



Cidade de Deus (Fernando Meirelles, 2002)

O Cinema do depois: memória, nostalgia e estéticas retroativas no cinema pós-moderno

por Ana Paula Penkala¹
Doutora em Comunicação e Informação pelo PPGCOM/UFRGS
e professora dos cursos de Cinema e Design da UFPel

INTRODUÇÃO

Em 2011, um dos indicados para o prêmio de melhor filme da 83ª edição do Oscar foi *Bravura indômita* (True grit, Joel e Ethan Coen, 2010), refilmagem do clássico homônimo de 1969. O que me interessa nesse filme é que seu gênero, faroeste, depois da década de 70 especialmente, sempre citou seus clássicos. Mas não apenas *Bravura indômita*, por ser um *western*, vai fazer referência aos antepassados do gênero. A referência, a homenagem, a citação no cinema são alguns dos aspectos mais proeminentes dos filmes contemporâneos. Em minha pesquisa de doutorado, estive observando e analisando este cinema, apresentando como características quatro estéticas, as quais sintetizam algumas das expressões visuais recorrentes nos filmes a partir dos anos 80. Neste artigo, abordo a *estética do registro por memória*, a qual venho aprofundando em pesquisa atual.

O ponto de partida de minha tese foi uma observação e organização de recorrências visuais/estéticas no cinema que mostra-se mais clara desde 1980. A delimitação desse universo de pesquisa é reforçada por duas abordagens teóricas. Primeiro, a de Philippe Dubois, que traz o conceito de “cinema do depois”, que nomearia o cinema pós-moderno, um “cinema dos anos 80”. Segundo, em mais larga esfera, a perspectiva do teórico e crítico de

¹ penkala@gmail.com

arte Fredric Jameson, que estabelece a pós-modernidade como caracterizada dentro de um contexto cultural que privilegia o “visível” cada vez mais. Compreendo que o cinema pós-moderno e suas estéticas fazem parte desse contexto. A observação das recorrências visuais/estéticas nesse cinema organizei em *formas*. Articulo essas formas com *figuras* históricas e culturais da contemporaneidade. Este método toma por base a teoria de Omar Calabrese (1987) sobre *A idade neobarroca*. Nesta obra, o autor traça um paralelo entre manifestações históricas de um fenômeno (as *figuras*) e os modelos morfológicos (*formas*) para compreender a cultura pós-moderna (neobarroca).

A pós-modernidade, como a entendo, é ao mesmo tempo uma ruptura com a modernidade e um recondicionamento de valores, formas e culturas fundamentalmente modernos. Como ruptura, apresenta traços nítidos de transgressão, negação ou revolução. Como recondicionamento, mostra um esforço em reformar aquilo que não pode (ou não deve) ser negado da modernidade e uma tendência a admitir e introjetar uma nova cultura a partir de um referencial moderno. Uma vez que o pós-moderno só existe em função do moderno e também em decorrência dele, e considerando que uma das características da pós-modernidade é assumir a atemporalidade e, assim, todos os tempos; e pensando na perspectiva pós-moderna como algo que se dá somente a partir da modernidade (ainda), há que se dizer que o pós-moderno se caracteriza quando recria, relê, revisita, recorta e cola, retroage o/ao moderno. Este é um dos aspectos abordados no presente artigo.

PÓS-MODERNIDADE: FIGURAS E FORMAS

A modernidade, como um contexto social, histórico e cultural, é marcada por determinados signos, sinais do tempo, figuras históricas que sintetizam o período.

A constante mutação e transformação pelas quais as sociedades modernas passam correspondem ao signo da *mobilidade*, onde noções de espaço e tempo mudam, às vezes radicalmente. Até o Renascimento, a noção de que tudo é um *continuum* era aplicada a todas as coisas. Na modernidade, a *descontinuidade* dá o tom a tudo aquilo que antes era, em tese ao menos, contínuo. “A descontinuidade assinala a passagem do procedimento sintético para o analítico. ‘Analisar’ significa ‘dividir’. O que parecia indivisível é agora fracionado em suas partes.” (COELHO, 1990, p. 29) O cinema, com seus cortes, seus saltos, é a arte da descontinuidade. Revela ao homem moderno em formação um outro olhar. Outro desses traços da modernidade é o *esteticismo*, nome que Coelho (1990) dá a uma abrangência da arte para vários campos da experiência moderna. “A arte está por toda parte”, diz ele. Isso torna tudo o que é do âmbito da arte em estético. Ou a estética um sinônimo de arte. A forma como o autor desenvolve sua noção de esteticismo acaba elucidando, porém, uma noção menos filosófica de estética e mais prática, formal. Esse esteticismo ganha forças no final do século XIX, quando arte e indústria se encontram forçadas, de alguma forma, a uma união. No século XX, tudo passa a incorporar ou os processos da arte, ou a própria aparência formal da arte, dirá o autor. Isso pode querer dizer que se trata, essa estética, de uma “estética da estética”. O que mesmo Coelho vai descrever como próprio da modernidade na estetização já é um forte prenúncio do pós-moderno. O autor fala em *vampirização* de formas, conceitos e termos da arte. Uma apropriação, no entanto, que fica na superfície, não tendo nem conteúdo, nem referente. O *pastiche*, termo usado por Jameson (2006a), tem relação com o conceito de *vampirização* de formas que Coelho usa.

