

## ESTUDOS CULTURAIS E CINEMA: RELEITURAS DO NACIONAL E DO PASTICHE

Anelise Reich Corseuil

Universidade Federal de Santa Catarina

Em trabalhos recentes sobre a importância de Estudos Culturais no Brasil, Cinema ou Estudos de Cinema tem sido definido como um apêndice de Estudos Culturais, ou como “uma prática cultural” (LABSA, p.21). Esta perspectiva pode ser parcialmente explicada (1) pelo significado ou natureza inclusiva de Estudos Culturais, como prática crítica, e (2) por sua influência nos meios acadêmicos — dois fatores que tem permitido uma redefinição dos currículos de Literatura, aqui seria o caso específico de Literatura de Língua Inglesa, com a inclusão de cursos sobre cinema, por exemplo. Por um lado, a inclusão de outros campos de conhecimento permite uma visão mais dialética da literatura em suas relações com outras áreas; por outro, corre-se o risco de análises superficiais do texto fílmico uma vez que o Cinema apresenta seus próprios métodos, teoria crítica e body of knowledge (conhecimento). Dentro dos limites deste trabalho, eu gostaria de elaborar dois assuntos correlacionados: (1) a especificidade do Cinema, como área de conhecimento, e o diálogo que esta mesma área tem estabelecido com Estudos Culturais; (2) as vantagens obtidas por este diálogo para o trabalho de pesquisa que estou desenvolvendo no Curso de Pós-Graduação em Inglês da UFSC envolvendo cinema e literatura.

As diferentes correntes teóricas no cinema podem ser associadas com o desenvolvimento da teoria crítica como formalismo, estruturalismo, crítica psicanalítica, teoria de recepção, feminismo, marxismo e pós-estruturalismo. A história do cinema inclui, ao menos, quatro grandes momentos: (1) o cinema mudo, de 1915 a meados da década de 30, com o trabalho de formalistas como Hugo Munsterberg e Sergei Eisenstein; (2) o advento do som sincronizado, quando as teorias formalistas são questionadas pelo realismo proposto por críticos como André Bazin; (3) os anos 60 e 70, com o desenvolvimento da semiótica e o questionamento de conceitos como arte, natureza e sociedade proposto pela crítica pós-estruturalista, respectivamente; e (4) a partir dos anos 80 quando ocorre uma síntese da semiótica do cinema com perspectivas politizadas a respeito de audiência e produção (Mast, p.X).

As análises estruturalistas aplicadas aos filmes de Hitchcock às séries de James Bond (Peter Wollen, “North by Northwest: A Morphological Analysis”) exemplificam as formas como a linguística e o estruturalismo

têm contribuído para o desenvolvimento de uma "Teoria do Cinema". Após o estruturalismo, a "teoria do aparato", desenvolvida por Laura Mulvey, Jean-Louis Baudry e Christian Metz, sintetizou a crítica psicanalítica e a ideologia. O trabalho de Mulvey analisa "a constituição do espectador na relação entre o cinema e a ideologia" (Klinger, p.130), revelando, assim, as construções do social no aparato cinematográfico. Desta forma, Mulvey revela que o cientificismo associado ao cinema, quando este último é visto como um mecanismo neutro, é uma construção. O diálogo estabelecido entre estas diferentes linhas teóricas, ilustrado aqui pela Teoria do Aparato, vai constituindo uma área de conhecimento que se delinea com a inclusão e exclusão de textos fílmicos e diferentes teorias e linguagens. De fato, Mulvey e Baudry situam o cinema *avant-garde* como uma alternativa às produções enquadradas à ideologia do aparato. Questionando a visão especular do sujeito, no qual ele é visto como sendo constituído pelo aparato, o trabalho de Teresa De Lauretis focaliza o sujeito social. Para De Lauretis "No aparato material e na prática de significações do cinema, o sujeito é implicado, construído, mas não é exaurido" (Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema, p.14-15).

Nas diferentes abordagens do aparato cinematográfico, de Baudry a De Lauretis, os argumentos se diferenciam por diferentes enfoques críticos; de forma semelhante, a crítica de gênero e a narratologia no cinema apresentam uma certa diacronia com duas linhas teórico-críticas importantes: o estruturalismo e a teoria de recepção. Em suas diferenças e semelhanças, estes enfoques possibilitam uma definição de cinema como uma inter-relação prático-teórica — apresentando uma linguagem específica ao seu próprio meio: o cinema. Desta forma, a linguagem específica constituída por textos fílmicos atesta as diferenças entre a leitura de um panfleto ou propaganda do treino específico implícito na leitura crítico-teórica de um filme. Neste contexto, Estudos de Cinema não pode ser visto como uma disciplina ancilar ou consequência de Estudos Culturais. Continuando, é possível concluir que Estudos Culturais Americano, Britânico ou Australiano não cobre a diversidade de formas ou a transnacionalidade sugerida pelo Cinema, especialmente porque me parece difícil produzir uma definição de Cultura Americana ou da nacionalidade do cinema de Hollywood.

