

De *Cinéthique* a Maffesoli: propostas para a superação da nostalgia modernista pelo erudito e pelo político em teoria do cinema¹

RESUMO

O alvo de nossas preocupações consiste nesta capacidade do paradigma teórico modernista de sustentar posições entre os ensaístas contemporâneos. Mais especificamente, nos referimos à teoria modernista-política elaborada no espaço editorial das revistas *Cinéthique*, *Cahiers du Cinéma* e *Screen*, a partir do maio de 68 até meados da década de 70, e que resulta na influente triangulação de semiótica, marxismo e psicanálise que a um só tempo oferece a crítica do realismo clássico e a sustentação a uma vanguarda revolucionária.

ABSTRACT

This paper examines whether a modernist political theory of the cinema (as developed by the magazines *Cinéthique*, *Cahiers du Cinéma* and *Screen* during the period 1968-70, combining semiotics, marxism and psychoanalysis) is still capable of sustaining relevant positions for debate.

Fernando Mascarello

Mestre em Comunicação Social
FAMECOS/PUCRS

A recusa em ver uma descontinuidade decisiva entre as práticas de, por exemplo, Resson e Prelinger, é um flagrante caso de falsa consciência. Claro, qualquer um é livre para se deleitar com filmes que provêm de práticas essencialmente antinômicas. Mas... esta antinomia deveria ser reconhecida e assumida, ... os críticos e especialistas em cinema deveriam ser responsabilizados por um ecletismo que iriam reconhecer e, como seria de se esperar, renegar, em qualquer outro campo.

Noël Burch e Jorge Dana, "Propositions"²

O FATO DE a declaração de Burch e Dana estar completando, ao final do milênio, seus vinte e cinco anos de existência, poderia *de per se* indicar sua desatualização, mesmo que se transpusesse seus exemplos para nosso cenário *fin-de-siècle*, ocupando seu lugar, quem sabe, um Kusturica e um Spielberg. Admitindo, naturalmente, que apenas o passar do tempo não seja suficiente para decretar a ultrapassagem do perfil dicotomizante deste tipo de pensamento, poderíamos então lembrar que o paradigma teórico modernista de que os dois críticos são representantes dos mais destacados - e do qual o ensaio epigrafado é um dos pontos altos - tem experimentado todo um quadro de erosão conceitual que resulta, desde já há quase duas décadas, na substituição de seu discurso canonizado e consensual pela multiplicidade de pesquisas de variada origem epistemológica que hoje coabitam no espaço da teoria e crítica cinematográficas. E se isso ainda não bastasse, seria possível referir simplesmente que vivemos hoje tempos pós-modernos, em que a contraposição pura e simples entre a produção *mainstream* hollywoodiana e o cinema modernista ou de vanguarda perdem completamente o sentido e a justificação teórica. A realidade, porém, apresenta

um quadro diferente. Embora a reconhecida verdade de todos os argumentos arrolados, o fato é que o legado modernista - de que a dicotomia cinema/contracinema acima referida, juntamente com outras igualmente bem conhecidas, como prazer/desprazer, produção de ideologia/produção de conhecimento, etc., constitui apenas a expressão mais popularizada e superficial - não apenas sobrevive, como permanece sinalizando a orientação de grande parcela da pesquisa promovida na área do cinema.

O alvo de nossas preocupações consiste nesta capacidade do paradigma teórico modernista de sustentar posições entre os ensaístas contemporâneos. Mais especificamente, nos referimos à teoria modernista-política elaborada no espaço editorial das revistas *Cinéthique*, *Cahiers du Cinéma* e *Screen*, a partir de maio de 68 até meados da década de 70, e que resulta na influente triangulação de semiótica, marxismo e psicanálise, que a um só tempo oferece a crítica do realismo clássico e a sustentação a uma vanguarda revolucionária.³ Apesar de duramente abalado, tal paradigma continua a reproduzir-se através de categorias comuns aos vários modernismos estéticos do século, entre as quais se sobressaem o desprezo pela produção comercial de massa e o elogio e nostalgia pelo político. Setores consideráveis da teoria e da crítica seguem permeados por esta herança, insistindo no ataque ao ilusionismo hollywoodiano e ao prazer cinematográfico seu correspondente, conjugado às incansáveis denúncias de constituição ideológica da subjetividade do espectador e de estímulo à sua passividade. Paralelamente, o acesso desta crítica às obras produzidas permanece pautado pela busca de valores culturais e políticos ainda fascinados pelo amor modernista ao progresso social, moral e estético.

