

O cinema de Hollywood e a invenção da América

Mídias e interculturalidades locais e globais

Cláudio Cardoso Paiva*
Universidade Federal da Paraíba

1 Primeiro Plano

Proponho um mapeamento seletivo dos temas relacionados à irradiação da cultura norte-americana pela arte tecnológica do cinema. A experiência cinematográfica funciona com um gigantesco vetor de atração, congregando as nações mundiais numa aldeia global; irremediavelmente, estamos todos ligados a essa sensorialidade. No sentido empregado por Edgar Morin, somos todos pertencentes à Terra-Pátria e a ecologia do cinema contribui favoravelmente para esta conjunção. Cumpre então lançar uma mirada sobre o cinema de Hollywood, buscando ver além das dimensões meramente organizacionais e financeiras que estruturam essa grande indústria, e contemplá-lo ludicamente como uma expressão da sétima arte, como uma “reapresentação” do mundo que consegue nos transportar para a cena dos grandes acontecimentos além das fronteiras geográficas e temporais.

Há filmes clássicos como *Os Dez Mandamentos* (Cecio B. de Mille, 1956), *E o vento levou* (Victor Fleming, 1939) e *2001, uma*

odisséia no espaço (Stanley Kubric, 1968), que - malgrado a diversidade de estilos - aglutinam uma grande comunidade universal formada pelos indivíduos interligados pelas imagens do cinema. Mas, este cinema é forte principalmente por penetrar nos recantos mais intimistas do Ser, fustigando as sensações, emoções e sentimentos mais profundos. Isto ocorre certamente porque entre o olho e o espírito do espectador se instaura o lugar de encontro com seu Outro, que fascina e assombra, como um velho (des)conhecido.

Contendo um acervo monumental das mitologias universais, o cinema tem o poder de entrelaçar as teias simbólicas das infinitas culturas tramadas no fio da história. Os livros fabulosos, as fábulas mais verossímeis, os épicos arrebatadores, as tragédias insólitas e os afetos mais nobres são materializados na visibilidade radical do cinema; isto evidentemente propicia uma aproximação das fronteiras entre os povos mais distantes. Há filmes distintos, como *Intolerância* (Griffith, 1916), *Tempos Modernos* (Chaplin, 1936) e *Assim caminha a humanidade* (George Stevens, 1956), que atuam no imaginário coletivo simultaneamente como vetor das experiências de êxtase, ternura, amor, ódio e perplexidade, simplesmente porque são nar-

*claudiocpaiva@yahoo.com.br

rativas que condensam as afetividades mais extremas dos seres humanos.

2 A indústria e a vontade de eternidade

Ocorre que o cinema nasceu sob o signo industrial da reprodução e da serialidade, como mostra Walter Benjamin, em seu estudo sobre arte e reprodutibilidade [1936]. Não se pode contemplar a aura do cinema sem as suas cópias. Há uma demanda importante pelas imagens e sons do cinema porque este permite aos indivíduos sonharem acordados, despertarem para a alteridade do mundo, expandirem a consciência e ampliarem as portas da percepção. As imagens extraordinárias do cinema se comunicam com a dimensão subterrânea do inconsciente coletivo, e assim acalenta os desejos mais profundos da humanidade. O cinema vai longe no dom de iludir sobre a transcendência da morte. O fascínio exercido pela sétima arte se justifica pelo fato desta arte excitar a imaginação dos homens e das mulheres em torno do poder, beleza, amor e vontade de eternidade.

A grande metáfora do cinema resplandece no filme *A Rosa Púrpura do Cairo*, mostrando a necessidade diária do espírito humano de transcender a dura rotina do cotidiano. Os espectadores querem sempre mais, e na aceleração dos seus tempos de trabalho misturados aos tempos de lazer, desejam os sonhos em quantidade e diversidade; ou seja, um tipo de exigência que casa bem com os interesses mercadológicos da indústria cinematográfica.

O ritmo industrial, a contabilidade e a aceleração tecnológica, que caracteriza a grande massa de produtos do cinema de Hollywood,

não têm muito tempo para uma depuração sensível e categórica da criação artística. Tudo o que existe de magnífico na realização cinematográfica se deve, sobretudo, ao trabalho da memória e da imaginação criativa, e isso não tem nada a ver com os protocolos comerciais, financeiros e mercadológicos. Quando a prioridade do cinema é o lucro e a rentabilidade a experiência se torna pobreza. Reconhecemos os domingos em festa e dias de glória passados com os super-heróis e as grandes estrelas no templo sagrado do cinema. Mas sabemos que na indústria dos sonhos, estrategicamente é elaborado um repertório persuasivo de informações, emoções e sentimentos prontos para serem consumidos pelas massas. Assim, desde as aventuras de *Simbad*, *Flash Gordon* e *Tarzan* até o ciclo interminável de subprodutos como *Superhomem*, *Batman*, *Matrix* e *Guerra nas Estrelas*, temos esquemas prontos e fórmulas de sucesso que “satisfazem” o fantástico sonho de consumo das massas.

Para o melhor e para o pior a produção em série gerou o kitsch (uma arte provisória, ornamental, de fácil assimilação), vista como “arte do banheiro ou arte da felicidade”, segundo Abraham Moles (1977), funciona como um modelo estético bastante privilegiado na sociedade de consumo. Porém, mesmo na arte kitsch há *insights* valiosos para apreendermos o sentido das obras de arte tecnológica, incluindo as narrativas de Hollywood, que respondem aos anseios dos leitores e espectadores informados pelos jornais, cartazes publicitários, quadrinhos e televisão; o kitsch visa atender a expectativa das platéias, em que a aceleração, velocidade e intensidade funcionam acionando valores estéticos, sensoriais e cognitivos.

Os desenhos de Walt Disney, o Mágico

de Oz, os tubarões, E.T.s e dinossauros ficarão no inconsciente ótico das gerações futuras como signos alegóricos que dão sentido à vida dos indivíduos na sociedade de massas, como fábulas importantes na realização cotidiana de milhões de homens, mulheres, velhos, crianças, consumidores e cidadãos.

