

Hiper-realidade e hibridação no cinema contemporâneo

DENIZE CORREA ARAUJO
Universidade Tuiuti do Paraná/UTP

Resumo

A proposta deste estudo é analisar três momentos nos quais duas estéticas se hibridizam: no curta *Como se morre no cinema* (Luelane Correa, 2001), uma releitura da estética da fome em versão pós-modernista; no longa *Ladrões de sabonete* (Maurizio Nichetti, 1989), um contraponto entre a estética neo-realista e a publicitária; e em *Dogville* (Lars von Trier, 2004), considerado “cinema de fusão” na estética do Dogma. O referencial teórico incluirá os conceitos de hiper-realidade de Baudrillard, de rizoma de Deleuze-Guattari, de intertextualidade de Kristeva, de obra aberta de Eco e de dialogismo de Bakhtin.

Palavras-chave

hiper-realidade; hibridização; rizoma; dialogismo; intertextualidade

Abstract

This essay intends to analyze three moments in which two aesthetics become hybrid: in the short *Como se morre no cinema* (Luelane Correa, 2001), a rereading of the “hunger aesthetics” in post-modernist version; in the feature film *Ladrões de sabonete* (Maurizio Nichetti, 1989), a counterpoint between neo-realist aesthetics and publicity; and in *Dogville* (Lars von Trier, 2004), considered “fusion cinema” within the Dogma proposal. I intend to work with Baudrillard's concept of hyperreality, Deleuze-Guattari's notions of rhizome, Kristeva's approach of intertextuality, Eco's concept of open work, and Bakhtin's notion of dialogism.

Key words

hyperreality; hybridism; rhizome; dialogism; intertextuality

Minha proposta é incentivar uma reflexão sobre a hibridação de estéticas, que provoca o que denomino de “estética da hipervenção”, considerando “hiper” no sentido baudrillardiano de hiper-realidade televisão. Certamente, as possibilidades de transmissão ao e “venção” como “invenção”, “intervenção” e “hibridação”. Pretendo analisar três momentos onde duas estéticas se hibridizam: no curta *Como se morre no cinema* (Luelane Correa, 2001), uma releitura da estética da fome em versão pós-modernista; no longa *Ladrões de sabonete* (Maurizio Nichetti, 1989), contraponto entre a estética neo-realista e a publicitária; e no longa *Dogville* (Lars von Trier, 2004), considerado “cinema de fusão” na proposta do Dogma.

Proponho como teorias de base o conceito de hiper-realidade de Jean Baudrillard, a noção de intertextualidade de Julia Kristeva e o conceito de rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Devo acrescentar, porém, que ao invés de considerar a hiper-realidade só no sentido de uma realidade virtual decorrente das novas tecnologias, considero-a também no sentido metafórico de uma “outra” realidade, que não a tradicional. A hibridação de estéticas é mais uma instância que se une aos outros tipos de hibridação, de gêneros e de mídias, que atualmente se tomaram quase que uma tendência do cinema e do audiovisual em geral. Os textos híbridos oferecem uma versão atualizada dos conceitos de intertextualidade (Kristeva), de obra aberta (Eco) e de dialogismo (Bakhtin), criando uma rede interativa de conexões hipertextuais que desafiam sistemas arbóreos e encorajam trajetos rizomáticos.

Considero que o que une os três filmes em análise é o aspecto híbrido, a criação de um texto hiperposto ao de base, sendo que este novo enfoque, relendo seu texto-base, dialoga com seus

elementos e o recontextualiza em novo cenário, em escala gradual. *Como se morre no cinema* conversa com a estética do Cinema Novo, através do relato de um dos personagens, o papagaio, que ganha voz e cor no novo ambiente; *Ladrões de sabonete* insere a estética neo-realista no cenário pós-modemista do tempo e espaço da publicidade, fazendo um paralelo do cinema-arte com o marketing da televisão; *Dogville* se utiliza da linguagem do teatro e do imaginário do cinema gangsteriano para construir seu texto de fusão, onde são desconstruídas as barreiras do cenário para que o texto se liberte de suas amarras e se concentre em sua essência. Além disso, a presença da atriz Nicole Kidman questiona a proposta do Dogma, que, convergindo com a do Cinema Novo e a do Neo-Realismo, valoriza atores não-famosos, evitando a atuação de super astros que poderiam, pela simples presença, imprimir conotações irrelevantes ao argumento proposto.

