

O cinema e a pós-modernidade

Helio Carlos Panzenhagen Junior^S

A década de 60 foi plena de transformações que não cabem aqui ser listadas, mas que, sabe-se, atingiram os produtos culturais, entre os quais o cinema. Havia um cinema emergente sendo apresentado. Um cinema que destoava do senso comum, que precisava ser entendido e, para isso, precisava ser contextualizado. O homem moderno, que conquistara no final do século XIX a condição de sujeito de massa, consumidor de bens culturais, já não estava mais satisfeito em apenas estar num mundo moderno.

Não bastava mais ter uma razão. Era necessário, como um ator de cinema, poder viver vários papéis, mesmo que de modo não taxativo, ou de forma permanente. O homem começou a mudar, e mudando, começaram também a mudar suas expressões de cultura, suas formas de manifestação. Cronologicamente a história do cinema pode ser estudada de diferentes formas. Uma seria desde sua concepção até os dias atuais, numa evolução apenas histórica de técnica. Outra englobaria suas diferentes correntes de expressão, compreendendo então o cinema de D. W. Griffith, a dialética dos russos, o expressionismo alemão, o neo-realismo italiano, a *nouvelle vague* francesa, o cinema novo brasileiro entre outras correntes. Existe, é verdade, uma cronologia para essas formas de manifestação cinematográfica, embora cada uma comporte teorias especiais e provenientes de substratos culturais intrínsecos aos seus locais geradores, o que, por si só, demandaria uma vasta pesquisa.

Entretanto, o cinema também pode, e deve, ser estudado como forma de expressão contemporânea. Como forma que manifesta não apenas um conteúdo de relações, mas os modos pelos quais essas relações se processam.

Num primeiro momento de suas abordagens sobre o cinema, Gilles Deleuze oferece reflexões sobre o cinematográfico na forma da imagem-movimento. Posteriormente é apresentada a imagem-tempo. Nesses dois casos, fundando-se na percepção, são propostas leituras específicas para esse tipo de manifestação cultural. Após estabelecer três tipos de imagens — a imagem-percepção, a imagem-afecção e a imagem-ação —, que configuram um cinema de narrativa linear, é registrada pelo filósofo francês, principalmente com o neo-realismo italiano, surgido no pós-guerra, uma crise na imagem-ação calcada sobre cinco fatores: a

situação dispersiva, as ligações deliberadamente frágeis, a forma-perambulação, a tomada de consciência dos clichês e a denuncia do *complô*. Conforme o autor:

“A crise que abalou a imagem-ação dependeu de muitas razões que só atuaram plenamente após a guerra, e dentre as quais algumas eram sociais, econômicas, políticas, morais, enquanto outras eram mais internas à arte, à literatura, e ao cinema em particular.”¹

Ao citar comentário de André Bazin sobre o neo-realismo, Deleuze salienta que este teórico considerava tal movimento como

“uma nova forma de realidade, que supõe ser dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes. O real não era mais representado ou reproduzido, mas visado.”²

Essas transformações atingiam em cheio o cinema clássico, no modelo hollywoodiano, então francamente disseminado, e passavam a configurar um cinema que se convencionou a chamar de moderno.

Nesse mesmo período passou também a ser discutida a emergência do chamado cinema de autor, conforme proposta francesa manifesta na *Cahiers du Cinéma*. No possível casamento entre os cinemas clássico e moderno, talvez seja possível delinear uma cinematografia pós-moderna.

Importante salientar é que em seus estudos Deleuze considera a existência de apenas dois tipos de cinema, um

clássico e um moderno, esse formado a partir do pós-guerra.

O autor se permite, entretanto, a uma pequena divisão na classificação da historiografia considerando a existência do cinema mudo e do cinema falado como formas que também se classificariam em clássica e moderna. A abrangência de suas considerações sobre a imagem cinematográfica, entretanto, extrapola essa simples divisão.