3 As transgressões simuladas na idade média

A ficcionalidade de Hollywood se assemelha a uma segunda pele da cultura norte-americana, naquilo que esta cultura tem de pragmática, funcional e democrática, mas também de narcisista, compulsiva e consumista. Existe, é evidente, um componente imperialista na ideologia do cinema de Hollywood, como de resto na tessitura histórica e sócio-cultural norte-americana. É estratégico para o debate sócio-cultural que esse componente seja permanentemente assinalado e também que sejam atualizadas as modalidades críticas e histórico-interpretativas. O próprio cinema nos mostra as possibilidades de articulação crítica, desmontagem e remontagem dos produtos ideológicos, como na longa tradição inconformista que contempla *Juventude Transviada* (Nicolas Ray, 1955), *O Selvagem* (László Benedek, 1954), *Caçada Humana* (Arthur Penn, 1966), *Sem Destino* (Denis Hooper, 1969), *Perdidos na Noite* (Schlesinger, 1969), *A noite dos desesperados* (Sidney Pollack, 1969), *O dia do gafanhoto* (John Schlesinger, 1975) e *Na época do Ragtime* (Milos Forman, 1981), entre outros. Todos esses títulos são ícones do inconformismo norte-americano em Hollywood, são expressões radicais da indignação, olhares ácidos

sobre o consumismo, o individualismo e as modalidades de segregação étnicas, sociais, econômicas e sexistas.

É interessante perceber como a experiência de multiculturalidade, interpenetrações de idéias, discursos e ações advindos das temporalidades e localidades mais remotas, matiza uma configuração universalista ao cinema norte-americano. O Egito, Roma, a Grécia antiga, a Europa medieval, a América profunda representados na tela são mais do que simples resgates históricos; são reterritorializações, desdobramentos e revelações da história por um viés consoante com as mitologias da sociedade de massas; transformação dos arquétipos que se tornam clichês, mas que asseguram experiências afetivas, poéticas e sensoriais.

O cinema forjou uma aproximação imaginária entre os fãs, espectadores, cinéfilos e as corporeidades virtuais dos personagens de Cleópatra, Júlio César, Cristo, Merlin e Napoleão, e com a mesma “intimidade” os cinéfilos podem visualizar, interagir e acariciar a pele ficcional de Buda, Gandhi, Mata Hari e Rodolfo Valentino. Nesse contexto de imagens paradoxais geradas pela grande usina do cinema, buscarei situar um ponto de vista defendendo a sétima arte como um motor para a fruição das experiências fundamentais da estética, poética e catarse. E para isso, procurarei colocar em relação as matrizes culturais e as matrizes industriais que concorrem na elaboração do produto final.

4 Elementos para uma antropologia do cinema

Hoje, no campo recente das ciências da comunicação, assistimos aos esforços de atu-

alização do tema que transita pelas interfaces da mídia, sociedade, política e educação, mantendo conexões permanentes com a ética e a estética. E, no que respeita especificamente à pesquisa, há um repertório importante de trabalhos demonstrando as formas de dominação e resistência cultural, conferindo - de certo modo - uma marca à moderna tradição da crítica brasileira e latino-americana. Mas ao mesmo tempo, positivamente, no contexto da globalização cultural, encontramos novas perspectivas mostrando como, durante o chamado “século americano”, não cessaram de ser produzidas imagens, sons e discursos reveladores das contradições e paradoxos da maior sociedade de consumo do planeta. Como um exercício de psicanálise e antropologia da cultura, o cinema tem o poder de revelar a estranheza, a parte reprimida dos indivíduos e das sociedades, criando um campo propício para a passagem por onde se comunicam o plano do desejo e o plano da representação; logo, o cinema possui uma dimensão crítica e uma outra terapêutica, como sugeria Gilles Deleuze, em seus estudos sobre a filosofia e o cinema (1983 e 1985).

Os estudos culturais em comunicação têm revelado várias experiências geradas nas zonas fronteiriças entre o histórico e o ficcional, o real e o virtual, o semiótico e o simbólico. E o contexto da paisagem norte-americana constitui um lócus privilegiado, pois estando no epicentro do capitalismo global, testemunha os encontros e as associações mais surpreendentes, cujo sentido afirmativo não pode ser negligenciado pelas culturas híbridas do planeta. Por este prisma pode-se estimular a discussão dos problemas do pós-colonialismo, das mediações sociais, do local da cultura no contexto global, assim

como as expressões étnicas, as minorias ideológicas, as redes de sociabilidade, as ações afirmativas e as modalidades de politização do cotidiano. Tudo isso confere novos matizes ao campo das ciências da comunicação e às relações entre o Brasil e os Estados Unidos, no que concerne à nova ordem econômica, política e sócio-cultural, criando um campo de visibilidade e oralidade para contemplarmos os estilos de interculturalidade tramados nos contextos locais (regionais) e globais (transnacionais).

5 As telas e redes multiculturais

Buscamos um caminho diferente do habitual, invertendo a lógica assustada com a dominação imperialista norte-americana e o controle da sociedade pela indústria cultural, procurando uma alternativa para driblar o pensamento único que percebe a globalização como um processo cruel de desmantelamento das culturas locais. Seguimos a premissa de que as noções de imperialismo e colonialismo precisam ser contrapostas e dialogizadas com as noções de multiculturalismo, interculturalidade e pós-colonialismo. Na Europa e nos Estados Unidos, os descendentes dos antigos colonizadores, migrantes, estrangeiros do mundo inteiro têm realizado uma complexa cartografia cultural, reterritorializando as experiências, os agenciamentos, as contratualidades simbólicas, promovendo associações multiétnicas e interculturais. (Isso também acontece entre o Brasil e Portugal, no que respeita à ficção televisiva seriada, desde a exibição internacional de *Gabriela* até a transmutação de *Os Maias* para os audiovisuais).

