

POÉTICAS FÍLMICAS CONTEMPORÂNEAS: A POLÊMICA DO FILME PÓS-MODERNO¹

Mestrando Alysson Bruno M. Assunção – *Aluno do Programa de Mestrado em Mídia e Cultura da Facomb/UFG - alyssonassuncao@gmail.com*

Resumo: O presente trabalho reflete sobre o corpo teórico até o momento constituído sobre o pós-moderno e suas possibilidades de interação com as poéticas fílmicas contemporâneas. Parte-se da discussão e conceituação dos termos pós-modernidade e pós-modernismo, e dos elementos característicos desses termos no campo da arte, dependendo de como são definidos e abordados, para delinear suas possíveis conseqüências do cinema, enfocando exemplos de suas inserções da produção audiovisual contemporânea. Conclui-se que o dilema do pós-moderno é articular possibilidades críticas de representação a partir de uma poética específica, de forma a superar o esvaziamento de conteúdo crítico nos filmes.

Palavras-chave: Cinema; Pós-moderno; Pós-modernismo; Poética; Estética.

Abstract: *The present work reflects on the theoretical body of the post-modern and its possibilities of interaction with the poetics of contemporary films. Beyond the conceptualization of the terms post-modernity and post-modernism and of the characteristic elements of these terms in the field of the art, depending on as they are defined and boarded, to delineate its possible consequences of the cinema, being focused examples of its insertions of the contemporary productions. It is concluded that the quandary of the after-modern is to articulate critical possibilities of representation in a specific poetics, of form to surpass the emptiness of critical content in films.*

Key-words: *Cinema; Post-modern; Post-modernism; Poetics; Aesthetic.*

Desde o reconhecimento de sua importância para a compreensão dos fenômenos que refletem a vida moderna, o cinema vem sendo considerado uma mídia privilegiada para propiciar o compartilhamento de experiência sensível e intelectual para exame e discussão, em função do tipo de informação visual, sonora e verbal que veicula em sua composição e da sua abrangência entre os indivíduos. Nos últimos 20 anos, chama a atenção dos estudiosos vários produtos desta indústria que correspondem a um modo de identificado com o referencial teórico do pós-modernismo.

Entretanto, não fica bem estabelecido o que o panorama do pós-modernismo pode representar para as poéticas artísticas percebidas em produções fílmicas contemporâneas: afinal, estamos falando de um contra-discurso, de um período histórico ou de uma proposta estética e estilística?

O objetivo desse trabalho é refletir acerca das possíveis contribuições do referencial teórico do pós-moderno e suas articulações com as produções cinematográficas da atualidade. Busca-se problematizar o significado dessa terminologia e que contribuições elas podem conferir às poéticas artísticas e fílmicas contemporâneas, enquanto perpassada por códigos, convenções e ideologias de uma cultura pós-moderna.

Pós-modernidade, pós-modernismo e o pós-moderno

As referências ao termo "pós-moderno", com frequência, são associadas a uma moda intelectual passageira. As críticas partem fundamentalmente do que se denomina esse conceito. Os desencontros sobre o que seja pós-moderno ensejam desde já a constatação prévia de que o termo comporta desafios quando se busca a sua compreensão, mesmo porque a modernidade é complexa e carece até hoje de definições.

Featherstone (1995) ressalta que, antes de olharmos para os meios de transmissão e disseminação do conceito de pós-modernismo, é preciso ter em mente uma noção mais clara do leque de fenômenos e autores geralmente incluídos sob esse guarda-chuva conceitual do pós-modernismo. Mas o que muito chama atenção é que ele se refere a um movimento cultural e estético que se manifesta em vários campos do conhecimento, e é considerado por muitos autores como um reflexo do atual estágio do processo civilizatório (BAUDRILLARD, 1991; HARVEY, 2001; LYOTARD, 1996).

