

Fernando Mascarello

Notas para uma teoria do espectador nômade

Resumo

O texto toma a questão do espectador na teoria do cinema como objeto de estudo e a analisa criticamente sob o ponto de vista de diferentes posturas teóricas disponíveis na modernidade e na pós-modernidade.

Introdução

Não há qualquer exagero em se afirmar que é o espectador o tema dominante, ou condutor, da teoria do cinema nos últimos trinta anos. Da inovadora intervenção de Jean-Louis Baudry, em tomo do sujeito-espectador transcendental, ao contemporâneo debate entre os Estudos Culturais e o cognitivismo, a história da teoria, durante esse período, pode ser narrada em termos de seu infatigável esforço em prover resposta às indagações envolvendo a relação entre as audiências, a obra e a instituição cinematográficas.

Nesta relação, o cinema popular, de entretenimento, ocupa lugar de destaque. Os teóricos da década de 70 se empenham em fundamentar sua condenação, desde uma ótica modernista e revolucionária que reúne semiologia, althusserianismo e lacanismo. O cinema dominante (ou suas formas textuais) é visto como elemento de subjetivação do espectador à ideologia do capitalismo. Datam deste período, além dos escritos de Baudry, as formulações hoje igualmente clássicas do segundo Christian Metz, de Laura Mulvey e de Stephen Heath.

Já a teoria dos anos 80 e 90 se caracteriza pela revisão dos excessos cometidos pelos ensaístas de *Cinéthique*, *Cahiers* e *Screen*, reava-

liando e heterogeneizando a compreensão do espaço configurado por cinema popular e seu espectador. Isto sucede particularmente no cenário anglo-americano, onde os Estudos Culturais, representados por suas vertentes etnográficas, feministas e historiográficas, entre outras, aparecem como corrente teórica mais influente. Estes teóricos e pesquisadores são responsáveis pela derrocada do pressuposto central da reflexão dos anos 70, seu absoluto determinismo textual, que é substituído por um esquema conceitual onde o contexto de recepção da obra passa a ser privilegiado. Como consequência, abandona-se a concepção de um espectador passivo unilateralmente produzido pela instância do texto, e se reconhece a capacidade das audiências de negociação com o filme hollywoodiano. Além disso, nos últimos anos a escola cognitivista liderada por David Bordwell e Noël Carroll lança um pesado ataque aos fundamentos psicanalíticos e ideológicos da "*Grand Theory*" do pós-68, que em seu entender sobrevive através do culturalismo.

Os avanços alcançados são certamente significativos, mas até o momento não trazem ao problema soluções teóricas plenamente satisfatórias. Mesmo nas formulações mais pluralistas, a discussão parece seguir pautada (e reduzida) por vários dos parâmetros projetivos - políticos, estéticos e morais - usados pela teoria modernista, os quais tendem a ver com desconfiança os prazeres experimentados com a produção *mainstream*. Por exemplo, a aceitação teórica destes prazeres, por parte dos Estudos

Fernando Mascarello é doutorando em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e Membro do Conselho Executivo da SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema.

Culturais, é sempre vinculada ao exercício, pelo espectador, de estratégias de resistência política aos valores expressos nos filmes ou a elementos presentes em seu contexto de recepção. Mas os parâmetros projetivos são insuficientes para responder por todas as nuances da relação entre o cinema de massa e suas platéias, tão determinada por elementos não-rationais e a-progressistas, como a mistificação, a alienação e a celebração.¹

Isso não bastasse, se estabelece na pós-modernidade o aprofundamento de uma certa tendência nomádica, por parte das audiências, quando de sua aproximação à produção fílmica. Mais e mais, se verifica um consumo plural e relativizador, implementado por um espectador que não hesita em transitar entre as mais diferentes cinematografias em busca da satisfação de desejos múltiplos, muitas vezes contraditórios e paradoxais. O que só faz incrementar o distanciamento entre os comportamentos espetatoriais e as metáforas teóricas que têm pretendido compreendê-los.

Cinema and Spectatorship, recente livro de Judith Mayne, é um exemplo revelador das lacunas que a teoria segue apresentando. A autora pretende, ao desenhar um oportuno panorama dos estudos do espectador do pós-68 aos anos 90, sugerir perspectivas para a superação dos impasses observados depois de quase três décadas. Mas termina por produzir, ela mesmo, mais um sintoma das dificuldades da teoria. Na seção introdutória de seu livro, Mayne surpreende e promissoramente relativiza o conceito de qualidade, reconhecendo os impulsos paradoxais envolvidos na atividade do espectador:

(...) *uma atividade espetatorial 'informada' pode apenas aumentar o desejo por filmes de melhor qualidade. Mas tudo depende, é claro, do tipo de qualidade que se procura. Posso ser uma espectadora informada, mas isso não diminui meu prazer com aquilo que alguns consideram produtos inferiores, como os filmes de Arnold Schwarzenegger. Ao invés disso, o*

*estudo da espetatorialidade tem-me feito reconhecer, através da experiência mais banal do dia-a-dia, os tipos de impulsos contraditórios que conformam o prazer. Pois mesmo que o feminismo, por exemplo, constitua parte integral da minha vida diária, tenho fantasias um tanto peculiares (peculiares, quero dizer, para meus amigos e família; não para mim) a respeito da adolescência masculina às quais Schwarzenegger dá perfeita expressão. A atividade como espectadora é um dos poucos setores em minha vida onde as atrações pela adolescência masculina e pela poética feminista de vanguarda coexistem lado a lado. Porque a abordagem de Chantal Akerman ao espectador, por exemplo, me envolve de formas diferentes, mas tão satisfatórias, como a de Arnold Schwarzenegger.*²

Mayne consente, de modo quase confessional, nos prazeres contraditórios e regressivos do espectador, algo raramente visto nos estudos de cinema. Mas seu leitor lamenta que ela não examine mais detidamente, em capítulo algum do restante do livro, tais aspectos do comportamento espetatorial, deles retirando todas as implicações teóricas, especialmente no que diz respeito à possibilidade de adesão descomprometida ao texto fílmico dominante. A obra é valiosa ao propor que, na tensão entre as “teorias da homogeneidade” dos anos 70 e as “teorias da heterogeneidade” dos anos 80 e 90, é que se deve buscar compreender a relação do espectador com o filme popular. Mas o desconhecimento deliberado, ao longo do texto, destes aspectos polêmicos reconhecidos na abertura, é sintomático dos impasses que o próprio estudo deseja mapear. Como resultado, tem-se a falsa impressão de que o problema trazido encontra teorização adequada, ou, até mesmo, que pauta a totalidade da reflexão.

A atração de Mayne pelos filmes de Chantal Akerman e Arnold Schwarzenegger configura, justamente, o nomadismo espetatorial mais e mais presente nas platéias contemporâneas. Em seu depoimento, pode-se inclusive

(1) *A este respeito, ver, especialmente, Edgar Morin, Le cinéma ou l'homme imaginaire (Paris: Minuit, 1956).*

(2) *Judith Mayne, Cinema and spectatorship (Londres: Routledge, 1993), p. 3.*



localizar um dos elementos fundantes desta índole nomádica. Consiste em uma estratégia de acesso aos filmes sustentada sobre a intensa relativização dos juízos políticos, estéticos e morais. A valoração filmica com base nestas categorias racionalistas é remetida desde o plano do necessário para o do contingente, o que torna possível um total comprometimento, ainda que pontual, com a dimensão do não-racional e do a-progressista. Em função desta provisoriedade, não há que falar em concessões permanentes aos valores contidos nos textos filmicos. O espectador que ruidosamente mastiga suas pipocas no filme de Schwarzenegger é o mesmo que em silêncio digere as lições da película de Glauber.³

A omissão teórica de Mayne quanto ao problema que ela própria identifica (e este é o seu grande mérito) vem atestar o recrudescimento pós-moderno de certos hiatos da teoria do espectador, em função da preponderância agora assumida pelo plural, o paradoxal, o pontual. São estas categorias, precisamente, que caracterizam os “impulsos contraditórios que conformam o prazer” referidos por ela, e explicam, portanto, a intensificação contemporânea dos modos nomádicos de espectadorialidade. O resultado irônico disso tudo, como sugere a descontinuidade entre a Mayne pensadora e a Mayne espectadora, é a possibilidade de que os teóricos de fim de século não estejam dando conta de suas próprias atitudes espectadoriais.

Creio que as soluções para estes impasses e reduções devem ser buscadas, à maneira do próprio nomadismo espectadorial, na relativização, programática, da prioridade política/estética/moral da teoria, de modo a possibilitar compreensões mais autorizadas dos múltiplos prazeres do espectador com o cinema popular. Com isso, a abordagem teórica poderia ser pluralizada, para prover um acesso aos fenômenos não-racionais, à margem do projetivo - que constituem parcela fundamental dos movimentos da audiência - sem o imperativo da

mediação redutora do político/estético/moral. Igualmente, se poderia melhor abordar a relação complexa, paradoxal, que sucede entre estes aspectos racionais e não-racionais, progressistas e a-progressistas da espectadorialidade. Isso tudo construiria novas e necessárias frentes de estudo, ao mesmo tempo em que não implicaria em abandono completo, mas apenas pontual, dos parâmetros projetivos e racionalistas.