Reconhecendo que o dissenso pós-modernista é hoje dominante no campo da pesquisa em cinema, não nos confortamos porém ao constatar a insistente sobrevida deste tipo de crítica que nega reconhecimento tanto à capacidade de agenciamento

do espectador frente à obra filmica que se lhe antepõe como às necessidades plurais deste no aproximar-se à fruição cinematográfica, a qual entendemos não se constituir apenas de possíveis *insights* e experiências de perfil erudito e/ou moralizante, abrigo ao invés disto todo um leque de possibilidades existenciais por vezes regressivas e mesmo politicamente incorretas, mas corporificadoras de um cimento ético/estético de natureza plural e contraditória, típico da idade pós-moderna que lhe envolve.⁴ Dentro desta ótica, proposições como a aceitação provisória mesmo do filme hollywoodiano mais reacionário, em nome de um prazer efêmero em uma sala de cinema, parecem-nos uma opção necessária e que pode oferecer avanços teóricos significativos, o primeiro dos quais consistindo na libertação da teoria do cinema dos grilhões da redutora moral modernista. Acreditamos que este consentimento nas contradições do espectador e em suas necessidades mais primitivas ou infantis é atestado de maturidade e de abertura à diferença. Que não prejudica, haja vista esta mesma lógica da diferença, a fruição de produtos textual e culturalmente mais nobres, nem tampouco eventuais compromissos políticos, sejam estes sob forma filmica ou cívica de uma maneira geral, muito menos determina a constituição de subjetividades passivas e conformadas ao *status quo*.

Quanto às razões para a resistência modernista em pleno apogeu da pós-modernidade, são elas inúmeras, podendo constituir tema para amplo trabalho de investigação. De momento, interessa-nos aventar aqui um punhado delas, com vistas a uma mais precisa localização de nossas propostas frente a esta problemática. A mais óbvia nos parece ser a tardia transição para o pós-modernismo no cinema em geral e na sua teoria em específico, comparativamente aos demais meios artísticos, resultado da retardada verificação das formulações alto-modernistas (o modernismo político) na área, decorrência, por sua vez,

do fato da própria configuração do meio e da linguagem cinematográfica ter-se dado apenas neste último século. Por outro lado, a teoria modernista-política imprime uma apropriação de noções pós-estruturalistas como as de desconstrução e escritura que lhes furta o argumento antitotalizador tão caro a Derrida e ao último Barthes, aplicando-as na elaboração de uma noção logocêntrica de desconstrução textual que dá origem aos binarismos acima mencionados. Quer-nos parecer que isto implica um aprisionamento temporário do potencial anti-modernista da diferença pós-estruturalista, que tem de esperar até o final dos anos 70 para iniciar seu ataque ao assim chamado *paradigma Metz-Lacan-Althusser*. Além de tudo isso, há que se reconhecer que a resistência da crítica modernista não é privilégio da esfera cinematográfica – embora, em nosso entender, no campo do cinema seja ela ainda bastante mais significativa – sendo a generalizada querela modernos x pós-modernos a expressão mais óbvia disto. E por fim, lembremos que, em todas as áreas, muitas das linhas hoje freqüentemente identificadas com o pós-modernismo são instrumentos, de modo mais ou menos consciente, de um projeto maior de resgate das ambições modernistas, em que estas últimas são reapresentadas de forma revisada e atualizada às conquistas teóricas responsáveis pela ascensão do pós-modernismo.

É justamente neste último ponto que localizamos a possibilidade mais profícua de intervenção teórica com vistas ao combate ao legado modernista-político. A teoria do cinema tem assimilado, dentre as categorias do pensamento pós-moderno, basicamente aquelas que ainda se predis põem a um casamento, embora em termos já renegociados, com o apego modernista ao político e ao erudito. O que se faz necessário, então, é a introdução ao campo cinematográfico de teorias mais radicais do pós-moderno, que não mais aceitem o diálogo com as imposições morais e elitizantes do modernismo em decadência. Destas,

o exemplar mais representativo encontramos na descrição sociológica da pós-modernidade apresentada pelo francês Michel Maffesoli.

É uma aplicação do pensamento de Maffesoli à teoria do cinema que propomos no presente trabalho, com vistas a colaborar para a superação do desprezo pela cinematografia de massa e da nostalgia pelo comprometimento político característicos do modernismo. Os provocadores conceitos do sociólogo francês – entre os quais, as idéias de que o político está morto, sucedido pela celebração dionisiaca em rituais presenteístas, e de que a estética passa mais pela possibilidade da emoção compartilhada do que pela obra de alto valor textual – parecem-nos vir ao exato encontro das necessidades de radicalização da influência pós-modernista no campo da teoria do cinema, com vistas à compreensão e aceitação teóricas do gosto plural das platéias e da produção por elas consumida.

