

# ANOMALIAS PÓS-MODERNAS PARA O PROGRAMA OPOSICIONISTA: o primeiro Godard e o cinetevê de Guel Arraes<sup>1</sup>

Renato Luiz Pucci Jr.<sup>2</sup>

**Resumo:** *Com base no conceito de programa de pesquisa científica (Lakatos), examinam-se anomalias enfrentadas pela pesquisa sobre cinema no Brasil. Características pós-modernistas de alguns filmes da primeira fase de Godard, Uma Mulher é uma Mulher (1961) e Alphaville (1965), resultam em análises e avaliações problemáticas em pesquisas orientadas pelo programa oposicionista, assim como no desconhecimento de vínculos cinematográficos das realizações de Guel Arraes, a começar do seriado Armação Ilimitada.*

**Palavras-Chave:** *Programas de pesquisa. Cinema. Pós-modernismo. Televisão*

## 1. Programas de pesquisa científica e situação da pesquisa sobre cinema no Brasil

O fenômeno mais notável dos últimos anos, no Brasil, na pesquisa sobre cinema tem sido a sua diversificação temática. Para corroborar a afirmação, comparem-se as publicações do I Encontro Anual da SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema com as do IX Encontro da mesma entidade (então sintomaticamente chamada de Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual). Da maioria de textos em torno do modernismo político, que inclui Cinema Novo, Cinema Marginal, Super 8 experimental e filmografias política ou esteticamente afins,<sup>3</sup> passou-se em 2005 à multiplicação de temas alheios àquele que fora dominante: circulação de produtos audiovisuais entre os países do Mercosul, recepção cinematográfica (inclusive a de filmes africanos no Brasil), cineclubismo, documentários sobre os indígenas na época do cinema mudo, cinema *queer* no Brasil, relação entre cinema e TV, análise de filmes não pertencentes ao mencionado cânone etc. (MACHADO JR. et al., 2006). Após décadas de hegemonia, algo está ocorrendo com o programa de pesquisa vigente no país.

O conceito de programa de pesquisa é aqui utilizado no sentido proposto pelo filósofo Imre Lakatos num debate acerca das concepções de Karl Popper e Thomas Kuhn acerca do conhecimento científico (LAKATOS, 1979: 109-243). Programas de pesquisa são tradições de pesquisa com regras metodológicas determinadas. Essas

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Cinema, Fotografia e Vídeo", do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007.

<sup>2</sup> Universidade Tuiuti do Paraná – Mestrado em Comunicação e Linguagens. E-mail: [renato.pucci@uol.com.br](mailto:renato.pucci@uol.com.br)

<sup>3</sup> Os trabalhos foram publicados nos números 13 e 14 da revista *Cinemas*, set/out e nov/dez, Rio de Janeiro, 1998.

regras são de dois tipos: 1) a heurística negativa, que indica os caminhos a serem evitados; e 2) a heurística positiva, que define os caminhos que devem ser percorridos (ibidem, p. 161-169). Programas de pesquisa podem subsumir teorias não incompatíveis; em outras palavras, estão conceitualmente acima das teorias.

Essa concepção foi usada por David Bordwell (1997), que identificou, ao longo do século XX, quatro programas de pesquisas sobre os estilos cinematográficos:

- a) *Basic Story*: contava a emergência do cinema como arte específica, num processo de acumulação técnica que o diferenciava do teatro e da literatura: Lumière inventou o cinematógrafo; Méliès inventou técnicas para introduzir a fantasia; Griffith inventou e aperfeiçoou a sintaxe cinematográfica etc. (ibidem, p 13-27).
- b) *Standard Version*: narrava o desenvolvimento do cinema em direção às suas capacidades inerentes, ligadas à estética do cinema mudo (pois, dizia-se, cinema é imagem). A *História do Cinema Mundial*, de Georges Sadoul, alinhava-se a essa perspectiva (ibidem, p. 27-45).
- c) *Dialectical Program*: propunha historiar e dirigir o caminho do cinema para a produção de representações do real. Nomes principais: Bazin e Kracauer (ibidem, p. 46-82).
- d) *Oppositional Program*: cujo princípio organizador é a dualidade entre o cinema narrativo *mainstream* e a vanguarda. Seu objetivo: estudar a cinematografia ocidental com base em modos oposicionais de desnaturalizar as convenções do cinema clássico e sugerir outros modos em que filmes podem ser feitos. À frente, aparece o nome de Noël Burch (ibidem, p. 83-115).