A sugerida crise da imagem-ação se constitui não apenas no momento de ruptura entre o fazer clássico e o moderno do cinema, mas num período em que emergiram conjuntamente o cinema moderno e o momento pós-moderno. Isso porque na modernidade cinematográfica européia, principalmente, se processam experimentalismos que sugerem já no momento moderno um outro cinema, o pós-moderno. No momento da crise da imagem-ação são formalizadas novas formas de se fazer e narrar o cinema, sendo apresentadas propostas de produção que divergem do modelo de narração clássico, até então em vigor, e das formas tradicionais de linguagem cinematográfica, cujas transformações descritas convergem à contextualização teórica sugerida por Fredric Jameson como práticas culturais do contemporâneo. A adição entre a prática clássica e os elementos da crise apontados por Deleuze como resultantes de um cinema moderno, na verdade, em termos atuais, forma um fazer pós-moderno cinematográfico. Dessas considerações se supõe a existência de um cinema pós-moderno, não apenas no conteúdo, mas também em suas formas de composição.

O modo proposto por Jameson de se pensar a abrangência, generalização e difusão do visual no momento contemporâneo, onde o cinema se insere como uma categoria, é pela compreensão de sua emergência histórica:

“Pode-se esclarecer a história do cinema, ou pelo menos estabelecer um distanciamento crítico dela, recorrendo-se à teoria dos períodos, ou seja, à proposição de que suas tendências formais e estéticas são governadas pela lógica histórica dos três estágios fundamentais da cultura secular burguesa ou capitalista como um todo. Esses estágios, que podem ser identificados como realismo, modernismo e pós-modernismo, não devem ser entendidos apenas em termos das descrições estilísticas das quais derivam.”³³

Ou seja, os termos estéticos selecionados precisam estar na categoria de dominantes, e não na de determinantes sendo, ainda, compreendidos não apenas como um conjunto de características estilísticas isoladas, mas como designações da cultura e de sua lógica como um todo. A

essa concepção metodológica é somado o fator econômico em seu sentido mais amplo.

Jameson lembra que a história do cinema, de cronologia extremamente recente, não é coincidente com o desenvolvimento de outras artes ou mesmo com o paradigma dos três estágios – realismo, modernismo e pós-modernismo. Mesmo assim, o cinema é historicizado nessas três fases com o argumento de que sua microcronologia reconstitui etapas análogas ao percurso do realismo/modernismo/pós-modernismo num ritmo mais comprimido, ou, em outras palavras, tem uma história que, num espaço de tempo menor, reconstitui o percurso de outras artes, como a pintura, por exemplo. Isso, porém, numa analogia de produções e não de tempo percorrido.

A relação proposta entre realismo, modernismo e pós-modernismo tem cunho dialético, visto que correspondem a estágios estruturais em termos econômicos e sociais, e distantes cronologicamente entre si:

“Os dois últimos exploram agora o capital cultural acumulado do primeiro e não mais refletem ou correspondem a um público social com a mesma imediatez.”³⁴

Nessa dialética, entretanto, os vários momentos modernistas e pós-modernistas também se voltam para a criação de seus novos públicos.

No paradigma sugerido, é também problematizada a questão do pós-estruturalismo, sendo levantada a possibilidade deste ser um momento de autoconsciência crescente e referencial da história da forma. São sugeridas, para tanto, duas formas de autoconsciência; uma do modernismo, formal, onde as abstrações são recolhidas do conteúdo de um realismo mais antigo; e, outra, do chamado capital cultural alusivo ao pós-moderno, formado por saques feitos a momentos culturais precedentes e de onde são definidas suas formas de crédito cultural. O cinema, é inegável, também sofre essa ação saqueadora pois, a partir de suas formas clássica e moderna, de técnica e linguagem, é formada sua postura pós-moderna. Dessa reunião de modelos decorre a questão de configuração de um determinado filme como pós-moderno, se pelo conteúdo ou se pela forma, ou se por ambos.