No presente texto, pretendo tanto reclamar a necessidade desta relativização/pluralização, como já propor uma dessas novas frentes de trabalho. Mais especificamente, desejo indicar, esquematicamente, as possibilidades de uma crítica das teorias contextuais da recepção, surgidas no âmbito dos Estudos Culturais, pelo pensamento de Michel Maffesoli, entendido como uma sociologia do “contexto” pós-moderno de recepção da produção filmica. Por meio de uma abordagem maffesoliana, relativista e pluralista, ao contexto de recepção estudado pelas teorias culturalistas, creio que é possível contemplar mais afirmativamente os elementos a-progressistas e não-racionais presentes na relação de fascínio entre o cinema popular e seu espectador - especialmente em seu exacerbamento contemporâneo sob a forma do nomadismo espectadorial cada vez mais corrente - e sugerir, a partir disso, uma revisão epistemológica do reducionismo ao político operado pelo culturalismo.

De modo a alcançar estes objetivos, promovo, inicialmente, um mapeamento dos avanços já obtidos, nas décadas de 80 e 90, no sentido da heterogeneização da concepção teórica do espectador cinematográfico. As várias fases deste processo, que a meu ver pode ser compreendido no horizonte de um deslocamento das preocupações teóricas que conduzem do texto ao contexto de recepção, enquanto categorias metodológicas, eu abordo sucessivamente na seção 2 (progressivo abandono do textual pela teoria dos anos 70), 3 (desenvolvimento do contextualismo dos Estudos Culturais

(3) *Assumo os riscos de utilizar operacionalmente a velha dicotomia modernista cinema dominante/ contra-cinema, tanto aqui (Schwarzenegger/Glauber) como em meu emprego sistemático e equivalente dos conceitos de cinema popular, dominante, hollywoodiano, mainstream, comercial, de massa; ou de entretenimento. O essencialismo da oposição binária alta/baixa cultura é evidentemente um dos alvos preferenciais da crítica culturalista a partir dos anos 80. Quero crer, porém, que talvez seja preciso uma paulatina transição, inclusive a nível vocabular, para que se complete a superação da dependência para com estas definições operacionais. Ou talvez se imponha, paradoxalmente, o reconhecimento de que elas são imprescindíveis, integrantes de um cotidiano cultural que, com certeza, dispensa uma atitude teórica permanentemente inserida no politicamente correto.*

ao longo dos anos 80) e 4 (influência dos Estudos Culturais sobre a teoria do espectador cinematográfico). Na seção 5, examino os três fenômenos histórico-teóricos que, ao final deste processo de heterogeneização, entendo que seguem impedindo uma compreensão mais plural e abonadora da relação espectador/cinema popular. Na seção 6, finalmente, apresento a proposta de crítica do contextualismo culturalista pelo pensamento de Maffesoli.

Anos 70: deslocamento do texto ao contexto

Qualquer avaliação da presente relação da teoria com o cinema popular deve iniciar reconhecendo a significativa heterogeneização já ocorrida desde a década de 70. O “pós-68”, entendido como o intervalo entre a criação da revista *Cinéthique*, em 1969, e a publicação dos ensaios clássicos de *Screen* entre 1975 e 1976, é a época de maior homogeneidade teórica na história dos estudos de cinema. Esta homogeneidade tem duplo aspecto: resulta, por um lado, da canonização das escolhas epistemológicas (totalização, essencialismo, binarismo) e disciplinares (o amálgama estrutural/pós-estrutural de semiótica, althusserianismo e lacanismo); e promove, por outro, a redução da relação cinema popular/espectador ao *status* de um evento determinado *a priori*, pelo texto ou dispositivo fílmico, à revelia do espectador concreto - absolutamente apassivado - e da história. O processo de heterogeneização se estabelece como revisão do cânone teórico da década de 70, vindo oferecer sua contrapartida a esta dúplici homogeneidade. Ou seja, a heterogeneização passa tanto pela pluralização das eleições teóricas (Estudos Culturais, fenomenologia, cognitivismo, pós-estruturalismo deleuzeano, etc.), como pela complexificação do entendimento da relação espectadorial com o cinema *mainstream*.

É preciso ressaltar, porém, que este processo de heterogeneização tem suas origens já no interior da própria teoria setentista. Apesar das marcadas características de homogeneidade, é

evidente que este *corpus* experimenta diferenças internas, as quais ficam patentes em seu desenvolvimento histórico-teórico. A ilustrar estes pequenos dissensos (teóricos, institucionais, cronológicos) está a profusão de denominações utilizadas para se referir à teoria da década de 70. Entre as mais conhecidas, aparecem as de “teoria do dispositivo” (vários autores), “desconstrução” (Ismail Xavier), “paradigma Metz-Lacan-Althusser” (Francesco Casetti), “*Screen-theory*” (vários), “teoria do posicionamento subjetivo” (David Bordwell) e “modernismo político” (Sylvia Harvey, David Rodowick).⁴

Com base neste último conceito histórico-teórico, aliás, pode-se encaminhar um mapeamento bastante esclarecedor deste primeiro ímpeto de heterogeneização da teoria do espectador. Isto porque Rodowick elege, como elemento delimitador do *corpus* teórico a que denomina modernismo político, justamente o seu homogeneizante determinismo textual, elaborado, na teorização dos anos 70, desde uma ótica modernista (promoção de contra-estratégias textuais de vanguarda) e política (investigação dos mecanismos de subjetivação ideológica). Com base neste critério, ele estabelece como marco inaugural do modernismo político o momento em que o textualismo semiológico se lança a compreender a subjetivação capitalista do espectador (o famoso debate entre *Cinéthique* e *Cahiers*, em 1969 e 1970), e como ponto de implosão o reconhecimento interno de que o determinismo textual é falacioso (os ensaios *Notes on Subjectivity*, de Paul Willemen, e *Propaganda*, de Steve Neale, publicados em *Screen* entre 1977 e 1978).⁵

Tendo como perspectiva este elemento definidor da teoria dos anos 70 - a determinação textual do sujeito-espectador - creio então ser possível descrever sua movimentação histórico-teórica como uma obstinada busca por soluções “heterogeneizantes” para a falácia inicial do textualismo absoluto. Produz-se o seguinte deslocamento

(4) Ismail Xavier, O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984); Francesco Casetti, Teorias del cine (Madrid: Catedra, 1994); David Bordwell, “Contemporary film studies and the vicissitudes of Grand Theory”, in David Bordwell e Noel Carroll (org.), Post-theory: reconstructing film studies (Madison: University of Wisconsin Press, 1996); Sylvia Harvey, “Whose Brecht? Memories for the eighties: a critical recovery”, *Screen* 23, 1 (1982); David Rodowick, The crisis of political modernism: criticism and ideology in contemporary film theory (Berkeley: University of California Press, 1994).

(5) Respectivamente em *Screen* 19, 1 (1978) e 18, 3 (1977).



(6) Os artigos mais representativos de cada um desses momentos são talvez os de Jean-Louis Comolli e Jean Narboni, "Cinéma/Ideologie/Critique", *Cahiers du Cinéma* 216 (1969); Jean-Paul Fargier, "La parenthèse et le détour", *Cinéthique* 5 (1969); Jean-Louis Baudry "Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base", *Cinéthique* 7-8 (1970); Christian Metz, "Le signifiant imaginaire", *Communications* 23 (1975); Laura Mulvey, "Visual pleasure and narrative cinema", *Screen* 16, 3 (1975); Peter Wollen, "Ontology and materialism in film", *Screen* 17, 1 (1976); Stephen Heath, "Narrative space", *Screen* 17, 3 (1976); e Colin McCabe, "Theory and film: principles of realism and pleasure", *Screen* 17, 3 (1976).

(7) Por esta razão, utilizo a denominação "Estudos Culturais" neste texto para designar especificamente o estudo contextualista das audiências introduzido pelos chamados *British Cultural Studies* (o CCCS em Birmingham) a partir do final dos anos 70, o qual é disseminado internacionalmente durante a década de 80.

conceitual interno: partindo de um desenho inicial onde o sujeito-espectador comparece apenas implicitamente como objeto de subjetivação (a desconstrução de Jean-Louis Comolli, Jean Narboni e Jean-Paul Fargier), passa-se a compor uma teoria mais elaborada do posicionamento subjetivo (a metapsicologia de Jean-Louis Baudry, Christian Metz e Laura Mulvey), admite-se a seguir a necessidade de contemplar o histórico, ainda que sempre a nível textual (o pós-brechtianismo de Peter Wollen) e, em um último e infrutífero esforço de fuga ao determinismo textual, aborda-se a condição do sujeito-espectador como a de constituído/constituído, em sua relação com o texto (a dialética do sujeito de Stephen Heath e Colin McCabe).⁶ Nesta altura, a crítica de Willemen e Neale vem apenas consagrar a inviabilidade da compreensão apriorística do espectador com base exclusiva nas propriedades textuais, reclamando a necessidade da abertura da teoria aos influxos do contexto de recepção.