As abordagens sociológicas ao cinema evidentemente não constituem novidade, tendo gerado uma multiplicidade de estudos que Francesco Casetti agrupa em quatro grandes áreas: a investigação dos aspectos sócioeconômicos da indústria cinematográfica, a descrição do cinema como instituição social, as relações entre cinema e indústria cultural e a aproximação ao filme como representação do social.⁵ Aliás, uma transposição das propostas de Maffesoli ao cinema de imediato se filia a uma destas linhas, a da abordagem deste como instituição social tal como o faz Edgar Morin, em suas elucubrações em torno do público cinematográfico e de sua *necessidade de cinema* como exercício coletivo da imaginação.⁶

Embora sem negar esta filiação, a qual valorizamos como autorização à nossa proposta – sem mencionar que a própria obra de Maffesoli, como um todo, em muito deve a linhas de trabalho abertas, entre outros, por Morin – preferimos amarrar os conceitos sociológicos do pensador francês à teoria do cinema de um modo distinto dos trabalhos comumente desenvolvidos

em sociologia do cinema, no sentido de buscar uma articulação destas noções com o corpo mais central da teoria, o da pesquisa que parte da apreciação da obra cinematográfica. Isto não significa que pensemos ser o texto o monumento ao redor do qual devam apenas orbitar espectador e crítica; precisamente ao contrário, em nosso entendimento é o modernismo político que, de modo totalizante, eleva em grau máximo o texto à condição de determinante absoluto do espectador. O que nos leva a pretender amarrar o pensamento de Maffesoli à investigação, digamos assim, semiológica na área da teoria do cinema é a convicção de que esta articulação torna possível construir um panorama teórico que, ao fornecer uma imagem mais clara das diferenças e contrastes entre os campos modernista e pós-modernista (entre os quais justamente o declínio da importância concedida ao texto), demonstre a premência lógica e manifesta da ultrapassagem do conceitual elitizante e engajado do modernismo político.

Esta convicção se funda sobre nossa percepção de que o gradativo abandono do determinismo textual modernista-político, que resulta na abertura da teoria às influências do contexto sobre a recepção das obras filmicas, é quem baliza a passagem do modernismo ao pós-modernismo em teoria do cinema. Assim, a utilização de uma sociologia das audiências informada pelas proposições de Maffesoli é tomada como a consequência lógica e necessária deste deslocamento conceitual: do auge do determinismo textual modernista-político de *Cinématique* e *Cahiers du Cinéma* passa-se às teorias da recepção centradas no contexto - cuja consolidação e sistematização podem ser encontradas na autora norte-americana Janet Staiger⁷ - culminando, em nosso entender, na necessidade ainda não atendida de uma compreensão dos influxos contextuais da formação social pós-moderna sobre as leituras e os prazeres das audiências com as obras cinematográficas.

Aqui se faz necessário uma certa explicitação das idéias acima, para que se de-

senhe uma noção mais clara das teorias e conceitos envolvidos em nossa proposta. Nossa hipótese, pois, é de que a utilização do pensamento de Maffesoli, com fins de suplantar as categorias modernistas ainda operantes, é o destino lógico de todo este processo de deslocamento conceitual, iniciado no coração do próprio modernismo político cinematográfico, que leva do radical determinismo textual modernista às teorias contextuais da recepção, deslocamento que demarca, em lhe sendo paralelo, a trajetória da teoria do cinema em seu percurso rumo ao pós-moderno. Este paralelismo histórico entre o deslocamento conceitual referido (do texto ao contexto) e o deslocamento da teoria do cinema como um todo (do modernismo ao pós-modernismo), em nosso entender, indica perfeitamente bem a inclinação pós-moderna ao plural e ao local (contemplados pela abertura ao contexto e ignorados pelo império do texto). E a sociologia de Maffesoli é tomada como a opção mais apropriada para dar continuidade a este duplo percurso, pela sua capacidade em satisfazer simultaneamente a ambas as angústias apresentadas: a busca pelo contexto e a pelo pós-moderno.

