

Desesperadamente buscando a la audiencia cinematográfica brasileña, o Cómo y por qué los estudios brasileños de cine siguen siendo textualistas.

[Fernando Mascarello \(1\)](#)

[Universidade do Vale do Rio dos Sinos \(Unisinos\)](#)

Resumen

En este trabajo, buscamos analizar los aspectos teóricos y político-institucionales que consideramos responsables por la marginalización del interés por las audiencias cinematográficas en los estudios brasileños de cine. Entre ellos, vale destacar: 1) la supervivencia, como canon teórico-estético, del paradigma cinenuevista planteado especialmente por el cineasta Glauber Rocha en la década de 1960; 2) la seria dificultad resultante en dialogar con la producción teórico-metodológica internacional – como los estudios culturales y el cognitivismo – que, surgiendo a partir de los años de 1980, se contraponen al textualismo modernista típico de los estudios de cine en la década de 1970; y 3) la consecuente hipertrofia del área analítico textual, impidiendo la mirada hacia el espectador concreto. Creemos que esa situación en la Academia viene a reforzar una histórica falta de consideración por las voces del público espectador en el debate crítico sobre el cine brasileño. Al final del trabajo, como parte de una propuesta de ruptura con esa situación, presentamos el proyecto de investigación que empezamos a implantar, llamado “Discursos del público sobre el cine brasileño”.

Palabras clave: Cine, estudios de recepción, audiencias.

Abstract

In this work we analyze the theoretical and politic-institutional aspects that we consider responsible for the marginalization of the interest for cinematographic audiences in Brazilian studios. Amongst them, it is worth to highlight: 1) survival, as theoretical-esthetic canon, of the new-cinema paradigm proposed specially by the film maker Glauber Rocha in the 1960s; 2) the serious difficulty resulting in dialoguing with the international theoretical-methodological production –as cultural and cognitive studies– that, rising in the 1980s, opposes to typical modern text of cinema studies in the 1970s; and 3) the consequent hypertrophy of the analytic-textual area, impeding looking toward the concrete spectator. We believe that this situation in the Academy reinforces a historic lack of consideration for the voices of public spectator in the critic debate about Brazilian films. Finally, as part of a proposal of rupture with the situation, we present the project of investigation that we began to implant, called ‘Discourses of public about Brazilian films’.

Key words: Films, reception studies, audiences.

1. Los estudios de recepción cinematográfica en Brasil: un escenario desolador

Para el investigador de comunicación en Brasil, es cierto que no pasa desapercibida la virtual inexistencia de estudios de recepción en el área del cine. Contrastando lo que se observa en campos vecinos – especialmente en el de la televisión – en los cuales, a lo largo de los últimos 20 años, se sedimentó una tradición investigativa de las audiencias, en los llamados estudios brasileños de cine el público espectador concreto sigue sin ser considerado como objeto de investigación (2). Más que esto, en verdad, el propio estudio teórico de la espectacularidad cinematográfica – uno de los ejes centrales a articular, en el plan internacional, los *film studies* desde el mayo de 68 – encuentra atenciones no más que eventuales en la Academia brasileña.

Ese estado de cosas no proviene, seguramente, de una insipiente de los estudios brasileños de cine. Muy por el contrario, el campo académico cinematográfico tiene su advenimiento en Brasil ya en los años 1960, con el establecimiento de los primeros cursos de graduación en el área – sin retraso, pues, con relación a la institucionalización de la formación en cine en las universidades europeas y estadounidenses. En seguida, con el desarrollo de los programas de postgrado en comunicación en el país a partir de los años 1970, la investigación en sectores como la historia del cine brasileño, el análisis del film y la teoría del cine experimenta un franco crecimiento. Como si no bastara la amplia publicación de libros y otros materiales en los medios impresos, los espacios de divulgación de los trabajos investigativos se formalizaron al instante en que la comunidad de investigadores en comunicación pasó a organizar sus primeros eventos académicos. Así se constituyen los Grupos de Trabajo “Cine”, en la Intercom (*Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*) – hoy reconfigurado como Núcleo de Investigación en “Comunicación Audiovisual” – y “Fotografía, Cine y Video”, en la Compós (*Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação*).

Entre otras razones, es por la percepción de la insuficiencia del espacio en esos foros para la divulgación del gran volumen de trabajos en el campo cinematográfico que los investigadores del área deciden, en la década de 1990, crear una entidad orientada principalmente para ese objetivo, a la cual se denomina Socine – *Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema*. Desde su fundación, se ha dedicado a promover uno de los raros encuentros internacionales anuales que congrega investigadores con orientación para el área del cine y del audiovisual. Entre los años de 1997 y 2004, la Socine ha organizado ocho congresos en diferentes ciudades brasileñas, siendo que estos han contado, en los últimos cinco años, con un número entre 130 y 160 ponencias hechas anualmente, en gran parte por investigadores con formación doctoral.