Desde este ponto de vista, a evolução histórico-teórica da reflexão da década de 70 pode ser vista como um árduo processo de deslocamento conceitual *do texto ao contexto*. A resignação final, nas páginas da própria *Screen*, à relevância do contexto como categoria metodológica, desestrutura as pretensões da homogeneização determinista-textual setentista. Agindo sobre este cenário, o aporte dos Estudos Culturais, a partir do princípio da década seguinte, define o deslocamento conceitual rumo ao contextual. A intensificação do movimento de heterogeneização já deflagrado vai ser produzida no horizonte do contextualismo culturalista.

Anos 80: o contextualismo culturalista.

Quanto aos Estudos Culturais, embora sejam eles os responsáveis pela introdução, ao campo midiático, do estudo do contexto histórico e pontual de recepção dos textos pelas audiências, é interessante observar que o trabalho do CCCS (*Center for Contemporary Cultural Studies in Birmingham*)

apresenta, até meados da década de 70, formulações por vezes bastante próximas do universo conceitual de *Cinéthique*, *Cahiers* e *Screen*. A partir daí, com o surgimento dos impasses do textualismo, é questionado o destaque concedido a muitas de suas bases teóricas, caso dos pensamentos de Althusser, Lacan e Barthes. Mas, diversamente do que ocorre com a "Screen-theory" modernista-política, os Estudos Culturais vão poder encontrar o seu destino teórico na ascensão do contextual à condição de categoria metodológica privilegiada.⁷ É justamente neste momento que o culturalismo passa a dar sua grande contribuição ao processo de heterogeneização das concepções espectatoriais.

O modelo do processo comunicativo exposto por Stuart Hall no ensaio seminal *Encoding/Decoding*, de 1973, serve de base para o desenvolvimento da chamada "teoria da audiência ativa" a partir do final da década. Hall identifica três momentos relativamente autônomos no processo comunicativo: produção, texto e recepção. Influenciado pelos conceitos de multi-acentualidade do signo de Bakhtin e de hegemonia de Gramsci, sustenta que cada um desses momentos é palco de uma disputa sobre o sentido. Ora, se a recepção é relativamente autônoma com respeito ao texto, a audiência assume um papel constitutivo na disputa. Por isso, várias são as possibilidades existentes na relação da audiência com o texto midiático dominante. Hall classifica as diferentes leituras possíveis em três grandes espécies, segundo o grau de sua adesão ao discurso textual: as dominantes (ou preferenciais), as negociadas e as oposicionistas (ou resistentes).

Ao cabo dos anos 70, apoiando-se no modelo de Hall, o CCCS está preparado para proceder à crítica da "Screen-theory", o que é realizado principalmente nos escritos de David Morley e Charlotte Brunsdon. O tom da crítica pode ser constatado em um artigo de Brunsdon, quando ela afirma que "podemos produtivamente analisar o



‘você’ ou ‘vocês’ que o texto como discurso constrói, mas não podemos jamais assumir que qualquer membro individual de uma audiência vá necessariamente ocupar estas posições”.⁸ O foco das atenções vai se deslocar, assim, do sujeito inscrito no texto ao espectador concreto, o sujeito encontrado no contexto social e histórico. A condição ativa dos espectadores como produtores de sentido está associada à sua relação com o elemento contextual, ou, mais especificamente, ao trânsito espectral por vários discursos presentes no contexto sócio-histórico. Conforme explica Morley, “outros discursos estão sempre em jogo, além daqueles do texto particular em questão... trazidos através da inserção do ‘sujeito’ em outras práticas culturais, educacionais, institucionais”.⁹ A capacidade de negociação do sujeito é função e necessidade de sua constituição nesta multiplicidade de discursos, inclusive os midiáticos.

O modelo da codificação/decodificação e as críticas a *Screen* são postos a prova no projeto de pesquisa sobre o programa britânico de televisão *Nationwide*. Morley, reunindo grupos de espectadores de diferentes níveis educacionais e ocupações, conclui que as leituras são múltiplas, variando segundo estruturas e formações sub-culturais no interior das audiências.¹⁰ Em um exercício auto-crítico, no entanto, Morley aponta como uma das principais limitações de sua pesquisa a falta de acesso ao contexto pontual em que esta efetivamente toma lugar. Isso o faz propor “o desenvolvimento de uma etnografia da leitura”, que investigue os hábitos e gostos das audiências e privilegie o contexto de consumo do texto midiático, o que vai configurar uma nova fase no desenvolvimento do contextualismo culturalista.¹¹

A proposição de Morley encontra já em andamento o trabalho etnográfico realizado por sua colega Dorothy Hobson, que publica em 1980 os resultados de pesquisa sobre a relação entre a rotina de donas de casa inglesas e seu consumo rádio-televisivo,

posteriormente aprofundada em um estudo da recepção da novela televisiva *Crossroads*.¹² Isto inaugura os estudos etnográficos de audiência, que vão se constituir na maior contribuição dos Estudos Culturais, e demarca também o início de uma profícua, ainda que complexa, colaboração entre a teoria feminista e o culturalismo. Através da metodologia etnográfica de observação participante, Hobson ganha acesso ao contexto doméstico de consumo midiático, sendo uma de suas conclusões a distinção entre a situação contextual de recepção do cinema e aquela da televisão, devendo o consumo desta última ser entendido como “parte da vida diária dos espectadores”.¹³ Por fim, em um movimento de radicalização do contextualismo dos Estudos Culturais, ela abandona o modelo de Hall e sustenta a primazia do instante de leitura como espaço de construção do sentido do texto: “tentar dizer o que *Crossroads* significa para sua audiência é impossível, pois não há uma única *Crossroads*, há tantas diferentes *Crossroads* quanto for o número de seus espectadores”.¹⁴

Conclusões semelhantes, ainda que mais contidas, são as expressas pela americana Janice Radway em seu *Reading the Romance* (1986). Embora operando em outro ambiente acadêmico (EUA) e inserida em outra tradição de pesquisa (estudos literários), Radway também aplica a metodologia etnográfica em sua investigação de um grupo de leitoras do gênero romântico popular. Ela observa que, no contexto doméstico, este tipo de literatura é usado pelas entrevistadas para a demarcação de um espaço independente das rotinas familiares, o que faz Radway criticar o emprego depreciativo da noção de escapismo. Mais importante ainda, Radway pela primeira vez diferencia entre o sentido do *texto* e o significado do *ato de leitura*: “as mulheres repetidamente respondiam às minhas questões sobre o sentido do romance falando sobre o sentido da leitura do romance como um fato social”.¹⁵ Estas observações levam Morley a registrar, na obra em que analisa os resultados de

(8) Charlotte Brunsdon, “Crossroads: notes on soap opera” *Screen* 22, 4 (1981), p. 32.

(9) David Morley, “Texts, readers, subjects”, in Stuart Hall et al. (org.), *Culture, Media, Language* (London: Hutchinson, 1980), p. 163.

(10) Morley, *The Nationwide audience* (London: BFI, 1980).

(11) Morley, “The Nationwide audience: a critical postscript,” *Screen Education* 39 (1981), p. 13.

(12) Dorothy Hobson, “Housewives and the mass media”, in Stuart Hall et al., *op. cit.*, e *Crossroads: the drama of a soap opera* (London: Methuen, 1982).

(13) Hobson, *Crossroads*, p. 110.

(14) *Idem*, *ibidem*, p. 136.

(15) Janice Radway, *Reading the romance* (London: Verso, 1987), p.

seu primeiro projeto etnográfico de pesquisa (*Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*, 1986), a necessidade de se acessar conjuntamente as questões de interpretação e as questões de uso do texto midiático. Isto implica em uma inserção ainda maior do textual no social (contexto).

Entretanto, Radway não deixa de salientar o aspecto reafirmativo da cultura patriarcal implicado nas práticas de leitura de suas entrevistadas, que terminam “contidas” pelo texto. Pode-se ter uma boa amostra do radicalismo contextualista de certos pesquisadores dos Estudos Culturais na crítica a estas conclusões de Radway que é formulada por Ien Ang (autora do estudo etnográfico *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, 1985). Ang acusa a americana de assumir uma posição de pesquisa “recrutista”, cujo objetivo é o de fazer com que “elas” (as mulheres comuns) sejam mais como “nós” (as feministas) - o que seria uma regressão dentro do desenvolvimento de uma concepção ativa do leitor/espectador. “Uma ‘verdadeira’ mudança social só poderá ser promovida, Radway parece acreditar, se as leitoras do gênero romântico deixarem de lê-lo e se tomarem ativistas do feminismo”.¹⁶

Inobstante estes debates internos, o fato é que, em menos de uma década, os Estudos Culturais se distanciam das formulações althusserianas em curso nos anos 70 e sedimentam uma nova tradição em teoria e pesquisa midiática. Utilizando-se do método etnográfico para investigar a recepção das obras, os estudos de audiência culturalistas elaboram uma concepção ativa do espectador midiático como sujeito localizado em contextos históricos e sociais, e ampliam o objeto das pesquisas de recepção para incorporar não apenas a interpretação, mas os usos do texto. A posição de destaque conquistada pelo contextual como categoria metodológica é irreversível.