Mas examinemos ainda mais a fundo o deslocamento conceitual identificado. Em primeiro lugar, o que denominamos determinismo textual é o conceito sobre o qual se funda toda a arquitetura teórica modernista pós-68, apregoadora do trabalho formal de desconstrução do cinema *mainstream* com fins revolucionários. Segundo esta diretriz conceitual, é o texto o constituinte unilateral de seu espectador, restando a este último a insignificante tarefa de avaliação fenomenológica da obra e, evidentemente, a condição de objeto de posicionamento pelo discurso filmico. Tal determinismo das formas textuais, entretanto, já de longa data vem recebendo inúmeras indagações em torno de sua justificação epistemológica e teórica, processo que se inicia dentro das próprias hostes modernista-políticas, que procuram, em um movimento

de autocrítica, revisá-lo na busca de um espaço textual para o espectador que habilite este a um papel também constituidor quando do encontro com o filme. Esta autocrítica se deve ao fato de que, se a promoção de uma prática teórica⁸ pela obra modernista só tem sentido na tentativa de intervir sobre a subjetividade do espectador, a negação absoluta do agenciamento deste frente ao texto só faz oferecer uma outra versão da alegada prática ideológica interposta pelo filme ilusionista hollywoodiano. Minado, então, por contradições epistemológicas desta natureza, para as quais fatalmente não consegue oferecer soluções, o cânone modernista revolucionário recebe, ao final da década de 70, o aporte das críticas oriundas dos estudos culturais britânicos, imbuídas da necessidade de considerar as determinações extratextuais trazidas pelas audiências em suas leituras filmicas. É desta conjunção que, paulatinamente, formam-se as referidas teorias da recepção centradas no contexto, que permanecem orientadas pelo marxismo, mas já respondem a muitas das concepções filosóficas do pós-estruturalismo, conseguindo superar, pois, algumas das malfadadas oposições binárias modernistas. Em outras palavras, o consenso teórico modernista-político em cinema experimenta sua progressiva erosão, cedendo espaço ao pós-modernismo, na medida em que sua noção central de forma textual constituidora do espectador gradativamente perde consistência teórica, resultando, já nos anos 80, na ascensão das teorias que se voltam não apenas para os efeitos textuais, mas para o momento de recepção da obra filmica como ponto de convergência entre texto, espectador e contexto.

Observe-se que não pretendemos sugerir que o cenário pós-moderno em teoria do cinema possa se resumir ao espaço circunscrito das teorias contextuais da recepção filmica; estas constituem, obviamente, apenas uma dentre as inúmeras linhas de trabalho, com objetos e fundamentações epistemológicas os mais diversos, ativadas

neste final de século.⁹ Simplesmente chamamos a atenção para um fenômeno ao qual não se tem dedicado muita reflexão, mas que é *de per se* bastante evidente: o pós-modernismo em teoria do cinema ganha espaço na medida em que esta se afasta de sua obsessiva preocupação com a forma textual e se abre para as contribuições aportadas pelo contexto sociocultural historicamente verificado. Frisamos novamente que tal paralelo faz bastante sentido, uma vez que as conquistas das teorias contextuais em seu campo específico de análise (relação texto/espectador), quais sejam, a pluralização, relativização, e consideração das peculiaridades locais e pontuais de seu objeto de pesquisa, representam perfeitamente os avanços trazidos pelo cenário pós-moderno em teoria do cinema como um todo, tanto se consideramos a pluralidade de seu conjunto como o pluralismo que orienta a parte mais atualizada de seus trabalhos.

Duas outras razões acrescentamos ainda para a articulação teórica entre a sociologia de Maffesoli e o corpo central da teoria do cinema, ou, mais especificamente, o percurso que conduz do modernismo pós-68 aos estudos da recepção centrados no contexto. Uma delas diz respeito à oportunidade singular de acolhimento da descrição sociológica maffesoliana pelas teorias contextuais como a de Staiger. Muito embora estas duas linhas de trabalho pertençam a tradições acadêmicas rivais, virtualmente excludentes, a verdade é que a categoria do contexto, tal como trabalhada pela norte-americana e seus colegas, abre portas para a consideração de todo e qualquer empreendimento teórico que contemple tal categoria como objeto. A própria autora reconhece que os estudos de recepção, dentro dos quais posiciona seu trabalho, “encorajam uma pluralidade de observações filosóficas e críticas que possam iluminar um estudo de caso histórico”, devendo os pesquisadores da recepção apelar a “todo e qualquer método razoável de análise.”¹⁰ O pós-marxismo representado por

