

## O cinema de entretenimento e a pós-modernidade: crise de criatividade do cinema atual?

Bruno Novaes Araujo<sup>1</sup>

**Resumo:** Nesse artigo discutiremos a relação entre o cinema contemporâneo de entretenimento e a Pós-Modernidade, procurando entender se o discurso de “falta de criatividade” por parte do conteúdo presente nas produções cinematográficas está diretamente relacionado com as características próprias de um contexto histórico Pós-Moderno e atrelado ao que se chama atualmente de Sociedade de Consumidores. Para tanto, serão analisadas diversas considerações de estudiosos reconhecidos academicamente que possam colaborar para a discussão acerca dessa temática.

**Palavras chave:** Cinema. Criatividade. Pós-modernidade. Pastiche. Consumo

### 1 – Cult e Entretenimento

O cinema atual é um dos grandes atrativos da sociedade de consumo. A indústria cinematográfica movimenta anualmente bilhões de dólares gerando muita riqueza para os grandes estúdios e distribuidoras ao redor do mundo. As grandes produções alcançam bilheteria altíssimas, como recentemente observou-se com o filme “Avatar”, de 2009, que chegou a faturar mais de 2 bilhões de dólares. Uma gama enorme de filmes circula pelo planeta, alguns com grande divulgação e investimentos em propagandas nos meios de comunicação e promoção por parte dos atores envolvidos; muitos, porém, são fracassos de bilheteria e caem no esquecimento. Outros filmes nem chegam aos cinemas: são filmes encomendados por emissoras de televisão, que quando atingem a países como Brasil e Argentina, chegam direto às locadoras. É uma indústria extremamente produtiva que procura atender diversos tipos de consumidores e promove seus produtos usando inúmeras estratégias, alcançando resultados cada vez mais positivos para seus investidores.

No entanto, muitos críticos de cinema defendem que os filmes atuais estão caracterizados mais por sua grande produção de efeitos especiais do que seu conteúdo ou atuação dos atores envolvidos, argumentando ainda que o cinema perdeu um pouco de sua essência e destaque para o roteiro. Prioriza-se a tecnologia em detrimento da criatividade na elaboração de uma narrativa. Por esse motivo, muitos críticos defendem que se deve recorrer a filmes clássicos ou que são feitos por outros cineastas que não pertencem ao controle hollywoodiano, pois neles seria possível encontrar uma liberdade

---

<sup>1</sup> Mestre em Ciências Humanas e Sociais pela Universidade Federal do ABC. Professor na rede estadual de Ensino de São Paulo e no Colégio Arbos, na região do grande ABC – SP. E-mail: bnovaisaraujo@yahoo.com.br

maior que permita criar algumas inovações artísticas relevantes.<sup>2</sup> Aliás, defende-se que tais cineastas produzem o cinema enquanto arte, contrariamente aos diretores de Hollywood, tidos como produtores de mercadorias voltadas somente para o lucro dos grandes estúdios cinematográficos. Os diretores, enquanto empregados dos produtores na indústria do entretenimento Hollywoodiana, têm como função tornar o filme atrativo e politicamente “correto”: um tipo de filme que alcance grandes índices de bilheteria e o tão esperado lucro aos produtores e ao mesmo tempo não leve a nenhum tipo de problema com anunciantes e governo local.

Logo, a distinção e a definição do que é Cult e entretenimento se faz necessária. No livro “Entretenimento: uma crítica aberta” (2003), Luiz Gonzaga Trigo mostra que o entretenimento é elemento presente em diversos setores da vida contemporânea. Segundo ele:

O substantivo entretenimento parece vir do espanhol com influência do inglês entertainment, que os elitistas diferenciavam de arte: segundo os elitistas, enquanto a arte trata cada espectador, ouvinte ou leitor, como indivíduo, provocando uma resposta individual à obra, o entretenimento trata suas platéias como massa. Com tudo isso, o entretenimento é mesmo divertido, fácil, sensacional, irracional, previsível e subversivo. É um espetáculo para as massas, como bem afirmou Debord. Como se vê, enquanto o estereótipo se firma, fazendo com que o termo seja usado pejorativamente, o entretenimento se constitui em parte importante da sociedade contemporânea, perpassando tribos, classes sociais, gerações, faixas etárias, às vezes congregando todas, às vezes trazendo à tona marcas de suas culturas, mas sempre presente nos cotidianos das pessoas. (TRIGO, 2003, p. 10-11)

Um filme Cult, por sua vez, é normalmente aquele que agrega um grupo de fãs devotos, mas que não alcançam uma fama ou reconhecimento considerável. Esses filmes muitas vezes se destacam por uma trilha sonora obscura, personagens estranhos ou conceitos fictícios inovadores. Geralmente contém roteiro e conteúdo original, trazendo inovações diversas subliminar ou explicitamente de difícil absorção pelo grande público.

## 2 - O cinema atual e sua relação com a pós-modernidade

---

<sup>2</sup> Pode-se encontrar um exemplo dessa crítica em <http://p3.publico.pt/cultura/filmes/17928/o-cinema-perdeu-brilho>

Não se tem como intenção nesse artigo a discussão sobre o cinema hollywoodiano ser arte ou não, contudo ele é, indiscutivelmente, entretenimento e, das críticas a esse tipo de cinema, chama a atenção as que o acusam de ser repetitivo: os filmes que estão entre as grandes bilheterias da história apresentam-se como subprodutos de outras obras cinematográficas. Além disso, a temática dos filmes e os personagens envolvidos são releituras, readaptações de filmes clássicos. Esses seriam os motivos que levam a tal falta de criatividade apontada por muitos como uma lamentável característica do cinema de entretenimento contemporâneo.