A arte do século XX passa a ser o comercial, a publicidade.

A estética de massa, a estética industrializada, é o que vem a ser chamado de esteticismo:

Num segundo momento, definiu-se uma estética da publicidade - utilizando tudo já mencionado: a mobilidade, a descontinuidade, o cientificismo - e num terceiro, a arte, ou algo semelhante a isso, começou a seguir as propostas dessa outra "arte", a publicidade. O círculo se fechou, a cobra mordeu o rabo. Nesse momento, entra em cena a pós-modernidade. (COELHO, 1990, p. 31)

A partir da teoria jamesoniana, no entanto, a pós-modernidade passa a ser melhor compreendida em sua complexidade, não separada da história e através de uma perspectiva que aborda a cultura como um todo. Para Fredric Jameson (2006a), a pós-modernidade tem origem em uma guinada cultural. O título de uma de suas principais obras é justamente *A lógica cultural do capitalismo tardio*, ensaio publicado em 1984.² Jameson aponta a pós-modernidade como um terceiro estágio do capitalismo, localizando no período histórico (e ancorando sua tese a partir disso) não em mudanças de ordem epistemológicas ou estéticas apenas, mas em uma alteração objetiva da ordem econômica (ANDERSON, 1999). São mudanças dessa ordem que vão alavancar as outras mudanças, assim mais profundas, que podemos dizer que tratam de um novo pensar, uma nova estética, um novo sujeito e novas experiências sociais na cultura. Aquilo que se chama de cultura, diz Jameson (2005), é principalmente dado na identificação do estético com um tipo de "vida diária". "É, portanto, da cultura que a arte enquanto tal - a arte elevada, a grande arte, seja como for que se preferir celebrá-la - deve ser diferenciada [...]", diz (2005, p. 206), algo que se dá historicamente apenas no início da televisão, no princípio de uma era que mais tarde

vai ser chamada de "cultura de massas". Em um sentido mais amplo do termo, há que se considerar que a grande arte é tão cultura quanto a televisão, "[...] ao passo que a propaganda e a cultura pop são tão estéticas quanto Wallace Stevens ou Joyce", conclui (p. 206).

A pós-modernidade é, assim, marcada, na teoria de Jameson, por algumas questões cruciais, como a obliteração da fronteira ou separação radical entre alta cultura e cultura popular; uma lógica que passa a atravessar basicamente todas as relações, que é a lógica de mercado; a perda de um senso ativo de História e o surgimento de uma cultura do visível.

No *sistema das artes pós-modernas* que Jameson (ver ANDERSON, 1999) acaba traçando, o design e a publicidade também estão inclusos. Jameson via no surgimento da *pop art*, segundo Anderson (1999), um alerta das mudanças que estavam ocorrendo na cultura. Uma cultura onde o visual tem privilégio, diferente do alto modernismo, quando o verbal ainda mantinha um pouco da autoridade que sempre teve. Duas características da pós-modernidade, para Jameson (1996; 2006a), colocam em questão o *sentido de história* (de tempo, de presente) e a noção de arte. Se no modernismo o senso de passado e uma expectativa de futuro eram marcantes, na pós-modernidade se vive o eterno presente, onde o temporal é substituído, como diz Anderson (1999), pelo *retrô* - tanto nos estilos quanto nas imagens. Esta seria uma primeira síntese do que diz respeito à arte e à história no pós-modernismo. Com a perda do senso de história, no contexto de um período onde tudo já foi feito e não há mais a possibilidade de artistas e escritores inventarem novos estilos, é possível apenas recordar, recriar ou parasitar o passado:

² Sobre isso, ver mais em ANDERSON (1999).

