

Imagem-Tempo

# A tela global

Mídias culturais e cinema  
na era hipermoderna

## Série Imagem-Tempo

### CONSELHO EDITORIAL

*Coordenadora:* CRISTIANE FREITAS GUTFREIND — PUCRS

ANDRÉ PARENTE — UFRJ

ARLINDO MACHADO — PUCSP

CARLOS GERBASE — PUCRS

EDGARD DE ASSIS CARVALHO — PUCSP

ERICK FELINTO — UERJ

IVANA BENTES — UFRJ

JUREMIR MACHADO DA SILVA — PUCRS

LUIS GOMES — Editora Sulina

MICHEL MARIE — Paris III Sorbonne Nouvelle

MIRIAM DE SOUZA ROSSINI — UFRGS

Gilles Lipovetsky e Jean Serroy

# A tela global

Mídias culturais e cinema  
na era hipermoderna

Tradução  
Paulo Neves



*Editora Sulina*

© Editora Meridional, 2009

© Editions du Seuil, 2007

Título original: *L'Écran Global. Culture-médias et cinema à l'âge hypermoderne*

Tradução: *Paulo Neves*

Capa: *Letícia Lampert*

Projeto gráfico e editoração: *Daniel Ferreira da Silva*

Revisão: *Gabriela Koza*

Editor: *Luis Gomes*

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO ( CIP )  
BIBLIOTECÁRIA RESPONSÁVEL: DENISE MARI DE ANDRADE SOUZA CRB 10/960

---

L764t Lipovetsky, Gilles

A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna /  
Gilles Lipovetsky e Jean Serroy; tradução de Paulo Neves. — Porto  
Alegre: Sulina, 2009.

326 p. (Imagem-Tempo)

Título original: *L'Écran global. Culture-médias et cinema à l'âge hypermoderne*

ISBN: 978-85-205-0521-2

1. Cinema - História. 2. Mídia. 3. Sociologia. 4. Cultura. I. Título.  
II. Serroy, Jean.

CDU: 316

791.43

CDD:791.43

---

Todos os direitos desta edição reservados à  
EDITORA MERIDIONAL LTDA.

Av. Osvaldo Aranha, 440 cj. 101  
Cep: 90035-190 Porto Alegre-RS  
Tel: (051) 3311-4082  
Fax: (051) 3264-4194  
www.editorasulina.com.br  
e-mail: sulina@editorasulina.com.br

{Março/2009}

IMPRESSO NO BRASIL/PRINTED IN BRAZIL

# Sumário

<b>Introdução</b> .....	11
A nova era do cinema .....	11
As quatro idades do cinema .....	17
Cinema sem fronteiras .....	23
Cinema global, abordagem global .....	27

## PRIMEIRA PARTE

### Lógicas do hipercinema

#### CAPÍTULO I

<b>Rumo a um hipercinema</b> .....	33
Uma arte ontologicamente moderna .....	33
Uma arte de consumo de massa .....	36
A grande ilusão? .....	44
Uma nova modernidade: o híper .....	48
Híper <i>high-tech</i> .....	50
O cinema por vir .....	53
Espiral dos custos e triunfo do marketing .....	56
O hiperconsumidor de cinema .....	62
Uma arte hiperlativamente moderna .....	66

#### CAPÍTULO II

<b>A imagem-excesso</b> .....	71
Cinessensações .....	72
A imagem-velocidade .....	75
A imagem-profusão .....	78
Os novos monstros .....	81
A ultraviolência .....	84
X, como sexo .....	87

#### CAPÍTULO III

<b>A imagem-multiplex</b> .....	91
Simplex .....	91
A hibridação globalizada .....	93
A narrativa multiplex .....	97
Multiplicação das idades da vida .....	104
Um homem, uma mulher .....	113
Minorias <i>multisex</i> .....	118

CAPÍTULO IV

<b>A imagem-distância</b> .....	<b>121</b>
O cinema do cinema .....	121
O cinema dentro do cinema .....	126
O segundo grau em primeiro plano .....	131

SEGUNDA PARTE

**Neomitologias**

CAPÍTULO V

<b>O documentário ou a revanche dos Lumière</b> .....	<b>139</b>
Uma marcha imperial .....	139
Seguro total .....	142
Um bônus de satisfação reflexiva .....	145
O banal e o íntimo .....	147
Os homens com a câmera .....	149
A (re)construção do real .....	150
Olhar militante / olhar íntimo .....	152
Verdadeiro / falso .....	155

CAPÍTULO VI

**In memoriam**

<b>Do filme histórico ao filme memorial</b> .....	<b>158</b>
O filme histórico original: um passado passado .....	159
O filme memorial: um passado para o presente .....	165
A identidade francesa em questão .....	167
Contra as mentiras do Estado: honrar as memórias perdidas .....	170
Do sentido da história ao sentido da memória .....	173

CAPÍTULO VII

<b>Cinépolis</b> .....	<b>177</b>
Ecologia e ficção científica: os novos territórios do medo .....	178
O mercado: dura lex, sed lex .....	183
Violência das trocas .....	183
Classes não laboriosas, classes perigosas .....	186
A questão democrática. A democracia americana do interior .....	188
O imperialismo americano do exterior .....	192
Direitos do homem e balcanização do mundo .....	194
Cine-Eu .....	197
O império dos sentidos .....	198
Mulheres e homens à beira da crise de si .....	201

TERCEIRA PARTE  
Todas as telas do mundo

CAPÍTULO VIII

<b>Da telona à telinha</b> .....	209
O fabuloso destino da telinha .....	209
Gerações TV .....	212
A série contra-ataca .....	217
Espírito cinema e <i>reality show</i> .....	219
O tele- <i>show</i> esportivo .....	225

