

FILME-ENSAIO OU O CINEMA DA EXPERIÊNCIA

The movie-essay or the cinema of experience

Película-ensayo o el cine de la experiencia

Miguel Pereira Serpa

Coordenador e professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio. Doutor em Cinema pela USP.
E-mail: pereira.ms@gmail.com.

Resumo

O conceito de filme-ensaio é aplicado a *E venne un uomo*, de Ermanno Olmi, de 1965, como um percurso em experiência. O texto evoca formulações de diferentes autores que conjugam os termos vida, imanência, transcendência e experiência como construtores de um campo de conhecimento em movimento, sem certezas e indeterminado. Discute ainda o modo particular com que Olmi utiliza a figura do mediador na narrativa biográfica do Papa João XXIII, deixando ao personagem o controle da sua intimidade. O modo ensaístico do cineasta italiano apresenta características particulares que também são discutidas no texto.

Palavras-chave: Filme-ensaio. Ensaio cinematográfico. Experiência.

Abstract

The concept of the movie-essay is applied to *E venne un uomo*, by Ermanno Olmi, 1965, as a pathway into experience. The text evokes formulations from different authors that combine the terms life, immanence, transcendence and experience as builders of a field of knowledge in motion, without certaintie. It also discusses the particular way by which Olmi uses a mediating figure in the narrative biography of Pope John XXIII, leaving to the character its intimacy control. The essayistic mode of Italian filmmaker presents particular characteristics that are also discussed in the text.

Key words: Film-essay. Cinematographic essay. Experience

Resumen

El concepto de película-ensayo es aplicado a *E venne un uomo*, de Ermanno Olmi, de 1965, como un recorrido en experiencia. El texto evoca formulaciones de diferentes autores que conjugam los términos vida, imanencia, transcendencia y experiencia como constructores de un campo de conocimiento en movimiento, sin certezas e indeterminado. Discute aún el modo particular con que Olmi utiliza la figura del mediador en la narrativa biográfica del Papa João XXIII, dejando al personaje el control de su intimidad. El modo ensaístico del cineasta italiano presenta características particulares que también son discutidas en el texto.

Palabras-clave: Película-ensayo. Ensayo cinematográfico. Experiencia.

Introdução

A ideia do filme-ensaio ou cinema-ensaio não é nova na literatura crítica do cinema. Em abordagens recentes tem adquirido novos contornos e tentativas de uma conceituação mais precisa. Ainda recentemente, na Compós, três textos discutiam essa questão. Refiro-me a: *Tela em branco: Da origem do ensaio ao ensaio como origem*, por André Brasil, o de Consuelo Lins *O ensaio no documentário e questão da narração em off* e ainda o de Patrícia Rebello da Silva, *Sob o risco do ensaio: (de)formações na história do documentário*. Mas, também nos Encontros da SOCINE e autores como Ismail Xavier, Arlindo Machado, Joel Pizzini, enfim, o tema está em pauta.

Embora com acentos e reflexões diferentes, de acordo com o projeto de pesquisa de cada um, algo em comum aparece: o cinema documentário como o lugar mais identificado com esse procedimento narrativo do cinema. Inúmeros trabalhos estrangeiros e de diferentes naturezas têm também se ocupado desse mesmo objeto, geralmente quando se faz alguma retrospectiva de autores que usam essa forma. Destaco o trabalho de Ivelise Perniola, *Cris Marker o del film-saggio*, com a primeira edição publicada em 2003 e a segunda em 2011, por ser uma espécie de monografia que percorre toda a obra do documentarista francês. No entanto, essa abordagem do ensaio como hipótese aplicada ao cinema, saindo do campo da filosofia e da literatura, vem sendo investigada em muitos autores. Segundo Perniola:

‘*Cartas da Sibéria*’ é, sem dúvida, um ensaio cinematográfico. André Bazin, com agudeza e visão além do tempo que caracterizam suas observações, escreve, em duas ocasiões {André Bazin em *France Observateur*, de 30 de outubro de 1958, e em *Radio-Cinéma-Television*, em 16 de novembro, de 1958}, indicando uma primeira chave de análise que será posteriormente seguida por outros críticos que se debruçaram sobre a obra markeriana. Diante da árdua tarefa de definir a natureza desse filme, Bazin cria o termo ‘ensaio “documentarístico” do cinema’ (PERNIOLA, 2011, p. 36-37).