A cada novo programa, a história do cinema foi recontada de forma diferente da narrada pelo programa anterior. Para Kracauer (1997), por exemplo, importava o que entendia ser a propriedade básica do cinema: registrar e revelar a realidade física, preocupação não compartilhada pela *Standard Version*, que procurava mostrar a evolução do cinema enquanto arte autônoma, realista ou não. A posição de Kracauer implicava valorizar determinados filmes e cineastas em detrimento de outros, numa escolha diversa da realizada por adeptos de outros programas. O mesmo processo de revisão historiográfica foi efetivado pelos demais programas.

A heurística positiva dos programas de pesquisa define o que vale a pena pesquisar e como fazê-lo. O programa oposicionista valorizou a pesquisa sobre as vanguardas e o cinema moderno e procurou explicar a maior quantidade possível de ocorrências do campo, especialmente por meio do recurso que se lhe tornou típico: a análise filmica.<sup>4</sup> A história do cinema foi reescrita por críticos e historiadores do programa oposicionista segundo a perspectiva de que a arte deve quebrar expectativas por meio da originalidade e da crítica à representação ilusionista. O cinema clássico, baseado na verossimilhança, foi assumido como alvo e criticado. Em contrapartida, cada uma das variantes do cinema de vanguarda e modernista, do expressionismo alemão ao cinema experimental das décadas de sessenta e setenta, foi analisada e recebeu aprovação (BORDWELL, 1997, p. 83-115).

A heurística negativa do programa oposicionista recusa atenção científica para o que escapa ao esquema acima delineado, a não ser para atacar o objeto de pesquisa. Eis por que, exemplificando, em *Brazilian Cinema*, cuja primeira edição é dos anos oitenta, há uma desproporção abismal entre mais de cem páginas dedicadas, de um lado, a Glauber Rocha e Bressane e, de outro, cerca de dez linhas sobre Anselmo Duarte e Walter Hugo Khouri (JOHNSON e STAM, 1995). Randal Johnson, na abertura da *Socine* de 2003, fez um honroso *mea culpa* ao dizer que, apesar do título, o livro não mostrava o que foi o cinema brasileiro, mas só uma de suas parcelas. Entretanto, Johnson não poderia ter organizado um livro muito diferente enquanto estivesse preso a uma heurística negativa que determina que deve ser posto de lado todo texto que não conteste filmes considerados desprezíveis por não se postarem de forma decisiva contra *o statu quo*.

No âmbito internacional, o programa de pesquisa oposicionista, embora ainda atuante, foi severamente contestado a partir da segunda metade dos anos setenta, quando o modernismo político entrou em crise (MASCARELLO, 2006: 127-133). O resultado do processo foi a multiplicação de perspectivas teóricas, como o cognitivismo, os estudos culturais, as teorias da recepção etc.

No Brasil, o programa oposicionista ainda prevalece. Entre as causas para sua sobrevivência, pode ser aventada a importância incontestável do Cinema Novo, Cinema

---

<sup>4</sup> A ponto de existir uma hipertrofia da análise filmica no Brasil, enquanto outras metodologias foram sumariamente ignoradas (MASCARELLO, 2006).

Marginal e afins, de modo que a crítica encontra dificuldade para admitir inovações teóricas que refutariam formulações cinemanovistas enunciadas nos anos sessenta e setenta (ibidem).

Programas de pesquisa sempre enfrentam anomalias, isto é, evidências empíricas contrárias (LAKATOS, 1979, p. 146-147). Quando o programa é jovem, anomalias são apontadas, por adeptos do programa dominante, como prova de que o programa novato não é científico. Newton, por exemplo, não conseguia explicar certos fenômenos gravitacionais quando lançou sua teoria (ibidem, p. 163-167). Mas a heurística negativa do novo programa define que é mais importante preservar o seu núcleo teórico do que aceitar anomalias que o refutariam, do contrário nenhum novo programa jamais se estabeleceria, pois todos são frágeis quando dão seus primeiros passos (ibidem, p. 186). Ao envelhecer, os programas de pesquisa voltam a enfrentar anomalias, pois não dão conta de ocorrências que se tornaram abundantes com o tempo. Até que um novo programa, além de incorporar o que o antigo explicava, consiga, com uma "transferência de problemas teoricamente progressiva", solucionar as anomalias. (ibidem, p. 144).

No caso brasileiro, as pesquisas sobre objetos antes ignorados produzem anomalias para o programa opositor: se é relevante apenas o que é contrário ao cinema *mainstream*, por que tantos pesquisadores se voltam de forma não-depreciativa para campos a ele vinculados, como o cinema policial e o de terror? Ignorar ou depreciar tais pesquisas pode ser uma atitude defensiva dos adeptos do programa, no entanto é previsível que a situação não permanecerá assim por longo tempo. Com certeza, teorias e programas de pesquisa não podem ser refutados por simples anomalias (ibidem, p. 169-176), mas, na medida em que proliferam inconsistências e hipóteses *ad hoc* para defendê-los, é possível que esteja na hora de buscar melhor concepção.