CAPÍTULO IX

<b>A tela publicidade</b> .....	228
Cinema e império da logomarca .....	232
Publifilia .....	236
Hiperpublicidade .....	241
O excesso tranquilo .....	242
Uma raspa de multiplexidade .....	246
A distância, apaixonadamente .....	250

CAPÍTULO X

<b>A tela-mundo</b> .....	255
Uma constelação chamada Tela .....	255
A tela informacional .....	258
O estado de videovigilância .....	265
A tela lúdica .....	270
<i>Videogames</i> e febre da <i>Second Life</i> .....	270
Videoclipes, ou o êxtase do <i>look</i> musical .....	275
A tela gigante .....	279
Telas de ambiente: criar uma atmosfera .....	281
A tela expressiva .....	282
A videoarte: do confidencial à expressão de massa .....	283
Arte digital: a tela experimental .....	287
Cinemania: a cada um, seu filme .....	290
Do poder telânico .....	294

CONCLUSÃO

<b>A cinevisão do mundo</b> .....	299
Era uma vez a narrativa .....	299
O mundo como cinevisão .....	304

<b>Índice dos filmes citados</b> .....	311
--	-----





*Os filmes são o diálogo do mundo de hoje.*  
Elia Kazan, 1986.



# Introdução

## *A nova era do cinema*

Arte ou indústria do divertimento, o cinema se construiu desde o início a partir de um dispositivo de imagem radicalmente inédito e moderno: a tela ou o ecrã. Não mais a cena teatral ou a tela do quadro, mas o ecrã luminoso, a grande tela, a tela onde a vida se dá a ver em seu movimento. Na tela do cinema brilharam as imagens superlativas da beleza, as sublimes *stars*, as ficções que arrebataram, como nenhum outro espetáculo, as multidões maravilhadas das sociedades modernas. O ecrã foi não apenas uma invenção técnica constitutiva da sétima arte<sup>1</sup>, foi também aquele espaço mágico onde se projetaram os desejos e os sonhos das massas. Na virada dos anos 1900, o século que começa encontra ali a arte nova que o exprime mais de perto e que vai acompanhá-lo passo a passo. Cem anos mais tarde, em 1995, o balanço do centenário não dá margem a dúvidas: a arte da grande tela foi a arte do século XX.

No entanto, durante a segunda metade do século, outras técnicas de difusão da imagem apareceram, vindo acrescentar outras telas à tela branca das salas escuras. Em primeiro lugar, a televisão que, já nos anos 1950, começa a penetrar nos lares; depois, nas décadas seguintes, outras telas que se multiplicam de maneira exponencial: a do computador, que logo se torna portátil e pessoal, a dos consoles de videogames, a da Internet e da Web, a do telefone celular e outros aparelhos pessoais, a das máquinas fotográficas digitais e a do GPS [Sistema de Posicionamento Global]. Em menos de meio século passamos da tela-espetáculo à tela-comunicação, de uma tela ao tudo-tela. Por muito tempo a tela de cinema foi a única e a incomparável;

---

<sup>1</sup> É a Riccioto Canudo que se deve, desde 1910, a fórmula “sétima arte”. Crítico italiano de língua francesa, propagandista entusiasta do cinema em seus começos, ele é o artífice mais importante, com Louis Delluc, do reconhecimento do cinema como arte.

agora ela se funde numa galáxia cujas dimensões são infinitas: chegamos à época da tela global. Tela em todo lugar e a todo momento, nas lojas e nos aeroportos, nos restaurantes e bares, no metrô, nos carros e nos aviões; tela de todas as dimensões, tela plana, tela cheia e minitela portátil; tela sobre nós, tela que carregamos conosco; tela para ver e fazer tudo. Tela de vídeo, tela em miniatura, tela gráfica, tela nômade, tela tátil: o século que começa é o da tela onipresente e multiforme, planetária e multimidiática.<sup>2</sup>

Coloca-se desde então toda uma série de problemas: quais são os efeitos dessa proliferação de telas em matéria de relação com o mundo e os outros, com o corpo e as sensações? Que forma de vida cultural e democrática anuncia o triunfo das imagens digitais? Que destino se abre ao pensamento e à expressão artística? Até onde a vida mesma do homem contemporâneo está sendo reestruturada por essa plethora de telas? Pois não há como não observar: com a era da tela global, é uma imensa mutação cultural que está em curso, afetando cada vez mais não só aspectos da criação, mas também da própria existência.

Para desenhar os contornos dessa nova *ecranosfera*, para compreender seu funcionamento e resgatar seu sentido, nada é mais esclarecedor do que partir da análise das transformações profundas registradas, precisamente, na forma original e prototípica da tela/ecrã: o cinema. Como caracterizar o universo da sétima arte quando esta deixa de ser a tela suprema? O que acontece, num mundo de telas múltiplas, com sua estética, sua recepção e mesmo sua economia? Que posição é a dela quando seus filmes são vistos, na maior parte, fora das salas escuras?<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> O que os autores do *Dicionário mundial das imagens* chamam a “era do acúmulo” (Laurent Gervereau [dir.], *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Éditions du Nouveau Monde, 2006).

<sup>3</sup> Os franceses passam 1.200 horas por ano diante da telinha. O tempo que dedicam a ver filmes de cinema nos canais de televisão abertos era, em 2002, de 72 horas em média, enquanto o do cinema em salas representava apenas cerca de 6 horas. Em 2006, a Motion Picture Association calculava que, com o *download* ilegal de filmes na Internet, as salas deixavam de ganhar cerca de 2 bilhões de euros. Sobre o conjunto dessas questões, ver Laurent Creton, *L'Économie du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.

