



III EBE | III ENCONTRO BAIANO DE CULT | ESTUDOS EM CULTURA



O CINEMA PÓS-MODERNO: PENSANDO NARRATIVA E CULTURA

Vanessa Kalindra Labre de Oliveira

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas –

Universidade Federal da Bahia

Vanessa_kalindra@yahoo.com.br

Resumo:

Na década de 1980, quando se começou a pensar o conceito *Pós-Moderno* como um conceito capaz de abarcar as análises filmicas da cinematografia brasileira, muito se discutiu sobre o teor apolítico de filmes como *Cidade Oculta* (Francisco Botelho, 1986), *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987) e *A Dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988). A leitura da crítica deste período, presa ao modelo cinemanovista – que teve como grande representante o baiano Glauber Rocha – determinava tudo aquilo que fugisse à estética da fome e a incansável busca pelo novo do cinema de autor, como escapismo e alienação.

Considerando, pois, que o cinema contemporâneo define o valor social como inerente à sua realidade, sem perder, contudo, algumas das marcas significativas do que se entende por uma narrativa pós-moderna, esse trabalho busca traçar um paralelo entre os filmes ditos pós-modernos da década de 1980 e os da atualidade, considerando cada qual em seus respectivos contextos socioculturais, de modo a compreender suas diferenças e semelhanças estéticas, bem como reler, à luz da teoria pós-moderna, seus valores sociais e culturais para a sociedade pós-industrial nacional.

Palavras-Chaves: Cinema, Pós-Modernidade, Narrativa, Cultura.

Na década de 1980, quando se começou a pensar o conceito Pós-Moderno como um conceito capaz de abarcar as análises filmicas de parte da cinematografia brasileira, muito se discutiu sobre o teor apolítico de filmes como *Cidade Oculta* (Francisco Botelho, 1986), *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987) e *A Dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988). A leitura da crítica deste período, presa ao modelo cinemanovista – que teve como grande representante o baiano Glauber Rocha – determinava tudo aquilo que fugisse à estética da fome e a incansável busca pelo novo do cinema de autor, como escapismo e alienação.

Atualmente, embora o conceito pós-moderno continue sendo utilizado para abarcar uma parcela da produção de filmes nacionais, considerando suas marcas linguísticas e estéticas, o cinema contemporâneo tem cada vez mais definido o valor social como inerente à sua realidade, isto é, acompanhando o período da pós-retomada, o Brasil continua produzindo filmes que nos instiga a inúmeras discussões de caráter crítico ao abordar temas como a identidade nacional, modos de construção de sentido e inserção do cinema brasileiro no cenário internacional.

Filmes como *Domésticas, O Filme* (2001), *Cidade de Deus* (2002), *O Jardineiro Fiel* (2005) e *Ensaio sobre a Cegueira* (2008), do brasileiro e internacionalmente renomado Fernando Meirelles –, bem como tantos outros, são exemplos que nos permite rever a aplicabilidade do conceito pós-moderno considerando o diálogo constante que este estabelece com o contexto sócio-cultural no qual insere.

O objetivo deste texto é, pois, repensar a discussão sobre o conceito pós-moderno aplicado às análises filmicas, relendo e, ao mesmo tempo, fazendo uma relação entre a sociedade da década de 1980 - onde filmes ditos pós-modernos eram vistos como destituídos de engajamento político, profundidade e, portanto, sem valor social - e a sociedade contemporânea, que continua produzindo filmes com uma estética pós-modernistas, mas que em termos de sentido filmico, engajam a linguagem cinematográfica numa profusão de debates globais e são, por parte da crítica, vistos como engajados e socialmente conscientes.