## 2. Anomalias no primeiro Godard

Há indicações de que o programa opositor não explica satisfatoriamente o cinema pós-moderno. Tratado como aberração, este recebeu caracterizações negativas como apolítico, não-sério, inautêntico, não-original etc.<sup>5</sup> Esse tratamento define o cinema pós-moderno como uma anomalia teórica.

---

<sup>5</sup> Por exemplo, em PARENTE, 1998.

Uma das possibilidades do estudo do pós-modernismo está na aplicação do conceito em relação a filmografias abordadas de forma insatisfatória pelo programa oposicionista. Aqui serão examinados alguns filmes de Jean-Luc Godard, supostamente um dos cineastas mais bem conhecidos pela crítica acadêmica. O reexame de sua primeira fase, de *Acossado* (1959) a *Made in USA* (1967), identifica filmes que escapam à visão que a crítica ligada ao programa oposicionista desenvolveu acerca do cineasta.

Evidentemente, Godard realizou filmes modernistas, como *Viver a Vida* e *Uma Mulher Casada* (que lembram o que na época faziam Antonioni e Bergman), ou como os politizados *A Chinesa* e *Made in USA*. Entretanto, a grande característica de Godard nesse período é a heterogeneidade entre seus próprios filmes. Realizações em tonalidade séria ou amarga, empenhadas na desfamiliarização do espectador e na produção de narrativas que parecessem mais autênticas do que as produzidas à maneira clássica, opunham-se a pelo menos dois filmes: *Uma Mulher é uma Mulher* (1961) e *Alphaville* (1965).

Em *Uma Mulher*, Ângela (Anna Karina) tenta engravidar a todo custo, mesmo que tenha que embromar o namorado ou ir para a cama com um pretendente, tudo em tom lúdico, numa paródia de comédias musicais hollywoodianas. Os espectadores poderiam ficar encantados com o colorido e o *cinemascope*, ou com a maravilhosa graça da atriz Anna Karina, jamais contrabalançada pela sórdida prostituição de seu papel em *Viver a Vida*, filme posterior de Godard. Hoje, após Guy Debord, fica-se tentado a chamar *Uma Mulher* de espetáculo.

Examine-se o tratamento concedido a esse filme por alguns seguidores do programa oposicionista.

Robert Stam (1981) inseriu Godard na tradição antiilusionista que remonta a *Dom Quixote*. O autor comparou o episódio em que Dom Quixote investe contra um espetáculo de marionetes, tomando estes por um bando de mouros, e o trecho de *Tempo de Guerra* em que o personagem tenta ver atrás da tela a mulher nua do filme a que assistia. Em comum, estaria a exposição da precariedade relativa e fortuita do mundo mágico da literatura e do cinema (ibidem, p. 18-19). Stam escreveu que a tradição antiilusionista ganhou com o modernismo um caráter filosófico, programático e, de alguma forma, hostil (ibidem, p. 22), com a produção sistemática de criações repletas de recursos para quebrar a acomodação diante da ilusão de realidade. Godard seria um dos maiores exemplos dessa poética.

Não há o que contestar acerca dos elementos modernistas levantados por Stam, que analisou *Acosado*, *O Desprezo*, *Bande à part*, *Pierrot le fou*, *Masculino-Feminino*, *Le vent d'est*, *Numéro deux* e outras realizações de Godard, à luz do princípio brechtiano de que a arte deve revelar os princípios de sua própria construção (ibidem, p. 31).

Ressalte-se a quase insignificante referência a *Uma Mulher*. Na primeira menção, Stam afirmou que esse filme e *Acosado* compõem paródias e sátiras reflexivas, cuja estratégia narrativa lembra Cervantes e Fielding (ibidem, p. 23). Stam esmiuçou *Acosado*, mas *Uma Mulher* recebeu apenas mais três referências, todas breves e pouco significativas:

- a) Godard comparou à “escrita automática” o método improvisado que utilizara em *Uma Mulher*. E seus trocadilhos nos lembram as técnicas aleatórias dos “Jogos Surrealistas” (ibidem, p. 94).
- b) As gags visuais de *Uma Mulher* derivam de Mack Sennett (ibidem);
- c) duas linhas sobre a cena em que Ângela está prestes a entrar no chuveiro e é interrompida pelo telefone (ibidem, p. 155).

