

Cinema híbrido e a descentralização da identidade: exemplos no filme Distrito 9

Hybrid cinema and the decentralization of identity: examples from the movie District 9

Guilherme Volkmann Haas

Universidade Tuiuti do Paraná – Brasil
guilhs@hotmail.com

Resumo

O presente artigo analisa algumas características contemporâneas que definem a chamada cultura digital no campo comunicacional a partir da confluência e interação de diferentes mídias com as novas tecnologias de produção narrativa/imagética. A pesquisa propõe um levantamento das teorias sobre o cinema híbrido e investiga os impactos tecnológicos no modo de escritura, produção e fruição cinematográfica na pós-modernidade. Como referencial teórico são utilizados autores brasileiros como Arlindo Machado, André Parente, Lúcia Santaella e Erick Felinto; e internacionais, como Robert Stam e Ella Shorot. Para ilustrar o corpus teórico sobre a hibridização de linguagens e a descentralização do sujeito contemporâneo na área cinematográfica, é apresentado um estudo sobre a estrutura narrativa do filme Distrito 9 (2009).

Palavras-chave: Cinema híbrido; Cultura digital; Narrativa; Pós-modernidade; Tecnologia.

Abstract

This article examines some characteristics of the postmodernism that define the digital culture in the communication field. It presents how the confluences and interactions of different media and new technologies produce new processes of narrative and imagery construction. This study proposes a survey of theories about hybrid cinema and investigates how the technology changes the mechanisms of writing, production and watching films in post-modernity. This study applies the theories from Brazilian authors as Arlindo Machado, André Parente, Lucia Santaella and Erick Felinto, and international ones as Robert Stam and Ella Shorot. To illustrate the theoretical corpus of hybridism and decentralization of identity is presented an analysis of the movie District 9 (2009).

Keywords: Hybrid cinema; Digital cultura; Narrative; Postmodernism; Technology.

1. Introdução

Na era digital, a estrutura narrativa e as construções de sentido da linguagem cinematográfica apresentam novas codificações e estilos que são chamados hibridismos com outras mídias e outros meios. Para compreender tal contexto de debates sobre o cinema contemporâneo, faz-se necessário entender a evolução histórica dos processos comunicacionais e o impacto das tecnologias na realização e no pensamento humano. O cinema, como prática social baseada na tecnologia, sofre modificações constantes com o decorrer do tempo: desde o advento da televisão e do vídeo; e atualmente pela cultura das mídias e da cibercultura, a forma de produção e de fruição do espetáculo audiovisual se diferencia. A mudança da forma e do conteúdo nas obras cinematográficas acompanha o período histórico de globalização e pós-modernidade que transformam o sujeito pelo acesso a outras culturas, outros espaços e outras formas de ver e pensar. O re-visionismo e a re-ocupação de lugares (afetivos, físicos ou virtuais) são algumas das características do pós-humano: um sujeito descentralizado, destemporalizado e desterritorializado, que tem a ferramenta cibernética como contato a todo mundo informado e informatizado.

A imersão desse sujeito no novo paradigma tecnológico (aberto, dinâmico, volátil) implica novas configurações teóricas sobre a cadeia cinematográfica. Se na era das massas a prática cinematográfica era restrita pelo acesso a recursos de produção, na era digital o acesso é facilitado por câmeras digitais cada vez menores e mais baratas, assim como softwares e computadores pessoais que permitem a todo sujeito ser um produtor em potencial. A proliferação de conteúdos audiovisuais na rede cibernética (como o popular site YouTube) indica que a prática cinematográfica tem se direcionado ao ambiente virtual, possibilitando comunidades criativas e trabalhos colaborativos aproximando produtores, realizadores, técnicos e, em última escala, o próprio público.

A integração dos sujeitos nessa rede virtual, de reciprocidade circular pelo acesso a mecanismos de produção e distribuição de conteúdos, que transforma os modelos de comercialização da indústria cinematográfica e que conscientiza o público dos efeitos de sentido do comunicacional, é uma das maneiras de entender a interação entre as imagens e o

chamado hibridismo pós-moderno. Na cultura digital, tudo é variável e adaptável, reciclado e revisitado. Na era do pós, a sensação de encontro entre o pós e o pré-cinemas é de que, como naquela época, agora tudo parece possível. As relações de diferença passam a se dar na tensão entre a homogeneização e a heterogeneização culturais.