Em 1985, como afirma Pucci (2008), Jean-Claude Bernardet publicou um texto falando de uma certa nova tendência que surgia no cinema nacional, a qual chamou de ‘Os Jovens Paulistas’, onde notava-se uma evidente tendência à linearidade, mantendo uma constante em relação à fragmentação e à descontinuidade das narrativas. No ano seguinte a esta publicação, é lançado *Cidade Oculta*, efetivamente o primeiro filme a assumir as características por ele levantadas, quais sejam: duplicidade estrutural, artificialismo, citacionismo (ou parodização lúdica), exploração da cidade de São Paulo (evidenciando o aspecto urbano da narrativa),

estranhamento na sensibilidade urbana, distanciamento político e, por último, uma oscilação entre cinema de autor e cinema de público (PUCCI, 2008).

Pucci (2008), ao analisar a produção nacional da década 1980, considerando os estudos pioneiros de Bernardet, resgata importantes considerações acerca desse modo de se fazer cinema, analisando detalhadamente três relevantes produções, quais sejam: *Cidade Oculta* (Francisco Botelho, 1986), *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987) e *A Dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988), denominado-os de ‘A Trilogia Paulista’.

Em seu livro *Cinema Brasileiro Pós-Moderno: O Neon-Realismo*, Pucci (2008) denomina ‘neon-realista’ como sendo uma variante estilística da produção pós-moderna brasileira, a qual pode-se agrupar os três filmes de seu *corpus* de pesquisa – destaca-se, no entanto, que o cinema pós-moderno nacional ultrapassa esta variante, expandindo-se numa diversificada gama de composições. Ironicamente aludindo ao movimento estético do Neo-Realismo Italiano, o neon-realismo, neste sentido, seria uma variante do cinema brasileiro que costumeiramente se utiliza da cor neon para gerar um efeito de interesse efêmero, chamando a atenção do espectador para determinadas passagens narrativas.

O que o autor compreende como sendo um filme pós-moderno resulta do fato de que parte da produção contemporânea não consegue, efetivamente, ser abarcada nem na categoria de filmes modernos, tão pouco no que condiz ao conjunto de filmes clássicos, o que o conduz a considerar o conceito pós-moderno como capaz de definir e abarcar as marcas que torna-os particulares em suas dinâmicas e estéticas.

A trilogia paulista foi bastante criticada na época de seu lançamento, principalmente por romper com princípios evidentemente modernistas, como o da verossimilhança, próprio da estética realista. Os críticos da época, ainda muito presos à uma visão modernista da arte cinematográfica, negaram o valor político e estético destes filmes, afirmando, em sua maioria, que a tendência presente de referencialização a outros filmes propunha um retrocesso na busca pelo novo modernista.

Enquanto o cinema novo destacava a questão da ideologia e trabalhava a marca do autor, o jovem cinema paulista dialogava com a história do cinema e seus mais diferentes códigos e convenções, dialogando com o imaginário cinematográfico como uma opção narrativa, por vezes referenciando o cinema clássico hollywoodiano – que o cinema novo tanto buscou se diferenciar.

Mas antes de recorrer às marcas linguísticas da narrativa pós-moderna, considerando os dois períodos históricos determinados, faz-se necessário recorrer a uma compreensão mais ampla, a do contexto no qual tais filmes se inserem e que nos permitem, pois, concluir as distinções a qual nos propomos.

A década de 1950 foi marcada pelo apogeu das chanchadas brasileiras. “Gestada nos anos 30, nascida nos 40, é nessa época que alcança pleno desenvolvimento para fenecer nos primeiros anos da década de 60” (BILHARINHO, 1997, p.75). Gênero presente também em Portugal, México, Argentina, Cuba e Itália, como afirma Guido Bilharinho, a chanchada aos moldes verde e amarelo consagrou diretores como Watson Macedo, Luís de Barros e Carlos Manga, além dos atores Oscarito e Grande Otelo. De difícil definição, apresenta em particular características leves e marcantes, tais quais: caráter popular, uso de artimanhas cômicas, números musicais e, acima de tudo, uma referência direta ao carnaval brasileiro, com muitas cores, mulheres e festividades (BILHARINHO, 1997).