Permanece o cinema uma referência cultural de primeiro plano quando os filmes são cada vez mais suplantados, nos índices de audiência, pelos seriados e os telefilmes? Aliás, é ainda justificado traçar uma nítida fronteira entre filme de cinema e filme de televisão quando muitos filmes de cinema são estruturados por uma estética televisiva, e quando alguns telefilmes são realizados por diretores de cinema com atores e às vezes até orçamentos equivalentes aos do cinema? Isso sem falar na concorrência de todas as outras imagens, de todas as outras telas: da publicidade, do videogame, do clipe, dos aparelhos digitais, da Web. Por outro lado, ao mesmo tempo que se torna uma tela entre outras, eis que o cinema, numa configuração que pouco tem a ver com o que era desde a origem, se apresenta agora numa minitela portátil, com a possibilidade de congelar a imagem, voltar atrás, escolher a língua de dublagem. Eis também que, abandonando a tradicional sessão em salas de cinema, passam a ser produzidos filmes específicos para consumo *fast food* em tela nômade, não ultrapassando três minutos. Mais do que nunca se coloca a questão do gênero cinema, da identidade incerta do cinema.

Donde uma pergunta tão brutal quanto incontornável: estaria a civilização da tela anunciando a morte do cinema, uma morte programada tal como a predizem os que, entre o crepúsculo das ideologias e o fim da História, fazem a contagem dos desaparecimentos finisseculares? Na efervescência dos anos 1980, alguns observadores e cineastas pareciam já convencidos de que o cinema não tinha futuro. Com o avanço da televisão e a chegada do videocassete, viam-se então as salas se esvaziar e fechar às centenas. Na Grã-Bretanha, na Alemanha, na Itália, a produção de longas-metragens despenca. Os estúdios de Hollywood são comprados por investidores estrangeiros e multinacionais cujas principais fontes de lucro são exteriores ao cinema. A época vê desaparecer as salas de arte, o cinema experimental, e triunfar a lógica do *box-office*, dos *blockbusters*, das fórmulas calibradas e sem riscos (filmes de ação, continuações, *remakes*). Coloca-se a questão, aguda: poderá o cinema sobreviver à esca-

lada das indústrias de programas e das estratégias multimídias? O que resta da sétima arte quando os imperativos comerciais sufocam as outras considerações? Símbolo de todas essas ameaças: em 1985, Fellini lança *Ginger e Fred*, tendo como fundo a televisão triunfante e a morte anunciada do cinema.

Digamos sem rodeios: é contra essa ideia melancólica de um “depois-do-cinema”, ideia que continua a alimentar amplamente o discurso crítico, que este livro é escrito. O “verdadeiro” cinema não se acha atrás de nós: ele não cessa de se reinventar. Mesmo confrontado a novos desafios de produção, de difusão e de consumo, o cinema continua sendo uma arte de um poderoso dinamismo, cuja criatividade não está de modo algum em declínio. O tudo-tela não é o túmulo do cinema: mais do que nunca este demonstra inventividade, diversidade, vitalidade.

Prova disso, em primeiro lugar, é o número de lançamentos. Lembremos apenas que, em 2005, os estúdios hollywoodianos e franceses produziram respectivamente 699 e 240 longas-metragens, enquanto a Espanha produzia 142, a Inglaterra, 124, a Alemanha, 103 e a Itália, 98. Não é a regressão que nos caracteriza, mas a proliferação das novidades: em 1976, Hollywood realizava “somente” 138 filmes e, no período 1988-1999, o número anual médio de longas-metragens se elevava a 385. Entre 1996 e 2005, na França, o número de filmes distribuídos aumentou 38%, o das cópias, 105%. E hoje os estúdios franceses lançam duas vezes mais filmes que há dez anos.

A explosão quantitativa esconde uma menor diversidade fílmica? Não é o que acontece: se os filmes de grandes orçamentos (os famosos *blockbusters*) fazem estardalhaço, observa-se também um crescimento de filmes personalizados de menor custo que causam entusiasmo. *Sexo, mentiras e videotape* [Steven Soderbergh, 1989], *O declínio do império americano* [Denys Arcand, 1986], *Pulp Fiction* [Quentin Tarantino, 1993], *O fabuloso destino de Amélie Poulain* [Jean-Pierre Jeunet, 2001], *Pequena Miss Sunshine* [J. Dayon e V. Faris, 2006]: é longa a lista dos filmes que agora encontram um grande público afas-

tando-se dos caminhos batidos. *A diva e os gângsteres* [Jean-Jacques Beineix, 1981], *Bagdá Café* [Percy Adlon, 1988], *Ou tudo ou nada* [Peter Cattaneo, 1997], *Respiro* [Emanuele Crialesi, 2002], *Sideways – Entre umas e outras* [Alexander Payne, 2004]: com histórias simples, o cinema contemporâneo pode obter um estrondoso sucesso popular demonstrando audácia, inventando situações atípicas ou novas atmosferas poéticas. Hoje, um grande estúdio como a MGM aposta precisamente nas produtoras independentes com orçamentos de filmes mais modestos, porque “os grandes estúdios não sabem mais produzir”.<sup>4</sup> Nos Estados Unidos, o cinema independente, que em vinte anos conseguiu conquistar um verdadeiro lugar, lança agora filmes de baixo orçamento, às vezes distribuídos por grandes produtoras que assumem riscos, filmes que chegam a representar um terço das receitas no *box-office*.<sup>5</sup>

Mesmo as *stars*, símbolos por excelência do cinema, escapam da agonia anunciada. “Crepúsculo das *stars*”, como sugeria Edgar Morin? A verdade é que seus cachês atingem picos inigualados e a presença de seus nomes nos cartazes continua sendo uma das grandes chaves do sucesso de massa. De modo nenhum acabamos com as figuras estelares típicas da época de ouro do cinema. Com a única diferença de que grandes sucessos mundiais são agora possíveis com filmes sem estrelas, como é o caso de *A bruxa de Blair* [D. Myrick e E. Sanchez, 1999], de *Pequena Miss Sunshine*, de *A vida dos outros* [F. Henckel von Donnersmarck, 2006].