No total, quatro menções, três delas limitadas à analogia com manifestações literárias ou artísticas do passado. Caso se julgue que a escassez se deva a que *Uma Mulher* seria uma obra menor, caberia perguntar: por que "menor"?

Não é difícil de perceber que Stam teria séria dificuldade para atribuir modernismo a *Uma Mulher*.<sup>6</sup> Trata-se de uma paródia aos musicais, entretanto está longe da "hostilidade" das paródias modernistas para com seus objetos. Os recursos são antiilusionistas, pelo evidente absurdo em termos diegéticos; mesclam-se, porém, com certo respeito para com o musical, sem que o respeito seja quebrado por discursos antagônicos. Pelas marcas de ironia e por atores que não eram dançarinos ou cantores, está claro que não se pretendia emular comédias musicais; por outro lado, a tônica é de afinidade com elas, inclusive com *gags* à sua maneira, como a das aberturas e fechamentos dos toldos, sinal para Ângela informar se ficará ou não com o pretendente.

---

<sup>6</sup> Dificuldade não transposta em livro posterior (STAM, 1992). Em contraste com a proliferação de comentários a outros filmes de Godard, repletos de agressividade modernista, há apenas duas referências a *Uma Mulher*: dançarinos que não podem realmente dançar, mas que dançam (p. 21) e a música de Aznavour, que alterna entre volume máximo e silêncio, provocando reações de espectadores contra uma suposta falha de som nas salas de cinema (p. 262).

Examine-se a idéia corrente de que Godard *sempre* se contrapôs, como bom e sério modernista, ao prazer do público acostumado com os espetáculos da cultura de massa. O ataque ao prazer erótico foi um dos cavalos de batalha da crítica: “Godard utiliza diversas técnicas para sabotar o erotismo da imagem” (STAM, 1981, p. 155), afirmação válida em relação a quase todos os filmes da primeira fase, que se vão tornando mais e mais ascéticos, porém não a *Uma Mulher*. Para corroborar a hipótese de prazer na visualização, recordem-se os incontáveis planos com Anna Karina deslumbrante e sedutora, inclusive num *strip-tease*. Não chega a aparecer nua, o que já foi citado como prova de desinteresse de Godard pela imagem *sexy* (ibidem), mas nem por isso deixa de ser fascinante; sem contar que outras mulheres aparecem nuas em poses sensuais. Não há dificuldade em aplicar a *Uma Mulher* o que Laura Mulvey, uma das mais célebres pesquisadoras do programa oposicionista, escreveu sobre o prazer masculino do olhar no cinema.

Conclui-se que *Uma Mulher* está longe de encarnar o espírito do “espetáculo interrompido”. Afinal, mesmo sem contar o *cinemascope* e o colorido, raros na época senão em legítimos espetáculos, há muito de comédia musical: olhares para a câmera, palavras dirigidas aos espectadores, trilha sonora a comentar a ação, humor leve, *gags* em profusão, drama romântico, *happy end*, aqui e ali uma cena cantada e dançada.

Note-se que o naturalismo do gênero é muito particular e permite personagens a interpelar o público e intrusões da narração, como nos letreiros iniciais (“Construir a comédia clássica”, “Lubitsch”, “Teatral”, tudo piscando como neon) e na câmera pendular quando Ângela, por ser estrangeira, é desafiada pelo namorado a falar o “r” francês. Para interromper o espetáculo da comédia musical seria necessário muito mais do que isso.

Outros autores de orientação oposicionista tiveram problemas semelhantes:

- a) Richard Roud (1970, p. 07-13), a partir da declaração de Godard de que *Uma Mulher* seria um “musical reo-realista: uma contradição absoluta”, tentou unificar a obra do cineasta por meio da idéia hegeliana de contradição (de forma pouco convincente).
- b) Deleuze (1990) citou Godard dezenas de vezes, colocando-o como um dos campeões da imagem-tempo. Fez inúmeras referências a *Acossado*, *Tempo de Guerra*, *Pierrot le Fou*, *Passion*, entre outros títulos do cineasta. *Uma Mulher*

recebeu apenas duas menções: 1.<sup>a</sup>) a de que corresponde ao gênero da comédia musical, sem subsumir a dança, mas tomando-a como limite; e 2.<sup>a</sup>) para dizer que em *Uma Mulher* passa-se da vida cotidiana ao teatro.<sup>7</sup>

- c) Peter Cowie (2004, p. 61) comparou o lançamento de *Acossado* à primeira performance de *A Sagração da Primavera*, de Stravinsky, e à publicação original de *Ulysses*, de Joyce, isto é, às maiores manifestações modernistas do século XX. Ignora os dois longas em questão, apesar de fazer referência à forma espetacular de alguns dos primeiros filmes de Godard.