Estudos Culturais e o espectador de cinema

O avanço do processo de heterogeneização da compreensão do espectador cinematográfico, iniciado no âmago da teoria da década de 70, se deve sobretudo à ação “contextualizante” dos Estudos Culturais. Claro, deve-se reconhecer que também participam neste processo outras linhas de trabalho surgidas nos anos 80. Mas algumas destas, como as que Mayne reúne sob o rótulo de “modelos históricos do espectador”, em alguns casos se encontram bastante próximas do universo culturalista (não fossem os Estudos Culturais, a história do cinema provavelmente continuaria a ser escrita como se este não possuísse ou dependesse de uma audiência), e em outros vão se desenvolver graças a espaços constituídos pelas iniciativas do culturalismo.¹⁷ Em função disso, não só podem como devem ser incluídas na esfera de sua influência. Esta não é a situação, evidentemente, da teoria cognitivista do cinema, que presta grande contribuição à heterogeneização por meio de sua relativização do ideológico (a colocação deste, na pesquisa, no plano do contingente) e sua recomendação de uma metodologia pontual (*piecemeal*) de trabalho. Devido, entretanto, em primeiro lugar à maior importância relativa do culturalismo no cenário teórico, e, especialmente, em função de minha proposta de mapeamento do esforço de heterogeneização enquanto tendência em ramo à investigação contextual (o que não tem sido o caso do cognitivismo), centro aqui as atenções sobre a influência dos Estudos Culturais.

Um primeiro e crucial aspecto a ser ressaltado é que, embora o culturalismo componha hoje a corrente mais representativa no cenário internacional da teoria e pesquisa em cinema, são relativamente raros os trabalhos reunindo as três contribuições mais destacadas dos Estudos Culturais, ou seja, a ênfase sobre o contextual, a concepção de um espectador ativo e concreto, e o uso da metodologia etnográfica. Neste sentido, é interessante o comentário de Mayne de que “a abordagem etnográfica à audiência tem

(16) Ang, Ien, “Feminist desire and female pleasure: on Janice Radway’s *Reading the romance*”, *Camera Obscura* 16 (1988), p. 184.

(17) Mayne, *op. cit.*, pp. 62-70. *Entre os “modelos históricos do espectador”, ela inclui, por exemplo, pesquisas como os estudos históricos de recepção e as análises da construção midiática da imagem de astros hollywoodianos.*

sido mais um horizonte de pesquisa nos estudos de cinema [a partir dos anos 80] do que uma prática efetiva". Mas ela afirma, secundada por Janet Staiger, que, "como um horizonte, a abordagem dos Estudos Culturais é porém influente, e muitas análises textuais ou teóricas publicadas recentemente consideram necessário justificar sua omissão quanto a uma investigação da resposta das audiências".¹⁸ Ambas citam como exemplo o caso da pesquisa promovida pela revista americana *Camera Obscura*, um dos baluartes das teorias textualistas feministas na área do cinema, em que várias acadêmicas, solicitadas a responder a um questionário sobre seu trabalho com a teorização feminista do espectador, reconhecem as grandes dificuldades em operar com as teorias do posicionamento subjetivo setentistas.¹⁹

Com respeito ao encontro entre feminismo e Estudos Culturais, apesar de em muito extrapolar o campo dos estudos de cinema, adquire nestes um significado todo especial, devido precisamente à pujança das formulações textualistas da *feminist film theory* de orientação psicanalítica, o que vai produzir um intenso debate. Com o encaminhamento da falência do determinismo-textual da década de 70, e a evolução rumo à pesquisa contextualista, a teoria feminista do cinema é assaltada pela discussão das relações entre os conceitos de "woman" e "women", o primeiro entendido como a espectadora inscrita no texto, e o segundo a mulher, como espectadora concreta, membro de uma audiência histórica e contextualizada. Esta distinção é inicialmente proposta por Teresa de Lauretis, que afirma serem as mulheres como seres históricos e concretos (women) a razão última da escritura de seu clássico da *feminist film theory*, o livro *Alice doesn't*.²⁰ Mas Lauretis nunca chega a se aproximar da perspectiva culturalista, o que vai ocorrer com outra das pioneiras do debate *woman x women*, Christine Gledhill. Já em 1978, ela escreve sobre a necessidade de estreitar as distâncias entre "as leituras de filmes que são

iluminadoras para as teóricas feministas do cinema" e o modo como esses filmes são "compreendidos e usados pelas mulheres comuns".²¹ Gledhill, no entanto, não adota a metodologia etnográfica, vindo a estudar a capacidade de negociação da espectadora a partir do modelo de codificação/decodificação de Hall, como em seu ensaio *Pleasurable Negotiations*, de 1988.²² Ela é uma dentre as várias teóricas que se afastam do que chamam "cine-psicanálise", face às tensões estabelecidas entre o feminismo culturalista e o feminismo psicanalítico na teoria do cinema. Outra pesquisadora que segue o mesmo percurso é Barbara Creed, que sustenta que "uma espectadora cinematográfica foi certamente construída dentro da teoria feminista, mas 'ela' é fundamentalmente uma construção desse discurso crítico, baseado na teoria psicanalítica, e provavelmente guarda apenas uma tênue relação com a mulher sentada em silêncio na sala escura comendo seus amendoins".²³ O resultado dos debates é que, conforme afirma Fernão Pessoa Ramos, depois de uma preferência pela abordagem lacanianiana até meados da década de 80, a teoria feminista do cinema progressivamente absorve os interesses culturalistas e abandona o horizonte da teoria pós-estrutural dos anos 70.²⁴

Mas se a teoria feminista, até a metade da década de 80, acusa de forma apenas gradativa e relativamente indireta os efeitos da ascensão do contextualismo culturalista, o privilégio ao contextual propriamente dito é inaugurado em teoria do cinema já em 1982, pelo culturalista Tony Bennett, no rastro da derrocada do determinismo textual sinalizada nos ensaios de Willems e de Neale de 1977/8, em *Screen*. Bennett se propõe a pesquisar o que posteriormente Barbara Klinger qualifica como uma "intertextualidade contextual", ou Mayne, como uma "intertextualidade revisada" (uma das vertentes dos citados "modelos históricos" analisados por ela).²⁵ O objetivo é investigar a ação, sobre as leituras das audiências, dos diversos

(18) Mayne, *op. cit.*, pp. 59-60, e Janet Staiger, *Interpreting films: studies in the historical reception of American cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1992), p. 62.

(19) Em *Camera Obscura* 20/21 (1989). A pesquisa é introduzida pelo texto de Janet Bergstrom e Mary Ann Doane, "The female spectator: contexts and directions".

(20) Teresa de Lauretis, *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1984), p. 5.

(21) Christine Gledhill, "Recent developments in feminist criticism", *Quarterly Review of Film Studies* 3, 4 (1978), p. 461.

(22) In Pribram, E.D. (org.), *Female spectators: looking at film and television* (London: Verso, 1988).

(23) Barbara Creed, *Sem Título*, *Camera Obscura* 20/21 (1989), pp. 132-133. O depoimento de Creed integra a pesquisa citada por Mayne e Staiger.

(24) Fernão Pessoa Ramos, "Panorama da teoria de cinema hoje", *Cinemas* 14 (1998), pp. 47-48.

(25) Barbara Klinger, "Digressions at the cinema: reception and mass culture", *Cinema Journal* 28, 4 (1989), p. 7, e Mayne, *op. cit.*, p. 64.

textos (intertextos) que orbitam ao redor do texto fílmico, no seu contexto de recepção. Bennett se dedica, especificamente, a analisar o caso dos livros e filmes de James Bond, verificando os efeitos desde textos promocionais, como as entrevistas e reportagens fotográficas com atores e atrizes, até a influência da carreira cinematográfica do personagem Bond sobre as leituras de sua série literária.²⁶ Já Klinger, operando com seu conceito de intertextualidade contextual, também escreve sobre os textos promocionais, mas se afasta de uma perspectiva culturalista, visto que, na comodificação do texto fílmico, ela identifica efeitos manipulativos semelhantes aos detectados pela teoria dos anos 70.²⁷ Por fim, ainda no terreno desta revisão da noção de intertextualidade, encontram-se os estudos da construção da imagem midiática de astros e estrelas hollywoodianos, por meio de artigos de revistas de cinema e de matérias jornalísticas. É o caso de trabalhos de Richard Dyer (sobre Marilyn Monroe e Judy Garland) e outros.²⁸

A sistematização da pesquisa contextual em cinema vai ser realizada em 1992 por Janet Staiger, em seu *Interpreting Films*. Em um longo arrazoado teórico, Staiger expõe as bases conceituais do que denomina seus “estudos materialistas históricos de recepção”, utilizando-se do pensamento de Jauss, do culturalismo e do conceito pós-estruturalista de diferença. Em razão da preocupação com as leituras esportivas concretas, verificadas historicamente, Mayne inclui o trabalho de Staiger como uma das vertentes de seus modelos históricos do espectador, à qual chama “análise da recepção”.²⁹ Há, justamente, um ganho com relação a Bennett, uma vez que não apenas as condições contextuais de recepção são investigadas, mas também as recepções efetivas. Como Bennett e a maior parte da teoria feminista, Staiger mantém-se distante da etnografia, e emprega na pesquisa registros textuais como as críticas cinematográficas, revistas e textos promocionais. Na verdade, embora reconhecendo as influências

dos Estudos Culturais, a autora estabelece para com estes suas diferenças, sugerindo que a excessiva ênfase sobre o *status* ativo do espectador, na relação com o texto, termina por implicar a caracterização dos Estudos Culturais não como pesquisas “ativadas pelo contexto”, mas sim “ativadas pelo leitor”.³⁰ Outra diferença diz respeito ao afetivo, o qual Staiger prefere não situar entre suas preocupações prioritárias. Mas isso não significa que ela deixe de, como os estudos culturalistas, compreender os espectadores como ativos e Contraditórios, em função de sua inserção no contexto histórico e pontual de recepção.