Vão os filmes desaparecer em benefício de uma espécie de telecinema generalizado e formatado? Não se deve descartar a hipótese, mas ela vai no sentido oposto da forte tendência à diferenciação e à individualização dos produtos que caracteriza hoje a economia. O que é verdade no mundo mercantil, por que não o seria no universo cinematográfico? A “lei” que nos gover-

---

<sup>4</sup> Entrevista com Harry Sloan, P.D.G. da MGM, *Le Figaro*, 14 de outubro de 2006.

<sup>5</sup> Françoise Benhamou, *L'Économie du star-system*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 277.

na condução menos à uniformização do que à diversificação da oferta. Além do mais, o cinema não saberia viver e se desenvolver sem filmes inovadores que, alimentando a fome de novidade do público, realimentam a oferta e o mercado. As redes de televisão se tornaram as donas do jogo? Em realidade, o que se anuncia, com a proliferação de telas, monitores, redes, celulares, VoD [Vídeo sob demanda] é mais “o fim da televisão”<sup>6</sup> do que o desaparecimento “televisivo” do cinema.

É preciso abandonar a ideia segundo a qual o cinema de grande público não poderia gerar outra coisa senão obras indigestas incapazes de tocar a sensibilidade autêntica dos espectadores. A despeito das exigências de rentabilidade e da influência crescente do marketing, o cinema tende a se enriquecer criando obras cujos gêneros, personagens e roteiros são menos “ortodoxos”, mais heterogêneos, mais imprevisíveis. É evidente que os *blockbusters* são construídos a partir de histórias simples recheadas de efeitos especiais, de ações “eficazes” e de suspense. É verdade também que os grandes estúdios utilizam os métodos em vigor para atingir outros mercados: pesquisa sistemática sobre o gosto dos espectadores, publicidade intensiva, adaptação às modas e aos gostos dos “públicos-alvos”, *previews* diante de uma amostra representativa de espectadores para testar (e eventualmente modificar) o filme antes do lançamento. Isso não impede o surgimento de muitos filmes de qualidade.

Sob a pressão de uma sociedade mais fragmentada, o cinema leva em conta problemas e temas outrora descartados ou tratados segundo estereótipos perfeitamente convencionais. Agora as crianças, os adolescentes, os velhos, os casais divorciados, os solteiros, os *gays*, as lésbicas, os negros, os deficientes, os desviantes, os estilos de vida mais heterogêneos são tratados por eles mesmos. Ao mesmo tempo, há cada vez mais filmes

---

<sup>6</sup> Jean-Louis Missika, *La Fin de la télévision*, Paris, La République des idées/Seuil, 2006.



realizados por mulheres; o gênero documentário conhece uma segunda vida; os desenhos animados não se reduzem mais a seu público infantil, mas se dirigem aos adultos; alguns filmes desconstruem os grandes mitos da nação, dos brancos, dos “peles-vermelhas”, dos caubóis. O que se anuncia é um *cinema global* fragmentado, pluri-identitário, multiculturalista. Afirmar que o cinema caiu num conformismo padronizado é enunciar um clichê em que ele mesmo é conformista. De resto, em todas as épocas de sua história, não faltaram filmes convencionais e de péssima qualidade que sempre constituíram o fundo da produção corrente ao lado das autênticas, mas sempre menos numerosas, obras-primas. Assim, a produção atual de filmes médios, hiperespetaculares, que põem em cena personagens uniformes, não é novidade e não deve ocultar o desenvolvimento de um cinema inovador, personalizado, menos previsível.

### ***As quatro idades do cinema***

Então não há nada a conservar na ideia de “morte do cinema”? Embora ilusória, essa ideia revela, no entanto, algo de verdadeiro, uma realidade nova, uma mudança inegável: o desaparecimento do cinema “clássico”. O cinema não se tornou “coisa do passado”: simplesmente, um outro cinema apareceu. De fato, tudo indica que, desde o final dos anos 1970 e sobretudo 1980, o planeta-cinema conhece realmente uma ruptura, uma ruptura de conjunto.

Não é a primeira vez, evidentemente, que o cinema é “revolucionado” em seus princípios. Pode-se mesmo dizer que sua história constantemente se escreveu através de uma série de transformações e de questionamentos. A invenção do cinema falado, a passagem do preto-e-branco para a cor, o advento da tela larga, a ruptura estilística dos anos 1940 (o neorealismo) e 1960 (as *nouvelles vagues*) redefiniram profundamente e reinventaram o cinema. O mesmo acontece hoje. No entanto, mais ainda que em qualquer outro período de sua história, o cinema conhece

uma mutação de fundo na medida em que esta atinge todos os domínios, tanto a produção como a difusão, tanto o consumo como a estética dos filmes. As mudanças são tais que autorizam a formular a hipótese do advento de um novo regime histórico do cinema, de uma nova galáxia-cinema. Não “fim do cinema”, mas emergência de um *hipercinema*.

À luz dessa metamorfose radical, é possível propor uma periodização da história do cinema marcada por quatro grandes momentos. Aqui não é o lugar de descrevê-los em detalhe: assinalemos apenas seus traços principais em vista aérea, a fim de pôr em relevo o que se passa em nossos dias.