Do ponto de vista histórico, Jameson considera que não existe apenas um, mas dois registros distintos do cinema, um do período mudo e outro do cinema falado. Cada um exigiria sua própria história e a seqüência realismo, modernismo e pós-modernismo seria observável em ambos, embora o autor ressalve que a versão pós-moderna do cinema mudo ficou apenas sugerida. O cinema falado,

considerado um meio alternativo ao período mudo, teria “seu terceiro estágio de mutação evolucionária mais forte no pós-modernismo.”⁵ Isso porque, nesse estágio, o cinema está conformado por evoluções não apenas em sua linguagem, mas também pelo desenvolvimento da técnica que permite diferentes experimentações em termos de linguagem e de apresentação das imagens — para citar apenas duas possibilidades —, não possíveis na época do cinema mudo. Nem tudo no cinema atual, entretanto, é evolução. Deleuze irá lembrar, nas propostas de transformação de imagem e narrativa por ele estudadas, que ainda se continua a fazer cinema pelo modelo clássico.

De modo coerente, enquanto salienta que nenhuma cultura genuína ou radicalmente diferente pode emergir sem uma transformação radical do sistema social de onde emana, Jameson propõe que as relações entre a arte e o seu contexto sociopolítico devem ser entendidas como um problema, o de contextualização, e uma solução, a da arte. As manifestações culturais de uma determinada época devem ser vistas como respostas do meio que as produzem às suas transformações sociais, econômicas, políticas e mesmo culturais. Jameson afirma que “a função de qualquer revolução cultural será inventar os hábitos de vida no novo mundo social.”⁶

Essa mesma revolução também desprogramaria os sujeitos treinados para o mundo antigo, incluindo, no caso do cinema, mas não menos do que em outras formas de expressão artística, mudanças na noção de narrativa. É o que também propõe Deleuze, ao defender que a própria imagem é uma narrativa em si, a qual não depende de expressões linguísticas para que seja explicada, entendida ou lida.

Progressos recentes em pesquisas sobre teoria narrativa e semiótica narrativa apresentam uma lacuna entre a idéia de uma história ou narrativa e a idéia de uma representação como tal. Se isso ocorre, surgem novos problemas cujas respostas devem incluir soluções de modo que os processos de transformação na narrativa sejam capazes de representar algo, ao mesmo tempo em que veiculem idéias ou ideologia. Essa visão, entretanto, conflitará com Deleuze, para quem, além da imagem ser uma narrativa em si, é também uma narrativa fragmentada por natureza, mas, mesmo assim, dotada de um significado pleno onde as lacunas são apenas parte de uma ligação entre imagens, ou entre narrativas.

Jameson considera que a ideologia de uma narrativa está sempre

“presente e é necessária em todas as formas de sociedade, incluindo as sociedades mais perfeitas do

futuro, desde que designe aquela função necessária através da qual o sujeito biológico individual se localiza em relação à totalidade social.”⁷

Mesmo assim, o autor lembra que a arte de um dado grupo social restrito poderá ser compreensível somente para seus membros. Entretanto, qualquer representação desse grupo, não importa quão rudimentar venha a ser, é considerada envolvida em uma certa distância estética que lhe permite uma certa generalização de acesso e recepção.

Essa proposição pode ser demonstrada pelo exame de códigos dos pequenos grupos no cinema contemporâneo, produzidos sob o domínio das abstrações, não mais do moderno, mas do novo sistema global e do novo espaço global. O que ocorre nesses casos são filmes produzidos por um determinado segmento serem recebidos pelo próprio grupo como realista ou verossímil e, por outros grupos, como estilizados. A aceitação realista ou a estilização decorrem justamente da utilização de uma linguagem restrita a um pequeno grupo formado pelas possibilidades de fragmentação e tribalização aceitas pelo pós-modernismo como integrantes da identidade cultural de um novo sujeito.

Uma das características primordiais da situação pós-moderna, nesse contexto, é o que Jameson chama de “concepção de subversão estética”, em que os limites da linguagem ou da representação são designados pelo excesso de intensidade e onde o sujeito individual parece desaparecer atrás da coletividade sitiada que assim fala com mais ressonância. Essa composição de estéticas menores, de códigos restritos simbólicos, formalmente constituídos e com estrutura intrínseca, emperra progressos grandiosos em direção ao status de um novo discurso hegemônico.

Além dessas alterações, são listadas outras, como formadoras do novo cinema. A evolução tecnológica, com sua nova lógica dos significantes materiais, é um fator, se não determinante, ao menos presente no contexto onde surge o pós-modernismo no cinema.