No interior dos processos culturais nacionais e regionais são articuladas novas mo-

dalidades de leitura que redefinem os termos da chamada indústria cultural, e por este viés empregamos o termo de “interculturalidade” para traduzir os modos de troca, os intercâmbios e interações socioculturais e sociopolíticas. As histórias dos estrangeiros nos Estados Unidos e a história das interpenetrações das culturas no cinema se confundem, desenhando uma colcha de retalhos densa e vigorosa em que concorrem latinos, orientais, africanos, russos, europeus, uma grande diversidade étnica conferindo um sentido multicultural à paisagem americana. Assim, *Tudo por um sonho* (Mira Nair, 1995), *Moscovo em Nova Iorque* (Paul Mazursky, 1984) *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Terra de Sonhos* (Jim Sheridan, 2002), entre outros, traduzem uma metonímia dessa configuração que possui ares neobarrocos: arquitetura, linguagem, vestuário, culinária, ritmos, múltiplas sonoridades e iconicidades em sua multifacetada aparência acenam para uma nova diversidade cultural, com tudo o que isso traz de êxtase e perplexidade.

6 O gênero faroeste, o imperialismo e o pós-colonialismo

Acrescente-se a este *patchwork* o fato de que a mega indústria de Hollywood sempre atuou como um celeiro importador de cérebros e sensibilidades de cineastas de várias partes do globo, o que - no fim das contas - viria caracterizar tal experiência como um poderoso motor de difusão de culturas. Assim, desde as grandes produções do faroeste como o filme de ítalo-americano Sérgio Leone (*Era uma vez na América*, 1984), fazendo uma radiografia da América profunda, tais filmes

exibem os confrontos entre os cara-pálidas e os pele-vermelhas, desnudam-se práticas de dominação e estratégias de resistência, correntes estéticas e ideológicas que se deslocam do racismo e etnocentrismo às ações afirmativas do pós-colonialismo.

O faroeste consiste num filão tipicamente norte-americano, como atestam, por exemplo, *Os brutos também amam* (George Stevens, 1953), *Rastros de ódio* (John Ford, 1956), *O homem que matou o facínora* (John Ford, 1962), *Meu ódio será tua herança* (Sam Peckinpah, 1969). O bang-bang constitui um dos gêneros inaugurais do cinema, com a película de 12 minutos *O grande roubo do trem* (Thomas Edison, 1902) e faz parte estrutural do imaginário norte-americano, como mostra *O Álamo* (John Wayne, 1960). Mas este gênero experimentou várias hibridações com o cinema italiano, resultando na conhecida fórmula do western spaghetti, conforme se comprova em realizações como *Por um punhado de dólares* (1964), *O dólar furado* (Kelvin Podget), *Django* (Sergio Corbucci, 1966), *Ringo* (Dulcio Tessari, 1966), e caberia mencionar os italianos - seja devido à falta dos recursos infraestruturais ou por quaisquer outras razões - imprimiram uma estética mais vigorosa e realista aos filmes de bang-bang, conferindo uma melhor qualidade ao gênero. Recentemente, sendo revisitado por um dos seus principais representantes, o faroeste retorna numa obra de referência, sob o título de *Os imperdoáveis* (Clint Eastwood, 1992).

Todavia, a dimensão de glamour do faroeste com belas paisagens, personagens fortes e destemidos, alta carga de tensão dramática, apologia dos grandes épicos exaltando os pioneiros da América, geralmente escamoteia dimensões regressivas na medida em que re-

afirmam preconceitos ferrenhos. Então é interessante perceber como o próprio cinema de Hollywood se empenha na realização das paródias e pastiches do gênero bang-bang. Como exemplos, relembramos a propósito *A máscara de Zorro* (Martin Campbell, 1998), uma atualização parodística do mito após décadas de exploração no cinema e na televisão.

Retomando o insight que aponta para as interfaces culturais entre os Estados Unidos e a Itália, é pertinente remontar à temática da máfia, que quando revisitada na literatura e no cinema norte-americanos atraiu uma audiência fantástica. Nessa direção, podemos ainda apontar *Os bons companheiros* (Scorsese, 1990), evidentemente sem esquecer a obra prima explícita na trilogia de *O Poderoso Chefão* (Coppola, 1972-1974-1990). Logo, percebe-se por aí um tipo de inserção da latinidade nos Estados Unidos, via cultura italiana, definindo marcas específicas no contexto inter e multicultural norte-americano.

E, considerando as ligações perigosas que definem as relações históricas entre Estados Unidos e México, é instigante perceber como através das artes do cinema se evidenciam vigorosas modalidades de resistência cultural, como podemos observar em películas como *Viva Zapata* (John Steinbeck, 1952) e *Pancho Vila* (Bruce Beresford, 2004).

7 O cinema e as minorias ideológicas

Como amplas janelas para um entendimento sensível das transformações no tocante as interculturalidades, percebo a exibição de filmes específicos que mostram como as etni-

idades, as minorias identitárias, as diferenças se encontram e se confrontam no cotidiano norte-americano: *A cor púrpura* (Spielberg, 1985), *Filadélfia* (Johnathan Demme, 1993), *Malcom X* (1992) e *Faça a coisa certa* (1988), [ambos de Spike Lee], *Dança com Lobos* (Kevin Costner, 1990), *A outra história americana* (Tony Kaye, 1998) e *Beleza Americana* (Sam Mendes, 1999) são alguns dos ícones da representação da violência, fratura e intolerância social na América. Isso sem falar nas transmutações indignadas - locais e globais - em outros campos audiovisuais (TV, vídeo, DVD), como *Raízes* (Alex Halley, 1977), *Holocausto* (Marvin Chomsky, 1978), *A Lista de Schindler* (Spielberg, 1993), *Anjos da América* (Mike Nichols, 2003), e na associação entre o cinema e a televisão, exibindo as crueldades humanas numa série como *Roma* (2005). Os processos multiculturais se viabilizam na era da informação por meio de vários procedimentos intermediários, promovendo um formidável atrator semiótico e sensibilizando as audiências planetárias que se agregam solidárias contra todas as formas de aviltamento, desrespeito e discriminação às diferenças que constituem a complexidade humana.