Por lo tanto, es en un escenario nacional en el cual es patente la exuberancia de los estudios de cine que se constata la absoluta precariedad de los estudios de recepción cinematográfica en Brasil. Los indicadores más variados atestiguan la gravedad de la situación. En primer lugar, en los programas brasileños de postgrado, no hay registro de acreditación de investigadores de cine actuando en el área de los estudios de audiencia. Como resultado, el número de trabajos que tematizan la recepción cinematográfica es casi insignificante. De las 52 investigaciones en el área de recepción (tesis de maestría y doctorado) levantadas por Jacks et al. (2002) para la década de 1990, solamente dos traen como objeto el cine, contra

una mayoría absoluta relacionada a la televisión. Por otro lado, un examen del material reunido en las cinco antologías publicadas hasta este momento de textos presentados en los Encuentros anuales de la Socine demuestra que, en un universo de 248 trabajos, solamente ocho tienen como tema la espectacularidad cinematográfica, seis de estos abordando la recepción – desde un punto de vista teórico – y ninguno involucrando la realización de cualquier estudio empírico. Como corolario de este cuadro, tenemos entonces el dato aislado posiblemente más definitivo: la sencilla inexistencia de investigaciones nacionalmente conocidas sobre la recepción de películas brasileñas o del conjunto de la cinematografía nacional.

Las consecuencias de este escenario son

obvias, nefastas. La Universidad se muestra impotente para proporcionar respuestas (aunque parciales) a cuestiones repetidamente indagadas por la comunidad cinematográfica. Se hace urgente, en medio a las permanentes dificultades para la afirmación mercadológica y sociocultural del cine brasileño, responder a preguntas tan sencillas y fundamentales como: ¿Qué piensa el público nacional de “su” cine? ¿Qué espera de éste? ¿Qué lugar ocupa en su imaginario? ¿Constituye (y ¿en qué medida?) su identidad cultural? ¿Qué opinión tiene el público sobre las representaciones de Brasil en las películas nacionales? Esas cuestiones, uno sabe muy bien, no han sido contestadas por la Academia, por la simple razón de que no las ha incorporado a su agenda investigativa. (Mascarello, 2003, p. 16)

La confrontación con las investigaciones de recepción en otros medios de comunicación evidencia el retraso comparativo de los estudios brasileños de cine en el área. Los datos de Jacks et al. (2002) para la década pasada (más de 50 tesis de maestría y doctorado defendidas) reflejan la existencia de orientadores vinculados al estudio de la recepción televisiva en la mayor parte de los programas de postgrado en Comunicación del país. Foros tradicionales de discusión, tanto en la Compós como en la Intercom, respectivamente los GTs “*Mídia e Recepção*” (anteriormente, “*Televisão e Audiência*”) y “*Comunicação e Recepção*” (extinto en 2000) ya han propiciado la presentación de un número bastante considerable de trabajos que muestran como objeto la recepción de productos de diversos medios, con destaque para la televisión (según trae la propia secuencia de las denominaciones). Como sucede en varios países latinoamericanos (ver el amplio material reunido por Jacks en el Boletín ALAIC de noviembre y diciembre de 2004), la significación de esta vertiente investigativa en Brasil encuentra expresión inclusive en mapeos del área (de que son ejemplo el de Jacks et al. [2002] y también los de Sousa [1997] y Escosteguy y Jacks [2004]). La relevancia de la línea de investigación para los estudios brasileños de comunicación es reconocida aún en trabajos de carácter epistemológico que problematizan la configuración institucional del área junto a las agencias gubernamentales de fomento a la investigación, como es el caso de la propuesta de Braga, Lopes y Samain (2001) a CNPq (*Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico*), la cual cita, como una de las 12 subáreas recomendadas para una eventual redivisión del área de la comunicación, precisamente la de los “estudios de recepción”.

A propósito, la enorme discrepancia de dimensiones, en la Universidad brasileña, entre los estudios de recepción de los medios en su conjunto – consolidados como vertiente de investigación en comunicación – y los estudios de recepción cinematográfica se refleja

claramente en esfuerzos como éste, de cartografía y configuración de los campos disciplinarios. En agudo contraste con la propuesta de Lopes, Braga y Samain, sigue siendo problemático incluso situar una eventual área de estudios de las audiencias cinematográficas en mapeos como, por ejemplo, lo que hace oportunamente Fernão Ramos del campo de los estudios brasileños de cine (2003). Con base en la realidad de la enseñanza y de la investigación en el país, Ramos resalta que “Análisis Filmico, Teoría del Cine e Historia del Cine constituyen entonces un trípode estructural a partir del cual podemos pensar los currículos en el área de los Estudios de Cine” (p. 42). Lógicamente, dada su inexistencia, los estudios de recepción cinematográfica no son encontrados entre los “subrecortes” identificados por el autor para esas tres subáreas (3) . Lo que encontramos de más próximo a los estudios de recepción – bajo la rúbrica de la Historia del Cine – es la referencia solamente al “abordaje de los aspectos sociales de la actividad cinematográfica, particularmente su inserción, más o menos mercantil (de mercancía), en la sociedad contemporánea [...], cuya definición más exacta sería la de una sociología del cine”. O aún los

aspectos sincrónicos y diacrónicos relativos a la distribución y exhibición cinematográfica (grandes estudios, producción independiente, etc.) [...] a través de disciplinas que particularicen estructuras que permiten la interacción social del cine en cuanto forma de producción (p. 42-43).

Evidentemente, Ramos tan solamente formaliza el estado verificado en la realidad de la investigación del cine en Brasil, en la cual el estudio de las audiencias cinematográficas nacionales ha sido relegado a una condición totalmente marginal.