Conforme Jameson, os filmes coloridos não se colocam em primeiro plano como um sistema de representação ou chamam a atenção para sua distância da realidade, como o preto e branco. O uso da cor é classificado como um anúncio do fim do realismo e do modernismo cinematográfico. Deleuze também irá fixar o realismo no preto e branco, oferecendo considerações sobre o moderno cinema em cores.

No cinema pós-moderno, em outra transformação verificada por Jameson, o meio ontológico da visão é substituído pela textualidade do som com o que desaparece a vocação realista proposta por Bazin e Siegfried Kracauer para a fotografia e o cinema. A imagem-tempo de Deleuze

também define uma distinção entre imagem sonora e imagem visual configuradas pela desindexação entre ambas numa possibilidade oferecida ou pela montagem ou pelo deslocamento de câmara a partir de uma imagem. Isto é, vê-se uma cena mas se escuta o som de uma seqüência posterior a ela. Essas dissociações são parte da conceituação de percepção da imagem-mental ou de relação, proposta por Deleuze, originadas da crise da imagem-ação, e momento no qual se configura uma ruptura interna sobre a qual se fundam princípios pós-modernos para o cinema.

Do mesmo modo, Jameson comenta ainda a concepção de uma “autonomia do signo”, o qual terá sua percepção como objeto distinto da percepção da fala, sons e cores, da vida cotidiana. Ao mesmo tempo seu conteúdo referencial, até então convencional, fica suspenso e é problematizado. O próprio termo linguagem com essa acepção é um sintoma do modo como se começa a separar o signo do referente e a reorganizá-lo como um objeto por si só, algo possuidor de autonomia. Assim:

“Quando a sentença ou o significante material atingem uma autonomia genuína em relação às semi-autonomias da obra modernista, estamos então em pleno pós-modernismo.”⁸

É a sentença definitiva sobre as possibilidades de existência de um cinema pós-moderno, pois configuram-se as alterações de signo que serão propugnadas por Deleuze.

Completando seu pensamento, ao voyeurismo sugerido do modernismo, Jameson afirma que a especularidade pós-moderna não necessita de motivação, pois ver, e ver em excesso, é a própria razão de ser do contemporâneo:

“O olhar está em todo o lugar e em nenhum lugar da ‘sociedade do espetáculo’; surge, assim, uma relação completamente nova com a imagem cinematográfica, e nela o espectador simplesmente explora e canibaliza a obra de arte criada exatamente para esse propósito com uma apropriação aleatória — mas altamente visual — de seus vários ‘bônus de prazer.’”⁹

Em uma cultura da imagem, segundo Jameson, a obsessão especializada na imagem perde qualquer interesse, do mesmo modo que os experimentos lingüísticos e estilísticos do modernismo perderam sentido sob a dominante da linguagem ou do texto.

O novo olhar, ou o ver pós-moderno de Jameson, é saudado como uma possibilidade de retorno da aura benjaminiana à tela do cinema:

“Quando o olhar recupera um tipo de esplendor e autenticidade em meio aos hábitos perceptivos do vídeo e da televisão a ‘cópia nítida do filme’ torna-se então uma espécie de novo ‘original.’”¹⁰

Assim sendo, temos, como em outras manifestações culturais, a coexistência pacífica nas telas das salas de exibição, três formas de cinema, uma clássica, uma moderna e a pós-moderna, ao gosto do espectador .

Notas

§ Mestrando em Ciências da Comunicação da FAMECOS-PUCRS.

1 DELEUZE, Gilles *A imagem-movimento: cinema 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.253.

2 DELEUZE, Gilles *A imagem-tempo: cinema 2* São Paulo: Brasiliense, 1990. p.9.

3 JAMESON, Fredric *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995. p.159.

4 JAMESON, op. cit., p.161.

5 JAMESON, op. cit., p.161.

6 JAMESON, op. cit., p.168.

7 JAMESON, op. cit., p.169.

8 JAMESON, op. cit., p.210.

9 JAMESON, op. cit., p.222.

10 JAMESON, op. cit., p.222.

Outras referências

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *Espaço e imagem*. 2.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.