A reflexão que pretendo fazer neste texto não se destina à busca da origem ou do pensamento primeiro, mas dialoga em parte com os autores citados e os outros que os funda-

mentam, num caminho e num método particulares. Quero falar de ensaio a partir da forma híbrida com que Michel de Montaigne elaborou a sua obra. De um lado, essa observação subjetiva do mundo e das coisas singulares, incluindo aí os homens e as culturas, e de outro a especulação filosófica como caminho do discernimento e do conhecimento. Essa ousadia num tempo em que a filosofia era entendida como a disciplina ordenadora do conhecimento, tornou Montaigne contemporâneo. Hoje, a filosofia já saiu do seu pedestal e serve a todos com maior ou menor grau de confiabilidade e rigor.

De certo modo, Montaigne dessacralizou a filosofia, como Bazin o cinema. Ao definir a natureza do filme de Marker como “ensaio documentarístico” sublinha o que chamou de montagem horizontal. A justaposição de elementos que muitas vezes não observam a continuidade espaço-temporal, mas a quebram por uma atitude intelectual ou de um mero raciocínio. Assim, a diversidade de elementos que compõem as cenas como quadrinhos, animações ou vinhetas satíricas é apenas um dos elementos que interferem na forma narrativa e dão novas possibilidades de sentido à obra. Como diz Perniola, comentando esse procedimento:

As imagens e os comentários não estão ligados entre elas por uma relação explicativa, ou de consequência: as palavras não desvendam a imagem, mas a acompanham dialeticamente. A imagem reenvia, lateralmente, aquilo que não é dito. Diferentemente da montagem tradicional, essa se faz da orelha ao olho e não segue o esquema causa-efeito (...) mas se permite saltos cronológicos e contradições aparentes, motivadas sempre por relações intelectuais e teóricas e não necessariamente logico-narrativas; segundo Bazin a matéria prima é a inteligência e a sua expressão imediata é a palavra, e a imagem não intervém se não numa terceira posição, em referência a esta inteligência verbal. Primeiro a ideia e depois a sua evocação visual; no cinema de Marker o comentário nasce antes das imagens e depois parte a pesquisa, no mundo, de uma realidade sobre a qual deve conformar-se (PERNIOLA, 2011, p. 37)

Se este mecanismo ocorre no cinema de Chris Marker na perspectiva apontada por Bazin, o mesmo pode se visto e analisado no cinema ficcional. Diversos textos têm analisa-

do sob esse ponto o cinema de Godard. O exemplo que trago é também de um filme de ficção, a partir de uma observação feita por Adriano Aprà sobre *E venne un uomo*, de Ermanno Olmi, de 1965, numa coletânea que celebrava a obra do cineasta durante a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, de Pesaro, de 2003. Diz Aprà:

À época, E venne un uomo não foi entendido. Hoje é mais fácil apercebermo-nos da novidade que representava, à luz da evolução do documentário para formas “híbridas” de nonfiction como as do filme-ensaio, mas também de sucessivas experiências televisivas de Olmi neste campo. Misturando ficção e material de arquivo, reevocação do passado e reflexão, tudo isso através da invenção, creio que inédita, do “mediador”, isto é, de uma figura que está simultaneamente dentro e fora da ficção — e que quando está dentro não se confunde com ela porque conserva sempre os trajes “civis” — Olmi antecipa experimentalmente aquilo que hoje há tendência para definir, precisamente, como filme-ensaio. (APRÀ, 2003, p. 13-14).

Além de Aprà, também Pier Paolo Pasolini foi dos primeiros a chamar a atenção para as singularidades deste quarto longa-metragem da carreira de Ermanno Olmi, *E venne un uomo* é um filme “intimista”, disse Pasolini. Por paradoxal que possa parecer, trata-se de uma biografia do Papa João XXIII, encomendada ao cineasta italiano pelo canadense Harry Saltzman que produziu a primeira leva dos filmes da série 007 junto com Albert Broccoli. Durante a agonia do Papa, Saltzman estava em Roma e ficou impressionado com as multidões que se reuniam na Praça de São Pedro. Viu ali a oportunidade de uma produção de grande alcance popular. Chegou a Olmi através de Vincenzo Labella, produtor e roteirista da RAI. Embora não tenha participado diretamente da produção, deixando o cineasta à vontade para realizar o filme, ficaram amigos. Mas, Saltzman não produziu mais com Olmi. Imagina-se devido ao fracasso de bilheteria de *E venne un uomo*.