Un buen observador podría registrar que la situación de la investigación de la recepción cinematográfica a nivel internacional no es sustancialmente distinta. Turner (2000), por ejemplo, en su análisis de las relaciones entre los estudios culturales y los *film studies*, enfatiza que “los estudios culturales todavía pueden tener algo que ofrecer a los estudios de cine en el área de la investigación de la audiencia” (p. 197). Para él, “los ritmos contextualizadores de los estudios de audiencia [culturalistas] nos han enseñado mucho con relación a la manera en que leemos los textos televisivos y cómo integramos esas lecturas con otros aspectos de nuestra vida cotidiana” (p. 198). Pero, desafortunadamente, afirma, “existen pocos paralelos a esa tradición en los estudios de cine, aunque haya algunos trabajos historiográficos muy interesantes que efectivamente parten de apropiaciones de las investigaciones de audiencia”. Stacey (1993), a su vez, la más fuerte acusadora del textualismo de los *film studies*, denuncia:

Para los que actúan en el campo de los estudios de cine, un compromiso más determinado con cuestiones relacionadas al estatuto del texto fílmico en la investigación del cine sigue siendo algo excepcional. ¿Por qué enfocar el texto fílmico y no la audiencia cinematográfica? ¿Que diferentes lecturas las diferentes audiencias pueden hacer de las mismas películas? ¿Las películas pueden ser entendidas fuera de su contexto de producción industrial? [...] ¿Cuáles son los problemas que surgen por una lectura académica de una película de los años 40 en la década de 90? De que diferentes maneras un texto fílmico puede ser leído en diferentes contextos nacionales o históricos? Esas y muchas otras

preguntas han quedado marginales, cuando no ausentes, en gran parte de la enseñanza y investigación en los estudios de cine. (p. 261)

O sea, no está en duda la condición marginal ostentada por la investigación de la recepción cinematográfica también en el plano internacional. Sin embargo, el hecho es que se constituye, a lo largo de los últimos 25 años, una corriente investigadora del “extratexto” en el interior de los *film studies*. Esto es apuntado no sólo por el propio Turner (2000), sino también por otros historiadores de la teoría del cine como Mayne (1993), Stam (2000) y Gripsrud (2000). Mascarello (2004a, 2004b) propone el mapeo de esa corriente, denominándola “estudios contextualistas de la espectacularidad cinematográfica”, e identificando en ella cinco vertientes principales de trabajos: (1) el debate “mujer x mujeres” en la teoría feminista del cine, (2) los “estudios de la intertextualidad contextual”, (3) los “estudios históricos de recepción”, (4) los estudios etnográficos de las audiencias y (5) la “política de la localización”.

Esos estudios contextualistas de la espectacularidad, desarrollados en gran medida bajo la inspiración del *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) de Birmingham, involucran investigación empírica de las salas de cine por lo menos en dos de sus vertientes, los estudios históricos de recepción y los estudios etnográficos de las audiencias. Apareciendo sobretodo en el escenario anglo-americano (por ejemplo, Walkerdine [1986], Hansen [1991], Staiger [1992], Stacey [1994], Bobo [1995] y muchos otros), esos trabajos, sin embargo, también encuentran refugio en países de América Latina – entre los que destaca México (por ejemplo, García Canclini [1994, 1995], Torres [2000, 2004], Hinojosa [2002, 2005], Lozano y García [2005], López [2005]) – donde se vinculan a la tradición de la investigación de recepción en el continente, la cual sabidamente ha dialogado con los estudios culturales británicos.

De esa manera, pese a que el panorama mundial de la investigación de recepción cinematográfica es modesto y marginal, el brasileño, en contrapartida, es prácticamente inexistente (4). Como si eso no bastara, al comparar la situación de los estudios de cine en Brasil con la de los *film studies* internacionales, se percibe cristalinamente un desfase anterior y fundamental en la Academia nacional: lo verificado en el campo de los estudios de la espectacularidad cinematográfica en sentido más amplio. Sobre esa laguna, discurriremos con más profundidad más adelante, cuando la tomaremos, precisamente, como uno de los aspectos teóricos y político-institucionales determinantes del abandono del área de la recepción cinematográfica en el país (5).

2. Buscando motivos: las razones teóricas y político-institucionales

Un conjunto de aspectos teóricos y político-institucionales son responsables por esa marginalización del interés por las audiencias cinematográficas en el medio académico brasileño. Entre ellos, cabría destacar: 1) la supervivencia, como canon teórico-estético, del paradigma cinenovista propuesto por Glauber Rocha y otros en los años 1960; 2) las serias dificultades resultantes para dialogar con la producción teórico-metodológica internacional – como los estudios culturales y el cognitivismo – que, surgiendo a partir de los años 1980, se contraponen al textualismo modernista típico de los estudios de cine en la década de

1970; y 3) la consecuente hipertrofia del área analítico textual, impidiendo la mirada hacia el espectador concreto.

Llevando en cuenta que los tres aspectos apuntados están íntimamente interrelacionados, uno puede empezar a comprender la desconsideración académica brasileña con los estudios de recepción en su patente deuda con la significativa obra cinematográfica y reflexiva del más importante cineasta brasileño. Con películas tan celebradas como *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1963) y *Tierra en trance* (*Terra em transe*, 1965), premiados internacionalmente, y textos hoy clásicos como *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963) y “*Uma estética da fome*” (1965) – este, el explosivo manifiesto de repercusiones también internacionales –, Glauber encabezó el Cine Nuevo brasileño, avatar modernista de los años 1960 hasta hoy considerado, mundialmente, como la más relevante contribución nacional a la historia del cine.