Para o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2001), foi o modelo de construção da sociedade moderna o principal responsável pelo mal estar presente na sociedade contemporânea, uma realidade multiforme, a que prefere chamar de "modernidade líquida". Nas últimas décadas, intensificou-se a demanda por emoções e estímulos, que o cinema contemporâneo tentaria responder (BAUMAN, 2001; HARVEY, 2001).

Lyotard (1996) aponta que experiência do momento e o hiperestímulo trazem uma carga "alucinatória", "esquizofrênica", vista a substituição do conhecimento narrativo pela pluralidade de narrativas. O autor aponta que é

possível perceber personagens que tem sua existência tipicamente Pós-moderna, do modo que Jameson (2002) aborda sua concepção “esquizofrênica da experiência”. Assim, os personagens refletem muitos aspectos do espaço e do tempo que primam, na verdade, pelo hiperespaço e pelo tempo fragmentado, que é um aspecto importante na constituição do sujeito pós-moderno, nos espaços caóticos das grandes metrópoles.

No campo das produções culturais e artísticas, Mike Featherstone (1995) considera importante o fim da distinção entre a alta cultura e a cultura de massa, entendendo que os pós-modernistas misturam o que na Modernidade era considerado como o supra-sumo do pensamento elitista com aspectos presentes na cultura popular.

“Se examinarmos as definições do pós-modernismo, encontraremos uma ênfase no apagamento das fronteiras entre a arte e a vida cotidiana, o colapso das distinções entre alta cultura e cultura de massa, uma promiscuidade estilística generalizada.” (FEATHERSTONE, 1995: 97).

Nesse ponto, já é possível delinear uma importante diferenciação entre pós-modernidade e pós-modernismo. “É preciso deixar clara a diferença: pós-modernidade diz respeito a um período histórico, ao passo que pós-modernismo se refere a um campo cultural” (PUCCI JUNIOR, 2006, 361). Essa distinção seria semelhante à dada por Featherstone (1995) entre modernidade – movimento com implicações sócio-históricas que decorreu da Revolução Industrial no século XIX – e modernismo, movimento artístico-cultural ocorrido quase um século depois. É comum o uso somente o termo *pós-moderno* para abarcar toda a discussão que envolve as denominações anteriores.

O conceito de pós-modernismo diria então mais respeito ao plano da vida cultural dos indivíduos, sem implicar na defesa da existência de uma nova ordem social. O autor também recorre, para explicar a experiência da pós-modernidade, ao trabalho de Baudrillard - sem incorrer no aspecto de ruptura desse autor – para chamar a atenção para o fato de o mundo pós-moderno ser eminentemente simulacional.

O desenvolvimento da produção de mercadorias, aliado à tecnologia da informação, levou ao "triunfo da cultura da representação", com as relações

sociais ficando saturadas de signos culturais em constante mutação. Esse processo de “pós-modernização” sugere um processo de implementação gradativa, em vez de uma nova ordem ou totalidade social plenamente desenvolvida que negue a modernidade por completo (FEATHERSTONE, 1995; HARVEY, 2001; JAMESON, 2002).

A polêmica do filme pós-moderno

Tomando como ponto de partida essa reflexão, o plano artístico cultural experimentou um “boom” de produtos fílmicos considerados pós-modernos.

A distinção foi aplicada a títulos que dificilmente se distinguem do que havia até então, casos de Loucademia de polícia (Hugh Wilson, 1984), Rocky IV (Silvester Stallone, 1985) e Totalmente selvagem (Jonathan Demme, 1986). (...) Por outro lado, a mesma designação foi atribuída a filmes que desconcertavam a crítica, como O fundo do coração (Francis Ford Coppola, 1982), Blade Runner, O caçador de Andróides (Ridley Scott, 1982), Zelig (Woody Allen, 1983), Brazil, o filme (Terry Gilliam, 1985) e Veludo Azul (David Lynch, 1986) (PUCCI JUNIOR, 2006, 363).

Diante dessa diversidade, é perceptível que, tal como afirmou Stam (2003), a relação entre Pós-moderno e Teoria do Cinema depende da forma como abordamos esse primeiro conceito, conforme será delineado a seguir.