O mediador

Tudo indica que só Pasolini e alguns poucos críticos per-

ceberam, à época, o filme como inovação e proposta intuitiva de uma linguagem diferente do que se fazia até então. Na verdade, o que desconcertou a maioria dos poucos que tentaram entender o filme de Olmi foi o fato de ter colocado em cena um ator que ao mesmo tempo era ele mesmo, Rod Steiger, pois estava vestido e caracterizado como tal, e representava João XXIII, interferindo em quase todo filme em diálogos e encenações. Essa estratégia que o próprio realizador chama de “mediador” se fundamenta na tentativa de Olmi de sair de cena e deixar o mundo interior de seu personagem emergir sem retoques. Na verdade, esse procedimento foi uma invenção original e inédita do cineasta italiano. Essa estratégia surgiu depois da decisão de Olmi tomar como base do seu roteiro o então ainda pouco conhecido diário íntimo de João XXIII. Esse modo de se aproximar de uma figura revolucionária para os padrões da Igreja Católica indica uma perspectiva que não pretendia simplesmente contar a vida daquele líder mundial. Olmi queria entender a alma do seu personagem e a sua ação no mundo. Como um homem religioso e católico praticante, o cineasta italiano se sentia embaraçado e confuso para tratar um personagem que admirava acima de tudo por sua coerência e espírito renovador. Para isso, precisava entrar na sua intimidade e transmitir ao espectador o mesmo sentimento que o possuía. Pensou então no mediador. Para Pasolini, o mediador-narrador revolucionou a forma. Diz Pasolini:

Quem é este mediador? Um ator que é ao mesmo tempo um narrador e um protagonista (mas um protagonista sem truques e figurinos que conserva o caráter de narrador). Por que este mediador? Provavelmente por ser um filme intimista...exigia do autor o procedimento do discurso livre indireto, isto é, a imersão na intimidade de um homem que ele considerava santo: e Olmi não teve coragem de assumir essa contaminação, por ser católico. Optou assim por essa forma particular do discurso direto por mediação, que lhe permitiu não narrar diretamente (e com isso evitar um filme documentário, mesmo que lírico), e ainda não narrar indiretamente (o que levaria a uma história romantizada, através de uma imersão arbitrária na personagem do Papa João, onde se reviveria a sua vida). Portanto, a presença do mediador, em vez de subverter o relato, tornando o seu estilo

fluido, contraditório e dramático, simplifica-o e se mantém fiel à forma narrativa típica do próprio Olmi. (PASOLINI, 1999, p. 2454-2455).

Essa justificativa de Pasolini pode ainda despertar outras possibilidades explicativas que não estão inseridas na narração, mas num contexto mais amplo. Refiro-me ao sentido do próprio título do filme: *E venne un uomo*. Na cultura católica, esta frase é uma invocação típica do tempo litúrgico do Advento ou da oração ao Divino Espírito Santo. Ela aponta para a vinda do Salvador, o mediador Jesus Cristo que a comunidade católica espera antes do Natal. Há, neste caso, o sentido do sagrado interposto à narrativa de uma vida santa. Não é possível verificar esta intenção explícita de Olmi, pois não me parece que tenha sido aventada em alguma entrevista ou mesmo por declaração própria. Mas, a frase do título relacionada a João XXIII é, sem dúvida, uma alusão ao seu sentido originário. Aponta para o mediador, pois, a figura do Papa é também a do sucessor de Cristo na terra. Assim, o sentido do mediador sagrado foi o modo pelo qual Olmi superou essa dificuldade em lidar com a própria fé e o respeito e veneração que João XXIII lhe desperta.

Na doutrina canônica, a ideia de mediação está associada ao fato de que não se chega a Deus senão através de alguma forma indireta de relacionamento. A visão plena da divindade só será possível na chamada “parusia” quando então, segundo o preceito paulino, Deus estará face-a-face diante de cada criatura. Até esse momento do “juízo final”, Deus só poderá se manifestar através das mediações formais e informais da existência humana. E elas são muitas e pouco definidas. Do ponto de vista formal, podem ser um sacerdote, um bispo ou ainda um consagrado qualquer. Porém, o Papa, como representante máximo de Cristo e o chefe da Igreja é o mediador por excelência.

