

Ideologia e Pós-modernismo no Cinema Espetacular

Quando abordamos os aspectos da narrativa destacados por Pavis, notamos que esta se desenvolve em duas instâncias, dois níveis estruturais distintos. A estrutura narrativa profunda e a estrutura narrativa superficial. O gênero de ficção científica estabelece sua mitologia no modelo actancial, ou seja, na estrutura profunda da narrativa. Na ficção científica esta estrutura estabelece-se em torno da relação entre um determinado avanço tecnológico e suas consequências. Essa questão é forjada sobre uma mitologia específica, que atende às especificações desta estrutura narrativa. O mito, por sua vez, como nos esclarece Barthes, é um sistema particular, que se constrói a partir de uma cadeia semiológica que existe antes dele: o sistema semiológico segundo. (BARTHES, 2003:205)

Desta forma, o gênero de ficção científica utiliza-se de dois modelos míticos a partir da estrutura narrativa profunda pretendida pelo autor. E estes mitos, na verdade, sistemas semiológicos segundos, derivam-se de mitos originários. No caso, o mito da Criatura de Frankenstein (ou o Prometeu Moderno) e o mito do Invasor Alienígena. O primeiro é derivado do romance de Mary Shelley – que por sua vez reformula o mito grego do Prometeu Acorrentado – e versa sobre a criatura, fruto de uma tecnologia que avança sobre os dogmas e desafia as leis da natureza, voltando-se contra o criador e purgando o seus pecados de arrogância e ambição.

O mito do Invasor origina-se na novela “A Guerra dos Mundos”, de H.G Wells, e utiliza-se da imagem da civilização alienígena, dotada de uma tecnologia mais avançada que a nossa e que a usa para subjugar e destruir a humanidade e seu modo de vida.

Para ilustrar a presença destes dois mitos na ficção científica, elegemos dois *corpi*, dois filmes de um mesmo diretor, o alemão radicado nos EUA Roland Emmerich. O primeiro dá conta do mito do Invasor. “Independence Day” é, de certa forma, uma releitura de “Guerra dos mundos” e foi um grande sucesso de

público, sendo uma das 15 maiores bilheterias da história do cinema. O segundo é “O dia depois de amanhã”, outro grande sucesso de audiência.

A escolha destes filmes foi feita a despeito de qualquer juízo de valor. É fato que ambas obras são questionáveis em sua estética, no abuso dos clichês e das convenções do cinema de grande forma. As questões que nos interessam não repousam na qualidade nas obras mas, talvez, justamente na ausência delas. Em outras palavras, quais premissas e conjunturas culminam com a realização de semelhantes filmes e, mais importante, porque eles atingem um público tão grande?

Ao analisarmos “Independence Day”, preocupamo-nos com a conjuntura histórica da obra, concebida sob o mandato do democrata Bill Clinton e num momento de forte crescimento econômico norte-americano, diante do fim da cortina de ferro. Foi um período de prosperidade financeira para os EUA, mas de estagnação moral. Pela primeira vez em 50 anos, a maior potência mundial carecia de um nêmesis, um antagonista, uma alteridade. O fim da União Soviética condenou o maior poderio bélico do mundo à obsolescência. De que servem as armas se não existem os inimigos? E a maior indústria americana viu-se numa irônica encruzilhada. Sem investir em segurança e força ofensiva, a retração da principal fonte de renda da economia americana estava ameaçada.

Entre as tentativas de preservar sua política desenvolvimentista, o exército norte-americano vestiu-se de “polícia do mundo” e passou a intervir em conflitos de outros países onde os “ideais democráticos” estivessem sendo maculados. Assim libertou o Kuwait das mãos de Saddam Hussein – ainda durante o governo Bush - e interveio em conflitos como o da Bósnia, apenas para citar uma das mais conhecidas investidas dos EUA.

Neste cenário, um filme de ficção científica baseado no mito do invasor parece fora de contexto. Porque um mito que nasceu e reinou durante a Guerra Fria teria apelo com o público com o fim da cortina de ferro? Existem algumas possibilidades de leitura que podem justificar esse improvável sucesso. Emmerich recobriu seu mito com uma estrutura narrativa superficial baseada em clichês universais cuja aceitação atendia diretamente às expectativas da audiência naquele momento. O time de heróis politicamente corretos, com diferentes raças, credos e origens estava de acordo com os preceitos que os teóricos da globalização

desenharam. As diferenças regionais que perdem o sentido diante das questões maiores, as fronteiras entre nações que se evaporam quando o interesse comum dirime as diferenças. Assim, não só a multi-facetada América se une contra o invasor comum, mas o planeta como um todo se une ao esforço conjunto de derrotar a ameaça universal.