Mudança de paradigma e de época

De uma maneira geral, o pós-moderno e especificamente o pós-modernismo combatem: a) o iluminismo como a identidade cultural do ocidente, b) a idéia de totalidade na teoria política moderna, c) a credibilidade nas metanarrativas (marxismo, por ex.) fundadoras e de categorias até então inquestionadas, como as noções de identidade e autoria. (HOLLANDA, 1992, 9). Lyotard (1996) foi um dos principais responsáveis pela popularização do termo Pós-modernismo. Em sua origem, Pós-modernismo significava a perda da historicidade e o fim da "grande narrativa" do moderno. Lyotard vê o pós-moderno como a decretação da morte das possibilidades utópicas, assim como a crise do conhecimento e legitimação, que conduz a um descrédito no progresso científico e da liberdade política.

No entanto, argumenta que não se deveria lamentar a perda de sentido na Pós-modernidade. Pois, explica, o que a pós-modernidade assinala é uma substituição do conhecimento narrativo pela pluralidade de narrativas. Jameson (2002) aponta que as tentativas de relacionar as teorias do Pós-modernismo apontam para uma sociedade pós-industrial, da qual fala Lyotard.

Segundo Anderson (1999), a visão inicial de Jameson acerca do Pós-modernismo o considerava como sendo a degenerescência interna do Modernismo, o que implica no Pós-moderno como indicativo de uma nova época ou período histórico. Mas Jameson (2002) também reconhece que os aspectos do Moderno e Pós-moderno se interpenetram muitas vezes. Segundo ele, a própria experiência de modernidade que já induzia um sentimento da descontinuidade do tempo, também fundamental ao Pós-modernismo.

Essa mesma noção foi desenvolvida por Harvey, para designar representações que, no filme pós-moderno, não designam uma mudança de paradigma em relação ao moderno, mas retratariam o caos de signos e a condição de incerteza e efemeridade, reflexo da aceleração das condições espaço temporais na pós-modernidade. Na conhecida análise que faz de *Blade Runner – o caçador de andróides* (Ridley Scott, 1982), Harvey (2001) identifica o caos social das metrópoles provocado pela industrialização e a decadência da sociedade pós-industrial. Assim, o pós-moderno, nessa perspectiva, é usado para delinear, no cinema, apenas *temáticas* ilustrativas do contexto de acumulação flexível de capital e da nova compreensão espaço tempo. Não são feitos apontamentos acerca da linguagem cinematográfica e de figuras estilísticas que seriam características do pós-moderno.



Figs. 1 e 2 – Filme *Blade Runner – o caçador de andróides* (Ridley Scott, 1982).

Matriz discursiva conceitual

Enquanto discurso, o pós-moderno promove a negação (a) das totalizações, e dos discursos que afirmam sujeito transcendental e natureza humana essencial; (b) da teleologia, proposta autoral ou destino histórico; (c) e da utopia, ou seja, trata-se também de um ceticismo das grandes narrativas.

Por outro lado, afirma a natureza fragmentada e heterogênea da experiência, a subjetividade nômade; e principalmente, a desreferencialização do real em um universo simulacional, marcado pelo enredamento retórico e a desmaterialização da economia: produção de objetos para produção de signos (STAM, 2003). De fato, uma das discussões mais importantes sobre o pós-moderno é a noção de que as grandes batalhas ideológicas são disputadas no campo midiático. Assim, como lembra Baudrillard, a batalha pela produção de simulacros no Cinema é reflexo das batalhas ideológicas no campo da política.

Baudrillard argumenta que o “princípio de equivalência (entre real e simulação), parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência” (1991, p. 28). A simulação pode

ser entendida então como uma estratégia do real dos tempos pós-modernos, o advento do “hiper-real”.

