

## Modernidade, Pós-Modernidade e Cinema

*Uriel Nascimento Santos Pinho*<sup>1</sup>

*Gabriel Rosa dos Santos Junior*<sup>2</sup>

*Regina Lúcia Alves de Lima*<sup>3</sup>

### Resumo

As expressões estéticas relacionadas à “modernidade” e à “pós-modernidade” suscitam diversas polêmicas, especialmente por conta de seus pertencimentos políticos e teóricos. O presente artigo é uma tentativa de pensar a linguagem cinematográfica e suas relações com as mudanças culturais chamadas de “pós-modernidade”, de maneira a refletir sobre como o dia-a-dia dos produtores de mídia está atravessado por discussões teóricas “mais amplas”, rompendo com a dicotomia teoria/prática. Para tanto, tentaremos enumerar algumas características dos movimentos científicos, filosóficos e estéticos chamados modernidade e pós-modernidade, fazendo um resumo de seus principais pensadores, para depois relacioná-los às formas e recursos que a linguagem cinematografia adquire quando pensada segundo a lógica do pós-modernismo.

**Palavras-chave:** *Cinema; Teorias da Cultura e do Contemporâneo; Modernidade; Pós-Modernidade.*

---

1 Graduando do 5º Semestre do Curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo – da Universidade Federal do Pará. Bolsista PIBIC/CNPq do Projeto de Pesquisa Ciência e Comunicação na Amazônia (CIECz), colaborador do projeto Academia Amazônia e membro do Grupo de Pesquisa em Audiovisual e Cultura (GPAC) do CNPq. Email: [urielpinho@gmail.com](mailto:urielpinho@gmail.com)

2 Graduando do 5º Semestre do Curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo – da Universidade Federal do Pará. Email: [bieljornalista@yahoo.com.br](mailto:bieljornalista@yahoo.com.br)

3 Orientadora do trabalho. Mestre e Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Pará e do Programa de pós-graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia da mesma instituição.

## Justificativa

Este trabalho foi realizado durante a disciplina de Teorias da Cultura e do Contemporâneo da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal do Pará e é uma tentativa de reunião de referenciais teóricos que nos ajudem a pensar os processos de modernidade e pós-modernidade na contemporaneidade e suas relações com o Cinema, uma arte que ocupa papel fundamental em nossa cultura desde o início do século XX. O objetivo foi fazer um exercício de percepção de como teorias que explicam a cultura no contemporâneo podem encontrar materialização nas diversas mídias e artes produzidas por comunicadores.

Para tanto, discorreremos brevemente sobre algumas características que assinalam a Pós-modernidade, suas relações com a Modernidade (já que isso pode ser considerado um primeiro passo mais seguro para se pensar um processo tão multiforme), para que depois verifiquemos quais algumas das características que a linguagem cinematográfica adquire ao relacionarmos a mesma com algumas características dos produtos culturais no pós-modernismo.

## Introdução

O pós-moderno e definições derivadas foram um dos temas mais polêmicos das últimas décadas, principalmente na década de 80, quando houve o auge dos embates teóricos sobre o tema.

Nesse contexto, Renato Luiz Pucci Junior, em seu artigo *Cinema pós-moderno* (2006) chama a atenção para a diferença entre pós-modernidade e pós-modernismo: pós-modernismo refere-se a um campo cultural e pós-modernidade a um período histórico; assim, nem toda cultura da pós-modernidade pode ser chamada de pós-modernista. Em nossa época, convivem o tradicional, o moderno e o pós-moderno, principalmente nas artes (PUCCI JUNIOR, 2006, p.361-362).

Pucci diz que a caracterização do período histórico e da cultura pós-moderna suscita diversos discursos. Alguns críticos, taxando a época e a cultura de vazios, apolíticos e superficiais; outros de enaltecimento, alegando que o período histórico e a cultura são mais livres e libertos de antigas amarras.

Em relação a essas polêmicas sobre o complexo corpo teórico da pós-modernidade, podemos citar o teórico americano Steven Connor (1996) que diz que as principais

dificuldades em se apreender a contemporaneidade estão na divisão que geralmente se faz entre experiência e consciência. Assim, o ato de compreender privaria o indivíduo de experimentar a realidade de maneira plena, e o experimentar não ofereceria as condições completas para a compreensão.