No entanto, para entender os motivos dessa possível falta de criatividade é necessária uma análise mais profunda da relação entre a sociedade pós-moderna e suas características e o cinema de entretenimento atual. A crise do modelo clássico levou à emergência de um cinema moderno em um momento pós-moderno. Segundo Gilles Deleuze (1985), a crise do cinema linear clássico ocorreu pós-Segunda Guerra Mundial, devido a diversas razões, sejam elas sociais, econômicas, políticas ou morais, que levaram às denúncias de que o cinema clássico trabalhava com clichês e ligações deliberadamente frágeis, como os filmes produzidos por D. W Griffith, por exemplo. Logo, começam a surgir filmes experimentais na Europa, especialmente o cinema de autor, proposto pela revista “Cahiers Du Cinéma”, na França. Esses novos tipos de cinema traziam outras formas de narrativas, novas formas de composição, que trazem dentro desse cinema moderno uma forma pós-moderna de se fazer cinema. Segundo ele, a adição entre a prática clássica e os elementos da crise do cinema clássico, apontada como resultados de um cinema moderno, forma um fazer cinematográfico pós-moderno não apenas em conteúdo, mas também em suas formas de composição.

Esse fazer pós-moderno de cinema, para Fredric Jameson (1995), não está ligado somente às questões estilísticas. O autor concorda com Deleuze que o cinema adquiriu características que podem ser apontadas como Pós-Modernas a aponta que ele se insere como uma das categorias de difusão do visual no momento contemporâneo, daí a importância de entendê-lo em sua dimensão histórica:

Pode-se esclarecer a história do cinema, ou pelo menos estabelecer um distanciamento crítico dela, recorrendo-se à teoria dos períodos, ou seja, à proposição de que suas tendências formais e estéticas são governadas pela lógica histórica dos três estágios fundamentais da cultura secular burguesa ou capitalista como um todo. Esses estágios, que podem ser identificados como realismo, modernismo e pós-modernismo, não devem ser entendidos apenas em termos das descrições estilísticas das quais derivam. (JAMESON, 1995, p. 159)

O cinema, com seus termos estéticos selecionados, “precisam estar na categoria de dominantes, e não na de determinantes sendo, ainda, compreendidos não apenas como um conjunto de características isoladas, mas como designações da cultura e de sua lógica como um todo.” (JUNIOR, 2001, p. 54). Dessa forma, para entender as razões dessa suposta falta de criatividade no cinema de entretenimento contemporâneo, se faz necessário estabelecer relações entre o cinema e o “modus operandi” da sociedade pós-moderna, procurando entender se as características apontadas por Fredric Jameson como sendo pertencentes a ela levam à compreensão desse fenômeno recorrente no cinema atual.

Fredric Jameson (1981), em seu artigo “Pós-modernidade e sociedade de consumo”, consegue traçar algumas características importantes da sociedade pós-moderna. Para ele, o Pós-Modernismo traz consigo reações específicas a formas canônicas da Modernidade, opondo-se a seu predomínio nas Universidades, museus e outros locais que expõem arte ao grande público. Os estilos da Modernidade precisam ser mortos para que o novo possa surgir. Portanto, o pós-modernismo surge como uma reação a reificação imposta pelo Modernismo em diversos campos do conhecimento.

Uma segunda característica do Pós-Modernismo seria a dissolução das fronteiras e algumas divisões fundamentais, como a que existia entre cultura erudita e cultura popular. Muitos cineastas, por exemplo, tem se deslumbrado com o universo das formas comerciais, ao mesmo tempo em que “misturam” elementos da cultura dita erudita, como ópera e literatura de vários gêneros em seus filmes, tornando cada vez mais difícil que se faça essa distinção entre o erudito e o popular. O filme “Kill Bill”, de Quentin Tarantino (2003), é um exemplo disso: ao mesmo tempo em que se inspira em filmes cult do cineasta japonês Akira Kurosawa, como o clássico “Yojimbo” de 1961, que usava das lutas de samurai e da sátira, se apropria de uma linguagem de fácil compreensão para o público pela proximidade que o cenário do filme apresenta em relação ao mesmo. Os personagens usam espadas e lutam como se estivessem no Japão Feudal, mas as cenas se passam em Tóquio e Okinawa, onde se vê metrô, motocicletas, letreiros de casas noturnas, músicas conhecidas na trilha sonora e outros elementos que colaboram para que o filme apresente fatores que levam à identificação dos espectadores com o que ali está sendo transmitido. Resgata-se o espírito da luta samurai, pertencente ao Japão Feudal, com elementos do cotidiano. Busca-se o passado, já inalcançável, a partir de um juízo de valor que fazemos dele. Segundo Jameson (1981):

O realismo que nos resta é um “realismo” que decorre da captação – chocante – deste confinamento e da consciência viva de que, por razões especiais de algum tipo, nos vemos condenados a buscar o passado histórico através de nossas imagens pop e de nossos estereótipos a seu respeito, sendo que o próprio passado permanece, para sempre fora de alcance. (JAMESON, 1981, p. 5).

Outro traço pertencente a Pós-Modernidade, segundo Jameson (1981), refere-se ao fato de que diversos teóricos na Modernidade tinham um discurso rigoroso em relação à filosofia profissional, onde era fácil distinguir o discurso de uma disciplina em relação à outra. Na Pós-Modernidade, os discursos se misturam, tornando essa distinção praticamente impossível. Tal fato também ocorre no cinema: é muito difícil classificar um determinado filme em um único gênero. Um claro exemplo disso está no filme “Babel” (2006), de Alejandro Gonzáles Inárritu. Nele, um ônibus repleto de turistas atravessa uma região do Marrocos. Entre os viajantes, estão Richard (Brad Pitt) e Susan (Cate Blanchett), um casal de americanos. Próximos a eles, estão os garotos marroquinos Ahmed (Said Tarchani) e Youssef (Boubker At El Caid), que estão manejando um rifle dado pelo pai com o intuito de proteger a criação de animais da família. Um tiro atingiu o ônibus, ferindo Susan. A partir daí, o filme mostra como esse fato altera a vida de várias pessoas, localizadas em diversos lugares no mundo: a babá dos filhos do casal americano, uma mexicana, que acaba levando as crianças para o México para poder acompanhar o casamento de seu filho sem o consentimento dos pais, já que não tinha com quem deixar as crianças, e acaba enfrentando problemas com a justiça americana por causa disso; no Japão, onde um homem (Kôji Yakusho) tenta superar a morte trágica de sua mulher e ajudar a filha surda (Rinko Kinkuchi) a aceitar a perda, que em teoria estaria envolvido no problema já que era um ávido caçador e em uma dessas caçadas, deu seu rifle ao seu guia marroquino Hassan; e ali mesmo, no Marrocos, onde a polícia passa a procurar os suspeitos por ato terrorista. É um filme onde diferentes características do cinema atual se cruzam e formam um todo fragmentado. Apresenta drama, como também apresenta cenas sensuais, cômicas e outras que o tornam um filme de difícil classificação, assim como ocorre também, segundo Jameson, nas disciplinas universitárias.

