

# cinema pós-moderno

Renato Luiz Pucci Jr.

Pós-graduando em Imagem e Som na ECA-USP

---

**ABSTRACT:** Today the postmodern cinema is generally well accepted or tolerated, new films has been produced in accordance with its proposal. But, as every new artistic style, for along period the postmodern cinema has faced attacks from the critics. Its differences and proximities regarding to the classical and to the various modernist tendencies in the cinema caused this rejection. It must be defined the specificity of postmodern film to be recognized the meaning of this cinematographic line within a historical perspective.

**KEY WORDS:** Cinema - Postmodernism - Characteristics - Style - Classic - Modernism.

---

## Além do Moderno

Poucos assuntos são capazes de provocar tanta polêmica quanto as opiniões sobre filmes. Obras que apreciamos causam indiferença ou ódio em outras pessoas; inversamente, o que é elogiado na imprensa ou por conhecidos não merece, com frequência, mais do que nossa aversão. Christian Metz reforçou a suspeita sobre tais julgamentos ao analisar a ligação afetiva entre público e filmes:

*“(9 objeto real (aqui, o filme que **agradou**) e o discurso verdadeiramente teórico pelo qual poderíamos simbolizá-lo, se vêem mais ou menos confundidos com o objeto imaginário (= o filme **tal qual agradou**, vale dizer, algo que*

*deve muito ao fantasma próprio do espectador), e as virtudes deste último são conferidas ao primeiro por projeção" (METZ, 1980:25).*

Entende-se, portanto, a repulsa que surge quando o filme não coincide com o fantasma do espectador. Naturalmente, fantasmas pessoais diferentes geram reações heterogêneas em relação à mesma obra.

Mas, diante de tantos conflitos, não é difícil perceber alguns padrões. É notável, por exemplo, o desagrado que certos filmes recentes originam em parcela considerável da crítica e do público do cinema de arte. Inútil mencionar *Rocky* e demais fitas de ação e violência, pois é normal que pessoas de cultura razoável não manifestem apreço por elas. Produções, no entanto, muito mais cuidadas, não-apelativas e de inspiração respeitável causam repugnância aos mesmos que aplaudem Fellini e Godard. Trata-se do que já se habituou a chamar de cinema pós-moderno, alvo de ataques generalizados desde a última década.<sup>1</sup>

Vale a pena examinar o fenômeno da rejeição a essa linha cinematográfica, até porque filmes pós-modernos continuam surgindo nas telas: *Subway* (1985), de Luc Besson; *Ata-me!* (1990), de Pedro Almodóvar; *Na Roda da Fortuna* (1994), de Joel Coen; e *Assassinos por Natureza* (1994), de Oliver Stone, são alguns exemplos de um estilo que, proveniente de artes mais consagradas como a arquitetura, atingiu até a pornografia fílmica, onde se encontra *Geração New Wave, Sexo New Wave* (1984), de Gregory Dark, que, independentemente da completa nulidade artística, apresenta traços da nova tendência. Semelhante propagação só pode indicar aceitação crescente não apenas da parte dos artistas, como também do público.

---

1. Omar Calabrese chama a época contemporânea de "neobarroca", estendendo essa denominação às artes (CALABRESE, 1988). O referencial deixa de ser uma corrente próxima, o modernismo, para assinalar a relação analógica com o século XVII. Embora esteja longe de ser absurda, essa concepção apresenta problemas que não podem ser abordados neste artigo. Mas hoje em dia o conceito "pós-moderno" indubitavelmente é mais utilizado do que o proposto por Calabrese; a causa disso talvez esteja em que "pós-moderno" tomou-se a princípio uma palavra pejorativa e de utilização fácil, antes de alcançar respeitabilidade (tal como aconteceu com "maneirista" e, claro, "barroco").

Quais são as características que definem os filmes em questão?