O poder e a expressividade da cultura das redes (principalmente no que concerne às interfaces do cinema e da televisão) residem na articulação das imagens, sons e discursos que tocam nos nervos da civilização ocidental e norte-americana, por meio de argumentações poéticas incisivas e contra-ideológicas acerca das exclusões sociais, racistas, sexistas, homofóbicas, etc. As modalidades do fascismo são vistas com lentes de aumento pelas câmaras implacáveis, que desmontam os preconceitos e as segrega-

ções criando oportunidades estéticas e poéticas liberalizantes. Esta talvez seja a característica mais solene da arte tecnológica do cinema: flagrar o instante efêmero da crueldade e trazê-lo como uma experiência de choque para a proximidade intimista dos telespectadores nos espaços e tempos do seu conforto familiar.

Enfatizo o papel dos audiovisuais e especificamente do cinema americano, na medida em que este atua há mais de um século contribuindo na formação sensorial e crítica do imaginário ocidental. De certo modo, o cinema de Hollywood atualiza o repertório das mitologias antigas; e aqui focalizo esta experiência como uma modalidade de reinvenção da América tanto pelos cineastas, diretores, artistas quanto pelos telespectadores dos quatro cantos do mundo que reconstruem as suas identidades a partir dos homens e mulheres, metrópoles e cidadelas imaginadas no cinema. No trajeto dos meios às mediações (e vice-versa) configuram-se as interculturalidades, ou seja, as influências mútuas, reciprocidades, contágios e transversalidades das culturas histórica, técnica, religiosa, musical, etc. Na era do turbocapitalismo, com a aceleração dos fluxos intermediáticos e informacionais as redes e telas funcionam também como dispositivos de interculturalidade, colocando em relação dinâmica os cinco continentes e suas especificidades culturais locais.

No conjunto mais amplo dos produtos de Hollywood, encontramos obras de arte que são importantes na formação das subjetividades e sociabilidades universais. Desde as origens até as realizações mais recentes, o cinema propicia estilos de sonoridade e visibilidade que estabelecem a criação de comunidades afetivas, orientando modos de educa-

ção estética e inteligência cognitiva, consciência crítica e incorporação de procedimentos éticos, além de instigar formas de catarse e transcendência no interior das experiências culturais nos diversos recortes locais das sociedades de consumo. Esta é uma das dimensões afirmativas, libertadoras e revolucionárias do cinema norte-americano.

Cumpre declarar que esta apreciação do cinema se faz, primeiramente, tendo em vista o momento em que se formam no Brasil (e na América Latina) uma cultura popular de massa irrigada pelo cinema e pela televisão, ou seja, durante os anos 50/60/70. E lançamos uma mirada sobre a produção cinematográfica, sublinhando os chamados clássicos contemporâneos, mas também as pequenas obras que constituem - analogamente - uma espécie de “literatura menor”, como escreve Gilles Deleuze [1975], servindo, contudo, de norteamento para os “exercícios do ver”, numa sociedade como a brasileira se iniciando num processo de modernização industrial e tecnológica. Assim, prosseguindo nos anos 80/90/00, percebemos como o cinema se dissemina no planeta através das diferentes modalidades discursivas, como apologia e paródia, mas também crítica e ironia do “american way of life”.

8 O mel e o fel do cinema norte-americano

Houve uma vez em Hollywood o tempo forte dos filmes musicais e dos dramas exuberantes, glamourosos como *Casablanca* (Michael Kurtz, 1942), *Gilda* (Charles Vidor, 1946), *Cantando na Chuva* (Gene Kelly, 1952), *Sabrina* (Billy Wilde, 1954), *A um passo da eternidade* (Fred Zinnemann,

1954), *Suspiro de uma saudade* (Henry King, 1955), *Melodia Imortal* (George Sidney, 1956), *Tarde demais para esquecer* (Leo MacCarey, 1957), *Amor sublime Amor* (Robert Wise, 1961), *Doutor Jivago* (Davis Lean, 1962). Constituem narrativas românticas, melodramas que permanecem no imaginário de muitas gerações de cinéfilos e são filmes premiados exaltando as paixões amorosas, mas, sobretudo, enaltecendo o ethos, a ideologia e sonho americano.

Todavia, concomitantemente, a literatura, o teatro, as narrativas antigas inspiraram inúmeras histórias que se tornaram célebres por seus matizes ácidos, insólitos, provocantes, como se espera da “grande arte”. Nesse filão encontramos *As vinhas da Ira* (John Ford, 1940), *Crepúsculo dos Deuses* (Billy Wilder, 1950), *A Malvada* (Joseph Mankiewicz, 1950), *Uma rua chamada pecado* (Elia Kazan, 1951), *Gata em Teto de Zinco Quente* (Richard Brooks, 1958), *De repente, no último verão* (Joseph Mankiewicz, 1959), *O que aconteceu a Baby Jane?* (Robert Aldrich, 1962), *Doce pássaro da juventude* (Richard Brooks, 1962), *Lolita* (Stanley Kubric, 1962), *Quem tem medo de Virgínia Woolf?* (Mike Nichols, 1966), *Julia* (Fred Zinnemann, 1977). Tais obras consistem em retratos cruéis da condição humana, projeções cruas do mal-estar civilizacional, exposição das atitudes extremas dos seres humanos, encenação explícita da complexidade e estranheza dos homens e mulheres diante das figuras do destino.