Isso nos leva mais uma vez ao pastiche: em um mundo no qual a inovação estilística não é mais possível, tudo o que resta é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos no museu imaginário. Mas isso significa que a arte pós-moderna ou contemporânea se pautará pela própria arte de um modo novo; mais ainda, significa que uma de suas mensagens essenciais envolverá a falência necessária da arte e da estética, a falência do novo, o aprisionamento no passado. (JAMESON, 2006a, p. 25)

Arte e história se entrelaçam no intercâmbio de três figuras estéticas na teoria de Jameson (2006a): a *nostalgia*, o *retrô* e o *pastiche*. Segundo Jameson (2006a), o que se entende por pastiche não é o que se chama, comumente, de cinema histórico. O pastiche não é uma paródia, não é sátira, mas algo que se origina na nostalgia que nos faz querer experimentar o passado de novo. “Ao contrário de *Loucuras de verão*, ele³ não reinventa uma imagem do passado na sua totalidade vivida; [...] ao reinventar a sensação e a forma de objetos de arte característicos de um período anterior (os seriados), ele procura reacender um sentido de passado associado àqueles objetos.” (JAMESON, 2006a, p. 27) O que define também o *retrô*, algo que recria o passado. Se não como *Loucuras de verão* (American Graffiti, George Lucas, 1973), como *Guerra nas estrelas*. Em ambos os casos, o sentido da experiência revivida é o que define o pastiche, uma das figuras da pós-modernidade mais exploradas pela produção audiovisual, como em filmes como *Corpos ardentes* (Body heat, Lawrence Kasdan, 1981), que tratam de um período contemporâneo, mas ainda assim são nostálgicos, porque “[...] essa contemporaneidade técnica é de fato muito

ambígua; os créditos – sempre a nossa primeira sugestão – usam fontes em estilo art déco da década de 30, que não fazem outra coisa a não ser provocar reações nostálgicas” (JAMESON, 2006a, p. 28).

A busca de um passado por meio da cultura visual pop e de estereótipos da história é, para o autor, uma espécie de condenação a que fomos submetidos na pós-modernidade. O pastiche, nesse contexto, segundo Jameson, é, como a paródia, a imitação de um estilo único e particular, porém não é satírico, não propõe a imitação cômica de algo que é normal. Como parasitismo/vampirismo do velho, vive de um retorno à aura daquilo que já passou. A ficção, diz Anderson (1999), torna-se o domínio do pastiche por excelência, misturando estilos e épocas, “[...] revolvendo e emendando passados ‘artificiais’, misturando o documental com o fantástico, fazendo proliferar anacronismos [...]” (p. 73). O cinema é o suporte perfeito, estética e tecnicamente, para essa experiência do velho, esse parasitismo do passado. Não se trata de recriar um cenário, mas de reconstruir uma “aura”.

A fotografia ganha, na arte pós-moderna, um lugar crucial que vai servir, inclusive, de sinal dos tempos. Em lugar de citar fragmentos da cultura popular, o artista os incorpora à obra, apropriando-se da fotografia como material, por exemplo, o que representa uma mudança grande de paradigma nas artes visuais. Andy Warhol representa, para Jameson (2006a), um pouco desse vazio e dessa falta de profundidade da arte pós-moderna, mas é a subversão de qualquer limite entre belas artes e design gráfico que, acredito, faça de Warhol um representante legítimo da nova arte visual. Anderson explica que

os ícones característicos da pop art já não

³ O autor está falando de *Guerra nas estrelas* (Star wars, 1977) e dos filmes de George Lucas.

eram os próprios objetos mecânicos, mas seus fac-símiles comerciais. Essa arte de tiras em quadrinhos, marcas registradas, gravuras de mulher, lemas brilhantes e ídolos confusos fornecia, como David Antin observou falando de Warhol em 1966, ‘uma série de imagens de imagens’. (1999, p. 113, grifo no original)

O motivo pelo qual Jameson dá alguma atenção à pop art como sinal de um pós-modernismo em seu nascimento não pode ser outro que não o fato de esta ser uma arte de “imagens de imagens”. Anderson chega a enfatizar essa idéia quando fala do Warhol que surgiu daí como um pós-moderno “completo”, cuja arte misturava artes gráficas, fotografia, pintura, jornalismo, cinema. Completude essa que se dava no material da obra, mas também em seu contexto, com “[...] abraçamento calculado do mercado; reverência heliotrópica à mídia e ao poder”, segundo o autor (1999, p. 113). Há algo, aqui, que sintetiza o pós-modernismo e serve como um prenúncio de um novo paradigma, uma nova lógica, que seria a lógica midiática. Ela nasce de uma triangulação entre o contexto da era do visível, dentro da qual as “imagens das imagens” operam, entre outras coisas; a submissão a uma lógica de mercado, que vai inclusive dizer respeito à obliteração entre cultura popular e alta cultura, pop art e belas artes, propaganda e design gráfico e a grande arte; e, finalmente, a cultura mergulhada na lógica do espetáculo, segundo a qual tudo se deve mostrar, tudo se quer ver. A televisão está, é claro, no centro desse triângulo.