Por sua provável influência sobre a percepção que se tem no Brasil acerca da Godard, destaque-se um dos mais importantes livros sobre cinema publicados em português: XAVIER (2005).<sup>8</sup> *Acossado* foi citado várias vezes, primeiramente para refutar a idéia de que se caracterizaria por um suposto realismo. O autor afirmou nesse trecho, mesmo considerando a classificação insuficiente, o caráter modernista e anticlássico do filme (ibidem, p. 76-78). Ao abordar o impacto das ciências da linguagem sobre os estudos de cinema, os exemplos são filmes de Godard, que "não apresentam mais aquele tipo de espetáculo cuja imagem se oferecia como uma transparência reveladora dos fatos" (ibidem, p. 140). Era a câmera do cinema moderno que "não mais se esconde, mas participa abertamente do jogo de relações que dá estrutura aos filmes" (ibidem). Teóricos como Silvie Pierre, Comolli, Narboni e Garroni defenderam a "linguagem obscura", "contra o óbvio e o filme 'pleno de sentido'"; Godard foi o exemplo mencionado (ibidem, p. 146). Segue-se a referência às realizações de Godard e Gorin no grupo de vanguarda Dziga Vertov (ibidem, p. 149), a partir de 1969. Em suma, a caracterização modernista parece se estender de *Acossado* até o final da década de sessenta, inferência problemática ao menos quanto a *Uma Mulher* e *Alphaville*.

No "Apêndice 1984" (ibidem, p. 172), o autor voltou ao período 1969-1972 de Godard ("cinema ascético"). No apêndice de 2005, retomou a referência ao cineasta como exemplo do "cinema moderno como campo da experiência de uma noção do tempo como rede não linear, não teleológica" (ibidem, p. 190), mencionando apenas mais um título do período anterior: *Duas ou Três Coisas que eu Sei Dela* (1966). Fica,

---

<sup>7</sup> *Alphaville* é mencionado somente uma vez, na conclusão de *A Imagem-Tempo*, em referência de duas linhas ao sistema de poder apresentado no filme.

<sup>8</sup> Outras edições em 1977 e 1984.

porém, a questão: onde encaixar *Uma Mulher* e *Alphaville* no quadro teórico e historiográfico indicado? No máximo se poderia pensar em sua aproximação com a seguinte frase, que expõe concepções de Umberto Eco:

*Nem simplesmente usar nem destruir, mas "parodiar" o sistema de representação, utilizando suas regras de forma deslocada e denunciando o seu caráter convencional e sua não-verdade -- o Godard dos primeiros filmes (o exemplo é meu) seria uma manifestação desta atitude transformadora e, mais recentemente, o alemão Fassbinder (o exemplo também é meu) retomaria tal paródia-crítica frente ao melodrama hollywoodiano (ibidem, p. 142).*

Ocorre que é difícil atribuir a *Uma Mulher* o caráter de "paródia crítica" em relação ao musical americano, pois, como visto, há no filme menos caráter crítico do que lúdico.<sup>9</sup>

Compare-se a caracterização descrita com a de um pesquisador notadamente não afeito à heurística do programa oposicionista:

Trata-se, aliás, de uma trajetória perfeitamente surpreendente porque o cineasta [Godard], a princípio grande defensor de uma certa cultura industrial, a produzida em Hollywood, finalmente juntou-se aos extremos dos defensores da cultura clássica e dos menosprezadores da cultura industrial (ESQUENAZI, 2004, p. 18).

Em outras palavras, houve um tempo em que Godard se pautava pela defesa da cultura industrial contra a "cultura clássica", ou seja, aquela que, letrada ou erudita, exclui os leitores e espectadores sem repertório adequado. Eis por que alguns de seus primeiros filmes, ainda que não perfeitamente miméticos, são marcados pela produção hollywoodiana, o que os seguidores do programa oposicionista têm dificuldade para aceitar, em especial no Brasil.<sup>10</sup>

O que o mal-entendido em relação a Godard significa para os estudos de cinema e audiovisual no Brasil? Para concluir a respeito, deve-se pensar numa concepção mais pertinente acerca dos filmes em foco.

---

<sup>9</sup> *Alphaville* também causou problemas à crítica, o que se percebe quando Parente (1998) chamou oito linhas de texto (ibidem, p. 85) de "análise comparada" entre o filme e *Blade Runner* (ibidem, p. 134). Uma verdadeira análise comparada identificaria mais semelhanças entre os dois longas, inclusive o caráter espetacular de ambos, o que faria oito páginas comentários positivos a *Alphaville* (ibidem, p. 77-85) transgredirem a heurística negativa do programa oposicionista.