Após a revolução sexual, rebeldia juvenil, fim do sonho e pós-orgia, o mal-estar na pós-modernidade - que genericamente remete aos anos 80/90/00 - tem gerado outros desafios, novas sacadas dos cineastas face às “nov(elh)as” ondas conservadoras, o retorno

dos republicanos e recrudescimento das moralidades puritanas. Nessa ambiência inumeráveis filmes comerciais e alternativos, intimistas e sensíveis como *Por volta da Meia Noite* (Bertrand Tavernier, 1986), *Bird* (Clint Eastwood, 1988), *Sexo, mentiras e videotape* (Steven Soderbergh, 1989) *Fisher King, o pescador de ilusões* (Terry Gilliam, 1991), *Grand Canyon, ansiedades de uma geração* (Lawrence Kasan, 1991), *Um dia de fúria* (Joel Schumacher, 1993), *Seis graus de separação* (Fred Schepisi, 1993), *Basquiat, Traços de uma vida* (Julian Schnabel, 1996), *Despedida em Las Vegas* (Mike Figgis, 1995), *Felicidade* (Todd Solondz, 1998), *O oposto do sexo* (Don Roos, 1998), *Alma de poeta, olhos de Sinatra* (1998), *Quero ser John Malcovitch* (Spike Jonzen, 1999), *Pollock* (Ed Harris, 2000), *As Horas* (Stephen Daldry, 2002), *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* (Michel Gondry, 2004).

Estas são algumas obras que constituem mergulhos subjetivos, decifrando as modulações da solidão, infortúnio, desencontro e incomunicabilidade entre as pessoas. A consciência do trágico cotidiano e a busca de saídas em tempos difíceis são a tônica principal destas produções, que como expressão da grande arte dramatiza as contingências e dissabores humanos. São por vezes filmes humorados, irônicos, sarcásticos que irradiam - sobretudo - uma atmosfera de transcendência pelos canais da música, da pintura, da literatura, da dramaturgia transmutados na película cinematográfica. Muitos deles são adaptações de obras literárias, uma boa parte representa expressões fortes do circuito alternativo, mas principalmente constituem roteiros surpreendentes atravessados pelas marcas da interculturalidade entre países, regiões, estilos e tendências diferentes

incluindo a moda, design, comportamentos e linguagens, e são importantes na medida em que sinalizam o sentido da produção cultural em suas diversidades locais e globais.

9 Sonhos e pesadelos da América

Há um filme que define de certa forma um balanço na contracultura do cinema: *Hair* (Milos Forman, 1979) consiste numa experiência singular que traduz as formas do sonho e do pesadelo americano, atraindo platéias jovens do mundo inteiro. Trata-se de um produto que se caracteriza por um prisma de interculturalidade que aproxima as diferentes fronteiras culturais do Oriente e Ocidente, masculino e feminino, branco, negro, amarelo; conjugação feliz entre a razão crítica e a imaginação criadora. Logo, dá exemplo de como o cinema se debruça sobre o multiculturalismo, as hibridações e interpenetrações de tendências aparentemente irreconciliáveis. Temos aqui os resíduos dos discursos animados pela utopia da liberdade.

Hair transmite a assimilação de sensações que já tinham sido experimentadas no teatro da Broadway (desde 1968), ganhando força pelo investimento poético e musical que agrega a sensibilidade das tribos urbanas no mundo inteiro. Mas lembramos que se instala num período histórico em processo de crescente conservadorismo, descrito como a era Reagan, o início da globalização econômica e desmontagem dos discursos libertários e progressistas que se diluem num contexto fortemente mercadológico. Todavia, malgrado as tonalidades irracionalistas, os matizes estetizantes do comportamento dionisiano das tribos rebeldes e a estandartização das utopias revolucionárias, *Hair* é importante como um “instante eterno” do ci-

nema para as jovens gerações que - no Brasil (e na América Latina) - cresceram sob a égide de um regime autoritário e graças às imagens, sons e discursos libertários encontraram os canais para a catarse e a transcendência da rotina de uma vida mecanizada.

Mais lisérgico, o filme *The Doors* (Oliver Stone, 1991), vai fundo num diagnóstico das gerações que radicalizam as experiências psicodélicas, expansão da consciência individual com drogas, sexo e rock in roll, tendo como leitmotiv a vida e a carreira dionisiana do cantor pop Jim Morrison, cujos exageros o levaram a uma morte prematura causada por overdose. Aliás, a representação das tribos rebeldes, do grito das gerações roqueiras se mostra fulminante no filme *A Rosa* (Mark Riddel, 1979), fixando o itinerário de Janis Joplin, imortalizada nas telas por Bette Midler. Assim o cinema de Hollywood se inscreve como algo mais do que uma mera “indústria da consciência”. Em outras modulações a consciência musical norte-americana seria liberada em outros musicais como em *O Fantasma do Paraíso* (Brian de Palma, 1974), na ópera-rock *Tommy* (Ken Russel, 1975) ou no film cult *Pink Floyd, The Wall* (Alan Parker, 1982).

Num outro registro, *Sem Destino* (Peter Fonda) e *Perdidos na Noite* (John Schlesinger), ambos de 1969, já imprimiram em sua época, a natureza dos filmes insólitos; os seus personagens - em dupla - são outsiders, marginais, desviantes e significam uma escapada do estabelecido, da vida burguesa, das normas do status quo, virando do avesso a imagem do sonho americano. Ambos desarticulam a proposta narrativa do happy end, são obras de arte embaladas na filosofia dos “road movies”, expressando a tragédia das “bad trips”, como se não houvesse saída para

os condicionamentos sócio-históricos e culturais.

Sem Destino [*Easy Rider*] retrata um mergulho na América profunda, denunciando o puritanismo, o machismo, a misoginia, o preconceito e o medo de tudo aquilo diferente do habitual. Dois motoqueiros re-fazem o itinerário dos beatnicks dos anos 50, lançando-se numa odisséia pelos espaços abertos dos Estados Unidos, movidos a drogas e rock in roll (bem antes dos narcodoláres), mas -sobretudo- empenhados num processo de busca interior. Então, *Sem Destino* é um filme que possui um sentido extremamente místico, porque ali se inscreve o desejo de transcendência à materialidade que caracteriza estilo de vida americano. O final trágico, em que os motoqueiros são baleados na estrada pelos caipiras americanos hostis às imagens de liberdade encarnada pelos dois hippies, é emblemático de uma era em que o sonho de liberdade é destruído pela intolerância de uma sociedade conservadora e violenta. No futuro, o retorno à estrada se fará no filme *Telma e Louise* (Ridley Scott, 1991), trocando a dupla de rapazes por uma dupla de mulheres, numa fuga alucinada com desfecho trágico, mostrando as dimensões da barbárie americana na era melancólica das “fast food”.