Segundo Jameson, a evolução tecnológica é uma das coordenadas que provocam a guinada cultural para a pós-modernidade. “[...] A cultura pós-moderna não é apenas um conjunto de formas estéticas, é também um

pacote tecnológico. A televisão, que foi tão decisiva na passagem para uma nova época, não tem passado modernista, e tornou-se o mais poderoso meio de todos no próprio período pós-moderno.” (ANDERSON, 1999, p. 140) Não é por outro motivo que Jameson (1996; 2006a; 2006b) vai usar a TV como um divisor de águas entre o modernismo e o pós-modernismo. Sua abordagem estabelece dois ciclos no desenvolvimento do cinema. É através da tecnologia que Jameson organiza a passagem do modernismo (primeiro ciclo do cinema) para o pós-modernismo (segundo ciclo). O primeiro ciclo diz respeito ao cinema mudo; o segundo, abrange toda a produção que veio depois disso. Na discussão proposta por Jameson a partir dessa divisão, a tecnologia é central. Sua teoria, como bem aponta Anderson (1999, p. 71, grifo no original), leva em conta inclusive o vídeo – tanto como tecnologia, quanto como produção cultural.

A TV, diferente do cinema, é a gênese do pós-moderno, pois é dela o salto para a era da tecnologia midiaticizada que tanto marca o período contemporâneo. A televisão, para Anderson (1999), é uma prefiguração da cultura de massa que estaria por vir, e a qual apagaria a linha que separa o percebido do representado. Uma cultura, diz ele, que “[...] ameaça suplantir o próprio espetáculo tal como conhecido até aqui” (1999, p. 141). Não que a televisão seja uma síntese dessas inovações tecnológicas da indústria de imagens. Seu advento é uma gênese, repito. Que carrega sobre as costas desde a popularização do vídeo até algo menos óbvio que isso, como a própria Internet e a popularização dos vídeos feitos por telefones celulares e a onipresença de sites como o YouTube.

Quatro são as eras do cinema, segundo Philippe Dubois (2004). O cinema primitivo (1895-1915); o cinema clássico (1915-1945); de 1945 até 1975 o cinema foi moderno; e,

finalmente, o cinema maneirista, que é o cinema de 1975 até os dias atuais. Este cinema seria o cinema dos anos 80:

O cinema “maneirista” é portanto, em primeiro lugar, um “cinema do depois”, feito por quem tem a perfeita consciência de ter chegado tarde demais, num momento em que certa perfeição já fora atingida em seu domínio. [...] o problema fundamental que se coloca para o maneirismo é o de como fazer ainda, como lidar com a tradição. (DUBOIS, 2004, p. 149)

O que Dubois limita aos anos 80, expandi em minha tese aos anos 90 e 2000 também.

O “cinema do depois” é sempre acompanhado do fantasma de seu passado. O filme em camadas do cinema maneirista é isso. Dubois (2004) fala em “imagem folheada”, uma imagem que tem sob sua superfície uma outra imagem. As várias camadas de imagens que deslizam umas entre as outras, formando esse cinema onde tudo já foi filmado e toda a imagem é uma imagem assombrada por todo um passado de imagens. Isso funda uma das características mais importantes do cinema pós-moderno, que é o parasitismo do velho, da citação, do reviver o que já foi feito. Cria uma estética da citação, uma cultura cinematográfica do pastiche. Um cinema do eterno presentificar. Esta forma que o audiovisual toma corresponde a algumas figuras já citadas da pós-modernidade enquanto período histórico e cultural. Em suas pesquisas sobre a retórica visual da pós-modernidade, Beatriz Rahde, Flávio Cauduro e Pedro Perurena (CAUDURO e RAHDE, 2005; CAUDURO e PERURENA, 2008; CAUDURO, 2009) estabelecem uma série de formas recorrentes na expressão visual do design e da publicidade contemporâneos, as quais busquei aplicar, em minha tese, ao audiovisual.

[...] a imagem pós-moderna tende à multimídia, à mistura, à hibridação, empregando diversas possibilidades expressivas visuais (fotos, desenhos, pinturas, gravuras, modelos 3D, vídeo, etc) e/ou acionando vários outros sentidos simultaneamente à visão (audição, tato, olfato, etc) [...] resulta muitas vezes da manifestação do efêmero, do transitório, do descartável, quando é transformada, entropicamente e ao acaso, pela ação dos agentes da natureza [...] ou interferências por agentes da cultura [...]. (CAUDURO; PERURENA, 2008, p. 115)