<sup>10</sup> Na contramão do *estado da arte* da pesquisa no país, está Manevy (2004), que acentua a filiação e Godard ao cinema hollywoodiano na primeira fase de sua carreira.

### 3. A herança pós-modernista de Godard

Aqui se utiliza o referencial teórico de Linda Hutcheon (1991), que caracterizou o pós-modernismo como um fenômeno cultural fundamentalmente contraditório, por exemplo, em relação à cultura de massa, que o pós-modernismo questiona, mas não nega (ibidem, p. 22-25). O termo “paradoxal” sintetizou, para Hutcheon, esse caráter dúplice, presente na arquitetura de Las Vegas, na metaficção historiográfica (romances históricos auto-referenciais e lúdicos, como *A Mulher do Tenente Francês*, de John Fowles) e na Pop Art, cujo retorno ao figurativismo e a amena intertextualidade com produtos da cultura de massa põem-na à parte da arte modernista.

O ponto central da autora, que lhe permitiu olhar de forma surpreendente para realizações pós-modernistas, foi eliminar a contraposição frente ao modernismo. O prefixo “pós” *não* indica uma negação ou o oposto do modernismo (ibidem, p. 37). Em vez das famigeradas tabelas “Modernismo x Pós-modernismo”, que elencam pares de diferenças, Hutcheon insistiu em que este é intrinsecamente paradoxal. A poética pós-modernista não seguiria a excludente tradição modernista do “ou... ou” (“*or... or*”), mas a do “e... e” (“*both-and*”). Em vez de “novo contra antigo” ou “arte erudita contra cultura de massa”, haveria a coexistência insolúvel de oposições (ibidem, p. 74). O pós-modernismo é paradoxal porque combina elementos modernistas e da cultura de massa, possibilitando uma certa crítica, mas também o acesso de diversos tipos de público.

Assim, por transitar entre o caráter espetacular e o moderno, *Uma Mulher* pode ser chamado de pós-moderno, ao contrário de *Made in Usa* ou *Weekend*, construídos para agredir expectativas do público.

Falta a *Uma Mulher* uma característica do cinema brasileiro pós-moderno dos anos oitenta: o caráter *cool* de *Cidade Oculta* (Francisco Botelho, 1986) e *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987). Pode-se, todavia, identificar relação entre *Uma Mulher* e determinada fração da produção televisual brasileira da mesma década: as criações pós-modernistas de Guel Arraes, a partir de *Armação Ilimitada*. Examinem-se uma cena do filme e outra do seriado.

Em *Uma Mulher*, quando Ângela caminha com o pretendente pelas ruas, este lhe pergunta por que está triste; Ângela dá passos rápidos e desaparece no espaço off. Escuta-se sua voz: “Porque gostaria de estar numa comédia musical...” A trilha sonora lembra a de musicais, ainda que seja *over*, marca de ironia para destacar que não se trata

de um verdadeiro musical hollywoodiano. Corte e Ângela reaparece com outro figurino: da blusa vermelha, saia escura e sobretudo gelo, passou instantaneamente para um vestido azul, gola de pele branca, e o chapéu que segurava se transformou na sombrinha vermelha. O penteado está mudado: de solto para preso no alto da cabeça. E continua sua resposta: "... com Cyd Charisse (..) e Gene Kelly (...), coreografia de Bob Fosse". A cada nome do cinema americano, Ângela surge num local diferente, a dar ineptos passos de dança, dando à cena um ar cômico.

Em *Armação Ilimitada*, episódio "O Pai do Bacana", Zelda Scott conversa com seu chefe na redação do *Correio do Crepúsculo*. Contrariada com a ordem para transformar o jornal numa "fábrica de sonhos", isto é, publicar somente notícias otimistas, ela diz: "Chefe, deixa de ser alienado. Isto aqui é Brasil!". Ele lhe responde: "Não, isto aqui é Hollywood". Após um corte, o chefe surge com uma câmera de TV, sentado a uma grua que o leva com a câmera para o alto. E continua a falar, sob uma chuva de aplausos off: "That's entertainment. The show must go on". Está ainda na redação, embora o *contraplongée* mostre que não há teto, mas refletores para a iluminação; em suma, revela-se o estúdio da Globo. Fusão. O próximo plano exhibe Zelda e o chefe num cenário de musical americano dos anos trinta, ambos vestidos para a dança que executam ao som de Fred Astaire. Como sempre as palavras do chefe se transformaram em situações literais, mas nesta cena, em especial, parodiam-se os musicais de Astaire e Ginger Rogers.