Julia Kristeva define a intertextualidade e afirma que “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação dum outro texto” (146).

Analisados sob este prisma, os três textos são intertextuais, criando um dialogismo de vozes (Bakhtin) e se constituindo em textos “abertos” (Eco). Contudo, acredito que podemos ir além da intertextualidade, no caminho de uma hipertextualidade expressa mais em conteúdo que em forma. Se o hipertexto é uma condensação de textos que se projetam no mesmo tempo e no mesmo espaço, como possibilidades de leituras paralelas, aqui se traduz em termos de hibridação, provocando um questionamento sobre fundamentos metafílmicos, questionamento este que leva justamente à questão da criação de um texto-hiper, endossando o que denomino de estética da hipervenção. O vocábulo “hiper”, do grego “encima”, “acima” ou “sobre”, em minha proposta se refere à noção de “hiper-realidade” concebida por Baudrillard e transposta ao cenário da ficção, o que deixa o conceito de “realidade” ainda mais abstrato, quase que metafórico, como uma hiperficção. A este prefixo junta-se o sufixo “venção”, que é uma aglutinação dos vocábulos “invenção” e “intervenção” que também colaboram para a idéia de “hiper”, visto que interagem no cenário ficcional, onde a invenção pode ser uma

constante e a intervenção resulta em intertextualidade. A última parte do sufixo, “ção” pode ser incorporada em “hibridação”, que é a preocupação fundamental deste artigo. Assim, hibridação no cotejo que proponho seria a co-existência de duas estéticas distintas que dialogam e se complementam, criando um texto terceiro com elementos de ambas as estéticas-base.

No curta *Como se morre no cinema*, o papagaio que sobreviveu à morte na tela inventa sua versão, provocando a interação de seu texto com o original de Nelson Pereira dos Santos, que, por sua vez, contribui com o filme, dando depoimentos que endossam a releitura. A diretora, além de propor uma versão pós-modemista que transcriba o original, questiona a caracterização do polêmico debate sobre documentário e ficção.



Vidas Secas

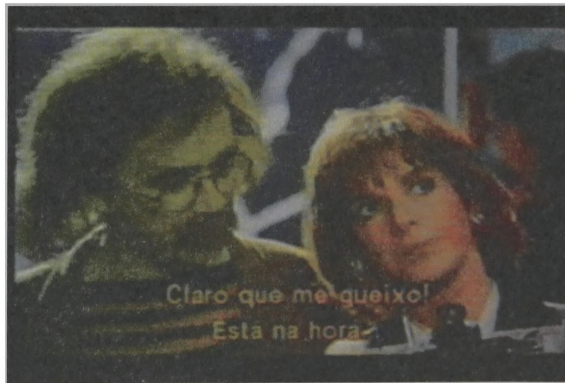


Como se morre no cinema

A intervenção em *Ladrões de sabonete* atua em dois níveis por trabalhar com idéias associadas, mas diversas. Uma destas idéias é a intervenção real dos comerciais na transmissão televisiva de filmes que, em um segundo nível, gera a intervenção da publicidade a cores no cenário preto e branco do texto que supostamente deveria ser veiculado. A intervenção é tão recorrente e intensa que termina por mudar radicalmente ambos os textos, questionando ambas as estéticas, do cinema-arte e do comercial. A atriz do filme-arte passa a anunciar produtos, e a da publicidade se interessa pelo cinema-arte, confessando que seu sonho seria trabalhar com um diretor de verdade.