A metodologia etnográfica, o elemento faltante aos estudos até agora examinados, mas que ainda assim, segundo Mayne, se constitui em horizonte de pesquisa para a teoria do cinema a partir da década de 80, finalmente comparece em alguns raros trabalhos, como os de Jackie Stacey e Valerie Walkerdine.³¹ Em ambos os casos, porém, é proposto um uso conjunto da psicanálise e da etnografia, de modo a articular o psíquico e o social, e buscar compreender, por exemplo, “os modos como os investimentos psíquicos se manifestam em contextos específicos de relações históricas e culturais, que por sua vez moldam a formação de identidades nos planos consciente e inconsciente”.³² Enquanto Walkerdine investiga a relação entre as fantasias despertadas por *Rocky II* e o cotidiano de uma família, Stacey estuda a “ativa negociação e transformação de identidades” que ocorre na relação entre as audiências e os astros hollywoodianos.

Os trabalhos de Staiger, Stacey e Walkerdine são possivelmente os mais avançados, em teoria do cinema, dentro do esforço de heterogeneização que pretendo mapear como um deslocamento conceitual do texto ao contexto, tomados como categorias metodológicas. Neste processo, através da recepção, ainda que com restrições, à contribuição dos Estudos Culturais, é efetuada a revisão das formulações homogeneizantes da teoria do espec-

(26) Tony Bennett, "Text and social process: the case of James Bond", *Screen Education* 41 (1982).

(27) Klinger, *op. cit.*

(28) Richard Dyer, *Heavenly bodies: film stars and society* (New York: St. Martin's Press, 1986).

(29) Mayne, *op. cit.*, p. 67.

(30) Staiger, *op. cit.*, pp. 59 e 74.

(31) Jackie Stacey, *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship* (London and New York: Routledge, 1994), e Valerie Walkerdine, "Video replay: families, films and fantasies", in Victor Burgin et al. (org.), *Formations of fantasy* (London and New York: Methuen, 1986).

(32) Stacey, *op. cit.*, p. 79.

tador da década de 70. Esta evolução pode ser resumida como uma progressiva substituição do próprio conceito de “espectador” (no sentido abstrato do vocábulo inglês *spectator*, o espectador implícito no texto) pelo conceito de “audiência” (o conjunto concreto, histórico, de espectadores), ou, noutra variante, do conceito de “sujeito” (como sujeito posicionado pelo texto) pelo de “espectador” (no sentido concreto do termo, o sentido do vocábulo inglês *viewer*).³³ Com o deslocamento entre os termos de cada um desses binômios, resultante da abertura teórica aos influxos do contextual, produz-se a mudança de concepção de um espectador passivo, determinado pelo texto, a um espectador ativo e resistente, historicamente articulado e localizado.

O impasse

Apesar de todos os câmbios ocorridos, estes ainda não têm sido capazes de promover uma compreensão realmente plural e afirmativa da relação entre o cinema popular e suas audiências, particularmente no que diz respeito aos prazeres nomádicos intensificados no contexto pós-moderno de recepção. Esta insuficiência teórica se deve, a meu ver, à verificação conjunta de três grandes fenômenos histórico-teóricos: o primeiro, a já indicada reticência da teoria do cinema em acolher os estudos de audiência culturalistas; o segundo, a sobrevivência de um considerável debate, no âmbito maior dos estudos de mídia, e internamente aos próprios Estudos Culturais, quanto ao mérito político e metodológico de seu contextualismo etnográfico; e o terceiro (e mais importante), a manutenção, por parte até mesmo dos estudos culturalistas mais avançados, da perspectiva projetiva característica do modernismo teórico da década de 70, manifesta, especialmente, em sua orientação pelo “politicamente correto”.

Quanto ao primeiro destes três fenômenos, vale confrontar a posição de Stacey com a de Mayne. Ao contrário desta última - que constata uma forte pressão culturalista sobre a teoria do

cinema, em que pese o número modesto de trabalhos realizados - Stacey, escrevendo em 1993, queixa-se da marginalidade a que tem sido relegado o questionamento da condição hegemônica do texto e da análise textual, respectivamente como objeto e método, nos estudos de cinema.³⁴ Segundo ela, em razão da quase inexistência desta importantíssima discussão, permanecem menosprezadas, como objeto e método (consideradas ingenuamente empíricas), a audiência e a etnografia, especialmente na comparação com os estudos de televisão, campo preferencial de atuação dos Estudos Culturais.³⁵ Stacey faz menção à pesquisa realizada por *Camera Obscura*, referida por Staiger e Mayne como exemplo da influência culturalista, para afirmar que, apesar das opiniões das acadêmicas consultadas de que “há agora uma heterogeneidade de sentidos conferidos ao termo ‘espectadora’ (*female spectator*), segue havendo uma insignificante consideração pelo sujeito além do posicionamento textual”.³⁶ Uma explicação para esta divergência entre Stacey e Mayne, quanto à efetividade da influência dos Estudos Culturais sobre a teoria do cinema, creio que pode ser elaborada a partir da citada afirmação de Ramos (feita em outro contexto de discussão), de que a “abordagem feminista [nos estudos de cinema] absorve progressivamente os temas e preocupações dos estudos culturais”.³⁷ O que Mayne identifica como um novo “horizonte de pesquisa” etnográfico para a teoria do cinema possivelmente deva ser entendido, tal como o descreve Ramos, mais como um aporte de temas e objetos de pesquisa, do que como um método propriamente dito (a etnografia).

Mas se a teoria do cinema se mantém particularmente reticente quanto aos estudos contextuais de audiência, o fato é que também no campo dos estudos de mídia, e no interior dos próprios Estudos Culturais, subsistem intensas disputas teóricas. Em reação à grande onda contextualista dos anos 80, formulam-se severas restrições quanto ao valor político e metodológico dos estudos de audiência. Seus críticos

(33) Cabe ressaltar, quanto à denominação “teoria do espectador nômade”, que minha opção pelo termo “espectador” se deve à tradição de seu uso em teoria do cinema, em oposição ao termo “audiência” da teoria da televisão. É justamente a ambigüidade do vocábulo português (que assume tanto o sentido abstrato - *spectator* - como o concreto - *viewer* - do inglês) que evita a identificação do termo tão somente com o conceito setentista do espectador inscrito no texto, fazendo-o adequado tanto à teorização textualista como à contextualista.

(34) Stacey, “Textual obsessions: methodology, history and researching female spectatorship”, *Screen* 34, 3 (1993).

(35) Com relação às diferenças entre os estudos de cinema e os de televisão, cumpre ainda notar que grande parte da reserva dos primeiros para com o culturalismo provém de seu uso extensivo da psicanálise como moldura teórica, o que não ocorre no campo vizinho. Neste sentido, o próprio trabalho de Stacey, bem como o de Walkerdine, em sua intenção de reunir psicanálise e etnografia, revela o peso do legado psicanalítico na teoria do cinema.

(36) Stacey, “Textual obsessions”, p. 264.

(37) Ramos, *op. cit.*, p. 48.

denunciam o populismo que seria a marca registrada da corrente, qualificando a ela e a seus integrantes com expressões irônicas como “*voxpop style*” (Meaghan Morris), “celebradores revisionistas da democracia semiótica (James Curran), ou “leituras redentoras do texto dominante” (Brunsdon).³⁸ O caso de Curran é significativo, por ser ele participante ativo na elaboração inicial das teses etnográficas. O mesmo sucede com Brunsdon e Radway, que comparecem com críticas de cunho metodológico. Brunsdon acusa a etnografia das audiências de reproduzir o determinismo textual que condena, ao reificar um novo texto, o da resposta das audiências, cuja leitura é produzida pelo crítico etnográfico da mesma forma como procede um analista textual para com seu filme. A corrente etnográfica defende-se afirmando nunca ter tido pretensões de acesso imediato às respostas das audiências. As acusações mais violentas, entretanto, são decididamente as de perfil político/ideológico. O ataque de William Seaman, por exemplo, centra-se sobre o que ele considera o pressuposto fundamental da “teoria da audiência ativa”, a “sugestão ... de que quanto maior o prazer experimentado [com o texto dominante], maior a resistência a ele”.³⁹ Assumindo uma atitude paternalista/elitista, Seaman argumenta que o prazer (oposicionista) com um texto, por parte de um punhado de leitores informados, não elide os terríveis efeitos que ele certamente causa sobre leitores “menos resistentes”.