Como o título “pós-moderno” indica, o novo estilo sucedeu ao que se convencionou chamar de “moderno”. Não é fácil dizer, tratando-se de cinema, o que pode ser enquadrado nessa última denominação. Ao contrário de outras artes, cujas tendências estilísticas foram mais ou menos sucedendo-se umas às outras, no cinema os estilos apresentaram-se quase simultaneamente. Isso porque em torno de 1920, poucos anos após a invenção do cinematógrafo, os primeiros cineastas já possuíam diante de si a história de inúmeras escolas artísticas e transpuseram suas propostas para o cinema. Convivem, desde então, filmes narrativos clássicos junto a filmes expressionistas, abstratos, impressionistas etc.

Tecnicamente denomina-se clássico o filme organizado de acordo com os seguintes parâmetros:

- a) existência de narrativa, portanto, de uma história com começo e fim;
- b) a narrativa transcorre como se os fatos acontecessem no momento presente do espectador;
- c) montagem sugerindo continuidade espaço-temporal;
- d) as imagens reproduzem pessoas e objetos tais como o senso comum supõe que sejam vistos no mundo real (o que habitualmente se chama “naturalismo”);
- e) teleologia dramática, pois tudo o que é apresentado na tela se relaciona com um fim narrativo bem-determinado.

A esmagadora maioria da produção cinematográfica seria, consequentemente, chamada de clássica, desde pelo menos *O Nascimento de uma Nação* (1915), de Griffith, passando por *E o Vento Levou* (1939), de Victor Fleming, até grande parte das fitas atuais. O ganhador do último Oscar, *Coração Valente* (1995), de Mel Gibson, foi realizado em estilo tão clássico quanto o do citado filme de Griffith, 80 anos mais velho.

Ao padrão cinematográfico clássico opuseram-se todos os demais estilos até os anos 70. Por isso, costuma-se chamar de “moderna” qualquer obra cinematográfica deliberadamente construída em desacordo com as normas acima enumeradas e que, além disso, procure o máximo de originalidade. Seriam modernos filmes como *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha; *A Chinesa* (1967), de Godard; *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. A diversidade é realmente grande, motivo pelo qual David Bordwell preferiu trabalhar com categorias como “cinema de arte” e “cinema paramétrico” evitando o uso do termo “modernismo” (BORDWELL, 1985: 310). Mas, tendo em vista o objetivo deste artigo, compreender o significado de “pós-moderno” na sua aplicação ao cinema, toma-se relevante contrapô-lo ao conceito genérico de “moderno” que, em suma, designa filmes não-naturalistas e avessos à tradição do cinema convencional.

A tudo isso, clássico e moderno, contrapõe-se o pós-moderno. Suas principais características são:

- a) utilização explícita e irônica de elementos de filmes antigos;
- b) virtuosismo;
- c) monumentalidade;
- d) predileção por visuais expressionistas;
- e) aceitação fetichista da tecnologia;
- f) distância de causas políticas e sociais;
- g) antinaturalismo (ainda que parcial).

Examinemos cada uma dessas características.

Dentre os traços definidores desse estilo, talvez o mais visível seja a instrumentalização de filmes do passado. Ao contrário dos cineastas de

qualquer linha moderna, os diretores pós-modernos não rejeitam a tradição. Por isso, nunca deixam de aproveitar temas, personagens, ambientações e outros componentes de antigas obras cinematográficas, inclusive a montagem clássica.<sup>2</sup> Muito já se disse acerca das “homenagens” que Brian de Palma fez a Hitchcock, ou das referências de *A Dama do Cine Shangai* (1987), de Guilherme de Almeida Prado, ao sensacional *A Dama de Shangai* (1948), de Orson Welles; pouco se falou, porém, sobre o quanto essa retomada do passado difere de posturas acadêmicas: ao invés de copiar modelos consagrados, os cineastas reprocessam-nos e neles imprimem a marca contemporânea. Ressurge no cinema, com toda força, a paródia. Nada melhor para exemplificar isso do que o reaparecimento do *happy end* quase onipresente durante décadas, rejeitado em épocas mais ousadas, renasce agora (como no já citado *Ata-me!* e em *Coração Selvagem*, 1990, de David Lynch) tão descarado e debochado que não se pode evitar risos ao assisti-lo em sua nova e irônica variante.

