screen*, v. 29, n. 4, 1988.

DYER, Richard. Entertainment and utopia. In: *Movies and methods II*. NICHOLS, Bill (Ed.). Berkeley: University of Los Angeles Press, 1985. p. 220-232.

_____. *Heavenly bodies: film stars and society*. New York: St. Martin's Press, 1986.

_____. *Stars*. London: British Film Institute, 1979.

DOANE, Mary Ann. *The desire to desire: The woman's film of the 1940s*. Basingstoke and London: Macmillan, 1987.

_____. The 'woman's film': possession and address. In: DOANE, Mary Ann; MELLENCAMP, Patricia; WILLIAMS, Linda (Eds.). *Re-vision: Essays in film criticism*. Los Angeles: American Film Institute, 1984.

ELLSWORTH, Elizabeth. Illicit pleasures: feminist spectators and

Personal Best. in *Wide Angle*, v. 8, n. 2, p. 45-56, 1986.

GLEDHILL, Christine. Pleasurable negotiations. In: THORNHAM, Sue (Ed.). *Feminist film theory: a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. (1988)

_____. Recent developments in feminist criticism. *Quarterly Review of Film Studies*, v. 3, n. 4, 1978.

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

HALL, Stuart. Encoding/decoding. In: HALL, Stuart; HOBSON, Dorothy; LOWE, Andrew; WILLIS, Paul (Eds.). *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson, 1980b. (1973)

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

HARALOVICH, Mary Beth. Advertising heterosexuality. *Screen*, v. 23, n. 2, p. 50-60, 1982.

HARVEY, Sylvia. Whose Brecht? Memories for the eighties: a critical recovery. in *Screen*, v. 17, n. 1, Spring 1976.

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.

hooks, bell. The oppositional gaze: black female spectators. In: THORNHAM, Sue (Ed.). *Feminist film theory: a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999 (1992). p. 307-320.

KLINGER, Barbara. Digressions at the cinema: reception and mass culture. *Cinema Journal*, v. 28, n. 4, p. 3-19, Summer 1989.

_____. *Melodrama and meaning: history, culture and the films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

KUHN, Annette. Women's genres. in *Screen*, v. 25, n. 1, 1984.

MASCARELLO, Fernando. Notas para uma teoria do espectador nômade. In: *Estudos de cinema: Socine II e III / Socine*. São Paulo: Annablume, 2000. p. 219-238.

_____. *Os estudos culturais e a espectralidade cinematográfica: uma abordagem relativista*. Tese (Doutorado em Estética do Audiovisual) – ECA, USP. São Paulo, 2004.

- MAYNE, Judith. *Cinema and spectatorship*. London: Routledge, 1993.
- MODLESKI, Tania. Never to be thirty-six years old: *Rebecca* as female oedipal drama. *Wide Angle*, v. 5, n. 1, 1982b.
- _____. Time and desire in the woman's film. In: GLEDHILL, Christine (Ed.). *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the woman's film*. London: BFI, 1987.
- MOORES, Shaun. Texts, readers and contexts of reading: developments in the study of media audiences. *Media, Culture and Society*, v.12, p. 9-29, 1990.
- MORLEY, David. 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.
- MULVEY, Laura. Afterthoughts on "Visual pleasure and narrative cinema" inspired by King Vidor's *Duel in the sun*. *Framework*, n. 15/16/17, 1981.
- _____. Notes on Sirk and melodrama. In: MULVEY, Laura. *Visual and other pleasures*. London: Macmillan, 1989. (1977)
- _____. Visual pleasure and narrative cinema. in *Screen*, v. 16, n. 3, Autumn 1975.
- OHMER, Susan. Female spectatorship and women's magazines: Hollywood, *Good Housekeeping*, and World War II. *The Velvet Light Trap*, n. 25, p. 53-68, 1990.
- PENLEY, Constance. *The future of an illusion: film, feminism and psychoanalysis*. London: Routledge, 1989.
- PETRO, Patrice. *Joyless streets: women and melodramatic representation in Weimar Germany*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- POLAN, Dana. *Power and paranoia: History, narrative and the American cinema, 1940-1950*. New York: Columbia University Press, 1986.
- RENOV, Michael. *Hollywood's wartime woman: Representation and ideology*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988.
- RODOWICK, David. *The crisis of political modernism: criticism and ideology in contemporary film theory*. Berkeley: University of California Press, 1994. (1988)
- STACEY, Jackie. Feminine fascinations: forms of identification in star-audience relations. In: THORNHAM, Sue (Ed.). *Feminist film theory: a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999 (1991). p. 196-209.

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

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

STAIGER, Janet. *The handmaiden of villainy: methods and problems in studying the historical reception of a film*. *Wide Angle*, vol. 8, n. 1, p. 19-27, 1986.

_____. *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.

STAM, Robert e SHOHAT, Ella. Film theory and spectatorship in the age of the posts. In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (Eds.). *Reinventing film studies*. London: Arnold, 2000. p. 381-401.

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 (1986), p. 180-195.

WILLIAMS, Linda. Film bodies: gender, genre and excess. *Film Quarterly*, v. 44, n. 4, p. 2-13, 1991.

_____. "Something else besides a mother": *Stella Dallas* and the maternal melodrama. In: GLEDHILL, Christine (Ed.). *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the woman's film*. London: BFI, 1987. (1984)