Ladrões de sabonete



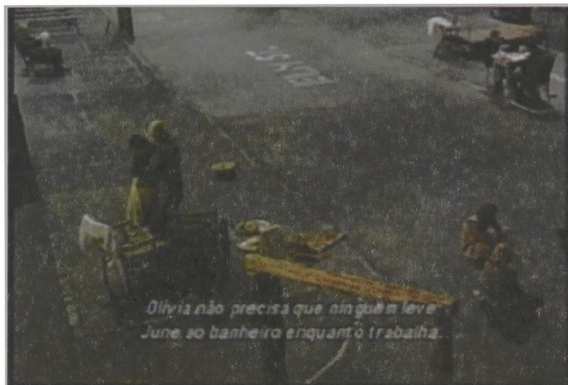
Ladrões de sabonete

Em *Dogville*, a invenção e a intervenção provêm de fontes diversas, sendo uma delas o teatro. Aos moldes do teatro épico de Brecht, em sua maneira distanciada de narrar, o longa retira da tela

todas as distrações aludidas por cenários espetaculares. Retirando paredes reais, incentiva a invenção de paredes imaginárias, fazendo com que a intervenção do espectador seja decisiva e necessária.



Dogville



Dogville

Por outro lado, mesmo sem intervenções, o espectador deve se adaptar ao contexto. Trabalhando com a estética do teatro, interagindo com outras duas, a do filme de gângster e a da proposta do Dogma, Lars von Trier cria seu “cinema de fusão”. Como ele mesmo define: “meu desafio é conseguir uma fusão entre o cinema, o teatro e a literatura”. Apesar disso, o diretor dinamarquês não considera *Dogville* teatro filmado. O diretor continua:

é importante que não se pergunte aqui o que é ou não cinematográfico. Porque chegamos a um estado onde tudo é

possível... É essencial que os elementos do teatro e da literatura não se misturem com os meios de expressão cinematográfica. O todo deve funcionar como uma fusão sólida. É preciso produzir uma aliança harmoniosa.
(www.atalantafilmes.pt)

A estética da hipervenção encontra, em *Dogville*, sua definição expressa. O filme, desde sua produção, é um híbrido: filmado na Suécia, em inglês, retrata as Montanhas Rochosas do Colorado, nos anos 30, e alude ao cinema de gângster. A proposta do Dogma encontra aqui parte de seus elementos, a ausência de cenário espetacular, a inexistência de trilha sonora marcante, o resgate da espontaneidade e da verdade sempre buscada pela protagonista. Interagindo com esses elementos, surge uma personagem emblemática, uma atriz famosa, que contradiz o Dogma e que provoca no imaginário uma leitura pré-concebida dos paradigmas hollywoodianos da mocinha que foge dos gangsters, que pede refúgio em uma cidadezinha ingênua e que é aceita em um primeiro momento. O desenrolar do filme, entretanto, vai desconstruir todos os clichês desenvolvidos no início do filme. É como se a realidade fílmica, com suas especificidades e verossimilhanças, ficasse suspensa por um tempo e entrasse em cena uma hiper-realidade, onde a mise-en-scène vai tomando conta da narrativa até o desfecho inesperado que, por mais agressivo que seja, é compartilhado pelos espectadores. Nessa hiper-realidade, tipo realidade acima do real, o cenário (ou a falta dele) já não é ponto de discussão, como também não o é a expectativa de continuidade e desfecho do filme de gansgster, para dar lugar a uma despatemalização e desmistificação da ingenuidade do lugarejo, com seus personagens patéticos. Misturando elementos do teatro, da literatura e do cinema, a fusão de Lars von Trier hibridiza a estética do Dogma, em forma, e transcende a narrativa em progressão, dando um “loop” preciso e rápido, desterritorializando os espectadores e forçando-os a tomar posição na nova proposta, que quebra a associação clichê da cidade pequena com seus habitantes bondosos, rompe com a idéia da boa intenção da protagonista, definindo-a como arrogante em se considerar

superior aos outros, e, finalmente, leva à conclusão de que, como em Sodoma e Gomorra, nada sobra de aproveitável sobre a cidadezinha, nada se perde com sua destruição.