Staiger, herdeiro dos estudos culturais britânicos, não pode pois negar reconhecimento a nenhuma contribuição que compareça para enriquecer a compreensão do contexto em que se efetua a recepção da produção cinematográfica, seja do ponto de vista sociológico, histórico, cultural, econômico ou qualquer outro, e, o mais importante, seja qual for sua filiação epistemológica. Esta abertura é condizente, aliás, com o conceitual pós-estruturalista assimilado por Staiger, patente no destaque por ela dado tanto à multiplicidade discursiva constituidora das audiências como à singularidade das interpretações pontuais dos espectadores. De modo que a teoria do contexto da recepção fílmica pelas audiências é, na verdade, uma teoria dos contextos: estes são múltiplos, locais, provisórios. E tanto é assim que a noção de contexto da autora procura responder pelas contingências as mais diversas, alcançando desde os influxos mais restritos da situação puramente individual, momentânea e provisória de acesso à obra fílmica, até as determinações mais abrangentes de discursos e formas culturais de expressão social generalizada, como o momento histórico, contexto político, etc., passando por determinações intermediárias de agrupamentos como raça, gênero, classe social e outros. Naturalmente, em nosso entender o contexto da formação sociocultural pós-moderna é, hoje, fator imprescindível na apreciação das leituras fílmicas.

A categoria-ponte do contexto nos habilita, pois, a amarrar a sociologia pós-moderna de Maffesoli à teoria representada por Staiger e, através desta, ao percurso mais amplo da teoria do cinema que a leva do modernismo político de *Cinéthique e Cahiers* ao dissenso pós-moderno. Na verdade, a articulação com as teorias do contexto, tal como explicitada acima, em última instância não institui um verdadeiro casamento teórico, uma vez que não temos como objetivo a proposição de conceitos que seriam o resultado final da síntese dos dois corpos teóricos, mas tão-somente uma

justaposição das noções avançadas por cada um dos autores. O que não significa, porém, que a aproximação não produza *efeitos* teóricos, os quais pretendemos atingir na ultrapassagem, pela teoria do cinema, do legado modernista-político de desprezo pelo comercial e de nostalgia pelo engajamento.

Há talvez certo grau de ironia em que se postule uma aplicação das teorias contextuais de recepção da obra cinematográfica apelando a um pensador abertamente pró-pós-moderno como Maffesoli. O pós-marxismo de Staiger e seus pares, embora não comparável a posições mais conservadoras de esquerda como a de Fredric Jameson, por exemplo, ocupa hoje, no mundo acadêmico, espaço anteposto ao de teóricos pós-modernos como Maffesoli. Mas este confronto entre autores tão díspares, antes de constituir problema, parece-nos criar linhas de trabalho inovadoras, pois do embate entre diferentes é que se aprimora o estudo científico.

Além disso, um diálogo como este pode vir a preencher lacunas importantes na obra de uma das correntes, como o é a ausência, nas teorias contextuais, de referências à influência do cenário cultural pós-moderno sobre as leituras fílmicas, o que nos introduz à última razão por nós identificada para proceder à articulação entre a sociologia pós-moderna e a trajetória do pós-68 às teorias do contexto. Mencionamos, mais acima, o fato de que a maior parte das categorias do pensamento pós-moderno que têm sido recebidas pela teoria do cinema são justamente aquelas que ainda oferecem espaço às angústias modernistas de politização da obra de arte e de crítica ao produto cultural de massa. Pois bem, as teorias contextuais da recepção fílmica são um exemplo flagrante disto. Examinando o trabalho de Staiger e seus colegas, faz-se logo uma dupla constatação: por um lado, de que sua preocupação central consiste em investigar a disputa política travada entre discursos que pretendem intervir sobre o contexto da recepção fílmica, atuando

do sobre seu consumo e interpretação; e de outra parte, de que, apesar de se apresentarem como estudos centrados no contexto, não fazem alusão alguma, mesmo como ilustração, ao contexto cultural pós-moderno. Pois esta omissão é decorrência precisamente das expectativas de transformação política e social que ainda direcionam a pesquisa destes autores - como não poderia deixar de ser, aliás, em trabalhos de linhagem materialista histórica - e que os fazem evitar, em função da incompatibilidade de objetivos, especulações pós-modernas que relativizem a categoria do político, como é o caso da sociologia de Maffesoli. Esta reticência em avaliar de modo mais profundo o impacto cultural do pós-moderno nos parece justificar, ainda uma vez, a assimilação do pensamento maffesoliano pela teoria do cinema: se há um deslocamento conceitual e histórico - consolidado no advento dos estudos de recepção centrados no contexto - que leva do modernismo político ao pós-modernismo na teoria, cumpre que façamos este deslocamento por completo, até suas últimas consequências, abrindo espaço para pensar o contexto a partir de teorias ainda mais radicais do pós-moderno. O que significa, em nosso caso, ativar os estudos contextuais para um exame dos influxos e determinações da formação sociocultural pós-moderna segundo Maffesoli.