O conteúdo da acusação de Seaman, que obviamente o associa a visões condenatórias da cultura popular, remete, paradoxalmente, àquela que em meu ponto de vista é a maior causa da insuficiência do processo de heterogeneização do entendimento da relação espectador/cinema popular. Trata-se da orientação privilegiadamente política e, de modo mais geral, projetiva, da corrente contextualista. Mesmo que teóricos mais retrógrados como Seaman discordem frontalmente da equivalência culturalista entre prazer e resistência, o fato é que, independente

de seu mérito teórico, ao se apresentar como um dos pilares do programa dos Estudos Culturais, tal equivalência vem revelar a absoluta priorização do político-ideológico pela corrente. Claro, nem poderia ser de outro modo, em uma linha de trabalho diretamente filiada ao marxismo. Assim, é fácil constatar a permanente reafirmação desta índole projetiva pelos autores culturalistas. Hall, por exemplo, em 1980 refere que, já desde suas origens, “os Estudos Culturais são um conjunto engajado de disciplinas”, voltando a apregoar anos mais tarde o estudo “dos textos como fontes de poder, da textualidade como espaço de representação e resistência, questões que não se podem jamais eliminar dos estudos culturais”.⁴⁰ Já Radway prioriza “os esforços [culturalistas] para preservar e estimular a oposição ... [ao] capitalismo global”, conclamando a uma complementação da atividade de resistência que se dá através da oposição aos textos dominantes, com outras ações políticas.⁴¹ Mesmo Ang, alinhada entre as contextualistas mais radicais, indaga-se sobre o “sentido da compreensão etnográfica da audiência midiática ... qual é sua política?”.⁴² Tal comprometimento necessário entre o teórico e o político nada mais faz que reprisar, ou melhor ainda, prover continuidade, a um alinhamento que é característica central da teoria da década de 70. Na verdade, como Bordwell bem demonstra em seus ataques à “*Grand Theory*” que tem dominado o cenário da teoria do cinema nos últimos 30 anos, os Estudos Culturais são sem dúvida os herdeiros teóricos da “*subject-position theory*” setentista.⁴³ Isto toma absolutamente compreensível a manutenção da índole projetiva até mesmo no contextualismo etnográfico mais radical. Porém, do ponto de vista de uma compreensão plural e relativista do espectador, os resultados são bastante problemáticos. Passa-se a uma concepção em que os prazeres espetatoriais com o filme popular são, inegavelmente, valorizados, mas apenas se vinculados a estratégias de resistência aos significados textuais ou a elementos presentes no

(38) Meaghan Morris, “Banality in Cultural Studies”, *Block 14* (1986); Brunsdon, “Text and audience”, in Seiter et al. (org.), *Remote control: television, audiences and cultural power* (London and New York: Routledge, 1989); James Curran, “The new revisionism in mass communication research: a reappraisal”, *European Journal of Communication* 5 (1990).

(39) William Seaman, “Active audience theory: pointless populism”, *Media, Culture and Society* 14 (1992), p. 304.

(40) Hall, “Cultural studies and the centre: some problematics and problems” in Hall et al. (org.), *op. cit.*, p. 17, e “Cultural studies and its theoretical legacies”, in Lawrence Grossberg et al. (org.), *Cultural studies* (New York and London: Routledge, 1992), p. 278.

(41) Radway, “The hegemony of ‘specificity’ and the impasse in audience research” in James Hay et al. (org.), *The audience and its landscape* (Boulder: Westview Press, 1996), p. 243.

(42) Ang, “Ethnography and radical contextualism in audience studies”, in Hay et al. (org.), *op. cit.*, p. 252.

(43) Bordwell, *op. cit.*



contexto de recepção.

A ação conjunta dos três fenômenos histórico-teóricos analisados - reserva da teoria do cinema para com os estudos culturalistas de audiência, reação teórica ao contextualismo etnográfico dos Estudos Culturais, e subsistência do comprometimento entre trabalho teórico e político inclusive no contextualismo mais avançado - determina um impasse no percurso rumo a teorias de perfil mais plural e afirmativo da relação espectador/cinema popular. Para isso, seria necessário escapar à unidimensionalização imposta pela análise político/ideológica compulsória. Nestas condições teóricas, de manutenção do político como prioridade da reflexão, o reconhecimento dos prazeres com o cinema popular vê-se reduzido à categoria do “resistente”. Em não sendo localizadas práticas de resistência frente ao texto filmico *mainstream* ou a elementos contextuais, e manifestando-se, em lugar disso, tão somente ritos de celebração, mistificação ou alienação, os prazeres são condenados e vão sobreviver academicamente apenas como objeto de crítica.

Uma leitura maffesoliana do contexto de recepção pós-moderno

O processo de heterogeneização em curso desde o final da década de 70 encontra-se, pois, imobilizado pela manutenção da prioridade da teoria e da pesquisa na esfera projetiva do político/ideológico (e do estético e do moral que, via de regra, o acompanham). Os avanços observados infelizmente não contêm a disposição teórica de relativização e/ou pluralização desta matriz de prioridades tipicamente progressistas do modernismo. Tal redução ao projetivo de um fenômeno tão complexo como a espetatorialidade barra a compreensão de suas múltiplas nuances e impede a construção de formulações teóricas mais afirmativas do gozo com o cinema popular, especialmente em sua variante nomádica pós-moderna. Em suma, se é verdade que as teorias do espectador da década de 80 podem ser qualificadas como “teorias da heterogeneidade”, em

oposição às dos anos 70, entendidas como “teorias da homogeneidade”⁴⁴, o caráter da relação entre as audiências e o cinematográfico é de tal forma multidimensional que exige uma ainda maior complexificação teórica, para além do que tem sido capaz de promover a influência dos Estudos Culturais sobre a teoria do cinema. E é através de uma relativização do político/estético/moral progressistas, de modo a compor espaços para o estudo afirmativo da celebração, mistificação e alienação a-projetivas e não-rationais, que entendo que deve ser conquistada esta complexificação.

Para tanto, gostaria de indicar, sucintamente, as possibilidades de uma crítica do contextualismo dos Estudos Culturais pelo pensamento de Maffesoli. A obra sociológica maffesoliana é escolhida por contemplar, de modo exemplar, as necessidades epistemológicas/metodológicas (relativismo, pluralismo) e disciplinares (o a-projetivo, o não-razional como objetos de investigação) apontadas, em íntima relação com a pós-modernidade. A idéia é provocar o devido reconhecimento de um *contexto* pós-moderno de recepção filmica, *conforme sua descrição por Maffesoli*, para melhor compreender o nomadismo espetatorial contemporâneo e, a partir disso, submeter a epistemologia e a metodologia culturalistas à crítica relativista da modernidade empreendida pelo autor. A preocupação com as audiências pós-modernas efetivamente existe e é crescente por parte do culturalismo, porém sempre desde uma perspectiva política. Assim, embora os Estudos Culturais sejam freqüentemente identificados com o pós-modernismo teórico, certamente se mantêm entre as correntes mais pró-modernistas deste (vide a qualificação de Bordwell do culturalismo como herdeiro da “*Grand Theory*” modernista-política, por exemplo). Entendo que a priorização do político (pró-modernista) mantida pelos Estudos Culturais resulta em uma *sub-ativação* do enorme potencial teórico da reflexão contextual que a corrente introduz. O que proponho, pois, é que a

(44) Mayne, *op. cit.*

relativização/pluralização antes reclamadas se instrumentalizem por meio de uma *ativação* teórica da própria categoria metodológica do contexto operada pelo culturalismo, que venha não apenas capacitá-la à compreensão da espetatorialidade nômade pós-moderna, como também, mais que isso, relativizá-la epistemologicamente.

Devo apontar, inicialmente, que, ao contrário do que sucede na teoria do cinema (Mayne, por exemplo), o nomadismo espetatorial já tem sido objeto de preocupação por parte dos Estudos Culturais no campo dos estudos de televisão. Ao final da década de 80, Lawrence Grossberg introduz o conceito deleuzeano de “subjetividade nômade” para investigar “o conjunto complexo de simpatias e antagonismos sobrepostos” verificados entre os espectadores midiáticos, como o caso do “crítico de esquerda que... sabia que devia odiar *Rambo*, mas adorou o filme desde a primeira cena”. De acordo com ele, é necessário construir um “novo vocabulário” teórico para compreender este tipo de “relação nômade [do espectador] com a mídia”, típica do contexto fragmentário pós-moderno.⁴⁵

A origem teórica do conceito no pensamento de Gilles Deleuze, somada à sua assimilação por intermédio do conceito marxista de articulação, determinam, no entanto, uma compreensão culturalista caracteristicamente política do nomadismo identificado. De tal forma é assim que Radway, ao apreciar a reflexão de Grossberg, descreve o processo de formação da subjetividade nômade como uma construção ativa através de “práticas de articulação”. E com base nesta concepção, busca um melhor entendimento dos sujeitos-espectadores pós-modernos, seguido da intervenção sobre os mesmos, através de um projeto de desarticulação e posterior rearticulação de suas identidades.⁴⁶ Ou seja, a investigação do caráter nômade da subjetividade das audiências, ainda que existente, se associa à “posição recrutista” definida por Ang.