Connor nos coloca essa questão para pensar como, ao refletir sobre o momento atual, por muitos denominado pós-modernidade, e suas relações com a modernidade, não possuímos postos de observação suficientemente seguros e que nos garantam isenção de conceitos e modelos, que na verdade pertencem exatamente aos momentos que se deseja analisar.

Na arte, ainda hoje, passados os anos de maior fulgor do debate, o pós-modernismo dá sinais de sua permanência e pluralidade, sendo até mesmo complexo definir um único pós-modernismo. Não é diferente com o cinema, onde o conceito é aplicado desde a década de 80, quando, de acordo com Pucci Junior (2006), críticos e pessoas ligadas ao cinema começaram a listar obras pós-modernas, incorrendo inclusive em abuso conceitual, etiquetando obras muito diferentes umas das outras como “pós-modernas”. Entretanto, muitas dessas obras de fato escapavam as classificações da época, revelando-se um desafio e uma surpresa para a crítica. Nenhuma das categorias cinematográficas – clássica, modernista, vanguardista, expressionista, surrealista – parecia dar conta, por exemplo, das especificidades de filmes como *Blade Runner, o caçador de andróides* (Ridley Scott, 1982) e *Veludo azul* (David Lynch, 1986).

### **Pós-Modernidade e Modernidade**

David Harvey (1992) parte de uma análise do livro *Soft City*, publicação de 1974 de Jonathan Raban para discorrer a cerca de uma certa “mudança na maneira como os problemas da vida urbana eram tratados nos círculos populares e acadêmicos” (HARVEY, 1992; p. 15).

Ao contrário das obras da época, que criticavam um sistema urbano rigidamente estratificado por ocupação e classe e onde a produção e consumo de bens materiais em massa era o que predominava, Raban nos apresentaria uma cidade onde a distinção social estaria muito mais relacionada às posses e aparências e onde a produção de signos e imagens era o mais importante.

Nesta cidade, todo sentido de hierarquia e homogeneidade de valores seria colocado em xeque por relações cada vez mais fluídas entre as pessoas e os papéis que elas ocupam no ambiente urbano: “a cidade parecia mais uma série de palcos em que os indivíduos podiam operar sua própria magia distintiva enquanto representavam uma multiplicidade de papéis” (HARVEY, 1992; p.15).

Essa plasticidade das relações e da personalidade humana entre outras características expressas no livro estão intimamente ligadas ao sentimento do que se convencionou chamar cultura pós-moderna.

Harvey questiona-se se a vida social teria se modificado tanto a ponto de que, a partir da década de 70, possamos dizer que vivemos em uma época pós-moderna, numa cultura pós-moderna. Ele admite que ocorreram mudanças, mas diz que determinar se essas mudanças merecem o nome de pós-moderno é outra questão.

O sentido do que é “pós-modernismo” é tão confuso quanto o sentido do que seria “modernismo”, sendo definido de maneira básica como um afastamento ou reação a este último. “A fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais ou (para usar um termo favorito) “totalizantes” são o marco do pensamento pós-moderno” (HARVEY, 1992; p.19) e esses discursos universais advém exatamente do modernismo.

Como nos diz Harvey, essa relação com o moderno é um ponto de partida consensual para o entendimento do pós-modernismo. Assim como ele, começaremos por lançar atenção a essa relação e tentaremos resumir alguns de seus principais pontos a seguir.

## 0 espírito da Modernidade

No livro “Tudo que é sólido desmancha no ar”, Marshall Berman analisa textos de autores como Goethe e Marx para encontrar em suas obras algumas características desses processos a que chamamos modernidade, e que ele descreve da seguinte maneira:

Existe um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. (BERMAN, 2008; p.24)

Ao analisar Marx e o “Manifesto do Partido Comunista” como uma obra que é emblema das “mais profundas percepções da cultura moderna e, ao mesmo tempo, dramatiza algumas de suas mais profundas contradições internas” (BERMAN, 2008; p. 112), por exemplo, Berman identifica um conflito entre uma visão “sólida” e outra “diluidora”. O que o autor explica a partir das relações entre burguesia, modernidade e marxismo.

No *Manifesto*, diz Marshall, esse conflito é pano de fundo e fica aparente na exaltação que Marx faz da burguesia como classe revolucionária e realizadora das aspirações do espírito moderno. Entretanto, todas as obras e processos burgueses de materialização do “progresso” e “realização” (suas fábricas, ferrovias, cidades, migrações em massa, sistemas administrativos), ou seja, promessas de “solidez” material e espiritual são constrangidas pela utilização dessa força realizadora apenas em acumulação de capital, à superficialidade e substituição, apoiada em uma inconformidade que na verdade necessita e deseja o vazio para permanecer viva. Essa seria exatamente a visão “diluidora”.