O pós-modernismo, como matriz discursiva/estilística, enriqueceu a teoria do cinema e a análise fílmica ao chamar a atenção para um câmbio estilístico na direção de um cinema midiaticamente consciente, de múltiplos estilos e reciclagem irônica. [...] Para esse cinema híbrido pós-moderno, tanto os modos vanguardistas modernistas de análise – com o cinema como instigador de rupturas epistemológicas – quanto os modos de análise elaborados para o cinema “clássico” não mais “funcionam” [...] O argumento mais importante do pós-modernismo é o de que praticamente todas as lutas políticas ocorrem agora no campo de batalha simbólico dos meios de comunicação de massa (STAM & SHORAT, 2005: 407).

Essa pluralidade de identificações na pós-modernidade cede espaço a ‘posicionalidades’ em proliferação de processos de contaminação e mescla social: religiosa (sincretismo), biológica (hibridismo), lingüística (crioulização) e genética (mestiçagem). Dessa forma, os meios de comunicação de massa e o cinema correspondem às mudanças do sujeito pelo multiculturalismo e pela globalização tecnológicas. A espectadoriedade contemporânea na era do pós pode ser assim analisada, de acordo com o desenvolvimento de novas tecnologias audiovisuais, que cada vez mais dissolvem fundamentos teóricos do cinema.

Na era digital e da pós-modernidade, é recorrente o enfrentamento sobre as questões de hibridismo, imagens complexas e irônicas e a manipulação estética. Na imagem de terceira geração, temos ainda um novo paradigma tecnológico que re-universaliza as mídias anteriores e propõe uma nova forma de ler os conteúdos. Essa mudança paradigmática parece formar novas relações do espectador com as obras audiovisuais, seja ela no cinema, na televisão ou na Internet. Aqui, iremos apontar os rumos dessas diferentes vertentes e propor uma revisão dos conceitos para o ambiente de universalização das mídias na era digital.

2. O cinema híbrido: impactos tecnológicos na produção de imagens

A ampliação das teorias de cinema na cultura digital enfrenta tensões teóricas sobre marcas de singularidade, narratividade, duração e finalidade:

Na verdade, o desenvolvimento das novas tecnologias audiovisuais representa um impacto dramático sobre praticamente todas as eternas questões enfrentadas pela teoria do cinema: a especificidade, a autoria, a teoria do dispositivo, a espectacularidade, o realismo e a estética (Ibid: 415).

Na contemporaneidade, parece mais apropriada a utilização do termo audiovisual para designar os modelos comunicacionais que empregam imagens e sons para veicular informações e conteúdos. Os processos narrativos/imagéticos (termo definido por André Parente) dos diferentes veículos têm se aproximado nos aspectos formais, estilísticos; de suporte físico, distribuição, circulação e até mesmo de projeção. A contaminação da linguagem cinematográfica pelas mídias a ela sucessivas caracteriza o hibridismo e a multiplicidade dos usos de suas normas e convenções teóricas.

Os novos meios “ofuscam” a especificidade midiática. Tendo em vista que a mídia digital potencialmente incorpora todas as mídias anteriores, não faz mais sentido pensar em termos de especificidade midiática. Em termos de autoria, a criação puramente individual torna-se ainda menos provável em um cenário onde os artistas criativos multimidiáticos são dependentes de uma rede extremamente diversificada de produtores de mídia e especialistas técnicos. A imagética digital também conduz à de-ontologização da imagem baziniana. Com o predomínio da produção de imagens digitais, em que virtualmente qualquer imagem torna-se possível, “a conexão das imagens a uma substância sólida passou a ser tênue [...] não há mais nenhuma garantia da verdade visual das imagens” (Ibid: 416).

Com o avanço das produções digitais, as imagens cinematográficas são *pixelizadas* e passíveis de manipulação estética. A desmaterialização da superfície fílmica (no digital, a imagem é armazenada em *bites* e *bytes*) e a manipulação das imagens no cinema digital também foram apropriadas a favor da indústria cultural. A introdução das tecnologias digitais na indústria cinematográfica constitui um verdadeiro paradoxo, ao facilitar a produção e difusão do cinema massivo e contribuir ao mesmo tempo com experimentações estéticas e de novos

realizadores. Esse paradoxo explica a constituição de *hibridizações, interações e recuperações* nas imagens digitais: com o domínio sobre o código digital, toda imagem pode ser re-criada ou re-editada.

