

# Viva Glauber e viva Schwarzenegger, ou please, quero comer pipocas sem culpa

Fernando Mascarello\*

“Filme cabeça - ah, isso é bom! Hollywood, go home!”

Dicotomias. Palavrinha feia, ou pesada. Antinomias. Palavrinha excludente, instituidora de distâncias, erguedora de cercas. Pares de opostos. Hoje é final de século, amanhã é 2001. Depois da queda do muro, as dicotomias ainda existem?

No cinema, parece que sim. Infelizmente. Continuamos jurando que tal filme é arte, o outro é bobagem. Afirmamos que isso é erotismo, aquilo é pornografia. Tarantino é poesia da violência, Chuck Norris ou Charles Bronson sua exaltação reacionária. Tal filme é para passar em shopping, ver comendo pipocas, o outro é de sala alternativa, ao final discute-se sua estética e linguagem, e as fritas da mesa do bar testemunham grandesíssimos embates intelectuais. Quanta separação, quanta excludência, quanta cerca. Nos filmes de faroeste, as cercas provocavam guerras imensas. E na nossa tesão com o cinema, nosso prazer com nosso objeto de mistificação, que provocam elas? Nada? Passamos incólumes? Claro que não.

E no entanto, o título deste artigo reproduz ainda uma vez as gloriosas antinomias. Talvez sinal de que não podemos sobreviver sem elas. Sim, quem sabe. É preciso definições operacionais. Afinal, Glauber é Glauber, Chuck Norris é Chuck Norris. Mas isso nós já sabemos. O que fazer então?

Acho que um caminho há a percorrer. Bem possível que não vamos resolver os seculares problemas de nossa filosofia ocidental, mas talvez possamos nos sentir com menos culpa comendo pipocas e assistindo *Titanic* ou *O que é isso, companheiro*. Aliás, por falar em filosofia, a suspeita é exatamente essa, há sempre, lá no fundo do baú, sempre uma sustentação teórica para nossas idiosincrasias do

cotidiano. E a isso este artigo se propõe: investigar as origens teóricas dessas dicotomias, das cercas, e sugerir em seu lugar palavrinhas diferentes: pluralidade, diversidade. Relaxamento. A possibilidade da pipoca e do guaraná.

Entre a estréia do novo Cronenberg e a reprise do Glauber, dá pra assistir um Schwarzenegger?

Empregando uma linguagem mais acadêmica, precisamos introduzir à teoria do cinema uma justificação do prazer das audiências com o cinema comercial - o vulgo hollywoodão, incluindo aí, naturalmente, suas versões periféricas européias ou terceiro-mundistas. Qual tipo de justificação? Bem, algo que, por outro lado, também não venha idealizar esse prazer. O cinemão pode nos despertar os mais variados estados emocionais, inclusive a náusea, a revolta. Como qualquer filme-arte, aliás. Novamente, cuidado com as dicotomias, as totalizações. Idealizar, absolutizar: não. Em lugar disso: relativizar! Essa é a categoria teórica chave. Pois se não devemos absolutizar o prazer com o hollywoodão, da mesma forma é preciso afrouxar nossos julgamentos a seu respeito.

É uma relativização de nossos juízos políticos, estéticos e morais que viabilizará o reconhecimento de nosso deleite com o cinema comercial. Temos de tornar contingentes, facultativas, nossas avaliações ideológicas e estéticas dos filmes. Significa que, assim como, sem dúvida, podemos nos preocupar com a adequação histórica de *O que é isso, companheiro* em um dado momento, logo a seguir também podemos *não* nos preocupar com isso. O que dá mais náusea? A ideologia do Chuck Norris ou a do politicamente correto? Se nos agrada rir de Bronson como um ícone do reacionarismo banal, OK, mas se eventualmente nos identificarmos com seu desejo épico de matar, e daí?

Vergonha? Pra que? E nesse meio tempo, dá pra assistir ao Cronenberg e ao Glauber? Dá, por que não? Dá pra votar no PT? Por que não?

A construção de uma teoria afirmativa do prazer com o cinema comercial pode começar, me parece, com o exame da teoria do cinema nos últimos 30 anos. Isso nos possibilita duas coisas. Por um lado, como já foi dito, compreender melhor os alicerces teóricos do preconceito. Por outro, creio que a história da teoria nessas três décadas já nos vem sugerir uma série de caminhos a explorar. Entendo que é só com esse tipo de esforço, um esforço *teórico*, que seremos capazes de por fim ao desprezo e ao preconceito cotidianos. Passemos, pois, a este olhar sobre a trajetória da teoria do cinema contemporânea.