De acordo com Harvey (1992) essa é uma das principais características da modernidade: a efemeridade e a mudança. Como poderia haver, então, um ponto de sustentação? Um sentido de coerência em meio a tantas mudanças? De acordo com os pensadores iluministas do século XVIII, a solução estaria em se abraçar a idéia de progresso como condição necessária para que o projeto modernizador fosse realizado.

Transitoriedade, mudança, fragmentação. Tudo isso seria admitido como parte do processo de libertação do homem das amarras do pensamento mistificador do senso comum e da religião.

O domínio científico da natureza prometia liberdade da escassez, da necessidade e da arbitrariedade das calamidades naturais. O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, libertação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. (HARVEY, 1992; p.23)

Mas o pensamento iluminista também era marcado por contradições. Horkheimer e Adorno (*apud* HARVEY, 1992), por exemplo, sustentavam a tese de que o projeto iluminista acabara voltando-se contra si mesmo, por conta da razão puramente instrumental que propunha. Assim, a lógica de domínio sobre a natureza ocultava uma lógica de

dominação e opressão do próprio homem. Essa e outras contradições encontram ponto de ebulição no século XX. Século que viu a “hipertrofia” de muitos dos ideais iluministas, de muitos dos ideais modernos.

Século que iniciou sob os auspícios de uma Europa de desenvolvimento em urbanização, telecomunicações e cultura efervescentes e que logo depois recebeu o duro golpe de duas guerras que mataram milhões de pessoas e demonstraram algumas das aplicações mais nefastas da ciência (razão) em tecnologia bélica. E muito disso em nome do progresso: progresso pelo desejo de novos mercados, novos territórios, além do progresso social por meio do sonho de nações culturalmente avançadas e biologicamente “puras”.

Dessa maneira, a racionalidade do pensamento iluminista que havia sido cerne do pensamento moderno no século XVIII, juntamente com sua busca pela fixidez e por verdades absolutas alcançadas por meio da razão, começam a ser crescentemente contestadas, assim como já vinham sendo, mais enfaticamente a partir da segunda metade do século XIX (HARVEY, 1992; p.36).

### Cultura Pós-moderna

Essas e muitas outras mudanças (sociais, econômicas e acadêmicas) que não caberia enumerar ocorreram no início do século XX e reverberaram durante o restante do século, em especial no pós segunda-guerra mundial. Mudanças relacionadas exatamente a uma superação, saturação ou metamorfose do espírito moderno. Nas palavras de Fredrick Jameson:

Os últimos anos têm sido marcados por um milenarismo invertido segundo o qual os prognósticos, catastróficos ou redencionistas, a respeito do futuro foram substituídos por decretos sobre o fim disto ou daquilo (o fim da ideologia, da arte, ou das classes sociais; a “crise” do leninismo, da social democracia, ou do Estado do bem-estar etc.); em conjunto, é possível que tudo isso configure o que se denomina, cada vez mais frequentemente, pós-modernismo. O argumento em favor de sua existência apoia-se na hipótese de uma quebra radical, ou *coupture*, cujas origens geralmente remontam ao fim dos anos 50 ou começo dos anos 60. (JAMESON, 1997; p.27)

Este espírito, presente nas mais diversas esferas de criação e crítica refletir-se-ia na área da ciência e cultura por meio de uma certa descrença nas promessas modernas de historicidade e progresso.



Pelo menos é o que afirma Jean-François Lyotard, responsável pela formulação de uma das principais correntes que tenta explicar o que seria a pós-modernidade, a partir de seu livro de 1979 *A condição pós-moderna*. De acordo com Lyotard (*apud* CONNOR, 1996), a condição pós-moderna seria caracterizada pela morte das *metanarrativas*, em especial a perda de legitimidade das ciências, que não mais poderiam ser confiadas como a chave rumo à liberdade e ao conhecimento absolutos. O mundo deveria negar as totalizações, crendo e promovendo a pluralidade e multiformidade, sem recorrer a princípios universais. Lyotard foi o grande influenciador do debate, e suas considerações sobre a negação das metanarrativas, ou seja, a descrença nas explicações totalizadoras para o processo histórico atingiram em cheio as principais campos teóricos de então, como o Marxismo e a Psicanálise (PUCCI JUNIOR, 2006, p.365). A análise de Lyotard, baseada em um diagnóstico das sociedades “desenvolvidas”, atestava também que o saber havia se revestido de um caráter de mercadoria, processo que se estenderia as outras relações humanas.