Essas ações e interferências podem ser por exemplo alguma descoloração causada pela incidência de luz solar, ou efeitos provocados por umidade, oxidação do ar, calor atmosférico. O tempo, assim como a memória, estão entre as grandes preocupações da pós-modernidade, especialmente em se tratando da ação degradatória desse tempo. A memória, como uma expressão formal, é característica da pós-modernidade justamente dentro dessa lógica midiática que torna tudo em memória coletiva, como que reunindo lembranças pessoais e históricas em um inventário de documentos, feito um álbum de fotos e recortes de jornal. A ação do tempo sobre uma imagem é o registro visual desse tempo e o signo que abre espaço a todas as significações que a memória preenche nos objetos. A articulação entre as figuras da pós-modernidade ligadas ao tempo, à memória e aos sentidos de história e as formas que lhes servem de expressão visual, contextualizadas numa espécie de lógica midiática que sintetiza as lógicas de mercado e do espetáculo, resultam em recorrências visuais no cinema contemporâneo que seriam clichês do audiovisual pós-moderno. A partir daqui, faço uma breve análise desses

clichês em alguns filmes contemporâneos.

A ESTÉTICA DO REGISTRO POR MEMÓRIA

Existem algumas formas pelas quais a estética do registro por memória é construída, e tipos de expressão pelas quais ela é caracterizada. Uma dessas formas poderia ser chamada de histórica, e é manifesta por uma reconstituição de condições de produção, por uma referência a estilos de época e/ou por assimilação de marcas do tempo. Representam a figura pós-moderna da mistura de estilos de várias épocas e desse parasitismo sobre o antigo, essa super-referência do passado, que às vezes se dá na forma do pastiche. Essa relação com o passado que acaba sendo expressa nos filmes é explicada, em parte, por aquilo que define a pós-modernidade: o depois de tudo. Quando Dubois (2004) fala em cinema do depois, e quando Jameson (2006a) fala sobre um período no qual tudo já foi feito, estão falando dessa pós-modernidade que sobrevive em estado de ressaca da modernidade, nunca conseguindo superá-la, já que está imersa em uma consciência de que não há mais o que seja feito que já não tenha sido feito.

Forrest Gump (Robert Zemeckis, 1994) é conhecido por ter sido o primeiro filme a unir, por computação gráfica, uma imagem de arquivo e uma imagem atual, filmada em estúdio. Forrest senta ao lado de John Lennon em um programa de entrevistas, aperta a mão dos então presidentes John Kennedy e Lyndon Johnson, além de ficar frente-a-frente com o também presidente na época Richard Nixon. Ele é um outro tipo de narrador-testemunha de uma parte da história dos EUA: suas lembranças, as imagens de seu arquivo pessoal são, também, as imagens de arquivo que contam a história de um país.



O encontro de Forrest com o presidente Kennedy: a memória-lembrança, em cores, e a memória registrada, em preto e branco. Fonte: DVD/Divulgação



O encontro com Lyndon Johnson, anunciado na TV. Fonte: DVD/Divulgação.



No primeiro quadro, da esquerda, o arquivo original da entrevista com John Lennon e Yoko Ono; nos quadros seguintes, a imagem do ator Tom Hanks substitui Yoko na mesma cena. Fonte: DVD/Divulgação.

Um procedimento técnico trata a iluminação, a cor e a textura do filme atual (ficção), tornando-o visualmente semelhante ao material de arquivo (factual). Além da reconstituição histórica por meio de tratamento técnico das imagens, aproveita-se o fato de serem imagens que na época foram feitas para ou pela televisão e transmitidas por esse meio. Isso dá um sentido especial a esses arquivos, que fazem parte não apenas da história das imagens do século XX como da história da televisão. O personagem lembra de sua história e a vemos pelo olhar onírico do cinema. A memória é registro, e é materializada com as condições desse contexto do registro, o que inclui a diferença nos suportes. No caso específico deste filme, é uma memória midiática, organizada pelas imagens de TV e dos documentários. Forrest Gump é um novo personagem histórico, cuja experiência no mundo está relacionada com a memória televisual que este mundo constrói. Não basta que Forrest tenha participado de uma Guerra ou ido à faculdade no mesmo ano em que a primeira mulher negra frequentou os bancos universitários naquele país: está registrado em filme e vídeo e foi transmitido em cadeia de televisão. Todos são, agora, testemunhas dessa testemunha.

Em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), a simulação de condições técnicas de época se dá principalmente pela cor, mas nas seqüências relativas aos anos 60, principalmente, os planos e movimentos de câmera reproduzem as condições e o estilo de filmar da época. (PENKALA, 2006 e 2011) Os planos abertos de câmera parada, na altura do tripé, simulam, nas imagens da infância de Buscapé, a linguagem cinematográfica dos anos 60 no Brasil. Os tons sépia servem para demarcar a década no filme e sugerir a tonalidade que essas imagens teriam se o filme fosse feito em 1965. Estamos tratando, aqui, de uma linguagem tradicional e de um cinema



As tonalidades marcantes na cronologia de Cidade de Deus. Fonte: DVD/Divulgação.

clássico. Quando se trata de simular as condições de produção de um período, é preciso adotar a linguagem e a estética que eram tradicionalmente adotadas então, porque o que se procura é uma identidade visual.