O tema do prazer com o cinema hollywoodiano é abordado, quase que homogeneamente, de forma condenatória pela teoria. Mas foi no pós-maio de 68 que a libido teórica contra o cinemão atingiu seu ápice. A partir de 1969, e durante toda a década de 70, se desenvolveu uma espécie de cânone em teoria do cinema, que tinha como objetivo central a denúncia política do cinema comercial. Esse cânone foi formulado de início nas páginas das revistas francesas *Cinéthique* e *Cahiers du Cinéma* (em sua fase maoísta), e posteriormente amadurecido pela revista inglesa *Screen*. Recebeu várias denominações. Porque pleiteava um cinema de vanguarda que desconstruísse os mecanismos narrativos clássicos do cinema norte-americano, alguns lhe chamaram “desconstrução”. Porque acusava Hollywood de construir um sujeito capitalista (o espectador) alienado e passivo, outros preferiram o nome “teoria do posicionamento subjetivo”. Também o termo “paradigma Metz-Lacan-Althusser” foi utilizado para se referir a essa teoria, em menção às suas fontes teóricas localizadas na semiótica cinematográfica (fundada pelo francês Christian Metz), na psicanálise de Jacques Lacan e no marxismo estruturalista de Louis Althusser. Prefiro chamá-la por um outro termo também utilizado por vários autores: “modernismo político”. Porque essa teoria tinha como obsessão criticar a ideologia hollywoodiana e com isso auxiliar a revolução. Assim, transformou o

modernismo de autor e o experimentalismo dos anos 60 em algo cada vez mais sectário e intransigente, onde a prioridade concedida à análise política era total, totalitária e totalizante<sup>1</sup>.

Como funcionava tal teoria? Tentemos resumi-la rapidamente. Bem, por um lado, para proceder à denúncia ideológica do cinemão, essa teoria analisava os mecanismos “textuais” da atuação deste. O filme hollywoodiano era então, a partir dos pressupostos da semiótica do cinema, acessado como “texto”. E esse “texto” comercial era qualificado como uma construção com objetivos ilusionistas. É o que se convencionou chamar de realismo ilusionista hollywoodiano. Ou seja, um realismo não ao estilo do neo-realismo italiano (sustentado teoricamente por André Bazin, entre outros), pois este último buscava a realidade revelatória da coisa filmada. Em Hollywood, o realismo é uma construção da decupagem clássica, é através da narrativa e das convenções da continuidade que se constrói a sua chamada “impressão de realidade”.

Feita essa leitura semiótica, o cinemão passava então pela censura do marxismo althusseriano e da psicanálise lacaniana. Os teóricos resolveram que esta “impressão de realidade”, ou seja, a realidade ilusória da narrativa hollywoodiana, era apenas uma expressão muito bem articulada da melhor ideologia burguesa, tal como analisada por Althusser. Assim como a perspectiva renascentista ou a linguagem da literatura realista do século XIX, o realismo hollywoodiano faz o espectador acreditar que ele é “sujeito” de um conhecimento da realidade, que ele a conhece, tal como ela é, através do cinema americano. Mas isso não passa nunca de uma engambelação, de uma realidade ilusória construída e plena de ideologia. E construída com que objetivos? Ora, para esconder a “verdadeira” realidade, aquela da exploração do homem pelo homem, etc.. Como se existisse alguma verdade que não fosse desde sempre produzida por alguma ideologia.

Ao final, Lacan era convocado para o golpe de misericórdia. Analogias foram feitas da situação

do espectador na sala escura, frente à tela, com o estágio do espelho do desenvolvimento da personalidade da criança, na teoria lacaniana. Essa “reencenação” da cena do espelho, na sala de cinema, aliada à linguagem ilusionista hollywoodiana, teria um efeito drástico. Em jargão lacaniano, isso “sutura” (ou costura) a divisão do sujeito entre consciente e inconsciente, e ilude o espectador de que ele é um sujeito no sentido burguês, de ser agente de sua vontade. Quando na verdade ele não é sujeito de nada, mas sim objeto, de uma manipulação. Ainda com base em Lacan, a relação de fascinação com o cinema hollywoodiano é reduzida a uma infinidade de patologias, do narcisismo à histeria, do voyeurismo ao fetichismo. Ou, na melhor das hipóteses, essa fascinação é apresentada como uma série de satisfações e reforços do ego, interessantes à reprodução do sistema capitalista.