Com posições tão polêmicas, não demorou para que houvessem reações às formulações de Lyotard, especialmente por parte dos adeptos do marxismo, já que Lyotard via o discurso marxista como uma metanarrativa insustentável, sendo, portanto desqualificado pela condição pós-moderna. Na década de 80 importantes pensadores aceitaram o conceito de pós-modernismo sem abrir mão do Marxismo, dando importantes contribuições para o debate.

Para David Harvey, por exemplo, desde o século XIX o mundo apresenta uma aceleração das noções de espaço e tempo (PUCCI JUNIOR, 2006, p. 366), com o desenvolvimento dos meios de transporte e das telecomunicações. Processo que foi acelerado com o advento da produção em serie do fordismo, já no século XX. Dessa maneira, o materialismo dialético estaria garantido por meio da constatação de que a expansão sem precedentes do capitalismo e a alteração da base econômica havia resultado em mudanças nas relações políticas e culturais.

Na década de 60, teriam ocorrido novas transformações, desta vez com a substituição do sistema rígido de produção e consumo preconizado pelo fordismo. Ao invés dele, inicia-se um sistema de acumulação flexível, que torna o ritmo de produção e consumo ainda mais vertiginoso, já que além dos bem duráveis, as grandes potências agora se dedicam à produção de bens culturais e serviços, muito mais suscetíveis à obsolescência. “No vestuário, nas comunicações e na arte, incluindo-se o cinema, tudo passou a ser volátil

como nunca, resultando na debilitação do sentido histórico dos atores sociais” (PUCCI JUNIOR, 2006, p.367).

Outro teórico que discorre sobre as mudanças da contemporaneidade é Jean Baudrillard (*apud* CONNOR, 1996). Ele parte de um estudo marxista para compreender a sociedade atual e a caracteriza como um estágio do capitalismo em que “já não é possível separar o domínio econômico ou produtivo dos domínios da ideologia ou da cultura, porque os artefatos culturais, as imagens, as representações e até os sentimentos e estruturas psíquicas tornaram-se parte do mundo do econômico.” (CONNOR, 1996; p.48). Dessa maneira, diferentemente de períodos anteriores em que a linguagem e a cultura atuavam de maneira a perpetuar o sistema econômico e dar suporte para os modos de produção de mercadorias “materiais”, agora esses próprios signos e imagens são as mercadorias.

Mas esses signos não precisariam estar fundamentados na realidade ou ter algum contato com o que representam. Seriam imagens que caminham para o simulacro, fazendo referência unicamente a uma realidade interna que tenta ser mais real que o próprio real. (BAUDRILLARD *apud* CONNOR, 1996).

Já o americano Fredrick Jameson (1997) tenta fazer um estudo das diversas formas que a arte assume sob essa nova lógica cultural. Jameson é outro importante teórico marxista a debater o cenário literário e cultural sob o signo da pós-modernidade, relacionando essas categorias com outras mais amplas como o econômico e o social, compreendendo as coisas como sistemas inter-relacionados, sem, desta maneira, renegar a visão Marxista da história.

Ele chama a lógica cultural da pós-modernidade de lógica cultural do capitalismo tardio. Para o autor, “nessa nova versão expandida e atualizada do velho mundo do capital, não mais se trata de ver a cultura como expressão relativamente autônoma da organização social, mas sim de entender que nesse novo estágio do capital a lógica do sistema é cultural” (COSTA, CEVASCO in JAMESON, 1997). Nessa última forma da expansão do capitalismo, já não se pode falar de áreas que não sejam “colonizadas” por sua lógica.

### Breve história do Cinema

A discussão sobre modernidade e pós-modernidade encerra muitas outras nuances e polêmicas mais complexas do que o resumo exposto acima. Seguindo a proposta deste trabalho, relacionaremos agora a produção cinematográfica aos recursos estéticos e



discursivos pautados ora pela “modernidade” ora pela “pós-modernidade”. Da mesma maneira que a discussão sobre a pós-modernidade pôde ser iniciada com um apanhado sobre a modernidade, optamos por resumir algo como a história do cinema antes do surgimento do que se chamou cinema pós-moderno, de maneira a usar a contraposição desses “momentos” como recurso para pensar suas contradições e diálogos. Resumiremos a seguir algumas dessas “escolas” ou “tendências” cinematográficas, deixando claro que é um apanhado didático e reducionista, não dando conta de muitas outras formas expressivas existentes ao longo da história do cinema.