No campo sócio-político, a década foi marcada pelo suicídio de Getúlio Vargas (1954) e a vitória de Juscelino Kubitschek à presidência do Brasil, em 1955. Responsável por uma importante passagem no processo histórico da nação, Kubitschek fomentou o processo de industrialização da sociedade brasileira com sua política neoliberal. Ao abrir a economia nacional ao capital externo, o país, até então rural, sofre um dos mais importantes processos migratórios de sua história – o qual resultou na construção de Brasília e na concentração de população no eixo sul-sudeste, transformando definitivamente a geopolítica nacional.

Com o desgaste das chanchadas, em parte pela popularização da televisão e pelo espírito de modernização já presente em outros setores da sociedade, a década seguinte nasce com outras problemáticas, que no campo das artes cinematográficas resulta no movimento cinemanovista. Neste período, a política nacional fervia e um exemplo evidente se configurou em 1961, quando tivemos, efetivamente, quatro presidentes da república: Juscelino Kubitschek no fim de seu mandato, iniciado em 1956; Jânio Quadros que renunciou meses depois por pressão militar; Ranieri Mazzilli, por pouco mais dez dias; e, por último, João Goulard que, acusado de apoio ao comunismo, seria, anos mais tarde, tirado do poder pelos militares no golpe de 1964. Dentro deste cenário politicamente marcante da sociedade brasileira, o cinema novo surge como um movimento que, segundo Bilharinho (1997), tem por características a:

Preocupação e intenção básicas de descobrir, estudar, conhecer, interpretar, focalizar, revelar e recriar esteticamente a realidade brasileira e influenciar o contexto. O que, por si só, constitui plataforma pragmática, enfeixando um complexo de sugestões, impulsos, variantes, perspectivas, possibilidades e, também, imposições, condicionamentos e limitações. E mais: seriedade, responsabilidade, honestidade intelectual, paixão pela arte e pela humanidade. Além disso, na esteira do lema epigrafoado: parcos orçamentos e economia de meios. Ainda: nova linguagem cinematográfica no cinema brasileiro (p.87-88)

Filmes como *Mandacaru Vermelho* e *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1960 e 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1964 e 1967), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) dentre outros, marcaram o movimento liderado por Glauber Rocha, enchendo as telas dos cinemas com produções de baixos orçamentos, linguagem nova e temática nacional.

É em um Brasil pré-ditadura que surge, pois, o cinema novo, e neste contexto, impelido por uma industrialização que condena o brasileiro comum à marginalização e à desigualdade social, alimentando, pois, uma força política em favor do oprimido, a figura do intelectual, como define Xavier (2001) age como mediador social. Vale ressaltar, contudo, que “no universo de Glauber, as qualidades do intelectual não estão na disciplina do organizador ou na paciência do pedagogo sempre disposto a esclarecer pelo verbo. Estão na coragem da agressão que gera catarse pela violência, que trabalha o inconsciente” (Xavier, 2001, p.136).

Uma violência que busca transformar a sociedade, alterando-a de seu estado conformista, que objetiva romper com o estabelecido, com o que oprime o homem do povo. Para tanto, o Cinema Novo explora fortemente a significação em seus filmes, através dos movimentos de câmera, da música ou mesmo dos atores – que por si só representam a sociedade (XAVIER, 2001).

Fugindo do naturalismo e se fortalecendo das “metáforas extraídas da tradição popular afro-brasileira, do catolicismo rústico ou da matriz bíblica” (XAVIER, 2001, p.137), o Cinema Novo “pela primeira vez, projeta o cinema brasileiro coletivamente no plano internacional, colocando o país definitivamente no mapa do cinema mundial, quando esta completa apenas sessenta e cinco anos de existência” (BILHARINHO, p.89).