O cinema pós-moderno define-se também pelo virtuosismo. Reconhece-se a excelência técnica de boa parte dos seus cineastas: ninguém contesta o talento de Coppola (*O Selvagem da Motocicleta*, 1983) ou Scorsese (*Depois de Horas*, 1985), dentre tantos outros que já criaram segundo o estilo. A par disso, percebe-se a pouca consideração dos mesmos para com a parcimônia no processo de criação: não possuem o menor pudor de fazer uso de todos os recursos técnicos ou estilísticos.<sup>3</sup> Assim, em *Coração Selvagem* uma garota pula freneticamente sobre a cama; corta-se para a cena posterior com ela dançando sob luz estroboscópica. Pode-se não perceber significado profundo numa transição desse tipo, mas, de qualquer maneira, o efeito enche os olhos.<sup>4</sup>

---

2. Paradoxalmente assimilaram também uma proposta moderna: a auto-revelação do filme enquanto discurso, por exemplo, através de cenários que não escondem sua falsidade. Mas, afinal, o moderno não faz parte, hoje em dia, de uma tradição da história do cinema?

3. Os dois cineastas mencionados realizaram também filmes eminentemente clássicos, como *O poderoso Chefão* (1972) e *A Época da Inocência* (1993), cuidadosamente comedidos em termos de estilo.

4. Mas não com “poeira” como escreveu um crítico (Inácio Araújo, *Folha de S. Paulo*, 17 out. 1990, p. E-1).

Freqüentemente os filmes pós-modernos caracterizam-se pela monumental idade: *Blade Runner, o Caçador de Andrôides* (1982), de Ridley Scott; *Brazil, o Filme* (1985), de Terry Gilliam; e *Batman* (1989), de Tim Burtom, exemplificam a afirmação. Não há a penúria econômica que acompanhou as vanguardas cinematográficas dos anos 60 e 70. Ao contrário destas, os pós-modernos preocupam-se com o mercado e não agridem demais o público. Com isso, há dinheiro para que cenários grandiosos sejam montados, para que maquetes perfeitas sugiram enormes construções, para que se procurem roteiros que não limitem a narrativa a poucos e atarracados ambientes.

É conhecida a predileção do cinema pós-moderno por visuais expressionistas, onde abundam sombras, contraluz, névoas. A presença de luzes de néon, além de denunciar o culto à tecnologia, reforça a fascinação sobre o espectador. O clima misterioso sugerido por tais elementos se não perpassa obras inteiras, como *Querelle* (1983), de Fassbinder, e *Cidade Oculta* (1986), de Chico Botelho, pelo menos ocorre em diversos momentos da maioria dos filmes, como em *O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante* (1989), de Peter Greenaway. Nada disso impede que por vezes o cineasta opte pelo visual oposto, de cores berrantes, conforme observado em *Ata-me!* e em *Dick Tracy* (1990), de Warren Beaty. O efeito permanece altamente expressivo, pois sugere irrealidade, deformando pictoricamente o mundo cotidiano.

Uma das mais notáveis características dos filmes pós-modernos é sua distância de causas políticas e sociais, pelo menos diretamente.<sup>5</sup> Note-se que todas as fitas aqui mencionadas (com exceção, talvez, da dirigida por Coppola) diferem nesse aspecto tanto de certas obras do cinema clássico, por exemplo, *As Vinhas da Ira* (1940), de John Ford, como de gran-

---

5. Linda Hutcheon atribui caráter político ao pós-modernismo valendo-se de obras que, através do questionamento do discurso, da autoridade e do poder, ligam-se ao movimento negro, ao feminismo e às lutas das minorias em geral (HUTCHEON, 1991: 34-35). No entanto, a própria autora reconhece que “o pós-moderno não é transformativo em termos de aspiração nem totalmente oposicional em termos de estratégia” (p. 269). Não é preciso ir mais longe para entender a diferença entre a posição pós-moderna e a militância dos cineastas de outros tempos, quando a arte era, mais do que qualquer outra coisa, um instrumento para efetivar a revolução.