### 0 Cinema Clássico

Pode-se dizer que o cinema surge no final do século XIX, na França, mas só se destaca nas primeiras décadas do século seguinte (XX), quando se desenvolve como indústria, principalmente nos Estados Unidos, onde se firma como entretenimento de massa. Nos Estados Unidos, de acordo com Wilson Cunha (1980), a indústria cinematográfica centralizava-se na cidade de Nova York, porém, o clima rigoroso nova yorkino, que estabelecia dificuldades de gravação, e a disputa das produtoras e distribuidoras da época fizeram com que os estúdios de cinema se deslocassem para outro lugar: Hollywood. A produção Hollywoodiana passava então a servir como modelo à cultura ocidental.

Partindo em busca de locais mais ensolarados, no início de 1908, alguns cineastas chegaram a um subúrbio de Los Angeles, Califórnia, e ali se instalaram para filmar O conde de monte cristo. (...) Em cerca de quatro anos Hollywood passaria a ser o símbolo dourado do cinema. (CUNHA, 1980; p. 06.)

Outros dois fatores possibilitaram o sucesso da indústria de cinema americana. O primeiro foi que, enquanto os países europeus se preocupavam com a iminência da primeira grande guerra, os Estados Unidos desenvolvia o cinema como entretenimento de massa. E entreter, neste contexto, significava lucro aos produtores e distribuidores do cinema. O segundo fato foi o lançamento do primeiro sistema de som cinematográfico criado pela produtora Warner Brothers, em 1926, e em 1927, o filme *The Jazz Singer* fazia história como o primeiro filme com som, deixando o “cinema mudo” obsoleto, porém, nostálgico. Oito anos mais tarde, 1935, entrava em cartaz *Becky Sharp*, o primeiro filme em cores, consolidando de vez a cultura de se consumir cinema.

A narrativa do Cinema Clássico *hollywoodiano* era inspirada nos romances do século XIX. Havia linearidade nas narrativas, ou seja, eram histórias contadas sempre com início, meio e fim, pois existia a preocupação, principalmente por parte dos roteiristas, de que os planos, sua montagem, sonorização e efeitos conduzissem o espectador, fazendo-o entender o filme sem grande esforço. Para Adriano Medeiros da Rocha (2006):

Com relação à montagem, encontramos um verdadeiro arsenal a favor de um ilusionismo cinematográfico, ou seja, além do fácil entendimento, nada da ordem estética pode incomodar o espectador. Ele deveria usufruir do reconhecimento, e esquecer que o filme foi montado. Com esse corte invisível, o maior esforço mental do espectador deveria ser esperar o final feliz. Tudo deveria parecer verdadeiro, passar a ilusão de naturalidade (ROCHA, 2006; p.2).

Tudo deveria parecer ser natural. Imagens e sons eram gravados em estúdios e montados simultaneamente. E a ação passou a fazer parte de todos os gêneros, não havendo lugar para tempo morto, com a intenção de manter a platéia atenta do início ao fim do filme.

### **A *Nouvelle Vague* o Neo-realismo e o Cinema Moderno**

O Cinema Moderno, que tem a sua afirmação principalmente no período do pós-guerra, mostra questionamentos quanto à forma de se fazer cinema, à arte cinematográfica, à sua magia dominante e renovando a sua linguagem. Nessa nova fase, ocorrida principalmente no cinema italiano e no francês, os filmes simulam as imagens do autor e seu jeito de enxergar o mundo. Isso faz com que os personagens se tornem mais humanos, mostrando suas qualidades e defeitos, pois vivenciam conflitos e dramas. Não há mais a intenção de mascarar a realidade, pelo contrário, busca-se trazê-la para dentro da narrativa fílmica. O filme mostra-se enquanto tal.

O cinema italiano do pós-guerra, o Neo-realismo, mostrou a realidade das cidades italianas devastadas pela Segunda Guerra Mundial. Os cenários passam a ser reais, feitos nas ruas das cidades. Com isso, buscava-se denunciar as injustiças sociais, gerar visão crítica nos cidadãos italianos em relação os diversos assuntos do país e engajar politicamente a sociedade em favor das liberdades civis. *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica é um exemplo desse movimento.

