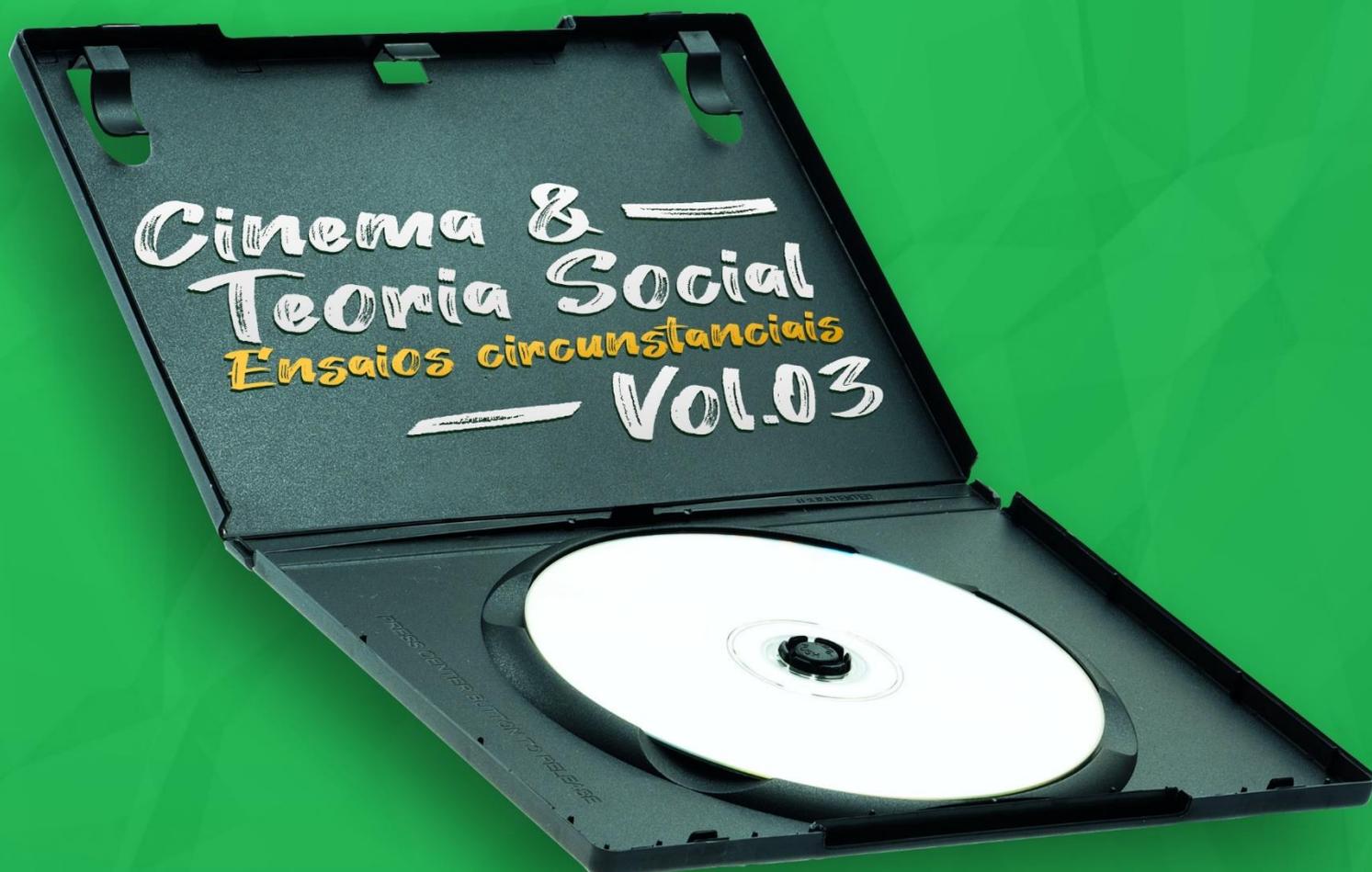


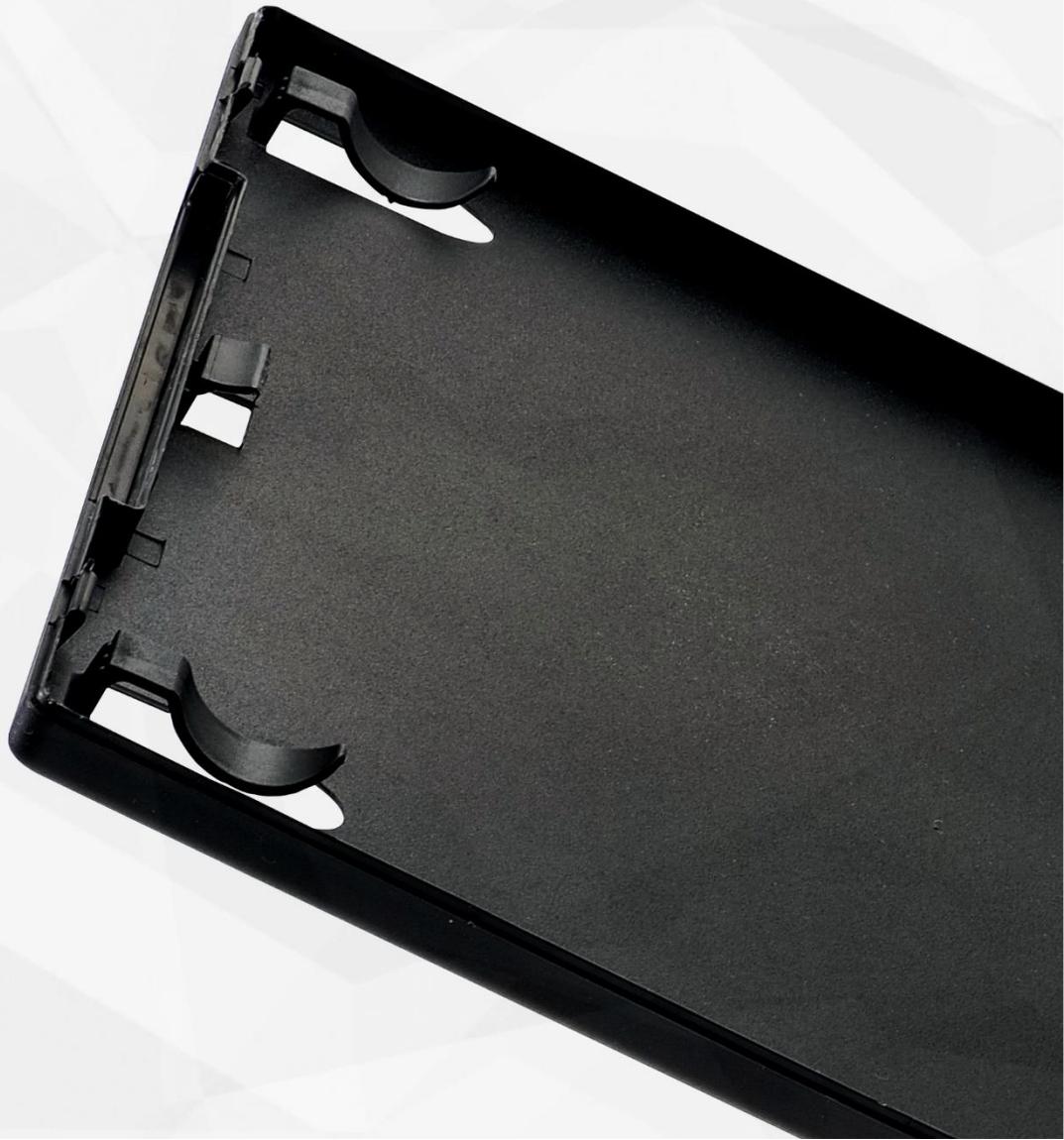
Jean Henrique Costa, Raoni Borges
Barbosa & Edgley Freire Tavares
—— (Organizadores) ——



Allan Phablo de Queiroz · Antônio Pablo Moura Lima · Aryanne
Sérgia Queiroz de Oliveira · Francisco Diassis da Silva · Francisco
Wilton da Silva Júnior · Jeanemeire Eufrásio da Silva · Jefferson de
Souza Maia · João Moura Rocha Sobrinho · Lucas Gamonal Barra
de Almeida · Michele Pereira Rodrigues · Miriane Sigiliano Frossard
Paulo Sérgio Raposo da Silva · Pedro Augusto Prudêncio de
Carvalho Filho · Pedro Augusto de Queiroz Ferreira · Priscilla Tatianne
Dutra · Stamberg José da Silva Júnior · Tássio Ricelly Pinto de Farias
Tiago Barbosa da Silva



16
·ensaios·



Cinema & Teoria Social

Ensaaios circunstanciais

Vol.03



**Jean Henrique Costa, Raoni Borges
Barbosa & Edgley Freire Tavares**
—— (Organizadores) ——

Cinema & Teoria Social

Ensaaios circunstanciais

Vol.03

Autores:

Allan Phablo de Queiroz
Antônio Pablo Moura Lima
Aryanne Sérgia Queiroz de Oliveira
Edgley Freire Tavares
Francisco Diassis da Silva
Francisco Wilton da Silva Júnior
Jean Henrique Costa
Jeanemeire Eufrásio da Silva
Jefferson de Souza Maia
João Moura Rocha Sobrinho
Lucas Gamonal Barra de Almeida
Michele Pereira Rodrigues
Miriane Sigiliano Frossard
Paulo Sérgio Raposo da Silva
Pedro Augusto Prudêncio de Carvalho Filho
Pedro Augusto de Queiroz Ferreira
Priscilla Tatianne Dutra
Raoni Borges Barbosa
Stamberg José da Silva Júnior
Tássio Ricelly Pinto de Farias
Tiago Barbosa da Silva



Mossoró-RN, 2021





Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Reitor

Pedro Fernandes Ribeiro Neto

Vice-Reitor

Fátima Raquel Rosado Moraes

Diretora de Sistema Integrado de Bibliotecas

Jocelânia Marinho Maia de Oliveira

Chefe da Editora Universitária – EDUERN

Anairam de Medeiros e Silva



Conselho Editorial das Edições UERN

Emanoel Márcio Nunes

Isabela Pinheiro Cavalcante Lima

Diego Nathan do Nascimento Souza

Jean Henrique Costa

José Cezinaldo Rocha Bessa

José Elesbão de Almeida

Ellany Gurgel Cosme do Nascimento

Wellington Vieira Mendes

**Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.**

Cinema e Teoria Social [recurso eletrônico] : ensaios circunstanciais Vol.03 / Jean Henrique Costa, Raoni Borges Barbosa, Edgley Freire Tavares (Organizadores). – Mossoró, RN: EDUERN, 2021.

254p. : il., PDF

ISBN: 978-85-7621-283-6

1. Cinema. 2. Teoria social. 3. Ciências humanas. I. Costa, Jean Henrique. II. Barbosa, Raoni Borges. III. Tavares, Edgley Freire. IV. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. V. Título.

UERN/BC

CDD 791.43

Bibliotecário: Petronio Pereira Diniz Junior CRB 15 / 782

SUMÁRIO

<i>PREFÁCIO</i> Ângelo Magalhães Silva	11
<i>INTRODUÇÃO</i> Jean Henrique Costa, Raoni Borges Barbosa & Edgley Freire Tavares	14
Cap. 01 <i>por Raoni Borges Barbosa</i> EMOÇÕES E MORALIDADES NA HISTÓRIA DO PCC EM O PRIMEIRO CARTEL DA CAPITAL: A ORIGEM	18
Cap. 02 <i>por Edgley Freire Tavares, Aryanne Sérgia Queiroz de Oliveira e Antônio Pablo Moura Lima</i> DISCURSO, PODER-SABER E VERDADE NO FILME BICHO DE SETE CABEÇAS	40
Cap. 03 <i>por João Moura Rocha Sobrinho</i> LIBERDADE COERCITIVA E AUTODESTRUÇÃO: O SUJEITO DE DESEMPENHO EM WHIPLASH	51
Cap. 04 <i>por Pedro Augusto Prudêncio de Carvalho Filho</i> DE ARTHUR A JOKER: O ADOECIMENTO NOSSO DE CADA DIA	64
Cap. 05 <i>por Jefferson de Souza Maia</i> MONSTRO JURÍDICO-NATURAL: RELAÇÃO ENTRE O MÃOS DE TESOURA E A GENEALOGIA DOS ANORMAIS DO FILÓSOFO MICHEL FOUCAULT	76

- Cap. 06** *por Stamberg José da Silva Júnior*
O HORROR NAS PROFUNDEZAS DO SER EM O GABINETE DO DOUTOR CALIGARI..... **88**
- Cap. 07** *por Jean Henrique Costa*
QUE AUSCHWITZ NÃO SE REPITA! A BARBÁRIE PERMANENTE EM A ONDA..... **100**
- Cap. 08** *por Tássio Ricelly Pinto de Farias, Jean Henrique Costa e Raoni Borges Barbosa*
A BANALIDADE DO MAL RETRATADA EM AMÉM, DE CONSTANTIN COSTA-GAVRAS..... **113**
- Cap. 09** *por Priscilla Tatianne Dutra e Tiago Barbosa da Silva*
“PENSEI EM ESCREVER MINHAS HISTÓRIAS E LER PARA VOCÊ”: LUGAR DE FALA, PROTAGONISMO FEMININO NEGRO E (NÃO)RECONHECIMENTO EM HISTÓRIAS CRUZADAS..... **125**
- Cap. 10** *por Jeanemeire Eufrásio da Silva*
REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM O ANTICRISTO: A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DO ROTEIRISTA E DIRETOR LARS VON TRIER..... **141**
- Cap. 11** *por Michele Pereira Rodrigues*
O EMPREGO COMO DESQUALIFICADOR SOCIAL EM REDEMOINHO..... **150**
- Cap. 12** *por Francisco Diassis da Silva e Raoni Borges Barbosa*
“OU TUDO OU NADA”: UMA FOTOGRAFIA DA FRAGMENTAÇÃO DA CLASSE TRABALHADORA..... **163**

Cap.	<i>por Lucas Gamonal Barra de Almeida e Miriane Sigiliano Frossard</i>	
13	DA BAGAGEM ‘MONSTRA’ À LEVEZA DO QUE SE DEIXA NO CAMINHO: A VIAGEM COMO EXPERIÊNCIA TRANSFORMADORA EM ‘LIVRE’.....	187
Cap.	<i>por Paulo Sérgio Raposo da Silva</i>	
14	OS MUITOS NOMES PARA UMA MESMA ROSA: SOBRE PENSAR E DEFINIR EM O NOME DA ROSA.....	203
Cap.	<i>por Allan Phablo de Queiroz e Pedro Augusto de Queiroz Ferreira</i>	
15	O DOADOR DE MEMÓRIAS: A JANELA PARA A REALIDADE PÓS-MODERNA.....	217
Cap.	<i>por Francisco Wilton da Silva Júnior e Edgley Freire Tavares</i>	
16	VOCAÇÃO CIRCENSE E TRAJETÓRIA SUBJETIVA EM O PALHAÇO.....	230
	<i>SOBRE OS AUTORES</i>.....	246

PREFÁCIO

Não esperemos que a arte nos liberte. Este feito cabe à *imaginação*. A imaginação livre do artista, do dançarino que em sua rebeldia estética, única, mistura-se à própria criação. Não nos deixemos levar pela razão sobre a produção artística, aliada inquestionável, por vezes, do sentido dado pelo autor, o cineasta; feitor de ideias, movimentos e sons. Na instância da produção fílmica, pode residir toda sorte de discurso e ação, e, em suas locações, intenções análogas a de um mercador de Veneza. No entanto, a generalização é o cemitério de muitos sociólogos. Sejam mais gentis com nós mesmos. A certa altura de sua vida Federico Fellini, que não era sociólogo, afirmou que a função artística não se limita à diversão, mas expõe à realidade as nossas feridas mais doloridas. É quando o riso se envolve de tristeza profunda, e, quiçá, parafraseado aqui o mestre da sétima arte, equivale-se ao prazer orgástico, que pode vir a sucumbir-se em efêmera alegria e angústia reconhecida logo após a intimidade.

As Ciências Sociais por anos realizam esforço de grande vulto imaginativo ao descortinar o imaginário e a cena simbólica que subjaz os pincéis e óleos das “telas”. Uma verdadeira imaginação sociológica, insistente, criativa e quase abusiva, fortalecida dos escombros morais e humanitários de *Auschwitz*. *É uma postura da qual os herdeiros de Marx dificilmente se esquivam*, por assim dizer. Cada um, em seus tempos e modos distintos, evita a possibilidade de se erguer outra arquitetura da destruição. Em tempos diferentes, a vigilância frente ao terror deve ser redobrada. Descortinar o imaginário com a imaginação é, portanto, um ofício de singular coragem para o cientista social, notadamente quando a extrema direita e o fascismo periféricos ainda nos asfixiam. Referimo-nos àqueles para quem as Ciências Sociais são desprendidas da ortodoxia e que, assim como Herbert Marcuse, adicionam ao debate e pesquisa as análises dos frutos do pós-renascentismo ocidental, a imagem em movimento: *o cinema*. Uma união em seu sentido ayurvédico. Não sem demora, a tarefa de crítica ao processo civilizatório, sua beleza, rebeldia e insensatez, tornou a Escola de Frankfurt a dona da *claquete* sociológica do século XX. O palco criado ao mundo com a Teoria Crítica passou a exigir a sincronização analítica e necessária entre produção, mercadoria, capital e indústria cultural. Os sons, imagens e movimentos do “moinho satânico” passaram então para o foco mais preciso de outras câmeras cinematográficas e fitas magnéticas.

É com este espírito imaginário e sociológico que o terceiro volume da trilogia *Cinema e Teoria Social: ensaios circunstanciais*, dos organizadores Jean Henrique Costa, Raoni Borges Barbosa e Edgley Freire Tavares chega ao público. Sem fugir ao ritmo das edições anteriores, aquele que se sentar na poltrona perceberá o empenho em compreender e expor a narrativa cinematográfica, nacional e estrangeira, realizada nas

páginas deste livro. Esta é uma contribuição científica para uma modernidade trágica e contínua, em certa medida também mortal, imersa numa verdadeira cena aberta, inconclusa, imprecisa, e vigorosamente afeta à heterodoxia. Uma coletânea de ensaios circunstanciais, como enfatizam modestamente seus organizadores, e onde em seus dezesseis escritos o leitor encontra o “take” do materialismo histórico proeminente; um estruturalismo mais existencialista e teorias da complexidade de significativa popularidade acadêmica.

Os ensaios neste último volume iniciam com a compreensão do que entendo poder ser nomeado *trágico contínuo* e do *mortal*, já no primeiro capítulo intitulado *Emoções e Moralidades na História do PCC em O Primeiro Cartel da Capital: a origem*. Aqui o leitor/expectador encontrará a análise da narcotraficância e da criminalidade organizada, o submundo das facções, dos porões frios e gritos das penitenciárias e casas de detenção do país. Aqui a problemática sociológica do trágico contínuo e do mortal flui distintamente nos posteriores e criativos ensaios; de fato, empolgantes. O trágico presente na produção do estigma; nos efeitos de sentido dos jogos de verdade historicamente possíveis com a instituição psiquiátrica; as contradições da passagem de uma sociedade disciplinar para uma de cotidiano produtivo e artístico fundamentado no *desempenho* e exploração intensiva do sujeito, num diálogo entre Michel Foucault e o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han. Há tudo isso, e ainda mais! Um trágico exposto no ensaio de *De Arthur a Joker*, no qual o império do *Eu* fragmentado e do *Id* adoecido se misturam. O capítulo cinco de Jefferson de Souza Maia, com o título *Monstro jurídico-natural: relação entre o mãos de tesoura e a genealogia dos anormais do filósofo Michel Foucault*, e *O horror nas profundezas do ser em o gabinete do doutor Caligari*, ensaio de Stamberg José da Silva Júnior, ambas perspectivas em que o trágico contínuo revela-se sólido, sem qualquer minimalismo.

Do trágico contínuo da modernidade ao mortal é o que está presente nas análises sobre o holocausto. Nas narrativas fílmicas em *A Onda* e no filme *Amém*, Jean Henrique Costa, Tássio Ricelly Pinto de Farias e Raoni Borges Barbosa apresentam o debate político-pedagógico sobre o que foi *Auschwitz* e a racionalização alegórica do terror no século XX. Estes herdeiros da Teoria Crítica apontam as atrocidades nazistas e a relação com grupos religiosos durante a expansão do Terceiro Reich, e tornam viva, na discussão da narrativa fílmica, a necessidade de compreender o mortal por meio do que Hannah Arendt intitulou como a banalidade do mal. As atualizações do mortal e do trágico contínuo encontram-se diluídas criticamente por todo este volume ao indicarem que no novo século há a indiscutível necessidade de entender nas narrativas fílmicas o lugar das mulheres negras, seu processo de (não)reconhecimento face a suposta “supremacia” branca, *especificamente a produção de sua invisibilidade* no contexto da dominação colonial e decolonialidade. Tema integrado e áspero às questões mais amplas presentes no capítulo dez deste volume da trilogia, em que as binaridades e oposições do feminino e do feminismo se articulam. Um momento não

do mortal, mas do trágico, revelado nas análises do simbolismo misógino, nihilista, ateu, e nas estratégias de superação dos desencaixes do cotidiano contemporâneo. É o que se percebe na descrição sociológica feita em *Livre*, em que o luto, o uso abusivo de drogas e os conflitos familiares e amorosos marcam o filme tomado como objeto analítico no capítulo treze deste volume.

Estamos diante de uma contribuição em que o debate sobre as narrativas fílmicas dá peso a temas que, para muitos sociólogos e economistas, encontram-se sob as poeiras das incertezas e das cada vez mais longínquas estantes acadêmicas. A análise atual sobre as questões de trabalho e emprego, associadas, sobretudo, à constituição da identidade dos sujeitos, é aqui cuidadosamente tratada. Este zelo em tornar permanentemente profícuas as grandes categorias de análise do materialismo histórico, disposto na medida na narrativa fílmica, faz possível discutir o emprego formal, fabril e as mutações que o trabalho assume no mundo contemporâneo desenvolvido e subdesenvolvido. Neste, é o estágio trágico do trabalho precarizado que se observa. Em grande medida este se tornou um fator contribuinte para o adoecimento social nas grandes e pequenas cidades e, especialmente, nas empresas modernas, sejam elas virtuais ou não.

Grande parte das análises das trajetórias fílmicas expostas até o final deste livro revela aquilo que Paulo Sérgio Raposo da Silva faz prevalecer ao discutir *Os muitos nomes para uma mesma Rosa: sobre pensar e definir em O Nome Da Rosa*, qual seja: a necessidade de refletir os tipos de racionalidades e os métodos de interpretação atribuídos às relações sociais, sejam elas oriundas de objetos de pesquisa, indivíduos e, conseqüentemente, do império dos conceitos e seus supostos proprietários. É aqui onde encontramos a perspectiva relacional e aberta entre as ideias de Umberto Eco e as de Edgar Morin e do Pensamento Complexo.

Convido-os, pois, a se debruçarem sobre mais este volume, em que as Ciências Sociais e o imaginário sobre as narrativas fílmicas animam o leitor e apontam para o pensar presente em tempos tão ameaçadores. Entrego ao texto, assim, as palavras finais do personagem *Roy Batty*, interpretado pelo ator neerlandês Rutger Hauer, no filme *Blade Runner*. No final deste longa, o emotivo androide, na busca por prolongar sua trágica vida, vê-se derrotado por seu caçador, o policial Rick Deckard (personagem interpretado por Harrison Ford), e ao se despedir do real mundo distópico, molhado por chuva e sangue, declama: “*Eu vi coisas que vocês não imaginariam. Naves de ataque em chamas ao largo de Orion. Eu vi raios-c brilharem na escuridão próximos ao Portal de Tannhäuser. Todos esses momentos se perderão no tempo, como lágrimas na chuva. Hora de morrer*”.

Por uma imaginação para além do trágico e do mortal.
Bom filme!

Prof. Dr. Ângelo Magalhães Silva
Universidade Federal Rural do Semiárido - UFRSA

INTRODUÇÃO

O presente volume do livro **Cinema e Teoria Social: ensaios circunstanciais** encerra sua trilogia de análise científica e de reflexão filosófica de narrativas fílmicas do lugar enunciativo das Ciências Sociais e Humanas. Ao todo são dezesseis capítulos em formato tradicional de artigo acadêmico ou de ensaio livre que perfazem esta terceira e última coletânea, encerrando, assim, um projeto de mobilização da comunidade acadêmica e interessados em torno da agenda de pesquisa do GEPLAT/UERN – Grupo de Pesquisas em Lazer, Turismo e Trabalho.

O projeto teve início em 2019, inicialmente mobilizando discentes matriculados na disciplina de Teoria das Ciências Sociais e Humanas, ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH/UERN). Em seguida, o projeto editorial foi aberto à comunidade acadêmica em geral, sobretudo neste terceiro e derradeiro volume.

O âmago da proposta esteve pautado desde o início na tentativa de estabelecer um franco diálogo interdisciplinar entre o cinema massificado da indústria cultural e as ciências humanas. Não obstante, não há nos três volumes o intuito de uma densa análise fílmica, no sentido estrito do rigor metodológico que exige tal empreitada no que concerne à estrutura da estética cinematográfica. No todo, o livro dá visibilidade a propostas diversas dentro do que podemos delimitar como discurso fílmico contemporâneo. Nosso objetivo foi discutir livremente – todavia resguardando o necessário rigor teórico – acerca de como determinados filmes eventualmente podem desempenhar uma pedagogia crítica de cenas culturais passíveis de leituras, releituras e contraleituras, sem, contudo, reproduzir a ingênua ideia de cinema como expressão fenomênica de um real inteligível por si só.

Concordamos com o filósofo esloveno Slavoj Žižek no pensamento de que os filmes podem ser uma mera peça de entretenimento ou, quiçá, a possibilidade aberta para uma compreensão da gênese de algum problema social. No caso específico do filme *Coringa*, Žižek aponta que temos uma obra que ultrapassaria sua dimensão mercadológica ao permitir a cura de certas “ilusões e simplificações do politicamente correto”¹. Entretanto, na compreensão do discurso fílmico “as coisas são mais ambíguas, e é preciso interpretar o filme da maneira que se interpreta um poema político chinês: as ausências e as presenças surpreendentes também contam”². Deste modo, sem as mediações necessárias, dificilmente o cinema ultrapassará sua dimensão fetichizada de nosso tempo. Eis então que, neste terceiro

¹ ŽIŽEK, Slavoj. “Coringa” e o grau zero da revolução. Blog da Boitempo. Tradução: Artur Renzo, 03/11/2019.

² ŽIŽEK, Slavoj. Ditadura do proletariado em Gotham City. Blog da Boitempo. Tradução: Rogério Bettoni, 08/08/2012.

volume, tencionamos abrir espaços plurais para algumas mediações possíveis.

Prontamente, na trilha dos dois volumes anteriores já publicados, este **Cinema e Teoria Social: ensaios circunstanciais** se debruça analiticamente e sem pretensão de expertise sobre as tecnicidades mais gerais da linguagem fílmica, fazendo emergir das análises aqui propostas as dimensões de relevância social e histórica para pensarmos a nós mesmos nas polêmicas e nos dilemas representados pelos filmes aqui cortejados.