Num cenário intensamente urbano e narcisista, o filme *Midnight Cowboy*, estranhamente traduzido no Brasil por *Perdidos na Noite*, foi assistido no Brasil por platéias numa fase de repressão sexual extrema que encontravam o seu alívio nas pornochanchadas. Mas os espectadores mais cult, desejosos de uma produção mais elaborada realizaram a sua catarse pelo viés da étic-aestética de o *Midnight Cowboy*. Como na maioria dos filmes de arte desse período, o

que está em jogo é a busca das saídas individuais: a gíria, a droga, o psicodelismo, o vestuário extravagante, o transe psicodélico, a atitude cool atestam o aquecimento de um grau de narcisismo que se espalha pelos grandes centros urbanos. A caçada humana, a selva de pedra, o desencontro, a solidão, o desencantamento na periferia do primeiro mundo compõem um cenário insólito. Ali se representam a morte e vida dos outsiders num mundo industrial que se agigantou, sem deixar lugar para os perdedores. A melodia pós-romântica entoando os itinerários solitários dos dois vagabundos, Ratso (Dustin Hoffman) e Joe Buck (John Voght) permanece na memória acústica dos espectadores do mundo inteiro propiciando uma sinergia que agrega os solitários do planeta. A sua proeza está na carga simbólica que reúne universalmente as sensibilidades dispersas dos nômades de culturas distintas nas mais diversas partes do globo. Os cenários em ruínas da América são transmutados na estética efervescente da cultura pop: esta é a senha mais eficiente do filme permitindo o gozo estético das gerações flutuantes entre o sonho americano e a rotina diária da vida globalizada.

10 As tribos rebeldes na praia de Hollywood

O filme *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970) permanece no imaginário das gerações de jovens dos anos 60/70 porque permitiu visualmente ao público mundial “pegar carona” na visibilidade e sonoridade de uma época historicamente fantástica. *Woodstock* representa a grande viagem para todos aqueles sujeitos cujo temperamento nômade pôde

se realizar mesmo sem sair da poltrona. Então, esteticamente é valioso pelo seu sentido iniciático, pelo arrebatamento do espírito através das batidas e sonoridades eletrônicas do rock. Abre um campo enorme de possibilidade diante da realidade imaginada pelos jovens centauros, pacifistas e guerrilheiros. Hendrix, Baez, Cocker, Clapton, Daltrey, Dylan, Joplin, Moon, Santana e outros encarnam o grito ancestral dos oprimidos: a musicalidade frenética no festival de Woodstock consiste numa vibrante aparição do deus Dionísio na era eletrônica. Reúne numerosa galera: negros, latinos, mulheres, afroamericanos, outsiders preparando a sopa cósmica que vai nutrir o substrato multiétnico, interracial, polifônico e tribalista das Américas no século XX e XXI. Então, Woodstock é um filme que serve de referência para se vislumbrar a anunciação das interculturalidades contemporâneas desde sua gênese estética e musical. A agonia e o êxtase das grandes obras greco-latinas, estrangeiras, multisseculares retornam em filmes como Woodstock, com potência total. Através das tecnologias recentes os musicais aguçam a percepção e a inteligência coletiva pelo ritmo, poética musical e extrema visibilidade.

11 Estranhos e estrangeiros na América

Zabrinsky Point (Antonioni, 1970) consiste numa película agressiva e estabelece uma iconicidade radicalmente subversiva do mito da felicidade na sociedade industrial. Antonioni, convidado a fazer um filme sobre e nos Estados Unidos, literalmente explode os ícones norte-americanos, transformando em

estilhaços as geladeiras, aparelhos de televisão, automóveis e eletrodomésticos. Simbolicamente o cineasta italiano como cruel iconoclasta explode o sonho americano de consumo, atacando a quintessência da cultura de massa, ou seja, o objeto, a mercadoria. Ele, como diria Marx, acerta no coração do fetiche ocidental moderno. As imagens lisérgicas de jovens desnudos que se agregam fisicamente nas áreas do deserto, como doces bárbaros que declinam a ordem civilizatória realizam o choque intercultural: o olhar europeu de Antonioni sobre a cultura norte-americana industrializada e mergulhada na orgia dos objetos de consumo é cruel como os textos de Jean Baudrillard. A diferença está em que o cineasta encontra uma solução estética para o “drama ocidental”: niilista, radical, ressentido, pessimista, transforma a amargura diante do que vê como desolação existencial em beleza estética da guerra aos objetos. Baudrillard também não deixa pedra sobre pedra em sua semiologia da América. Os simulacros e cópias do mundo real resplandecem, para o sociólogo francês descrevendo a América como a primeira sociedade pós-moderna do mundo (1998). De certo modo, refaz a impressão sarcástica de Oscar Wilde, mostrando o trajeto histórico dos Estados Unidos, da barbárie à decadência sem passar pela civilização. Mas a ironia na experiência de ambos escritores é que são idolatrados no megaconsumo das celebridades intelectuais que encantam os americanos.