Em ambos os casos, o naturalismo foi interrompido por recursos antiilusionistas que criam o evidente absurdo em termos diegéticos. Ainda que seja claro, pelas marcas de ironia e porque os atores de Godard e Arraes não são dançarinos ou cantores, que não se pretendia emular superproduções americanas, a tônica é de afinidade com a comédia musical. Nada há da virulência da paródia modernista em relação aos objetos parodiados.

O tom leve de *Armação Ilimitada*, suas infinitas paródias lúdicas, a combinação de procedimentos de extração modernista com a alta comunicabilidade em relação ao público, tudo isso existe também em *Uma Mulher*. A permanência dessas características na produção televisual de Arraes ao longo dos anos noventa e seguintes impregnou a TV brasileira de programas pós-modernos, que não podem ser menosprezados *a priori*, sob pena de não se perceberem raízes cinematográficas: *Auto da Compadecida*, *A Invenção do Brasil*, *Dias de Glória*, *Retrato Falado* etc.

Essa produção faz com que o naturalismo seja minado, internamente, no mais resistente reduto da linguagem clássica, procedimento característico do pós-modernismo: solapamento de valores culturais dentro de sistemas de produção que tradicionalmente a eles aderem. Trata-se do que Hutcheon denominou caráter político paradoxal do pós-modernismo (1991, p. 66-73): “dentro, porém fora; cúmplice, porém crítico” (ibidem, p.103). Esse traço não tem sido entendido pela crítica que repudia essa produção, sem se dar o trabalho de examiná-la.

A rejeição se conecta com a anomalia teórica constituída pelo pós-modernismo de filmes de Godard. Em outras palavras, o desconhecimento de que Godard nem sempre foi tão revolucionário quanto se apregoa correlaciona-se com a dificuldade de enxergar na Globo uma produção não tão retrógrada.

De um lado, um dos maiores talentos do cinema, com prestígio internacional, símbolo da contestação política e cinematográfica, criador de filmes reflexivos e filosóficos. De outro, um diretor lúdico e admirador da chanchada, cujo reconhecimento (quando existe) limita-se ao território nacional, com carreira na Globo que, para boa parte da intelectualidade brasileira, é a encarnação do reacionarismo midiático. Entretanto, caso a hipótese se sustente, Godard não ficaria diminuído, ao contrário, pois se evidenciaria que nos anos sessenta ele esteve sintonizado com o pós-modernismo, algo de uma precocidade assombrosa, dado que essa poética chegou ao cinema, como uma linha de criação, somente no princípio dos anos oitenta, com *Diva* (Beineix, 1981) e *A Mulher do Tenente Francês* (Karel Reisz, 1981).<sup>11</sup>

#### 4. Perspectivas teóricas e historiográficas

É preciso entender o que está implicado na detecção de pós-modernismo em determinados filmes de Godard e na produção de Guel Arraes. O problema é mais complexo do que pode parecer à primeira vista. Quando cresce o número de anomalias e torna-se inevitável o reconhecimento do pós-modernismo, o programa oposicionista é posto em xeque, pois para ele não se tratava apenas de negar a existência de algo que agora se reconhece existir: antes, comprova-se a insuficiência do programa. Retorne-se à analogia com Newton. Ao entrar em crise o programa de pesquisa originado com sua teoria gravitacional, não se tratava apenas de aceitar a descoberta de um novo planeta, o

---

<sup>11</sup> Fique claro também que não há intenção de engrandecer Arraes com essa aproximação com Godard.

que, aliás, com Urano e Netuno, aconteceu sem maiores problemas durante a vigência do programa newtoniano. Com a Teoria da Relatividade, ao contrário, muito mais do que isso entrou em jogo.

Algo semelhante ocorre na pesquisa cinematográfica: o programa oposicionista não admite que surja no horizonte nada a que se possa conceder valor, além do universo modernista: se é novo é moderno; se não é moderno, não é novo; portanto ou não existe ou é uma degeneração (logo, não tem valor nenhum). Esse esquema já foi chamado de auto-avaliação do modernismo.

Em outras palavras, faz-se necessário um programa de pesquisa capaz de explicar não só a existência de pós-modernismo em Godard, o que seria uma parca justificativa para tanto trabalho, mas também contextualizar o próprio pós-modernismo na história do cinema e da TV.