Virgilio Fantuzzi assinala como uma das características dos primeiros filmes de Olmi as ações rituais que dizem respeito aos momentos de nascimento (ou renascimento) e de morte (FANTUZZI, 2003: 38). No que diz respeito a *E venne un uomo* essa observação se coloca nas liturgias da morte de João XXIII e no seu nascimento logo nas primeiras sequências do

filme. Fantuzzi explicita melhor essa abordagem litúrgica ou ritualística considerando num sentido mais amplo. Diz ele:

Existem ritos religiosos e ritos civis, ritos sociais e ritos pessoais...O cinema de Olmi se interessa de modo particular pelos ritos que assinalam na vida de um homem os momentos de passagem de uma condição para outra. São os assim chamados ritos de passagem. (...) Existem ainda os ritos de família (em que Olmi é um acurado questionador). São palavras e silêncios, gestos e objetos que, em determinadas situações, adquirem significados relevantes, se são destacados uns antes e outros depois. (FANTUZZI, 2003, p. 39).

Essas características do cinema de Olmi acabam produzindo um estilo narrativo muito peculiar. Só para marcar a sua forma de conceber a realização cinematográfica, lembro o modo como a morte e a vida são mostradas, através de cenas documentais da realidade e momentos encenados da ficção em *E venne un uomo*. O filme se inicia com imagens aéreas do Vaticano que entram no interior da igreja até focarem a frase do primado de Pedro esculpida na cúpula da Basílica. Segue uma sucessão de fotografias que narram parte da trajetória pontifícia de João XXIII, e ao mesmo tempo explica o procedimento do uso do mediador. Sem concluir a história, indaga quem era esse homem. Inicia então o seu relato, agora, em cores, com Rod Steiger dirigido um carro até a pequena cidade natal do Papa, Sotto il Monte. Enquanto protagonista, assiste ao seu nascimento num dia chuvoso, assim como chuvoso estava o tempo por ocasião da sua morte. Essa similitude temporal conduz a narrativa apontando para um sentido simbólico dos dois momentos cruciais da existência, a vida e a morte. Não foi uma mera coincidência, mas algo desejado pelo cineasta. A passagem de uma espécie de sentimento da realidade para um âmbito impreciso e não dominado pela razão é uma das estratégias de seu estilo narrativo. Do sentimento para a razão e do valor da vida para a sua dignidade enquanto um dom gratuito e pleno que colocam o cinema de Olmi num ambiente transcendental e profundamente imanente. Nascimento e finitude são momentos do mesmo dom: a vida.

Imanência e transcendência

Neste ponto, gostaria de propor uma discussão que tem por base um texto de Giorgio Agamben e relaciona dois autores nas suas duas últimas publicações, enviadas para o editor antes da morte deles e saídas depois dela. Refiro-me aos conceitos de transcendência e imanência. Tomo como ponto de partida uma discussão elaborada por Giorgio Agamben, ao relacionar esses termos nos dois últimos escritos de Michel Foucault (15/10/26 – 26/06/84) e Gilles Deleuze (18/01/25 – 04/11/95). *A vida: a experiência e a ciência* foi publicado por Foucault, no número janeiro-março de 1985, da “Revue de Métaphisique et de Morale”, mas entregue à revista em abril de 1984. Já *A imanência: uma vida...*, de Gilles Deleuze saiu na revista “Philosophie”, de setembro de 1995, dois meses antes da sua morte. Ambos, na verdade, têm como indagação a ideia de vida e como reflexão seu estado e modo de ser. Segundo Agamben, o conceito de vida elaborado por Foucault indica um percurso que vai do *Nascimento da clínica*, em que se inspira no novo vitalismo de Bichat e sua definição de vida como “conjunto de funções que resistem à morte”, até o novo texto em que “a vida acaba fazendo do homem um vivente que não se encontra nunca completamente em seu lugar, um vivente que está destinado a errar e a equivocar-se” (AGAMBEN, 2008: 389). Não se trata, como diz o autor, de um pessimismo ou de uma simples desilusão:

Ao arrancar o sujeito do terreno do cogito e da consciência, o coloca no terreno da vida; de uma vida que embora seja essencialmente errância, vai além do vivido e da intencionalidade da fenomenologia: toda a teoria do sujeito deveria ser reformulada, já que o conhecimento, mais do que abrir-se à verdade do mundo, se enraíza nos erros da vida” (AGAMBEN, 2008, p. 389).

É nesse “além” que está em parte a ideia que Foucault e Deleuze ao elaborarem os conceitos de transcendência e imanência como dois estados do ser que se corroboram e misturam no sujeito errante. Não é a noção de sobrenatural e menos ainda do religioso no sentido teológico aristotélico-tomista. Mas, não parece haver dúvida que Foucault falava num contexto de “finitude” enquanto Deleuze num campo

cultural que não elimina o religioso, mas o contém. Nos seus textos sobre cinema, faz referência ao mundo católico com relativa frequência. Quero dizer que os dois filósofos, embora tentem se afastar do deísmo, acabam chegando a ele por linhas um tanto tortuosas. Talvez esse momento do fim da vida seja propício a um sentimento de impotência e fragilidade que clama pela crença. Claro, estou fazendo um juízo ligeiro, por ser uma suposição que tem apenas uma leve fundamentação nesses dois últimos escritos dos dois filósofos e amigos franceses. De certo modo, Agamben também indica algo nessa direção, ao falar que esses textos são testamentários.