É esse, pois, o espaço que resta ao prazer com o cinema comercial na teoria modernista-política: o de instrumento patológico de manipulação política. Espaço central, com certeza, mas esse centro é o de uma ilusão imperdoável, uma mistificação ultrajante, uma alienação definitiva. E eis que então mais uma dicotomia fundamental é criada: ao prazer subjugante, é oposto o prazer da desconstrução de Hollywood, da exposição dos mecanismos de funcionamento da sua linguagem. É o prazer intelectualizado da transgressão das convenções. Dicotomia: prazer fácil x prazer sofisticado, ou o velho conhecido elitismo dos guardiões da alta cultura. Não bastasse tudo isso, chega a haver um teórico que apregoava o desprazer cinematográfico (com o filme de vanguarda) como via de libertação. Isso mesmo, o desprazer! Socorro! E ele apresentava formalmente uma antinomia ainda mais cruel: prazer x desprazer<sup>2</sup>.

O modernismo político entrou em decadência teórica ao final da década de 70. De certa forma, foi sucedido pelos chamados “estudos culturais” em cinema, uma linha pós-marxista que introduz importantes flexibilizações na teoria semio-lacano-althusseriana. A principal delas diz respeito ao papel do espectador. Este, na teoria modernista-

política, era mero acessório. Tudo o que importava era o filme, ou o “texto fílmico”. Se o filme fosse um hollywoodão, o espectador seria ludibriado, alienado e convencido de que o capitalismo é fantástico. Mas se o filme fosse da vanguarda modernista-política, então o mesmo espectador se dava conta de como Hollywood é manipulativo, e passaria a lutar pela revolução. No jargão teórico, isso significa que o espectador é sempre “constituído” pelo texto fílmico. Ele não entra com nada, é mero receptáculo. Ora, acreditar nisso era com certeza a maior falha do modernismo político. O que os estudos culturais trouxeram de novo foi dizer que não, que o espectador tem uma “capacidade de negociação” com o filme, e que ele sabe discernir entre o mundo real e a ilusão hollywoodiana. Além disso, esses teóricos apontaram para a importância do “contexto de recepção” de cada filme, ou seja, tudo aquilo que cerca o filme quando de sua exibição: campanhas de lançamento, críticas, debates, etc.. Outra coisa que se deve reconhecer é que os estudos culturais também se colocaram contra as radicais dicotomias do modernismo político, embora isso nunca se tenha constituído como carro-chefe de sua teoria. Em resumo, houve uma série de avanços, e avanços importantes.

Mas por que continuamos a sentir, então, o mesmo desprezo elitista para com o prazer com o cinema banal? Bem, minha hipótese é de que os estudos culturais, apesar de todos os avanços que significaram, adotam uma linha que permite que esse elitismo se mantenha vivo. Essa linha consiste em seguir tendo como preocupação prioritária a questão política. Ou seja, quando se fala que o espectador tem capacidade de “negociar” com os filmes hollywoodianos, isso é ótimo, mas o problema com os estudos culturais é que eles não parecem ir adiante disto, só falam disto, e parecem esquecer de dizer que bem, então agora vamos aproveitar e curtir, comer pipocas, etc.. Mas o que fazem estes teóricos com o prazer? Aí é que está o problema: o prazer, para os estudos culturais, consiste em negociar, em dizer ao filme hollywoodiano “você está tentando me engambelar, mas não conseguirá”. Quer dizer, permanece sempre a questão política a dominar.

Então, me parece que os avanços ficam comprometidos. Da mesma forma, a valorização que estes pesquisadores dão ao “contexto de recepção” passa toda pelo político. O contexto de recepção é sempre o espaço onde se trava uma disputa política sobre a maneira como a obra vai ser interpretada e apresentada ao público: o espaço da mídia, promocional, crítico, etc.

Enfim, os estudos culturais permitem que permaneça vivo o que eu tenho chamado de “priorização redutora do político, do estético e do moral”. Redutora porque nos limita a essas dimensões, como se apenas isso fôssemos, e pior, 24 horas por dia isso. Outra vez, é preciso mudar de canal. Reduzir, não. Ao invés disso: pluralizar, diversificar. Mais categorias teóricas chave.

Pluralizar como? O que eu proponho é um casamento entre duas linhas de teoria. Uma, justamente a vertente dos estudos culturais que pesquisa o contexto de recepção: as chamadas “teorias da recepção ativadas pelo contexto”, sistematizadas pela teórica do cinema Janet Staiger<sup>3</sup>. A outra, uma tradição em sócio-antropologia que deságua no pensador francês Michel Maffesoli. Vê-se que uma linha é pós-marxista, a outra é pós-moderna. Portanto, é um casamento em separação de bens, uma união quase litigiosa. Mas acho que muito profícua.