Para o autor, história da imagem passou por quatro estágios sucessivos: como o “reflexo de uma realidade profunda”, como “mascara e deforma uma realidade profunda”, depois “mascara a ausência de uma realidade profunda”; e, por fim, que “não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro” (1991, p. 13). O simulacro seria o estágio genuinamente pós-moderno de produção e experiência da imagem, e por isso esse aspecto é fundamental a discussão até agora apresentada.

O simulacro mascara a existência de uma realidade e a substitui pela pura representação. A sua produção prescinde do real ou do que realmente aconteceu, uma vez que a representação de uma realidade que não existe, ao menos como na forma descrita, pode ser feita. Baudrillard (1991) trata do filme *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) como sendo representantes desse modo último de representação.

A realidade tratada no filme, da forma como é apresentada, representa o trunfo do hiper-real, do significante sobre o que ele faria referência. Essa perspectiva também seria visível em filmes como *Mera Coincidência* (Barry Levinson, 1997). Essa matriz discursiva lembra que o tempo todo que, no pós-moderno, a conjunção entre o econômico e o cultural resulta em uma estetização da vida cotidiana, em detrimento da perspectiva ética e para prejuízo da esfera privada em relação a vida pública, essa por sua vez despolitizada e espetacularizada.



Figs. 3 e 4 – *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) (acima) e *Mera Coincidência* (Barry Levinson, 1997) (abaixo).

Enfraquecimento do indivíduo e do caráter autoral

A “morte do sujeito” é uma das concepções mais polêmicas do Pós-modernismo, mas é um dos motivos pelos quais Jameson acredita que o Modernismo clássico é realmente algo superado. O termo significa o fim da noção moderna de individualismo, o declínio da concepção moderna de subjetividade, mas não a morte de toda a subjetividade. A idéia é a do “descentramento e da dispersão esquizofrênica e fragmentária” do sujeito (Jameson, 2002: 408). Jameson explica que o fim da experiência privada na morte do sujeito implica em uma mudança estética, e também no fim da utopia, da experiência e da ideologia que fundamentaram a estética do Modernismo clássico.

Nesse contexto, duas discussões dentro da teoria do cinema fazem-se importantes: a de um sujeito (autor) que contribui decisivamente para a identidade e riqueza da criação (modernidade), e de um outro sujeito marcado pela sua insignificância e obsolescência (pós-modernismo). A noção de autoria

não é levada a sério na área pós-moderna, pois as mudanças ocorridas ao longo do século XX, como o surgimento da fotografia e do cinema, que a noção de autoria se torna mais complexa, do que a até então calcada na auto-suficiência, autoridade e na figura do criador.

A respeito do tema, Foucault afirma: a) que um autor não era igual a si mesmo; b) que na verdade não existia um autor, mas apenas uma função-autor que, para efeitos localizados, responsabilizava-se pela geração de um texto; c) e que nem mesmo essa função-autor seria indispensável (*apud* COELHO, 1994). Harvey faz leitura semelhante no sentido de desconstruir o poder do autor e sua narrativa centralizadora, propondo uma dupla leitura: “do fragmento percebido com relação ao texto de origem; a do fragmento incorporado a um novo todo, uma totalidade distinta” (HARVEY, 1995, 55).

Assim, a noção de autoria no panorama pós-moderno se refere a “designações nominais de certas regularidades verificáveis na organização textual” (ANDREW, 1993). A personalidade distinta do diretor do filme é menosprezada na ênfase da supremacia para a análise de outros códigos (de gêneros, de estúdio, culturais, técnicos) em detrimento da figura do diretor cinematográfico (visão particular do mundo, identidade dentro da indústria) (BAUDRILLARD, 1991).

Estilo ou estética

Para Jameson (1993), o pastiche e o hibridismo estilístico são os principais aspectos estéticos dentro das produções culturais pós-modernas. O pastiche consiste na tomada de alguns traços de outros estilos, sem a adoção de um estilo em geral. O pastiche se diferencia da paródia – figura estética central no modernismo – que põe em destaque a singularidade de cada um dos estilos, com “impulso satírico” e humor sarcástico. O pastiche, ao contrário, é uma espécie de “paródia vazia” – perda da clara referência ao real, apresenta na paródia – que denota que os produtores culturais só podem se voltar para o antigo, para o retrô.