O termo “Pós-Moderno” deve ser aplicado com cuidado. Não é apenas mais um termo para descrever um determinado estilo. Segundo Jameson (1981), ele é também um conceito de periodização que correlaciona novos traços culturais com a emergência de um novo tipo de sociedade que vive uma nova ordem econômica, chamada, entre

outras coisas, de Sociedade de Consumo. O autor defende que tal sociedade nasceu no final dos anos 1940, início dos anos 1950, nos Estados Unidos pós-Segunda Guerra Mundial, ou na França a partir da instituição da Quinta República, em 1958.

Consegue-se então observar que traços fundamentais da Pós-Modernidade apontados anteriormente são identificáveis no cinema atual. Além deles, algumas práticas efetuadas por autores de diversos seguimentos artísticos na Pós- Modernidade também são relevantes. Uma dessas práticas é chamada por Jameson (1981) de pastiche.

É preciso antes de explicar o pastiche com maior profundidade considerar que tal termo não deve ser confundido com paródia. Ambos envolvem imitações de estilos, maneirismos singulares de estilos inconfundíveis. Porém, o indivíduo que faz a paródia reserva certa simpatia pela singularidade de estilo do original, por mais que pretenda ridicularizá-lo. Já o pastiche não visa imitar o estilo com graça, mas de uma forma neutra, despreocupada em fazer rir. Nas palavras do autor, “o pastiche está para a paródia assim como aquela coisa curiosa, a prática moderna de uma espécie de ironia branca, está para o que Wayne Booth chama as ironias cômicas e estáveis, isto é, as ironias do século XVIII.” (JAMESON, 1981, p. 3)

O pastiche seria a apropriação de um estilo existente com o objetivo de adaptá-lo às novas demandas da sociedade atual. Não é resultado de uma falta de criatividade, como alguns críticos do cinema atual dizem, mas uma característica da Pós-Modernidade, intitulada por Jameson (1981) como “morte do sujeito” ou “fim do individualismo”. Uma identidade privada, tal como era concebida na Modernidade, que permitia ao indivíduo expressar sua visão singular de mundo, já não é coerente com o mundo atual, numa época de corporativismo capitalista, onde o ser humano pertence a organizações burocráticas diversas. O ser humano tem sua identidade construída em relação ao outro em qualquer esfera da sociedade atual. Por isso, criar algo novo é uma missão complicada: é pretensioso demais passar ao mundo uma visão individualista. Nesse contexto, o pastiche se torna extremamente viável: já que o individualismo é visto como algo “errado”, é permitido ao ser humano dar uma nova roupagem a algo já existente, uma nova versão, pois estaria então acrescentando, colaborando com a visão de outro. É um eterno retorno ao passado, uma falência do novo, “deverá ser arte sobre arte de um novo modo; mais ainda, significa que uma de suas mensagens essenciais implicará necessariamente a falência da estética e da arte, a falência do novo, o encarceramento no passado.” (JAMESON, 1981, p. 4)

A partir dessa análise encontra-se então o motivo que leva a uma falta de criatividade apontada por alguns críticos ao cinema atual: o fim do individualismo. Portanto, mesmo os cineastas que não pertencem ao círculo glamoroso de Hollywood fazem uso do pastiche, já que também se apropriam de elementos existentes em outras obras cinematográficas. Não fazem algo exatamente inovador, mas uma releitura. Woody Allen, por exemplo, apresenta em seus filmes de maneira muito clara influência do cineasta sueco Ingmar Bergman, autor de o “Sétimo Selo”. Apesar de grande parte de sua obra ser filmes de comédia, Allen dirigiu filmes dramáticos como “Match Point”, de 2005, que o autor mesmo alega ter grande influência de Bergman. Mesmo seus filmes de comédia apresentam tal característica, como ele mesmo argumentou em entrevista dada à revista digital Cineclick, em 04 de Fevereiro de 2011: ele diz que se você faz filmes cômicos e é influenciado pelos irmãos Marx (Diabo à quatro) ou Charles Chaplin (O Grande Ditador) ou Preston Sturges (Mulher de verdade) isso é completamente racional. Se você é influenciado por Ingmar Bergman, que está entre os cineastas mais dramáticos e pesados, isso produz um resultado final incomum.<sup>3</sup>

Muitos podem alegar que é comum um diretor de cinema ou qualquer outro artista sofrer influência em sua obra de alguém que admira. Isso é inegável na sociedade atual. No entanto, quando observamos o cinema até a década de 1930, observa-se que surgem cineastas com estilos inovadores de se fazer cinema, como Serguei Eisenstein, que dirigiu em 1925 o filme “O encouraçado Potemkin”, criando assim o cinema de metáforas, um cinema interpretativo, que até então não existia, como uma reação ao padrão hollywoodiano da época que despontava como hegemônico. Eisenstein sofria influência da obra de Karl Marx, mas criou algo que nenhum cineasta criou antes dele para desenvolver o tipo de obra cinematográfica que considerava a ideal. Segundo Bernardet (1980):

(...) Ternura ou tristeza não são expressas pelo filme; elas resultam da reação do espectador diante da justaposição de duas imagens. E como se não se pudesse ver duas imagens seguidas sem estabelecer entre elas uma relação significativa. Quem desenvolverá esta teoria da montagem é Eisenstein, para quem de duas imagens sempre nasce uma terceira significação. Ele vê aí a estrutura do pensamento dialético em três fases: a tese, a antítese e a síntese. Essa montagem não reproduz o real, não o macaqueia, ela é criadora. Não reproduz, produz. Já que a estrutura da montagem é a estrutura do pensamento, o cinema não terá por que se limitar a contar histórias, ele poderá produzir idéias. O que vai guiar a montagem não será a sucessão dos

<sup>3</sup> Disponível em <http://www.cineclick.com.br/noticia/carregar/titulo/woody-allen-fala-sobre-influencia-e-legado-de-bergman/id/29594>

atos a relatar para contar uma história ou descrever uma situação, mas desenvolvimento de um raciocínio. (BERNARDET, 1980, p. 12)