Passado o período de ditadura, surge, mais fortemente em São Paulo – embora possa ser identificado em outras capitais brasileiras – um cinema bem diferente do cinema novo, a qual Pucci (2008) caracteriza como sendo pós-moderno. A década de 1980, neste sentido, marcou a história da cinematografia por apresentar um contraponto não apenas estético à produção audiovisual nacional até então, mas pelo distanciamento que se propunha em relação às discussões políticas do período.

Para os críticos da época, o cinema pós-moderno seria um cinema de escapismo em relação aos problemas da sociedade contemporânea, mas para Pucci (2008) esse é o tipo de opinião que tem como parâmetro de julgamento o modelo de arte moderna, desqualificando politicamente qualquer tipo de arte que fuga a estes padrões.

A contrariedade provocada pelo pós-modernismo é consequência do pressuposto de que na arte seria válida apenas a tradição do novo, e politizado apenas o que está de acordo com a política da esquerda que entroniza a luta de classes e a revolução, e exclui todo o resto. Para

aceitar essa posição como a última palavra na arte, é preciso subscrever o ideário que preconiza a desfamiliarização como essencial e endossar a política que põe a revolução no centro de tudo (PUCCI, 2008, p.158)

Assim, os modernistas vão de encontro “a todas as formas de arte que se baseiam no ilusionismo” (PUCCI, 2008, p.88), e os críticos que se valem destas premissas definem como marginal e sem valor todos os demais formatos fílmicos, acenando ao fato de que tudo o que não é político nestes moldes é dado à vacuidade e à inutilidade.

Para Ismail Xavier (2001) “os filmes pós-modernos começaram a surgir no acaso do cinema brasileiro moderno, ou seja, quando ‘a constelação moderna se desvitaliza’ e o novo cinema dos anos oitenta rejeita a estética da fome” (Xavier, 2001, p.40). Assim, “a recusa do binômio ‘política de esquerda e espírito modernista’ teria resultado num cinema ambivalente e sem as ambições políticas do Cinema Novo ou do Cinema Marginal” (PUCCI, 2008, p.137), mas isto, certamente, não é o mesmo que afirmar que o cinema pós-moderno seja efetivamente não-político ou alienado.

Um filme é sempre mais que uma escolha estética, é uma escolha política, isto é, “fazer um filme é organizar uma série de elementos espetaculares a fim de proporcionar uma visão estética, objetiva, subjetiva ou poética do mundo” (BETTON, 1987, p. 01), o que implica pensá-lo em relação ao contexto no qual atua, bem como nos significados que possui através do diálogo entre imagem e leitura, emissão e recepção.

As marcas estéticas desse novo cinema são resultados do diálogo exercido com diferentes formatos e gêneros cinematográficos, sem que, necessariamente, se prenda a um tipo específico de linguagem ou estética. O cinema pós-moderno não apenas revisita os códigos e convenções do cinema novo brasileiro, mas permeia a narrativa clássica hollywoodiana, as desconstruções fílmicas da Nouvelle Vague francesa, assim como a tradição neo-realista italiana. Configura-se, pois, como um cinema que define a liberdade do aparato cinematográfico em função de uma linguagem cada vez mais globalizante e híbrida.

Enquanto o cinema novo costumava fazer uso de locações, para promover uma aproximação do espectador com a realidade abordada, dando um ar documental ao filme - fruto da influência direta do Neo-Realismo Italiano sobre os principais diretores brasileiros desse período, tais como Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, o jovem cinema paulista regressava ao passado resgatando a cultura das filmagens em estúdio.

Segundo Botelho, ao referir-se ao uso de luz em cenas filmadas em estúdios, esta prática era responsável por retirar das cenas o ar de realidade dos ambientes (Pucci, 2008). Assim, buscava-se marcar rigidamente a posição e a movimentação dos atores - bem como o da

própria câmera e seus efeitos de filmagens - já que esses tipos de cenas necessitam de uma prévia definição da utilização da luz, demarcando severamente o enquadramento cênico.