de parte dos filmes modernos, como *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. Nem é preciso falar da divergência quanto a filmografias essencialmente políticas, como a soviética dos anos 20. O fato é que se constata no cinema pós-moderno menos alienação do que um desiludido ceticismo: após a derrocada das utopias revolucionárias, pouco restou em termos de esperança num futuro melhor para a sociedade. É conhecida a ligação entre o pós-moderno e a propaganda: parte da nova geração de artistas, ao invés de visar a transformação do sistema político-econômico, aderiu ao próprio. Não cria obras para estimular a revolução, nem participa de movimentos contestadores; ao contrário, produz comerciais de TV ou filmes no estilo dos mesmos. São fitas tecnicamente impecáveis, dinâmicas, mas que não fogem demais do gosto popular: o sucesso de *2 Semanas de Amor* (1986), de Adrián Lynç, atesta esse fato. Naturalmente, essa corrente pós-moderna sofreu violentos ataques da crítica pela semelhança de suas obras com a propaganda televisiva.

O antinaturalismo pós-moderno mescla-se a elementos naturalistas. Mesmo que a tendência seja mostrar imagens segundo parâmetros clássicos, sempre há notas dissonantes, como os peixes de aquário do final de *Carlota Joaquina. Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati; ou o avião de papelão pintado que levanta vôo em *O Fundo do Coração* (1982), de Coppola; ou ainda o céu laranja de tantos filmes. Numa época em que efeitos especiais são capazes de reproduzir com perfeição qualquer criatura ou situação imaginável, os pós-modernos invariavelmente quebram a expectativa de que o filme se assemelhe 100% com a realidade.

Percebe-se que o pós-moderno não é somente um gênero cinematográfico, mas um estilo de época, pois filmes de todos os gêneros conhecidos (musicais, melodramas, ficção científica etc.) foram realizados segundo os elementos acima enumerados.

Nenhuma das características pós-modernas ficou sem receber sua crítica feroz, a começar da citada reutilização de elementos de filmes antigos, vista como mero pastiche. Tudo parecia motivo para que o pós-moderno fosse considerado uma forma de decadência artística:

virtuosismo tornou-se, aos olhos da crítica, apenas talento desperdiçado; monumentalidade não passava de chamariz para o público; o visual expressionista era tido como lugar-comum; a aceitação da tecnologia, como cumplicidade com o mundo capitalista; o caráter apolítico e a despreocupação social, como capitulação ideológica; o antinaturalismo, como estetização inútil. Apreciadores do cinema tradicional recusavam o pós-moderno pelo seu antinaturalismo (ou seja, pouca coisa parecia real naqueles filmes). Adeptos da vanguarda acusavam o pós-moderno de proporcionar insignificantes inovações estilísticas; consideravam-no a última e decadente manifestação do modernismo, um reflexo da crise dos tempos atuais, marcados, segundo diziam, pela ausência de valores vitais e pela instabilidade (SUBIRATS. 1991: 107-109).

Será tudo isso verdade?

Ataques ao Cinema (de) Novo

Ao que parece, mais uma vez a produção artística de uma nova geração foi injustamente desvalorizada por saudosistas. Seria lícito depreciar, sem distanciamento crítico, novos estilos e criações? A comparação negativa com obras de gerações anteriores invariavelmente desconsidera a especificidade do que acaba de nascer, que, exatamente por ter acabado de nascer, quase não tem, ou não tem, prestígio. Não foi isso o que ocorreu com o próprio Cinema Novo? E, antes dele, com o Modernismo na poesia, com o Impressionismo na pintura, com o Romantismo na música e na literatura?