No Festival de Cannes de 1959, os “novos cineastas” (*Nouvelle Vague*) franceses começaram a se consagrar com suas idéias de ruptura aos padrões norte americano de se fazer cinema. O objetivo era que o filme fosse parte do próprio autor, isto é, a

representação de suas próprias idéias. Adriano Medeiros da Rocha dá como exemplo de filmes pertencentes a *Nouvelle Vague* *Acoissado* (1960), de Jean Luc Godard e *Fahrenheit* (1966), de François Truffaut.

A linguagem cinematográfica também se modificou. Criaram-se mecanismos para deixar as falas dos personagens mais próximas da fala habitual, com mais flexibilidade, rompendo com a fala encenada dos filmes hollywoodianos. A câmera sai de cima do tripé e se movimenta juntos com os personagens, o que diminui o número de cortes e, assim como o cinema italiano, aproxima-se da realidade cotidiana. O fato de ser fazer um filme com narrativas cada vez mais próximas da realidade da vida humana faz com que o espectador pense e reflita sobre o assunto mostrado.

Uma certa consagração desses autores de vanguarda européia do pós-guerra e a apropriação por parte de Hollywood de muitos de seus elementos define uma fase que podemos chamar mais claramente de Cinema Moderno. O aumento da liberdade da narrativa faz com que ela já não necessite se basear na linearidade, havendo variações na forma de como se apresenta o início, meio e fim do filme.

### Cinema e Pós-Modernidade

De acordo com Pucci Junior (2006) é a partir do início da década de 80 que ocorrem as primeiras manifestações persistentes de pós-modernismo no cinema. A aplicação do conceito teria começado bem antes nas demais artes e na cultura em geral, desde a década de 60, por exemplo, já se observa a literatura dos romances Best Sellers, bem ao gosto da cultura de massas, mas que ao mesmo tempo não eram “superficiais”. Também na arquitetura, com edifícios adornados com elementos de culturas locais e massificadas, contrariando os princípios modernos de forma seguindo uma função, como nas obras de Niemeyer e Le Corbusier (PUCCI JUNIOR, 2006, p.364). O mesmo aconteceu nas artes plásticas, com a Pop Art e sua apropriação de celebridades e marcas da cultura de massas, “eterma inimiga da arte moderna” (PUCCI JUNIOR, 2006, p.364).

Pucci diz que propostas das outras artes e da literatura geralmente chegam com atraso ao cinema, o que ele supõe que seja explicado pelo alto custo da produção cinematográfica, o que inibe a aplicação imediata de idéias divergentes (PUCCI JUNIOR, 2006, p.365).

De acordo com Jameson (*apud* PUCCI JUNIOR, 2006) a principal característica dos filmes pós-modernos seria a nostalgia, imagens em simulacro do passado, em que

determinadas expressões faziam sentido, mas que agora perdem seu sentido de historicidade e retornam apenas como substitutivos ou compensação para o consumo. É como se o passado, não fosse mais tão importante em relação ao imediatismo do presente ou às perspectivas do futuro. Jameson (1997) chama a isso de *abandono do sentido de continuidade histórica*, ou seja, a capacidade que o sistema social tem de perder o conhecimento do passado.

O Filme inaugural dessa expressão seria *Loucuras de verão* (George Lucas, 1973), em que a história de adolescentes de uma cidade do interior dos Estados Unidos recaptura a atmosfera e a peculiaridade dos anos de 1950 (PUCCI JUNIOR, 2006, p. 369). Re-experimentando, de acordo com o autor, formas do passado, sem perspectivas próprias.

Mas esta nostalgia não se resumiria a filmes históricos. Jameson cita como exemplo filme *Guerra nas Estrelas* (George Lucas, 1977), que incorporaria elementos dos seriados exibidos nas matinês das décadas de 30 a 50. O *Pastiche* presente nessas obras não se confundiria com a paródia modernista, que também seria um recurso intertextual, mas, diferentemente do pastiche, adotaria uma visão crítica, mais ou menos ácida, em relação ao objeto parodiado. Enquanto que o pastiche conservaria uma referência apática e vazia, fruto de uma época em que idéias de história, política e revolução esmaeceram (JAMESON, *apud* PUCCI JUNIOR, 2006).