Parte integrante dessa estrutura superficial é a utilização da mitologia do herói. Como já discutimos, o herói não é o presidente, o soldado ou o cientista. O herói é o marginalizado pelo sistema, o alcoólatra, o veterano de guerra abandonado, os imigrantes ilegais, os que vivem à margem do “American Dream” e que aprendem durante a jornada a importância da família, como núcleo celular da nação. E veja aqui o nascimento da grande discrepância em “Independence Day”: A mesma estrutura narrativa que busca a linguagem universal e multicultural da globalização baseia-se grandemente no valor positivista do patriotismo. Não é que o imigrante e o marginalizado tenham importância relativa. Sua significância é real dentro de um contexto de sacrifício para um bem maior, nesse caso, a perpetuação da vida de forma geral e da pátria no sentido estrito. A resistência à invasão e o papel do povo americano das classes sociais menos favorecidas lembra, neste aspecto, os exércitos das cruzadas, onde os miseráveis que viviam ao redor dos feudos eram “conclamados” a libertar a terra santa.

Vamos nos debruçar mais uma vez na figura do presidente norte-americano. Em “Independence Day”, ele é representado como um pai amoroso e marido devotado. Um jovem ex-piloto, condecorado como herói de guerra, que recebe com um sorriso confiante as críticas dos adversários que o acham jovem demais para o trabalho. Diante do cenário do planeta cercado por gigantescas naves espaciais, ele se mantém sereno e preocupado com a segurança dos cidadãos. Recusa-se a deixar a Casa Branca e fala ao povo pela TV, pedindo calma a todos. O presidente, contudo, perderá a esposa durante o ataque alienígena, mas esse fator é fundamental para a transposição de pai amoroso em líder guerreiro, que o levará a comandar pessoalmente o contra-ataque americano, no dia 4 de julho. Ou seja, em defesa da família – em sua narrativa superficial – o pai de família pega em armas para lutar pela nação. O interessante é que o presidente se apresenta, necessariamente nessa ordem, como pai, líder e guerreiro.

E ele passa de uma máscara a outra apenas como forma de resguardar o universo anterior.

Nos parece correto afirmar que o êxito de “Independence Day” surge em aplicar uma estrutura narrativa profunda já impregnada no inconsciente do público em comunhão com uma estrutura superficial que compreenda a nova política militar americana travestida de uma pálida representação dos valores imediatamente posteriores ao fim do comunismo. E era justamente o que o público americano buscava. Uma narrativa que explicasse e lhes assegurasse de forma amena que as mudanças do mundo não acabariam por tirar a América dos americanos.

Fica claro que há um hiato de discurso entre “Independence Day” onde a América salva o mundo e “O dia depois de amanhã” onde o terceiro mundo salva a América. Mas essa trajetória anti-americana não foi tão abrupta. Entre esses filmes, há uma outra obra de ficção científica de Emmerich a ser considerada. Trata-se da refilmagem de “Godzilla” (1998), uma ficção científica que se utiliza do mito da criatura Frankensteniana na forma de um gigantesco monstro que ataca – para variar – Nova York. Esse monstro teria sido resultado da retomada dos testes atômicos em uma ilha do Pacífico pelo governo francês. O filme conta a história da luta do exército americano contra essa criatura, com o auxílio de um agente secreto francês vivido por Jean Reno, famoso ator daquele país. Note-se que existe em “Godzilla” uma crítica velada à política armamentista baseada em energia nuclear e nas suas conseqüências ao meio ambiente. O que não se menciona é que tal prática seja corriqueira na indústria bélica norte-americana. Pelo contrário, a responsabilidade pelo advento da ameaça mutante é deslocada para a França. Mesmo sobre este artifício, as autoridades dos EUA são representadas de forma negativa e estereotipada. O prefeito de Nova York, por exemplo, é vivido por um ator muito semelhante a Rudolph Giuliani, verdadeiro governante da cidade à época. Em um risível discurso, o fictício prefeito atesta que sua cidade é um local seguro para se viver e é instantaneamente desmentido pelo imenso dinossauro que passa por trás do palanque.