Neste filme, a demarcação de períodos narrados é enfatizada, portanto, pela cor, que é uma estética reconhecida universalmente. A “aparência” de filme dos anos 60, 70 ou 80 não passa, portanto, pela linguagem cinematográfica, mas pela superfície, a cor (e a textura, eventualmente), que é o que é apreendido de forma mais clara. É uma convenção que essas cores dêem às imagens uma aparência de um outro tempo, mas o filme utiliza outros artifícios para explicar essa cronologia, como legendas. O que se dá na estética de *Cidade de Deus* é a apropriação de uma convenção que é da ordem da percepção, é subjetiva, e é uma expressão da figura do pastiche. Se especificamente cada espectro de cores representa uma época, o espectador médio perceberá que essas imagens “parecem filme mais antigo”. O que importa é que o sentido, no entanto, é devidamente construído.

O sentido superficial é a percepção de que a cor “parece de filme antigo”, mas há um sentido mais profundo, já que as imagens são marcadas por condições de produção e circulação da época. Mais uma vez, estamos falando em uma memória histórica que é construída a partir dos registros feitos pela técnica. É uma memória midiática, portanto. A lembrança – ativada na forma de imagens produzidas no cérebro – estará sempre condicionada a uma subjetividade, em primeiro lugar, e a convenções que são criadas pelos imperativos da cultura, do tempo e das lógicas sociais. A memória, como culturalmente é compreendida, diferente disso, é algo concreto. É a materialização de algo que evoca lembrança, mas é mais que um mero representante da lembrança. A memória é algo que se dá na relação entre



Os tons azulados dos anos 80 em Cidade de Deus

a percepção, o tempo e algo palpável, no qual se deposita uma narrativa. Nesta narrativa está a lembrança, está o imaginário social, está a história e, assim, as formas com que isso é registrado, transmitido, narrado. Por isso falo aqui em uma estética – visual – da memória e não da lembrança. Essa estética, na modernidade, é criada a partir, entre outras coisas, das imagens técnicas. E, assim, a partir do final do século XIX, é uma memória construída pela fotografia e pelos meios de comunicação de massa como o cinema e a televisão.

Essa memória midiática pode ser, para os fins desta análise, de duas ordens: televisiva e documental. A estética da memória midiática televisiva pode ser caracterizada pelas imagens de arquivo que evocam o fazer televisivo ou por referências a esse fazer ou a sua linguagem específica. *Assassinos por natureza* (Natural born killers, Oliver Stone, 1994) é um filme que mistura linguagens, referências e lógicas, e cita o cinema e a televisão o tempo todo, desde suas lógicas até suas estéticas. Faz uma apropriação da própria linguagem dos videoclipes. O filme mistura filmes em preto e branco com imagens de televisão com vídeos experimentais com imagens documentais de arquivo com o que poderia haver de mais clássico na linguagem cinematográfica. A segunda referência à estética televisiva nesse filme se dá por meio da apropriação de certas linguagens e modos de produção muito característicos do meio. Isso fica evidente nas citações de programas de TV norte-americanos dos anos 50, 60, 70 e 80, como *I love Lucy*. *Assassinos por natureza* é uma obra semelhante à de Andy Warhol, cola e mistura uma grande quantidade de citações da cultura da TV e do cinema, as quais já fazem parte da cultura *pop*.

A estética da memória documental guarda características da memória televisiva, mesmo porque a memória da TV



“I love Malory”: Assassinos por natureza cita “I love Lucy”.
Fonte: DVD/Divulgação.



Em Assassinos por natureza, os sitcoms são citados. Fonte: DVD/Divulgação.

também arquiva documentos. A diferença, no entanto, é que da memória documental fazem parte os arquivos que têm em sua gênese o propósito de documentar. Não um mero acumular de registros, no entanto, mas um conjunto de sentidos que estão sempre presentes nessas imagens a partir de sua materialidade (as marcas do suporte, os rastros deixados pelas condições de produção). O documentário brasileiro *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (Marcelo Masagão, 2000) foi todo feito a partir de imagens de arquivo, contando uma história poética do século XX.



“O soldado morto” em *Nós que aqui estamos por vós esperamos*. Fonte: DVD/Divulgação.



As últimas imagens vistas por um homem captadas pela câmera de um dispositivo bélico. Fonte: DVD/Divulgação.