Nada seria mais cômodo do que elevar a concepção pós-modernista à condição de programa de pesquisa e olhar para a história do cinema de acordo com seus postulados. Todos os ideais modernistas, como originalidade e autenticidade, passariam a ser vistos como falsidade, auto-ilusão, ideologia, pois desde sempre nada teria existido de novo e tudo seria paradoxal. Não haveria diferença, senão de grau e de consciência do processo, entre *Uma Mulher* e *A Chinesa*, pois no último a ânsia pela inovação e demais anseios modernistas não constituiria nada realmente diverso da filmografia pós-moderna. No entanto, adotar dessa forma a concepção pós-modernista seria, contraditoriamente, cair naquilo que desde Lyotard os pós-modernistas sempre recriminaram nos modernistas: as grandes narrativas. Seguir-se-ia o destino das concepções que se pretendem universais: ao estender o olhar para além da produção propriamente pós-moderna, seria construída uma totalização do mesmo tipo que a renegada. A fim de evitar o passo em falso, deve-se buscar outro ponto de vista teórico.

Mais promissor parece o apresentado por Bordwell após inventariar os programas de pesquisa. Ele assinalou o surgimento de um programa que não recria a história do cinema à imagem e semelhança de uma forma específica de filmes. Nessa linha, incluiu Tom Gunning, Noël Carroll, Janet Staiger, Kristin Thompson e ele próprio. Trata-se de um revisionismo historiográfico que não se baseia no essencialismo nem no progresso linear das formas cinematográficas. A história do cinema passa a ser encarada como uma história de forças competidoras, entre elas a proposta modernista e (acrescente-se a Bordwell) a pós-modernista, nenhuma delas definidora do que seria

válido ou inválido em todos os tempos e locais (BORDWELL, 1997, p. 120-127).

Nessa perspectiva, retomando a antiga (mas ainda útil) formulação de Umberto Eco, os filmes-minisséries de Arraes, *O Auto da Compadecida e Caramuru, a Invenção do Brasil*, não seriam um sinal do fim dos tempos cinematográficos, posição apocalíptica; nem a quintessência da mídia contemporânea, posição integrada. Seriam realizações de um estilo audiovisual, entre outros, com importância cultural e histórica ainda a ser determinada.

Essa *piecemeal history* tem penetrado lentamente nas pesquisas de cinema feitas no Brasil, em que ainda há muito a ser feito: investigar o cinema mudo brasileiro (que não se limita a Humberto Mauro e a *Limite*), as comédias musicais da Cinédia, as chanchadas, a produção da Vera Cruz, os filmes dramáticos dos anos cinquenta e sessenta (além dos dirigidos por Nelson Pereira e Roberto Santos), a pornochanchada, a ficção científica nacional, o filme policial brasileiro, a relação recíproca entre cinema e TV, a recepção etc. Tudo isso começa a ser examinado, quase sempre de forma ainda isolada, sem articulação dos pesquisadores e, principalmente, sem um programa de pesquisa que os oriente. Um embrião de heurística positiva define, por enquanto, que é necessário voltar a atenção para tudo o que foi deixado de lado pelo programa oposicionista, o que ainda é pouco para constituir um verdadeiro programa. Entretanto, parece questão de tempo o desenvolvimento nesse sentido.

### Referências

- BORDWELL, David. **On the History of Film Style**. Cambridge e Londres, Harvard University Press, 1997.
- COWIE, Peter. **Revolution! The Explosion of World Cinema in the 60s**. Londres: Faber and Faber, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. **Godard et la société française des années 1960**. Paris: Armand Colin, 2004.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JOHNSON, Randal; STAM, Robert. (1995). **Brazilian Cinema**. New York: Columbia University Press.
- KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- LAKATOS, I. O falseamento e a metodologia dos programas de pesquisa científica. In: LAKATOS, I.; MUSGRAVE, A. (orgs.), **A crítica e o desenvolvimento do conhecimento**. São Paulo: Cultrix, 1979. p. 109-243.
- MACHADO Jr., R.; SOARES, R. de L.; ARAÚJO, L. C. de. **Estudos de Cinema Socine**. São Paulo: Annablume/Socine, 2006.

- MANEVY, Ranulfo Alfredo. **Jean-Luc Godard e o Cinema Clássico Americano de Acochado a Made in USA**. Tese (doutorado). ECA – USP, 2004.
- MASCARELLO, Fernando. Procura-se a audiência cinematográfica brasileira desesperadamente, ou Como e por que os estudos brasileiros de cinema seguem textualistas. In: MACHADO JR. et al., 2006, p. 127-133.
- PARENTE, André. **Ensaio sobre o Cinema do Simulacro**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.
- ROUD, Richard. **Jean-Luc Godard**. Londres: Thames and Hudson, 1970
- STAM, Robert. **O Espetáculo Interrompido: Literatura e Cinema de Desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Reflexivity in Film and Literatura: from Don Quixote to Jean-Luc Godard**. Nova York: Columbia University Press, 1992.