Como foco analítico, o livro descreve temas relevantes para várias áreas da teoria social, entre as quais, a **Sociologia**, - ao dar visibilidade aos formatos contemporâneos do trabalho assalariado e alienado na indústria 4.0, ou mesmo às reverberações jurídicas, políticas e educacionais do Holocausto nazista na conformação das democracias ocidentais; de modo semelhante, para a **Antropologia**, - ao traçar análises do discurso fílmico que aborda novos regimes urbanos de sociabilidade violenta nas *quebradas* brasileiras ou os novos constrangimentos para a produção da agência individual e coletiva, em recorte de raça e de gênero, nas sociedades complexas urbanizadas de ideologia neoliberal; para a **Epistemologia**, quando, por exemplo, situa o próprio pensar sistemático e positivo em bases empíricas como projeto civilizador de modernidade ocidental; ou, ainda, para os **Estudos do discurso**, quando se propõe a descrever o cinema como acontecimento discursivo e investigar sua centralidade para a problematização e a compreensão das relações de saber, poder e os modos de subjetivação em tela. E, ainda nesse ponto, ressalta-se que esta coletânea de textos não representa a idealização de que as audiovisualidades espelhem as estruturas sociais do nosso tempo. Pressupomos a não transparência da linguagem cinematográfica e negamos a possibilidade de que a realidade social possa ser rendida e captável pela perspectiva da câmera. Antes, e sobretudo, é a singularidade ou especificidade do modo como os filmes aqui comentados interpretam o nosso tempo a matéria principal que sutura uma unidade entre os trabalhos reunidos neste terceiro volume da coletânea. Um filme torna-se objeto de estudos justamente porque produz ele próprio seus saberes e representa ao seu modo as sensibilidades, as emoções e os modos de ser e estar no mundo numa dada época.

É esta condição de acontecimento discursivo que faz do cinema uma alternativa ao debate das questões e temáticas relevantes da nossa atualidade. É naquilo que deixam ver e ouvir os filmes que podemos teorizar a partir deles as relações sociais, políticas, econômicas, jurídicas, psicológicas e culturais de hoje. Em Dubois³ (2004), encontramos ressonância para o entendimento de que o filme não espelha uma realidade social, e sim, cria realidades, modos de ver e dizer as dinâmicas históricas do nosso tempo.

As audiovisualidades possuem um funcionamento histórico e semiológico próprio e são regidas por uma estética e uma forma de

³ DUBOIS, Phillippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac e Naif, 2004.

composição igualmente singulares. Ainda que o modo de fazer cinema mude no tempo e no espaço, visto que as técnicas avançaram e as temáticas valorizadas nas produções de uma forma ou de outra acompanham os arquivos de discursos de suas épocas, os trabalhos aqui publicados confirmam o cinema como um olhar do presente, ou nos termos de Dubois (2004), uma forma de saber cuja função é pensar as imagens do mundo, constituindo-se numa forma de ver e pensar uma dada época, com seus valores, dilemas e suas possibilidades de viver e simbolizar a experiência. Impossível de ser dita toda, a realidade social é colocada em perspectiva pela narrativa cinematográfica que dota de sentidos nossas experiências, um efeito de real, portanto, é produzido no modo como uma determinada produção cinematográfica diz e torna visível o mundo. Neste viés, o cinema, como ainda propõe Dubois (2004) é um monumento, no sentido foucaultiano do termo, um indício do modo como os espaços e os tempos são contados, representados, simbolizados. Um documento histórico e semiológico, acrescentamos, fragmento dos regimes de discursividade de uma época, que possui um corpo próprio, uma linguagem reconhecida e insere-se em um dispositivo tecnológico, voltando aos termos de Dubois (2004), pois o cinema é a expressão mais acabada do *estado vídeo*, sendo uma forma de ver e pensar de uma dada época.

As possibilidades técnicas da linguagem fílmica, com efeito, conheceram descontinuidades incríveis nas últimas décadas e, assumem hoje parâmetros antes nunca vistos, dinamizando exponencialmente o hipertexto coletivo de narrativas densas que é consumido por plateias mundiais culturalmente diferenciadas, seja como linguagem audiovisual de TV, como serviço de *streaming* ou nas salas de cinema propriamente ditas. Nesse sentido, o cinema contemporâneo dos magos da computação, dos estúdios industriais e dos investimentos econômicos multimilionários ultrapassa as apreciações tradicionais sobre autoria individual e sobre arte e criação por parte de espíritos monadológicos inspirados: o *filme de autor* foi praticamente abolido pelo produtivismo em esteira acelerada dos *blockbusters*.

A narrativa fílmica popularizou-se, portanto, nos milhares de títulos anualmente produzidos pela Hollywood norte-americana, pela Bollywood indiana, pela China e pela consolidada potência brasileira de telenovelas. Não por acaso esses países continentais de populações acima de duas centenas de milhões de habitantes apostaram no *soft power* da narrativa fílmica massificada em linguagem acessível como elemento de construção e de administração do sentimento de pertença nacional, ideológica, religiosa e política. Não seria exagerado simetrizar o papel da literatura para a formação da linguagem e do público nacional burguês alfabetizado, - há mais de cento e cinquenta anos, - com o impacto, - nos últimos setenta anos, - da narrativa fílmica na formação da autoimagem massificada de nação urbano-industrial e de serviços.

A experiência pedagógica do cinema para a pessoa comum deste nosso mundo global e virtualizado, - grosso modo, - pode, assim, ser posta

em paralelo com os catecismos e sermões da missa católica no século XVIII e com os debates em praça pública dos folhetins preches de escândalo e de provocação do século XIX. Pois que a fofoca pública em formato de *fábulas para adultos* atualmente escorre pelas rodas ultra especializadas da narrativa fílmica dotada de imagens geradas por computador, *chroma key* (inserção de efeito visual no momento de pós-produção mediante remoção de cor padrão, em geral uma tela verde), *motion capture* (captura digital de movimento), colagens e fusões de materiais audiovisuais e etc.; mas, hoje como dantes, o discurso público permanece como imprescindível fonte histórica de uma agência coletiva que narra situações reais e imaginárias, que classifica e hierarquiza o mundo social, que representa moralidades e que constrói culturas emotivas.

Os horizontes simbólicos e imaginários da pessoa comum, destarte, nutrem-se profundamente das imagens, das sonoridades, das narrativas, das reflexões, dos modismos, dos debates e das personalidades das narrativas fílmicas mercantilizadas para plateias de até bilhões de espectadores. O cinema contemporâneo, nesses termos, aparece como fenômeno de massa e como indústria cultural de interesse genuíno e perene para a Teoria Social das sociedades complexas contemporâneas, seja, por exemplo, a partir da problematização do efeito agregador e integrador da narrativa fílmica na sincronização de ações, sentimentos e pensamentos de massas; seja, também, na análise do poder de representação do mundo, de imposição de condutas, sacralidades e identidades por parte da pequena elite produtora de narrativas fílmicas.

Este terceiro volume do livro **Cinema e Teoria Social: ensaios circunstanciais** categoricamente afirma, uma vez mais, a riqueza teórico-metodológica e epistemológica a ser extraída da análise do cinema como acontecimento discursivo. As análises aqui expostas, - longe de pretender esgotar as possibilidades interpretativas dos filmes, - buscam potencializar horizontes de associação imaginativa e elaboração teórica a partir de narrativas fílmicas. Trata-se, assim, de um esforço coletivo e plural, convidativo para interlocutores também dispostos ao diálogo. Os dezesseis capítulos que seguem darão prova dessa ambiciosa assertiva. Limites aqui certamente existem, mas, novamente trazendo Žižek, esperamos que “nós”, os espectadores, sejamos convocados a preencher cada possível lacuna.

Jean Henrique Costa
Raoni Borges Barbosa
Edgley Freire Tavares

Mossoró, RN, 18 de julho de 2021

Capítulo 01

EMOÇÕES E MORALIDADES NA HISTÓRIA DO PCC EM O PRIMEIRO CARTEL DA CAPITAL: A ORIGEM

Raoni Borges Barbosa



RESUMO:

Este ensaio aborda a narrativa fílmica da obra *Primeiro Cartel da Capital: A Origem*, cujo roteiro e produção são creditados a João Weiner (2019). Lançada em quatro episódios de curta direção, a narrativa fílmica oscila entre os formatos de reportagem policial, história espetacular em croquis animados, entrevista com peritos e estudiosos da criminalidade e com personagens do submundo das facções e dos porões de penitenciárias e casas de detenção brasileiros; e, ainda, tangencia o formato de documentário didático sobre o urbano contemporâneo brasileiro tomado pelo narcotráfico, pelas milícias e pela criminalidade organizada que atravessa as periferias pauperizadas, o universo *bunkerizado* das classes médias e os ciclos da economia política nacional. Nesse sentido, a narrativa fílmica de *Primeiro Cartel da Capital: A Origem* captura a atenção do espectador com uma brilhante combinação de fotografia, arte, montagem, reportagem e apresentação em um roteiro dramático de acordes suspensivos, inconclusos e de tons macabros de penumbra, cinza, muito sangue e crueldade banal. Eis, pois, o contexto de formação, consolidação e expansão da atualmente maior facção criminosa do Brasil, o PCC, já em vias de ascender à condição de primeiro cartel brasileiro. A narrativa fílmica em questão é aqui problematizada e interpretada como processo de reversão moral-emocional de uma situação de estigma e de fracasso vivenciada individualmente pelo detento anônimo em uma narrativa coletiva e pública de pertença e de imposição de condutas expressas na ideologia do “*Proceder: o certo pelo certo!*”.

Palavras-chave: Narrativa fílmica. PCC. Facção criminosa e cartel. Estigma e fracasso. Pertença e imposição de condutas.

Introdução

A narrativa fílmica da série em quatro episódios *Primeiro Cartel da Capital: A Origem* (2019)¹ impacta o leitor desde sua abertura com uma sucessão acelerada de cenas densas em preto e branco, em um cinza depressivo que alude tanto ao despertar quanto ao anoitecer paulista paulistano: a grande metrópole antevista por Simmel (1998, 1998a, 2005) e descrita por autores como Wirth (1967) e Park (1925) aparece em recortes panorâmicos de suas regiões morais e de suas clivagens econômicas, compondo uma imensa rede assimétrica e, - por mais que consciente de si, - suspensa na intraduzibilidade do plasma urbano (LATOURE, 2009), cujas imagens cristalizadas em zoom geográfico ou em zoom sociológico tanto objetivamente informam (em sentido positivista de produção estatística de dados) quanto deixam pendentes quaisquer possibilidades de determinação conceitual para além da compreensão e da imaginação analítica.

A multidão de anônimos, a impessoalidade e a superficialidade dos vínculos fracos próprios de uma sociedade de serviços, de subemprego e de precarização do trabalho (COSTA, 2020) em regime neoliberal de produção de subjetividades: tais elementos compõem as carregadas tintas destas sociabilidades urbanas adjetivadas pela experiência individual de *lotado*, de *excesso*, de *estresse*, de *cansaço*, de repetição do continuamente *mesmificado* e, contudo, *diverso*; bem como pela experiência coletiva de estruturação caótica e autofágica do social e da cultura (GIDDENS, 2018) no contexto da cidade-matriz (HANNERZ, 2015) brasileira tão característica dos ultrapassados Estados coloniais em ânsia de modernização forçada, ou, como popularizado no imaginário nacional: o sonho de fazer avançar a civilização tropical em passos ousados e largos de cinquenta anos em cinco!

A Imagem 1, logo abaixo, reúne de forma livre recortes da abertura da narrativa fílmica de *Primeiro Cartel da Capital: A Origem*, de modo a ilustrar o argumento teórico sobre a metrópole do capitalismo periférico neoliberal como *selva de pedra* e como *civilização favela* (VALLADARES, 2000). Eis, pois, o contexto interacional e estrutural da obra em questão, percebida e analisada como metarrelato do urbano contemporâneo brasileiro desde suas estratégias nativas de sobrevivência, de transgressão e de imposição de condutas, tal como a ideologia (GEERTZ, 2021), a prática e a cultura emotiva que embalam o cotidiano da criminalidade organizada aqui personificada pelo PCC – *Primeiro Comando da Capital*.

¹ Documentário. Produção e roteiro são creditados a João Wainer; Reportagem de Flavio Costa, Luis Adorno, Aiuri Rebello, Eduardo Militão; Fotografia de Marina Garcia e Francisco Proner; Direção de Arte por Daniel Neri e Elias Fernandes; Montagem de André Felipe e João Wainer; e Apresentação de Débora Lopes.

Imagem 1: Destaque para o urbano contemporâneo brasileiro metropolitano expresso na cidade de São Paulo.



Fonte: PRIMEIRO CARTEL DA CAPITAL: A ORIGEM. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ka8NIayacVE>.

Este ensaio, portanto, aborda a narrativa fílmica da obra *Primeiro Cartel da Capital: A Origem*, cujo roteiro e produção são creditados a João Weiner (2019). Lançada em quatro episódios de curta direção, a narrativa fílmica oscila entre os formatos de reportagem policial, de história espetacular em croquis animados, de entrevista com peritos e estudiosos da criminalidade e com personagens do submundo das facções e dos porões de penitenciárias e casas de detenção brasileiros; e, ainda, tangencia o formato de documentário didático sobre o urbano contemporâneo brasileiro tomado pelo narcotráfico, pelas milícias e pela criminalidade organizada que atravessa as periferias pauperizadas, o universo *bunkerizado* das classes médias e os ciclos da economia política nacional.

Nesse sentido, a narrativa fílmica da série *Primeiro Cartel da Capital: A Origem* captura a atenção do espectador com uma brilhante

combinação de fotografia, arte, montagem, reportagem e apresentação em um roteiro dramático de acordes suspensivos, inconclusos e de tons macabros de penumbra, cinza, muito sangue e crueldade banal. Eis, pois, o contexto de formação, consolidação e expansão da atualmente maior facção criminosa do Brasil, o PCC, já em vias de ascender à condição de primeiro cartel brasileiro. A narrativa fílmica em questão é aqui problematizada e interpretada como processo de reversão moral-emocional de uma situação de estigma (GOFFMAN, 1981) e de fracasso vivenciada individualmente pelo detento anônimo em uma narrativa coletiva e pública de pertença e de imposição de condutas expressas na ideologia do “*Proceder: o certo pelo certo!*”.

O PCC em quadros históricos: uma narrativa de reversão moral-emocional do estigma em ideologia de pertença e do fracasso em regime de imposição de condutas

Ainda na abertura de *Primeiro Cartel da Capital: A Origem*, - em paralelo à narrativa visual comentada na Imagem 1 deste ensaio, - um trecho do livro “Zero Zero Zero”, de Roberto Saviano (2014), é declamado em tom determinista, quase religioso. A mensagem alerta para a obviedade silenciada e negada de uma metrópole perpassada pelas redes de narcotráfico, isto é, atravessada por uma condescendência envergonhada consigo mesma e que, com base em uma estratégia de bode expiatório, estigmatiza a periferia e a pobreza urbana, a criminalidade organizada e os estilos de vida transgressores (BARCELLOS, 2003) como os responsáveis por manter as sociabilidades urbanas turbinadas a pó (cocaína e outras drogas). Eis, então, o trecho recortado de Saviano (2014, p. 11-13):

O sujeito sentado agora a seu lado no metrô cheirou para acordar hoje de manhã; ou o motorista do ônibus que te leva pra casa porque quer fazer hora extra sem sentir dor na cervical. As pessoas mais próximas de você cheiram. Se não é seu pai ou sua mãe, se não é seu irmão, então é seu filho. Se não é seu filho, é seu chefe. Ou a secretária dele, que só cheira aos sábados pra se divertir. Se não é seu chefe, é a mulher dele que cheira para ir vivendo. Se não é a mulher, é a amante dele, a quem ele dá pó de presente, em vez de brincos e diamantes. Se não são eles, é o caminhoneiro que faz chegar toneladas de café nos bares da sua cidade e que não conseguiria aguentar todas aquelas horas de estrada sem pó. Se não é ele, é a enfermeira que está trocando o cateter do seu avô, para quem o pó deixa tudo mais leve, até mesmo as noites. Se não é ela, é o pintor que está pintando a sala da casa da sua namorada, que começou por curiosidade e depois se viu contraindo dívidas. Quem cheira está ao seu lado. [...] Mas se, pensando bem, você acha que nenhuma dessas pessoas cheira cocaína, ou você é incapaz de ver, ou está mentindo. Ou, simplesmente, quem cheira é você.

O antropólogo Gilberto Velho, - ao propor a problematização da heterogeneidade própria das sociedades complexas urbanas, como também uma chave analítica para a sociedade e cultura no Brasil de fins do século XX e início do século XXI, - resumia seu diagnóstico da situação e das tendências de evolução urbana nacionais em um conjunto de cenários tensos. Estes cenários revelavam uma modernização sem modernidade, um individualismo sem igualdade material e formal, e um Estado como máquina de exploração político-econômica da população, culturalmente viciado por práticas antirrepublicanas.

Como outros intelectuais públicos engajados da sua geração, com efeito, Velho (2014) buscava por um projeto nacional, lastreado pelo Estado e sob forte e contínua vigilância da sociedade civil e da opinião pública, que permitisse a convivência de identidades estáveis e de moralidades compartilhadas. Tornou-se, assim, cada vez mais premente a sua preocupação com o cotidiano urbano de medo generalizado do outro e de violência difusa e banal, expressos no banditismo, no terrorismo, na produção midiática e dramática do medo, da insegurança e da vulnerabilidade social; fenômenos entendidos sinteticamente como o “horror da violência da sociedade moderno contemporânea.” (VELHO, 2014, p. 21).

No entender de Velho (2000, p. 26), - deveras esclarecedor do trecho de Saviano supracitado e que remete a uma cidade movida por entorpecentes, - o caos urbano deixa-se antever de forma preocupante desde o último surto modernizante dos anos de 1970:

A situação da sociedade brasileira manifesta-se com particular dramaticidade nos grandes centros urbanos, cenários produtores de novas formas de interação social onde o conflito assume proporções assustadoras. As ideologias individualistas, ao lado de seu papel inovador e muitas vezes criativo, não produziram uma cidadania político-cultural onde houvesse, simultaneamente, maior igualdade político-econômica e espaço mais legítimo para a riqueza e complexidade culturais se desenvolverem com plenitude. Este é, hoje, um dos maiores desafios para os cientistas sociais e para todos aqueles, de algum modo, envolvidos ou interessados em políticas públicas.

Em sua percepção antropológica do Brasil, visto a partir do estranhamento da alteridade próxima do urbano contemporâneo, Velho (2014) explorou os modos e estilos de vida das camadas médias urbanas de status diferenciados, como os moradores de prédios, os grupos de jovens intelectuais, os surfistas e os boêmios, as distintas práticas de consumo de drogas da juventude, as metamorfoses geracionais da família e do parentesco extenso e as práticas de desvios. Na visão deste autor, o indivíduo social aparece como ator e como agente social reflexivo, como produto e produtor da realidade

sociocultural, de modo que a região moral ou o mundo social em que se desloca a subjetividade não a explica cabalmente, apenas oferece um dado a mais para a sua compreensão e interpretação enquanto fenômeno complexo de sentidos. A cidade, nesse sentido, é compreendida como um conjunto de mundos sociais em processo de mudança, negociação e transformação por parte de atores e agentes sociais em interação.

Na tensão permanente entre agência subjetiva, - que projeta e vivencia trajetórias e curvas de vida, - e campos de possibilidades objetivas, - que exigem a participação individual em processos de socialização e a produção de escolhas contextualizadas, - a subjetividade, ou cultura subjetiva, constrói-se no jogo social de investimentos subjetivos em confronto interativo, objetificando-se enquanto cultura objetiva. A ação social, assim, pode ser entendida como comunicação entre subjetividades que mobilizam práticas e redes materiais e simbólicas.

Nessa análise, o antropólogo identificou três tipos de individualismo, ou formas de subjetivação no contexto de desorganização normativa da metrópole em processo continuado de mudança e metamorfose: o individualismo da indiferença e do narcisismo, que reproduz desigualdades sociais, riscos e processos de desagregação normativa; o individualismo da liberdade individual e dos direitos igualitários, pautado no fortalecimento de redes de reciprocidade e de solidariedade e de noções de bem público; e o individualismo agonístico, que desponta como o estilo de vida predatório e hedonista das gangues urbanas ligadas à criminalidade organizada.

Este fenômeno foi observado por Feltran (2018, p. 136s), pesquisador atento para os efeitos desagregadores da reestruturação capitalista em regime de produção flexível e de subjetivação neoliberal que atinge em cheio o Brasil a partir dos anos de 1990. O estilo de vida predatório e hedonista nas periferias urbanas, - já percebido pela geração de cientistas sociais representada por Gilberto Velho, - com efeito, passa cada vez mais a nutrir-se de um intenso sentimento de revolta em relação ao estigma de *favelado* e à curva de vida reiteradamente abalada pela experiência e vivência de *fracasso*. Do estigma negativo ao sentimento de pertença, da dor do fracasso impotente ao empoderamento para a imposição de condutas, eis o que, em linhas gerais, promete de imediato o mundo do crime². Nas palavras de Feltran (2018, p. 136s):

² Wacquant (1999), em seu clássico estudo sobre a gestão neoliberal da miséria e da pobreza, aponta para os efeitos deletérios resultantes da ascensão do Estado Penal e Penitencial sobre a cultura emotiva das periferias urbanas do capitalismo dependente, dentre as quais enfatiza: a mentalidade de um Capitalismo de Pilhagem que legitima

A violência que explodiu a partir dos anos 1990 ameaça essas famílias, hoje já não nordestinas, mas famílias das quebradas. Diversas investidas nos mercados informais, liminares entre o mundo legal e ilegal, são oportunidades que aparecem de tempos em tempos, embora normalmente sejam evitadas porque se reconhecem seus riscos. Às vezes, recorre-se pontualmente a elas: o tráfico de drogas, a receptação de mercadorias, a troca de sexo – direto ou virtual – por dinheiro, entre outras possibilidades que se apresentam aos menos estruturados. O risco de queda social existe. Uma doença no provedor da casa, um acidente que inviabiliza o trabalho por algum tempo ou, o que é ainda mais grave, um filho perdido nas drogas, envolvido com a criminalidade, faz a dinâmica familiar balançar.

Há uma revolta, portanto, que ronda essas famílias. [...]

Quando a revolta é muita, entretanto, é capturada por uma narrativa que preconiza não apenas resistir, mas *bater de frente* com o sistema. Para o miserável que melhora de vida, o mundo do crime diz coisas inteligíveis: que já não há em quem confiar, que o progresso só pode ser obtido pela força, que a polícia está contra eles, que as autoridades instituídas estão ganhando muito dinheiro às custas do pobre. É na ideologia do crime que uma parcela muito minoritária entre os jovens de periferia, mas que faz muito barulho, encontra categorias para compreender sua condição social. É com os parceiros do crime que se encontra força, e aliados, para reforçar esse sentimento de revolta ao mesmo tempo que se ganha dinheiro. O mundo do crime se torna um caminho lateral às tentativas de integração social. É 100% veneno.

A etnografia de Feltran (2018) sobre o cotidiano dos *irmãos* (membros iniciados na criminalidade) no Primeiro Comando da Capital, - uma autêntica *maçonaria do crime* que se infiltra em sindicatos, coletivos e associações de moradores da periferia, na política local e no mercado ambulante - apresenta uma descrição densa dos ritmos, salves, mercados ilegais, estatuto e outros documentos vinculantes da produção da justiça e das políticas da máquina crime-segurança que tornou-se o PCC em quase três décadas de existência. Nas ruas das quebradas, nas fronteiras paraguaia e boliviana, nos centros de detenção de todo o país, o Primeiro Comando da Capital logrou imprimir sua marca de *pertença* e de *imposição de condutas* mesmo na ausência de seus membros.

Este complexo fenômeno de exercício de uma ideologia específica expressa no “Proceder: o certo pelo certo!” foi percebida por observadores atentos do sistema prisional brasileiro, tal como Varela

a Economia da Droga, a Economia Informal, o Subemprego e Precarização do Trabalho e, sobretudo, a Criminalidade Organizada declinada simbolicamente em códigos tradicionalistas masculinistas de Honra, de Misoginia e de Machismo e Patriarcalismo.

(2017). Médico atuante no antigo Carandiru e, após a desativação deste, responsável pela saúde das mulheres encarceradas na Penitenciária do Estado de São Paulo, Varella teve acesso direto ao cotidiano das irmãs (detentas ligadas ao PCC), de modo que enfatiza a importância do massacre do Carandiru, - ocorrida em 02 de outubro de 1992, - na origem e nos primeiros anos do PCC.

Em seu livro, Varella (2018, p. 120s), praticamente antecipa o roteiro de *Primeiro Cartel da Capital: A Origem* (2019), quando comenta:

A facção foi criada em agosto de 1993 por oito detentos aprisionados no Anexo da Casa de Custódia de Taubaté, o temido Piranhão, na época considerado um presídio de segurança máxima para onde eram encaminhados os bandidos considerados mais perigosos e os indisciplinados que provocavam tumultos nas cadeias. [...]

No ano de 1993, depois de uma partida de futebol disputada na quadra esportiva do Piranhão por aqueles que já haviam saído do regime de isolamento, um grupo de oito presos batizou de Comando da Capital o time em que jogavam.

Esse mesmo grupo formou depois o Partido do Crime, nome substituído por Primeiro Comando da Capital, fundado com a intenção declarada de “combater a opressão dentro do sistema prisional paulista” e “vingar a morte dos 111 no massacre do Carandiru”, ocorrido no dia 2 de outubro de 1992. O acontecimento teve repercussão internacional, subverteu a disciplina e afrouxou o controle do Estado nos presídios de São Paulo.

O Comando adotou o número 15.3.3, uma referência à ordem numérica das letras P e C no alfabeto. O símbolo chinês do yin-yang foi escolhido como logotipo da facção, por representar “um modo de equilibrar o bem e o mal com a sabedoria”. Seus membros assumiram pertencer “ao lado certo da vida errada”.

O Massacre de Carandiru, em 1992, e a fundação do PCC, em 1993, são problematizados nos dois primeiros momentos da narrativa fílmica de *Primeiro Cartel da Capital: A Origem* (2019), quando são apresentados os personagens Geleirão, Cesinha e Marcola, - líderes do PCC em suas fases de origem e de consolidação, - entre outros membros não tão destacados. Aí aparece o passado do PCC na fala de ex-detento do Carandiru e atualmente advogado Edivaldo Godoi.

De carreira moral paradigmática no crime organizado, Godoi revela que cresceu na rua e que foi para a FEBEN quando adolescente. Durante a conversa que trava no Parque da Juventude com a apresentadora Débora Lopes, Godoi narra que ali mesmo, no que restou do Carandiru transformado em área de lazer, mas antes a Porta do Inferno e lugar de muita gente sendo assassinada, a lendária *Serpente Negra*, - grupo de detentos que pensava e demandava contra o sistema prisional, - preparou o nascimento do PCC.