Por meio desta estética, entende-se como se dá o que Jameson chamou de “lógica espacial do simulacro”. O pastiche, ao ser vazio e destituído

de humor e referência explicitada à obra original, soa como “a cópia idêntica de algo que jamais existiu” (2002, p. 45), mas está inserido na cultura de massa, e é freqüentemente visualizado na estética de “reciclagem” (STAM, 2003) e nos filmes de nostalgia (JAMESON, 2002), ou ainda nas alegorias histórias, típicas das produções terceiro mundistas (JAMESON, 2002; XAVIER 2005).

Estas diferenças assumem relevância quando definições estéticas como alegorias nacionais e pós-modernismo são utilizadas para definir a produção de países de primeiro e terceiro mundo. Em seus influentes artigos “Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism” and “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, Jameson aponta a alegoria como a forma que define a produção artística do terceiro-mundo enquanto que o pastiche, como forma pós-moderna, define a produção do primeiro mundo. Oposta a definição de alegorias nacionais de Jameson, em que a história pessoal do indivíduo é sempre vista como uma alegoria da situação combativa e de ordem pública da cultura e sociedade do terceiro mundo, a arte pós-moderna é tida como deslocada de um sentido histórico (CORSEUIL, 1997, p. 111).

O pós-modernismo em Jameson (1993, 2002), porque não abole nenhum estilo, traz uma enxurrada deles, o que segundo o autor, é o trunfo da representação sobre o caráter crítico que se pode conferir à obra de arte, que por sua vez estaria condenada ao esvaziamento de crítica social e conteúdo político, assim como à incapacidade de fugir da nostalgia. Temos aqui filmes como *Loucuras de Verão* (George Lucas, 1973) *Chinatown* (Roman Polansky, 1974) e, num aspecto mais retórico, *Veludo Azul* e *Totalmente Selvagem*. Restaria ao pós-moderno “olhar o passado e o futuro tendo em mente as imagens da cultura pop, sem noção de presente histórico” (PUCCI JUNIOR, 2006), como em filmes mais recentes tais quais *Corpos Ardentes* (Lawrence Kasdan, 1981), *Pulp Fiction – Tempo de Violência* (Quentin Tarantino, 1994), *Amor a queima roupa* (Tony Scott, 1993), *Sin City – Cidade do Pecado* (Frank Miller, Robert Rodriguez, 2005), *300* (Zack Snyder, 2007), *Spirit, o Filme* (Frank Miller, 2008).



Figs. 5 e 6 – *Pulp Fiction – Tempo de Violência* (Quentin Tarantino, 1994) (acima) e *Sin City – Cidade do Pecado* (Frank Miller e Robert Rodriguez, 2005) (abaixo).

Uma poética da contemporaneidade

Entretanto, considera-se aqui importante questionar ou distinguir quando essa avalanche de estilos em um produto se restringe à mera citação e quando eles são agrupados para compor algo mais, como a representação crítica da realidade. A canadense Linda Hutcheon (1991) insiste que o pós-moderno implica em uma noção de poética – aqui entendida como estudo das escolhas narrativas que visa esclarecer suas características gerais – que tem caráter intrinsecamente paradoxal.

Desenvolvida inicialmente no estudo da literatura, a Poética do Pós-modernismo refuta a concepção de pastiche e nostalgia como caracterizadores dos produtos pós-modernos, para adotar como representativos do pensar irônico e auto-consciente a respeito da história, das temáticas sociais e do próprio cinema.

Aqui surge novamente o hibridismo estilístico, na fusão de componentes estranhos e inclassificáveis dentro de filmes, como a coexistência de gêneros

cinematográficos dispare. “Os filmes pós-modernos seriam, assim, híbridos de ilusionismo clássico e distanciamento modernista” (PUCCI JUNIOR, 2006, 372), com a presença de recursos anti-ilusionistas na narrativa, mas sem comprometer a inteligibilidade e a aproximação com o público.