Bajo la inspiración del Neorrealismo italiano y de la Nouvelle Vague francesa, y recuperando las inflexiones nacionales y populares del modernismo literario brasileño de los años 1920 – revisitadas a través de la lectura del teórico tercermundista Frantz Fanon – Glauber postuló y practicó un cine “hambriento”, de películas “feas y tristes”, trayendo la marca del hambre bajo el punto de vista tanto temático cuanto técnico-estilístico, la forma hambrienta (técnicamente pobre e imperfecta) de registro de la imagen acoplándose a los sentidos del hambre concreto representado, potenciándolos. En paralelo a lo que proponían otros teóricos-cineastas contemporáneos – como Fernando Solanas y Octavio Getino con su *Tercer Cine*, en Argentina, o Julio García Espinosa y su “*cine imperfecto*” en Cuba –, la teoría y práctica glauberianas se fundaban en la contraposición a la alienación espectral producida por el entretenimiento hollywoodiano, típica del cine modernista de los 60, pero agregando a ésta, sin embargo, la crítica también al autorismo individualista del cine de arte europeo a la Nouvelle Vague.

Si la institución de las primeras carreras de grado en cine en Brasil, en la década de 1960, fue contemporánea del Cine Nuevo, la creciente investigación en el área, principalmente a partir de los años 1970, se dirigió con entusiasmo y dedicación al movimiento, resultando en estudios hoy canónicos, en cualquier bibliografía historiográfica o analítica del cine brasileño, como los de Jean-Claude Bernardet (1967, 1985) e Ismail Xavier (1983, 1993). Buscando comprender los sentidos estéticos, teóricos, políticos e incluso metodológicos de la obra glauberiana, esas investigaciones moldearon lo que podríamos calificar como la institucionalización del Cine Nuevo y de la producción de Glauber como objeto académico de referencia en los estudios brasileños de cine.

La canonización del paradigma glauberiano en los estudios brasileños de cine se manifiesta primeramente, por consecuencia, en el plan de la elección del objeto. Examinando el número ya sea de tesis de maestría o doctorado producidas, libros y artículos publicados o ponencias realizadas en congresos como los de la Socine y de la Compós, se verifica el predominio de trabajos, sea sobre los directores y obras cinenuevistas o sobre cineastas, filmografías y problemáticas que dialogan con su universo estético (el cine moderno y sus herederos contemporáneos), en el plan nacional o internacional. Si bien es verdad que tal predominio no es absoluto – sería sorprendente si el inmenso corpus fílmico brasileño y mundial fuera totalmente ignorado en pro de un número relativamente restringido de obras

y autores –, el se hace acompañar, en el campo de la sociabilidad académica, de un poderoso circuito socio-axiológico de valorización del corpus canonizado y desvalorización de aquello que le hace margen u oposición.

En diversos sentidos, en muchos aspectos el cuadro es semejante al que se verifica en los *film studies* internacionales en lo que se refiere a la institucionalización de lo que los teóricos cognitivistas del cine denominan “Gran Teoría”, o simplemente “La Teoría” (Bordwell, 1996; Carroll, 1996) – es decir, el *mainstream* cine-psicoanalítico dominante en los últimos 35 años. Carroll afirma que, “como ha sido repetido exhaustivamente en las narrativas del *establishment* de los estudios de cine, se considera que su Teoría fue erigida en las barricadas como parte de los levantamientos culturales de fines de los años 60 y principio de los 70”, percibiéndose los “supervivientes” del mayo de 68 y sus sucesores contemporáneos a sí mismos como “guardianes de la luz” (p. 44). En este contexto, según el autor, “cualquiera que se oponga a la Teoría, por el motivo que sea, es políticamente sospechoso – probablemente un misógino homófobo neoconservador de la clase dominante. Las críticas a las dudosas premisas psicoanalíticas de la Teoría son denunciadas como reaccionarias – en un sentido político!” (p. 45). Trayendo su experiencia personal al argumento, Carroll dice poder recordar “más de una ocasión en que, como resultado de [sus] críticas a la Teoría, la gente [le] manifestó sorpresa con [su] conversión al neoconservadurismo, pese a la inexistencia de cualquier cambio en [sus] visiones políticas concretas (que vienen a constituir una versión de socialismo democrático)”. El autor deduce: “es como si el psicoanálisis lacaniano y la lucha por los derechos civiles (por la gente de color, las mujeres, los homosexuales) estuvieran tan indisociablemente conectadas lógicamente que una no podría ser afirmada sin la otra” (p. 45). Lo que sucede, pues, es que “en los estudios de cine, las teorías que rivalizan con la Teoría son prontamente rechazadas como políticamente perniciosas” (p. 45-46).

Mas allá de que sean análogos los orígenes y recorridos del paradigma glauberiano y de este *mainstream* cine-psicoanalítico internacional, también sus estrategias socio-axiológicas (según comentado por Carroll) se aproximan en muchas cosas. Si en el caso de los *film studies* internacionales promueven la marginalización del estudio del fenómeno cinematográfico desde abordajes como el de la teoría cognitivista y el de los “estudios contextualistas de la espectralidad cinematográfica” mencionados anteriormente, en los estudios brasileños de cine son movilizadas con vistas a la segregación de objetos y áreas como, por ejemplo, la obra “bergmaniana” de Walter Hugo Khouri de los años 1960, el llamado *néon-realismo* de los años 1980, lo lúdico y lo cómico, géneros como el *trash* y el horror, el cine de entretenimiento, el cine postmoderno, la teoría de los géneros cinematográficos, la historiografía de Hollywood, las convergencias estéticas entre cine y televisión y, finalmente, *la espectralidad y el contexto de recepción cinematográficos*. En todos estos casos, la simple investigación del objeto es comprendida ya sea como adherencia a él, ya sea como amenaza al *corpus* teórico, estético y fílmico canonizado, variando la respuesta de los guardianes de la vertiente dominante entre la tolerancia sorda, el silenciamiento e incluso la censura.