Ao invés de definir Cinema e Estudos Culturais de forma exclusiva ou hierárquica, é importante perceber o diálogo estabelecido entre estas duas áreas de conhecimento. Buscando categorias bem conhecidas em Estudos de Cinema como recepção, estudos de gênero e psicanálise, o trabalho de Robert Allen sobre telenovelas analisa a relação entre espectador e televisão, propondo uma teoria centrada no espectador, mais especificamente nas relações existentes entre os códigos organizadores da telenovela e suas relações com a audiência (Barbara Klinger, p.142). Este processo de adaptação ou tradução de uma área para outra tem tido o seu correlato no cinema. Estudos sobre o "Star System", por exemplo, têm sido beneficiados pela

área de Estudos Culturais, mais especificamente por sua ênfase nos processos de institucionalização da cultura e da variedade de práticas culturais que ajudam a compor a noção de sujeito. O trabalho de Richard Dyer sobre Judy Garland, por exemplo, enfoca as leituras transformadoras de Garland como uma estrela; tais leituras são articuladas por audiências específicas dentro de tensões criadas por diferentes discursos: dentre estes discursos encontra-se os filmes de Garland, as diferentes narrativas produzidas pela mídia sobre a sua vida pessoal e suas entrevistas.

Para os trabalhos de pesquisa na área de cinema e literatura que estão sendo desenvolvidos no Curso de Pós-Graduação em Inglês e Literatura Correspondente da UFSC, Estudos Culturais tem oferecido um questionamento político das práticas e instituições culturais. Para John Fiske, a cultura tem de ser definida como "um lugar de conflito entre aqueles que mantêm o poder e outros que não o possuem" (*Channels of Discourse*, 254, 260); conforme Andrew Ross, Estudos Culturais pode ser visto como uma prática cultural que busca estabelecer "os elos de ligação entre diferentes formações e símbolos culturais em ação a fim de que se revele que a mediação textual entre os dois é contínua e transformadora" (Ross, p.28). Em ambas as definições, a cultura é definida como um processo de formação de diferentes discursos institucionais onde questões de classe, raça e gênero adquirem uma perspectiva mais ampla e politizada. Dentro desta perspectiva, o texto fílmico pode ser analisado como uma prática institucional envolvendo outros discursos na esfera da exibição como a propaganda, o logos, ou entrevistas (Klinger, p.137) e permitindo uma percepção mais política do cinema e de outros discursos como elementos concorrentes.

Observar a produção artística e crítica do primeiro mundo com uma perspectiva brasileira sugere a existência de hierarquias, diferenças e estereótipos. Estas diferenças assumem relevância quando definições estéticas como alegorias nacionais e pós-modernismo são utilizadas para definir a produção de países de primeiro e terceiro mundo. Em seus influentes artigos "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism" e "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism", Jameson aponta a alegoria como a forma que define a produção artística do terceiro-mundo enquanto que o pastiche, como forma pós-moderna, define a produção do primeiro mundo. Oposta a definição de alegorias nacionais de Jameson, em que a história pessoal do indivíduo é sempre vista como uma alegoria da situação combativa e de ordem pública da cultura e sociedade do terceiro-mundo, a arte pós-moderna é tida como deslocada de um sentido histórico, ahistórica, e transformadora do evento passado em uma comodidade que pode ser consumida por diferenças audiências (p.69).

Apesar da aplicabilidade das definições de Jameson, um grande número de filmes contemporâneos sugere uma hibridização de formas e experiências podendo, em parte, serem explicados pela rapidez em que produções culturais são importadas e exportadas por diferentes nacionalida-

des. Neste sentido, expansões, apagamentos, e/ou redemarcações das fronteiras separando disciplinas e culturas propostas por Estudos Culturais podem auxiliar uma redefinição das relações culturais como espaços de conflito e troca, ou simplesmente de apropriação. Diferentes textos pós-modernos que representam ficcionalmente eventos passados da história latino-americana apontam uma relação de interdependência intelectual e histórica entre a produção artística de países de primeiro e terceiro mundo tornando problemático justificar uma possível separação dentro de um contexto transnacional em que ícones culturais, códigos e referências estéticas estabelecem relações de proximidade e negociação entre culturas viajadas, ou *traveling cultures* (Clifford, p.108). Neste sentido, termos como a alegoria nacional e o pastiche pós-moderno precisam ser revistos: eles parecem coexistir no mesmo texto questionando as fronteiras entre as histórias de países de primeiro e terceiro mundo.