Os ritos de que fala Fantuzzi são também os da auto-reflexão. Quando Rod Steiger interage com seus interlocutores e estes não se espantam com essa espécie de intruso nas cenas, Olmi está ritualizando essa presença. É um estranho vivendo no presente como se estivesse no tempo e no espaço do passado. Não é possível dizer que se trata de um flash-back. É o sentimento subjetivo agindo na cena. Não é uma mera representação. Está lá. Vive-a como os outros personagens, numa espécie de elemento reflexivo das cenas. Em momento algum essas imagens são de nostalgia ou rememoração do passado. Pode-se dizer que o procedimento adotado por Olmi se aproxima bastante do sistema de pensamento que Michel Montaigne realizou em seus *Ensaio*s. Um relato em primeira pessoa que tem um tom de auto-análise e profundamente subjetivo.

Considerações finais

Assim, poderíamos dizer com André Brasil que o ensaio filmico está “na indeterminação”, isto é, algo que se ensaia, que desloca consigo a própria lei, que a pesquisadora portuguesa Silvina Rodrigues, citada por Brasil, chamou de *pensamento experimental*. Ou então, com Consuelo Lins quando fala de Agnes Varda como construtora do humor no documentário e “as articulações que estabelece entre a sua subjetividade e as coisas e as pessoas que filma”. Ao falar de Varda, Consuelo mostra como o ensaio é também impreciso. O sentimento do presente pode não ser o mesmo do documento. Assim, o diário íntimo pode apresentar esse subjetivismo possível que está no outro e não no autor do filme.

Ou ainda como diz Patrícia Rebello da Silva que o filme-ensaio se define “por aquilo que ele não é: não é uma forma definida, não é um gênero, não obedece a regras fixas, não é uma forma fechada, não é documentário, não é ficção, não é linear” (SILVA, XXII Encontro da Compós). Poderia citar muitos outros autores que de um modo geral tocam sempre nessas mesmas observações. Prefiro, no entanto, voltar a Montaigne quando no último capítulo dos seus ensaios fala da experiência. Começa afirmando que “não há desejo mais natural do que o desejo de conhecimento”, para em seguida, dizer “quando nos falta a razão, empregamos a experiência, que é um meio muito mais fraco e menos digno” de construir o pensamento. No entanto, não deixa de acentuar a sua importância na construção do conhecimento. Diz ele:

Nunca dois homens julgaram da mesma maneira e mesma coisa. É impossível ver duas opiniões exatamente iguais; não só em diversos homens mas no mesmo homem, em horas diferentes. Normalmente encontro do que duvidar naquilo que o comentário não se dignou tocar. Tropeço mais facilmente em terreno plano, como certos cavalos que conheço, que mais amiúde pisam em falso em caminho uniforme. (MONTAIGNE, 2010, p. 513).

Não se pode ignorar que a experiência aproxima. Curiosamente, as imagens iniciais da ficcionalização do filme de Ermanno Olmi – as do nascimento de João XXIII - são muito semelhantes às que ele iria produzir anos mais tarde na sua obra-prima *A árvore dos tamancos* (1978). Os rituais do nascimento e da morte são momentos da experiência humana vivida e evocada pela arte. É esse percurso das dúvidas e da incompletude que está na raiz de *E venne um uomo*. Portanto, um ensaio-fílmico.

Referências

AGAMBEN, G. (2005) *La potenza del pensiero*. Saggi e conferenze. Vicenza: Neri Pozza Editore.

APRÀ, A. (2003) *Emanno Olmi: il cinema, i film, la televisione, la scuola*. Mostra Internazionale del Cinema Nuovo . Venezia: Marsilio Editori, 2003.

BRASIL, A. (2009) *Tela em branco: da origem do ensaio ao ensaio da origem*. XVIII Encontro da Compós

DELEUZE, G. (2008) *Imanência: uma vida...*Revista Educação e realidade. 27 (2), 10-18, jul/dez.