O pastiche, apontado por Jameson como anteriormente foi visto, se contrapõe totalmente à criatividade descrita por Bernardet na citação acima. Essa inovação na linguagem cinematográfica não ocorre mais, pois o cinema de Eisenstein dependia exclusivamente da visão que ele tinha do mundo em que vivia. Nos dias de hoje, tal singularidade não seria adequada. Os cineastas Cult necessitam trazer a seus filmes elementos da sociedade atual mesmo para criticá-la, pois é necessário contextualizar a crítica. Além disso, trazem atores renomados como atrativos ao público. O diretor Costa-Gavras, no filme *Mad City* (O Quarto Poder), faz uma crítica severa a manipulação que a imprensa faz de fatos importantes para conseguir altos índices de audiência. Nele, um repórter de televisão da Califórnia (Dustin Hoffman) que está em baixa, mas já foi um profissional respeitado de uma grande rede, está fazendo uma cobertura sem importância em um museu de história natural quando testemunha um segurança demitido (John Travolta) pedir seu emprego de volta e, não sendo atendido, ameaçar a diretora da instituição com uma espingarda. Ele nada faz com ela, mas acidentalmente fere com um disparo acidental um antigo colega de trabalho. O repórter, de dentro do museu, consegue se comunicar com uma estagiária que está em uma caminhonete nas proximidades, antes de ser descoberto pelo ex-segurança, que fez vários reféns, inclusive um grupo de crianças que visitavam o museu. Em pouco tempo um pedido de emprego e um tiro acidental se propagam de forma geométrica, atraindo a atenção de todo o país. O repórter convence ao segurança que este lhe dê uma matéria exclusiva e promete em troca comover a opinião pública com a triste história do guarda desempregado. É a sua chance de se projetar e voltar para Nova York, mas nem tudo acontece como o planejado. Os fatos são manipulados pela imprensa e tudo sai do controle. É um enredo que absorve um tema extremamente atual, que é o poder que mídia exerce sobre a população, para fazer uma crítica a respeito da sociedade, mas que usa um cenário conhecido (Califórnia) e atores renomados para chamar a atenção do público. É necessário também mencionar que esse tipo de cinema crítico em relação ao poder exercido pela imprensa foi feito por Orson Welles, em 1941, em “*Cidadão Kane*”. A história conta como o repórter Jerry Thompson reconstitui a trajetória do empresário da imprensa Charles Foster Kane, buscando decifrar o significado de sua última palavra no leito de morte: “*rosebud*”. A morte de Kane comoveu a nação e descobrir o porquê daquela palavra se torna uma obsessão para o jornalista, que acredita poder encontrar

nela a chave do significado daquela vida atribulada. O repórter entrevista, então, as pessoas próximas a Kane. Um emaranhado de informações vai se costurando, desde a infância pobre, revelando um Kane por vezes perturbado, mas sempre ambicioso. Atraindo as estrelas dos veículos concorrentes com salários maiores e praticando um jornalismo agressivo (que frequentemente descamba para o sensacionalismo), Kane, ajudado por seu melhor amigo, Jedediah Leland, consegue construir um verdadeiro império da mídia. Quando se casa com Emily Norton, sobrinha do Presidente, Kane é um dos homens mais poderosos da América. Tenta carreira na política, concorrendo a governador como candidato independente; quando parece ter a vitória nas mãos, o outro candidato, Jim Gettys, traz a público um “caso” de Kane com Susan Alexander, cujo escândalo provoca sua derrota. Logo a seguir, ele se divorcia de sua primeira esposa, casa-se com Susan e se isola em seu inacabado palácio de Xanadu. Com o passar dos anos, ele se torna cada vez mais amargo, até que Susan, cansada do isolamento em Xanadu, o deixa. Depois de dois casamentos fracassados, passa seus últimos dias sozinho no palácio que construiu e para o qual levou tudo que o dinheiro podia comprar, desde obras de arte de valor inestimável até os animais mais exóticos do planeta. Aos poucos, vai perdendo suas virtudes e aumentando seus defeitos. Pode ser retrospectivamente visto como alguém amargo, sombrio, arrogante, manipulador, cruel e impiedoso.

A longa descrição feita desses filmes é necessária para mostrar que Costa-Gavras não criou algo novo. Ele se baseou em obras já existentes, que discutiram anteriormente o poder da imprensa na sociedade americana. É obvio que o autor de “O Quarto Poder” trabalhou esse tema de forma diferente, contextualizando-o com o momento vivido pela sociedade atual, mas a problemática da relação de poder existente entre sociedade e imprensa já não é nova. Isso em nada diminui o valor do filme; contudo, mostra que essa “originalidade” dos diretores tidos como Cult pode aparecer na forma com a qual eles usam recursos tecnológicos ou de gravação durante as filmagens, mas se torna improvável na construção dos temas e narrativas dos filmes.

A identificação do pastiche nos filmes Cult é realmente uma tarefa mais difícil, pois os cineastas buscam em diretores não muito convencionais suas influências. Por isso, tal tarefa exige um conhecimento mais aprofundado da história do cinema e da discussão de como se fazê-lo proposta por diversos cineastas, como Jean-Luc Goddard e François Truffaut, da Nouvelle Vague francesa. Não é a intenção aqui entrar nessa discussão de como o cinema deve ou não ser feito. O que se quer é mostrar que a tal

originalidade reclamada por alguns críticos é uma característica presente na sociedade atual como um todo, chamada por Jameson de Pós-Moderna, e que não é uma crise pertencente somente ao cinema.