O filme é uma espécie de álbum onde está guardado o registro fotográfico, cinematográfico e videográfico de um século de maneira estilizada. A apropriação de imagens de arquivo atualiza as imagens no presente de sua visualização e no contexto em que são visualizadas, mas funciona como a cápsula do tempo aberta, onde o passado chega ao presente ainda como passado. O passado, em si, não se atualiza. Ele permanece na materialidade dos registros: o tom sépia da fotografia, a marca de desgaste pelo tempo no filme, a marca visual de um suporte que é muito antigo. O que é interessante dessa noção de atualização do passado como cápsula é que a materialidade do documento não chega intacta ao presente, mas marcada por essa viagem no tempo, como todos os objetos que produzimos ou guardamos nos quais depositamos a lembrança e, a partir disso, passam a ser objetos de memória. O objeto carrega o signo do passado (o suporte em película antiga que lhe dá a tonalidade sépia, por exemplo), os sinais do tempo (o desgaste do papel fotográfico, a marca de umidade, a cor desbotada), e, ao ser atualizado, a qualidade de representação histórica (quando vemos alguma imagem paradigmática da Segunda Guerra Mundial, por exemplo, a reconhecemos como parte de uma imageria e como documento de um evento que só pode sobreviver na lembrança daqueles que viveram na época ou na memória documental).

Se por um lado a montagem acaba dando outro sentido a imagens históricas, ressignificando-as, por outro, ao não usar nenhum recurso para retocar ou tratar as imagens originais, Masagão reforça a materialidade desses registros e, assim, seus sentidos criados a partir da estética, da técnica e das condições de produção. Esse documentário funciona como a palavra quer dizer a rigor: uma coleção organizada (de alguma forma) de documentos. Ali são justapostos filmes em película (em preto e branco, em tons de sépia, em cores, marcados pelo tempo, com a sujeira e os ruídos típicos desse suporte), vídeos (tanto os de TV quanto outros tipos de vídeo) e fotografias (de todos os tipos, em todos os formatos, algumas emolduradas).

Ao confrontar pedaços de documentos separados pelo tempo e pela aparência, Masagão acaba criando outro sentido, que é geral no filme e que tem relação com a forma pela qual passamos a acessar a memória a partir da modernidade. A memória, a partir das imagens técnicas, passa a abandonar a lógica do tempo, e começa a ser construída a partir de fragmentos de registros. Ainda se organiza esse amontoado de fragmentos cronologicamente na modernidade, já que essa linearidade é um dos traços mais presentes do pensamento do período. Mas conforme as imagens técnicas vão ficando cada vez mais presentes na experiência do homem ocidental, e conforme os meios de comunicação vão dominando os modos de vida das sociedades, a lógica adotada passa a ser a lógica da pós-modernidade. Os álbuns de fotografia até há bem pouco tempo eram organizados na linearidade do tempo, hoje, os álbuns digitais, na Internet, agrupam fotografias por temáticas (algumas fotos fazem parte de mais de uma temática ao mesmo tempo). Cada uma dessas fotos pode estar simultaneamente em vários álbuns. É uma apropriação da memória, que fica mais pessoal e subjetivamente organizada.




Dois acidentes aéreos, de épocas muito diferentes (*Nós que aqui estamos por vós esperamos*). Fonte: DVD/Divulgação.

A grande temática do filme de Masagão é a história construída na memória, nos registros, por homens e mulheres que viveram o século XX. E morreram nele e por causa dele. São registros testemunhais também, pessoais e históricos ao mesmo tempo, como no caso dos mortos nas guerras, os mortos da “família Jones”, cujos homens teriam morrido nas duas guerras mundiais, na do Vietnã e na do Golfo. Em preto e branco, o cadáver de um homem jovem é colocado em um saco. Na legenda: “Primeira Guerra. Tom Jones, o Bisavô. 1896-1918”. A imagem seguinte mostra soldados de folga, brincando na praia. Um deles, jogado para cima na brincadeira dos colegas, seria “Paul Jones, o Avô. 1916-1945”. A imagem seguinte, já em cores, com uma tonalidade ocre, mostra soldados orientais segurando o pedaço amputado de uma perna. Na legenda: “Robert Jones, o Pai. 1942-1971” e, depois, “Vietnã”. A cor da imagem seguinte já anuncia o que vem sendo compreendido desde a segunda imagem: trata-se de mais um dos homens da família Jones que morreu na guerra. Os tons frios e prateados predominam na imagem de uma explosão, sobre a qual vemos a legenda: “Guerra do Golfo, 1991”. A seguir, no entanto, nenhum cadáver, pedaço amputado ou imagem derradeira de algum soldado. Do ponto de vista da câmera do dispositivo de artilharia de um avião, vemos um terreno e os códigos técnicos próprios do dispositivo (como as coordenadas e a marca do alvo) e uma explosão que acaba produzindo um ruído na própria câmera de artilharia. Na tela, a legenda: “Robert Jones Junior. 1966-1991”. Cada uma dessas imagens representa um imaginário sobre cada uma dessas guerras diferentemente. O filme acaba propondo, ao criar um parentesco entre essas pessoas, uma relação emocional com as imagens, que representam os mortos nas guerras do século, mas também as (tristes) memórias das famílias que perderam entes queridos em alguma delas.