Como una de las consecuencias más graves de este escenario de marginalización, podemos identificar el segundo factor teórico y político-institucional determinante de la precariedad de los estudios de recepción cinematográfica en Brasil. Se trata, como ya hemos

mencionado, de la desactualización de la teoría del cine leída y practicada en el país, especialmente en lo que se refiere a uno de sus vectores centrales en las tres últimas décadas, el tema de la espectacularidad cinematográfica. Fueron fundamentalmente las discusiones alrededor del tema de la subjetivación ideológica del público por el cine clásico que ocasionaron tres de los principales movimientos de la teoría contemporánea: (1) la implosión del paradigma modernista-político del post mayo de 68 y década de 1970 (basado en Metz, Althusser, Lacan y Brecht, preconizando la desconstrucción del cine dominante con vistas a la liberación/descolonización de sus pasivas audiencias) y (2) su superación, en los años 1980, por los “estudios contextualistas de la espectacularidad cinematográfica” (bajo la inspiración de los estudios culturalistas de audiencia preconizados por el CCCS de Birmingham, relativizando el aspecto subjetivante y afirmando los placeres con el cine *mainstream* de un espectador ahora considerado “activo” o “resistente”) y (3) por el adversario de ambos, el cognitivismo de Bordwell, Carroll y otros (consolidado en la tradición analítica en filosofía y en la psicología cognitiva, combatiendo el vínculo compulsorio entre lo teórico y lo político y desarticulando la jerarquía de valor entre el cine clásico y el cine moderno o de arte).

Sorprendentemente,

estos tres movimientos [...] prácticamente no han sido recibidos todavía en Brasil. El estado del arte de la bibliografía (en traducción) disponible en el país sobre el tema del espectador habla por sí mismo: el texto fundamental más reciente traducido en el área es “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, publicado por Laura Mulvey en el journal *Screen* en 1975, en el auge, pues, del modernismo político que se agota al final de aquella década. De manera que la desestructuración de las teorías de la incomunicabilidad, bien como la sustitución de ellas por la comunicabilidad del culturalismo y del cognitivismo, son noticias internacionalmente corrientes que parecen haber sufrido alguna especie de censura, difícil de comprender, en los estudios de cine de Brasil (Mascarello, 2003, p. 16) (6) .

Seguramente este fenómeno no es tan incomprensible. El reconocimiento de la quiebra del modernismo político de Comolli/Narboni, Baudry, Metz, Mulvey y Heath equivaldría a consentir que se ultrapasara la mayor parte de la producción del Glauber pensador y de sus pares latinoamericanos de los años 1960 y 1970 (Solanas, Espinosa etc.).

En uno de sus efectos más dañinos, esta opción cómoda de la mayoría por el silencio omiso viene a hacer inviable, sin embargo, el desarrollo de la investigación teórico-aplicada en el campo de la espectacularidad cinematográfica. El enorme desfase del debate teórico cinematográfico en Brasil, todavía ubicado masivamente en el paradigma textualista típico de los *film studies* de los años 70, impide la fundamentación teórico-metodológica contextualista precisamente necesaria para la proposición de estudios del “extratexto” cinematográfico, entre los cuales se encuentran, evidentemente, los estudios de recepción.

La inexistencia de cualquier problematización teórico-metodológica del referido paradigma textualista setentista, sumada a la índole local ya poco propensa a la teorización, viene solamente a ayudar en la legitimación de aquél que identificamos como el tercer elemento determinante de la desatención al contexto de recepción cinematográfica en los estudios brasileños de cine: la hipertrofia del área del análisis fílmico. Ella está asociada, sin duda, a

la “obsesión textualista” de los *film studies* internacionales denunciada por Stacey (1993), como hemos visto anteriormente. Pero en Brasil este textualismo adquiere un carácter aún más radical. Mientras se manifiesta internacionalmente, ya sea en el plan teórico o en el analítico, en los estudios brasileños de cine se transmuta en una opción generalizada por el análisis fílmico, en detrimento del propio hacer teórico. Una vez más, basta con examinar el número de tesis defendidas, las publicaciones en general o las ponencias hechas en congresos. Por ejemplo, de los 248 trabajos publicados en las cinco antologías de la Socine, cerca de 140 se ubican claramente en el campo analítico, comparado con apenas 40 que, con muy buena voluntad, podríamos ubicar en la esfera de lo teórico.