O pastiche é identificado com maior clareza no cinema hollywoodiano. As grandes bilheterias da atualidade, que faturam bilhões de dólares, apresentam claramente essa característica. O filme “Titanic” (1997), do diretor James Cameron, usou o que havia de melhor na tecnologia da época para retratar a tragédia do navio homônimo em 1912. Sua bilheteria alcançou a incrível marca de US\$ 1.843.261, 268, sendo a segunda maior da história do cinema. No entanto, esse filme não foi o primeiro a tratar a tragédia. O primeiro filme a fazer isso foi feito em 1943, pela Alemanha nazista. Foi dirigido por Wilty Reiber, e tinha como objetivo usar o naufrágio como cenário para fazer uma imagem ruim dos americanos e britânicos. Além dele, outros filmes tratam do mesmo assunto, como “Titanic” (Alemanha) de 1984, dirigido por Lutz Buscher, e o de mesmo nome, produzido no Canadá e Estados Unidos, em 1996, dirigido por Robert Lieberman. O filme produzido por James Cameron em muito se aproxima do “Titanic” de 1996, pois tem enredos extremamente parecidos. No filme de 1996 não só a tragédia é retratada, mas ocorre também uma relação amorosa que se desenvolve entre uma garota rica e um rapaz pobre. James Cameron aproveitou-se dessa idéia, usando Leonardo diCaprio e a atriz Kate Winslet, dois jovens atores naquele período, para viverem o casal apaixonado. Apesar de pertencerem a classes sociais diferentes e sofrerem todos os tipos de represália da família da personagem, chamada Rose DeWitt Bukatter (interpretada por Kate Winslet), o “herói” Jack Dawson (interpretado por DiCaprio) não desiste, e luta para ficar junto a mulher pela qual se apaixonou. No entanto, tem que enfrentar a fúria de Cal Hockley (Billy Zane), noivo de Rose e pertencente a uma família aristocrática que tenta de todas as maneiras não perder Rose para Jack.

O filme Titanic, de 1997, é o pastiche do pastiche. Essa “falta de originalidade” não o impediu de alcançar um sucesso enorme. A diferença entre os filmes Cult e os filmes do cinema hegemônico, no que diz respeito à prática do pastiche estão, entre outros fatores, nas influências dos diretores e no alcance das obras: os filmes do cinema hegemônico são de mais fácil compreensão, fazem maiores propagandas e por isso alcançam o grande público.

Esse cenário de amor acaba se sobrepondo em muitos momentos à tragédia. Quando é chegado o momento dela ser retratada, Cameron usa e abusa dos efeitos

especiais: a perda humana, em si, fica em segundo plano; o importante é o espetáculo de sua representação. Segundo Debord (1967):

Não se pode contrapor abstratamente o espetáculo à atividade social efetiva; este desdobramento está ele próprio desdobrado. O espetáculo que inverte o real é produzido de forma que a realidade vivida acaba materialmente invadida pela contemplação do espetáculo, refazendo em si mesma a ordem espetacular pela adesão positiva. A realidade objetiva está presente nos dois lados. O alvo é passar para o lado oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo no real. Esta alienação recíproca é a essência e o sustento da sociedade existente. (DEBORD, 1967, p. 10)

Portanto, A Sociedade do Espetáculo, analisada por Debord, é aquela que prioriza a imagem, característica pontada por Jameson como senso um elemento marcante da Sociedade Pós-Moderna. Logo, a chamada ausência de originalidade criticada por alguns no cinema hegemônico é, na verdade, uma adequação de temas que anteriormente já existiam a um padrão vendável para o público e que privilegiam o espetáculo da imagem e do entretenimento. A história de amor e o uso dos efeitos especiais na versão feita por Cameron são na verdade uma nova roupagem a um tema antigo, uma tentativa de usar símbolos da atualidade como atrativos para o consumo dessa obra cinematográfica. Isso não foi feito apenas por James Cameron em Titanic, mas também é feito na franquia “Harry Potter”, que trata de um mundo mágico onde criaturas místicas diversas são enfrentadas e a salvação se dá a partir do domínio da magia. O “mundo da magia” também não é uma novidade na história do cinema. Um dos mais famosos filmes que tratam sobre o tema foi feito em 1939: “O mágico de Oz”, dirigido por Victor Fleming. Nele, Após um tornado em Kansas, Dorothy vai parar com sua casa e seu cachorro na fantástica Oz, onde as coisas são coloridas e mágicas. Porém, o seu maior desejo é retornar de volta para casa. Para isso ela deve encontrar um mágico, que lhe mostra como realizar esse seu desejo. Para chegar até ele, contudo, Dorothy segue o caminho de tijolos amarelos onde se depara com diversas criaturas desse mundo mágico.

Os filmes do bruxo “Harry Potter”, dirigidos por Robert Yates, também descrevem, tal como feito em “O mágico de Oz”, um mundo mágico. Grande parte da narrativa se passa na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, e foca os conflitos entre Harry Potter e o bruxo das trevas Lord Voldemort. Ao mesmo tempo, os filmes exploram temas como amizade, ambição, escolha, preconceito, coragem, crescimento, responsabilidade moral e as complexidades da vida e da morte, e acontecem num

mundo mágico com suas próprias histórias, habitantes, cultura e sociedades. Apesar de serem feitos em contextos diferentes, com personagens diferentes e em cenários diferentes, a temática do filme é a mesma e discutem as mesmas coisas. Os efeitos especiais dão à série “Harry Potter” um diferencial mais claro em relação ao filme dirigido por Victor Flemming, que na época tinha poucos recursos tecnológicos se comparado aos dias de hoje.

O uso da magia está em alta no cinema atual. Para citar apenas alguns filmes, podemos encontrar esse “mundo mágico” na franquia “Piratas do Caribe”, “O senhor dos anéis”, “Alice no país das maravilhas”, entre outros. Não se tem pretensão aqui de analisar cada um desses filmes, mas deve-se observar que todos eles trazem como cenário um mundo mágico, recheado de heróis e vilões, histórias de amor entre personagens e efeitos especiais dos mais diversos e atuais. É como se a magia pudesse surgir a qualquer momento e livrar o ser humano de uma realidade a qual ele não compreende. A idéia de magia traz consigo um conforto, uma esperança de que tudo se resolverá de forma repentina, mística, para livrar a humanidade do desespero de não entender o mundo em que vive. É uma fuga da realidade que se mostra decepcionante, já que o mundo mágico é mais fácil de ser compreendido: existe o mal que será vencido através do uso da magia por parte de um herói incorruptível. A decepção se torna ainda maior quando se percebe que no sistema capitalista, indivíduos incorruptíveis são facilmente esmigalhados. Segundo Lipovetsky (2008), os indivíduos buscam em outros refúgios o conforto que a religião já não consegue proporcionar:

(...) De agora em diante, compete a cada pessoa procurar as próprias tábuas de salvação, cada vez com menos suporte e alívio provenientes da esfera do sagrado. A sociedade hipermoderna é propriamente aquela que multiplica ao infinito as ocasiões de experiência frustrante, ao mesmo tempo que deixa de proporcionar os antigos dispositivos institucionalizados para debelar esse mesmo mal. (LIPOVETSKI, 2008, p. 7)

A busca do refúgio se dá muitas vezes no espetáculo, no discurso do cinema que entretém, na fuga de uma realidade dolorida. O sujeito Pós-Moderno busca no cinema Pós-moderno o conforto necessário para enfrentar um cotidiano conflituoso. Nos filmes que envolvem a magia, observa-se um padrão de venda que se difere do filme “Titanic”, de 1997, no seu tema, mas que mantém o romantismo e os efeitos especiais, características marcantes das grandes produções cinematográficas dessa época. É a venda de um conforto, de um retorno à infância que faz lembrar como tudo era mais

“simples”. Contudo, não passa de um conforto temporário já que dura somente até o encerramento do filme. Outro fator importante: são pastiches, pois novamente se tratam de apropriação de temas que já existiam com uma nova roupagem.

O cinema da sociedade pós-moderna abusa do pastiche por uma razão muito evidente: vender. Isso ocorre tanto no cinema Cult quanto no cinema hegemônico, pois por mais que se queira ser original ou criticar, todo cineasta precisa vender sua obra, fazê-la circular, ganhar notoriedade. Para que isso ocorra, é necessário criar um interesse no público. Com a “morte do indivíduo”, que já foi explicada anteriormente, a tal originalidade sai de cena, dando lugar à apropriação de obras e idéias anteriores por parte de cineastas, que se sentem influenciadas pelas mesmas, e as enquadram no padrão atual de transmissão de significados. Mesmo que o objetivo do cineasta seja contestar o sistema, o capitalismo se apropria da obra e a transforma em vendável. Os documentários do cineasta Michael Moore, autor de “Fahrenheit-11 de Setembro”, entre outros, é uma prova desse fato. Como ele mesmo costuma dizer, o capitalismo é cínico.

Esse padrão de consumo das obras cinematográficas é muito próprio da sociedade atual: uma sociedade de consumidores. Segundo Zygmunt Bauman (2008), a sociedade de consumidores é um tipo de sociedade que se dirige a seus membros com o intuito de coagi-los a se manterem com um estilo de vida voltado á práticas consumistas. É uma sociedade que espera ser ouvida, entendida e obedecida, e que acaba recompensando ou penalizando seus membros segundo a adequação dos mesmos a esse padrão. Nas palavras de Bauman (2008, p 71), “a sociedade de Consumidores, em outras palavras, representa o tipo de sociedade que promove, encoraja ou reforça a escolha de um estilo de vida e uma estratégia existencial consumistas, e rejeita todas as opções alternativas.” Na Sociedade Pós-Moderna, que espetaculariza e privilegia a imagem e o entretenimento, como defendem Jameson e Debord, e que possui indivíduos que buscam refúgios para suas frustrações especialmente naquilo que diverte, como aponta Lipovetski, o cinema se torna um elemento fundamental da sociedade contemporânea para se difundir valores consumistas, visto que eles também entretém, levam ao conforto, mesmo que temporário e sofisticam a imagem de um indivíduo perante a sociedade, visto que o consumo de determinados produtos eleva o status no grupo do qual se faz parte, o que leva a um mascaramento das angústias e incertezas vividas no cotidiano.

Como foi constatado anteriormente, esse padrão está muito claro no cinema de entretenimento contemporâneo. No cinema Cult, nem tanto. Porém, por mais que o

objetivo do cinema Cult é não ser unanimidade e não seguir um padrão determinado pela indústria cultural, os diretores desse seguimento se apropriam minimamente de elementos que constituem esse padrão para alcançar um número maior de público. O uso de atores e atrizes famosas, como foi feito por Costa-Gavras em “O quarto poder”, quando contou no elenco com Dustin Hoffman e John Travolta, ou por Woody Allen, em “Match Point”, estrelado pela atriz Scarlet Johanson, são atrativos a um público que se maravilha com celebridades de Hollywood. Não é possível afirmar se esse foi o real motivo que levou estes diretores a trabalharem com esses atores e essa atriz especificamente, mas é fato que na atualidade, um filme que conta com profissionais renomados em seu elenco atraem o público com maior facilidade. Além disso, é necessário ressaltar que esses fatores aqui mencionados não têm como objetivo diminuir a obra desses cineastas, apenas constatar que direta ou indiretamente a indústria cinematográfica acaba absorvendo todo tipo de filme que traz lucro, mesmo aqueles que procuram sair do padrão estabelecido pela sociedade de consumo. Um elemento relevante para se constatar esse fato refere-se ao fato de que “O quarto poder” foi distribuído pela Warner Bros, uma das maiores distribuidoras no ramo cinematográfico e, conseqüentemente, uma das empresas que mais fatura com o cinema hegemônico. Tal fator não a impediu de trabalhar com um filme de Costa-Gavras, tido por muitos críticos como um diretor Cult. O mesmo ocorreu com o filme “Dogville”, de 2003, dirigido por Lars Von Trier, outro reconhecido cineasta Cult, que contou com a atriz Nicole Kidman no elenco e teve sua obra distribuída pela California Filmes, outra grande distribuidora do ramo cinematográfico.