Aliás, é esta percepção da necessidade de radicalizar, de conduzir ao extremo o deslocamento conceitual e epistemológico apontado - razão pela qual se opta pela obra de Maffesoli - que explica também nossa identificação do marco teórico inicial de tal deslocamento nas propostas modernista-políticas do pós-68. Como salientado anteriormente, a escolha pela amarração da sociologia maffesoliana ao corpo central da teoria do cinema tem como expectativa o desenho de um quadro teórico que sublinhe as diferenças profundas entre o modernismo e o pós-modernismo, tornando claras a lógica e urgência da superação da nostalgia modernista do político e do con-

tra

comercial, como destino lógico do deslocamento examinado. Neste sentido, entendemos que é o modernismo político que pode produzir o máximo contraste com as teorias mais radicais do pós-moderno como a de Maffesoli. Não fosse por isto, poderíamos tomar, como ponto de partida do deslocamento, teorias textuais que precederam a *Cinéthique* e ao *Cahiers* pós-68, de que os exemplos mais que óbvios seriam a primeira e a segunda semiologias do cinema, organizadas, sucessivamente, em torno dos dois primeiros livros de Christian Metz.¹¹ O que distingue estes diferentes avatares do determinismo textual, para nossas intenções, é o fato de o modernismo estar expresso, no modernismo político pós-68, no grau máximo de suas ambições. Em contraste com o rigor classificatório, neutro e de restrita aplicabilidade política imediata, característicos dos conceitos da semiótica da década de 60, Fargier, Baudry, Burch e seus colegas, sob os efeitos devastadores do maio francês, se pautam acima de tudo pela luta política através do cinema, jamais dela abrindo mão; em sua obra, a teoria nunca foi tão politicamente radical e revolucionária. Já no aspecto da elitização e do desprezo à cultura de massa, propõem a oposição binária cinema comercial/contracinema mais segregadora da história da teoria do cinema, excluindo de seu cânone olímpico até mesmo baluartes do modernismo de autores como Fellini, Resnais e o primeiro Godard, que recebem a tarja de filme-arte comercial. E por fim, sua obra aprofunda o textualismo modernista ao agregar-lhe uma extensa teoria do posicionamento subjetivo produzido pelas formas textuais. Peter Wollen¹² bem sintetiza esta qualidade de ponto de convergência dos anseios modernistas exibida pelo modernismo político, em sua conhecida avaliação deste como o tão ansiado encontro entre modernismo e semiologia, assim como o faz também Sylvia Harvey, ao referir-se à aliança modernista-política entre as análises semiológica e ideológica.¹³

O que propomos, pois, é um percurso em dois momentos: primeiramente, uma investigação do percurso que leva do modernismo político inaugurado por *Cinéthique* e *Cahiers* às teorias da recepção centradas no contexto, estabelecendo um mapeamento conceitual do deslocamento das atenções, na teoria, do texto para o contexto, objetivando com isto demonstrar a lógica e a necessidade de se dar seqüência a esta trajetória através do estudo do impacto cultural do pós-moderno sobre o contexto da recepção filmica; seguida de uma verificação das conseqüências deste cenário sócio-cultural pós-moderno, como descrito por Maffesoli, sobre as audiências e sua recepção das obras cinematográficas. Com isto, intentamos realizar uma intervenção sobre o corpo da teoria do cinema no sentido da ultrapassagem da resistência modernista ao comercial e de seu amor ao político e moral, paralela à proposição de um reconhecimento da capacidade de negociação do espectador e da multiplicidade de prazeres por ele esperados em sua relação com o cinematográfico.

Post scriptum

As formulações apresentadas no presente ensaio foram desenvolvidas durante nosso trabalho de dissertação de mestrado. Sendo assim, pensamos ser produtivo acrescentar algumas reflexões de caráter epistemológico a que temos procedido e que terminam por qualificar certas posições expressas no texto mas que não alcançavam, ao tempo da redação do ensaio (dezembro de 1998), um suficiente equilíbrio teórico.

Temos percebido que a perfeita ultrapassagem do perfil reducionista legado pela teoria modernista-política requer a introdução de categorias que não venham reincidir ou rerepresentar as dicotomias e totalizações de que ela é máxima representante. Acreditamos que o requisito necessário para a execução deste objetivo é a op-

ção clara por uma epistemologia fundada sobre o plural, o complexo e o relativo. Bem de acordo, aliás, com os pressupostos alinhados por Michel Maffesoli em seu *O Conhecimento Comum*.