Nessa perspectiva, a relação pós-moderna com a cultura de massa se caracteriza pela ambivalência. O cinema pós-moderno operaria com recursos do cinema de entretenimento e o videoclipe, mas não se resume a isso ao simples pastiche ou hibridismo estilístico. Essa perspectiva é visível tanto em filmes como *O fundo do Coração* (Francis Ford Copolla, 1983), *Zelig* (Woody Allen, 1983), *Brazil, o filme* (Terry Gillian, 1985), *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2004). Esses exemplos representariam algo não totalmente novo, mas que vai além da nostalgia e do pastiche.



Figs. 7 e 8 – *O fundo do Coração* (Francis Ford Copolla, 1983) e *Brazil, o filme* (Terry Gillian, 1985).

Cinema e Pós-moderno: entre o despolitizado e a subversão crítica

A relação como concebemos a arte pós-moderna, de modo geral, como é possível perceber, depende necessariamente de como encaramos sua relação com a modernidade – esta entendida enquanto movimento social relacionado ao capitalismo, colonialismo e industrialismo – e/ou em relação ao modernismo – este entendido enquanto movimento cultural e artístico – superando uma representação convencional das artes. A maioria dos filmes contemporâneos, de fato, apesar de todo seu discurso tecnológico e simulacional, ainda recorre à estética pré-modernista que caracteriza o cinema clássico.

Por outro lado, o que todas as correntes teóricas expostas acima afirmam de comum acordo acerca das produções pós-modernas é seu caráter anti-sistêmico, e uma predileção por aqueles elementos da linguagem e da narrativa cinematográfica que apresentam características plurais e que valoriza a multiplicidade estética, no apagamento da distinção delineada pelos estudiosos da Escola de Frankfurt entre a arte erudita e a arte vulgar. É comum também as referências estéticas a uma sensibilidade pop e à estetização da experiência, marcada pela hiperestimulação.

Apenas as concepções de Jameson (2002) e Hutcheon (1991) parecem contemplar uma efetiva mudança estética que se diferencia do cinema clássico, justamente por combinar uma profusão de estilos de vanguarda com um gosto pop de forte apelo popular. Pucci Junior se apóia nas idéias de Hutcheon (1991) para tentar chegar a uma noção mais precisa de filme pós-moderno: “seriam, portanto, híbridos de ilusionismo clássico e distanciamento modernista” (2006: 372).

Assim, recursos retirados de muitas áreas do audiovisual, do cinema de ruptura ao videoclipe, misturam-se e desafiam concepções narrativas e a imagem como representação do real, mas sem que isso impeça espectadores comuns de acompanhar a narrativa – característica fundamental da poética do pós-modernismo.

Na visão de Linda Hutcheon (1991), os discursos de uma poética pós-moderna podem optar pela desconstrução da própria forma fílmica, evidenciando seu caráter discursivo que revela suas próprias contradições com outros recursos utilizados. Segundo Jameson, citado por Ismail Xavier (2005), o leitor-analista é necessário a esse tipo de produção cultural aqui é objeto de análise, porque esse tipo de percepção crítica foi inibida pela lógica dominante da cultura pós-moderna, que favorece contextos em que consumidores não têm interesse por questões sociais, nacionais e políticas.

Assim, parece prudente ressaltar que há uma contribuição fundamental do pós-modernismo à teoria do cinema é a idéia de que todas as lutas político-ideológicas se refletem no plano do simbólico mediático. Para operacionalizar

tal formulação, torna-se vital avaliar se esse cinema é capaz de produzir representações críticas da realidade, que superem o esvaziamento de crítica defendido por Jameson (2002).