A primeira fase corresponde à época do cinema mudo. Ela traduz uma *modernidade primitiva*. É o momento em que o cinema busca para si um estatuto e uma definição artísticos. Sem modelo, assimilado na origem a um espetáculo de feira, ele toma inicialmente por referência o teatro para filmar pequenas comédias bufas, *vaudevilles* ligeiros, cenas dramáticas. Depois, à medida que se afirma, ele passa a ter outras ambições, complexifica-se, não temendo voltar-se para a literatura romanesca. Ele abre seu caminho: jogo fortemente expressionista de atores que compensa, por uma mímica hipertrofiada, a ausência de palavras; estilo facilmente melodramático; técnica que, embora evoluindo, permanece ainda desigual. Através dos cenários e das maquiagens exagerados, das imagens saltitantes e aceleradas, constitui-se uma arte que, em suas obras-primas, faz aparecer um modo de expressão radicalmente novo, capaz de dizer o mundo como nenhuma outra arte o dissera até então. Pois modernidade primitiva não significa de maneira alguma modernidade primária. De *Intolerância* [1916] a *Vento e areia* [1928], de *A morte cansada* [Der müde Tod, 1921] a *Aurora* [1927], de Griffith a Sjöström, de Fritz Lang a Murnau e às obras-primas do expressionismo, o cinema, arte moderna, faz sua entrada na modernidade da arte. Nesse caminho, ele dá a suas imagens o valor de ícones, criando a figura da *star* – Rodolfo Valentino, Marlene Dietrich, Greta Garbo.

A segunda fase, que põe em cena uma *modernidade clássica*, estende-se do começo dos anos 1930 até os anos 1950: é a idade de ouro dos estúdios, a época em que o cinema é o principal divertimento dos americanos, em que ele se torna no mundo inteiro o lazer popular por excelência. Isso se deve, antes de mais nada, à revolução técnica do cinema falado que, desbancando rapidamente o cinema mudo, obriga os criadores, de início reticentes diante do que temem vir a ser um simples teatro filmado, a domesticar essa nova linguagem e a inventar para ela uma gramática. As pesquisas técnicas vão enriquecer ainda mais essas novas possibilidades, desde a introdução da cor, a partir do final dos anos 1930, até as telas panorâmicas e o Cinemascope, que aparecem no começo dos anos 1950. Elas favorecem a evasão do público graças a um tratamento da realidade que a idealiza: “telefones brancos” dos filmes mussolinianos, realismo poético do cinema francês, amores dessexualizados, linguagem literária dos atores. No mesmo momento, Hollywood se torna a fábrica de sonhos que, através dos gêneros canônicos, traz a um público de massa sua dose cotidiana de imaginário. A *star*, invenção dos estúdios, cristaliza todas as fantasias: divina, intocável, como Garbo; viril, indestrutível, como John Wayne. Enquadrado por normas genéricas, temáticas, morais, estéticas, esse cinema é o do roteiro, dos grandes nomes, das produções de estúdios.

Nesse quadro, os filmes obedecem a um sistema narrativo claro, fluido, contínuo, movido pelo cuidado constante de uma verossimilhança que provoque a participação imediata do espectador. A história deve parecer contada por si mesma, numa cronologia linear que liga as diversas ações a uma intriga principal. O filme se organiza segundo um desenrolar lógico ou progressivo que exclui a ambiguidade em benefício de uma narração transparente. Nada é mostrado por acaso, nada deve parecer supérfluo, incoerente ou confuso, tudo é organizado para conduzir a história a seu desfecho final: o cinema clássico guia, dirige de um ponto de vista único e onisciente a compreensão do filme. O que ele conta é uma história essencialmente teleoló-

gica. Mesmo ao arriscar progressivamente algumas audácias – voz *off*, *flashback* –, ele continua preocupado em utilizar modos narrativos simples. Privilegiando a filmagem em estúdio, dá primazia ao cenário, gerador da atmosfera do filme. E, para enquadrar bem a psicologia dos personagens, conta com atores famosos, cuja notoriedade é uma das garantias do sucesso popular do filme. Ainda que seu papel seja primordial, o diretor não é senão uma das peças de uma engrenagem acionada pelas grandes produtoras, que recorrem a ele primeiramente por seu *know-how* técnico: o diretor deve se apagar para se colocar a serviço da legibilidade perfeita da intriga. Fortemente estruturado tanto no plano econômico quanto no plano corporativista, o cinema clássico se instala no começo dos anos 1930, afirma-se na segunda metade da década, resiste à tormenta da guerra e permanece fiel, nos anos do pós-guerra, às normas que introduziu anteriormente e que fazem dele o grande cinema de referência.

Uma terceira fase se desenvolve das décadas de 1950-1960 aos anos 1970: ela ilustra uma *modernidade modernista* e *emancipadora*. A bela independência de criadores poderosos, insubmissos às exigências dos estúdios, abre-lhe o caminho. Já nos anos 1930, Jean Renoir faz filmagens externas e com tomada de som direta; em 1941, Orson Welles, com *Cidadão Kane*, transforma radicalmente as estruturas narrativas continuístas: desconstruído, fragmentado, o primeiro filme abertamente moderno nasceu. Outros sinais precursores se manifestam com a ruptura estética, na Itália, de um neorrealismo originado das misérias da guerra. O mundo, evidentemente, mudou: é preciso encontrar uma outra linguagem para falar dele. O papel histórico das novas gerações vai ser propor caminhos novos que rompem com o modelo clássico: no final dos anos 1950 e ao longo dos anos 1960, a *Nouvelle Vague* na França, o *free cinema* na Inglaterra, o cinema contestatário da Europa oriental, o *cinema novo* no Brasil, e depois, nos anos 1970, a nova geração que invade Hollywood, são os pontas-de-lança dessa transformação radical. Eles trazem uma visão do mundo que faz soprar um vento novo.