3. Explorando un territorio desconocido: una propuesta de trabajo

El desinterés de la Universidad brasileña por el estudio de las audiencias cinematográficas la viene a alinear, en nuestra opinión, a la tendencia históricamente mayoritaria en el debate crítico sobre el cine brasileño, es decir, la de no considerar las voces del público espectador. En líneas generales, ese debate se instaura alrededor de un eje que podríamos llamar de “comunicabilidad x incomunicabilidad”, oponiendo los defensores y los acusadores de una aproximación al “grande público” a través de la pluralización de la producción cinematográfica (7). (Naturalmente, no se puede reducir la polémica a una oposición simplista entre dos corrientes históricas claramente definidas y coherentes. Como concepto articulador del debate, sin embargo, se hace patente la centralidad de la cuestión de la comunicación con el público. (8) El alineamiento de los estudios brasileños de cine con la vertiente de la “incomunicabilidad” se da por su desinterés en estudiar las relaciones entre las plateas y la producción nacional o por su legitimación, aunque por omisión, de ataques de investigadores contra películas que notoriamente buscan dialogar con el gran público, como en el caso de la contienda contra *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, Fernando Meirelles y Katia Lund, 2002) (9).

Un cambio de rumbo en esa postura de la Academia necesitaría involucrar, según nos parece, si no una pluralización más generalizada de la investigación y reflexión sobre el cine en el país – promoviendo la ruptura del canon cinenovista y la actualización del diálogo teórico con los *film studies* internacionales –, al menos un desarrollo de los estudios sobre la recepción cinematográfica. Desde el punto de vista metodológico y del objeto, son innumerables las alternativas de actuación en este frente. El examen de un mapeo, como lo que hemos propuesto, de lo que llamamos “estudios contextualistas de la espectacularidad cinematográfica” (Mascarello, 2004a, 2004b), revela la enorme riqueza de posibilidades al abordar los fenómenos del “extratexto”. Los investigadores nacionales podrían dar atención, por ejemplo: 1) a las audiencias contemporáneas, buscando comprender, a través de la metodología etnográfica culturalista, sus usos e interpretaciones de las películas brasileñas y extranjeras (estudios etnográficos de las audiencias); 2) a los mismos aspectos en lo que se refiere a las audiencias históricas, lanzando mano de fuentes historiográficas (“estudios históricos de recepción”); o 3) a las formas como los textos críticos y promocionales informan/informaron esos usos e interpretaciones (“estudios de la intertextualidad contextual”) (10).

De esa manera, es precisamente con la intención de contribuir con el desarrollo de los estudios de recepción cinematográfica en el país y, al mismo tiempo, de producir una intervención académica sobre este debate crítico antes mencionado ubicada en el campo de la pro-comunicabilidad, que en este momento estamos realizando la investigación “Discursos del público sobre el cine brasileño: una cartografía culturalista” (11) . Comprendiendo el debate histórico sobre el cine brasileño como un campo discursivo producido en la esfera pública por una serie de agentes (cineastas, críticos, académicos, periodistas etc.), este proyecto pretende hacer un mapeo de los discursos del público espectador con relación al cine nacional, los cuales tienen su circulación generalmente restringida a la esfera de lo privado. Justamente, más allá de la descripción e interpretación de estos discursos espectatoriales, entre los objetivos de la investigación se encuentra también su publicidad (haciendo público lo que es privado), con el objetivo de colaborar para el enriquecimiento y la democratización del debate con relación al cine brasileño.

Se debe observar, evidentemente, que cuando hablamos de traer a la superficie los discursos del público respecto al cine nacional, no tenemos la intención de hacerlo dentro de una perspectiva epistemológicamente ingenua que ignore la condición de mediador asumida por el investigador que delimita su objeto, recorta su muestra, establece una metodología de recopilación de informaciones y las analiza e interpreta teóricamente (Morley, 1986; Staiger, 1992; Stacey, 1993, 1994). Al mismo tiempo, también reconocemos que, esporádicamente, fragmentos de estos discursos ya asoman en la esfera pública a través de entrevistas periodísticas presentadas fortuitamente en programas o materias periodísticas, cuando unos pocos espectadores son invitados a manifestarse sobre películas brasileñas o sobre el cine nacional (hecho que se hizo relativamente común en el 2003 por el éxito de taquilla alcanzado en ese año por las producciones locales).

El mapeo de los discursos espectatoriales busca enfocar especialmente los tres núcleos temáticos que consideramos los más importantes y recurrentes en la manifestación contemporánea del debate sobre el cine nacional. Esos tres núcleos concentran como tema, respectivamente, las opciones estéticas que la producción cinematográfica brasileña ha privilegiado o debería privilegiar en lo que se refiere a las siguientes tensiones/oposiciones: (1) modo narrativo del cine clásico (o popular) x modos narrativos del cine erudito, en la línea del cuadro teórico propuesto por David Bordwell (1985); (2) temática nacional x temática global; y (3) estilística “cinematográfica” x estilística “televisiva”. En otras palabras, nos proponemos investigar los posicionamientos discursivos del público con relación a estos tres vectores fundamentales de generación de polémica en el presente debate sobre el cine nacional. Alineándonos a las preocupaciones culturalistas con la recepción concreta de los productos dominantes de los medios (condición ocupada, en el campo del cine, por la cinematografía clásica) por parte de las audiencias, tenemos como foco temático primario el núcleo (1), involucrando la oposición entre el modo narrativo clásico y los modos narrativos del cine erudito. El campo temático es complementado, sin embargo, por los núcleos (2) y (3), no tan abordados internacionalmente por los estudios culturalistas de recepción, pero que, juntamente con el primer núcleo, son responsables por la parte más significativa del debate con relación al cine brasileño.