Nesse sentido, o debate essencial gerado pelo surgimento das tecnologias digitais não faz muito mais que reeditar uma já antiga discussão de caráter polarizante entre paradigmas como realismo versus invenção, massivo versus erudito ou tradicional versus experimental (FELINTO, 2006: 416).

Assim, podemos entender que o cinema híbrido abrange as mais variadas produções audiovisuais contemporâneas, que utilizam a tecnologia digital e não se restringem a um uso específico em ambientes virtuais ou cibernéticos. A verificação desse problema aparece com os conteúdos multimídias, em que a experiência cinematográfica se desdobra em outros produtos e diferentes processos de “leitura”. O emprego do termo “cinema” se torna mais difícil, sendo mais fácil relacioná-lo ao ato de assistir a um filme numa sala de cinema, que, por exemplo, ao assistir um DVD, com menus, finais alternativos, etc. Para Erick Felinto, a imagem digital é revestida por uma aura mágica por perder sua materialidade e entrar definitivamente no mundo das máquinas. A grande relevância das novas tecnologias parece ser, de acordo com o autor, a questão do suporte e da busca por simulacros que aproximem a experiência do imediato.

Dessa forma, tais imagens nos transmitem uma nítida impressão de imaterialidade, chegando a apagar, no imaginário do novo paradigma tecnológico, os dispositivos de produção. [...] Para quem “carrega” no computador um filme por meio da Internet, essa experiência é bastante perceptível. [...] Pode-se manter a imagem armazenada no disco rígido da máquina ou copiá-la para alguma espécie de mídia (CD, DVD etc.). Ao manipular essa mídia, porém, sentimos retornar a idéia do suporte. [...] De todo modo, a imagem sempre é registrada como “informação”, que tem que ser lida e decodificada por outro aparelho. Assim, diferentemente da película, não enxergamos nenhum registro dela na superfície polida dos discos. Essa “informatização” da imagem realiza um grande sonho do cinema industrial, já que dispensa a necessidade de transportar, a altos custos, os rolos de filme para as salas de exibição. Em um cinema dotado de projetor digital, os filmes podem “chegar” imediatamente, quase sem custos, pelo envio das imagens digitalizadas por uma rede de comunicação sem fio (Ibid: 426).

Podemos concluir que o cinema híbrido se caracteriza pelo impacto da cultura digital nos aspectos de produção e circulação das obras audiovisuais, na recuperação de discursos e na manipulação infinita de seus conteúdos imagéticos. O encontro do cinema tradicional, baseado na estética realista de captação das imagens do mundo pela emulsão fotossensível, com as técnicas eletroeletrônicas e digitais possibilita experiências estéticas e lingüísticas que denominamos de hibridismos. Para ilustrar o impacto dessas tecnologias sobre os processos narrativos/imagéticos, proponho uma leitura da estrutura formal e de conteúdo do filme *Distrito 9* (2009).

3. Distrito 9: mudanças nos processos narrativos/imagéticos

No filme *Distrito 9*, a história sobre a invasão do distrito alienígena por parte dos humanos que querem remover os habitantes do local para fora da cidade é narrada por meio de três modelos de registro. Primeiramente, o filme apresenta uma construção no estilo documentário, em que personagens relatam diretamente para a câmera suas opiniões sobre a presença alienígena e sobre o protagonista que comandou a invasão da comunidade. Em seguida, durante as seqüências de invasão, a narrativa apresenta pontos de vista que assumem a perspectiva da equipe. Como uma câmera ao vivo acompanhando a invasão, esses pontos de vista representam o registro da empresa que comanda a operação no distrito, e podem ser identificados no filme pela presença de uma logomarca no canto inferior direito da tela. Por fim, a narrativa apresenta ainda uma câmera onisciente, característica do cinema tradicional, que invade os espaços e registra todas as ações, assumindo pontos de vista que não coincidem com o registro humano da diegese.

Mas o cinema narrativo, que trabalha com uma realidade simulada, pode, muito mais que a televisão, produzir a experiência dessa visão transcendental, essa visão de um deus que se desloca no meio dos eventos como um corpo imaterial, onividente e destituído de limites.[...] A esse poder que tem o olho enunciador de penetrar nas coisas como um observador invisível e totalizador costuma-se dar o nome de ubiqüidade, pois, tal como o sujeito onisciente da literatura, a câmera cinematográfica é um olho que tudo preenche e povoa todos os lugares, arrancando dos eventos, mesmo dos mais

Íntimos, mesmo dos mais clandestinos, a sua visualização ideal (MACHADO, 2007: 27-28).