Vale ressaltar que ao mesmo tempo em que a trilogia paulista dialoga com as narrativas clássicas, outras importantes questões devem ser discutidas, uma vez que há, efetivamente, um claro rompimento ao classicismo em suas estruturas narrativas. Em *Cidade Oculta*, por exemplo, há uma tendência evidente a uma técnica de narração não-clássica onde se busca o antinaturalismo em algumas cenas. Como nos sugere PUCCI (2008), a figura de Shirley e a prova deste antinaturalismo, pois esta adquire um tom de indeterminação e onisciência, quebrando com o naturalismo da fábula.

Observa-se, de modo geral não apenas em *Cidade Oculta*, mas também em *Anjos da Noite* e *A Dama do Cine Shangai* – filmes estes a qual Pucci destina-se a analisar - que há uma falta de centralização da narrativa na figura de um personagem em especial, descentralizando os pontos de vistas e os modos de recepção possíveis. Nota-se, neste sentido, que muito mais do que centralizar o discurso fílmico nos personagens e suas ações, a narrativa destes filmes privilegia a exploração dos aspetos sonoros e visuais das películas.

Como nos sugere Pucci (2008), nestes filmes observa-se a tendência a desenvolver planos soltos e uma narrativa mais “frouxa”, cheia de ironia e pastiche. Outra marca relevante destes filmes pós-modernos é seu tom de hipertextualidade, ao aproximar sua linguagem dos códigos e convenções das histórias em quadrinhos, por exemplo, responsável por dar um ar híbrido à narrativa.

Essa tendência, como destaca Pucci (2008), não tinha por motivo unicamente o aspecto comercial, mas principalmente o objetivo de atrair o público, já que o cinema moderno – Cinema Novo e Cinema Marginal –, somado à concorrência das produções norte-americanas, bem como o advento e popularização da televisão, foram responsáveis por um distanciamento do público e um desinteresse em relação à produção nacional.

Para a crítica da época este talvez tenha sido o motivo mais relevante para o descrédito em relação às produções pós-modernas do período. Buscando revitalizar os laços do cinema brasileiro com seu público, o cinema pós-moderno produzido pelos Jovens Cineastas Paulistas retornaram às antigas convenções, passaram a dialogar com diversos gêneros e propuseram narrativas mais brandas politicamente.

Defende-se aqui, contudo, que as escolhas estéticas desta cinematografia não são, contudo, apolítica. Há, por assim dizer, um outro modo de se falar sobre a sociedade, de se debruçar sobre os questionamentos próprios da contemporaneidade e não uma alienação em torno do presente. A falta de autenticidade, a qual muitos referiram este novo cinema, não exclui a dimensão política de uma sociedade que se via transformada sócio-culturalmente por uma pós-

industrialização globalizada e globalizante. Encontra-se, dentro deste tipo de cinema, uma discussão sobre o sujeito pós-moderno, sobre a relação entre todo e parte a qual estamos fadados neste período, sobre os modos de reconhecimento na dita era da informação, sobre a marginalização do cinema e da população colonizada, sobre o constante diálogo entre as nações e práticas audiovisuais, etc.

Considerado as informações expostas aqui, defendo que o conceito pós-moderno é o único a ainda abarcar parte da produção contemporânea do cinema brasileiro. Embora bastante debatido e muitas vezes desgastado, a multiplicidade de campos que o conceito congrega permite visualizar a esfera do audiovisual brasileiro dentro de uma rede de novas ações e perspectivas que se insere, definitivamente, na atualidade para pensar e representar seu tempo. A grande diferença do conceito em si – considerando o contexto da década de 1980 e dos dias atuais -, em termos de análise fílmica, talvez seja efetivamente a postura do cineasta com o valor social do filme. Se na década de 1980 era possível ver em uma gama de personagens, tais como as analisadas por Pucci (2008), uma “ausência de densidade psicológica” (p, 63), observa-se, contudo, que não apenas as personagens dos filmes contemporâneos, mas todo o complexo que permite a viabilização do filme se insere ricamente para promover a reflexão do espectador frente às questões abordadas.