“Godzilla” é um filme de transição entre o “Independence Day” e “O Dia depois de amanhã” e compõe, junto a eles, a trilogia catástrofe de Roland Emmerich. Ainda antes de “O dia depois de amanhã” poderíamos mencionar “O

patriota”, também dirigido por Emmerich. Mas - além de não se tratar de uma ficção científica - Emmerich foi convidado por Mel Gibson para dirigir esta obra. Não se trata de um projeto encampado pelo diretor alemão e, portanto, não serve à nossa discussão. O fato é que “Godzilla”, além de filme de transição entre filmes, também é filme de transição entre governos americanos. O ano marca o fim da administração Clinton e as eleições revelariam George W. Bush como o novo presidente. O delicado processo sucessório devolveria o poder às mãos do partido republicano. No momento em que “Godzilla” chegava às telas, os Estados Unidos eram uma nação dividida e cercada por incertezas. O discurso ambíguo de “Godzilla” reflete esta situação de desconfiança em relação ao futuro do país e os rumos que ele estava por tomar.

O vilão “importado” traz, em sua bagagem, a política armamentista americana e o seu poder revela a crueza da moralidade das instituições dos EUA. O exército americano age como um antagonista paranóico que não dá ouvidos ao cientista de plantão, vivido por Mathew Broderick, sobre a melhor forma de combater a fera. Esta atitude – em si um clichê – é o recurso que Emmerich utiliza para clamar para a América a responsabilidade inicialmente entregue à França. “Godzilla” foi um sucesso relativo de público ao redor do mundo, talvez pela atualidade do tema, uma vez que os testes nucleares franceses eram massivamente criticados em todo o globo. Mas, mais importante, ele trilha o caminho crítico que conduziria a “O dia depois de amanhã”.

“O dia depois de amanhã” representa o mito da criatura como a própria natureza que reage drasticamente às agressões ambientais iniciando uma nova era do gelo no planeta. Tal reação, por sua vez, foi provocada pelo próprio homem e a poluição proveniente de fábricas, indústrias e demais resíduos característicos do desenvolvimento econômico e tecnológico. Diferentemente da questão da alteridade encontrada em “Independence Day”, o vilão de “O dia depois de amanhã” é uma consequência dos atos da própria humanidade.

O mito do antagonista na filmografia de Emmerich evolui dialeticamente de acordo com as transformações no cenário político e econômico dos Estados Unidos. Ele parte do governo democrata de Clinton num posicionamento quase “sartreano”, onde a alteridade alienígena representava o mal (“O inferno são os outros”, dizia o filósofo em seu bordão incidental mais famoso) para um quadro

político onde o partido republicano exerce um governo de crescimento econômico estagnado e agressiva política liberal. Neste novo cenário, a ameaça surge estruturada sobre o mito frankensteniano da criatura que emerge resultante dos abusos do homem face à natureza.

A trajetória do discurso de Emmerich não é só totalmente alinhavada com o percurso histórico do partido democrata norte-americano nos anos 90 como também a representação dos seus vilões (vilões de Emmerich, bem entendido) que migra de uma estrutura narrativa profunda, baseada na mitologia do invasor, para outra, baseada na criatura frankensteniana de forma sistêmica, posicionando a responsabilidade do conflito numa alteridade intrínseca à condição dos governos republicanos. O Sombra Vogleriano de Emmerich se não é sempre republicano é, pelo menos, um constante antagonista do partido democrata.

Um outro aspecto da ficção científica de Emmerich que precisa ser ressaltado é a presença massiva de revolucionários efeitos especiais baseados em tecnologia digital. “Independence Day” ganhou um Oscar em efeitos visuais que mesclavam inventividade de truques concebidos através de maquetes e pólvora com a inovação dos efeitos de computação gráfica em um estágio de realismo que era, então, inédito. As cenas de destruição de cidades como Nova York e Los Angeles tornaram-se uma marca registrada do cineasta alemão e muitos de seus críticos consideram os efeitos especiais e não a narrativa em si como os responsáveis pelo imenso sucesso de bilheteria dos filmes que lançam mão dessa tecnologia de efeitos visuais. Syd Field alega que tais filmes carecem de roteiro. São, na verdade, de acordo com Field, “filmes-eventos” (FIELD, 2002:174). A narrativa em si perde a importância diante do espetáculo de efeitos sonoros e visuais que enchem os olhos de espectador como um show de mágicas.