Conheçamos um pouco de Maffesoli. Ele é talvez o maior expoente contemporâneo de uma tradição marginal na Academia onde encontramos, no rastro de Nietzsche, nomes como os de Georg Simmel, Gilbert Durand e Edgar Morin. Hoje, esses autores são considerados “pós-modernos”. Todos têm procurado se antepor às várias sociologias racionalistas, normativas e totalizantes típicas da modernidade, do marxismo ao positivismo. Para isso, eles sublinham os aspectos plurais, paradoxais, provisórios, do indivíduo e da socialidade. Eles reclamam atenção para aquilo que é escanteado pelos racionalismos. Tudo que é ligado à imaginação (o lúdico, o mítico, o orgiaco) e ao cotidiano (o presenteísta, o banal, o insignificante). Ora, a

fascinação com o hollywoodiano com certeza passa um pouco por cada um desses.

Três conceitos cunhados por Maffesoli nos são especialmente importantes<sup>4</sup>. Um, o do enfraquecimento do político na pós-modernidade. Ele diz que agora o que vale são consensos locais e provisórios, voltados para o presente. Dois, a compreensão que ele tem da estética no sentido original dessa palavra. Esse sentido é o da obra de arte não como terreno do belo, mas do compartilhamento de emoções. O centro do estético abandona o belo, rumo à emoção. Três, o conceito de “sinceridades sucessivas”. Para Maffesoli, o indivíduo é sucessivamente diferente de si mesmo. Mas essas diferentes manifestações podem se dar sob o signo da sinceridade.

Apliquemos os três conceitos: saímos de casa e vamos assistir Schwarzenegger, ou *Independence Day*, e gostamos, é o que queremos do momento. Amanhã, a vontade pode ser de ver Bergman, ou o *Dogma 5*. Ou votar no PT. Ou debochar da ideologia americana do filme visto ontem. Contradição? Que delícia!

Voltemos ao casamento: Maffesoli com as teorias da recepção ativadas pelo contexto. O contexto, para os estudos culturais, é sempre visto com um olhar político. Reduzido. Unidimensionalizado. Ora, o que isso significa é uma subativação do contexto como categoria teórica. Mas como ativar todo seu potencial? Bem, o pensamento pós-moderno de Maffesoli pode dar duas colaborações. A primeira passa pelo indivíduo. Esse não é apenas político, nem busca apenas o belo. Ele é plural, contraditório. Tem desejos múltiplos, transitórios. Não quer apenas “negociar” com o filme americano. Às vezes quer ser hipnotizado por ele. Entrar em estado de fascinação. Bem, podemos chamar isso de “contexto provisório individual”. A segunda colaboração, passa pela socialidade. Esta não contém apenas política e ideologia. É constituída por uma série de aspectos não-rationais: imaginação, celebração, ritual, mistificação. Ela é multidimensional. Isso, podemos chamar de “aspectos pós-

modernos” do contexto de recepção de um filme.

Enfim, o pensamento de Maffesoli pode levar às últimas conseqüências a noção de contexto de recepção. E introduzir à teoria do cinema as palavrinhas tão desejadas: pluralidade, relativização, provisoriamente. Uma dimensão onde possamos nos preocupar com questões políticas e questões estéticas, mas onde possamos também *não* nos preocupar com elas! Pipocas e guaraná...

Pra terminar, queria contar uma historinha. A do sujeito que, sempre que ligava o rádio, nunca admitia gostar da música antes de descobrir que música era. Podia gostar, mas não admitia. A não ser depois de conseguir identificar, ou de o DJ da rádio dizer, o nome, conjunto, cantor, etc. Imagina, se fosse um cantor brega ou um conjunto comercial, não ia ser uma vergonha gostar disto? A tesão que ele pudesse sentir com a música, só reconhecia depois que sua consciência estética ou política autorizasse.

Galera do cinema, vamos continuar a imitá-lo?

<sup>1</sup> As denominações “desconstrução”, “teoria do posicionamento subjetivo”, “paradigma Metz-Lacan-Althusser” e “modernismo político” são achadas respectivamente em Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984); David Bordwell, “Contemporary film studies and the vicissitudes of Grand Theory” in *Post-theory: reconstructing film studies*, org. David Bordwell e Noël Carroll ( Madison: University of Wisconsin Press, 1996); Francesco Casetti, *Teorias del cine* (Madrid: Catedra, 1994); e David Rodowick, *The crisis of political modernism: criticism and ideology in contemporary film theory* (Berkeley: University of California Press, 1994);

<sup>2</sup> Peter Wollen, “Godard and counter-cinema: Vent d’est”, *Afterimage* 4 (1972).

<sup>3</sup> Janet Staiger, *Interpreting films: studies in the historical reception of American cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1992).

<sup>4</sup> Para uma introdução ao pensamento de Maffesoli aplicado à comunicação, ver *A contemplação do mundo* (Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995).