LINS, C. (2013) *O ensaio no documentário e a questão da narrativa em off*. XXII Encontro Anual da Compós

FOUCAULT, M. (2008) *A vida: a experiência e a ciência*. In Ditos e Escritos II. Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense.

MONTAIGNE, M. de (2010). *Os ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.

PASOLINI, P. P. (1999) *E venne um uomo*. In *Saggi sulla letteratura e sull’arte*. Milano: Mondadori.

PERNIOLA, I. (2011) *Chris Marker o del film-saggio*. Torino: Lindau.

SILVA, P. R. da. (2013) *Sob o risco do ensaio: (de) formações na história do documentário*. XXII Encontro Anual da Compós.

Outras publicações do autor

PEREIRA, Miguel . *Cinema Brasileiro: Andamento della Produzione*. In: Emilia De Blasio e Dario Edoardo Viganò. (Org.). *Film Studies - Collona Studi Superiori*. Ied.Roma: Carocci, 2013, v. , p. 279-284.

Jacob, Cesar Romero (Org.) ; LUQUINI, R. (Org.) ; Ferreira, Fernando (Org.) ; PEREIRA, Miguel (Org.) . *25 anos em movimento - Projeto Comunicar*. 302. ed. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2012. 255p .

PEREIRA, Miguel . *Autoria Coletiva: Uma Noção aplicada a ‘Tickets’ de Olmi, Kiarostami e Loach com ‘Budapeste’ no meio do caminho*. SOLETRAS (UERJ), v. 24, p. 49, 2012.

PEREIRA, Miguel . *Abril despedaçado: a saga do santo inocente*. Alceu (PUCRJ), v. 12, p. 62-70, 2011.

PEREIRA, Miguel . *Do luto a luta: o humano acima de tudo*. RECIIS. Revista eletrônica de comunicação, informação & inovação em saúde (Edição em português. Online), v. 4, p. 63-66, 2010.

O CINEMA BRASILEIRO NA PÓS-RETOMADA: ENTRE O IMAGINÁRIO AUTORAL E A REALIDADE FIGURATIVA

Post-Reback Brazilian cinema: between the authorial imaginary and the figurative reality

Cine brasileño en el post-recuperación: entre la imaginación del autor y de la realidad figurativa

Eduardo Portanova Barros

Professor-pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unisinos. Bolsista PNPd/CApES e pós-doutor pela Sorbonne (Université de Paris V). Autor de “Truffaut, o homem que amava o cinema”.
E-mail: eduardoportanova@hotmail.com

Resumo

Neste século XXI, o momento do cinema brasileiro pode ser caracterizado por se situar em uma zona de confluência entre a modernidade e a pós-modernidade, no sentido de um espírito menos vanguardista em termos de estética autoral. O sentido de autoria, portanto, não guarda relação com o movimento das vanguardas estéticas ou de marcos referenciais como na modernidade. Isso porque o pós-moderno é híbrido, alógico, irracional, expressivo. É deste sentimento da emergência de novos paradigmas, mesmo que em processo, nunca como ruptura radical, que este artigo procura se situar, optando por metodologia uma leitura não dogmática do estado da arte de um cinema nacional.

Palavras-chave: Imaginário. Pós-modernidade. Cinema. Estética. Pós-Retomada

Abstract

In the 21st century, Brazilian cinema lies in a zone of confluence between modernity and postmodernity, towards a less avant-garde spirit in terms of authorial aesthetics. In other words, the current sense of authorship is different, as far as the movement of avant-garde aesthetics or benchmarks are concerned. This is because postmodern is, by definition, hybrid, illogical, irrational and expressive. Against this new background of the emergence of new paradigms, this article is aiming at providing a non-dogmatic approach on the state of the art of this Brazilian cinema.

Key words: Imaginary. Postmodernity. Cinema. Aesthetics. Post-Reback

Resumen

En el siglo XXI, el momento del cine brasileño puede ser caracterizado por situarse en una zona de confluencia entre la modernidad y la post-modernidad, en el sentido de un espíritu menos vanguardista en términos de estética autoral. El sentido de autoría, por lo tanto, no guardia relación con el movimiento de las vanguardas estéticas o de marcos referenciales como en la modernidad. Eso porque el polvos-moderno es híbrido, alógico, irracional, expresivo. Es de este sentimiento de la emergencia de nuevos paradigmas, aunque en proceso, nunca como ruptura radical, que este artículo busca situarse, optando por metodología una lectura no dogmática del estado del arte de un cine nacional.

Palabras-clave: Imaginario. Post-modernidad. Cine; Estética. Post-Retomada.