En lo que se refiere al aspecto metodológico, recurriremos a la entrevista semiestructurada, que debe ser realizada individualmente usando grabadora con 15 a 25 espectadores de cine

residentes en la región metropolitana de Porto Alegre, en el estado de Rio Grande do Sul, seleccionados a través de la técnica de la “bola de nieve”. Fue definida una serie de interrogantes generadas por un conjunto de categorías discursivas con el objetivo de precategorizar las informaciones recogidas con la muestra final. Estas categorías discursivas – (1) *representaciones*, (2) *usos*, (3) *valoraciones* y (4) *expectativas* del público en su relación con el cine brasileño – generan, respectivamente, interrogantes relacionadas con: (1) el conocimiento del entrevistado sobre el cine brasileño; (2) los hábitos espectatoriales del entrevistado respecto a las películas brasileñas; (3) las comparaciones, hechas por el entrevistado, del cine brasileño con el cine hollywoodiano, con el cine europeo y con la teledramaturgia producida por la *Rede Globo de Televisão*; y (4) los deseos y fantasías del entrevistado con relación al cine brasileño.

Referencias

- Bamba, M. (2004). Proposta para uma abordagem crítica do trailer. Trabalho apresentado no VIII Encontro da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), Recife/PE, 3 a 6 de novembro.
- Bentes, I. (2001). Da estética à cosmética da fome. *Jornal do Brasil*, julio 08.
- Bentes, I. (2002). Cidade de Deus promove turismo no inferno. *O Estado de São Paulo*, agosto 31.
- Bernardet, J. (1967). Brasil em tempo de cinema. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Bobo, J. (1995). *Black women as cultural readers*. New York: Columbia University Press.
- Boletim ALAIC*, nr. 20, novembro/dezembro de 2004.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (1996). Contemporary film studies and the vicissitudes of Grand Theory. In: Bordwell, D.; Carroll, N. (eds.). *Post-theory: reconstructing film studies* (p. 3-36). Madison: University of Wisconsin Press.
- Braga, J.; Lopes, M. I.; Samain, E. (2001). Proposta de atualização da categorização do Campo da Comunicação em subáreas. In: Fausto N. A.; Aidar, J. L.; Dayrell, S. (Org.). *Campo da Comunicação - caracterização, problematizações e perspectiva* (v. p. 91-108). s. 1 ed. João Pessoa.

Carroll, N. (1996). Prospects for film theory: a personal assessment. In: Bordwell Dwell, D.; Carroll, N. (eds.). *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press.

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

Escosteguy, A. C.; Jacks, N. (2005). Práticas de recepção midiática: Impasses e desafios da pesquisa brasileira. Trabalho apresentado no GT Mídia e Recepção da Reunião Anual da Compós 2004. Disponível em <http://www.facom.ufba.br/pos/midiaerecepcao/textos>.

García, C. N. (1994). *Los nuevos espectadores: cinema, televisión y video en México*. México, D. F.: IMCINE-CNCA.

García, C. N. (1995). Consumidores y ciudadanos. Conflictos culturales de la globalización. México, D. F.: Grijalbo.

Gripsrud, J. Film audiences. In: Hill, J.; Gibson, P. C. (eds.). *Film studies: critical approaches* (p. 200-209). Oxford: Oxford University Press.

Hansen, M. (1991). *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

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

Hinojosa, L. El cine mexicano y su espectador: un estudio sobre recepción cinematográfica. Consultado el 02 de mayo de 2005 en: <http://www.comunicacion.uanl.mx/logoscc/volumen3/articulo005.htm>

Jacks, N. (2002). Estudos brasileiros de recepção: A produção acadêmica da década de 90. Porto Alegre: PPGCom/UFRGS.

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

Mascarello, F. (2003). O dragão da cosmética da fome contra o grande público. *Revista Teorema* 3, julho, 13-19.

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

Mascarello, F. (2004b). Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico. *Revista ECO-PÓS*, 7 (2), 92-110.

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

Mayne, J. (1993). *Cinema and spectatorship*. London: Routledge.

Ramos, F. (2003). O lugar do cinema. In: Fabris, M. et al. *Estudos Socine de cinema, Ano III 2001* (p. 35-48). Porto Alegre: Sulina.

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

Ramos, J. (1983). *Cinema, estado e lutas culturais (Anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

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

Rocha, Glauber. (1965). Uma Estética da Fome. *Revista Civilização Brasileira* 3, julho.

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

Sousa, M. (1997). Novos olhares sobre práticas de recepção em comunicação. In: Lopes, M. (org.). *Temas contemporâneos em comunicação* (p. 277-289). São Paulo: Edicon/Intercom.

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

Stacey, J. (1994). *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. London and New York: Routledge.

Staiger, J. (1992). *Interpreting films: studies in the historical reception of American cinema*. Princeton: Princeton University Press.

Stam, R. (2000). *Film theory: an introduction*. Malden, Mass. and London: Blackwell.

Torres S. M. (2000). Patricia. Los perros amores de los tapatíos. *Comunicación y sociedad*, (37), janeiro-julho.

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

Turner, G. (2000). Cultural studies and film. In: Hill, J.; Gibson, P. (eds.). *Film studies: critical approaches* (p. 193-199). Oxford: Oxford University Press.

Walkerdine, V. (1986). Video replay: families, films and fantasies. In: Thornham, S. (ed.). *Feminist film theory: a reader* (p. 180-195). Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

Xavier, I. (1983). *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Brasiliense.

Xavier, I. (1993). *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo, Brasiliense.