Por um lado, a história do filme segue uma construção linear típica do cinema convencional: a jornada do protagonista remonta a tradição do herói clássico. Por outro, a narrativa apresenta elementos de transformação do protagonista que se assemelham aos processos de hibridização das linguagens audiovisuais. O herói da história é contaminado por uma substância alienígena e, aos poucos, sua própria identidade é também questionada. O personagem começa a apresentar sinais de mutação e a sua aparência gera medo e repúdio entre os humanos. O sujeito é obrigado a abdicar da sua humanidade e a se refugiar na comunidade alienígena, mas o deslocamento físico não representa uma aceitação imediata: o personagem passa a ser um não-sujeito, não-humano e também não-alienígena. A contaminação gera um indivíduo híbrido, novo, inclassificável, e portanto também, desterritorializado e descentralizado.

A linguagem do filme acompanha esse processo de transformação do protagonista através da variação dos pontos de vista e do estilo de registro. A câmera onisciente segue o personagem na sua jornada pela comunidade alienígena, enquanto as perspectivas de estilo documental apresentam a repercussão do caso entre os personagens humanos, dos depoimentos de familiares do protagonista contaminado à discussão social alimentada pela mídia televisiva. Em determinada seqüência, o protagonista investe em um ataque contra a empresa em que trabalha e a ação é apresentada mesclando os diferentes pontos de vista. Nesse momento, o personagem adquire uma arma alienígena, que só poderia ser usada por indivíduos daquela raça; mas o processo de contaminação do protagonista já está em um estágio tão avançado que ele consegue usar a arma contra os guardas do local.

Distrito 9 combina elementos de hibridização em sua forma e em seu conteúdo. Das características do filme apresentadas aqui pode-se ressaltar que a multiplicidade de pontos de vista com os quais o espectador pode se identificar diferencia o produto do padrão clássico narrativo e permite uma relação cambiante da subjetividade. A ramificação do texto fílmico como um labirinto de perspectivas, análogo às tecnologias de edição digital, enfatiza um novo

processo de construção dos processos narrativos/imagéticos, marcado pela desconstrução e pela descentralização da subjetividade.

A emergência da cultura digital e seus sistemas de comunicação mediados eletronicamente transformam o modo como pensamos o sujeito, prometendo também alterar a forma da sociedade. Essa cultura promove o indivíduo como uma identidade instável, como um processo contínuo de formação de múltiplas identidades instaurando formações sociais que não podem mais ser chamadas de modernas, mas pós-modernas. Para pensar essas novas formações sociais, a cultura eletrônica privilegia teorias pós-estruturalistas e desconstrucionistas que enfatizam o papel da linguagem no processo de constituição de sujeitos (SANTAELLA, 2003:126-127).

No que podemos concluir que a obra cinematográfica, caracterizada por elementos da pós-modernidade como a descentralização do sujeito e a desconstrução da narrativa, é melhor definida através de um conjunto teórico dos estudos cinematográficos denominado de “teoria da significação”. Nele, verificamos a construção da narrativa como uma articulação de diferenciação e integração dos processos imagéticos (blocos de duração e movimento).

As duas dimensões da narrativa são condicionadas pelas duas articulações que o ato narrativo reúne: a dimensão episódica resulta de um ato de diferenciação e de organização de objetos e ações em um antes e um depois; a dimensão configuracional, de um ato de configuração e síntese que os integra em um todo ou totalidade temporal. (PARENTE, 2005, p.271)

Este modelo, baseado na diferença e na integração – assimilação, compreensão e síntese dos blocos de conteúdos – se consolida com a prática audiovisual contemporânea; nas narrativas híbridas e nos exercícios de linguagem propiciados pelos avanços tecnológicos.

4. Considerações finais

A contaminação das linguagens cinematográficas demonstra a adequação do termo audiovisual para se referir às obras discursivas contemporâneas que agenciam sons e imagens em movimento. Os processos narrativos/imagéticos dos veículos de comunicação têm se assemelhado cada vez mais, principalmente com o advento das novas tecnologias digitais, aproximando formatos, janelas e definição. A uniformização dos meios de produção e a

cultura das mídias e da Internet problematizam a questão da especificidade e aproxima os recursos de linguagem, conteúdo e articulação.