A divergência entre Hutcheon e Jameson é fundamental para essa discussão. A primeira autora considera que o cinema pós-moderno prima por combinar elementos aparentemente incompatíveis, paradoxais, mas não sob a forma do pastiche puro e simples criticado por Jameson. Hutcheon (1991) interpreta os elementos as escolhas dos produtores culturais do pós-modernismo na concepção da possibilidade de reelaboração crítica, e interpreta esse traço como sendo essencial à poética do pós-modernismo.

Sem tomar partido em nenhum dos lados, o texto pós-moderno teria a propriedade de manter-se crítico em meio a uma avalanche de códigos dominantes de representação, reelaborados criticamente sob a forma de crítica cúmplice: “Dentro, porém fora; cúmplice, porém crítico” (HUTCHEON, 1991, p.103). Assim, o pós-moderno alerta ao cinema que, para novos tempos, também são necessárias novas estratégias de representação, capazes de criticar a cultura sem no entanto distanciar-se dela.

Referências bibliográficas

- ANDERSON, P. **As Origens da Pós-modernidade**. Trad. Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ANDREW, Dudley. **O Desautorizado Autor, Hoje**. Campinas: Unicamp, 1994.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**, Relógio D'água. Lisboa, 1991.
- _____. **Tela Total: Mito – Ironia da Era do Virtual e da Imagem**. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade Líquida**. São Paulo: Zahar, 2001.
- COELHO, Teixeira. **O autor, ainda**. Campinas: Unicamp, 1994.
- COURSEIL, Anelise. Estudos culturais e a redefinição do cinema pós-moderno. **Fragmentos**, Florianópolis v. 7 n.1 p.105-114 jul./dez. 1997.
- FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de Consumo e Pós-modernismo**. Studio Nobel, 2001.
- HARVEY, D. **Condição Pós-Moderna**. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Edições Loyola, São Paulo, 2001.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pós-Modernismo e Política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- HUTCHEON, Linda, **Poética do Pós-modernismo**, História, teoria, ficção, Trad. Ricardo Cruz, Rio de Janeiro, Imago, 1991.

- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo** - A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio, São Paulo: Ática, 2002.
- _____. Pós-modernismo e a Sociedade de Consumo. Em Kaplan, E. Ann (org.). **O mal-estar no Pós-modernismo: teorias e práticas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- LYOTARD, J. F. **A Condição Pós-Moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- PUCCI JUNIOR, Renato. Cinema Pós-moderno. In: **História do Cinema Mundial**. Org.: Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2006.
- STAM, Robert. **Introdução** à Teoria do **Cinema**, Campinas, Papirus, 2003.
- XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. Em Ramos, F. **Teoria contemporânea do cinema**. Volume 1. São. Paulo, Editora Senac, 2005.

Imagens:

- Fig. 01 - Filme *Blade Runner – o caçador de andróides* (Ridley Scott, 1982).
- Fig. 02 - Filme *Blade Runner – o caçador de andróides* (Ridley Scott, 1982).
- Fig. 03 - Filme *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979)
- Fig. 04 - Filme *Mera Coincidência* (Barry Levinson, 1997).
- Fig. 05 - Filme *Pulp Fiction – Tempo de Violência* (Quentin Tarantino, 1994)
- Fig. 06 - Filme *Sin City – Cidade do Pecado* (Frank Miller e Robert Rodriguez, 2005).
- Fig. 07 - Filme *O fundo do Coração* (Francis Ford Coppola, 1983)
- Fig. 08 - Filme *Brazil, o filme* (Terry Gilliam, 1985).

O Autor:

Alysson Assunção é Professor Substituto na UFG, Mestrando em Mídia e Cultura (UFG), Bolsista Reuni/CAPES. É graduado em Comunicação Social - Jornalismo (UFG) e Psicologia (UCG), Especialista em Psicologia Clínica (UCG) e Jornalismo Literário (ABJL). É autor do livro sobre artes plásticas *Telas da Alma – Pincéis que tocam Goiás*.

ⁱ Trabalho apresentado ao Comitê de Poéticas Artísticas do 18º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Visuais – Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26 de setembro de 2009 – Salvador.