Como primeira implicação deste comprometimento epistemológico, temos a necessidade do evitamento da sobredeterminação da noção de “teoria pós-moderna”, de que decorre a reintrodução do pensamento dicotomizante através de um par de opostos ontológicos “modernismo/pós-modernismo”. É interessante frisar, por outro lado, que isso não exclui a possibilidade do uso de noções antinômicas como cinema-comercial ou cinema-arte a título provisório e com fins operacionais, de determinação de objetos. Talvez precisemos de uma paulatina transição, inclusive vocabular, para que se complete a superação de nossa dependência para com essas definições operacionais; ou, paradoxalmente, quem sabe imponha-se o reconhecimento de que tais definições são imprescindíveis, integrantes de um cotidiano que não carece de uma atitude permanentemente inserida no politicamente correto.

Dentro desses parâmetros epistemológicos mais clarificados, é possível redefinirmos a nostalgia modernista pelo erudito e pelo político, identificada como sobrevivente na teoria do cinema de final de século, em termos de uma renitente “priorização redutora” concedida aos juízos políticos, estéticos e morais quando do acesso à obra cinematográfica e sua recepção. Esse novo recorte encaminha soluções a um só tempo mais realistas e mais coerentes com uma perspectiva pluralizante. Podemos, a partir disso, reclamar que é uma indispensável *relativização* destes juízos, no sentido de torná-los tão-somente *contingentes*, que produzirá os espaços para a afirmação teórica do prazer espectadorial com o cinema de massa, e mais ainda, para a constituição de uma teoria do espectador verdadeiramente plural.

Esse movimento de relativização vem apenas melhor refletir o comportamento

cultural das audiências, cada vez mais observado na pós-modernidade, que opta por uma pluralização de suas eleições com fins presenteístas e pontuais, capaz de suspender, ainda que provisoriamente, os julgamentos pertinentes ao ideológico, ao belo e ao moral. E é justamente o reconhecimento desta postura exemplar do espectador que, por fim, nos instiga a sugerir que uma teoria da recepção efetivamente plural deve propor jamais a expugnação mas a coexistência, orientada pela categoria fundamental do *contingente*, de perspectivas científicas em princípio contraditórias. Essa multiplicação de pontos de vista, que pode ora eleger abordagens disciplinares mais identificadas com o político e o estético, ora preferir aquelas que atentem aos aspectos lúdicos, mistificatórios, presenteístas do indivíduo e da socialidade, com certeza é capaz de melhor respeitar a riqueza sócioantropológica das audiências – e da instituição cinematográfica de que elas são, em última instância, constituidoras.

Junho de 1999 ■

Notas

- 1 O presente trabalho foi apresentado no GT de Cinema, Vídeo e Fotografia do 8º Compós, realizado entre 1º e 4 de junho de 1999 em Belo Horizonte, MG.
- 2 Noël Burch e Jorge Dana, "Propositions", *Afterimage* 5 (Summer 1974): 40.
- 3 O conceito de modernismo político foi cunhado inicialmente por Sylvia Harvey, em seu "Whose Brecht? Memories for the eighties: a critical recovery", *Screen* 23, 1 (May/June 1982) e desenvolvido por David Rodowick em *The crisis of political modernism: criticism and ideology in contemporary film theory* (Berkeley: University of California Press, 1994). Rodowick o utiliza para denominar o campo discursivo (noção tomada a Michel Foucault) composto por teóricos do cinema e cineastas da vanguarda político-semiológica do pós-68. No presente trabalho, *teoria modernista-política* se refere basicamente à produção dos ensaístas abrangidos pelo conceito de Harvey e Rodowick, entre os quais se destacam Jean-Louis Baudry, Jean Narboni, Jean-Louis Comolli, Gérard Leblanc, Jean-Paul Fargier e o Christian Metz de *Le signifiant imaginaire* (Paris: UGE, 1977), na França; e Noël Burch, Stephen Heath, Peter Wollen, Laura Mulvey e Colin MacCabe, na Inglaterra. Estes autores escrevem entre 1969 e o final da década de 70 nas revistas *Cinéthique*, *Cahiers du Cinéma*, *Screen* e *Afterimage*, entre outras, e desenvolvem a triangulação mencionada entre semiótica, marxismo althusseriano e psicanálise lacaniana, com vistas a fundamentar e/ou apreciar o contracinema da vanguarda revolucionária de cineastas como o Godard do grupo Dziga Vertov, Straub-Huillet, Oshima e Peter Gidal. De acordo com o autor que a examina, ou a delimitação que lhe é dada, a teoria modernista-política é conhecida por vários outros cognomes, tais como "paradigma Metz-Lacan-Althusser" (Casetti), "teoria contemporânea do cinema" (Lapsley e Westlake), "desconstrução" (Xavier), "Screen-theory" (Hollows e Jankovich), ou "subject-position theory" (Bordwell).
- 4 Michel Maffesoli, *No fundo das aparências* (Petrópolis, RJ: Vozes, 1996).
- 5 Francesco Casetti, *Teorias del cine* (Madrid: Catedra, 1994): 127-152.
- 6 Edgar Morin, "Recherches sur le public cinématographique", *Revue Internationale de Filmologie* 12 (1953) e *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (Paris: Minuit, 1956).
- 7 Janet Staiger, *Interpreting films: studies in the historical reception of American cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1992).
- 8 As noções althusserianas de prática teórica e ideológica são transpostas para a área do cinema em ensaios como, por exemplo, o de Jean-Paul Fargier, "La parenthèse et le détour", *Cinéthique* 5 (Septembre/octobre 1969), traduzido para o inglês como "Parenthesis or indirect route", *Screen* 12, 1 (Summer 1971).
- 9 Um panorama brevíssimo sobre o cenário atual da teoria do cinema teria de fazer referência pelo menos aos seguintes fenômenos: a hegemonia das abordagens dominadas pela lingüística estrutural cede espaço aos esforços baseados na fenomenologia, de há muito esquecidos, e do cognitivismo; o trabalho pela reconstrução das identidades marginais (gênero, raça, terceiro mundo) afirma-se a partir da senda micropolítica inaugurada por Foucault;