O cartaz de abertura da narrativa fílmica (Imagem 2), com efeito, cobra a atenção do espectador para os bustos desafiadores de Marcola, Cesinha e Geleião, enquanto vozes altissonantes do subterrâneo ecoam:

- 15-3-3!
- P-C-C!
- Nosso lema é?
- Paz, Justiça, Liberdade, Igualdade, União!
- Se Deus é por nós?
- Quem será contra nós?
- Um por todos!
- Todos por um!

Imagem 2: Destaque para os líderes fundadores do PCC em primeiro plano e, ao fundo, o traçado sugestivo em cinza e tingido de sangue do antigo Carandiru.



Fonte: PRIMEIRO CARTEL DA CAPITAL: A ORIGEM. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ka8NIayacVE>.

Ainda sobre a origem do PCC enquanto reverberação do massacre do Carandiru, as falas de Kaskão (*ladrão mil graus, cabuloso, assaltante de banco na rua, ex-detento, rapper e empresário*), de Josmar Josino (jornalista e autor do livro *Cobras e Lagartos*) e de Varella (médico e autor sobre os centros de detenção brasileiros) concordam que o Primeiro Comando da Capital foi um divisor de águas no cotidiano do sistema prisional. Kaskão, nesse sentido, argumenta que o PCC compreende antes de tudo um sentimento expresso e que constrói continuamente novas possibilidades de sociabilidade violenta: um sentimento de revolta e de reação ao fracasso da situação individual de detento contra o sistema. Josino, por sua vez, frisa que a *cadeia* antes do PCC era morte todo dia, era crueldade e morte sangrenta, atingindo o momento crítico ou situação-limite com o massacre do Carandiru, tal como narrado em tons dramáticos nas Imagens 3 e 4 logo abaixo.

Imagem 3: Destaque para a situação de vulnerabilidade dos detentos em cela superlotada e tomada por objetos para a sobrevivência improvisada cotidiana.



Fonte: PRIMEIRO CARTEL DA CAPITAL: A ORIGEM. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ka8NIayacVE>.

Imagem 4: Destaque para as cenas do Massacre do Carandiru: policiais militares da infantaria e da cavalaria tomam o Centro de Detenção e o resultado do confronto com os apenados é um *rio* de sangue e um amontoado de 111 corpos.



Fonte: PRIMEIRO CARTEL DA CAPITAL: A ORIGEM. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ka8NIayacVE>.

Eis, pois, o contexto da fundação, em 31 de agosto de 1993, do PCC. A narrativa um tanto folclórica de ato originário da facção criminosa em uma partida de futebol entre detentos de um presídio de segurança máxima não deixa de ser reveladora sobre a inserção daqueles detentos na cultura da quebrada, da periferia, do morro, da favela: alinhados funcionalmente como jogadores de uma pelada, oito detentos se alçavam de mero grupo de parceiros, cúmplices e afins a um projeto de facção para *combater os corruptos e opressores do sistema prisional*. Kaskão uma vez mais dá a chave analítica para a compreensão nativa do projeto político do PCC: *tratar ladrão como ladrão e bunda mole como bunda mole!*

Imagem 5: Croquis do momento fundacional do PCC: um time de futebol de cadeia se impõe violentamente entre os demais presos como Partido do Crime e Primeiro Comando da Capital.



Fonte: PRIMEIRO CARTEL DA CAPITAL: A ORIGEM. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ka8NIayacVE>.

A primeira década do PCC foi marcada por um intenso intercâmbio de experiências entre detentos de diversas extrações criminosas e políticas, agora reunidos em torno de um projeto de criminalidade organizada, como expressa no simbolismo de reversão moral-emocional de estigma e fracasso em sentimento de pertença e práticas sistemáticas de imposição de condutas: Paz, Justiça, Liberdade, Igualdade e União. Pesquisadores como Allan de Abreu (jornalista e autor do livro *Cocaína – A rota caipira*), Walter Maierovitch (ex-secretário nacional antidrogas) e Marcio Sergio Christino (procurador de Justiça) apontam influências da máfia italiana na construção do estatuto do PCC, bem como movimento revolucionário chileno na transmissão de técnicas de como sequestrar, como assaltar e como gerir a comunicação de um agrupamento paramilitar sob perseguição.

Nesse interregno de uma década, o PCC se lançou ao público na rebelião espetacularizada de maio de 2001, quando assombrou a cidade

de São Paulo. Em 2006, então amadurecido como facção paulista, o PCC aterrorizou o Brasil com um Salve Geral (mobilização total de seus membros para o confronto com o *sistema*). Destacava-se cada vez mais, então, a liderança de Marcola no PCC, um dos maiores assaltantes de banco da história do Estado de São Paulo. Marcola pretendia fazer do PCC uma empresa do crime, enquanto Cesinha e Geleião (líderes fundadores) mantinham a ideia de uma organização criminosa de enfrentamento paramilitar ao Estado. Depois de tramarem a morte violenta da esposa de Marcola, Cesinha e Geleião acabaram por ser expulsos do PCC. De 2006 em diante consolidava-se, portanto, a carreira moral do quicá maior empreendimento de criminalidade organizada do Brasil, com seus quase 33 mil membros batizados.

A fase do PCC sob a liderança de Marcola, na fala de Kaskão, aparece na filosofia de que *quem bate nos outros cria cobra*. Esta forma de justiça pela pacificação implicava, por seu turno, em *ninguém mata ninguém sem trocar uma ideia*, tal como bem enfatizado na narrativa fílmica de *Primeiro Cartel da Capital: A Origem* (2019). Esse intenso e expansivo autocontrole das emoções, da agressividade e das práticas de justificação, - que canalizava a violência física em violência simbólica e econômica (Ver Imagem 6), - progressivamente tomou as sociabilidades urbanas periféricas, de modo que *o ninguém toma decisão sozinho* pacificou a cidade-favela sob a ideologia do “Proceder: o certo pelo certo!”. A fala de Varella, nesse sentido, enfatiza que São Paulo tem os índices de homicídio mais baixos do Brasil. Bruno Paes Manso (jornalista e autor do livro *A Guerra*), no mesmo diapasão, comenta que Marcola instituiu com o PCC uma agência reguladora do mercado criminal, que, em vez da extorsão de membros para pagamento de mensalidades, apostava de forma cada vez mais profissional no narcotráfico empresarial.

Imagem 6: Destaque para a conversa grampeada entre Marcola e Magrelo sobre a paz produzida pelo PCC na cidade de São Paulo.



Fonte: PRIMEIRO CARTEL DA CAPITAL: A ORIGEM. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ka8NIayacVE>.

As observações de Varella (2018, p. 122), em seu livro, mais uma vez sintetizam a carreira moral do PCC em grandes quadros de desenvolvimento funcional e estrutural:

Nos anos seguintes, os líderes do grupo mais radical, que defendiam ações violentas de confronto com o Estado e com os inimigos, foram aliados da facção, acusados de delação e executados pelos companheiros.

Em 2002, dez anos depois do massacre do Carandiru, assumiram a liderança os mais “moderados”, que atualmente impõem sua autoridade em todos os presídios femininos paulistas e em mais de 90% dos masculinos. Segundo o Ministério Público de São Paulo, suas raízes se espalharam para as 27 unidades da Federação e até para Paraguai, Bolívia, Colômbia, Argentina e Peru.

A busca da supremacia e do controle hegemônico do tráfico de drogas no território nacional foram as causas das disputas com a facção Família do Norte, no Amazonas e em Roraima, e com o Sindicato do Crime, no Rio Grande do Norte, que culminaram com as cenas macabras de decapitações e esquartejamentos que horrorizaram o mundo no fim de 2016 e início de 2017.

As palavras de Biondi, por sua vez, são também esclarecedoras. O PCC, com efeito, é enquadrado por Biondi (2018, 2018a) para além das classificações reducionistas de organização criminosa ou quaisquer outras do jargão jurídico-policial, e problematizado como agência coletiva mobilizadora de uma gramática moral e emocional que atravessa as periferias e centros das grandes cidades brasileiras, ainda que apresente maior concentração no estado de São Paulo, e praticamente todo o sistema prisional estatal.

Biondi buscou, assim, apresentar ao leitor, - a partir de uma etnografia dos significados íntimos dos modos de ação e de realidade (GEERTZ, 2012) do PCC, - as tensões, as disputas morais, as astúcias, os dilemas, os códigos de moralidade, os projetos de poder e as aporias de um mundo interacional denso, dentro e fora das prisões, em que agências individuais autocontroladas e interdependentes estrategicamente (GOFFMAN, 2010, 2011, 2012) cooperam para a produção de formas coletivas de obrigação e de reciprocidade, de identificação social, de territorialidades e, em síntese, de administração transintencional e criativa de um mundo de posições e hierarquias móveis, de *proceder*, de *cobranças* e de *consequências*, metaforizado na forma de movimentos e caminhadas de irmãos em seus respectivos *corres* e em *sintonia* com o Comando.

A favela, a quebrada, a periferia urbana tomada em sentido amplo, assim como os centros prisionais e de detenção espalhados pelo Brasil, - mas principalmente, pelo Estado de São Paulo, - compõem o vasto território de pertença e de atuação do PCC em relação à sociedade, tal como os ladrões ou irmãos, membros do Comando, do

Crime, do Partido, do Quinze, da Família, fazem referência às pessoas e às instituições que marcam as fronteiras externas do PCC. E é justamente esta dialética de estar simultaneamente dentro e fora da tutela coercitiva do Estado, - na prisão e na quebrada, - em confronto com a normatividade legal e com a moralidade dos códigos burgueses, - mas, também, para além destes, - que torna, na perspectiva de Biondi (2018, 2018a), tão interessante etnografar os processos de invenção e reinvenção da imanência e da transcendência dos movimentos, ideias e situações do PCC.

Os ideais de paz, justiça, liberdade e igualdade, - como pilares dos modos de ação e de realidade dos membros do PCC em suas relações recíprocas como membros da Família, - são operados nas dinâmicas simbólicas de definição da situação em rituais de interação estratégica, denominados *debates*, haja vista que o Comando atua como potencializador, e não como um fator de constrangimento aos *corres* de cada individualidade no mundo do crime. Nos *debates*, portanto, os irmãos atualizam e socializam suas *visões* e, assim, em um regime interacional de muita negociação, produzem o *aval* e o *salve* como modo de coordenação coletiva das ações individuais.

A situação, uma vez definida, se expressa, então, na linguagem nativa, como a lei do Comando, arquitetada fluidamente na forma de *aval* (autorização individual para a realização de alguma atividade) e de *salve* (chamado coletivo para a realização de alguma atividade) e no discurso racional de *consequência*, de *certo e pelo certo*. Este modo sempre *a posteriori* da produção da normalidade normativa, - valendo-se dos ideais supracitados como balizas morais, - permite a construção de consensos passíveis de rápida mobilização territorial e o aplainamento e a racionalização das hierarquias internas do PCC, sentidos por cada irmão como a extensão tensa e dinâmica de si mesmo no grupo.

Esta densa rede comunicacional e de reconhecimento se consolidada, na prática e no discurso de seus membros, como *caminhada*, como *movimento de ideias* que, por não ter autolimitações temporais e espaciais e sociais, pode se infiltrar e colonizar as *quebradas* e favelas e a própria lógica interna do Estado. Este caráter imanente e transcendente do PCC, avesso a processos de enquadramento totalizante de dentro e de fora, permite a imposição de sua dinâmica simbólica e de seus rituais de interação estratégica mesmo na ausência de irmãos. Este fato foi etnografado por Biondi (2018, 2018a) em unidades prisionais e centros de detenção de São Paulo, mas também em quebradas e favelas que atualizam o PCC enquanto território, hierarquia e lei, ainda que sem a presença de membros batizados pelo Comando.

De um modo geral, é necessário enfatizar o processo histórico de emergência e de consolidação de um estilo de vida, de um código de

moralidade e mesmo de uma cultura emotiva expressa no modus operandi e na estruturação do PCC, - atualmente uma fonte intensa de inspiração e de experiência imediata e virtual para a pobreza urbana instalada nas periferias brasileiras. Presente no vocabulário, nas técnicas corporais e nas aspirações e desejos da pobreza urbana, percebe-se a imanência da lógica actancial do PCC adentrando os territórios urbanos mais diversos, seja o da cultura pop que dá a *letra* das pequenas vitórias e espertezas ordinárias; seja o do cotidiano do metrô lotado e da multidão em seus *corres* e *B.O.*

Os quadros históricos do PCC narrados em tom de sensação, escândalo e revelação em *Primeiro Cartel da Capital: A Origem* confirmam, desta feita, a gradual reversão moral-emocional do estigma de favelado em sentimento de pertença a um projeto coletivo de enfrentamento do *sistema* (em um primeiro momento o *sistema carcerário* e, em um segundo momento, o *mundão*); e do sentimento de fracasso, beirando ao sentimento angustiante de anomia, à cristalização de um regime de imposição de condutas, tal como declinado na máxima o *certo pelo certo!*, tão cara a uma coletividade de anônimos unida pelo código moral movediço e autofágico da criminalidade organizada atuante no urbano hipercomplexo da megalópole paulista. O PCC, portanto, parece realizar uma narrativa de sucesso político, econômico e cultural da *quebrada* paulista paulistana e, por extensão, do Brasil.

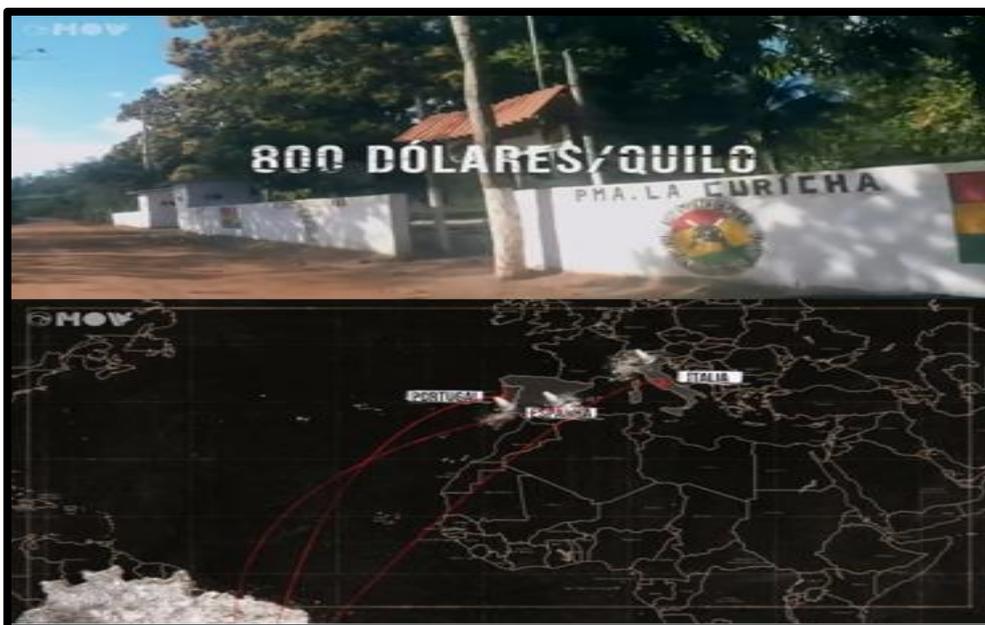
O primeiro cartel brasileiro: limites e potencialidades

O projeto de pacificação e de expansão econômica da criminalidade organizada tem seu estatuto político mais amplo no lema *Paz, Justiça e Liberdade, Igualdade e União*, que tornou o PCC e suas fachadas personalizadas mais destacadas (como o Marcola) um verdadeiro monumento nacional do real processo de modernização conservadora (BARBOSA, 2015, 2019) que conforma o país desde sua revolução burguesa nos idos de 1930. O PCC, entretanto, almeja atualmente o salto qualitativo ousado de transformar-se no primeiro cartel brasileiro, concorrendo com cartéis colombianos, mexicanos, americanos e europeus no negócio da cocaína.

A narrativa fílmica *Primeiro Cartel da Capital: A Origem*, nesse sentido, impressiona o espectador com informações impactantes sobre o projeto do PCC de intermediar a movimentação de drogas dos países andinos para o sul da Europa e para o norte da África e Oriente Médio. A famosa rota da cocaína Bolívia – Brasil – Europa – Líbano, por exemplo, tem um *preço de saída do quilo da coca a 800 dólares*; enquanto o preço final desta mesma quantidade de pó (o petróleo branco) atinge os abissais 80.000 dólares. A cocaína se apresenta

atualmente como o melhor negócio econômico do mundo em termos de retorno imediato do investimento realizado.

Imagem 7: Destaque para a fachada de uma fazenda de coca, na Bolívia, para as rotas Brasil – Sul da Europa traçadas em um mapa.



Fonte: PRIMEIRO CARTEL DA CAPITAL: A ORIGEM. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ka8NIayacVE>.

A Imagem 7, que enfatiza o discurso do Brasil como trampolim da cocaína, entretanto, é complementada pela informação de que o país ocupa hoje o segundo lugar como maior mercado consumidor do mundo. O Brasil, portanto, não é somente geograficamente importante na rota da cocaína, como também se destaca como estação cativa para a distribuição do *petróleo branco* cada vez mais demandado.

O PCC, em sua escalada vertiginosa de 8 presos anônimos a 33 mil membros infiltrados operando nos presídios e nas quebradas do Brasil desde seu quartel-general paulistano, logrou a façanha de ser o dono da rota Andes – Europa – África do Norte – Oriente Médio e se encontra em fase iminente de mutação em cartel internacional. Com isso, a experiência de facção criminosa passa por um processo de sofisticação em logística, comunicação e, principalmente, lavagem de dinheiro.

A Imagem 8, logo abaixo, apresenta à esquerda um recorte da narrativa em quadrinhos de *Primeiro Cartel da Capital: A Origem*, quando a espetacular execução do então dono da rota paraguaia de cocaína foi concretizada por soldados do *Comando*: uma rajada de projéteis ponto 50 praticamente desmanchou o veículo blindado de Jorge Rafaat, desfazendo igualmente o corpo do traficante. À direita aparece recorte visual de uma zona portuária brasileira, representando

os portos de Santos e Recife, ao passo que um investigador policial italiano aponta para o crescente estreitamento de laços entre o PCC e setores narcotraficantes da máfia italiana.

Imagem 8: Destaque para a cena espetacular de execução com tiros de ponto 50 de Jorge Rifaat, traficante então dono da rota paraguaia de cocaína, à esquerda; e para a zona portuária brasileira como lugar já conquistado pelo PCC.



Fonte: PRIMEIRO CARTEL DA CAPITAL: A ORIGEM. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ka8NIayacVE>.

Este argumento sobre as reais possibilidades de o PCC vir a consolidar-se como o primeiro cartel de drogas brasileiro, com efeito, passa a ser logo em seguida relativizado na narrativa fílmica de *Primeiro Cartel da Capital: A Origem*. Por um lado, observa-se como a bem-sucedida tomada violenta de rotas internacionais estratégicas para a movimentação de drogas converteu o PCC em uma empresa profissional do crime, afastando-o decididamente da antiga demanda política de *bater de frente com o sistema*.

Esta situação vem a ser ainda mais beneficiada pelos efeitos colaterais da crise civilizatória generalizada no Brasil (BARBOSA, 2020), que, entre outros desdobramentos, aproximou tarimbados doleiros e lavadores de dinheiro em escala bilionária com os já experimentados soldados e comandantes da criminalidade das ruas. A atipicamente longa e sinuosa operação Lava-Jato, nesse sentido, alardeada como *faca na carne para limpar* o Brasil da corrupção endêmica, acabou por possibilitar ainda mais, em tese, a dinamização do mundo da criminalidade organizada em torno do narcotráfico.

Por outro lado, a narrativa fílmica de *Primeiro Cartel da Capital: A Origem* enfatiza as enormes limitações que o PCC enfrenta para tornar-se um cartel internacional. As barreiras desta transformação, contudo, encontram-se na ferrenha concorrência com

outras facções criminosas do país que emergiram e se consolidaram nas últimas décadas principalmente no Nordeste e no Norte do Brasil, como a Família do Norte – FDN, Guardiões do Estado – GDE, Sindicato do Crime, entre outras tantas mais.

A conclusão da narrativa fílmica, nesse diapasão, impacta com cenas de uma verdadeira guerra nos presídios e fora deles. Com bastante sangue, cabeças cortadas, corpos dilacerados queimados e familiares de detentos em vertigem, lágrimas e gritos de indignação, ódio e promessa de vingança, eis os elementos dramáticos dos enfrentamentos entre as facções criminosas nos presídios brasileiros.

Imagem 9: Destaque para a cena de rebelião de detentos batizados em facções inimigas do PCC, à esquerda; e para a rota da Amazônia, ainda em disputa, em um continente branco de cocaína.



Fonte: PRIMEIRO CARTEL DA CAPITAL: A ORIGEM. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ka8NIayacVE>.

A Imagem 9, logo acima, ilustra bem os limites e as potencialidades do PCC em vir a ser o primeiro cartel de drogas brasileiro. Se, por um lado, o *Comando* se autopercebe como capaz de tomar o eldorado amazônico como rota monopolizada da cocaína do Paraguai, da Bolívia e do Peru, de modo a impor-se como única organização criminosa nacional de peso no jogo global de movimentação da droga; por outro lado, o PCC tem sofrido baixas consideráveis e surpreendentes, tanto materiais quanto simbólicas, no enfrentamento do vasto e diversificado mundo do crime brasileiro.

Considerações Finais

O capítulo em tela buscou compreender os quadros históricos do PCC a partir da narrativa fílmica de *Primeiro Cartel da Capital: A*

Origem. Nesse sentido, enfatizou o processo de reversão moral-emocional que a criminalidade organizada em torno do narcotráfico tem assumido nas últimas décadas para as populações pobres urbanas periféricas, conformando uma cultura emotiva própria expressa, entre outros, no código moral dos irmãos: *o certo pelo certo!*

Longe de uma discussão moralista ou judicializante, a perspectiva teórico-metodológica aqui aventada tratou de pôr em relevo a cidade pós-industrial, de serviços precarizados e de comunicação globalizada, em sua hipercomplexidade de contextos interacionais, com destaque para o mundo das quebradas, das favelas, das penitenciárias, das atividades econômicas ilícitas e estigmatizadas, onde se situa boa parte da fachada organizacional e das atividades do PCC.

Este recorte implicou, com efeito, em enfatizar o conflito, a negociação e o desvio como formas sociais cotidianas entre as subjetividades na cidade (BARBOSA, 2020a). Os estilos de vida, os projetos e as moralidades em confronto no urbano complexo provocam os projetos de metamorfose, os rompimentos e recomposições de uma dinâmica social intensa em que mundos sociais e regiões morais não compreendem fenômenos de superfície, mas arranjos simbólicos e interacionais prenes de disputas e acusações, ambiguidades e contradições.

Esta desorganização normativa (GOFFMAN, 2010, 2011 e 2012) da cidade, vista de fora (VELHO e MACHADO, 1977) é parcialmente superada nas regiões morais (PARK, 1925) e mundos sociais em que subjetividades relativamente anônimas circulam e comunicam-se com o estranho próximo e performatizam múltiplos papéis sociais situados. O PCC, portanto, aparece como um mundo social extremamente moralizado e organizado, como um regime de imposição de condutas em que, - como afirma um personagem da narrativa fílmica *Primeiro Cartel da Capital: A Origem*, - matar na *quebrada* e no *mundo do crime* se transformou na maior burocracia.

Referências

BARBOSA, Raoni Borges. **Medos Corriqueiros e Vergonha Cotidiana: Um Estudo em Antropologia das Emoções.** Cadernos do GREM N° 8. Editora Bagaço: Recife; Edições do GREM: João Pessoa, 2015.

BARBOSA, Raoni Borges. **Emoções, Lugares e Memórias: um estudo sobre as apropriações morais da Chacina do Rangel.** Mossoró: Edições UERN, 2019.

BARBOSA, Raoni Borges. Sobre o sentimento de fracasso no contexto global e nacional de pandemia da Covid-19, In: Jean Henrique Costa &

Raoni Borges Barbosa (Orgs.). **Admirável Mundo em Descontrole: As Ciências Sociais e a Pandemia da Covid-19**. São Paulo: Lucel, 2020.

BARBOSA, Raoni Borges. Self, cultura emotiva e redes de interdependência: a proposta analítica das Antropologia das Emoções. **Revista Turismo: Estudos e Práticas**, v.9, n.1, 2020a.

BARCELLOS, Caco. **Abusado: o dono do Morro Dona Marta**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BIONDI, Karina. **Proibido roubar na quebrada: território, hierarquia e lei no PCC**. São Paulo: Terceiro Nome, 2018.

BIONDI, Karina. **Junto e misturado: uma etnografia do PCC**. 2 ed. ampl. São Paulo: Terceiro Nome, 2018a.

COSTA, Jean Henrique. Trabalho, precarização e controle ideológico na economia do Turismo. **Revista Turismo: Estudos e Práticas**, v.9, n.1, 2020.

FELTRAN, Gabriel. **Irmãos: uma história do PCC**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2021.

GIDDENS, Anthony. **Problemas centrais em Teoria Social: ação, estrutura e contradição na análise sociológica**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

GOFFMAN, Erving. **Comportamento em lugares públicos: Notas sobre a organização social dos ajuntamentos**. Petrópolis: Vozes, 2010.

GOFFMAN, Erving. **Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face**. Petrópolis: Vozes, 2011.

GOFFMAN, Erving. **Os quadros da experiência social: Uma perspectiva de análise**. Petrópolis: Vozes, 2012.

HANNERZ, Ulf. **Explorando a cidade: Em busca de uma antropologia urbana**. Petrópolis: Vozes, 2015.

LATOUR, Bruno. Paris, Cidade Invisível: O Plasma. *Ponto Urbe*, v.5, n.1, 2009.

LATOUR, Bruno. “Une sociologie sans objet? Remarques sur l’interobjectivité”. **Sociologie du Travail**, v. 36, n. 4, p. 587-607.

PARK, Robert Ezra et al. **The city**. Chicago: University of Chicago Press, 1925.

SAVIANO, Roberto. **Zero Zero Zero**. Londres: Penguin Books, 2016.

SIMMEL, Georg. O dinheiro na cultura moderna, In: Jessé de Souza; Berthold J. Oëlze (Orgs.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora UnB, p. 41-76, 1998.

SIMMEL, Georg A divisão do trabalho como causa da diferenciação da cultura subjetiva e objetiva, In: S Jessé de Souza; Berthold J. Oëlze (Orgs.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora UnB, p. 23-40, 1998a.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. **Mana**, v.11, n.2, p. 577-591, 2005.

VALLADARES, LICIA. A gênese da favela carioca. A produção anterior às ciências sociais. **Rev. Bras. Ci. Soc.**, v.15, n.44, 2000, p.05-34.

VARELLA, Drauzio. **Prisioneiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VELHO, Gilberto. O desafio da violência. **Estudos Avançados**, v. 14, n. 39, p. 59-60, 2000.

VELHO, Gilberto. Medo, insegurança e violência. In: MACHADO, Lia Zanotta; BORGES, Antonádia; PATRIOTA DE MOURA, Cristina (Org). **A cidade e o medo**. Brasília: Verbena; Francis, 2014.

VELHO, Gilberto e MACHADO, Luiz Antonio. A organização social no meio urbano. **Anuário Antropológico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 76, p. 71-80, 1977.