NOTAS

(1) SÍNTESIS CURRICULAR: Doctor en Cine por la Universidade de São Paulo - USP (San Pablo, Brasil), coordinador de la carrera de Realización Audiovisual de la Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS (São Leopoldo, Brasil), miembro del Consejo Ejecutivo de SOCINE -Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema, editor de los periódicos *Teorema – Crítica de Cinema* (Porto Alegre, Brasil) y *AV - Audiovisual* (São Leopoldo, Brasil), investigador en el área de cine y audiovisual en UNISINOS.

(2) Adoptamos en el texto la equivalencia puntual entre estudios de recepción y estudios de audiencia, propuesta por Escosteguy y Jacks (2004) en su mapeo analítico de la tradición brasileña de la investigación de prácticas de recepción en los medios de comunicación. Para poder promover esa convergencia, las autoras, por un lado, diferencian entre investigación académica e investigación de mercadeo de las audiencias (evidentemente excluyendo esta última de su campo de inquietudes) y, por otro lado, apuntan al predominio, en la investigación latino-americana de las audiencias, del referencial característico de los estudios de recepción – lo que, en Brasil, ocurre sobretodo a partir de los años 1990.

(3) Aquí, pasamos deliberadamente al margen del debate sobre la convergencia entre los campos del cine y del audiovisual. El trabajo de Ramos, al tomar como objeto exclusivamente los estudios de *cine*, viene al encuentro de nuestras necesidades comparativas entre la investigación de recepción cinematográfica (virtualmente inexistente) y televisiva (consolidada como tradición).

(4) En el VIII Encuentro de la SOCINE (Recife, 2004), por la primera vez se constituyó, finalmente, una mesa (intitulada “Exhibición, Recepción”) que recibió trabajos en el área de la recepción cinematográfica, como los de Bamba (2004), Mascarello (2004c) y Silva (2004). En el campo de la Educación, también Rosália Duarte (2002) viene desarrollando trabajo en este área.

(5) Según nuestro entendimiento, tal laguna dificulta la propia percepción de la filiación de los estudios de recepción cinematográfica al campo de la teoría del cine en el plan internacional. Según hemos mencionado, el espectador compuso uno de los ejes centrales de la reflexión teórica sobre cine en las tres últimas décadas, habiendo sido pensado, en un primer momento predominantemente canónico, desde una óptica modernista puramente textualista. Fue el apareamiento de los primeros trabajos teóricos y empíricos sobre el espectador concreto que vino a demarcar una importante ruptura histórica, configurando el pasaje del textualismo típico de los años 1970 al contextualismo característico desde los 1980. Por lo tanto, tomándose como base el percurso internacional, una ubicación adecuada de los estudios de recepción cinematográfica debería ocurrir, al menos en parte, en el campo de la teoría del cine – según lo indican, por ejemplo, Mayne (1993) y Mascarello (2004a, 2004b).

(6) A mitad del 2005, finalmente, fue publicada una antología llamada *Teoria contemporânea do cinema* – volúmenes 1 e 2, organizada por Fernão Ramos (São Paulo: Editora SENAC São Paulo), presentando al público brasileño 26 artículos teóricos internacionales escritos en los últimos 30 años, con destaque para la corriente cognivista, contemplada con nueve textos – los cuales tuvimos el honor de traducir.

(7) Sobre el par “comunicabilidad x incomunicabilidad”, ver Mascarello (2003).

(8) Las etapas históricas del debate podrían, en líneas generales, ser descritas de la siguiente manera (Mascarello, 2003, p. 13-14): (1) la censura estética a la producción del estudio Atlántida en los años 50, cuando la crítica, capitaneada por Moniz Viana, mayoritariamente despreció el significado cultural de la “chanchada”; (2) la denuncia de los resquicios estéticos e institucionales del proyecto industrialista del estudio Vera Cruz, como plataforma de afirmación de la opción autoral e ideológica del Cine Nuevo al principio de la década de 60; (3) un cambio de rumbo por parcela significativa del pensamiento cinenovista, que pasa a considerar con determinación, ya en la segunda mitad de los años 60, la necesidad de diálogo con el público y de retorno financiero; (4) la radicalización e inconformidad estéticas e ideológicas del “*Cinema Marginal*” (especialmente de su núcleo carioca) en el pasaje para la década de 70, frente a la supuesta “cooptación” de los cinenovistas por los imperativos del mercado de exhibición; (5) la compleja pero resoluta hegemonía político-cultural de la perspectiva de la comunicabilidad y del mercado durante el período de la Embrafilme, entre 1975 y mitad de la década de 80; (6) la revitalización del debate, en el período contemporáneo de la “Retomada”, alrededor del concepto estructurante de “cosmética del hambre”, propuesto inicialmente por la crítica e investigadora Ivana Bentes(2001). Ver también, naturalmente, el libro de José Mário Ortiz Ramos (1983) para un mapeo ideológico de grande parcela de este debate entre los años 50 y 70.

(9) Por ejemplo, en Bentes (2002).

(10) Para la definición y mapeo de estas vertientes de trabajo en los últimos 25 años, ver Mascarello (2004a, 2004b).

(11) El proyecto está en andamio en la *Universidade do Vale do Rio dos Sinos* (UNISINOS), São Leopoldo, Rio Grande do Sul, Brasil .

Artículo recibido: 15 de diciembre de 2005

Artículo aceptado: 23 de enero de 2006