Isso se traduz, em primeiro lugar, por rupturas estilísticas que os jovens ambiciosos da *Nouvelle Vague* francesa lançam de forma provocadora. O sistema tradicional – representado pela famosa “qualidade francesa” que Truffaut ataca com vigor – perde terreno. Trata-se agora de narrar de outro modo, de livrar-se da ditadura do roteiro, de filmar na rua, de romper as normas convencionais da montagem, de abandonar a teatralidade das vedetes em favor da naturalidade de atores novos, de instaurar uma independência da produção. Num fervilhar criativo e às vezes radical, esse cinema da ruptura impõe a juventude como valor, através de ícones de um novo tipo – James Dean, Marlon Brando, Jean-Paul Belmondo – e de filmes que traduzem todas as formas do espírito rebelde, buscando se desembaraçar das velhas imposições. Simultaneamente, o cinema dos estúdios, abrindo-se a uma psicologização menos simplista, começa a percorrer os meandros do íntimo. Freud invade Hollywood e a libido se manifesta abertamente, tanto nos dramas do recalcado quanto na explosão do corpo e do sexo. Brigitte Bardot abre o caminho desse sexo liberado, antes que Marilyn Monroe estenda seu domínio e que um cinema marginal e da contracultura, elaborado no *underground*, se autorize todas as audácias. Do começo dos anos 1950 à explosão contestadora dos anos 1960 e à liberdade criadora da neo-Hollywood dos anos 1970, é um mesmo movimento de emancipação artística e cultural que se afirma e se amplifica através de filmes e universos imaginários muito diferentes. Ele acompanha uma nova modernidade individualista, a que se apoia na sociedade de consumo, em seus valores e em sua contestação: felicidade, sexo, juventude, autenticidade, prazeres, liberdade, recusa das normas convencionais e rigoristas. Essa terceira fase do cinema, que coincide mais ou menos, na França, com as décadas históricas dos *Trinta gloriosos* [1945-1975], corresponde à nova revolução dos valores individualistas, ao crescimento das reivindicações de autonomia subjetiva nas democracias liberais avançadas.

Essa modernidade liberacionista se desfaz do molde clássico primeiro por um cinema de pesquisa, polêmico, iconoclasta; depois, com o passar dos anos, por um cinema de grande público que se apodera aos poucos de suas audácias e de suas novidades. É por aí que a nova geração que toma o poder em Hollywood nos anos 1970<sup>7</sup> se insere à sua maneira na linha dessa desconstrução, trazendo uma liberdade estilística, narrativa e temática que modifica o espírito dos estúdios. Com a diferença de que o cinema dos Coppola, Spielberg, Lucas, De Palma, Friedkin põe prioritariamente essa vontade de renovação a serviço do espetacular e do efeito pela solicitação de todas as tecnologias avançadas que ele busca desenvolver. Aqui se inicia verdadeiramente uma nova fase da história do cinema. Spielberg exprime simbolicamente a dívida da neo-Hollywood para com a geração europeia que a precedeu, quando, em 1977, convida Truffaut, como uma referência, para as filmagens de seus *Contatos imediatos de terceiro grau*. Mas o filme mesmo, com sua espetacularização exacerbada e sua imersão sensorial, já faz parte de um cinema de outro tipo, no qual é Hollywood que traça basicamente o caminho.

Desde os anos 1980, de fato, quando a dinâmica da individualização e da globalização subverte a ordem do mundo, é uma quarta idade do cinema que surge e que chamamos aqui de *hipermoderna*, como um eco à nova modernidade que se constrói.<sup>8</sup> Os capítulos que seguem procuram traçar sua fisionomia.<sup>9</sup>

Essa quarta fase da história do cinema, convém sublinhar, não tem o mesmo estatuto que as três primeiras. Enquanto estas

---

<sup>7</sup> Ver, sobre a questão, a obra de referência de Peter Biskind, *Le Nouvel Hollywood*, Paris, Le cherche midi, 2002, e as análises de Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 70*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2006.

<sup>8</sup> Sobre a modernidade de segundo tipo, ver Gilles Lipovetsky, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004 (*Os tempos hipermodernos*, Barcarolla, 2004).

<sup>9</sup> Para uma visão detalhada da nova era do cinema, centrada na análise dos filmes, ver Jean Serroy, *Entre deux siècles. Vingt ans de cinéma contemporain*, Paris, La Martinière, 2006.

foram marcadas por inovações importantes mas que afetavam cada vez apenas territórios delimitados, agora são todas as dimensões do universo cinematográfico (criação, produção, promoção, difusão, consumo) que se transformam simultaneamente e de cima a baixo. Nunca o cinema conheceu um abalo de tal amplitude. Os ciclos precedentes construíram a modernidade do cinema; o que agora testemunhamos o faz sair claramente de sua fase moderna. Uma nova era começa: nossa época vê se abrirem os primeiros capítulos da história hipermoderna da sétima arte. É quando a revolução não está mais na ordem do dia que o cinema registra a mutação mais radical da sua história.

### *Cinema sem fronteiras*

A mutação hipermoderna se caracteriza por envolver, num movimento sincrônico e global, as tecnologias e os meios de comunicação, a economia e a cultura, o consumo e a estética. O cinema obedece à mesma dinâmica. É no momento em que se afirmam o hipercapitalismo, a hipermídia e o hiperconsumo globalizados que o cinema inicia, precisamente, sua carreira de *tela global*.

A expressão “tela ou ecrã global” deve ser entendida em vários sentidos, que aliás se sobrepõem em numerosos aspectos. Em sua significação mais ampla, ela remete ao novo poder planetário da ekranosfera, ao estado generalizado de tela possibilitado pelas novas tecnologias da informação e da comunicação. Estamos no tempo da tela-mundo, do tudo-tela, contemporâneo da rede das redes, mas também das telas de vigilância, das telas de informação, das telas lúdicas, das telas de ambiente. A arte (arte digital), a música (videoclipe), o jogo (videogame), a publicidade, a conversação, a fotografia, o saber, nada mais escapa completamente às malhas digitais da nova ecranocracia. Na vida inteira, todas as nossas relações com o mundo e com os outros são cada vez mais mediatizadas por uma quantidade de interfaces nas quais as telas não cessam de convergir, de se comunicar, de se interconectar.