Não que o cinema contemporâneo resgate o espírito modernista – até porque seria difícil renovar o cinema novo em um contexto de plena democracia a qual vive atualmente o país – mas os filmes brasileiros contemporâneos se voltam para pensar a própria realidade, representando as dificuldades de seu povo, as desigualdades sociais de um país com tamanho continental, a diversidade cultural e étnica que dá cara e cor ao Brasil. Tais temáticas podem ser observadas em *Como Nascem os Anjos* (Murilo Salles, 1996), *Ação entre Amigos* (Beto Brant, 1998), *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi, 2000), *Lavoura Arcaica* (Luís Fernando Carvalho, 2001), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *O Céu de Sueli* (Karim Ainouz, 2006), *Tropa de Elite* (Jose Padilha, 2007) e tantos outros.

Em termos de conteúdo narratológico, pode-se afirmar que o cinema pós-moderno não tem mais ambições nem de promover estratégias visuais novas, como o cinema novo, nem mesmo de promover contraponto a qualquer estética consolidada. O pós-moderno, neste sentido, caracteriza-se pela releitura, revisita e resignificação de códigos e convenções já utilizados em diferentes momentos da história mundial do cinema.

Sem perder, contudo, algumas das características significativas do que se entende por uma narrativa pós-moderna – isto é, fragmentação, alusão à história do cinema, pastiche, hibridismo, hipertextualidade, etc. – o cinema contemporâneo brasileiro, considerando o atual período da pós-retomada do cinema nacional, tem a liberdade linguística a favor de um

mergulho cultural na sociedade brasileira, sem que isso signifique em uma construção linguística metafórica nem implique em uma bandeira em favor da revolução.

A revolução, no caso, encontra-se na própria técnica que, melhor desenvolvida, se presta a criação de uma narrativa que pode, a um só tempo, recriar uma atmosfera realista, bem como rompê-la com um elemento ou personagem antinatural. A inserção do espectador não se dá mais, portanto, com uma catarse aos moldes da narrativa clássica, mas através do vislumbamento do espetáculo em função do lúdico.

O cinema brasileiro pós-moderno não se prende a gêneros ou escolas, a palavra de ordem é a liberdade do fazer criativo, sem que isso implique em taxações ou juízos de valores que se predam a um passado que fez sentido em seu tempo, mas que deu lugar a uma sociedade globalizada, pós-industrial, fragmentada e individualizada, e que, por isso mesmo, deu margem a uma construção tão multifacetada e rica de produções nacionais.

BIBLIOGRAFIA:

BILHARINHO, Guido. **Cem Anos de Cinema Brasileiro**. Uberaba/Brasil: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.

PUCCI, Renato Luiz. **Cinema Brasileiro Pós-Moderno: O Neon-Realismo**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

FILMOGRAFIA:

Ação entre Amigos (Beto Brant, 1998)

Anjos da Noite (Wilson Barros, 1987)

Céu de Sueli, O. (Karim Ainouz, 2006)

Como Nascem os Anjos (Murilo Salles, 1996)

Cidade de Deus (Fernando Meirelles, 2002)

Cidade Oculta (Francisco Botelho, 1986)

Cronicamente Inviável (Sérgio Bianchi, 2000)

Dama do Cine Shangai, A. (Guilherme de Almeida Prado, 1988)

Domésticas, O Filme (Fernando Meirelles, 2001)

Ensaio sobre a Cegueira (Fernando Meirelles, 2008)

Jardineiro Fiel, O. (Fernando Meirelles, 2005)

Lavoura Arcaica (Luís Fernando Carvalho, 2001)

Tropa de Elite (Jose Padilha, 2007)