WACQUANT, Löic. **As prisões da miséria**. Paris: Raisons d'Agir.1999.

WIRTH, Louis. O urbanismo com modo de vida. In: Otávio Guilherme Velho (Org.), **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: 1967.

STRATHERN, Marilyn. “1989 Debate: The concept of society is theoretically obsolete. The presentations: For the motion (1)” In: INGOLD. Tim. (org.) **Key Debates in Anthropology**. Londres: Routledge, p. 50-55.

WACQUANT, Löic. Seguindo Pierre Bourdieu no campo. **Revista Sociologia Política**. Curitiba, 26, p. 13-29, 2006.

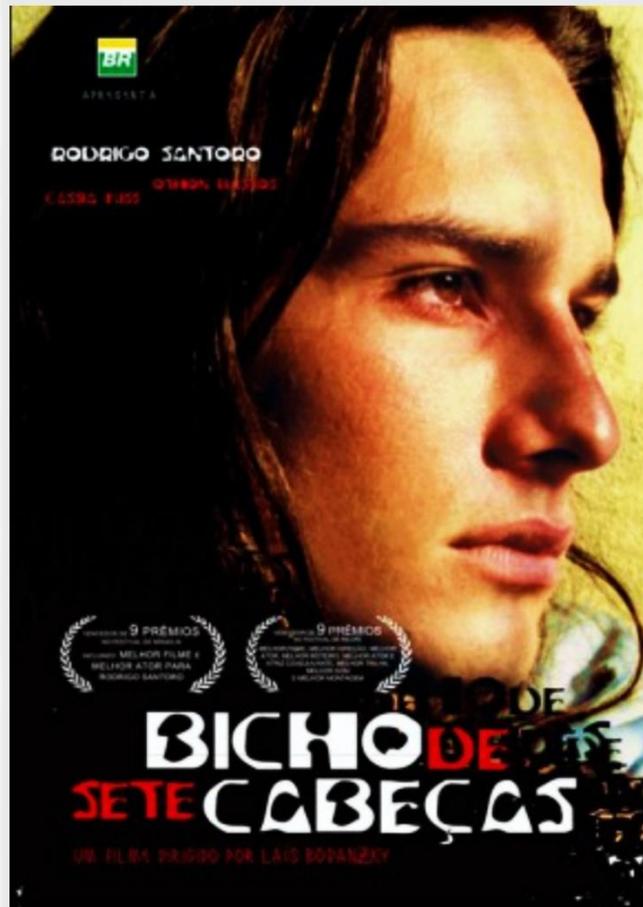
Filmografia

PRIMEIRO CARTEL DA CAPITAL: A ORIGEM. Direção: João Wainer. MOV.doc, 2019. 59:35min. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ka8NIayacVE>.

Capítulo 02

DISCURSO, PODER-SABER E VERDADE NO FILME *BICHO DE SETE CABEÇAS*

Edgley Freire Tavares
Aryanne Sérgia Queiroz de Oliveira
Antônio Pablo Moura Lima



RESUMO:

Neste estudo, analisamos discursivamente o filme brasileiro *Bicho de sete cabeças* de 2000, dirigido por Laís Bodanzky, com roteiro de Luiz Bolognesi, adaptado do livro autobiográfico de Austregésilo Carrano Bueno, intitulado *Canto dos malditos*. Na audiovisualidade do filme, problematizamos como o poder-saber médico psiquiátrico produz modos de subjetivação no personagem Neto, interpretado pelo ator Rodrigo Santoro. Em específico, analisamos efeitos de sentido que materializam jogos de verdade entre a instituição psiquiátrica e o personagem protagonista do filme, teórica e metodologicamente fundamentados em um viés interdisciplinar nos estudos da linguagem, como condição de possibilidade para uma teoria do discurso de inspiração foucaultiana. Concluímos: discurso, poder-saber e verdade mostram-se como aspectos a partir dos quais o filme nos resulta como documento sonoro-visual-crítico dos modos de subjetivação, constituídos na e pela psiquiatria.

Palavras-chave: Audiovisualidade. Poder-saber. Verdade. Psiquiatria.

Introdução

As visitas se vão. Deixam muita frustração e guloseimas e o mais importante: cigarro. Alguns tiram suas fantasias, guardando-as para a próxima tentativa, na quinta-feira. O pavilhão entra em baixa. As frustrações, angústias e tanta dor. O pavilhão se tornou pequeno. Aquela prisão e o isolamento eram terríveis. Os internos não se deprimem por causa das visitas, e sim por estarem presos e dominados. Dominados para receberem um tratamento desleixado, que mais os maltrata do que cura.

(Austregésilo Carrano Bueno, em *Canto dos malditos*).

O conjunto da psiquiatria moderna é atravessado no fundo pela antipsiquiatria, se entendemos por isso tudo o que questiona o papel do psiquiatra outrora encarregado de produzir a verdade da doença no espaço hospitalar.

(Michel Foucault, em *O poder psiquiátrico*).

A materialidade audiovisual do filme nacional *Bicho de sete cabeças* produz múltiplas formas de ler o desenrolar das experiências vivenciadas por Neto, interpretado pelo ator Rodrigo Santoro. Adaptação livre de o *Canto dos malditos*, autobiografia de Austregésilo Carrano Bueno, o filme narra o modo como Neto é internado em uma instituição psiquiátrica após seu pai encontrar um cigarro de maconha em sua roupa, desenrolando-se, a partir daí uma trama propícia a inúmeros debates (TESHIMA, 2014) no campo das Ciências Sociais e Humanas. Inserimo-nos nessa rede de memória em torno do filme, pensando-o como materialidade discursiva audiovisual, com o objetivo de empreender uma análise histórico-discursiva desse longa-metragem brasileiro icônico e aclamado, problematizando do ponto de vista da análise dos discursos o poder-saber psiquiátrico e os jogos de verdade, os quais atravessam e constituem subjetividade no personagem principal do filme.

Teórica e metodologicamente, situamos nossa análise em uma perspectiva interdisciplinar nos estudos da linguagem que trabalha a indissociável relação entre a discursividade, a subjetividade e a historicidade, notadamente, partindo das contribuições de Michel Foucault para os estudos em torno do sujeito e do discurso. Neste ponto, cabe esclarecer que a materialidade fílmica, sua audiovisualidade, aquilo que enuncia pelas imagens e pelos sons é tomado aqui como objeto discursivo, em sua constituição e formulação (ORLANDI, 2007, 2017), entre a memória e o esquecimento, o silêncio e as provocações do que é dado a experienciar pelo olhar as suas cenas.

Evidentemente, o filme é engajado histórica e politicamente como gesto de leitura sobre os discursos e as práticas da psiquiatria no Brasil. Ao tomá-lo como objeto de estudos e sem esgotar as

possibilidades de sua descrição, podemos, citando em direto Orlandi (2017, p. 273), “pensar a materialidade da linguagem, da produção do sentido, da constituição do sujeito”, para nos jogos do simbólico e do imaginário pensar a verdade como discurso ou movimento, no equívoco, posto que a contradição faz sempre da verdade uma polissemia e apenas nessa margem há uma via para “compreendermos a matéria de que somos feitos. Linguagem” (ORLANDI, 2017, p. 273).

Estabelecer uma análise discursiva do filme *Bicho de sete cabeças* é empreender um gesto de descrição em uma historicidade, buscando tornar compreensível o que seus jogos de imagem, luz, sombra, as performances, o roteiro, a trama, os enquadres e os sons dizem sobre a nossa atualidade. Partindo do que vem trabalhando Milanez (2019), ao propor uma análise das audiovisuais cinematográficas, decidimos neste ensaio de curto fôlego explorar correlações de sentido que possibilitaram o filme como acontecimento crítico em correlação com outras práticas e enunciados em torno do poder-saber psiquiátrico, sobretudo, no que toca a realidade brasileira ainda marcada pela necessária reforma psiquiátrica.

Tomamos, portanto, o filme de Laís Bodanzky como acontecimento discursivo, numa perspectiva da arqueologia foucaultiana (FOUCAULT, 2007), lendo-o como documento do nosso presente, possível em um domínio associado. Em nossa leitura, buscamos considerar o filme em suas regras históricas de formação, a correlação com outras materialidades discursivas e outros gestos críticos, enunciações que nos ajudaram a traçar uma arqueologia.

Nosso intento, pois, foi ler o filme como parte de um arquivo em torno do poder-saber da psiquiatria e dos seus jogos de verdade histórica e semiologicamente constituídos. Nesta análise, consideramos o filme em toda a sua composição, ainda que estabelecido um recorte analítico. Tornou-se pertinente ao nosso estudo a sugestão de Milanez (2019, p. 17):

De imediato, a materialidade das audiovisuais começa, então, com a organização do material fílmico por meio da observação dos cálculos em termos do som, imagem, luminosidade, enquadramento, ângulo, movimento de câmera, disposição dos corpos no quadro, ou seja, o gerenciamento do arcabouço audiovisual em espaço fílmico.

Em específico, desse arcabouço audiovisual, delimitamos nossa leitura objetivando descrever o modo como o poder-saber psiquiátrico em seus jogos de verdade constitui modos de subjetivação no personagem Neto, protagonista do filme. Para tanto, circunscrevemos nosso estudo ao modo como no decorrer do filme o poder-saber psiquiátrico vai constituindo o personagem principal, transformando sua relação consigo, com a família, com a sociedade e com a própria

instituição médica psiquiátrica. Como esperamos ter deixado claro na sequência, recortamos do filme, sem pretender a exaustão, cenas e aspectos de sua narratividade que nos mostram como a subjetividade é indexada pelos jogos de verdade na e pela psiquiatria.

O poder-saber psiquiátrico na audiovisualidade do filme

Como as cenas do filme permitem ver e ouvir, Neto foi internado à força em um manicômio por seu pai e em nenhum momento lhe foi questionado se gostaria de tratar a sua suposta dependência química pelo uso da maconha. Um primeiro passo analítico pode ser realizado a partir da cena em que os enfermeiros realizam as primeiras intervenções e, na tentativa de um diálogo, vemos Neto argumentar que aquela situação é um engano, mas o enfermeiro explica que fora o pai dele que o internou, em razão do uso da maconha e por “apresentar comportamentos estranhos”.

Em contrapartida, Neto afirma que “maconha não vicia” e o enfermeiro responde “a Medicina diz outra coisa”. Dispostos numa ordem do discurso e no lugar mesmo de seu funcionamento, vemos duas posições-sujeito tensionando sentidos em confronto, pois o poder-saber médico psiquiátrico rege a enunciabilidade do enfermeiro e censura a do protagonista, tornando possível observar como os jogos de verdade da medicina e da psiquiatria funcionam com suas regras históricas de exercício de uma prática discursiva (FOUCAULT, 2007). Na cena descrita e em toda a extensão da narratividade fílmica, o espectador se depara com os efeitos do poder-saber dessas ciências no imaginário social e no modo como se organizam na trama os corpos e as funções sociais e enunciativas dos sujeitos pacientes, dos médicos, dos enfermeiros, dos familiares e demais personagens retratados.

As táticas de cerceamento e silenciamento da voz e do corpo do protagonista do filme são uma regularidade na narrativa, aspecto a partir do qual assistimos à fabricação de toda uma verdade em torno da condição clínica e subjetiva do personagem Neto, colocado como alvo de toda uma ritualização médica e da produção de sua suposta conduta patológica, tornando-se sujeito atravessado por uma série de dispositivos organizados para desenvolver uma atividade terapêutica.

Nos termos aqui pretendidos, a verdade é um efeito de sentido, trânsito semântico, uma articulação de saber e de poder que se manifesta discursivamente. No texto *A casa dos loucos*, Foucault (1999a) traça uma genealogia da verdade, situando-a no discurso mitológico, científico, político, jurídico e psiquiátrico, esclarecendo que houve uma passagem da verdade-provação a verdade-constatação como singularidade numa história da verdade.

Para o autor,

A verdade não é da ordem daquilo que é, mas do que ocorre: acontecimento. Ela não é constatada, mas suscitada: produção em lugar do apofântico. Ela não se dá pela mediação de instrumentos, ela se provoca por rituais; ela é atraída por astúcias. Nós a captamos segundo as ocasiões: estratégia e não método (FOUCAULT, 1999a, p. 282).

É justamente neste sentido que a medicina – definida no dicionário como um “conjunto de conhecimentos científicos e técnicas para a prevenção, tratamento e cura de doenças, afecções e traumatismos” –, juntamente com a psiquiatria – ramo da medicina que se dedica ao estudo e tratamento das doenças mentais – executam, conforme Michel Foucault,

[...] uma multiplicidade de discursos, produzidos por toda uma série de mecanismos que funcionam em diferentes instituições. Houve uma [...] explosão de discursividades distintas, que tomaram forma na demografia, na biologia, na medicina, na psiquiatria, na psicologia, na moral, na crítica política (FOUCAULT, 1988, p. 35) (grifo nosso).

E, no cerne de todas essas discursividades sobre o sujeito, a história tornou possível aos saberes e às relações de poder se instituírem para normalizar os sentidos sobre a razão e a loucura, o normal e o patológico. O poder-saber opera por uma injunção de práticas discursivas e não discursivas, entre a discursividade e a ordem social e institucional que a sustenta, constituindo-se, aí, os dois polos, a partir dos quais podemos perceber a centralidade dos efeitos de verdade produzidos pelos enunciados normativos da medicina e da psiquiatria.

Toda essa discursividade opera nas cenas do filme silenciamentos e atua em prol de um controle dos indivíduos, que ganha forma e legitimidade nas referidas ciências a partir dos tratados, dos protocolos, dos relatórios e dos diagnósticos pretensamente detentores de uma verdade em relação aos modos de subjetivação, classificados como subversivos em uma dada época. Interessante se faz notar no filme o modo como os internos são distribuídos em alas, em pavilhões, entre os que recebem visita e os que perambulam pelo asilo, na ala dos doentes crônicos. O espectador vai assistir ao modo como o personagem Neto vai transitando entre os espaços das duas instituições em que é internado, operando-se, na somatória das ações, uma correlação de forças que o faz refém desse poder-saber, na maior parte da narrativa.

As discursividades da medicina e da psiquiatria produzem uma sensação de autoridade sobre os sujeitos definidos como anormais, transtornados, anômalos ou casos patológicos. Assim contextualizados, esses jogos de verdade organizam a narrativa no filme *Bicho de sete*

cabeças, pois vemos na materialidade audiovisual a constituição de uma verdade médica/psiquiátrica sobre a situação de Neto que, para o pai dele, não estava “normal”, estava apresentando “comportamentos estranhos”, aspecto do filme que aponta para o modo como o saber e as correlações de força no campo da psiquiatria contribuem para definir e produzir padrões de comportamento e conduta na sociedade.

Outra cena central do filme é a passagem em que o enfermeiro Marcelo, interpretado pelo ator Luís Miranda, encontra Neto no pátio do hospício e lhe dá uma medicação, mas Neto resiste. Então, o referido enfermeiro diz que se ele não tomar, só vai piorar a situação, porque ele terá que relatar “tudo isso” para o doutor e só vai confirmar o que está na ficha dele, que ele é rebelde e agressivo. Percebe-se, como dito acima, como os relatórios servem para que os membros da equipe acumulem um ‘conjunto de evidências’, que possibilita a produção de pareceres e modos de sujeição dos pacientes ao poder-saber psiquiátrico.

Em boa parte da narrativa fílmica, vemos a equipe médica buscando acumular evidências, registrar números e conseguir novos pacientes para internação de longa duração, revelando-se, nesse passo, a crítica do filme às articulações que visam a manutenção da instituição, dos repasses do governo e a geração de lucros com a demanda medicamentosa, tudo isso, em detrimento das condições dos internos e longe de qualquer atitude realmente terapêutica.

Outro aspecto ao qual a cena alude é a tensão estabelecida entre a sujeição de Neto pela prática e pelo discurso da psiquiatria e as formas de resistência à disciplina do corpo e da mente, exercidas pelo protagonista. Algo como um efeito de verdade entre a ciência médica e a conduta do paciente se estabelece na sequência do filme, deixando visível para o espectador uma correlação de forças, na qual uma luta é travada, tendo em vista que a profissão médica “exerce, um poder sem controle, sobre os corpos das pessoas, sua saúde, sua vida e morte” (FOUCAULT, 2010, p. 234).

Desse modo, o filme lança luz para a estrutura e o funcionamento da instituição psiquiátrica, sobretudo, para o exercício de um poder-saber exercido pelo médico e membros da equipe, conseqüentemente, torna visível e audível a condição adversa dos internos, mostrando-nos a todo tempo as sequelas da prática médica e psiquiátrica no corpo daqueles em situação de internação. Entre a sujeição ao poder-saber por parte da família de Neto e as tentativas de resistir às práticas da internação, de tratamento e hipermedicalização de pacientes, assistimos no filme ao retrato das formas de controle, de vigilância, de disciplina e de intervenções severas, como o tratamento de eletrochoque.

Bicho de sete cabeças, como documento histórico, indício e fragmento semiológico de nossa época, mostra uma série de

dificuldades – advindas do poder-saber médico – atravessando as vivências dos indivíduos denominados “loucos”, protelando o seu direito a uma vida digna. Em nome de uma vontade de saber, a ciência tenta dominar o dispositivo da loucura e não se inquieta com o percurso árduo que tais indivíduos já enfrentam cotidianamente, como é o caso de Neto, que possui problemas de relação com os pais, com os colegas, além da turbulência hormonal e os conflitos que ocorrem em seu corpo na fase da adolescência.

Em vez de tentar facilitar a vida dessas pessoas diagnosticadas como “loucas”, a medicina e a psiquiatria implantam percalços maiores, só para sustentarem um discurso de verdade em relação à loucura dos sujeitos. Nota-se em outra cena do filme que Neto, após uma tentativa de fuga, toma eletrochoques, desmaia e depois fica “chapado”, ou seja, fica dócil, passivo, sem forças, totalmente submisso a uma ordem de discurso que aplicou a sua força ao corpo dele, sujeitando-o, roubando-lhe do corpo a voz. Percebemos, portanto, o que Foucault bem destacou sobre o hospital psiquiátrico, afirmando que é um lugar de diagnóstico e de classificação, onde as doenças são dispostas, além de ser um campo institucional onde o que se está em questão é a vitória e a submissão (FOUCAULT, 2006).

Relevante observar que o filme constitui uma crítica sobre a preocupação primordial dos psiquiatras que atuam nesse tipo de instituição não ser com o sujeito-paciente, mas sim com a reputação médica, com a possibilidade de ruína da verdade que legitimaram e assinaram embaixo, nos laudos e relatórios expedidos. Além disso, a produção brasileira faz uma crítica ao modo como o sujeito tido como louco, que deveria ser o centro e a principal peça, é tratado em condições absolutamente insalubres e desumanas.

Verdade, discursividade e subjetividade nas cenas do filme

Em todo o filme, chamou-nos a atenção o modo como a instituição foi cerceando e privando Neto de sua linguagem e das suas formas de subjetivação habituais, portanto, mostrando-nos a prática psiquiátrica para além de um dispositivo terapêutico de cura e mais como uma grande fábrica de produzir silêncios e abusos nos corpos dos pacientes. O filme provoca a olharmos a experiência subjetiva de Neto na instituição psiquiátrica, remetendo-nos à metáfora da loucura como exclusão.

Em uma conferência no Japão em 1970, intitulada *Loucura e sociedade*, Foucault (1999b) aborda a ideia de indivíduo marginalizado ao examinar o *status* do louco nas sociedades primitivas e nas sociedades modernas industriais, evidenciando que a posição do louco não sofreu grandes mudanças em todo esse decurso. Esclarece-nos o autor que, de um modo geral, os domínios das atividades humanas

podem ser divididos em quatro categorias: trabalho ou produção econômica; sexualidade, família e reprodução da sociedade; a experiência com o simbólico, pela fala e formas de linguagem; atividades lúdicas, como jogos e festas. A exclusão e a consequente atribuição da insígnia de louco ocorrem quando a sociedade começa a enquadrar, como anormais e indesejadas, pessoas com comportamentos diferentes da maioria, nesses quatro domínios da experiência.

Há especificidades nos modos de exclusão nesses quatro domínios, podendo acontecer, inclusive, de uma mesma pessoa ser excluída de todos os domínios da experiência subjetiva. Ainda segundo Foucault (1999b), em todas ou quase todas as sociedades, o louco ao ser excluído de todas as coisas vai recebendo um *status* que transita sentidos pelo mágico, pelo religioso, pelo lúdico ou pelo patológico. De temível à vítima da sociedade, o louco é aquele com comportamentos diferentes dos outros, no trabalho, na família, no discurso e nos jogos, tornando possível reconhecer que, mesmo nas sociedades modernas industrializadas, “os loucos são excluídos da sociedade comum por um sistema de exclusão isomorfo, e se veem recebendo um caráter marginal” (FOUCAULT, 1999b, p. 237).

Para os propósitos deste ensaio, anota-se aqui sobretudo a relação de exclusão pela linguagem. Foucault (1999b) mostra que em relação à linguagem, a condição do louco foi sempre ambígua, pois tinha sua fala por vezes rejeitada como sendo sem valor e, por outras vezes, as suas formas de expressão não eram completamente anuladas e tornavam-se objeto de atenção particular. Para ilustrar a linguagem como espaço da transgressão, o pensador aborda a relação entre loucura e literatura, dizendo-nos: “Em nossos dias, as pessoas prestam cada vez mais atenção à relação entre literatura e loucura. Afinal, a loucura e a literatura são marginais em relação à linguagem cotidiana” (FOUCAULT, 1999b, p. 239).

Continuando pelo viés foucaultiano, dá para descrever pelas cenas do filme o modo como o poder-saber médico psiquiátrico atua justamente pela dimensão do simbólico e opera no corpo do protagonista por uma série de dispositivos, que buscam capturar a linguagem de Neto, silenciar suas indagações, suas dúvidas e suas queixas. Internado e silenciado, inaudível, nem os enfermeiros nem os médicos o ouvem, nem a sua família, apenas os pares, companheiros de manicômio é que lhe possibilitam alguma alteridade enunciativa. Analiticamente, um último passo aponta para o estabelecimento de uma espécie de gradação da voz e das formas de expressão do corpo pelas quais passa Neto.

Correlacionando alguns momentos da narrativa audiovisual, podemos perceber como Neto é silenciado, pela instituição e pela família, metáfora maior de sua exclusão e de sua projeção e objetivação

como louco, que deve ser internado, isolado e excluído da sociedade. Como o filme até o final nos possibilita ver e ouvir, Neto é silenciado dentro e fora da instituição psiquiátrica, pois ao conseguir convencer a família dos maus tratos, é levado para casa. Notamos a partir deste ponto um silêncio ainda mais ensurdecedor, pois a exclusão de Neto após sua captura pelo poder-saber psiquiátrico é ainda maior ao sair do primeiro internamento, não conseguindo se readaptar à vida fora do asilo, e certas cenas do filme mostram como Neto fracassa socialmente no trabalho, nas relações com os amigos e com as garotas, torna-se, ainda mais, anormal, diferente e marginal.

Ao dar entrada em uma segunda instituição psiquiátrica, começamos a perceber o enfrentamento e a resistência de Neto com relação às táticas do poder-saber psiquiátrico, metáfora de uma espécie de rompimento com o silêncio e com resistência às práticas psiquiátricas, e corpo e voz começam a falar, a desconstruir sua fabricação como louco. Quem assiste ao filme vê um desfecho narrativo no qual, de volta ao internamento, Neto se vê outra vez entre seus iguais, entre aqueles que o reconheceram e o deram voz. Aceito como parte significativa de um todo, de volta ao enfrentamento com as práticas médicas e outra vez apartado da normalidade, só assim, é que Neto consegue bolar um plano que o faz definitivamente retornar para casa.

O cinema como crítica da atualidade: finalizando

Pareceu-nos de bom tom encerrar o ensaio por um caminho bem nítido e dizer que o filme *Bicho de sete cabeças*, como documento histórico e semiológico, é uma crítica às práticas e aos discursos do poder-saber psiquiátrico. Ao interrogar pelas cenas do filme o modo como o personagem Neto vai se constituindo como sujeito em jogos de verdade nos hospitais psiquiátricos, fica a mensagem do modo como o filme dá visibilidade e tornam audíveis as práticas psiquiátricas no Brasil. A produção audiovisual nacional é uma mensagem de contestação e ato que se correlaciona a todo um movimento antipsiquiatria, aspecto mais amplo que não cabe nas margens deste texto e que, certamente, provoca por mais gestos analíticos.

Pela audiovisualidade do filme, percebemos como podemos ser alvos de discursos e práticas, de saberes e correlações de força que silenciam, dizem e buscam disciplinar a voz, o corpo e a conduta. Por outro lado, o filme como fragmento de um discurso estético faz da arte uma linguagem de resistência, uma linguagem que burla certas verdades e faz torsão nas relações de saber e poder. Como manifesto crítico, o filme *Bicho de sete cabeças* é fundamental para o debate em torno de ações necessárias à reforma do paradigma manicomial, deixando como alerta o repensar da instituição psiquiátrica asilar e o

convite à implementação de outras formas de terapia para o sofrimento mental.

Referências

BICHO de sete cabeças. Direção de Laís Bodanzky. Brasil: Buriti filmes, Dezenove Som e Imagens LTDA, RioFilme e Columbia TriStar, 2000. 1 DVD (124 min.).

BUENO, Austregésilo Carrano. **Canto dos malditos.** Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A casa dos loucos.** In: Ditos e escritos, vol. I - problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1999a. p.281-286.

FOUCAULT, Michel. **Loucura e sociedade.** In: Ditos e escritos, vol. I - problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1999b. p.235-242.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **O poder psiquiátrico.** São Paulo: Martins fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense universitária, 2007.

FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. In: DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. **Michel Foucault. Uma trajetória filosófica.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

MILANEZ, Nilton. **Audiovisualidades:** elaborar com Foucault [livro eletrônico]. Londrina: Eduel; Guarapuava: Ed. Unicentro, 2019.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio:** nos movimentos dos sentidos. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Eu, Tu, Ele –** Discurso e real da história. Campinas/SP: Pontes editores, 2017.

TESHIMA, Márcia [et al.] **Bicho de sete cabeças [livro eletrônico]:** comentários especializados à 2ª Sessão de Cinema do Projeto de Pesquisa Estudos Foucaultianos; coordenação geral: Márcia Teshima, Simone Reis. Londrina: UEL, 2014.

Capítulo 03

LIBERDADE COERCITIVA E AUTODESTRUICÃO: O SUJETO DE DESEMPENHO EM *WHIPLASH*

João Moura Rocha Sobrinho



RESUMO:

A partir da narrativa central do filme *Whiplash* (2014), este ensaio propõe um paralelo entre a trajetória de busca por aperfeiçoamento técnico do protagonista e considerações do filósofo sul-coreano Byung-Chul Han acerca das relações de dominação e autoexploração na sociedade atual. Na obra audiovisual, Andrew Neyman é um jovem de 19 anos que sonha ser um baterista de destaque. Esse objetivo ganha contornos obsessivos e autodestrutivos quando o rapaz se torna aluno de Terence Fletcher, professor que se utiliza de violência física, verbal e psicológica na tentativa estimular o talento dos estudantes. Sob a influência de Fletcher, Andrew internaliza a pressão por um desempenho extraordinário a ponto de tornar-se carrasco de si mesmo, sacrificando seu bem-estar físico e emocional e suas relações afetivas ao longo da trama. A proposta deste ensaio é analisar a relação entre essa narrativa e as ideias de Han, segundo o qual deixamos de viver em uma sociedade disciplinar, baseada no controle e na coerção (“dever fazer”), conforme descreveu o filósofo francês Michel Foucault, para vivermos em uma sociedade do desempenho, fundamentada na exploração de si mesmo e na busca incessante por produtividade (“poder fazer”). Além da autoexploração, são analisados outros temas presentes tanto no filme quanto na obra de Byung-Chul Han, como busca por realização pessoal, quebra de vínculos e adoecimento psíquico.