Trabalhando com a tríade “realidade-ficção-imaginário” a estética da hipervenção atua em dois níveis: a realidade teatral do cenário, a ficcionalidade do texto e o imaginário evocado e desmistificado, em um primeiro nível, e a constatação da reversão da trama em um segundo momento. Isso faz com que os três pilares, sobre os quais o texto parecia estar construído, desmoronem, levando com eles os resquícios de uma série de elementos que pareciam fundamentais ao texto, ou seja, uma linearidade narrativa, uma série identificável de clichês melodramáticos e uma possível dicotomia “bem x mal”, que se delineia desde o início. A hipervenção neste texto se caracteriza pelo espaço/tempo hiper-reais criados pela inversão brusca da linha contínua seguida pelo desenvolvimento da trama até o momento de sua ruptura, como se o espaço do cenário, já praticamente inexistente, passasse a ser etéreo, um espaço filosófico, onde idéias abstratas tomam formas concretas e barbarizam o espectador. Nesta passagem, parece que todas as idéias e conceitos “arbóreos” se tomam rizomáticos, formando uma imensa linha de fuga que toma formas inesperadas e opera em direção reversa, constatando a evidência de fatos insustentáveis, sem volta, exigindo solução fatal.

Em *Ladrões de sabonete*, a tríade opera de maneira diversa: em estrutura de encaixe, o filme mostra um estúdio de TV onde o filme 2 está sendo veiculado. Dentro deste espaço hiper-real da transmissão televisiva é que ocorre a cena do filme 2, que supostamente deveria ser preto e branco, aos moldes da estética neo-realista, e que após um blecaute no estúdio sofre a intervenção dos comerciais da TV. O diretor do filme 2 (que é o próprio Nichetti) entra no espaço da transmissão para corrigir o erro, e acaba sendo capturado pela trama. A estética da hipervenção, neste filme, se manifesta pela intervenção de uma mídia em outra. A publicidade e o cinema se hibridizam de tal forma que fica difícil saber qual é qual. O pai de família do filme assim define: “se é em preto e branco é o filme, se

é a cores é a publicidade” Contudo, este é um dos aspectos que mais sofrem intervenções, ocasionando a entrada da atriz da publicidade no preto e branco do filme, e a atuação da atriz do filme no espaço publicitário, em cores.



Ladrões de sabonete

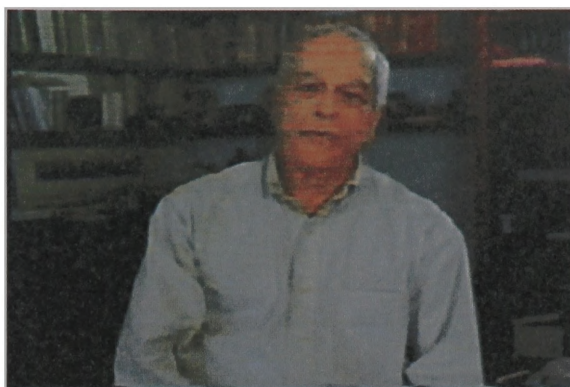


Ladrões de sabonete

Enquanto no espaço/tempo hiper-real de *Ladrões de sabonete* a ênfase é na intervenção, e *Dogville* privilegia a hibridação, em *Como se morre no cinema* é a invenção que se toma a protagonista da trama, encarnada na imaginação do papagaio de *Vidas Secas* que se ergue das cinzas e oferece sua versão dos fatos do filme-base, agora em cores. Considerando que o cinema trabalha com a percepção e a ilusão da realidade, a diretora Luelane explora esse aspecto, além de remeter ao imaginário já enraizado pela estética do Cinema Novo, corroborado pela presença atestatória de Nelson

Hiper-realidade e hibridização no cinema contemporâneo

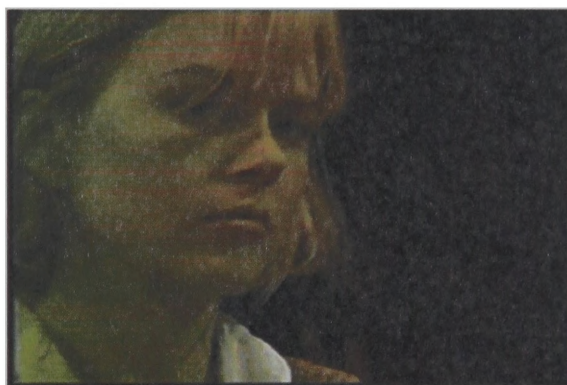
Pereira dos Santos. No jogo de interfaces da estética do Cinema Novo e da do pós-moderno, neste espaço hiper-real, prevalece a releitura contemporânea que oferece uma versão lúdica do cenário árido do filme-base.