Em seu lugar, é possível elaborar uma posição relativista a partir de uma

descrição maffesoliana do contexto pós-moderno de recepção. Maffesoli refere-se à relativização dos juízos políticos/estéticos/morais, característica maior do nomadismo espetatorial frente à obra cinematográfica, como um dos aspectos centrais da sensibilidade pós-moderna. Para ele, o político perde seu caráter racional, universal e teleológico e passa a ser fundado sobre o sensível, o local e o cotidiano. A falência das verdades universais em favor das soluções pontuais e grupais estimula uma tendência à “duplicidade ideológica”, uma capacidade do indivíduo de “crer e não crer” no mesmo movimento, de acordo com as circunstâncias de cada momento ou vivência. O estético, por sua vez, deixa sua fundação nos critérios racionais do bom gosto e encontra fundamento nas exigências afetuais da sociabilidade banal do dia-a-dia. O *aisthesis* é privilegiado em seu sentido etimológico de “estar junto com”, onde o que conta é o compartilhamento de emoções instaurado não somente pela obra de arte, mas por qualquer signo social. E por fim, o moral como dever-ser normativo e universal se enfraquece frente a uma “ética do instante” que valoriza a re-ligação cotidiana à comunidade ou à tribo, sendo toda a obrigação a de unir-se ao grupo e a única sanção a de dele ser excluído. Esta cimentação afetual favorece o uso individual dos prazeres, mesmo os mais perversos, cabendo, por isso, falar do consentimento comunitário em verdadeiros “imoralismos éticos”. Os prazeres nomádicos com o filme comercial, desde este ponto de vista, podem ser entendidos como os de um espectador que a um só tempo crê e não crê na ideologia dominante (duplicidade ideológica), empenha-se em rituais de fascinação coletiva por objetos da cultura de massa (*aisthesis* como “estar junto com”) e vivência todos e quaisquer prazeres - incluindo os politicamente incorretos - que a imagem hollywoodiana possa lhe proporcionar (imoralismos éticos).⁴⁷

Cabe referir que, nesta passagem de uma compreensão política para outra relativista do nomadismo espetatorial,

(45) Lawrence Grossberg, "The in-difference of television" *Screen* 28, 2 (1987), pp. 33 e 38.

(46) Radway, "Reception study: ethnography and the problems of dispersed audiences and nomadic subjects", *Cultural Studies* 2, 3 (1988), e "The hegemony of 'specificity'".

(47) Sobre duplicidade ideológica, ver, por exemplo, Michel Maffesoli, *O conhecimento comum: compêndio de sociologia compreensiva* (São Paulo: Brasiliense, 1988), p. 90; sobre *aisthesis* como "estar junto com", ver *No fundo das aparências* (Petrópolis, RJ: Vozes, 1996); e sobre imoralismos éticos, ver, no mesmo livro, p. 16.



há um câmbio nas concepções de subjetividade envolvidas. Se bem é verdade que o pensamento de Deleuze se caracteriza pela crítica programática às concepções clássicas (e modernas) da identidade, Maffesoli não somente descarta a lógica identitária moderna como constata a sua substituição, na pós-modernidade, por uma “lógica de identificações”. Estas são operadas durante o trânsito do indivíduo pelos múltiplos contextos tribais, comunitários, efêmeros de seu cotidiano. Para descrever estes movimentos paradoxais da subjetividade pós-moderna, Maffesoli elabora o conceito de “sinceridades sucessivas”, o qual, em meu entender, é perfeito para a compreensão do espectador nômade contemporâneo.⁴⁸ Com sua relativização dos juízos políticos, estéticos e morais a respeito das cinematografias, o espectador mostra-se sucessivamente sincero para com cada uma delas, ou seja, seu comprometimento pode ser a um só tempo completo e absolutamente provisório, pontual. Nas palavras de Maffesoli, é possível “entregar-se inteiramente ... mas a autenticidade posta em ação, nesta ‘doação’, é apenas momentânea, e, quando fica saturada, representa-se um outro papel”.⁴⁹ É este movimento, enfim, que habilita o espectador à sua peregrinação entre os universos de Glauber, *Rambo*, Chantal Akerman e Schwarzenegger.

Esta compreensão maffesoliana da espetatorialidade nômade do contexto de recepção pós-moderno possibilita, creio eu, a formulação de uma crítica epistemológica e metodológica relativista da categoria culturalista do contexto. Claro, há que se reconhecer, antes de mais nada, que a auto-crítica tem sido marcante no desenvolvimento do contextualismo dos Estudos Culturais. Desde a ruptura teórica estabelecida por Morley ao final da década de 70, a reflexão sobre a metodologia de pesquisa do contexto de recepção tem sido incessante. Mas é precisamente na esfera deste debate que eu gostaria de localizar minha intervenção. Meu ponto de vista é o de que há uma pluralidade inerente à

categoria do contexto que, se não tem sido ignorada pela teorização contextualista, certamente também não tem sido ativada para além do modo político-ideológico dos Estudos Culturais.

O artigo de Ang, *Ethnography and Radical Contextualism in Audience Studies*, de 1996, compõe uma síntese perfeita do problema e de sua relação com o pós-moderno.⁵⁰ Para a autora, as conseqüências epistemológicas da mudança de foco da reflexão para os contextos cotidianos de recepção não têm sido suficientemente avaliadas, especialmente com respeito à constatação, pela pesquisa, da heterogeneidade e complexidade do consumo midiático. Estas decorrem do fato de que “os contextos não se excluem mutuamente mas se inter-relacionam, interagem, se superpõem uns aos outros e também proliferam indefinidamente”. A isto Ang denomina como um “contextualismo radical”, ou “a consciência da infinitude da intercontextualidade”. Preocupada com seus efeitos, que poderiam levar a pesquisa à paralisia, pela impossibilidade da presença do etnógrafo em todos os lugares ao mesmo tempo, Ang sugere abrir mão da “justiça epistemológica” e, citando Clifford Geertz, propõe que, ao invés de se falar desde “todos os lugares” (*everywhere*), se fale desde “algum lugar” (*somewhere*). Seu raciocínio passa a revelar, então, o que designei como a “priorização redutora” do político pelos Estudos Culturais, e que vai resultar, no caso, em uma concepção projetiva do contexto pós-moderno de recepção. Ela afirma que são políticas as escolhas que é preciso fazer “quanto a que posição tomar, ... quais contextos desejamos privilegiar como especialmente relevantes, e quais poderíamos... deixar inexplorados”. E, em função desta opção pelo político, define como “o mais urgente contexto global para o estudo da audiência” o quadro de “transnacionalização da indústria midiática”, que implica em “significativas e complicadas transformações nas condições multi-contextuais das

(48) Sobre sinceridades sucessivas e lógica da identificação, ver, por exemplo, A contemplação do mundo (Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995), pp. 44 e 75-79, ou ainda, No fundo das aparências, pp. 18 e 37.

(49) Maffesoli, A contemplação do mundo, p. 79.

(50) Ang, in Hay, op. cit.

práticas e experiências de audiência”, e responde pela cada vez maior complexificação, indeterminação e dificuldade de acesso às audiências pós-modernas.⁵¹ Em suma, ao mesmo tempo em que pede reconhecimento à imensa complexidade e pluralidade implicadas na categoria do contexto, Ang opta pela redução teórica desta ao político, em plena pós-modernidade.

Creio que a leitura maffesoliana do nomadismo espectral habilita à produção de um antídoto eficaz contra tal redução programática do contextualismo culturalista. A epistemologia relativista de Maffesoli é consequência do reconhecimento, por parte do cientista, do relativismo constitutivo do objeto social pós-moderno. Em um movimento análogo, parece-me que a constatação dos modos nomádicos pós-modernos de espectralidade - relativistas com respeito às cinematografias - deveria levar a uma correspondente relativização da atitude científica que os investiga. Maffesoli recomenda um “movimento pendular” entre as pesquisas do racional (o político, por exemplo) e do não-racional. Ele afirma que “uma e outra atitudes [científicas] possuem regras próprias e, portanto, eficácia específica - o que as conduz a escolher os objetos a que vão se aplicar. Claro está que só poderiam ser complementares”.⁵² Por isso, ele entende que “uma compreensão social deve utilizar simultaneamente todas as abordagens possíveis - e que, de acordo com as ocorrências e as situações, [esta] pode ser afirmativa, negativa ou interrogativa”.⁵³ Ora, este é precisamente o caso da relação espectador/cinema popular: ela deveria ser ora afirmada, ora negada, ora interrogada, pelo teórico ou pesquisador. Tal como o são as cinematografias pelas suas audiências pós-modernas.