A relação da memória do século XX, construída pelos registros técnicos, com as memórias pessoais dos que

vão sobrevivendo é muito evidente nessa estética pós-moderna. A lembrança dos mortos é, para o sujeito que nasce depois da invenção da fotografia, muito diferente. O registro objetivo dessas pessoas é a materialidade delas que está a salvo da ação do tempo e da própria morte. Os mortos do século XX são vivos nos registros e é por meio deles que essa história é contada. Na pós-modernidade, o “século das imagens” é pensado como uma grande coleção de memórias, de vestígios do passado, de história materializada, embora toda ela estilizada e remontada nesse “achatamento” do passado. A Guerra do Vietnã pontua não apenas um momento político importante na história dos EUA, mas um estágio crucial para a tecnologia de registro e para a construção da memória visual do século XX. Se a Segunda Guerra foi a mais documentada, principalmente filmografada, a do Vietnã, entre os anos 60 e 70, foi a primeira guerra a ser noticiada pela TV, e em cores. Isso é bem representado em *Nós que aqui estamos por vós esperamos*. O ciclo de mortos da família Jones proposto por Masagão fecha-se com o ponto alto dessa linha evolutiva que mistura barbárie com ciência e técnica. O filho, Robert Jones Junior, morre na Guerra do Golfo, a “primeira guerra ao vivo”. Dizia-se, à época, que aquela guerra estava programada na grade de programação. Toda a minha geração tem guardada na memória as imagens dos correspondentes da Rede Globo fazendo uma nota para o Jornal Nacional enquanto, ao fundo, no escuro, se via o verde fosforescente dos tiros.

A estética do registro por memória é caracterizada por um uso cada vez maior de imagens de arquivo colocadas em um contexto ou de forma que sirvam como documentos mesmo, como evidências, como resquícios e registros. Não raro, com a inserção de fotos ou de documentos escritos. 

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.

CAUDURO, Flávio V.; PERURENA, Pedro. A retórica visual da pós-modernidade. **Revista Famecos**, Porto Alegre, nº 15, dezembro de 2008.

CAUDURO, Flávio Vinicius; RAHDE, Maria Beatriz Furtado. Algumas características das imagens contemporâneas. **Revista Fronteiras**. São Leopoldo. v. 7. no 3, setembro/dezembro de 2005.

CAUDURO, Flávio Vinicius. Design e pós-modernidade. **Revista Famecos**, Porto Alegre, nº 40, dezembro de 2009.

COELHO, Teixeira. **Moderno Pós-Moderno**. 2a ed. Porto Alegre: L&PM, 1990.

DUBOIS, Phillipe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

JAMESON, Fredric. **A virada cultural**. Reflexões sobre o pós-moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006a.

_____. **Espaço e Imagem**. Teorias do pós-moderno e outros ensaios. 4a ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006b.

_____. **Modernidade singular**: ensaio sobre a ontologia do presente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **Pós-Modernismo**: A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Editora Ática, 1996.

PENKALA, Ana Paula. Um campo de concentração brasileiro: Marcas enunciativas do mal-estar e da violência nas instâncias formal e diegética de Cidade de Deus. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (Universidade do Vale do Rio dos Sinos), São Leopoldo/RS, 2006. Disponível em pdf no site: <http://bdt.unisinos.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=311>.

PENKALA, Ana Paula. O mal-estar na visualização e outras estéticas. Da imageria do audiovisual pós-moderno. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Porto Alegre/RS, 2011.

FILMES

ASSASSINOS POR NATUREZA. Natural born killers. Oliver Stone. EUA, 1994, filme 35mm.

BRAVURA INDÔMITA. True grit. Joel; Ethan Coen. EUA, 2010, filme 35mm.

CIDADE DE DEUS. Fernando Meirelles. Brasil/França, 2002, filme 35mm.

CORPOS ARDENTES. Body heat. Lawrence Kasdan. EUA, 1981, filme 35mm.

FORREST GUMP. Robert Zemeckis. EUA, 1994, filme 35mm.

GUERRA NAS ESTRELAS. Star Wars. George Lucas. EUA, 1977, filme 35mm.

LOUCURAS DE VERÃO. American graffiti. George Lucas. EUA, 1973, filme 35mm.

NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS. Marcelo Masagão. Brasil, 2000, filme 35mm.