Como uma ilustração, no filme de Carlos Diegues, *Bye Bye Brasil*, a alegoria proposta pelo filme transpõe o nacional para revelar os mecanismos de interdependência entre o Brasil e os EUA, mapeando a história dos dois países com o uso de diferentes formas estéticas. O filme de Diegues poderia ser definido como um pastiche político do processo de multiculturalização tomando forma no Brasil dos anos 70. A fotografia realista, como cenas de um documentário, é usada para ressaltar a devastação. Os efeitos teatrais, onde os eventos são filmados como uma representação teatral, focalizam as rupturas culturais sofridas pelo nordestino e o nortista. As metanarrativas oferecem uma troca de papéis entre audiência e atores, configurando, ao longo do filme, a frustração dos artistas mambembes ao se defrontarem com a televisão — para os artistas da Caravana Rolidai os “espinhos de peixe”, ou antenas de televisão, são culpados pela perda de uma audiência rural. Finalmente, o contraste produzido pelos índios em suas novas vestes cria um efeito surrealista, revelando assim o grotesco das mudanças. As técnicas usadas por Diegues não apenas evidenciam a inevitável ruptura causada pelo processo de multiculturalização, mas também revelam o pós-moderno no uso de diferentes formas e estilos. Dentro desta estética pós-moderna, o filme de Diegues transgride o nacional prescrito às produções alegóricas de terceiro mundo investindo a forma do pastiche com uma nova leitura: o filme é uma leitura política do transnacional numa estética pós-moderna.

Seria possível argumentar que *Bye Bye Brazil* está ainda situado dentro das fronteiras de um país de terceiro mundo; mas ainda assim, o filme transcende o nacional para evocar a relação de dependência entre o capital multinacional e as riquezas naturais do que pode ser propriamente definido como nacional. No entanto, é no mapeamento das transformações que *Bye Bye Brazil* situa o estrangeiro: a cultura estrangeira é despida de seu “glamour” — ela é apresentada como uma excrescência. No filme, o transvestimento de uma cultura tem o seu objeto correlato também a nível for-

mal: a alegoria investe o pastiche de um sentido político.

Filmes recentes como *A Canção de Carla* de Ken Loach, *Carlota Joaquina* de Carla Camuratti, *Walker de Alex Cox* ou *A Missão* de Roland Joffé oferecem novas leituras do alegórico e do pastiche. Nestes filmes, a alegoria sugere uma relação intrínseca entre os países de primeiro e terceiro mundo e seus respectivos passados históricos. A alegoria e o pastiche atualizam discursos antigos sobre relações de interdependência e poder, evidenciando assim o poder da narrativa histórica como veículo de perpetuação ou conscientização. O pastiche, como forma estética, aprofunda as relações de proximidade entre o nacional e o estrangeiro, revelando os processos de assimilação entre diferentes culturas. Eu retornaria à importância de Estudos Culturais para assinalar as relações de confronto e hibridização entre culturas, nacionalidades, instituições e formas estéticas. A proximidade, com seus processos de assimilação e transculturação, exclui a possibilidade de um produto nacional e, ao mesmo tempo, reinscreve o estrangeiro no nacional. Neste contexto, a expansão das fronteiras, do nacional para o transnacional, do disciplinar para o interdisciplinar, e do cultural para o multicultural, ajudam a redefinir processos atualizados no cinema contemporâneo — processos estes que pedem novas definições.

#### Trabalhos citados

- ALLEN, Robert. *Speaking of Soap Operas* (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1985).
- \_\_\_\_\_. *Channels of Discourse* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987).
- BORDWELL, David and Noel CARROL. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1996).
- CLIFFORD, James. "Traveling Cultures" In *Cultural Studies*. Eds. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula Treichler. (New York: Routledge, 1992), p.96-116.
- FISKE, John. *Understanding Popular Culture* (London: Routledge, 1990).
- KLINGER, Barbara. "In Retrospect: Film Studies Today" *The Yale Journal of Criticism* 2 (Fall 88).
- LABS Journal — The Journal of the Latin American British Studies Association. Vol.1 (October 1996).
- MAST, Gerald, Marshall COHEN and Leo BRAUDY. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (Oxford: Oxford University press, 1992).