12 Mídia & história: simulação e crítica da “vida real”

Eric Hobsbawn é um historiador atraente também para aqueles interessados em sondar as manifestações artísticas e intelectuais do século XX, particularizando o cinema, porque - entre outras virtudes - tem um olho cinematográfico. Ele parece seguir a lição do filósofo Gilles Deleuze, que ensina a lermos um livro como se assiste a um filme e vice-versa. Então, o narrador de *Era dos Extremos, o breve século XX* (1994), é ágil na construção de enunciados com mobilidade e visibilidade. Não é à toa que inspirou um documentário irrepreensível como *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (Marcelo Masagão, 1991). As imagens-síntese, o fragmento como deflagração de sentido, a estética minimalista, o exercício de uma vigorosa percepção crítica, a contemplação do despertar dos anjos e o horror diante da História são alguns dos elementos constitutivos do grande cinema. Assim aconteceu nos anos da grande depressão, nos anos 20/30, e então Chaplin foi fundamental com sua figura de Carlitos, denúncia muda, em preto e branco da exclusão norte-americana, vide *Luzes da Cidade* (1931) e *Tempos modernos* (1936).

Assim também ocorreu durante os anos de chumbo durante a guerra do Vietnã, como mostraram as películas *Amargo Regresso* (Hal Ashby, 1978), *O franco atirador* (Michael Cimino, 1978), *Platoon* (Oliver Stone, 1986), *Nascido em quatro de julho* (Stone, 1989); o inconformismo com a lógica da guerra aparece de maneira impiedosa em *Nascido para Matar* (Kubric, 1987); toda-avia a expressão mais indignada com a guerra

do Vietnã se inscreve na alegoria sinistra de *Apocalypse Now* (Coppola, 1979).

Já começam a surgir novas atitudes de crítica ao irracionalismo armamentista norte-americano na era de George Bush Jr, em filmes documentários como *Fahrenheit, 11 de setembro* (2004) e *Tiros em Columbine* (2002), ambos de Michael Moore. Porém o interessante de observar na história da ficcionalidade de Hollywood é a maneira como os produtos mais sensacionalistas - de certo modo - anunciaram os atentados terroristas em Nova York e Washington. Da guerra fria (1945-1989) até o confronto dos fundamentalismos (muçulmano e mercadológico), os cineastas mais comerciais não mediram esforços no aperfeiçoamento daquilo que se entende hoje como estética do terror. Aviões explodindo, construções e monumentos indo pelos ares, sofisticação dos meios de violência... tudo isso serviu de algum modo para os terroristas como lições sistemáticas na arte de derrubar edifícios usando aviões de carreira; ver por exemplo *Força Alerta Um* (Wolfgang Peterson, 1997), *Com Air, a rota da fuga* (Simon West, 1997), *Nova York, cidade sitiada* (Edward Zwick, 1998) e a trilogia *Duro de matar* (Renny Arlin, 1990). Entretanto, a licença poética da ficcionalidade do cinema lhe permite refinar um olhar sobre a condição pós-moderna e as novas buscas humanas numa sociedade minada por um sistema de valores em trânsito, em que as referências éticas e morais são flutuantes: essa sensação é flagrada em filmes como *Totalmente Selvagem* (Jonathan Demme, 1986), *Felicidade* (Todd Solondz, 1998), *Contos de Nova Iorque* (Scorcese, Coppola & Wood Allen, 1988), e de modo implacável nos filmes de *Quentin Tarantino*, como *Cães de*

Aluguel (1992), *Pulp Fiction* (1994), *Kill Bill* (2003 e 2004) e *Sin City* (2005).

13 A Rosa Púrpura do Cotidiano

O cinema de Wood Allen representa certamente o que há de mais “genuíno” na arte cinematográfica norte-americana com sotaque nova iorquino. Mas a sua relevância reside antes pela ironia que caracteriza as narrativas do que pelo glamour da vida chique dos habitantes de Manhattan. A sofisticação de linguagem de Allen é provocante pelo pastiche em que se misturam as culturas judaica, literária, psicanalítica, esotérica e musical num embaralhamento que serve de estofamento para a sátira social do comportamento das classes médias, suas paixões, seus fetiches e suas neuroses. Os espectadores dos filmes de Allen se vêem com um perfil semelhante aos seres urbanos de Nova Iorque, Londres, Paris, Tóquio ou S. Paulo. Ou seja, Allen responde às expectativas e inquietações da sensibilidade do homem das multidões, solitário e cultivado pelas emanções dos seres imaginários do cinema. *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985) é sagaz ao conceder vida ao simulacro, aos personagens de ficção, à mitologia das celebridades, ao sonho de transcendência na experiência efêmera da atividade de consumo.

O filme é importante porque o autor ali radicaliza a beleza do mito cinematográfico em sua banalidade, mostrando um espelho do espectador extasiado diante da sua própria mitologia, que sai da tela, encarnando o amor, mas também o Mefisto que lhe oferece uma existência artificial e maravilhosa e lhe convida para ingressar literalmente na realidade forjada pelo cinema.

O cineasta desmonta a aura romântica

das narrativas cinematográficas por meio de uma metalinguagem de grande força poética. Desmitifica o sonho de Hollywood sem perder a ternura pelo cinema. Sem final feliz, nem infeliz, a obra é pródiga pelo desvelamento da relação entre os seres urbanos e suas próteses, suas imagens especulares na tela, na espessura de uma arte tecnológica que ri das desesperanças. Ri da interpenetração estranha entre natureza, história de vida e mitologia do cinema. Logo, *A Rosa Púrpura do Cairo* persiste na imaginação urbana ocidental pela execução de um projeto estético que radicaliza a representação dos seres humanos e seus duplos na corporeidade simulada pela arte cinematográfica. A metalinguagem poética do cinema em *A rosa Púrpura* possui o seu equivalente em outro filme, que homenageia *A Era do rádio* (1987), resgatando imagens e sons dos tempos da grande guerra mundial, os grandes salões, as celebridades, a penetração exótica dos idiomas, cancioneiros e estilos estrangeiros (como o da brasileira Carmem Miranda), além da hibridação bem sucedida do rádio com dramaturgia e os musicais formidáveis que se irradiaram nos anos 30/40.