Como se morre no cinema

A estética da hipervenção se manifesta em três níveis nos filmes analisados, começando por *Como se morre no cinema*, onde inicia de maneira “light”, como se fosse um “chat” (conversa), aludindo ao sufixo “venção” como “invenção”; em um segundo nível, toma-se mais densa em *Ladrões de sabonete*, já na fase “dating” (namoro), ocasionando a “intervenção” da estética da publicidade pós-modemista na trama neo-realista, intervenção esta que se reflete na realidade, fazendo com que as interrupções para comerciais sejam menos freqüentes, e no espaço/tempo hiper-real da trama, que sofre mudanças substanciais a ponto de não ser mais reconhecida pelo telespectadores do filme 1. Continuando seu caminho, a estética da hipervenção se manifesta de forma mais vital em *Dogville*, agora em “love affair” hibridizando totalmente estéticas diversas, no espaço/tempo hiper-real entre o cinema, a literatura, o teatro e a proposta do Dogma. Lars von Trier oferece um “quase teatro”, “quase literatura”, “quase cinema”, tudo parece ser uma coisa mas é outra, e não se sabe bem o que é, a começar pelo cenário desenhado no chão, tendo como fundo as Montanhas Rochosas “fake” dos Estados Unidos, mas que poderiam ser de qualquer lugar, refletidas no

fundo por vezes branco e por vezes preto para sinalizar o dia e a noite, tudo evidenciando a granulação do vídeo digital e do filtro amarelado, hibridizando também as estéticas digital e a do Dogma, que trazem de Hollywood uma Nicole Kidman que inicia seu percurso como fugitiva, incentivando nosso imaginário já condicionado, em cena déjà vu, e termina revertendo nossas expectativas.



Dogville

O caminho percorrido neste espaço/tempo hiper-real também se desenvolve em níveis gradativos: em *Como se morre no cinema* há uma certa linearidade em ambas as histórias, em forma de episódios, com poucas digressões. A hibridação aqui é a oscilação entre documentário e ficção; *Dogville* evolui de forma sistemática e cronológica, com algumas elipses e um final radical. Em *Ladrões de sabonete*, contudo, as intervenções são tantas que o percurso é entremeado por linhas de fuga, seguindo uma estrutura rizomática (Deleuze-Guattari). Segundo Deleuze e Guattari,

qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo (p. 15)... não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas (p. 17)... As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras (p. 17)...

Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas, (p. 18)

Embora a hibridação de estéticas fique evidente nos três textos aqui sob análise, é especialmente em *Ladrões de Sabonete* que o processo fica explícito. “O filme de ficção é duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção), e pelo modo como representa (imagens de objetos ou atores)” (Aumont, 100). No filme em questão, há um outro nível de irrealidade, visto que as estéticas se visitam e se hibridizam, fugindo ainda mais do fugaz conceito de realidade. A estética da hipervenção tenta dar conta desse universo onde as intervenções são significativas e alteram o texto-base não só em sua estrutura formal, mas em seu conteúdo intrínscico, levando a uma hiper-realidade.

Bibliografia

- AUMONT, J. 1994. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papyrus Ed.
- BAKHTIN, M. 1981. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Austin: Univ. of Texas Press.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. 2000. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. SP: Ed. 34.
- ECO, U. 1989. *The Open Work*. Cambridge: Harvard Univ. Press.
- KRISTEVA, J. 1984. *Revolution in Poetic Language*. NY: Columbia Univ. Press.
- www.atalantafilmes.pt (entrevista Lars von Trier)