Os filmes do cinema hollywoodiano usam e abusam dos atores e atrizes famosos para chamarem a atenção do público. O uso de figuras emblemáticas, como define Bauman (2008) é uma característica comum da sociedade de consumidores. As grandes produções em sua grande maioria possuem atores famosos em seus elencos ou, como na franquia “Transformers”, tem diretores famosos por usarem tecnologia com primor em seus filmes (Steven Spielberg e Michael Bay). Os astros envolvidos, Shia LaBeouf e Megan Fox, ganharam maior notoriedade depois de atuarem nesses filmes. Contudo, as figuras emblemáticas, de uma forma ou de outra, estão presentes nas grandes produções e em alguns filmes Cult de maior alcance. Bauman argumenta que essa é uma característica marcante do que ele chama de sociedade de consumo:

Nas tribos pós-modernas (como Maffesoli prefere denominar as tendências de estilo da sociedade de consumo), figuras emblemáticas e suas marcas visíveis (dicas que sugerem códigos de vestuário e/ou conduta) substituem os totens das tribos originais. Estar à frente portando os emblemas das figuras emblemáticas das tendências de estilo escolhido por alguém de fato concederia o reconhecimento e a aceitação desejados, enquanto permanecer à frente é a única forma de tornar tal reconhecimento de pertença seguro pelo tempo pretendido – ou seja, solidificar o ato singular de admissão, transformando-o em permissão de residência (por um prazo fixo, porém renovável). (BAUMAN, 2008, p. 108)

Portanto, além do pastiche, apontado por Jameson, e dos romances, dos efeitos especiais, também as figuras emblemáticas caracterizam o cinema atual. Contudo, isso não é uma novidade: Marilyn Monroe, Clark Gable, James Dean, entre outros, também foram figuras emblemáticas em suas épocas. O cinema atual apenas deu continuidade a essa prática e a intensificou através do aumento no investimento em propagandas.

No cinema atual, encontra-se com frequência a presença do sub-produto: diversas grandes produções pertencem à franquias, ou seja, são continuações de outros filmes. Quando se observa a lista dos dez filmes com maior bilheteria na história do cinema, constata-se que sete desses filmes são as ditas “continuações”. Quando analisamos as vinte maiores bilheterias, vê-se que dezesseis filmes são sequências de um primeiro filme. O cinema atual carrega em si uma obsolescência programada que é pertencente a qualquer mercadoria da sociedade de consumo. Grande parte dos filmes são produzidos com margem a continuações, com enredos que permitam a criação de sub-produtos. É uma mensagem com data de vencimento, que serve somente para os próximos meses, e dá condições totais para o surgimento de um novo começo. O consumidor fica momentaneamente atualizado e ao mesmo tempo de pronto aviso: não pode ficar para trás no futuro. Então, os filmes demoram algum tempo para serem lançados, mas somente o intervalo suficiente para não serem esquecidos. Segundo Bauman (2008, p. 110), toda mensagem implica uma advertência que só será negligenciada sob grande risco: “seja lá o que você ganhe atendendo com prontidão ao apelo, não vai durar para sempre. Qualquer garantia de segurança que você adquira terá de ser renovada quando os próximos meses se passarem.”

O cinema contemporâneo de entretenimento é, portanto, uma mercadoria com data de validade definida; um produto das relações existentes na sociedade de consumo que traz, como qualquer outro, uma “brecha” para o surgimento de sub-produtos. Nos filmes Cult, esse é um traço mais difícil de ser encontrado. Apesar de não ser uma

continuação tal como se apresenta nos filmes hollywoodianos, o cineasta François Truffaut usou o personagem fictício Antoine Doinel em cinco de seus filmes, retratando em cada um deles uma diferente fase da vida do personagem. No filme “400 Blows” (Os incompreendidos), de 1959, a infância de Doinel é retratada. No filme “Antoine and Collete”, de 1962, Doinel, aparece como um jovem rapaz apaixonado. Em “Stolen Kisses”, de 1968, Doinel aparece como um homem mais maduro que tenta regressar à sociedade civil depois de abandonar o exército. Em 1970, volta a aparecer no filme “Bed and board”, quando é um homem casado obcecado por uma mulher japonesa. Finalmente, em 1979, faz sua última aparição, no filme “Love on the run”. São filmes que trazem a vida desse personagem e das pessoas importantes que o cercam em sequências cinematográficas. Truffaut também trabalhou com a curiosidade que o público tinha em saber o que viria a seguir na vida de Antoine Doinel. Não é uma obsolescência programada no padrão do cinema atual porque o intervalo entre os filmes foi maior do que se presenciamos no cinema de entretenimento, mas carrega em si uma característica que mais parece ser uma germinação dessa característica extremamente presente nos dias de hoje.

Jameson (1981) também aponta outra característica da cultura Pós-Moderna: a esquizofrenia. A cultura pós-moderna é esquizofrênica porque carrega, segundo Jameson, continuidades temporais quebradas e uma experiência do presente extremamente intensa, mesmo que esse “presente” seja algo irreal.

No cinema, consegue-se identificar um dos “sintomas” dessa característica: as continuidades temporais quebradas. O maior exemplo desse fenômeno se faz presente no filme “21 gramas”, de 2003, dirigido pelo cineasta Alejandro-Gonzáles Inárritu. Nele, três pessoas, Paul (Sean Penn), Jack (Benício Del Toro) e Cristina (Naomi Watts), tem seus destinos cruzados em função de um acidente. Os fatos são retratados de maneira não linear, ou seja, passado, presente e futuro se entrecruzam a todo momento, em cenas de grande intensidade, que ganham sentido à medida que o filme se desenvolve.

Essa continuidade temporal quebrada, ou não linearidade temporal, foi estudada também por Gilles Deleuze (1985), em seu livro “Imagem-Tempo”. Deleuze argumenta que filmes como “O cidadão Kane”, de Orson Welles, ou filmes de outros cineastas como Jean-Luc Goddard ou François Truffaut criaram uma nova exposição e criação de categorias estéticas no cinema, que ele chamou de “Imagem-Tempo”. O filósofo argumenta que essa nova categoria estética é uma representação direta do tempo através

de mecanismos cinematográficos concretos, como o flash-back. É a tradução de uma crise, uma ruptura dos vínculos sensórios-motores, ao mesmo tempo em que é a preocupação de explorar diretamente o tempo para além do movimento unicamente, que antes definira a imagem do filme. Classificações feitas com base em vários pontos de vista cruzam-se, sem criar um quadro simples. O presente não é o único tempo do cinema e, correlativamente, o tempo não é mais apenas representado como uma cronologia.

O filme “Kill Bill”, citado anteriormente, também apresenta essa não linearidade, assim como muitos outros. É um elemento comum do cinema atual, visto em filmes Cult e de grande público. É mais uma característica que se soma a tantas outras anteriormente analisadas.