Palavras-Chave: Autoexploração. Sociedade do desempenho. Performance.

Introdução

Sozinho em uma das salas do Conservatório Shaffer¹, Andrew Neiman, um calouro de 19 anos da Faculdade de Música, prepara seu kit de bateria para começar a praticar. A câmera, inicialmente fixa, observa-o a alguns metros de distância, a partir de um corredor que leva à sala onde o jovem faz ajustes no instrumento. No instante em que Neiman termina os preparativos e começa a tocar, a câmera inicia também um movimento próprio, deslocando-se em sua direção e colocando-o cada vez mais em destaque na tela.

Esse movimento sugere a possibilidade de que um outro personagem, cuja ação seria representada por meio de uma câmera subjetiva, observe Neiman e caminhe em sua direção. No entanto, a lentidão nesse deslocamento e o ângulo de vista, que parte de uma altura próxima ao chão, muito inferior ao nível dos olhos de uma pessoa de estatura razoável, transmite a sensação de que o possível observador não ande normalmente, mas rasteje ou se movimente com os joelhos arqueados em direção ao estudante, de forma vagarosa e silenciosa, à maneira de um predador que busca analisar a presa e aproximar-se sem assombrá-la.

Subitamente, quando a câmera já entrou na sala, o jovem para de tocar, percebendo a presença de alguém mais no ambiente. Nesse instante, surge na tela Terence Fletcher, renomado professor de música da instituição, que até então não conhecia Neiman. Logo que nota a chegada de Fletcher, o aluno desculpa-se por estar ensaiando na sala e faz menção de levantar-se, sendo interrompido pelo professor, que, com tom sarcástico e autoritário, pede ao estudante que reproduza ritmos específicos na bateria. Enquanto Neiman faz o que foi solicitado, Fletcher sai da sala de maneira tão inesperada quanto havia entrado, deixando o jovem sozinho mais uma vez.

A sequência inicial de *Whiplash*², descrita acima, apresenta alguns elementos que serão retomados ao longo de quase todo o filme – a ambição de Neiman por aperfeiçoamento, seu isolamento, a ansiedade perante Fletcher e o autoritarismo do professor. Assim como a bateria ouvida nos créditos iniciais da projeção, cujo ritmo cresce continuamente até o limite, esses elementos são intensificados constantemente ao longo da narrativa, chegando a um ponto insustentável.

Muito mais do que abordar a relação conturbada entre um aluno inexperiente e um professor excessivamente exigente, o filme suscita,

¹ Embora ficcional, o Conservatório Shaffer é inspirado na escola de ensino superior Juilliard, localizada em Nova Iorque e considerada um dos melhores conservatórios de música do mundo.

² Filme lançado em 2014, dirigido e roteirizado pelo norte-americano Damien Chazelle. No Brasil, o filme ganhou o subtítulo “Em busca da perfeição”.

de modo ambíguo e amplamente aberto a interpretações, uma série de questionamentos relacionados à busca pela perfeição técnica, desejo por reconhecimento, autossacrifício e adoecimento psíquico. Permeada do início ao fim por esses temas, a narrativa de *Whiplash* e as características do personagem central permitem um paralelo entre as discussões suscitadas pelo filme e as ideias debatidas pelo filósofo sul-coreano Byung-Chul Han acerca de tópicos como liberdade, coerção, exploração de si mesmo, realização pessoal e autenticidade nas relações atuais.

Fazendo referência ao filósofo francês Michel Foucault e seus estudos sobre disciplina e poder, Han (2017) analisa as relações atuais de dominação e trabalho e as compara com a ideia de sociedade disciplinar descrita por Foucault, na qual dispositivos de controle e coerção impunham aos indivíduos um “dever fazer” refletido em obrigações e restrições que sustentavam as estruturas de dominação. Em contraste com esse cenário, aponta Han, as relações atuais baseiam-se em um “poder fazer”, através do qual cada indivíduo estimula em si mesmo uma busca incessante por produtividade e desempenho, concentrando os papéis de explorado e explorador. Para o filósofo sul-coreano, essa exploração de si, ao mesmo tempo em que proporciona uma produtividade maior, gera processos de adoecimento psíquico relacionados a uma espécie de liberdade coercitiva.

Diante dessa perspectiva, o objetivo deste artigo é debater as ideias de Byung-Chul Han sobre as relações atuais de dominação e autoexploração, tendo como pano de fundo a narrativa de *Whiplash* e a trajetória autodestrutiva de seu protagonista em busca da qualidade técnica e do reconhecimento de suas habilidades – uma empreitada que serve como espelho para os processos descritos pelo filósofo em relação ao anseio constante por realização pessoal e autoafirmação.

Culpa e performance

É no primeiro contato entre Neiman e Fletcher, descrito no tópico anterior, que há um contraste mais nítido entre os dois personagens. Sentado diante do kit de bateria, o aluno apresenta certo nervosismo e timidez, enquanto o professor, de pé, encostado à porta, demonstra segurança e ar de autoridade. A vestimenta dos dois é não apenas discrepante, mas oposta – Neiman usa uma camisa branca bastante clara, ao passo que Fletcher veste a camisa e casaco pretos que o acompanham ao longo de quase toda a projeção.

Após a primeira interação entre ambos, acompanhamos Neiman assistindo a um filme no cinema, junto de seu pai, em um dos raros momentos do longa em que o estudante é visto realizando uma atividade que não esteja diretamente ligada à música. Na interação entre os dois, são mostrados novos sinais da forte determinação de

Neiman de se tornar um músico de destaque. Após o jovem contar sobre o rápido e frustrante contato que teve com Fletcher, seu pai tenta consolá-lo, afirmando que há “outras opções” possíveis para o rapaz. “Quando se chega na minha idade, ganha-se perspectiva”, diz o pai. A resposta de Neiman é significativa para a trama do filme e para as ideias abordadas neste trabalho – “Eu não quero perspectiva”.

Em determinado dia, durante uma das aulas do grupo de música de que Neiman fazia parte, Fletcher chega inesperadamente à sala e testa as habilidades de cada um dos músicos. Depois de ouvi-los, convida Neiman para a aula que daria na manhã seguinte. Naquela mesma noite, o jovem vai ao cinema mais uma vez e, aparentemente ainda entusiasmado com o chamado inesperado de Fletcher, convida Nicole, a balconista da bomboniere do cinema, para um encontro. Nesse ponto do filme, é mostrado que Neiman, embora tenha pouco contato com outras pessoas fora do conservatório, busca conciliar sua ambição profissional com vínculos afetivos, simbolizados pela relação com o pai e o interesse romântico por Nicole. Isso começaria a mudar no dia seguinte.

Ao chegar na sala de aula, por volta das seis da manhã, Neiman percebe que Fletcher lhe havia solicitado que fosse ao local três horas antes do início da aula, embora não houvesse ninguém mais no prédio nesse horário. Apenas alguns minutos antes das nove horas, os outros alunos chegam, conversando entre si e preparando os instrumentos. Quando o relógio marca pontualmente nove horas, Fletcher entra pela sala, na qual se faz um silêncio absoluto, ao mesmo tempo em que os estudantes assumem uma postura ereta e atenta, sem direcionar o olhar diretamente para o professor.

A atitude dos alunos remete à disciplina estabelecida em contextos de ensino militar, especialmente àqueles em que recrutas se apresentam a algum oficial de patente superior. A similaridade com esses cenários é acentuada durante o ensaio da música que dá nome ao filme³. Ao perceber que um dos estudantes estava com o instrumento desafinado, Fletcher assume uma postura não apenas autoritária, mas agressiva, gritando alto e ofendendo verbalmente os alunos. Neiman, que ainda não havia tocado diante dos novos colegas, apenas observa a cena.

No intervalo da aula, enquanto Neiman aproveita o tempo livre para estudar no corredor, Fletcher o chama para uma conversa. Com um tom amigável e acolhedor, totalmente distinto daquele que havia manifestado minutos antes, o professor faz uma série de perguntas

³ O termo Whiplash, além de fazer referência à música composta pelo saxofonista Hank Levy, executada várias vezes ao longo do filme, significa em inglês a parte longa e flexível de um chicote, bem como o próprio movimento do instrumento, podendo ser traduzida como "chicotada", o que mantém forte relação com os elementos de agressividade e autoritarismo presentes na narrativa.

personais ao aluno, especialmente sobre sua família e suas aspirações. Neiman revela que seu pai havia tentado uma carreira como escritor, a qual não foi bem-sucedida, e que sua mãe havia deixado a família quando ele era ainda um bebê.

Ao fim da conversa, Fletcher conta uma história que será repetida diversas vezes ao longo do filme, sobre o dia em que o baterista Jo Jones teria arremessado um prato de bateria na cabeça do saxofonista Charlie Parker, insatisfeito com o desempenho do colega⁴. Para o professor, o gesto teria sido uma ação compreensível, necessária para motivar Charlie Parker e ajudá-lo a se tornar um dos mais renomados músicos norte-americanos. Fletcher pergunta então se Neiman acredita que está no conservatório “por um motivo”, e pede para que o aluno frise em voz alta: “Estou aqui por um motivo”. Essa frase, embora não seja repetida diretamente, ecoa narrativamente até o fim do filme.

Após o intervalo, Neiman assume a bateria e a banda torna a tocar Whiplash. Em determinado momento da execução, Fletcher interrompe a música e pede para que Neiman repita um trecho que havia executado de forma equivocada. O rapaz obedece e é novamente interrompido. Por várias vezes, Fletcher, ainda em um tom amigável, pede que Neiman repita o processo até acertar o tempo da música. Essa ação se estende por alguns minutos, até que o professor, sem dizer palavra, arremessa uma cadeira de metal em direção ao aluno, que consegue desviar, mas por pouco não é atingido em cheio. É nesse momento que a relação entre os dois atinge uma nova etapa.

Fletcher assume então uma agressividade que ainda não tinha apresentado. Além de xingar Neiman, promove abuso físico, dando tapas na cara do aluno enquanto testa seus conhecimentos musicais. A atitude do professor mais uma vez remete à imagem de treinamentos militares retratados em outras produções cinematográficas, em especial a cenas do filme *Nascidos para Matar*⁵, nas quais Sargento Hartman caminha pelo alojamento ofendendo e provocando cada um dos

⁴ A história contada por Fletcher e repetida por Neiman ao longo do filme distorce um acontecimento real protagonizado por Charlie Parker e Jo Jones. Numa apresentação conjunta em que Parker, então com 16 anos, deixou Jones insatisfeito com sua performance, este jogou um dos pratos da bateria ao chão, próximo aos pés do jovem saxofonista, como forma de chamar sua atenção. Algumas versões afirmam que o gesto, possivelmente mais uma brincadeira do que uma repreensão agressiva, teria sido motivado por improvisações de Parker que irritaram a banda; outras relatam que o garoto havia errado as notas que deveria executar, aborrecendo o baterista. De qualquer forma, é consenso que Jones não ameaçou a integridade física de Parker e nem teve qualquer intenção de fazê-lo.

⁵ Filme lançado em 1987, dirigido por Stanley Kubrick. A obra aborda, entre outros pontos, as consequências da rigidez disciplinar e da violência sofrida por recrutas norte-americanos que se preparavam para atuar na guerra entre os Estados Unidos e o Vietnã.

recrutas, por vezes fazendo uso da violência física com o intuito de discipliná-los.

Em comparação com a agressão praticada em quartéis, todavia, a postura de Fletcher assume uma dimensão a mais, atingindo mais profundamente a subjetividade de Neiman. Além de questionar as habilidades do estudante, Fletcher, durante a agressão, tenta rebaixar o aluno a partir da história de vida que este lhe compartilhara durante o intervalo, fazendo referência ao insucesso do pai e à ausência da mãe de Neiman – fatos que tenta associar de alguma forma às atitudes do rapaz. A partir desse momento, Fletcher não está simplesmente apontando os erros de Neiman e lhe exigindo mais prática. Está alimentando ao máximo que consegue a culpa sentida pelo jovem pela falha na execução da música e, por extensão, pelo fato de não ser um músico melhor.

Após essa aula, Neiman começa a adotar novas posturas em relação à prática da música e a outras esferas de sua vida. Em uma sequência que mostra diversos momentos da rotina do jovem ao longo dos dias seguintes, o estudante é visto praticando sozinho mais uma vez. Já não utiliza a camisa branca do início do filme, mas uma cinza, a qual, à medida que a prática se intensifica, é substituída por uma camisa azul escura. É enquanto veste essa roupa que o jovem toca a bateria freneticamente até ferir uma das mãos. Sem interromper o treino, aplica curativos no ferimento e continua a tocar, até sangrar e gritar de dor.

Empresário de si mesmo

Embora inserida em um contexto de busca por aperfeiçoamento técnico, a postura de Neiman pode ser interpretada como um tipo de violência contra si mesmo, a qual é mais explícita através dos ferimentos físicos, mas também se reflete na entrega completa à busca por um objetivo e no rompimento de vínculos com outras pessoas, como será discutido mais à frente. Esse percurso traçado pelo personagem guarda forte semelhança com o processo que Byung Chul Han descreve como autoexploração, no qual o indivíduo torna-se, ao mesmo tempo, algoz e vítima de si mesmo. Esse tipo de exploração acontece, aponta o filósofo, devido ao “excesso de positividade” que marca as relações da sociedade atual, em contraste com a “negatividade” característica da sociedade disciplinar definida por Michel Foucault (1987).

A sociedade disciplinar é uma sociedade da negatividade. É determinada pela negatividade da proibição. O verbo modal negativo que a domina é o não-ter-o-direito. Também ao dever inere uma negatividade, a negatividade da coerção. A sociedade de desempenho vai se desvinculando cada vez mais da negatividade.

Justamente a desregulamentação crescente vai abolindo-a. O poder ilimitado é o verbo modal positivo da sociedade de desempenho. [...] No lugar de proibição, mandamento ou lei, entram projeto, iniciativa e motivação (HAN, 2017b, p.24).

Conforme Han, esse processo marcou não apenas a chegada de uma “sociedade do desempenho”, mas de “sujeitos de desempenho”, motivados pela pluralidade de opções diante de si e pelo sentimento de que são inteiramente responsáveis pelo seu sucesso ou fracasso, tornando-se “empresários de si mesmos”. Nesse contexto, o indivíduo sofre não pela simples responsabilidade sobre si mesmo, mas por atribuir-se uma pressão constante por desempenho.

Essa pressão interna, defende o filósofo, acaba tornando o sujeito de desempenho mais produtivo do que o sujeito da obediência, sobretudo porque, no primeiro caso, liberdade e coerção não se dividem, mas caminham juntas. Acreditando estar agindo de forma inteiramente livre, sem perceber claramente a pressão que exerce sobre si, o sujeito de desempenho produz com mais frequência e de forma mais eficiente.

A partir de determinado ponto da produtividade, a técnica disciplinar ou o esquema negativo da proibição se choca rapidamente com seus limites. Para elevar a produtividade, o paradigma da disciplina é substituído pelo paradigma do desempenho ou pelo esquema positivo do poder [...] O poder, porém, não cancela o dever. O sujeito de desempenho continua disciplinado. Ele tem atrás de si o estágio disciplinar. O poder eleva o nível de produtividade que é intencionado através da técnica disciplinar, o imperativo do dever. Mas em relação à elevação da produtividade não há qualquer ruptura; há apenas continuidade (HAN, 2017b, p.25-26).

Esse processo pode ser abordado analisando-se a postura de Neiman após seus primeiros contatos com Fletcher. Se, no início do filme, Neiman conciliava seu objetivo de tornar-se um músico de destaque com outros interesses ou relações, logo após as primeiras aulas com o novo professor, sua postura começa a mudar, enquanto ele dedicava cada vez mais de seu tempo à música.

Fletcher não conseguiu isso através da simples rigidez de seus métodos ou das agressões físicas e verbais. Explorando a subjetividade de Neiman, estimulou continuamente no estudante o sentimento de que este precisava dar o máximo de si para se tornar o melhor músico que pudesse ser – não pelo professor, nem pela banda, mas por si mesmo. Mais do que nunca, o rapaz passou perseguir um ideal baseado no músico que poderia chegar a ser (o “poder ser” apontado por Han). “O ‘tu podes’ gera coerções massivas nas quais, via de regra, o sujeito de desempenho se fragmenta. [...] O ‘tu podes’ exerce inclusive mais coerção do que tu deves” (HANS, 2017a, p. 23). A partir desse ponto-

chave, a busca de Neiman por desempenho estendeu-se até afetar todas as outras áreas de sua vida.

Dedicando seu tempo livre inteiramente à música, Neiman conquista o posto de baterista titular da banda de Fletcher, a de mais alto nível no conservatório. As pressões do professor não atenuam após isso. Ao contrário, Neiman sofre novos abusos e provocações, ao mesmo tempo em que se torna ainda mais obcecado com a ideia de tornar-se um músico de destaque. Após tornar-se baterista titular, o rapaz decide romper a relação que havia iniciado com Nicole, afirmando que não teria tempo para dedicar-se ao namoro, o qual passava a ver como um obstáculo para seus objetivos. Paralelamente, é mostrado que a relação com a família também foi afetada, especialmente por conta do desejo do estudante de ter seus méritos reconhecidos de forma mais incisiva.

O distanciamento ou rompimento de vínculos vivenciado por Neiman remete ao processo de crescente fragmentação e atomização das relações sociais descrito por Byung-Chul Han como característico da sociedade do desempenho e de uma de suas consequências: o adoecimento psíquico dos indivíduos, marcado pelo aumento de casos de depressão e síndrome de burnout, entre outras enfermidades. No caso de Neiman, esse adoecimento é ilustrado sobretudo através das atitudes agressivas e autodestrutivas do protagonista. Na vez seguinte em que aparece praticando sozinho, após ganhar mais destaque na banda, Neiman traja uma camisa preta, simbolizando que internalizara inteiramente a pressão exercida por Fletcher. Agora, em vez de curativos, leva consigo uma jarra com água e gelo, na qual mergulha as mãos ensanguentadas nos intervalos da prática, antes de voltar a tocar.

O explorador é ao mesmo tempo o explorado. Agressor e vítima não podem mais ser distinguidos. Essa autorreferencialidade gera uma liberdade paradoxal que, em virtude das estruturas coercitivas que lhe são inerentes, se transforma em violência. Os adoecimentos psíquicos da sociedade de desempenho são precisamente as manifestações patológicas dessa liberdade paradoxal (HAN, 2017b, p.30).

O ápice desse processo no filme ocorre na última participação de Neiman na banda. Por conta de uma série de imprevistos, o estudante atrasa-se para a apresentação que os alunos fariam em uma cidade próxima. Correndo contra o tempo de forma irracional e imprudente para não deixar de se apresentar, Neiman sofre um acidente de carro que o deixa bastante ferido, embora sem risco de morte. Mesmo machucado, chega ao local da apresentação, quando a banda está prestes a tocar, e assume seu lugar na bateria.

Por conta dos ferimentos, tem um desempenho péssimo e é comunicado por Fletcher, ainda no palco, que deve deixar o grupo. Neiman afasta-se da bateria e atira-se contra o professor, derrubando-o

no chão e agredindo-o, até ser contido pelos colegas. Após ser desligado do conservatório por conta do incidente, Neiman é contatado por uma advogada que representa a família de um ex-aluno de Fletcher que recentemente havia cometido suicídio. A família acreditava que as pressões exercidas pelo professor seriam o principal responsável pelo adoecimento do aluno e sua morte. Neiman decide depor contra o professor, relatando os abusos que sofrera, e Fletcher é também expulso do conservatório.

Certo tempo depois, Neiman é visto retomando uma rotina diferente, distante das práticas de música, trabalhando em um café e passando mais tempo com o pai. Em um passeio solitário à noite, caminha por acaso diante de um restaurante onde Fletcher se apresenta tocando piano. Neiman entra no estabelecimento e assiste à apresentação por alguns instantes. Fletcher logo o reconhece entre o público e o convida para uma conversa no próprio restaurante.

Os dois têm então um dos principais diálogos do filme, no qual Fletcher, de forma tranquila e ponderada, aparentando não saber que foi Neiman quem o denunciou, afirma ao jovem que a sua postura agressiva perante os alunos era apenas uma forma de estimulá-los, de ajudá-los a perseguir o próprio potencial e se tornarem músicos de excelência. Após lembrar a história fantasiosa em que Charlie Parker “quase foi decapitado” por Jo Jones, Fletcher questiona se Parker teria se tornado um dos mais renomados músicos do país caso Jones não tivesse tomado essa atitude. “Não há duas palavras mais prejudiciais do que ‘bom trabalho’”, resume Fletcher. Neiman, por sua vez, demonstra não apenas perdoar o antigo professor, mas concordar com seu discurso.

Embora relacionada ao campo da arte, em especial à música, a fala de Terence Fletcher guarda estreita relação com um pensamento predominante da sociedade do desempenho descrita por Han – o de que é sempre possível aprimorar-se e tornar-se mais hábil e eficiente, acentuando continuamente a concorrência consigo mesmo. “O dever possui um limite, mas a habilidade não possui limite algum. Está aberta para elevar-se e crescer. Assim, a coação que provém da habilidade é ilimitada” (HAN, 2017b, p. 117).

Após o diálogo em que expõe os motivos que supostamente o levaram a agir de forma agressiva com os alunos, Fletcher convida Neiman para mais uma apresentação, como baterista na banda que agora conduzia. O jovem aceita o convite, o qual se revelaria mais à frente como uma armadilha que o ex-professor lhe preparara. Ainda antes da apresentação, Neiman, utilizando a mesma camisa branca que vestia no início do filme, liga para Nicole, sua ex-namorada. Enquanto os dois iniciam um diálogo é possível perceber uma série de rasgos na camisa do rapaz, representando rupturas que se fizeram ao longo do tempo. Neiman convida Nicole para assistir à apresentação, enquanto

esta responde que terá de ver com o namorado atual se terá disponibilidade para ir ao evento. Visivelmente entristecido, Neiman despede-se de Nicole e é visto, nas cenas seguintes, preparando-se para a apresentação.

Na noite do evento, quando a banda já está no palco preparando-se para a primeira música, Fletcher dirige-se a Neiman e revela saber que este havia lhe denunciado. Em seguida, dirigindo-se ao público, anuncia que irão tocar uma música nova. O jovem, que não sabe tocar a música, percebe ter sido traído por Fletcher, que planejava lhe constranger diante do público e do restante da banda. Após falhar na execução da primeira música, Andrew deixa o palco por alguns instantes, envergonhado. Depois de abraçar o pai, reflete por alguns segundos e volta com ar determinado para sua posição na banda, ignorando Fletcher e os outros músicos e dando início a um solo na bateria.

Durante a performance de Neiman, que a banda se esforça para acompanhar, o rapaz demonstra o resultado de seus treinos, desempenhando uma atuação de alta qualidade, que parece agradar o antigo professor. As notas e ritmos são executados com tamanha velocidade e intensidade que Neiman sangra sobre a bateria mais uma vez. Ignorando os ferimentos, encara Fletcher, encaminhando-se para o fim do solo. Um close que mostra pouco além dos olhos do antigo professor sugere que este sorri para Neiman, que o sorri de volta, como se ambos estivessem em pleno acordo e satisfeitos com o contexto daquele momento. Neiman executa os últimos movimentos de sua performance, acompanhado pelo restante da banda e vemos o desfecho do filme, que termina no exato instante em que o jovem toca a última nota.

Busca indefinida

Ainda que os dois personagens principais apareçam sorrindo no último minuto da projeção e possam, por um momento, transmitir a ideia de concordância e contentamento, a sequência final confere ainda mais ambiguidade a *Whiplash*, em vez de trazer respostas bem definidas. Um dos motivos para isso é o encerramento abrupto da obra, exatamente no clímax da música, pegando de surpresa o espectador mais acostumado à ideia de um alívio das tensões e de uma resolução clara, nos últimos momentos do filme, dos conflitos que permearam a narrativa, concedendo ao protagonista a superação das dificuldades e a paz que almejava – o chamado “final feliz”.

Empregado em narrativas impressas e audiovisuais sobretudo a partir da década de 1930, aponta o sociólogo Edgar Morin, o final feliz (ou “*happy end*”, como chama o autor, utilizando o termo em inglês) surge como um elemento de resolução das provações enfrentadas pelos

heróis da narrativa, no qual um instante de contentamento parece ser atingindo e cristalizado, simbolizando a satisfação dos desejos e o prolongamento indefinido da felicidade.

O filme termina com uma espécie de eterna primavera, onde o amor, algumas vezes acompanhado pelo dinheiro, o poder ou a glória, brilhará para todo o sempre. O *happy end*, não é a reparação ou apaziguamento, mas irrupção da felicidade. Há vários graus no *happy end*, desde a felicidade total (amor, dinheiro, prestígio), até a esperança da felicidade, onde o casal parte corajosamente pela estrada ao encontro da vida (MORIN, 1997, p. 93).

No caso de *Whiplash*, não há um momento de respiro após a performance final, em que pudéssemos ver o protagonista disfrutando do prazer de ter conquistado seus objetivos ou vivenciando o alívio de suas tensões. Em vez disso, o filme se encerra com o movimento frenético de Neiman sobre a bateria, ainda preso à performance que desejava desempenhar. Esse fato pode ser relacionado ao fenômeno apontado por Byung-Chul Han como a dificuldade ou incapacidade dos sujeitos inseridos na lógica do desempenho de se sentirem verdadeiramente satisfeitos ao atingirem metas ou mesmo de alcançar objetivos pré-estabelecidos e contentar-se com esse fato.

[...] O sentimento de ter alcançado uma meta definitiva jamais se instaura. Não é que o sujeito narcisista não queira chegar a alcançar a meta. Ao contrário, não é capaz de chegar à conclusão. A coação do desempenho força-o a produzir cada vez mais. Assim, jamais alcança um ponto de repouso da gratificação. Vive constantemente num sentimento de carência e de culpa. E visto que, em última instância, está concorrendo consigo mesmo, procura superar a si mesmo até sucumbir. Sofre um colapso psíquico que se chama de burnout (esgotamento). O sujeito de desempenho se realiza na morte. Realizar-se e autodestruir-se, aqui, coincidem (HAN, 2017, p.85 - 86).

A afinidade de pensamento entre Neiman e Fletcher, nos últimos momentos do filme, sugere que o protagonista irá continuar a trilhar sua busca incessante pela perfeição técnica, ainda que isso resulte no rompimento de vínculos e em seu esgotamento físico e mental. Assim como o sujeito de desempenho descrito por Han, Neiman não só aceita a sugestão de aperfeiçoar-se continuamente e aumentar sua produtividade, mas alimenta em si mesmo a responsabilidade e o desejo de alcançar essa meta, que o torna mais habilidoso e mais eficiente, mais isolado e mais esgotado.