Há um exagero na colocação. Se, por um lado, criaturas e invasores buscam na identificação cotidiana das relações entre governos e avanços tecnológicos o cerne dos conflitos dos filmes de ficção científica, é através do efeito visual que este exercício de premeditação das conseqüências dos avanços tecnológicos ganha forma e corpo, deixa o campo das hipóteses pessimistas e torna-se presente diante do espectador.

A partir dos anos 90, o desenvolvimento e a criação de novas possibilidades para a produção de efeitos especiais renovaram a condição

“espetacular” do cinema. A introdução de novas tecnologias digitais na produção cinematográfica encontrou apoio no entendimento generalizado de que “O cinema só se justifica se fornece e até impõe sentido a uma realidade que estaria um tanto que desprovida de sentido” (AUMONT, 2004:29). Isto é, o desenvolvimento de efeitos especiais digitais estabelece novos parâmetros à espetacularidade cinematográfica que, por sua vez, atende a necessidade de impor um sentido às demandas do seu tempo.

Acompanhando essa evolução, por estar muito longe da imagem fotográfica e mais perto da imagem cinematográfica, costuma-se considerar que a realidade virtual seria um novo estágio do cinema, correspondendo ao preenchimento tecnológico do seu poder ilusionístico. Atualmente, os mitos de eficiência e produtividade, da modernização e do desenvolvimento se associam ao consumismo norte-americano e mundial que incluem a comercialização de sonhos e fantasias (JAMESON, 2004). O cinema, especialmente aberto à reprodução tecnológica, responde perfeitamente a essa tendência modificando de maneira decisiva a tradição de se preocupar com a noção de um estilo pessoal (comum ao entendimento de cinema como arte) e tende a se caracterizar como “montador de colagens” cuja “arte” passa agora a depender do momento no trabalho no qual justaposições de imagens, anúncios e textos, se sobrepõem umas às outras como tentativa de expressão do mundo e da realidade contemporânea.

Tradicionalmente, a espetacularidade cinematográfica nos remete ao cineasta pioneiro Georges Méliés. Enquanto, nos primeiros anos do século XX, os irmãos Lumière se interessavam por cenas reais e acontecimentos triviais do cotidiano (operários saindo de uma fábrica, um incêndio, a refeição de um bebê), Méliés em “Viagem à Lua” (1902) já apresentavam uma idéia de ficção científica, com a utilização de primitivos e imaginativos efeitos visuais. Em continuidade ao seu período inicial, a espetacularidade se vê gradualmente atrelada não só ao gênero de ficção científica, como também ao chamado cinema “popular”. Àquele conhecido tradicionalmente como “cinema do entretenimento”, normalmente relacionado à produção cinematográfica hollywoodiana e caracterizado, progressivamente, por efeitos visuais de impressionante qualidade.

No contexto desse “cinema popular”, os filmes de ficção científica e de aventura ao se popularizarem, tornaram-se a base fundadora do ciclo do que se

conhece por “cinema catástrofe” que tomou rumo nos anos 1970. Os “filmes de catástrofes” – “Aeroporto” (“Airport”, George Seagall, 1970), “Inferno na torre” (“The Towering Inferno”, John Guillermin e Erwin Allen, 1974), “Terremoto” (“Earthquaker”, Mark Robison, 1974) entre outros -, muito populares nos anos 1970, assumem hoje a condição de protótipos da espetacularização que invade o cinema a partir dos anos 1990 e que poderíamos classificar como uma nova forma de espetacularidade. De acordo com Costa, os filmes dos anos 1970 introduziram clichês representativos relacionados a um contexto que tinha relação com visões elaboradas sobre o presente e o futuro do espaço urbano que por sua vez tiveram lugar de destaque no desenvolvimento da ficção científica enquanto gênero cinematográfico solidificando a relação entre o cinema americano e a cidade (COSTA, 2003).