Ou seja, para usar a metáfora de Ang/Geertz, este “outro lugar” contextual desde onde se falar (o contexto pós-moderno segundo Maffesoli) demonstra que, apesar da inviabilidade da presença do etnógrafo em “todos os lugares”, a teoria e pesquisa contextuais não têm porque se reduzir a “um lugar”

exclusivo (o do politicamente correto), podendo-se constituir, alternadamente, desde “múltiplos lugares”. Isto promoveria, certamente, uma compreensão bastante mais adequada da relação multidimensional estabelecida entre as audiências e o cinema de massa.

Conclusão

Acredito que esta crítica maffesoliana à sub-ativação teórica da categoria culturalista do contexto possa proporcionar, portanto, não apenas uma melhor abordagem aos modos nomádicos pós-modernos de espectralidade, como também os subsídios para uma revisão epistemológica do reducionismo ao político implementado pelos Estudos Culturais. Mas é preciso salientar que tal introdução do pensamento de Maffesoli à teoria do cinema constitui tão somente um exemplo das possibilidades de trabalho dentro de um marco teórico mais amplo que gostaria de reivindicar para a reflexão sobre o espectador. Em minha opinião, somente uma relativização programática das prioridades políticas/estéticas/morais modernistas da teoria, que venha pluralizar as abordagens teóricas e, com isso, promover a investigação mais afirmativa dos aspectos não-rationais, a-projetivos dos prazeres com o cinema popular, pode conduzir a uma compreensão realmente efetiva do espectador cinematográfico. Dentro deste marco, algumas linhas de trabalho que já tem sido abertas na teoria do cinema, mas que nela são mantidas, geralmente, em posição marginal, poderiam ser (re)ativadas. É o caso dos estudos de Morin na década de 50⁵⁴ e, mais recentemente, da corrente em teoria dos gêneros cinematográficos a que Mauro Baptista denomina “abordagem ritual”.⁵⁵ De outra parte, caberia também a introdução, à teoria do espectador de cinema, do pensamento de outros autores do campo sócio-antropológico além de Maffesoli, como, por exemplo, Gilbert Durand (sobre o imaginário), Jean Duvignaud (sobre o lúdico) e Georg Simmel (sobre a sociabilidade).⁵⁶

Creio que um entendimento mais

(51) *Idem, ibidem*, pp. 253-259.

(52) *Maffesoli*, O conhecimento comum, p. 22.

(53) *Idem, ibidem*, p. 93.

(54) *Morin, op. cit., e também "Recherches sur le public cinématographique" Revue Internationale de Filmologie 12 (1953).*

(55) *Mauro Baptista, "Notas sobre os gêneros cinematográficos", Cinemais 14 (1998). Em seu estudo, Baptista destaca em especial as obras de John Cawerty, The six gun mystique (Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1970) e Thomas Sobchack, "Genre film: a classical experience", in Barry Keith Grant (org.), Film genre reader II (Austin: University of Texas Press, 1995).*

(56) *Por exemplo, Gilbert Durand, A imaginação simbólica (São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988); Jean Duvignaud, Le jeu du jeu (Paris: Balland, 1980); e Georg Simmel, Sociologie et epistemologie (Paris: PUF, 1981).*

complexo da relação espectador/cinema popular há de se impor, mais cedo ou mais tarde, em teoria do cinema, sendo a evolução dos modos de espetacularidade o maior responsável por isso. O paradoxo é que uma compreensão mais autorizadora dos prazeres a-

projetivos, não-rationais, com o cinema *mainstream*, deve contribuir para a própria reflexão política/estética/moral sobre o cinema. E, mais que isso, para o próprio desenvolvimento da produção cinematográfica política, estética ou moralmente comprometida.

Bibliografia

- ANG, Ien. "Feminist desire and female pleasure: on Janice Radway's Reading the romance", *Camera Obscura* 16, 1988.
- BAPTISTA, Mauro. "Notas sobre os gêneros cinematográficos", *Cinemais* 14, 1998.
- BAUDRY, Jean-Louis. "Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base", *Cinéthique* 7-8, 1970.
- BENNETT, Tony. "Text and social process: the case of James Bond", *Screen Education* 41, 1982.
- BORDWELL, David Bordwell. "Contemporary film studies and the vicissitudes of Grand Theory", in David Bordwell e Noël Carroll (org.), *Post-theory: reconstrucúng film studies*. Madison, University of Wisconsin Press, 1996.
- BRUNSDON, Charlotte. "Crossroads: notes on soap opera", *Screen* 22, 4, 1981.
- BRUNSDON, Charlotte. "Text and audience", in Seiter et al. (org.), **Remote control: television, audiences and cultural power**. London and New York, Routledge, 1989.
- CASETTI, Francesco. **Teorias del cine**. Madrid, Catedra, 1994.
- COMOLLI, Jean-Louis e NARBONI, Jean. "Cinéma/Ideologie/Critique", *Cahiers du Cinéma* 216, 1969.
- CREED, Barbara. Sem Título, *Camera Obscura* 20/21, 1989.
- CURRAN, James. "The new revisionism in mass communication research: a reappraisal", *European Journal of Communication* 5, 1990.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo, Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- DUVIGNAUD, Jean. **Le jeu du jeu**. Paris, Balland, 1980.
- DYER, Richard. **Heavenly bodies: film stars and society**. New York, St. Martin's Press, 1986.
- E.D, Pribram (org.). **Female spectators: looking at film and television**, London, Verso, 1988.
- FARGIER, Jean-Paul. "La parenthèse et le détour", *Cinéthique* 5, 1969.
- GLEDHILL, Christine. "Recent developments in feminist criticism", *Quarterly Review of Film Studies* 3,4, 1978.
- GROSSBERG, Lawrence. "The in-difference of television", *Screen* 28, 2, 1987.
- HALL, Stuart. "Cultural studies and the centre: some problematics and problems", in Hall et al. (org.), **Culture, Media, Language**. London, Hutchinson, 1980.
- HALL, Stuart. "Cultural studies and its theoretical legacies", in Lawrence Grossberg et al. (org.), **Cultural studies** New York and London, Routledge, 1992.
- HARVEY, Sylvia. "Whose Brecht? Memories for the eighties: a critical recovery", *Screen* 23,1, 1982.
- HEATH, Stephen. "Narrative space", *Screen* 17, 3, 1976.
- HOBSON, Dorothy. "Housewives and the mass media", in Stuart Hall et al., **Culture, Media, Language**. London, Hutchinson, 1980.

- KLINGER, Barbara. "Digressions at the cinema: reception and mass culture", **Cinema Journal** 28,4,1989.
- LAYRETIS, Teresa de. **Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema**. Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- MACCABE, Colin. "Theory and film: principles of realism and pleasure", **Screen** 17,3,1976.
- MAFFESOLI, Michel. **O conhecimento comum: compêndio de sociologia compreensiva**. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1995.
- MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis, RJ, Vozes, 1996.
- MAYNE, Judith. **Cinema and spectatorship**. Londres, Routledge, 1993.
- METZ, Christian. "Le signifiant imaginaire". **Communications** 23,1975.
- MORIN, Edgar "Recherches sur le public cinématographique", **Revue International de Filmologie** 12,1953.
- MORIN, Edgar. **Le cinéma ou l'homme imaginaire**. Paris, Minuit, 1956.
- MORRIS, Meaghan. "Banality in Cultural Studies", **Block** 14, 1986.
- MORLEY, David. "Texts, readers, subjects", in Stuart Hall et al. (org.), **Culture, Media, Language**. London, Hutchinson, 1980.
- MORLEY David. **The Nationwide audience**. London, BFI, 1980.
- MORLEY, David. "The Nationwide audience: a critical postscript", **Screen Education** 39,1981.
- MORLEY, David. **Crossroads: the drama of a soap opera**. London. Methuen, 1982.
- MULVEY, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema", **Screen** 16, 3, 1975
- RADWAY, Janice. **Reading the romance**. London, Verso, 1987.
- RADWAY, Janice. "The hegemony of 'specificity' and the impasse in audience research", in James Hay et al. (org.), **The audience and its landscape**. Boulder, Westview Press, 1996.
- RADWAY, Janice. "Reception study: ethnography and the problems of dispersed audiences and nomadic subjects", **Cultural Studies** 2, 3, 1988.
- RAMOS, Fernão Pessoa. "Panorama da teoria de cinema hoje", **Cinemas** 14, 1998.
- RODOWICK, David. **The crisis of political modernism: criticism and ideology in contemporary film theory**. Berkeley, University of California Press, 1994.
- SEAMEN, William. "Active audience theory: pointless populism", **Media, Culture and Society** 14,1992.
- SIMMEL, Georg. **Sociologie et épistémologie**. Paris, PUF, 1981.
- STAIGER, Janet. **Interperting films: studies in the historical reception of American cinema**. Princeton, Princeton University Press, 1992.
- STACEY, Jackie. "Textual obsessions: methodology, history and researching female spectatorship", **Screen** 34, 3, 1993.
- STACEY, Jackie. **Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship**. London and New York, Routledge, 1994.
- WALKERDINE, Valerie. "Video replay: families, films and fantasies", in Victor Burgin et al. (org.), **Formations of fantasy**. London and New York, Methuen, 1986.
- WOLLEN, Peter. "Ontology and materialism in film", **Screen** 17, 1, 1976.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