### 3 – Últimas Palavras

Esse artigo discutiu as diferenciações entre cinema de entretenimento e cinema Cult, priorizando a análise do cinema Hollywoodiano e estabelecendo relações especialmente do cinema de entretenimento com a Pós-Modernidade e Sociedade de Consumidores, buscando analisar se a crítica à falta de criatividade nas produções cinematográficas é viável ou é algo excessivamente simplista, que carece de maior análise para compreensão desse fenômeno que envolve boa parte do cinema voltado ao grande público.

Não é possível analisar o cinema atual sem relacioná-lo ao momento vivenciado pela sociedade contemporânea. Não se deve, também, simplificar o que está sendo produzido pelo cinema hegemônico ou por qualquer outro como “falta de criatividade”; isso seria simplificar uma realidade extremamente complexa. O cinema atual apresenta características que são reflexos de uma sociedade que convive com mudanças extremamente rápidas, perdida em um mundo onde se tem a promessa de liberdade de escolha, mas não se tem a opção de não escolher, de se negar a consumir. Nesse contexto, o cinema é uma mercadoria que se ajusta ao gosto do cliente. Cineastas estão em meio a esse processo de adequação, onde a visão individual é rechaçada e substituída pela visão do que é ou não lucrativo para a indústria cultural.

Claro que aqueles que consomem esses produtos e informações não são simples bonecos que receberão esse padrão de consumo de maneira passiva. Alguns se manifestam, contestam e buscam alternativas: o cinema tido como Cult é uma prova

disso. Mesmo assim, para efetivamente se ter voz, muitos desses cineastas já perceberam e, inclusive já colocaram em prática, tentativas de usarem figuras emblemáticas para chamarem a atenção de um público maior, apresentando filmes com conteúdo extremamente crítico.

Esse é provavelmente o caminho. O filme argentino “Abutres”, de 2010, dirigido por Pablo Trapero, contou com o ator Ricardo Darín em seu elenco, um dos atores argentinos mais conhecidos pelo mundo afora. É um filme que denuncia a corrupção feita pelas seguradoras de veículos. O impacto do filme foi tão grande que levou o congresso argentino a discutir mudanças na legislação de seguros para veículos automotivos.

Os filmes Cult que seguem uma linha de total restrição ao padrão do cinema hegemônico são importantes pelo seu conteúdo, mas pouco efetivos no que diz respeito a motivarem o grande público a maiores reflexões, já que ficam presos a pequenos grupos da sociedade, que admiram o chamado “filme de diretor”. Se realmente o objetivo desses cineastas é levarem a uma reflexão crítica maior por parte do público, é necessário atraí-lo e, para isso, adaptar características do cinema hegemônico é uma boa tentativa. O filme “Abutres” é exemplo de que essa prática pode ser bem sucedida.

O cinema atual deve ser visto como uma consequência do que Jameson chama de “Sociedade Pós-Moderna”. É necessário analisá-lo em toda sua complexidade, pois o conhecimento de suas características e a análise de como a indústria cultural o promove podem ser de grande serventia para que se trabalhe, a partir das contradições engendradas pelo sistema capitalista, de forma a conscientizar o público admirador dessa nobre arte a terem uma visão mais crítica da sociedade contemporânea.

## Referências Bibliográficas:

- BAUMAN, Zygmunt. Vida para consumo. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007.  
BERNARDET, Jean-Claude. O que é cinema? São Paulo: Brasiliense, 1980.  
CINECLICK. Woody Allen fala sobre influência e legado de Bergman. 2011.  
Disponível: <http://cinema.cineclick.uol.com.br/noticia/carregar/titulo/woody-allen-fala-sobre-influencia-e-legado-de-bergman/id/29594>.  
DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. 2003. Disponível em:  
[www.ebooksbrasil.org/eLibris/socespetaculo.html](http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/socespetaculo.html).  
DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento: cinema 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.  
p.253.  
\_\_\_\_\_. A Imagem-Tempo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.  
JAMESON, Fredric. As marcas do visível. Rio de Janeiro: Graal, 1995

\_\_\_\_\_. Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo. 1981: disponível em [dc129.4shared.com/download/.../Fredric\\_Jameson\\_-\\_Ps-Modernida.doc](http://dc129.4shared.com/download/.../Fredric_Jameson_-_Ps-Modernida.doc).

JÚNIOR, Hélio C. P. O Cinema e a Pós-Modernidade. Revista Famecos/PUCRS, 2001. Disponível em: <http://www.pucrs.br/uni/poa/famecos/imagina/edicao-7/helios7.pdf>

LIPOVETSKY, Gilles. A sociedade da decepção. São Paulo: Editora Tamboré, 2007.

TRIGO, Luiz Gonzaga Godói. *Entretenimento: uma crítica aberta*. Senac, 1ª Edição, 2003.

WIKIPEDIA, A ENCICLOPÉDIA LIVRE. Maiores Bilheterias do cinema. Em:

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Lista\\_de\\_filmes\\_de\\_maior\\_bilheteria](http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Lista_de_filmes_de_maior_bilheteria).

## **The cinema of entertainment and the post-modernity: Creativity crisis of current film?**

**Abstract:** In this article we will discuss the relationship between contemporary entertainment cinema and postmodernity, trying to understand if the discourse of "lack of creativity" by the content present in the cinematographic productions is directly related to the characteristics of a postmodern historical context And tied to what is now called the Consumer Society. To do so, we will analyze various considerations of academically recognized scholars who can collaborate for the discussion about this theme.

**Keywords:** Cinema. Creativity. Postmodernity. Pastiche. Consumption

## **Entretenimiento cine y posmodernas: Crisis de la creatividad de cine actual?**

**Resumen:** En este artículo vamos a discutir la relación entre el entretenimiento cine contemporáneo y la posmodernidad, tratando de comprender el habla de "falta de creatividad" por el contenido presente en la producción de la película está directamente relacionada con las características de un contexto histórico del anuncio -modern y vinculado a lo que ahora se llama sociedad de consumo. Para ello, se analizaron varias consideraciones de estudiosos de prestigio académico que pueden contribuir a la discusión sobre este tema.

**Palabras clave:** Cine. Creatividad. Postmodernidad. Pastiche. Consumo

Recebido: 23.05.2016

Aceito: 02.11.2016