O futuro construído pelo cinema de ficção científica, por exemplo, em alguns momentos, tomou a forma de uma urbe asséptica, um retrato sem retoques da metrópole moderna; em outros, se apresentou na forma da metrópole moderna destruída pelo holocausto nuclear. O futuro das grandes metrópoles, sempre foi imaginado como dependente de uma ameaça externa (o mito do invasor alienígena), ou de uma tomada pós-apocalíptica da cidade por “replicantes”, exterminadores, andróides e mutantes (o mito das criaturas frankenstenianas). Entre tantos outros exemplos podemos citar filmes como “Blade Runner” (Ridley Scott, 1982), “O exterminador do futuro” (“Terminator”, James Cameron, 1994), “Os Invasores” (“The Invaders”, Paul Shapiro, 1995) e “Alien” (Jean-Pierre Jeunet, 1997).

As imagens das grandes metrópoles contemporâneas e das “cidades do futuro” serviram e continuam servindo, como ícones de um verdadeiro campo de batalhas no qual a espetacularidade encontra sua melhor e mais prolífera fonte de existência e espacialização. Acrescente-se a isso o fato de que

“...as imagens que atualmente permeiam constantemente as ficções e representações atestam o fato de que vivemos uma época em que a questão contemporânea se reduz ao fluxo de imagens pré-digeridas oferecidas incessantemente pela televisão e pelo cinema. A cultura da violência, da catástrofe, do apocalipse exposta aos olhos fascinados e cada vez menos chocados dos espectadores acabou por transformar tal produto cultural no estilo contemporâneo por excelência”. (COELHO, 1995:22).

O imaginário agora hiper-realista que domina a representação da violência urbana e com o qual o cinema nos bombardeia, vem em formatos variados e tem provocado interesse acadêmico na medida em que estimula, de forma direta, o pensar, interpretar e conceber a diversidade de conflitos humanos, sociais, econômicos e políticos comuns e presentes nas grandes metrópoles. A contingência apocalíptica citada é mostrada como inevitável, já que o seu realismo tem bases também na realidade concreta. Isto é, tem respaldo, e até mesmo em alguns casos justificativa, na violência urbana. A violência – seja qual a forma que ela assuma – funciona hoje de modo a tornar inevitável uma leitura descontínua ou sobrecarregada do respectivo momento histórico, mas também encontra bases numa tendência representativa perpetuada insistentemente pela literatura e o cinema especialmente, através da construção de um “realismo mágico”.

Referindo-se ao cinema “realista mágico”, Jameson adianta que essa categoria é diversa das que a precederam por se basear em diferentes “modos de produção” que ainda permanecem em conflito com os traços mais antigos. “...não um realismo a ser transfigurado pelo ‘suplemento’ de uma perspectiva mágica, mas sim uma realidade que já é, em si mesma e por si mesma, mágica ou fantástica” (JAMESON, 2004:176). A partir desta perspectiva, deve-se compreender a nova espetacularidade como um modo formal constitutivamente dependente de um tipo de “matéria prima” histórica que é a possibilidade do “realismo mágico”.

A espetacularidade nos filmes de Emmerich pode ser entendida de maneira simplista como unicamente o resultado do desenvolvimento de uma tradição cinematográfica que remete aos tempos de Meliés e que encontra suporte agora em uma tecnologia desenvolvida. Contudo, a intenção aqui é apontar para o fato de que o cinema contemporâneo, principalmente dos anos 1990 até o momento, foi além da tendência herdada da sua história na medida em que a espetacularidade notada no cinema hoje se baseia em parâmetros bem diversos. Agora, além do alto padrão tecnológico, resultado da concretização de novos suportes tecnológicos de criação de imagem, uma nova forma estética baseada em posicionamentos ideológicos e em novas atitudes impostas pela contemporaneidade se apresenta diante do próprio uso dessa tecnologia e

conseqüentemente da evolução visual e narrativa que ela implica. Como Santaella salienta:

“...as transformações que a produção digital vem introduzindo não tocam apenas a superfície e aparência das imagens. Elas também trazem conseqüências epistemológicas, pois muda com elas o modo de representação das coisas. Através da simulação digital, são produzidas imagens que têm a aparência de uma fotografia química, mas que são construídas a partir de informações processadas no computador. Essas imagens não apresentam mais o referente fotográfico tradicional” (SANTAELLA, 2003:141).