Sobretudo, *A rosa púrpura* traz à discussão o aspecto fundamental das intertextualidades e interpenetrações das mídias, revigorando o tema da grande ilusão do cinema, as relações entre a ficcionalidade e a vida cotidiana; aliás, retomando a temática das ilusões, dos mitos e da vida real ficcionalizada, Wood Allen tocará nos nervos do “system star”, da sociedade do espetáculo, em *Celebridade* (1988), algo que já teria feito como paródia na arte pop de *Noivo Neurótico, noiva nervosa* (1977), carnavalizando o teórico McLuhan como celebridade intelectual.

14 Agonia e êxtase de uma vida mentirosa

A recepção no Brasil de um filme como *O Show de Truman* (Peter Weir, 1998), deve ser compreendida no amplo contexto dos Reality Shows (No Limite, Big Brother, Casa dos Artistas), no início das experiências afetivas e sexuais pela Internet e num ambiente que, passo a passo, evidencia a proliferação das câmeras de vigilância. O filme performatiza uma endoscopia da vida americana e o êxtase social face ao fenômeno midiático-tecnológico. É um filme soft que desvela com ritmo e elegância o kitsch americano atravessado por um sistema de controle do imaginário, pela ficcionalização radical da vida cotidiana. É o universo da tela total denunciada por Jean Baudrillard (1997), como assédio, ocupação e anulação das liberdades individuais através dos dispositivos midiáticos. Tem semelhança com o filme *Video-drome* (David Cronenberg, 1983): só que este se caracteriza por uma violência extrema, brutal e sangrenta em que o aparelho de televisão dispara com arma de fogo contra o telespectador. Em “...Truman”, a existência do personagem é roubada, recriada artificialmente em laboratório, os seres que privam de sua privacidade são atores contratados, o seu amor é inventado por uma corporação anônima. Mas é um filme, light, os procedimentos de controle são sinistros, mas calmos, serenos e tranquilos. É perspicaz também centrando o foco narrativo sobre o cotidiano dos cidadãos-telespectadores vivendo a ficcionalidade de um personagem real pré-fabricado. Então, desta forma *Truman* consiste num espelho da sociedade atual nas Américas, na Europa, nas culturas globalizadas do mundo inteiro, e é junto a es-

tas que assegura uma fantástica audiência. É um exemplo de Hollywood com filtro em nível contra-ideológico, desvendando as nervuras da relação íntima entre o mundo real e o mundo imaginado dos audiovisuais. O filme alerta astuciosamente para alguns detalhes da relação entre a realidade imaginada pelos audiovisuais, as grandes possibilidades de escolha, as tomadas de decisão diante das ilusões mais promissoras.

15 O cinema abrindo as portas da cibercultura

Há várias linhas possíveis para resumir a lógica de sentido de um filme como *Blade Runner*, *O Caçador de Andróides* (Ridley Scott, 1982). A primeira remete o arquétipo universal do replicante, aquele que se recusa a morrer, atualizando uma pulsão vital da existência do ser em quaisquer circunstâncias espaciais ou temporais. A segunda indica a perplexidade dos humanos diante de um mundo caótico e sombrio que não se realizou como promessa de felicidade. A terceira leva a uma interpretação agônica do Ser em sua contingência de nomadismo, mutação e finitude, mas terrivelmente assustado diante da experiência da clonagem humana.

A celebração do filme na iconologia clássica da cultura midiática se deve à exaltação *dark* de uma cultura *high-tech* de fim de milênio, entediada no cotidiano multicultural das tribos sobreviventes. Mas se deve, sobretudo, à temática dos *cyborgs* que dominará grande parte da representação artístico-midiática do século XXI. Visão, som e fúria comporão o tema dominante no universo intersemiótico das artes audiovisuais, respondendo ao êxtase e ao mal-estar da civili-

zação místico-tecnológica do novo milênio. Disseminando-se por meio dos diversos suportes comunicacionais (disco, vídeo, site e DVD), *Blade Runner* aglutina as tribos globais fisgadas em suas formas efêmeras de sociabilidade. Os desterritorializados no planeta se encontram na midiosfera irradiada por *Blade Runner*, que antecipa a sensibilidade e visibilidade noir no tempo das tribos.

16 Bibliografia de apoio

- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévsky*. Rio: , 1987
- BALOGH, A.M. *Conjunções, disjunções, transmutações. Da literatura ao cinema e à Tv*. Anablumme, 2005.
- BARTHES, R. *Mitologias*. Rio: Bertrand Brasil, 1993;
- BATISTA de BRITO, J. *Imagens Amadas*. João Pessoa: Ed. UFPB, 1998.
- BAUDRILLARD, J. *A transparência do mal, ensaios sobre os fenômenos extremos*. Campinas: Papyrus, 1990; ___ *Tela Total: Mito-ironias da era do virtual e da imagem*. POA: Sulina, 1997; ___ *América*. Rio: Rocco, 1986.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. Vol. I. *Magia e Técnica, Arte e Política*. S. Paulo: Brasiliense, 1985.
- CANABRAVA, Vera Lúcia. Odisséia no tempo. In: CD-ROM do XXIV Congresso Brasileiro de Comunicação. INTERCOM 2001, Campo Grande - MS. GT – Comunicação Audiovisual.
- DELEUZE, G. *Cinema, imagem-tempo*. S. Paulo: Brasiliense, 1985.
- ECO, U. *Viagem na Irrealidade Cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984; ___ *O superhomem de massa*. S.Paulo: Perspectiva, 1991.
- HOBBSAWN, E. *Era dos extremos, o breve século XX*. S. Paulo: Cia das Letras, 1996.
- LABAKI, A. (org.) *O cinema dos anos 80*. S. Paulo: Brasiliense, 1991.
- MAFFESOLI, M. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MOLES, A. *O kitsch*. S. Paulo: Perspectiva, 1981 [1977].
- MORIN, E. *Les Stars*.

Sites

Adoro cinema

<http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/default.asp>

Adoro cinema brasileiro

<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/>

The Internet Movie Database

<http://www.imdb.com/>