### Linda Hutcheon e o paradoxo do filme pós-moderno

Um interessante posicionamento na discussão do pós-modernismo, apontado por Pucci, é o da canadense Linda Hutcheon. A autora elimina a contraposição do pós-modernismo em relação ao modernismo, dizendo que tabelas de oposições entre os dois são reducionistas. Ao invés disso, ela considera o pós-modernismo como “uma ampla formação cultural paradoxalmente ligada ao modernismo” (PUCCI JUNIOR, 2006, p. 371).

A autora identifica o início dos contestatórios anos 60, daí sua tendência à subversão (HUTCHEON *apud* PUCCI JUNIOR, 2006). Ela diz que o pós-modernismo é intrinsecamente paradoxal e escapa aos esquemas excludentes da poética modernista, já que juntaria características opostas em seu próprio interior.

Em relação à nostalgia e o pastiche apontados por Jameson, Hutcheon argumenta que eles se estenderiam a épocas anteriores à do capitalismo tardio. Para ela, os filmes pós-modernos seriam híbridos do ilusionismo clássico, onde os recursos que explicitam ser o

cinema um discurso são atenuados ao máximo para naturalizar a narrativa como “real”, e o distanciamento modernista, com recursos anti-ilusionistas que rompem com o que o senso comum classificaria como real, mas sem comprometer a inteligibilidade.

A autora também diz ser a paródia um recurso por excelência do pós-modernismo (*apud* PUCCI JUNIOR, 2006), não se limitando à paródia “destrutiva” do modernismo, nas palavras de Pucci:

Jameson vê como pastiche tudo o que não possui o teor destrutivo da paródia modernista, já Hutcheon observa que a paródia pós-modernista produz um jogo não destrutivo com o objeto parodiado, sem aderir incondicionalmente a ele. Esse seria o caso de *Zelig* [filme de Woody Allen, de 1983], que parodia de forma lúdica os cinejornais do passado: em estilo sério e com aparência de pretensão à veracidade, conta-se a história absurda do homem-camaleão, que assume as feições das pessoas de quem se aproxima. Há um jogo com antigo gênero cinematográfico, e não escárnio. (PUCCI JUNIOR, 2006, p. 373)

### Interação com a Cultura de Massas

Pucci (2006) fala ainda sobre a concepção de Andreas Huyssen, para quem a divisão entre cultura de massas e alta cultura é a principal característica em vias de ser rompida pelo pós-modernismo, justamente por isso os filmes pós-modernos evitam distanciar-se do grande público. Eles incorporam referências aos elementos de filmes clássicos e modernos sem, no entanto, prejudicar a compreensão de quem não detém este ou qualquer outro repertório mais específico.

A intertextualidade dos filmes pós-modernos é evidente, incorporando elementos de outras mídias, o que era é freqüentemente abominado pelos filmes modernos, avessos à “contaminação” por outras artes e mídias (PUCCI JUNIOR, 2006, p. 374). Segundo o autor, o cinema no pós-modernismo pode incorporar elementos da propaganda e do videoclipe, por exemplo, mas sem se submeter a tudo isso. Este cinema operaria um jogo com estes e outros gêneros comerciais e de massa, de maneira a distanciar-se o suficiente para permitir a percepção de que são discursos. Essa seria uma marca pós-moderna: a tensão entre permitir a imersão na fantasia e ao mesmo tempo permitir a apreciação de uma “provocação lúdica” ao original.

Exemplos são os filmes *Moulin Rouge, amor em vermelho* (Baz Luhrman, 2001), onde várias músicas pop são utilizadas e esta “ironia amigável” com o gênero musical e romântico produz um efeito de distanciamento que não desqualifica em nenhum momento o romance vivido no filme nem prejudica os efeitos emotivos subsequentes. Observável

também é a performatividade muitas vezes anacrônica dos figurinos e cenários, fazendo referência a um passado dos *cabarets* franceses.

Nesse sentido, é notável o filme brasileiro *Caramuru, a invenção do Brasil* (Guel Arraes, 2001), onde o anacronismo e as ironias com a história do Brasil estão presentes. Especialmente nos figurinos e caracterizações, tanto dos indígenas quanto dos europeus, que não obedecem a uma fidelidade histórica ou objetividade antropológica. Nesse caso, Pucci (2006) cita como exemplo a exagerada indumentária indígena, o fato de falarem português e serem muitas vezes mais respeitáveis e espertos do que os brancos, o que conflita tanto com a visão de indígenas como selvagens quanto com a de que são vítimas indefesas, produzindo um distanciamento que evidencia o caráter discursivo da construção de nossa história.