Considerações Finais

Ao mesmo tempo em que mostra de forma crua os abusos de Terence Fletcher e seus efeitos não apenas sobre Andrew Neiman, mas também em outros estudantes, o filme apresenta os argumentos do professor, que parecem coincidir com os do jovem baterista, e conduz a narrativa de maneira ambígua. Cabe ao espectador julgar por si mesmo uma série de questões:

Fletcher de fato buscava estimular Neiman e os outros alunos por acreditar que isso era importante para o cenário musical ou o fazia por simples vaidade, para ter músicos competentes em sua banda? Seus métodos eram aceitáveis? Havia um interesse sincero de ver Neiman tornando-se um músico mais habilidoso? O jovem estava apenas sendo manipulado pelo professor? Ou tinha total consciência do que acontecia, mas escolhia manter-se próximo de Fletcher por saber que isso o ajudaria a melhorar como músico?

A ambiguidade da narrativa e dos personagens encontra reflexo no caráter ambivalente do paradoxo apresentado por Byung-Chul Han em relação à liberdade e à coerção. Ao mesmo tempo em que é livre para escolher o próprio caminho, o indivíduo sofre com o imperativo dessa busca, sendo induzido a perseguir constantemente uma melhor versão de si mesmo. Para Han, dentro da lógica do desempenho, essa melhor versão pode ser alcançada, mas a gratificação ou alívio resultantes, não – como se pode inferir a partir do corte abrupto que encerra o filme. Mesmo tornando-se mais apto e mais produtivo, o sujeito de desempenho, à semelhança de Andrew Neiman, permanece indefinidamente dedicando-se a essa procura, ainda que a mesma o conduza por um caminho de adoecimento e de autodestruição.

Referências

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: história da violência nas prisões. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

HAN, Byung-Chul. **Agonia do eros**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017^a.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017^b.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: Neurose. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. – 9.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

Capítulo 04

DE ARTHUR A JOKER: O ADOECIMENTO NOSSO DE CADA DIA

Pedro Augusto Prudêncio de Carvalho Filho



RESUMO:

Os pensamentos e as experiências de Arthur Fleck, um homem solteiro que mora com sua mãe doente e tem problemas mentais, nos permite analisar a forma como a sociedade lida com as doenças psiquiátricas dos seus integrantes. A dinâmica social de Gotham City, cidade onde ele mora, e os desdobramentos que ela tem na sua personalidade vão sendo revelados ao longo do filme. Com o auxílio de algumas obras de Zygmunt Bauman e de Pierre Weil, buscamos faíscas de entendimento sobre a realidade caótica e convulsionada na qual Arthur está inserido, bem como alguns fragmentos de compreensão sobre a sua transformação em Joker.

Palavras-chave: Adoecimento. Sociedade. Sujeito. Saúde mental.

De uma sociedade doente

A pior parte de ter uma doença mental é que as pessoas querem que você se porte como se não a tivesse.

(Arthur Fleck, em *The Joker*)

A dança começa lentamente, provavelmente pela estupefação da posição inusitada em que se encontra. Aos poucos, Joker vai se soltando e desfruta daqueles instantes: agora ele é alguém. Seu desejado momento de fama chegou. A multidão ensandecida, uniformizada pelas máscaras de palhaço, rodeia-o e o aplaude efusivamente. As reverências são inúmeras.

Em meio ao caos, Joker alcança a glória, saboreia a felicidade no sangue que escorre da sua boca. Uma prova que ele está vivo. O fluido vermelho é usado para retocar a sua caracterização de palhaço, imagem que se tornara símbolo da revolta popular. Contrastando com o panorama dantesco que rodeia aquele homem, seus movimentos passam a fluir com suavidade e leveza.

Uma ambulância, dirigida por palhaços, bateu intencionalmente na viatura da polícia que levava Joker para o hospício. Em vez de começar a pagar pelo crime bárbaro recém-cometido, ele é resgatado dos tentáculos estatais para continuar sendo a força inspiradora de uma rebelião que tomara as ruas de Gotham City. Ao bailar sobre o carro da polícia, Joker dança em cima do Estado. Seus pés, impulsionados pela algazarra das ruas, tripudia sobre toda uma sociedade que oprime, esmaga, enlouquece e dilacera a maioria dos seres humanos que a constituem.

Ocorre uma espécie de inversão na ordem das coisas: a viatura que transporta o representante do Estado legitimado para usar a força, está sob os pés do marginalizado, do pária social. A população se insurgiu e não se submete, pelo menos momentaneamente, às regras impostas pelo aparato estatal para garantir a paz social. Cansados de sofrer e sem expectativas de melhorias em suas vidas, muitas pessoas tomaram as ruas de Gotham para protestar. Eles se tornaram perigosos, passaram a ser uma ameaça para um sistema que os considera supérfluos:

As novas classes perigosas são, ao contrário, aquelas consideradas incapacitadas para a reintegração e classificadas como *não-assimiláveis*, porque não saberiam se tornar úteis nem depois de uma “reabilitação”. Não é correto dizer que estejam “em excesso”: são *supérfluas* e excluídas *de modo permanente* (trata-se de um dos poucos casos permitidos de “permanência” e também dos mais ativamente encorajados pela sociedade “líquida”) (BAUMAN, 2009, p. 22).

Parte da população, representada no filme por pessoas como Murray, Thomas Wayne e seus três funcionários assassinados no metrô por Arthur, torna visível a existência de cidadãos indesejados. Eles são caracterizados como não relevantes para o arranjo econômico e são vistos como algo que sobra. As pressões e influências que recaem sobre os ombros das pessoas consideradas supérfluas levam diversos indivíduos a entrarem em uma realidade de desespero. São homens e mulheres, reflete Bauman, que enfrentam condições de convivência semelhantes a um teatro de guerra, no qual não há um inimigo em particular ou determinado (BAUMAN, 2017).

Essa forma de convivência tem proporcionado um progressivo enfraquecimento dos vínculos afetivos e sociais, gerando um estado de competição permanente. Há uma espécie de conflito de todos contra todos, como visto em algumas cenas do filme: o espancamento que os adolescentes fazem em Arthur, a briga entre Arthur e os três homens no vagão do metrô e a confusão generalizada, na estação de metrô, quando as pessoas se dirigiam para a manifestação.

É necessário notar como a surra que Arthur toma dos adolescentes, enquanto está trabalhando, é mais uma forma da sociedade colocá-lo em seu lugar de sofrimento. Ao ser espancado em um beco, cheio de lixo e entulhos, por jovens sorridentes em busca de diversão e aventura, ele sente mais uma vez a humilhação de não ser ninguém e de não ter a quem recorrer. Ao relatar o acontecido a Hoyt, seu chefe, ele é chamado de mentiroso. Suas palavras não recebem crédito e Arthur é acusado por Hoyt de inventar desculpas para fugir das suas obrigações laborais.

A incômoda posição social dos excedentes e supérfluos, ou a falta dela, já que muitos os consideram abaixo do sistema de classes, gera prejuízos em todas as facetas das suas vidas. Para alguns, eles se encontram, literalmente, excluídos das dinâmicas sociais. “Há uma palavra cruel, desumana, que foi inventada nos Estados Unidos, mas difundiu-se pela Europa como um violento incêndio: *underclass*, ou subclasse. (...) Ser *underclass* significa estar fora, excluído, não servir para nada” (BAUMAN, 2009, p. 83).

O que assusta e incomoda não é só o fato de se encontrarem no degrau mais baixo na escada da vida social, mas também a realidade de não ter escada onde se encaixar. Arthur sonha em ser comediante e ter seu próprio espetáculo de comédia, porém não consegue manter o simples emprego de palhaço. A realidade que ele vivencia, cheia de tribulações e desafios cotidianos para sobreviver, não possibilita expectativas realistas de ascensão, restando apenas a delirante ilusão de um amanhã melhor.

As penúrias e as aflições que os supérfluos sofrem, em um ambiente caracterizado pela individualização extrema e pautado pela ideia de cada um por si, não dão lugar à solidariedade. Elas tampouco

geram o impulso necessário para que soluções coletivas sejam buscadas. A convivência em um estado de competição e conflitos permanentes compromete o desenvolvimento da empatia e da abertura em relação ao outro, independente de quem ele seja.

O ser humano considerado supérfluo sente o peso do Estado asfixiando toda a sua existência. Muitos são vítimas de uma pressão psicológica que dizima suas forças, boicota seus sonhos e mina suas potencialidades. Isso não acontece apenas de forma abstrata, implícita e silenciosa, como podemos ver em todo o processo de transformação de Arthur Fleck em Joker.

A pressão que destrói e aniquila ocorre também de forma literal, seja diariamente nos subúrbios e periferias de países como o Brasil, ou em locais das nações “mais desenvolvidas” do globo. Para termos um exemplo disso, podemos sair da ficção, infelizmente, e pensar sobre o caso de George Floyd. Ele é morto pelo joelho do assassino de farda, que não contente em humilhar o homem negro por conta de uma nota falsa de vinte dólares, o deixa sem respirar e tira sua vida sob a proteção e legitimidade do Estado.

O estado que vestiu homens de uniforme, de modo que estes pudessem ser reconhecidos e instruídos para pisar, e antecipadamente absolvidos da culpa de pisar, foi o estado que se encarou como a fonte, o defensor e a única garantia da vida ordeira: a ordem que protege o dique do caos (BAUMAN, 1998, p. 28).

E o caos parecia haver se instalado em Gotham, antes mesmo dos protestos dos palhaços desafiarem a ordem nas ruas. No início do filme, as notícias ouvidas no rádio informam que: “é o 18º dia da greve dos lixeiros, com dez mil toneladas de lixo acumulando todo dia. Até os bairros mais elegantes da cidade parecem favelas. (...) Não se pode andar por lugar nenhum sem ver só lixo e ratos”.

Com esses relatos, podemos ver que existe uma grande distância entre os desejos da sociedade moderna e a realidade mostrada no filme, pois: “modernidade é mais ou menos beleza, limpeza e ordem” (BAUMAN, 1998, p. 07). Fica latente no filme a ilustração de um Estado que não consegue cumprir as funções essenciais que foram pensadas para ele na modernidade. A ordem, a limpeza e a beleza só são vistas em poucas cenas, como na casa de Thomas Wayne, no teatro onde ele vai ver um filme e no programa de Murray. As demais cenas sempre ocorrem em locais bagunçados, feios ou sujos.

O distanciamento social e as barreiras físicas e psicológicas que separam e isolam cada vez mais as diferentes classes econômicas das cidades, fazem com que o estranhamento, a tensão e o medo sejam as principais características das relações humanas. Uma evidência disso no filme é a transformação da viagem de metrô, meio de transporte

público onde as pessoas de diferentes classes sociais têm contato, em uma tragédia. O que seria apenas a volta para casa depois de um dia de trabalho, transforma-se em um drama para Arthur, que comete um crime ceifando a vida de três homens no trem.

Os três trabalhadores engravatados, símbolos da elite financeira de Wall Street, entram no metrô e desrespeitam uma jovem que lia no vagão. A moça pede auxílio a Arthur com o olhar. Ele fica nervoso com a situação e começa a rir. O riso desperta a atenção e a raiva daqueles homens, que passam a atacá-lo e agredi-lo. Em meio a uma nova surra, Arthur saca a arma que havia ganho de Randall, seu colega de trabalho, para se proteger. Entre outras provocações, a cena faz pensar no fato de que muitas pessoas ainda veem as armas de fogo como uma forma de proteção eficaz, mesmo sem possuir preparo psicológico e conhecimento técnico para sua utilização.

Em um ato de desespero, Arthur efetua alguns disparos e atinge os homens, matando dois deles. O terceiro consegue escapar, porém Fleck começa a persegui-lo. Quando chegam na parada seguinte, ambos saem do vagão e Arthur o executa. Nesse momento, ele atira com intenção, segurança e frieza. Aos pés da escadaria, Arthur se deleita e sente o prazer de matar um homem que simboliza tudo o que lhe esmaga.

A violência aleatória e indiscriminada, que por muitas vezes torna-se recíproca, parece ter se transformado em uma característica comum da nossa sociedade, metaforizada por Gotham City. Comportamentos que em outras formas de convivência podem parecer absurdos, cada vez mais passam a ser tidos como normais por indivíduos que buscam se adaptar às práticas sociais vigentes. Dessa forma, é moldada uma normalidade produtora de adoecimento individual e coletivo, como apontado por alguns autores. Eles afirmam que um estado de extrema adaptação a esquemas sociais adoecidos gera uma enfermidade chamada normose. Este é um estado patológico que pode ser delimitado como:

[...] o conjunto de normas, conceitos, valores, estereótipos, hábitos de pensar ou de agir, que são aprovados por consenso ou pela maioria em uma determinada sociedade e que provocam sofrimento, doença e morte. Em outras palavras, é algo patogênico e letal, executado sem que os seus autores e atores tenham consciência de sua natureza patológica (WEIL; LELOUP; CREMA, 2003, p. 98).

A normose é uma autêntica geradora de catástrofes e de angústias, dos mais diferentes tipos e proporções. O normótico vive seguindo as regras e valores sociais à risca, como se suas ações fossem frutos das próprias escolhas e valores. Ele não consegue perceber que age condicionado, inconscientemente, pela sociedade normótica à qual se adaptou. Apesar do indivíduo não perceber que está vivendo a

normose, ele sente as suas consequências a todo instante. Provavelmente, foi o que aconteceu com Arthur e com grande parte dos habitantes de Gotham City.

Das alucinações

O desenrolar do filme mostra uma sucessão de acontecimentos na vida de Arthur que mina tudo o que ele acredita e destrói as bases afetivas e emocionais que o sustentavam. Ele leva uma surra, perde o emprego, descobre que sua mãe mentiu a vida toda para ele, que, possivelmente, foi adotado e que sofrera muitos abusos na infância. Além disso, ele é humilhado por quem seria seu pai, Thomas Wayne, e por Murray, pessoa por quem nutria afeto e via como um amigo ou pai, mesmo sem conhecer pessoalmente, entre outras decepções.

Arthur sofre também com os estigmas proporcionados pelo fato de ter uma doença mental em uma sociedade que não aceita o diferente e que se assusta perante o que não entende ou controla. Para agravar a situação, o distúrbio do seu riso descontrolado ao ficar nervoso dificulta ainda mais a sua interação social. Ele é considerado por quem o conhece e por quem convive com ele como um ser excêntrico, esquisito. Um exemplo disso se dá na conversa com o chefe da equipe de palhaços, Hoyt. Ele fala para Arthur que os outros palhaços não se sentem à vontade quando ele está por perto, pois acham que ele é estranho. O estranho incomoda, assusta, gera temor:

Num mundo constantemente em movimento, a angústia que se condensou no medo dos estranhos impregna a totalidade da vida diária – preenche todo fragmento e toda ranhura da condição humana (BAUMAN, 1998, p 21).

Além dos diversos tipos de sofrimento experimentados cotidianamente, Arthur se sente desconectado de toda a realidade que lhe rodeia. Outro fator que deteriorou a sua condição psicológica foi a negligência do Estado no cuidado da sua saúde mental. Em certo momento do filme, ele fica tão perturbado que pede o aumento da sua medicação. Ele chega a afirmar que se sentia melhor quando estava no sanatório.

Entretanto, devido a adoção de uma política de cortes de gastos, o aparato estatal interrompeu o fornecimento dos seus remédios, suspendendo-se a continuidade do acompanhamento terapêutico feito pela assistente social. Com a falta dos medicamentos, os atos de Arthur passaram a ficar mais descontrolados e com consequências ainda mais graves, apesar de ele dizer que está bem e que se sente muito melhor após ter parado de tomá-los.

Já sem conseguir ordenar minimamente seus pensamentos e sentimentos, e sem fazer questão de que os seus pés estejam apoiados

no chão da realidade, Arthur vai até o hospital onde sua mãe, Penny Fleck, encontra-se internada. Ela era a pessoa com quem Arthur tinha a maior relação de proximidade, na qual havia respeito, cuidado e carinho. Penny o chamava de Feliz, que era o seu apelido carinhoso desde a infância e dizia que Arthur veio ao mundo para trazer felicidade às pessoas.

Ao contrário do que relatava sua mãe, a infância de Arthur foi marcada por sofrimento, abandono e traumas. Ele também se vê envolto em uma encruzilhada em relação a quem é o seu pai. Penny nunca abordava esse assunto. Em um momento de extrema dificuldade, no qual sua adorada mãe está correndo risco de morte, Arthur lê, em uma das muitas cartas que Penny envia para Thomas Wayne, que ele é o seu pai. Ao saber disso, ele vai em busca de Wayne.

Ao tentar se aproximar de Thomas, Arthur conhece uma outra versão dos fatos. Na versão contada friamente por quem ele pensara ser seu pai, Arthur teria sido adotado por Penny, e Thomas era apenas o chefe dela na época em que tal situação ocorreria. Fato que, segundo Wayne, também se deu em meio a crises mentais de Penny. Essas circunstâncias são corroboradas por notícias de jornais da época e pelo prontuário de internamento de Penny Fleck no Asilo de Arkham, ao qual Arthur teve acesso.

A sutileza com que foi feita a ficção não nos permite concluir se a mãe mentia sobre a gravidez e a paternidade do seu filho ou se fora vítima de uma trama ardilosa, engendrada por um poderoso empresário para ocultar um filho fruto de um caso extraconjugal com sua funcionária. Apesar de ter recebido o apelido carinhoso da mãe de Feliz, Arthur diz “eu nunca fui feliz nem um minuto da minha desgraçada vida”. O certo é que ele fora criado de forma solitária, por uma mãe diagnosticada como psicótica e portadora de transtorno de personalidade narcisista, segundo os psiquiatras do Asilo Arkham.

Independentemente da credibilidade das narrativas, o conhecimento da versão que aponta Arthur como filho adotivo e a possível trama de mentiras contadas a vida inteira por sua mãe, fizeram com que ele perdesse a única base afetiva que lhe restava. Inundado por sentimentos de decepção e de raiva, Arthur tem uma espécie de colapso psíquico e mata a sua mãe. Ao asfixiar Penny com o travesseiro, ele diz: “Eu achava que minha vida era uma tragédia, hoje eu percebo que ela é uma fodida comédia”.

Nesse momento podemos ver a fase final da transformação de Arthur em Joker. A sua vida foi ficando vazia, sem perspectivas ou direção. Ao explicar o porquê de ter matado os homens no metrô, Arthur fala: “eu não tenho mais nada a perder. Nada mais pode me machucar. Minha vida não passa de uma comédia”. A cada nova decepção os traços de sua doença mental vão ficando mais agudos. As

alucinações, os comportamentos agressivos e as atitudes descoladas da realidade passam a ser frequentes.

Devido a tamanha falta de sentido em sua existência, Arthur pensa, planeja e ensaia suicidar-se. Os pensamentos sobre sua própria morte rondam sua cabeça e fazem parte dos seus escritos, como visto pela assistente social em seu diário: “só espero que minha morte faça mais centavos que minha vida”. Quando está em busca de uma forma que pelo menos dê sentido e significado à sua morte, já que não os encontrara em vida, ele recebe uma ligação convidando para participar do programa de Murray.

O que durante muito tempo fora um sonho de encontrar alguém querido e admirado, além de ser uma possibilidade de projeção para sua carreira de comediante, agora aparece como a oportunidade para realizar o seu grande final. Seria, enfim, o seu momento de glória: um suicídio ao vivo, em frente das câmeras de um programa popular da TV. Para isso, ele faz toda uma preparação. A maquiagem, o figurino e a caracterização do ser que estava prestes a nascer ficam impecáveis, com direito a maquiagem na língua, mostrando o quanto ele não está mais disposto a seguir nenhuma regra ou convenção social.

No camarim, nos instantes prévios à entrevista, Arthur é visitado por Murray e pede para que ele não lhe apresente com seu nome. Finalmente, depois de anos no processo de gestação, é consolidada a morte de Arthur Fleck para que seja possível o nascimento de Joker. Dali em diante, já não haverá mais dúvidas, temores, remorso, remédios ou hesitações. Joker vê com clareza o caminho que deve seguir. O seu olhar é confiante e sua postura altiva. Ele é um ser inteligente e capaz de desafiar e superar o sistema, ao passo que Arthur era sempre confuso, frágil, atrapalhado e se dava mal na maioria das suas ações.

Sentado no sofá do famoso entrevistador, Joker se dá conta de que Murray, em sua forma de condução do programa e na relação com seus convidados, representa bem o modo como a sociedade trata seus integrantes. O apresentador sempre se coloca em uma posição de superioridade, utilizando quem está ali apenas para os seus interesses e o seu próprio engrandecimento.

Murray faz vários comentários denegrindo Joker, o que provoca gargalhadas e arranca aplausos da plateia. Ele busca o riso e o sucesso independentemente de quem seja o alvo da piada e de quem vai se sentir humilhado ou sair machucado com isso. Provavelmente, muitos dos integrantes do público, que se tornaram momentaneamente algozes de Joker, passam por problemas e sofrimentos semelhantes aos que Arthur passava. A transcrição a seguir, um dos trechos da fala de Joker na entrevista no programa de Murray, coloca-nos frente a frente com uma realidade na qual somos todos algozes, cúmplices e vítimas, reciprocamente, nos ciclos de sofrimento do existir:

A comédia é subjetiva, Murray. Não é o que dizem. Todos vocês, o sistema que sabe tanto, vocês decidem o que é certo e o que é errado. Assim como vocês decidem o que é engraçado ou não é. (...) Matei aqueles caras porque eles eram horríveis. Todo mundo é horrível hoje em dia. Só isso já faz qualquer um enlouquecer. (...) Por que todo mundo se abala por causa deles? Se fosse eu morrendo na calçada, passariam por cima. Passo todo dia por vocês, e não me notam. Mas, e esses caras? Só porque Thomas Wayne chorou por eles na TV? (...) Você já viu como é lá fora, Murray? Alguma vez você saiu de verdade do estúdio? Todas as pessoas só berram e gritam umas com as outras. Ninguém mais é civilizado. Ninguém pensa como é estar no lugar da outra pessoa. Acha que homens como Thomas Wayne se perguntam como é ser alguém como eu? Ser alguém senão eles mesmos? Não se perguntam. Eles acham que vamos ficar quietinhos e aguentar tudo como bons meninos. Sem reagir, sem perder o controle!

A sociedade que ri de tudo e de si própria, sem se importar com os cuidados que seus integrantes necessitam, tampouco com as suas próprias necessidades de mudança, ganha um novo adepto. Joker entra definitivamente na lógica do espetáculo que impera em Gotham City. Nessa forma de convívio social, o riso, o sucesso e a felicidade são elementos buscados a todo custo, inclusive custando vidas, desde que não seja a própria. Isso faz com que Joker mude seu plano de suicídio, uma atitude corriqueira dentro da sociedade mundial, e passe a pensar em cometer um homicídio.

Joker decide enfrentar Murray, um representante dos triunfadores da organização social que dilacerou Arthur e permitiu o seu nascimento. Ele está indo contra uma sociedade que oprime constantemente os seus membros e explora suas forças e talentos em benefício próprio. Aquele que fora visto como seu ídolo, seu pai e seu amigo, passou a ser visto como o seu inimigo. Seria necessário o seu aniquilamento para sentir-se livre de verdade:

Você é horrível, Murray. (...) Mostrando meu vídeo, convidando-me para o programa. Você só queria debochar de mim. Você é igualzinho a todos eles. (...) (Joker sorri) (...) Que tal outra piada? O que você recebe quando cruza um solitário doente mental com uma sociedade que o abandona e o trata que nem lixo? Vou te dizer. Você recebe o que merece.

Joker dispara contra a cabeça de Murray, matando-o na frente das câmeras, ao vivo, no palco do seu programa de entrevistas. Para a nossa tranquilidade, isso não passa de ficção. Ou será que o assassinato do embaixador russo, em frente dos repórteres e das câmeras, em uma galeria de arte na Turquia, aproxima a realidade da fantasia? Mert Altintas, o atirador da vida real, disparou nove tiros em um protesto contra as atrocidades cometidas na guerra da Síria. Depois de realizar o

seu ato desesperado, ele diz que enquanto as atrocidades durarem naquele país ninguém estará seguro.

Parece ser que um dos nossos maiores desejos é desfrutar de liberdade plena, mantendo níveis altos de segurança em nossa existência. Para isso, de forma ingênua, esforçamo-nos para entender a lógica do mal ou da loucura, pois assim pensamos estarmos a salvo dos perigos e das ameaças do mundo. Essa ilusão é alimentada em alguns momentos do filme, a exemplo de uma das suas cenas mais marcantes.

Randall e Gary, ex-colegas de trabalho de Arthur, vão visitá-lo com a desculpa de prestarem apoio emocional devido ao falecimento da sua mãe. Entretanto, o real motivo da visita era a preocupação de Randall com a investigação policial sobre o assassinato dos três homens no metrô, já que este tinha dado a arma para Arthur.

Movido por inúmeros impulsos, Arthur mata cruelmente Randall, desferindo-lhe golpes de tesoura no pescoço e no olho. Vê-se que ele desfruta ao ver o corpo do odiado colega no chão, sentindo no seu rosto o sangue do defunto. Percebendo o desespero de Gary, palhaço anão, que possivelmente sofrera tantas humilhações na vida quanto ele, Arthur diz que Gary pode ir embora. Ele tenta tranquilizá-lo dizendo que não o fará mal nenhum, afinal Gary era a única pessoa que tinha sido legal com ele.

Cenas como esta buscam explicar ações inexplicáveis. Elas tentam dar uma lógica para ações que não têm lógica, utilizando os artifícios da disputa entre o bem e o mal, das causas e efeitos. Parte da humanidade busca alimentar o pensamento consolador de que só sofrerão as consequências das ações do psicopata e do criminoso, bem como apenas serão oprimidos pelo sistema, pela sociedade ou pelo Estado aqueles que, de alguma forma, se comportaram mal, ou seja, que fizeram por merecer.

Será que esse ser humano, o mesmo que acreditou na ilusão iluminista de que a razão traria respostas para tudo e permitiria o entendimento pleno do universo, compreendeu a complexidade da obra cinematográfica em questão? Será que ele utiliza esse mesmo prisma na busca pela descoberta das dinâmicas da sua própria existência?