Entendemos que a revolução digital e sua interferência na produção de filmes geraram um novo tipo de imagem com aparência característica. Filmes como “Twister” (Jan de Bout, 1996), “Volcano” (Mick Jack, 1997), “Asteróide” (“Asteroid”, Bredford May, 1997), “Armageddon” (Michael Bay, 1998), e nosso “O dia depois de amanhã” (“The day after tomorrow”, Roland Emmerich, 2004) – nos quais desastres e catástrofes em conseqüência dos maus tratos à natureza destroem mundos projetados – aparecem agora como uma proposta de um “cinema espetacular” (não mais um “cinema popular” ou “de catástrofe” como antes) que é decorrente das inúmeras oportunidades criativas proporcionadas pela tecnologia digital. Realismo aqui pode ser sustentado intencionalmente pela verossimilhança da ação com elementos concretos – desmoronar de edifícios, explosões, incêndios, enchentes, etc. - ou negado por uma “ilusão” ou construção de uma ação sem a menor relação com o que se conhece por verdadeiro - por exemplo, o “fim do mundo”. Contudo, dando ênfase à imagem *per si*, constatamos que realismo e verossimilhança cinematográficos hoje dependem muito menos de uma construção narrativa eficiente (onde espaço e tempo se encaixam) baseada em códigos e convenções fílmicas como outrora.

Em defesa da espetacularidade, e contra críticas que apontam para o caráter alienante deste tipo de construção, pode-se dizer que não há uma unanimidade sobre o assunto já que - em primeiro lugar - dificilmente se consegue condenar a “espetacularidade” em que se apóia o cinema de ficção científica da atualidade porque é a sociedade que exhibe a si mesma por meio dela. Hoje esta é aceita, e até mesmo desejada em uma sociedade de consumo. Em segundo lugar,

não há nenhuma evidência irrefutável de que a ficção produzida pelas novas tecnologias e efeitos especiais (virtuais ou não) é mais alienante do que qualquer outra forma de fabulação.

Hoje, parte do cinema apóia-se no sentido do espetáculo. E sua espetacularidade é um conjunto de valores estéticos (e técnicas) que finalmente inclui em si mesma uma “política”, ou no mínimo uma ideologia cultural expressa, através da exaltação da sua própria tecnologia e o que esta representa no contexto ideológico do seu tempo. Representa, nesse aspecto, o florescimento de posições estéticas a favor da “tecnologização” do aparato cinematográfico e de sua estética, a favor de formas de narrativas que destacam os cenários, os movimentos, e o realce dado às novas realidades da grande metrópole pós-moderna que ainda não tinha até então encontrado um tratamento visual como matéria prima. O cinema de ficção científica americano contemporâneo é, portanto, um espetáculo que está sujeito à “tirania do sentido” (AUMONT, 2004). O espetáculo construído pelo meio imagético e que se transformou em algo além da sua proposta inicial. Transformou-se na “espetacularidade pós-moderna”.

Eagleton vê a tecnologia como cultura, na medida em que serve como mediação e difere de nossa natureza.

“Há um outro sentido no qual a cultura pode interpor-se entre corpos humanos, conhecido como tecnologia. A tecnologia é uma extensão dos nossos corpos que pode embotar nossa capacidade de sentir uns pelos outros. É simples destruir outros de uma grande distância, mas não quando você tem que ouvir os gritos. A tecnologia militar cria a morte, mas destrói a experiência dela. É mais fácil disparar um ataque de mísseis que varrerá milhares de vidas do que atravessar as vísceras de uma única sentinela. A tecnologia faz nossos corpos prontos a responder. Reorganiza nossos sentidos para maior persistência ou intensidade.” (EAGLETON, 2005:212)

Emmerich apresenta seu discurso político amparado na espetacularidade tecnológica de seu cinema. Seus vilões e antagonistas desfiem seu cordel de bizarras possibilidades a partir do uso político dos avanços que se anunciam a cada minuto. Se ao espectador comum o espetáculo pós-moderno tem seus sentidos reordenados, reposicionados diante da cidade, dentro de uma nova contemporaneidade, também as sombras arquetípicas das criaturas e dos invasores

oriundos da tecnologia, agora travestidas de realidade virtual, recodificam os temores tecnofóbicos questionando não apenas o conflito presente na estrutura narrativa superficial, mas a própria técnica utilizada na sua representação.