Há uma tendência nas imagens pós-modernas de cultivar a ambigüidade, a polissemia, a indeterminação. [...] Passamos então a conviver com imagens de entretenimento, imagens irônicas, híbridas, satíricas, que constroem iconografias de comunicação flexíveis e que não procuram determinar o absoluto ou o verdadeiro, mas que direcionam alternadamente ao encontro de muitas e variadas “verdades”, dando origem a complexos jogos imaginários, alimentados e apoiados nas novas tecnologias. (RAHDE & CAUDURO, s/d)

O problema proposto pelo artigo é identificar as relações entre as teorias pós-modernistas com as práticas audiovisuais contemporâneas; das experimentações de linguagens proporcionadas pelas novas tecnologias e da pesquisa por uma identidade desse novo modelo de produção. O cinema pós-moderno – precursor do hibridismo midiático – é visto como um movimento fraco, pois ao mesmo tempo em que não corrobora a tradição, também não combate; tudo pode. Assim, surgem obras entre-gêneros, coexistindo estilos, nostalgias e temporalidades. “Os filmes pós-modernos seriam, portanto, híbridos de ilusionismo clássico e distanciamento modernista.” (PUCCI, 2006: p.372) O cinema pós-moderno é classificado como aquele que supera as diferenças entre o cinema moderno e a cultura de massa:

A impureza em relação a outras artes e mídias é com freqüência tratada como pecado capital dos filmes pós-modernos, haja vista a exigência modernista de não-contaminação entre os meios. [...] O modelo pós-modernista, contudo, escancara a intertextualidade, não só em relação ao cinema. (Ibid: p.374)

A passagem de um cinema clássico para o cinema híbrido dá continuidade às contaminações dos processos narrativos/imagéticos do cinema pós-moderno, incluindo as novas ferramentas digitais de produção de conteúdo. Teóricos brasileiros como Arlindo Machado, Lucia Santaella e André Parente já apontam para as tecnologias inteiramente digitais como determinantes na construção do termo audiovisual, por englobar todas as mídias anteriores. A linguagem audiovisual se transforma pela contaminação dos diferentes dispositivos que empregam imagens em movimento.

O cinema passa a ter de trabalhar <o corte irracional> (o falso raccord) para encontrar a sua verdade. E isto acaba por confrontar o cinema com as novas imagens vídeo, televisivas e digitais. Estas imagens aumentam as possibilidades de transformação das imagens umas nas outras, de um ponto da imagem a outro. Multiplicam os pontos de metamorfose, tornando as imagens mais superficiais, como um mosaico, e aproximam-se da pintura. (FLORES, 2007: p.146)

A prática de análise das obras cinematográficas está, constantemente, condicionada à interpretação das relações de forma e conteúdo. Com os novos modelos de produção cinematográfica e a consequente hibridização das linguagens audiovisuais, o artigo discursivo sobre as práticas cinematográficas deverá enfrentar a revisão teórica e o agenciamento de outros grupos conceituais, que passam a utilizar o termo audiovisual com mais frequência, substituindo nomeações sem identidade como cinema pós-moderno ou cinema híbrido. Afinal, a contaminação das relações de forma e conteúdo acontece em todas o espectro midiático, não seria portanto apenas o cinema que se tornou híbrido – a ampliação teórica sugere a denominação e o uso do termo audiovisual híbrido para designar as obras da pós-modernidade.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FELINTO, Erick (2006). *Cinema e tecnologias digitais*. IN: MASCARELLO, Fernando (org.) História do cinema mundial. Campinas, SP: Papirus.
- FLORES, Teresa Mendes. *Cinema e Experiência Moderna*. Coimbra: Edições MinervaCoimbra, 2007.
- MACHADO, Arlindo (2007). *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus.
- PARENTE, André (2005). *Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica*. IN: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). Teoria contemporânea do cinema – Volume I: Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- PUCCI Jr., Renato Luiz. *Cinema pós-moderno*. IN: MASCARELLO, Fernando (org.) História do cinema mundial. Campinas, SP: Papirus, 2006.

RAHDE, Maria Beatriz Furtado & CAUDURO, Flávio Vinícius. *Algumas características das imagens contemporâneas*. s/d.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

STAM, Robert & SHORAT, Ella (2005). *Teoria do cinema e espectadorialidade na era do “pós”*. IN: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema – Volume I: Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

FILMOGRAFIA

Distrito 9 (District 9, EUA/Nova Zelândia, 2009)

Direção: Neill Blomkamp.

Distribuição: Sony Pictures.

Duração: 112 min.