Esta é a vida, transitando entre ficção e realidade, devaneio e concretude, sonhos e alucinações. Ela é algo que nos traz muito mais perguntas e dúvidas do que respostas e certezas. A ilusão do viver estará sempre como uma névoa a frente dos nossos olhos, parecendo a incógnita do filme que não nos permite afirmar quais são as suas partes que aconteceram ou não; ou se tudo não passou de um devaneio de um paciente psiquiátrico em sua consulta rotineira no asilo onde está internado há anos... não sabemos! Não sabemos? *That 's life...*

Referências

Atirador mata embaixador russo na Turquia. Jornal da Record, publicado no Youtube, em 19/12/2016. Duração, 1:15. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=A5_W1fLofnk&bpctr=1612134076. Acesso em 15/01/2021.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade.** Tradução Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade.** Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Retrotopia.** Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

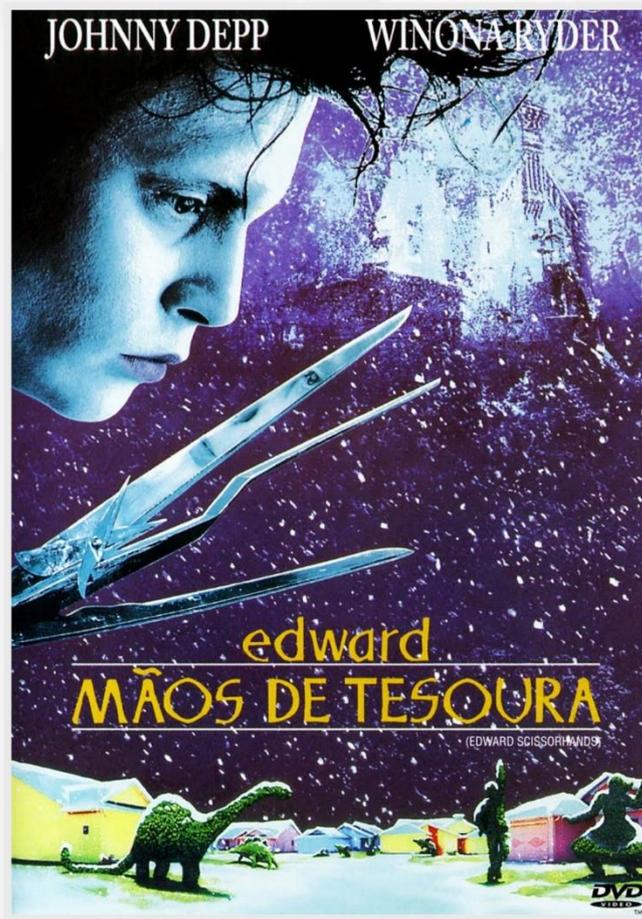
Coringa. Direção: Todd Phillips. Produção: Village Roadshow Pictures. Estados Unidos: Warner Bros, 2019.

WEIL, Pierre; LELOUP, Jean-Yves; CREMA, Roberto. **Normose: a patologia da normalidade.** Campinas-SP: Verus, 2003.

Capítulo 05

MONSTRO JURÍDICO-NATURAL: RELAÇÃO ENTRE O MÃOS DE TESOURA E A GENEALOGIA DOS ANORMAIS DO FILÓSOFO MICHEL FOUCAULT

Jefferson de Souza Maia



RESUMO:

De um lado temos o filósofo Michel Foucault que, em seu curso ministrado em 1974-1975 no Collège de France, *Os anormais*, mostra como historicamente surgiu e ocorreu a formação da ideia de anormal, a partir do entrelaçamento de três figuras: o monstro, o indivíduo a ser corrigido e o masturbador. A primeira delas se notabiliza pela deformação biológica dos corpos, fenômeno que, embora nos dias atuais tenha esclarecimento científico, em outros momentos históricos serviu para estigmatizar indivíduos. De outro lado há “Edward, mãos de tesoura”, produção cinematográfica dirigida por Tim Burton e estrelada pelos atores Johnny Depp e Winona Ryder, que de maneira similar à ideia de Foucault, apresenta Edward (personagem principal) como um ente socialmente anormal e monstruoso: um homem artificialmente criado em laboratório e que por circunstâncias fortuitas seu criador morre antes de terminá-lo, deixando-o sem as mãos. Edward sobrevive com enormes e afiadas tesouras no lugar das mãos, já que era previamente utilizado como cortador de vegetais, daí a ideia de anormal. A ideia de monstro social configura-se historicamente como indissociável do estranhamento social para com anomalias físicas. O presente ensaio pretende, portanto, fazer uma análise das visões de monstruosidade que atravessam o pensamento foucaultiano e a audiovisualidade do filme, destacando alguns aspectos de ressonância entre ambos.

Palavras-chave: Anormais. Edward. Foucault. Monstro.

Análise genealógica

Que é o homem? O que é ser humano? Tais perguntas provêm, por assim dizer, da antropologia. É sabido que o objetivo da antropologia é buscar um entendimento amplo, comparativo e crítico dos seres humanos, seus conhecimentos e formas de ser¹. Definições a parte, o esclarecimento sobre o conceito de ser humano foi sendo metamorfoseado a medida que os estudos sobre o mesmo foi progredindo rumo a um melhor entendimento, numa espécie de devir conceitual. Para Demócrito, considerado o principal representante da escola atomista e que defendia uma explicação totalmente material e mecanicista do mundo, o homem não seria mais do que o agrupamento de partículas indivisíveis, a saber, os átomos. Por outro lado, para Platão, rival ideológico de Demócrito, o homem seria dividido em corpo e alma. O corpo era a matéria e a alma era o imaterial e o divino que o homem possuía. Enquanto o corpo sempre está em constante mudança de aparência e forma, a alma não muda em hipótese alguma, sendo a mesma perfeita a partir do momento em que nascemos. As verdades essenciais estão escritas na alma eternamente, porém ao nascermos esquecemos, pois a alma é aprisionada no corpo².

Para os gregos os persas seriam homens bárbaros. De maneira egocêntrica, quem não fosse grego não seria civilizado e, portanto, o bárbaro seria um ente de aparência humana, mas radicalmente distinto do grego, ou seja, alguém que não seria um verdadeiro ser humano, ideia que justificava o tratamento dos “bárbaros” como um objeto, podendo, inclusive, ser escravizado.

Na chamada controvérsia de Valladolid, debate que ocorreu no ano de 1550, quando o imperador espanhol Carlos V convocou uma junta de quatorze importantes teólogos, que se reuniu na cidade espanhola de Valladolid, nos anos 1550 e 1551, com o encargo de decidir se era justa a conquista espanhola do Novo Mundo, a ideia de homem ganha novos episódios. Sob a justificativa de levar costumes mais civilizados e a fé cristã aos povos pagãos, usaram a força para

¹ Além disso, a antropologia abrange o estudo do ser humano como ser cultural, fazedor de cultura. Investiga as culturas humanas tanto no tempo quanto no espaço, suas origens e desenvolvimento, suas semelhanças e diferenças, tendo seu foco de interesse voltado para o conhecimento do comportamento cultural humano, adquirido por aprendizado social (não se limitando apenas ao ser biológico, mas também compreendendo o ser cultural). Logo, a partir da compreensão da variedade de procedimentos culturais dentro dos contextos em que são produzidos, a antropologia, como o estudo das culturas, contribui para erradicar preconceitos derivados do etnocentrismo, fomentar o relativismo cultural e o respeito à diversidade.

² Essa visão, sofrendo algumas alterações de quando em quando, influenciou vigorosamente a ideia de homem no ocidente.

escravizar e se apropriar das terras e riquezas dos nativos. Tornou-se necessário pensar algumas questões importantes: é justa a guerra movida contra o índio a fim de torná-lo cristão? Era legítima a conquista espanhola do Novo Mundo? Os índios eram seres humanos ou uma espécie inferior de Homem que precisava ser tutelada por outros de costumes mais civilizados (pelo conquistador espanhol)? São filhos de Deus a serem evangelizados ou, estando em um estado natural de barbárie, podem ser submissos ao trabalho forçado? Tais questionamentos monopolizaram a reunião³.

No período da idade média, o homem seria a cereja do bolo da criação divina, por assim dizer, sendo verdade também que a partir da modernidade a concepção de homem sofre outra mutação – totalmente antagônica à ideia clerical:

Darwin reduziu o homem a um animal em luta para transiente dominação do globo. Deixou o homem de ser filho de Deus; passou a filho da luta, com suas guerras crudelíssimas a espantarem os mais ferozes animais. A espécie humana não era mais a criação favorita duma deidade benevolente, e sim, uma espécie simiesca, que os azares da mutação e da seleção ergueram a precária dignidade, e que a seu turno está destinada a ser superada e desaparecer. (DURANT, 1969, p. 26-27).

Charles Darwin e a teoria da evolução, por seleção e competição natural, mostrou que o ser humano é apenas mais um animal entre todos do planeta e que por situações ocasionais de mutações conseguiu chegar ao topo da cadeia.

Psicólogos experimentais e neurologistas, já na década de noventa dos anos dois mil, deram início a uma disciplina chamada neurociência. Neurociência é a área que estuda o sistema nervoso, visando desvendar seu funcionamento, estrutura, desenvolvimento e eventuais alterações que sofra. Segundo neurocientistas, como Sam Harris (2012) e Miguel Nicolelis (2011), todos os nossos pensamentos e ações são redutíveis a processos bioquímicos no cérebro (disseminação de uma abordagem totalmente naturalista da realidade), ou seja, alegrias e dores, memórias e ambições, senso de identidade pessoal e, surpreendentemente, o livre-arbítrio, não é de fato nada mais do que um agrupamento de células, ou mais precisamente neurônios. O

³ Os espanhóis, com seus cavalos, suas espadas e lanças começaram a praticar crueldades estranhas; entravam nas vilas, burgos e aldeias, não poupando nem as crianças e os homens velhos, nem as mulheres grávidas e parturientes e lhes abriam o ventre e as faziam em pedaços como se estivessem golpeando cordeiros fechados em seu redil. Faziam apostas sobre quem, de um só golpe de espada, fenderia e abriria um homem pela metade, ou quem, mais habilmente e mais destramente, de um só golpe lhe cortaria a cabeça, ou ainda sobre quem abriria melhor as entranhas de um homem de um só golpe. (CASAS, 1984, p.33).

homem é o próprio cérebro. Como se percebe, para cada momento histórico e corrente de pensamento, é possível identificar conceitos distintos de homem, bem como concepções inferiores aqueles tidos como homens autênticos (gregos e bárbaros).

O importante a se destacar é que a análise genealógica de um conceito ou uma ideia, como a concepção de homem mencionada acima, é uma tarefa recorrente para filósofos e historiadores. Nietzsche, em sua análise da moral, por exemplo, apresenta sua tese dos valores como um estudo que visa, além do seu aprendizado filológico, a investigação histórico-cultural da origem de nossos preconceitos morais. Correndo na mesma esteira, Foucault também lança mão da análise histórica e teoriza uma genealogia, não especificadamente do homem ou da moral, mas do anormal.

Seguindo o método de investigação genealógico (nesta fase, o autor se dedica a trabalhar com a questão do poder sobre o corpo e a constituição dos sujeitos), Foucault (2001) sintetiza a definição de homem anormal em: o monstro, o indisciplinado ou indivíduo a ser corrigido, e o onanista. Para Foucault, o anormal do século XIX é um descendente destes três elementos. O indivíduo anormal foi marcado, no século XIX, pelos saberes e práticas médicos e judiciários, além das instituições criadas especialmente para ele. Entretanto, das três definições de anormalidade as quais o filósofo chegou, destacaremos a primeira, por motivos de similaridade com o filme de Edward.

O monstro como anormal

De acordo com o autor de “Os anormais”, o monstro aparece como um fenômeno jurídico-biológico, pois o fato de nascer deficiente o fazia um transgressor das leis divinas, sendo assim o monstro uma mistura do impossível com o proibido. Nesse espaço, o monstro aparece como um fenômeno ao mesmo tempo extremo e raro. Conforme Foucault (2001, p.70): “A própria existência do monstro já é uma perturbação à ordem”. Indivíduos com alguma anormalidade física eram rotulados por um misto de homem e animal, assim como, por exemplo, na simbologia católica onde o demônio foi representado como uma mistura de homem e boi. Em outras palavras: o monstro é entendido aqui como a transgressão dos limites naturais, a aberração. Conforme Foucault: “Só há monstruosidade onde a desordem da lei natural vem tocar, abalar, inquietar o direito, seja o direito civil, o direito canônico ou o direito religioso” (2001, p. 79)⁴. Isso se relaciona

⁴ Desde a Idade Média, são relatados casos em que indivíduos como judeus, hereges, assassinos, hermafroditas, mulheres, homossexuais e vários outros grupos foram acusados de cometer atos contra os costumes morais e religiosos predominantes. Muitas pessoas foram torturadas, queimadas e seus corpos dilacerados em praça pública, conforme Foucault (2010) explica.

com Durkheim (1982), quando defende que as anomias são importantes porque reforçam os laços entre as pessoas e traçam uma distinção entre quem faz ou não parte do grupo, o que é a norma e como se comportar diante dela.

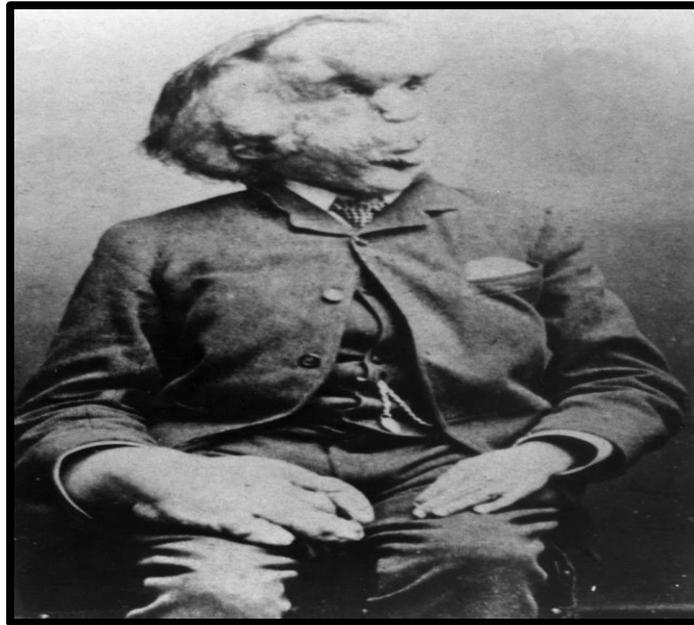
A pesquisa histórica de Foucault mostra que a figura do monstro foi sendo relacionada, ao longo do tempo, não apenas para com pessoas com deficiências físicas. Num primeiro momento, os judeus e hereges foram alvos recorrentes. Posteriormente, no período do Renascimento, Foucault fala que a figura monstruosa passa a não ser mais a mistura entre espécies, mas outro caso exótico que ocorre: a existência de gêmeos siameses. Se antes as pessoas não conseguiam classificar o monstro entre animal e humano, agora não se pode mais contar, pois se trata de dois irmãos compartilhando parte de si mesmos, fenômeno hoje conhecido pela medicina como *fetus in fetu*, caso raro no qual um feto não viável ou malformado é englobado pelo feto do seu gêmeo com desenvolvimento normal, em geral alojando-se no abdômen. As concepções de monstros mudam, mas o elemento religioso segue o mesmo. Foucault explica que no ato do batismo pensava-se que deveriam batizar o “monstro” duas vezes, pois se acreditava que tivesse duas almas, justificando a necessidade de dois batismos, apesar de compartilharem partes do mesmo corpo.

Já no período da Idade Clássica, a figura dos hermafroditas assume o papel de monstro da vez, inclusive sofrendo perseguições e por muito tempo sendo executados e queimados. A interpretação de tal fenômeno natural ficou, novamente, por conta daqueles que defendiam valores religiosos: em casos em que se verificava a presença de dois sexos, o indivíduo era acusado de manter relações sexuais com o diabo e isso teria lhe acrescentado um segundo sexo. É por ter havido esse tipo de ideia que moral, ética e religiosamente é estigmatizada a figura do monstro.

Já no século XIX há outra mudança na forma como o monstro é percebido. Tal mudança ocorre do estado de anomalia que ameaça a ordem social, para o monstro que esteticamente atende a interesses de entretenimento, devido à tendência de fascínio e curiosidade para com indivíduos que apresentem divergências físicas, por assim dizer. Através dos *freak shows*, eventos que existiram em diversos países, e que apresentavam indivíduos com aspectos fenotípicos divergentes para fins não somente informativos, mas também de entretenimento, a figura do monstro passa a ser frequentemente ridicularizada.

Alguns indivíduos ganharam notoriedade com esses eventos. Um dos mais famosos era o britânico Joseph Merrick, conhecido como o Homem Elefante, de aparência peculiar advinda de deformidades dermatológicas e musculoesqueléticas; Etta Lake, conhecida como “senhora elástico”, exibicionista que esticava a pele por vários centímetros, caracterizada por hiperextensibilidade da pele; Chang e

Eng Bunker foram os gêmeos siameses, a cabeça de um estava entre as pernas do outro e a parte do corpo que os unia era contorcida; Johnny Eck, portador de agenesia sacral, com tronco encurtado, pernas e pés subdesenvolvidos que ficavam escondidos sob a roupa, conhecido por suas impressionantes acrobacias. Esses são exemplos de como eventos anômalos podem ocorrer e não serem completamente compreendidos. Nos últimos séculos, o desenvolvimento científico permitiu que hoje sejam conhecidas as bases fisiopatológicas de diversos quadros que outrora foram incógnitas.



Joseph Merrick, o portador do fenótipo de “homem elefante”.



Etta Lake, a “senhora elástico”.



Chang e Eng Bunker, os “gêmeos siameses”.



Johnny Eck, um portador de agenesia sacral que se destacou nos freak shows.

Edward, Mãos de Tesoura

Um dos mais famosos filmes de Tim Burton, “Edward mãos de tesoura” foi lançado em 1990 com Johnny Depp, Wynona Rider, Vincent Price e Dianne Wiest. O filme traz o personagem Edward como centro da história, um ser que remete ao monstro pesquisado por Foucault.

Criado por um cientista solitário (Vincent Price) num castelo no alto de uma colina afastado da cidade, Edward é uma máquina construída como homem. Seu criador morre antes de conseguir finalizá-lo, deixando-o sem as mãos humanas, ficando sozinho no castelo e com as tesouras no lugar das mãos (Edward foi pensado a partir de um robô que seu criador possuía, que fazia parte da linha de fabricação de biscoitos em formatos diversos. Foi a partir de um biscoito em formato de coração que surgiu a ideia de um robô homem, mas as mãos ficaram faltando, enquanto isso Edward ficaria com as tesouras provisoriamente). É descoberto acidentalmente por Peg Boggs (Dianne Wiest), vendedora de cosméticos, e levado para morar com ela e sua família na cidade. Edward passa a conviver com os habitantes da cidade, e se apaixona por Kim (Wynona Rider), filha de Peg, que também se apaixona por ele, mas enfrentam inúmeros obstáculos para esse amor, sobretudo a condição não humana de Edward. Com Edward na cidade temos uma série de acontecimentos e desventuras com a população, muitas vezes fruto da inocência de Edward, que passam por momentos que vão do amor, da curiosidade, ao medo e a repugnância.

Em uma cidade pequena, qualquer novo habitante se torna a novidade recorrente das conversas da vizinhança, mas se esse indivíduo tiver tesouras no lugar das mãos o impacto inicial se torna mais marcante. É a temática do estranho. Tal como nos *freak shows*, a presença de Edward começa a atrair curiosos dispostos a qualquer ação para ter contato com o anormal, de tal maneira que o homem de tesouras acaba sendo usado, pelo filho mais novo de Peg, como experimento científico na escola e acaba participando de um programa televisivo de perguntas, afinal, agora dentro da sociedade ele precisa pensar em “ganhar a vida”. A característica de show de horrores do programa de televisão fica evidente no diálogo que Edward tem com uma mulher que está na plateia:

“MULHER 3

Mas se você tivesse mãos regulares, você seria como todo mundo.

EDWARD

Sim eu conheço.

APRESENTADOR DE TV

Eu acho que ele gostaria disso.

MULHER 4

Então ninguém pensaria que você é especial. Você não estaria na TV nem nada.

PEG

Não importa o que aconteça, Edward sempre será especial.

Trecho extraído do filme.

Mais:

Edward, no entanto, não se orgulha de sua diferença, mas sofre com o isolamento que sua alteridade o forçou e diz a Peg em seu primeiro encontro: “Estou inacabado”. Portanto, ele se sente mais um fracasso do que um rebelde cultural. Suas mãos em tesoura são uma metáfora perfeita para seu senso de alteridade social, pois não podem tocar sem machucar inadvertidamente os outros (RONDEBOOM, 2006, p.39).

E junto com essa demanda, por assim dizer, entra em cena o processo de adaptação e educação social: disciplinar, civilizar e moralizar (tirar da selvageria). Edward precisa aprender a se vestir, se comportar em uma mesa de refeições e se relacionar com os vizinhos (ética e moral). Entre esses vizinhos, temos a imagem da religiosa radical que abomina completamente a presença de Edward, o classificando como aberração, um ser que não teria sido criado por Deus. É o estigma da violação da natureza, a qual Foucault se refere em seu livro, bem como outros autores:

O monstro no Renascimento era objeto de especulações cósmicas: originário dos desígnios de Deus ou do diabo, daquilo que era determinado pela conjunção de estrelas ou cometas, da cópula da espécie humana com outras espécies ou dos defeitos de anatomia dos progenitores. [...] o monstro é resultado de uma desordem na imaginação materna que apaga a figura do pai e concentra-se em outra figura como modelo para o rebento que virá a ser. (MAGALHÃES, 2003, p. 24).

Na trama a situação de Edward só piora, pois ele começa a ser acusado injustamente de ter cometido agressões físicas. Há uma mudança do monstro como figura exótica e como abominação divina (por parte da religiosa radical) para outro tipo de monstro o qual Foucault fala: o monstro moral. Ocorre uma mudança muito importante no sentido de referenciar um monstro e um criminoso. Existe agora uma suspeita de monstrosidade no fundo de qualquer ato criminoso. Por isso, explica Foucault:

Creio que, até os séculos XVII-XVIII, podia-se dizer que a monstruosidade, a monstruosidade como manifesta, ao natural da contra natureza, trazia em si um indício de criminalidade. [...] Todo criminoso poderia muito bem ser, afinal de contas, um monstro, do mesmo modo que outrora o monstro tinha uma boa probabilidade de ser criminoso. (FOUCAULT, 2001, p. 101).

É bem verdade que, para os cinéfilos de plantão, Tim Burton se apropriou com maestria de outro clássico, *Frankenstein*. Não só pela ideia de um inventor dar vida a algo inanimado, mas também por toda referência de fotografia, bem como a simbologia de um Prometeu moderno: o roubo do “fogo” de Deus, que o dá aos homens e por isso é castigado. Entretanto, há vários fatores que tornam possível a correlação de Edward com a obra de Foucault, como foi demonstrado.

Considerações finais

O filme de Tim Burton não busca ajustar seu monstro ao padrão social da vida suburbana onde ele se encontra, pelo contrário: funciona como uma dura crítica à padronização da vida, dos costumes e desejos sociais. O diretor destaca a maneira como Edward mantém certo distanciamento. Mesmo as pessoas o tratando cada vez mais como uma celebridade local, Edward permanece introvertido e tímido, longe de se adequar aos hábitos da comunidade ou compartilhar os interesses e futilidades do dia a dia. Assim também o faz Foucault, denunciando um modo de pensar que no passado foi responsável por desastres sociais incomensuráveis. O “monstro”, quando associado à curiosidade, misticismo e fascínio, acaba se tornando em repulsa expressada por diversas populações ao longo da história, bloqueando o esclarecimento necessário sobre o assunto em questão. Dessa forma, observa-se que a desmistificação desses indivíduos envolve preceitos de humanização, ética e respeito perante a sociedade.

Referências

CASAS, Bartolomeu de Las. **Brevíssima relação da destruição das Índias: o paraíso destruído**. Tradução de Heraldo Barbuy. Porto Alegre: L&PM, 1984.

DURAN, Will. **Os grandes pensadores**. 8. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

DURKHEIM, E. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1982.

FOUCAULT, M. **Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 2010.

HARRIS, S. **Free will**. New York: Free Press, 2012.

MAGALHÃES, Célia. **Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira**. UFMG Editora. Belo Horizonte: 2003.

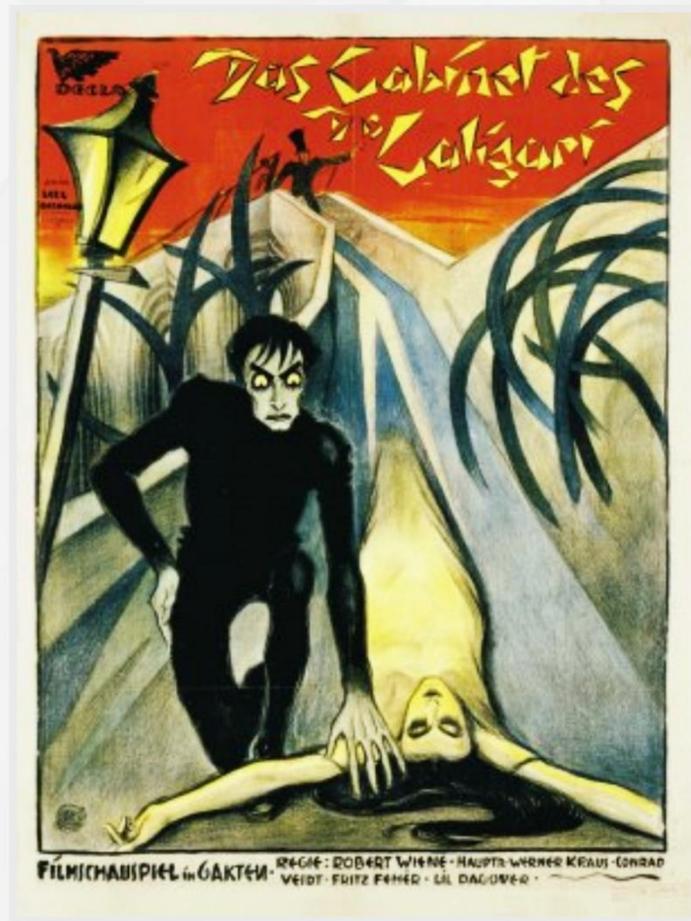
NICOLELIS, Miguel. **Muito além do nosso eu: A nova neurociência que une cérebro e máquinas – e como ela pode mudar nossas vidas**. Tradução do autor: revisão Giselda Laporta Nicolelis. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RONDEBOOM, V. **American Beasts: The Cinematic Revision of Beauty and the Beast in The Elephant Man and Edward Scissorhands**. Utreque: Utrecht University, 2006.

Capítulo 06

O HORROR NAS PROFUNDEZAS DO SER EM O GABINETE DO DOUTOR CALIGARI

Stamberg José da Silva Júnior



RESUMO:

Neste breve capítulo, buscamos compreender a importância e relevância do marco inaugural do cinema de horror, o filme *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920), de Robert Wiene. As múltiplas questões suscitadas tanto pela diegese fílmica quanto pela *mise-en-scène* são abordadas visando compreender a obra a partir de sua conexão com o período histórico-social em que emerge, mas também com os traços psicológicos do humano a qualquer tempo. Assim, discutimos os aspectos do Expressionismo – vanguarda mãe do filme – e do próprio *Caligari* a partir de autores da comunicação e da arte que se debruçam sobre essas temáticas.

Palavras-chave: Expressionismo. Primeira Guerra Mundial. Robert Wiene.

Introdução

Angústia. Inquietação. Estranheza. *Pathos* trágico. Manipulação. Luz e Trevas. A dissolução do ser em um mundo em que nada está fixo: o que será que há escondido por trás do que queremos esconder? As sombras das luzes da pretensa racionalidade moderna assentam-se sobre o sujeito.