as explicações psicanalíticas para os efeitos do cinema sobre o espectador buscam novas possibilidades fora do horizonte restrito do lacanismo, enquanto a pesquisa epígona de Deleuze reabre espaços na área da subjetividade e do imaginário; o totalitarismo althusseriano sobrevive em um aparentado jamesonismo nostálgico e elitista, em embate com os argumentos já irresistíveis pelo reconhecimento do cinema popular, por sua vez localizáveis tanto sob a forma de um neo-marxismo típico dos estudos culturais britânicos como sob o manto da celebração pós-moderna propriamente dita de qualquer manifestação de massa; na Europa, a alma semiológica mantém-se viva com os estudos narratológicos e semi-pragmáticos; multiplicam-se as pesquisas historiográficas; e, por fim, procura-se com urgência por uma poética e sociologia do pós-modernismo.

10 Staiger, op. cit., 10.

11 Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma* (Paris: Klincksieck, 1968) e *Langage et cinéma* (Paris: Larousse, 1971).

12 Peter Wollen, *Signs and meaning in the cinema* (Bloomington and London: Indiana University Press, 1972. 3a. ed.): 155-74 e "The two avant-gardes", *Studio International* 190, 978 (1975).

13 Sylvia Harvey, op. cit.

Referências

BEST, Steven; KELLNER, Douglas. *Postmodern theory: critical interrogations*. New York: The Guilford Press, 1991.

BORDWELL, David; CARROLL, Noël (org.). *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.

BURCH, Noël; DANA, Jorge. "Propositions". In *Afterimage* 5, (Summer 1974).

CASETTI, Francesco. *Teorías del cine*. Madrid: Catedra, 1994.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1993. 2a. ed.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FRIEDBERG, Anne. *Window shopping: cinema and the postmodern*. Berkeley and Los Angeles: California University Press, 1993.

HARVEY, Sylvia. "Whose Brecht? Memories for the eighties: a critical recovery". In *Screen* 17, 1 (Spring 1976).

HARVEY, Sylvia. *May 68 and film culture*. London: British Film Institute, 1978.

HOLLOWS, Joanne; JANCOVICH, Mark (org.). *Approaches to popular film*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *The politics of postmodernism*. London and New York: Routledge, 1989.

HUYSSSEN, Andreas. "Mapeando o pós-moderno". In *Pós-modernismo e política*. Organização de Heloísa B. de Hollanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

LAPSLEY, Robert; WESTLAKE, Michael. *Film theory: an introduction*. Manchester: Manchester University Press, 1988.

MACCABE, Colin. *Tracking the signifier: theoretical essays in film, linguistics, literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

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.

RODOWICK, David. *The crisis of political modernism: criticism and ideology in contemporary film theory*. Berkeley: University of

California Press, 1994.

RUBY, Christian. *Le champ de bataille post-moderne/néo-moderne*. Paris: L'Harmattan, 1990.

SMART, Barry. *A pós-modernidade*. Lisboa: Europa-América, 1993.

SHAVIRO, Steven. *The cinematic body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

STAIGER, Janet. *Interpreting films: studies in the historical reception of American cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.