### Considerações finais

O cinema clássico se desenvolve como indústria do entretenimento em território norte americano, em meio às preocupações ao início das guerras européias. Tem suas narrativas inspiradas nos romances do século XIX. Retirar o espectador de sua realidade habitual, envolvendo-o em um mundo de sonhos e fantasias, possibilitados por cenários artificiais, era sua principal preocupação.

O cinema contemporâneo pode ser identificado como a mistura das características do novo e do antigo. Em um único filme é possível visualizar elementos do cinema moderno, como a narrativa linear e o final feliz, e do cinema pós-moderno com seu distanciamento muitas vezes cínico em relação a alguns recursos clássicos. É possível também identificar vários gêneros dentro de um mesmo filme pós-moderno, ora ele é comédia, ora é drama, pode ser suspense e ao mesmo tempo romance.

Os filmes italianos e franceses do pós-guerra foram de grande importância para o rompimento com os modelos da indústria cinematográfica americana. Usaram cenários reais, fizeram dos filmes representações das idéias do próprio autor, com problemas, dramas, sofrimentos e as narrativas não precisavam ser mais lineares, onde a estória poderia começar pelo meio ou pelo final do filme. A formação de consciência crítica, o engajamento político e a denúncia às injustiças sociais foram assuntos bastante abordados nessas escolas cinematográficas e exportados para outros lugares do mundo, onde se fazia ou se faz cinema.



Compreender a história desses recursos expressivos e, em nosso caso específico, a expressão da pós-modernidade, o pós-modernismo, é compreender nosso próprio tempo. É compreender a produção cinematográfica inserida em um contexto político, social e cultural mais amplo e cheio de contradições. As diversas concepções sobre o pós-moderno trazem para o campo intelectual um embate político e conceitual, que explicita os pontos de contato entre esses campos e faz com que percebamos a expressão de movimentos teóricos locais e globais em nossa própria produção simbólica como comunicólogos. Filmes, textos, fotos. Todos carregam em si a expressão de quem somos, de nosso tempo e do comprometimento com uma visão de mundo.

O cenário de interação com a antes abominada cultura de massas traz a oportunidade de uma maior democratização dos discursos circulantes na mídia, assim como possibilita novos recursos para a expressão artística, que é impotente caso não retrate as inquietações e a expressão da realidade de quem a produz e consome.

Dessa maneira, os recursos expressivos do pós-modernismo nos apresentam importantes possibilidades para o diálogo e uma visão mais flexível em relação a conceitos muitas vezes rígidos, se observados a partir de uma estética chamada “moderna”. Ao mesmo tempo, nos apresenta o desafio de não recorrer a um “populismo estético”, para o qual as discussões em relação à qualidade e pertinência das produções comunicacionais não seriam mais necessárias, em nome de uma abertura e flexibilidade cegas. Pelo contrário, a expressão pós-moderna nos apresenta a possibilidade procurar um sentido que escape da superficialidade, um sentido que nos oriente frente ao oceano de signos que é o nosso tempo.

### Referências Bibliográficas

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Companhia das Letras. São Paulo, 2007;

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna**. Introdução às Teorias do Contemporâneo. 3ª Edição. São Paulo: Edições Loyola, 1996;

CUNHA, Wilson. **Cinema**. Rio de Janeiro: MEC- FENAME -Bloch, 1980;

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural. 5ª Edição. São Paulo: Edições Loyola, 1992;

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo**. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. São Paulo: Editora Ática, 1997;

JAMESON, Fredric. **Pós-modernidade e sociedade de consumo**. São Paulo, Novos Estudos CEBRAP, n.12, p.16-26, jun. 1985. Disponível em [http://dc129.4shared.com/download/59319246/c4f56909/Fredric\\_Jameson\\_-\\_Ps-Modernida.doc](http://dc129.4shared.com/download/59319246/c4f56909/Fredric_Jameson_-_Ps-Modernida.doc)

PUCCI JUNIOR, R. L.. **Cinema Pós-moderno**. In: Fernando Mascarello. (Org.). História do Cinema Mundial. Campinas: Papyrus Editora, 2006, v., p. 361-378.

ROCHA, Adriano Medeiros da. Construindo o Cinema Moderno. **UNIrevista**. São Leopoldo, vol.1, n.3, jul 2006. Disponível em [http://www.unirevista.unisinos.br/\\_pdf/UNIrev\\_AMRocha.PDF](http://www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNIrev_AMRocha.PDF). Acesso em 5 de Julho de 2011.