Mas a tela ou o ecrã global designa igualmente o estado do cinema-mundo no momento da globalização econômica e da internacionalização dos investimentos financeiros. Ainda que os movimentos de capitais estrangeiros na cena hollywoodiana não sejam novos, a época presente marca uma virada em razão da forte intensificação do fenômeno. Em primeiro lugar, nas duas últimas décadas, um certo número de estúdios hollywoodianos passou para o controle de grupos europeus, australianos e japoneses com vocação mundial. Em segundo, os filmes americanos são cada vez mais financiados por capitais estrangeiros: dos 30 primeiros filmes no *box-office* de 2001, 32% eram sustentados por financiamentos internacionais. Os fundos alemães representam de 15% a 20% dos 15 bilhões de dólares mobilizados para o financiamento de todos os filmes dos grandes estúdios em Hollywood.<sup>10</sup> São cada vez maiores os capitais provenientes do Japão, da Alemanha, da Grã-Bretanha e da França que, através de contratos de co-produção, financiam Hollywood. Se o cinema americano é exportado ao mundo inteiro, ele é produzido de forma crescente por capitais internacionais.<sup>11</sup> Ao mesmo tempo, os grandes estúdios americanos financiam muitos filmes europeus e asiáticos, e estão dispostos a investir ainda mais na produção francesa, por exemplo, se as condições de investimentos das empresas de produção com capitais extraeuropeus lhes derem liberdade para isso.<sup>12</sup> Nesse contexto de internacionalização dos capitais financeiros, a exportação de fil-

---

<sup>10</sup> Joël Augros, “H’W’D’”, in Jean-Pierre Esquenazi (dir.), *Cinéma contemporain, état des lieux*, Paris, L’Harmattan, 2004, p. 26.

<sup>11</sup> A mesma internacionalização vale agora para os locais de filmagem: as deslocalizações são cada vez mais frequentes. A Romênia, a Bulgária, a Polônia acolhem muitas produções europeias, assim como o Marrocos, que também se abre a filmagens americanas. E um número cada vez maior de filmes hollywoodianos são rodados do outro lado da fronteira canadense, na Columbia Britânica.

<sup>12</sup> Nicole Vulser, “La nouvelle politique des majors. Les studios américains investissent dans le cinéma français”, *Le Monde*, 31 de janeiro de 2007.



mes representa mais da metade dos rendimentos dos grandes estúdios: “Global Hollywood”<sup>13</sup>, tela global.

Tela global, ainda, porque o cinema planetarizado é feito de padrões “blockbusterizados” e transnacionais, mas também de misturas, de elementos cada vez mais mestiços, multiculturais. Esse cinema que acompanha a liberalização crescente das trocas não cessa, por seu lado, de pôr em cena novos “objetos”, de propor novas temáticas. À desregulamentação dos mercados mundializados corresponde um cinema global que assimila sempre mais territórios de sentidos, ampliando continuamente suas antigas fronteiras, desregulando os modelos da narrativa e do Eros, das idades e dos gêneros, do aceitável e do inaceitável. Assim como a esfera mercantil penetra todos ou quase todos os aspectos da existência, assim também o cinema não mais exclui nenhum tipo de identidade e de experiência.

Se convém, enfim, falar de tela global, é também em razão do espantoso destino do cinema, que perdeu sua antiga posição hegemônica e que, confrontado à televisão e ao novo império informático, parece um tipo de expressão ultrapassado pelas telas eletrônicas. No entanto, é no momento em que o cinema não é mais a mídia predominante de outrora que triunfa, paradoxalmente, seu dispositivo próprio, não material, é claro, mas imaginário: o do grande espetáculo, o da transformação em imagem, o do *star-system*. Na cultura hipermoderna, o que se deve realmente chamar de *espírito cinema* é o que atravessa, irriga, alimenta as outras telas: o cinema tornou-se um círculo cujo centro está em toda parte e a circunferência em nenhuma. Quanto mais o cinema sofre a concorrência ou é suplantado pela Tela da TV, pelos videogames, pelos espetáculos esportivos, tanto mais sua estética fagocita, devora pedaços inteiros da cultura telânica. Nos espetáculos, no esporte, na televisão, um pouco em toda parte atua agora o espírito

---

<sup>13</sup> Toby Miller *et al.*, *Global Hollywood*, Londres, British Film Institute, 2001.

cinema, o culto do visual e dos seres celebroides elevado ao espetáculo. Infinitamente mais poderoso e global que seu universo nativo e específico, o cinema aparece como a forma matricial do que se exprime fora dele.

Para além dos programas audiovisuais, o espírito cinema se apoderou dos gostos e dos comportamentos cotidianos, no momento em que as telas do celular e das câmeras digitais conseguem difundir o gesto cinema à escala do indivíduo qualquer. Filmar, enquadrar, visionar, registrar os movimentos da vida e de minha vida: todos estamos em via de sermos realizadores e atores de cinema, descontado o profissionalismo. O banal, o anedótico, os grandes momentos, os concertos, mesmo as violências, são filmados pelos atores de sua própria vida. Se o público visita menos as salas escuras, maior é seu desejo de filmar, seu desejo de cine-narcisismo, mas também de espera do visual e da hipervisualidade do mundo e de si mesmo. Não se quer mais apenas ver “grandes” filmes, mas o filme dos instantes da própria vida e do que se está vivendo. Não retração do cinema, mas expansão do espírito cinema no seio de uma *cinervisão* globalizada. O tudo-tela não faz o cinema regredir: muito pelo contrário, ajuda a disseminar o olhar-cinema, a duplicar a existência da imagem animada, a criar uma *cinemania* generalizada.