Não se pode pedir que todos gostem de cada proposta estética que surja no horizonte da arte. Mesmo porque muitas não vingam, resultando em frutos escassos e sem valor. É bom que se saiba, todavia, do risco de se atacar cegamente o que amanhã poderá ser a tendência estilística hegemônica. E, quando a nova escola proporciona obras da qualidade de *Asas do Desejo* (1987), de Wim Wenders, agressões indiscriminadas se encontram à beira do ridículo. O estilo, enfim, se propagou a ponto de concorrer com a popularidade do padrão clássico.



fenômeno poucas vezes observado ao longo do século de existência do cinema.<sup>6</sup>

Recorde-se a recepção negativa de duas obras pioneiras do pós-moderno: *Black Runner*, que inicialmente não agradou nos Estados Unidos, e *O Fundo do Coração*, um dos maiores fracassos de bilheteria da história. Público e crítica não entenderam os filmes quando de seus lançamentos; hoje ambos são verdadeiros *culis* e inúmeras obras são realizadas com parâmetros semelhantes e fazem sucesso. Um sinal dos tempos é a evolução do prestígio de Spielberg.<sup>7</sup> Ele fez, talvez, o primeiro filme dentro do espírito pós-moderno, *Os Caçadores da Arca Perdida* (1981), obteve bilheterias fabulosas, mas durante muito tempo não foi encarado com seriedade: quanto se ouviu dizer que dirigia apenas obras infantilóides! O fato de Spielberg ter recebido um Oscar (inclusive com a menina de vestido vermelho num filme em preto e branco) talvez importe menos do que ser visto agora como um cineasta de respeito, aliás merecedor de estudos.<sup>8</sup> Em suma, o pós-moderno se afirmou no cinema como não seria de se esperar há dez anos. Raramente recebe ataques frontais como até há pouco tempo. Mesmo severos vanguardistas adotam, talvez a contragosto, a postura de tolerância.

É perceptível a ironia do nome “pós-moderno”: a nova escola se afirmou depois de outra, a moderna, que se julgava definitiva. Ou “moderno” com suas acepções de “atualizado” e “progressista”, não sugere juízos positivos de valor? Como se tudo o que dele se diferencie não passasse de antigüidade ou degenerescência? Sim, o adjetivo “moderno” pode indicar

---

6. A penetração do estilo pós-moderno chegou a um dos maiores redutos do conservadorismo artístico: a telenovela. Várias telenovelas brasileiras se envolveram com princípios pós-modernos; recorde-se, por exemplo, a cachoeira computadorizada de *Fera Ferida* (1993-1994), da Rede Globo, tantas vezes ironizada pelas próprias personagens e aceita tranquilamente pelo público.

7. “Steven Spielberg seria o cineasta-padrão da pós-modernidade” (LABAKI, 1991: 32). opinião que está a exigir verificação historiográfica.

8. Aceitar ou não a concepção de mundo que sustenta a criação pós-moderna (relativismo, ausência de compromissos etc.) é pouco relevante diante da necessidade de que o estilo receba a atenção cuidadosa de teóricos e historiadores. A fantasmática destes precisa ser posta entre parênteses por algum tempo.

tais significados, mas nem por isso o modernismo em todos os campos artísticos, da arquitetura ao cinema, deixou de ser ultrapassado.

Pode-se acusar cineastas pós-modernos de muita coisa, mas não de ingenuidade: seus olhos estão voltados para a história do cinema, reconhecem méritos das escolas anteriores e provavelmente não ignoram os movimentos de ascensão e queda das mesmas. Talvez até saibam que sua própria existência está condicionada aos ciclos do gosto, ou seja, que estarão na ribalta apenas até que surja um novo pretendente, um novo estilo que reúna forças para se fazer notar.

### **Bibliografia**

- BORDWELL, David. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Londres, Methuen & Co.
- CALABRESE, Omar. (1988). *A idade neoharroco*. São Paulo, Livraria Martins Fontes.
- HUTCHEON, Linda. (1991). *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro, Imago.
- LABAKI, Amir (org.). (1991). *O cinema dos anos 80*. São Paulo, Brasiliense.
- METZ, Christian. (1980). *Psicanálise e cinema*. São Paulo, Global Editora.
- SUBIRATS, Eduardo. (1991). *Da vanguarda ao pós-moderno*. 4. cd. São Paulo, Nobel.