Os dois primeiros ciclos da história do cinema viram nascer e se desenvolver o *cine-idolatria* das massas. O ciclo seguinte perpetuou esse tipo de emocionalidade, mas coincidiu ao mesmo tempo com a idade de ouro da *cinefilia* reflexiva e elitista.<sup>14</sup> Sem abolir de modo algum essas duas formas de paixões cinefílicas, a quarta fase vê emergir uma nova relação com o cinema, a *cinemania*, que se impõe como matriz do imaginário midiático e cotidiano, culto do hipervisual, *cinema attitude*, tropismo dos gostos do público hipermoderno. Cinemania feita de hiperconsumo mó-

---

<sup>14</sup> Antoine de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003.

vel, mas também do gosto cinevisual generalizado e das imagens difundidas e baixadas na Internet. A época que começa é a que consagra o cinema sem fronteiras, a cinemania democrática de todos e por todos. Longe da morte proclamada do cinema, o nascimento de um espírito cinema que anima o mundo.

### *Cinema global, abordagem global*

Para uma tela global, uma abordagem global: é esta que fundamenta e organiza as análises a seguir.

“Abordagem global” implica, primeiramente, não adotar a atitude cinefílica pura que separa radicalmente cinema de elite ou de autor e cinema popular ou comercial. Essa oposição se mostra menos pertinente do que nunca para compreender o estado do cinema contemporâneo. Como muitas outras divisões, esta não resistiu à dinâmica hipertrófica e desreguladora da hipermodernidade. Analisar o neocinema é considerá-lo através da totalidade de suas produções, reintroduzindo o menor, o comum, o comercial, longe de toda hierarquização estética das obras. Como continuar restringindo-se às “grandes obras” quando o cinema não cessa de fazer “pequenas”, filmes de todo gênero e com finalidades múltiplas? A exemplo da ordem familiar, o planeta cinema entrou numa era de desestabilização e de recomposição amplas. Seriados, telefilmes, *spots* publicitários, filmes de empresa, videoclipes, minifilmes, vídeos amadorísticos, é esse conjunto discordante com fronteiras misturadas que é preciso agora explicar.

“Abordagem global” significa também recusar estudar o cinema como puro sistema autocentrado de signos. Contra a redução semiológica ou estética, procuramos precisamente sair do campo fechado da gramática do cinema, ligando este ao que o engloba. Pensar o hipercinema não é examinar as estruturas universais da linguagem fílmica ou fazer uma classificação pura das imagens, é pôr em evidência o que o cinema diz sobre o mundo social-humano, como este o reorganiza, mas também

como o cinema age sobre as percepções dos homens e reconfigura suas expectativas. Nem sistema fechado, nem puro reflexo do social, o hipercinema deve ser interpretado de maneira global, de dentro e de fora, como efeito e como modelo imaginário. Se o cinema não deixa de ter relação com o pensamento filosófico, não percamos de vista que são as ligações que ele mantém com a sociedade e a cultura que fornecem as melhores chaves de inteligibilidade do seu ser próprio e do seu devir específico. Longe de uma visão do alto, mas também de um olhar parcelado (cronologias por décadas, estudos microeconômicos) ou mesmo miniaturizados ao extremo (estudos fílmicos), trata-se de abordar o cinema da nova era em sua *economia geral*, nela reconhecendo uma força transformadora do imaginário cultural global. Uma economia do cinema ao mesmo tempo cultural e socioestética, transpolítica e antropológica.

O que é o cinema no momento da tela global? Enquanto a era das redes avança, o cinema continua a ser lido de maneira muito compartimentada. Claro que as ciências humanas fornecem informações preciosas e luzes indispensáveis, mas sua preocupação metodológica, indissolivelmente ligada à construção de um objeto circunscrito, as impede de colocar questões de fundo relativas ao sentido e ao novo lugar do cinema na sociedade que se instala. São esses vazios que queremos preencher, fixando dois objetivos. Primeiro, compreender o regime inédito do cinema que acompanha a globalização, depois, o lugar e a função do cinema numa cultura da tela a cada dia mais onipresente.

Mas, se a abordagem deve ser global, por que pôr o acento no cinema? Não estará essa focalização atrasada no momento em que a sétima arte vê sua antiga primazia recuar cada vez mais em benefício da televisão e da Internet? O fato é inegável: a época triunfal do cinema está muito atrás de nós. Vivemos o tempo da proliferação das telas, da tela-mundo na qual o cinema não é mais que uma tela entre outras. Mas o fim de sua centralidade “institucional” não significa de modo algum

enfraquecimento de sua influência “cultural”. Muito pelo contrário. É quando o cinema perde sua preeminência que sua influência global aumenta, impondo-se como cinematografização do mundo, *visão telânica do mundo* feita da combinação do grande espetáculo, das celebridades e do divertimento. O indivíduo das sociedades hipermodernas passa a olhar o mundo como se fosse cinema, este constituindo as lentes inconscientes pelas quais ele vê a realidade onde vive. O cinema tornou-se formador de um olhar global dirigido às esferas mais diversas da vida contemporânea.

Daí a necessidade de abandonar a análise do cinema como ofício, separando-o das leituras que ele suscitava quando dominava o mundo da tela. Pensar o cinema hoje é, cada vez mais, pensar um mundo social que se tornou ao mesmo tempo telânico e hiperespetacular. Há muito se sabe que é impossível pensar o cinema sem considerar a aventura dos tempos modernos; eis que agora são os tempos hipermodernos e sua profusão de telas que não podem mais ser pensados sem o prisma do cinema.