Os primeiros sintomas de um mal-estar com o paradigma iluminista começam a aparecer nos princípios do século XX. Talvez antes já tivessem se mostrado na ressaca que o movimento romântico trouxera nos séculos predecessores. Mas, para onde teriam ido as obscuridades dos ideais utópicos que a modernidade e toda a sua lógica mecanicista havia prometido?

Um horror sem nome passa a atravessar os sujeitos, os sentimentos e o pensamento. O conceito de vontade como algo cego e não-racional em Schopenhauer (2001) e a ideia de mundo como representação dessa vontade; a morte de Deus e a crítica de Nietzsche (2013) acerca da transcendência, dos valores, da razão e da metafísica, além do estímulo do filósofo ao corpo e aos instintos; os estudos sobre o desejo, a libido, os sonhos, o inconsciente e a psique humana em Freud (1996), enfim, são alguns dos exemplos das ideias que radicalizaram o século XX.

Nesse caldeirão disruptivo, a Primeira Guerra Mundial invade a Europa. O pós-guerra revela a irracionalidade estampada na tessitura da abismal catástrofe do mundo objetivo. O sujeito volta-se para dentro: a interioridade encontra-se em ruínas na desorientação de um grito mudo e perene.

Nesse estado de terra arrasada pulsarão, no velho continente, movimentos vanguardistas rebeldes contra as ortodoxias estilísticas e proclamadores de expressões mais condizentes com o que se sente e menos com a forma. Nasce, na Alemanha, o Expressionismo – movimento artístico múltiplo que pretendia mostrar, por meio de imagens exteriores, as vulnerabilidades do ambiente psicológico do humano.

Uma obra de perfeito Expressionismo não tem, portanto, o caráter de representação de um sentimento, mas de apresentação direta de um sentimento. Não chega a nós como um produto frio, porém como uma coisa ainda quente e ativa, que pulsa e respira como uma coisa viva (CARDINAL, 1984, p. 28).

Representações como as últimas pinturas de Van Gogh ou o famoso quadro *O Grito*, de Edward Munch, por exemplo, nos

atravessam pelas sensibilidades densas de suas vibrações que parecem penetrar o mais profundo de nosso ser angustiado. O cinema, como arte ainda incipiente à época, apropria-se dessa estética trazendo o horror e o insólito em cenários deformantes e acachapantes que desvelam a interioridade em dissolução do sujeito moderno. Marco do movimento expressionista na sétima arte e catalisador de influência para toda a cinematografia do horror posterior, *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920), de Robert Wiene, é a obra-prima chave desse período – e ponto nevrálgico para a compreensão da experiência estética com o cinema a partir dele.

Buscamos, neste capítulo, investigar a importância de *Caligari* para a sétima arte e, mais do que isso, compreender como as sensações trazidas pela *mise-en-scène* da obra continuam a provocar e a exprimir, por meio do horror, as sombras do sujeito moderno que parecem ser extemporâneas – mesmo passados mais de cem anos desde a divulgação do filme.

O Expressionismo e a angústia de viver

Marcado pelas teorias que evocaram o irracional, o inconsciente e as dimensões desconhecidas do humano em relação a ele mesmo, o movimento artístico conhecido como Expressionismo tem seu desenrolar enquanto vanguarda no período posterior à Primeira Guerra Mundial. Temas como a angústia, o desamparo e as vulnerabilidades do ser apresentam-se na tessitura dessa forma de criação que se rebela contra os estilos submetidos à ordenação racional em detrimento ao impulso e à espontaneidade. Prevalece, aqui, a degeneração, a deformação, o monstruoso, as sombras: aquilo que nos causa horror e aversão; aquilo que vai de encontro à lógica do progresso apregoadada pela Modernidade.

O Expressionismo constitui-se como uma “prospecção de estados fronteiros e posições extremas, que frequentemente implicam crises de decisão e gestos hiperbólicos dirigidos simultaneamente em direções contrárias” (CARDINAL, 1984, p. 17). As ressonâncias emocionais são expostas em expressões visivelmente dramáticas – não como representação de um sentimento, mas como uma apresentação direta deste.

A necessidade de exprimir-se sem restrições é o ponto nevrálgico do movimento e aponta para uma aura inquietante de emoções manifestas de modo pungente, desvelando uma conturbada alma humana. A precariedade do ser, o abandono e a tortura de viver em um mundo cuja desorientação parece absoluta são transpostas em arte, ecoando um mal-estar que distorce e contorce a aparência do real.

Ainda que se encontre como tendência, vanguarda ou mentalidade, o Expressionismo pode ser considerado uma visão de

mundo compartilhada a partir de seus predecessores artístico-filosóficos como o romantismo, o gótico e o barroco. “Mesmo diferentes em muitos aspectos, essas manifestações tinham em comum a atenção voltada à dimensão subjetiva e espiritual diante de um mundo aterrorizador” (KOHATSU, 2013, p. 104). O Expressionismo, porém, diferencia-se pelo uso de imagens assustadoras e fantasmagóricas em um cenário desolador: “o que era sonho no Romantismo torna-se pesadelo no Expressionismo” (RIBEIRO, 1964, s/p). Segundo Roger Cardinal (1984),

Apaixonado e premente, o impulso criativo da arte expressionista origina-se de um compromisso com o primado da verdade individual, pois encara a subjetividade como comprovação daquilo que é mais real. Esse compromisso é o dogma central de uma corrente de pensamento filosófico e psicológico que, originária do romantismo alemão e divulgada por pensadores individualistas tais como Stirner e Nietzsche, foi revivida enfaticamente pelo período expressionista (CARDINAL, 1984, p. 35).

A propensão do Expressionismo ao subjetivismo retoma aquilo que os movimentos anteriores supracitados apresentam: o sujeito criado em cima de crises, à beira da catástrofe e a um passo do abismo. “O sombrio permeia o psicológico do personagem expressionista, da mesma forma que atua na arquitetura da cena - ressaltando sua visão interior” (MURARI e PINHEIRO, 2012, p. 135). A utilização de elementos internos em expressões exteriores será a base da estética expressionista em sua relação com o cinema alemão daquele contexto, que recorrerá a uma *mise-en-scène* composta de temas macabros e insólitos.

Quando Nietzsche afirma orgulhosamente “Eu sempre escrevi meus trabalhos com todo meu corpo e minha vida, não sei o que querem dizer com problemas intelectuais”, está oferecendo, na sua maneira mais simples, um princípio exemplar do Expressionismo: a confiança irrestrita na expressão direta dos sentimentos que se originam da própria vida do criador, sem a mediação e a interferência provável da racionalidade (CARDINAL, 1984, p. 25).

Ao adentrar no ambiente psicológico do homem, o Expressionismo contribuiu significativamente não apenas como um fenômeno estético que é partícipe da história do cinema, mas também como um anunciador artístico que desvela o agir, o sentir e o pensar humano. Misticismo, magia, inquietação, o terror, o fantástico e as mais diversas forças obscuras coadunam a complexidade psíquica a uma complexidade ótica que se revela na diegese dos filmes desse período.

De acordo com Cánepa (2010, p. 80), “a distorção das formas, a iluminação fantasmagórica, a temática irracionalista, a estrutura narrativa instável e o exagero da interpretação dos atores” marcam a estética do cinema expressionista.

O projeto moderno de iluminar o homem por meio da razão é colocado em xeque na *mise-en-scène* do Expressionismo: os personagens são seres atormentados, amedrontados, perseguidos e distanciados da pretensa liberdade e autodeterminação apregoada pela ideologia do progresso.

Os cenários labirínticos, deformados e cheios de dobras formam um “espaço dramático regulado por forças distintas” (XAVIER, 2005, p.10), que privilegiam o escuro nas bordas e o claro no centro. Desse modo, “a iluminação e seus efeitos de luz e sombra, por exemplo, não foram apenas elementos formais para adornar os cenários, mas parte fundamental do tema central do expressionismo: a luta entre a luz e a sombra como a alegoria do conflito entre a razão e o mito” (KOHATSU, 2013, p. 106).

Figura 1: Sombras assombram o espectador e revelam a alma do personagem.



Fonte: *O Gabinete do Doutor Caligari*, 1920.

Importante ressaltar que embora hoje sejam considerados sob o rótulo do Expressionismo, os filmes daquele período apresentam uma multiplicidade de características fruto da própria diversidade plástica do movimento. Em algumas obras, as similitudes de traços como os supracitados reúnem temáticas exploradas em torno da ordem daquilo que é trágico na existência, entre eles, os “personagens obcecados por visões e conflitos internos, a personalidade cindida e a presença do duplo, a submissão voluntária dos indivíduos e a manipulação da massa” (KOHATSU, 2013, p. 104).

Segundo Eisner (1985, p. 25), essas representações estavam ligadas à alma torturada da Alemanha de então, pois “tais filmes, repletos de evocações fúnebres, de horrores, de uma atmosfera de pesadelo, pareciam o reflexo de sua imagem desfigurada e agiam como uma espécie de enxutório”.

***Caligari* e o horror na mise-en-scène**

Marco inaugural da estética expressionista e que serve de referência para a cinematografia posterior, *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene, desbrava, com seu poder imagético, truques ilusionistas fantásticos abordados a partir de uma natureza humana em bruma que sai do particular e vai ao universal.

A angustiante visão de um espaço fantasmagórico e artificial, a mimese expressivamente exagerada, as escadas e as pontes como caminhos que levam ao abismo, além da complexidade narrativa de uma história dentro de outra, assinalam a riqueza das formas apresentadas por Wiene em *Caligari*.

Um sentimento de insegurança e de insólito invade o interior de cada cena. Um clima de angústia e inquietação nascido das formas cenográficas conferem um sentido trágico à passagem dos personagens. Com tal sentido plástico, o caligarismo traduz por linhas, formas e volumes, uma intencionalidade psicológica que influi e aflui ao *pathos* trágico perturbando as personagens (DIAS, 1964, p. 56).

O caligarismo nasce, então, com uma estilística visual que denota o mundo das distorções como as ressonâncias do irracionalismo, da crítica ao método científico, das sombras e dos pesadelos dissonantes que traduzem o espírito de sua época e de todas as outras.

A atmosfera de ameaça, insegurança e medo é revelada na diegese narrativa dos filmes expressionistas como um horror inominável acerca daquilo que vai além do controle do sujeito moderno na contingência da vida.

Figura 2: A atmosfera acachapante dos cenários angulosos que compõem a *mise-en-scène* em *Caligari*.



Fonte: *O Gabinete do Doutor Caligari*, 1920.

Mas de que trata *Caligari*? O filme inicia-se com a narração de um jovem sobre estranhos acontecimentos que teriam ocorrido em sua cidade natal. No desenrolar da narrativa fílmica, a história do médico (Caligari) que ganhava dinheiro manipulando as ações do sonâmbulo (Césare) vai sendo mostrada. Caligari e Césare se instalam numa feira de atrações em uma cidade alemã e ali fascinam os habitantes pelos truques ilusionistas que apresentam. Entretanto, uma série de assassinatos começa a ocorrer desde que a dupla chegara à localidade.

Depois de algumas investigações, se descobre que Césare cometera os crimes enquanto dormia: estava sendo manipulado por Caligari. O espectador acaba por descobrir que o jovem que narra a história é o próprio Césare e que o seu médico psiquiatra é Caligari. Será que a mente turva de um louco é a única capaz de traduzir a existência terrível em que vivemos? Somos indivíduos autônomos? Estaremos sempre na mão de um outro que sabe mais do que nós? Somos nós, também, sonâmbulos a vagar?

A manipulação acerca da verdade diante de um mundo controlado pelo outro pode acarretar a visão de que por trás de cada ínfimo acontecimento reside uma dinâmica temporal e espacial que pode dificultar uma análise totalizante sobre o mundo e seus

fenômenos. Nesse sentido, o clima de desconfiança e de insólito que o enredo provoca, destila a metáfora de uma sociedade produtora de sonâmbulos que estão à mercê de uma autoridade estabelecida.

A ideia de que os carrascos controlam o mundo e que os honestos estariam cerceados da liberdade justamente por saberem a verdade é suscitada no filme, embora estejamos à mercê da subjetividade do jovem internado que narra a trama: o que ele diz é apenas loucura ou a loucura é a verdade?

Figura 3: Todos os caminhos trilhados por Césare levam-no para o abismo.



Fonte: *O Gabinete do Doutor Caligari*, 1920.

Para o estudioso do expressionismo Roger Cardinal (1984), o filme traz outros elementos que estavam presentes na literatura gótico-romântica e que é transpassada para a tela alemã. Os elementos do fantástico, por exemplo, que são expressos por meio dos cenários angulosos, dos truques ilusionistas e da atmosfera insólita revelam traços de um cinema que assumia a artificialidade como denúncia da própria “falsidade” cinematográfica.

Toda a arte do fantástico acarreta um estado de suspense incrédulo, de modo a dar a eventos paranormais o status de realidade. Em termos de diversão, isso significa que a plateia pode se sentir temporariamente aliviada das tensões do dia a dia, mas num nível mais profundo, a apresentação de uma transformação traiçoeira, a manipulação da fé, o revestir as aparências normais de uma aura de sobrenatural, pode ser interpretado como uma tentativa expressionista de induzir a plateia a sensações de ansiedade e vertigem, chamando atenção para as limitações da percepção ortodoxa (CARDINAL, 1984, p. 94).

Embora o universo fantástico não tenha sido inaugurado pelo cinema expressionista alemão, este o usou de forma exaustiva, influenciando inúmeras gerações de cineastas. Segundo Tzvetan Todorov (1992), se entende por fantástico tudo aquilo que põe em dúvida a noção de real de determinado fenômeno, isto é, quando não se consegue argumentos lógicos que o justifiquem. Para o crítico literário, qualquer fenômeno “se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico” (TODOROV, 1992, p.16).

Carregado de uma atmosfera angustiante e inquietante, *O Gabinete do Doutor Caligari* traz o desdobramento demoníaco da alma humana: Caligari é um médico respeitado e, ao mesmo tempo, o charlatão de feira. “Sou o que pareço e não pareço o que sou. Enigma inexplicável para mim mesmo: meu *Eu* está dividido em dois” (EISNER, 1985, p. 79). Reflexos de um espelho deformante, a ideia de duplicidade, cisão e divisão do mundo e das coisas internas ao humano desvela as ambivalências e contradições deste. As profundezas do ser que emanam em *Caligari* vão além do bem e do mal: “No mundo ambíguo do cinema alemão, ninguém está seguro de sua identidade, além disso pode-se muito bem perdê-la no caminho” (EISNER, 1985, p. 80)

Nesse sentido, o horror aparece como a imagem de uma constatação do exterior na completude psicológica de um interior deformado. A desorientação absoluta e a ausência de confiança em um mundo manipulador – além da falta de controle do próprio inconsciente subjetivo – destacam-se na *mise-en-scène* como uma janela para a aventura do fantástico. A atmosfera onírica de um pesadelo e a mágica abordagem da natureza humana em seus extravasamentos emocionais vinculadas a uma mimética exagerada dos atores tomam *Caligari* por uma obra que coloca o homem no centro: não mais um homem racional e iluminado, mas um indivíduo vulnerável, frágil e à mercê do outro e de si mesmo.

Considerações Finais

Mais do que uma obra do seu tempo, *O Gabinete do Doutor Caligari* parece ser extemporâneo e continua a falar conosco nos dias atuais. O poder imagético e a força temática que permeiam o filme transpassam as profundezas de nosso ser na avassaladora percepção de que a deformação dos cenários também é a da mente, do inconsciente, dos paradoxos que nos constitui.

A película emerge a alma cindida que nos assola, a confusão sensorial que nos guia, a luz vacilante que emerge das trevas e insiste em permanecer em nós. A dicotomia entre luz e sombras, razão e mito, progresso e descontinuidades são reveladas na mise-en-scène do filme, traduzindo a angústia do sujeito moderno outrora apaziguado em sua identidade fixa. Nesse sentido, *Caligari* retoma a temática de movimentos como o romantismo, porém dentro da estética expressionista, que promove o horror, o fantástico e a ciência mágica como oriundos das obscuridades resultantes das luzes modernas.

Referências

CÁNEPA, Laura. Em torno das definições do expressionismo: o gênero fantástico em filmes da República de Weimar. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 19, p. 78-89, jul. 2010.

CARDINAL, Roger, **O expressionismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1984.

DIAS, Fernando Paulo Rosa. O expressionismo no cinema. In: TAVARES, Cristina Azevedo; DIAS, Fernando Paulo Rosa. **As artes visuais e as outras artes: as primeiras vanguardas**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. 2007.

EISNER, Lotte H. **A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo**. Tradução: Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

FREUD, Sigmund (1996). **O mal-estar na civilização**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KOHATSU, Lineu Norio. Cinema expressionista alemão: o estranho, o estranhamento e o efeito de estranhamento. **Impulso**, Piracicaba, 23(57), 103-118, maio - set. 2013.

MURARI, Lucas de Castro; Fábio Francener PINHEIRO. O expressionismo alemão e suas múltiplas derivações americanas. **O Mosaico: R. Pesq. Artes**, Curitiba, n. 7, p. 132-144, jan./jun., 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução: Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2013.

O GABINETE DO DR. CALIGARI. Título Original: Das Kabinett von Dr. Caligari Título em inglês: The Cabinet of Dr. Caligari País: Alemanha Ano: 1919 Duração: 78 min. Direção: Robert Wiene Produção: Erich Pommer Roteiro: Carl Mayer e Hans Janowitz Fotografia: Willy Hameister Direção de Arte: Herman Warm, Walter Rohring e Walter Reimann Vestuário: Walter Reimann Elenco: Conrad Veidt, Werner Krauss, Friedrich Feher, Lil Dagover, Hans H. Von Twardowski, Rudolf Klein-Rogge, Rudolf Lettinger.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

XAVIER, Ismail. **A opacidade e a transparência**. São Paulo: Paulo: Paz e Terra, 2005.

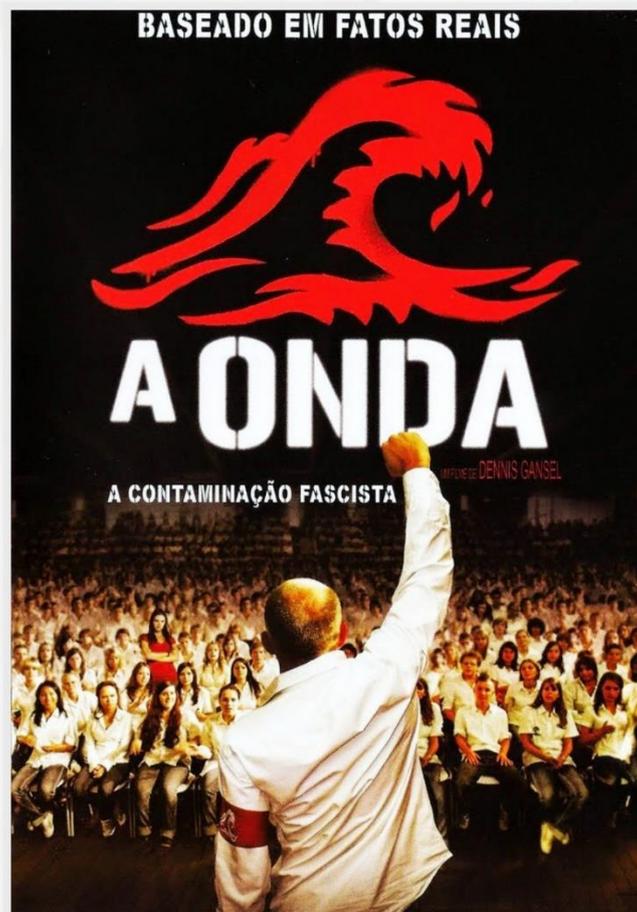
RIBEIRO, Léo Gilson. **Cronistas do absurdo**: Kafka, Büchner, Brecht, Ionesco. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1964.

SCHOPENHAUER. Arthur. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Contraponto. 2001.

Capítulo 07

QUE AUSCHWITZ NÃO SE REPITA! A BARBÁRIE PERMANENTE EM A ONDA

Jean Henrique Costa



RESUMO:

Neste ensaio, abordamos a experiência do que ficou conhecido como A Terceira Onda (*The Third Wave*), em Palo Alto, Califórnia, em 1967, através do filme “A Onda”. Levantamos alguns *insights* teóricos buscando trazer didatismo ao debate e torná-lo, para além de uma narrativa acadêmica, também uma ação político-pedagógica para que não esqueçamos, jamais, de Auschwitz como racionalização alegórica do terror no século XX. Deste modo, este escrito se estrutura: a) descrevendo o experimento de A Onda; b) analisando as características conceituais básicas do fascismo e discutindo o que Theodor W. Adorno chamou de *Personalidade Autoritária* como condição permanente para o retorno do fascismo; c) e, por fim, mostrando como o filme em questão é atual e relevante para ser trabalhado como mostra de crítica imanente.

Palavras-chave: Cinema. Teoria Social. Autocracia. Fascismo. A Onda.

Introdução

O Ur-Fascismo ainda está ao nosso redor, às vezes em trajes civis [...] O Ur-Fascismo pode voltar sob as vestes mais inocentes. Nosso dever é desmascará-lo e apontar o dedo para cada uma de suas novas formas – a cada dia, em cada lugar do mundo.

(ECO, 2019, p. 60-61).

“*Que Auschwitz não se repita*” foi uma máxima proferida nos anos 60 por Theodor W. Adorno no célebre ensaio intitulado *Educação após Auschwitz*. Na ocasião, o filósofo alemão quis assinalar a iminência latente do retorno da barbárie nazifascista, apontando que uma educação integral (emancipadora), contrária à semiformação (*Halbbildung*¹), deveria ser aquela capaz de evitar o ressurgimento do terror.

Para Adorno (1995), *a exigência que Auschwitz não se repita é a primeira de todas para a educação*. Logo, para ele, qualquer debate burocrático sobre o alcance de metas educacionais carece de importância frente a meta que Auschwitz não se repita. A máquina da morte nazista, na qual o campo de Auschwitz será sempre alegórico, foi a barbárie contra a qual deve se dirigir toda a educação. Todavia, destaca Adorno: a barbárie continuará existindo enquanto persistirem no que têm de fundamental as condições que geram esta regressão (ADORNO, 1995).

O filme alemão *A Onda* (*Die Welle*, 2008) trabalha exemplarmente a problemática acima colocada: as condições – objetivas e subjetivas – que fizeram emergir a barbárie nazista ainda persistem? Hoje, seria possível o retorno do nazismo na Alemanha ou em outro país? É possível o retorno do terror diante do recente testemunho histórico do Holocausto? Diante dos avanços institucionais das democracias liberais, caberia ainda espaço para extremismos totalitários de direita ou de esquerda? No filme, a resposta é positiva – e não somente para a Alemanha! – e é abordada a partir de um acidental experimento pedagógico, real, realizado em 1967 na cidade americana de Palo Alto (Califórnia).

Neste ensaio, abordamos a experiência do que ficou conhecido como *A Terceira Onda* numa escola em Palo Alto – dentro e fora da linguagem fílmica –, e levantamos alguns *insights* teóricos buscando trazer didatismo ao debate e torná-lo, para além de uma narrativa

¹ *Theorie der Halbbildung* (traduzido como *semiformação* ou *semicultura*). Ver: ADORNO, T. W. Teoria da semicultura. Tradução de Newton Ramos-de-Oliveira, Bruno Pucci, Cláudia B. M. de Abreu e Paula Ramos de Oliveira. Educação e Sociedade, n. 56, ano XVII, dezembro de 1996.

acadêmica, também uma ação político-pedagógica para que não esqueçamos, jamais, de Auschwitz como racionalização alegórica do terror no século XX.

Deste modo, este escrito se estrutura: a) descrevendo o experimento de *A Onda*; b) analisando as características conceituais básicas do fascismo e discutindo o que Theodor W. Adorno chamou de *Personalidade Autoritária* como condição permanente para o retorno do fascismo; c) e, por fim, mostrando como o filme em questão é atual e relevante para ser trabalhado como mostra de crítica imanente. Portanto, aqui se busca agir sobre as consciências reificadas, alertando sempre para sua permanente condição de objetivação.

Como apontaram Adorno *et al* (2019), o conhecimento de forças subjetivas que favorecem a aceitação do fascismo pode se mostrar útil em seu combate. Deste modo, aqui pretendemos discutir algumas dessas forças subjetivas.

A Onda: o acordar do “Homem autoritário”

A história real inspiradora do filme se passou em Palo Alto, Califórnia, no ano de 1967. Na inovadora escola *Elwood P. Cubberley High School*, o carismático professor de história Ron Jones² iniciou uma experiência pedagógica para demonstrar que o espírito do nazismo poderia regressar até mesmo em solo norte-americano (*THE THIRD WAVE*, 2010). A experiência ficou conhecida internacionalmente e dela surgiu um romance publicado em 1981 por Todd Strasser³ e duas adaptações para o cinema: uma americana, chamada *The Wave* (também de 1981), e uma alemã (*Die Welle*), filmada em 2008⁴.

Há ainda uma recente adaptação alemã (Nós somos A Onda, *Wir sind die Welle*) produzida pela Netflix em 2019, inclusive com a direção de Dennis Gansel, produtor do filme *Die Welle* em 2008; contudo, a série traz um enredo ficcional distinto dos fatos ocorridos em Palo Alto.

Para fins didáticos, aqui elegemos a versão alemã de 2008 (*Die Welle*). Nesta edição, em uma excêntrica semana pedagógica interdisciplinar, um ressentido professor de educação física⁵ – também

² No filme americano de 1981, o professor-personagem foi chamado de Burt Ross; no filme alemão de 2008, foi chamado de Rainer Wegner.

³ STRASSER, Todd. **The Wave**. New York: Laurel-Leaf Books, 1981.

⁴ “*The Third Wave (now known simply as The Wave), was the infamous 1967 California classroom experiment in fascism by high school history teacher Ron Jones. As both he and the students were carried away, it quickly got out of control in a matter of days. This story has been portrayed in two previous movies – “The Wave” on ABC-TV in 1981 by Norman Lear which received an Emmy, and in 2008 the award-winning German film “Die Welle.” The novelization of the 1981 movie by Todd Strasser has sold 8 million copies in classrooms all around the world*”. In: <https://www.lessonplanmovie.com/>

⁵ Tratava-se, na verdade, de um professor de história. A versão alemã modificou o perfil do professor.

formado em ciências políticas – precisou discutir com um grupo de alunos o que significava um sistema autocrático⁶.



Figura 01: Aula Inicial sobre Autocracia.

Ao invés de aulas tradicionais, o docente optou por conduzir um experimento com a turma, adotando perante o grupo estratégias autocráticas de gestão das aulas. Neste experimento, o professor Rainer Wenger propôs na prática simular como se estrutura e funciona uma autocracia fascista, reproduzindo seus ideais e princípios organizativos.

No início, percebeu-se muita rejeição, tanto por parte do professor, que tinha a predileção pelo tema da anarquia, quanto por parte da turma, que em princípio pouco estava propensa a aderir a um regime disciplinar de obediência e atenção. Mas os rumos do experimento só estavam no início.

Apesar de imagens dispersas, os discentes tinham opiniões prévias acerca do conceito de autocracia. Assim, palavras como autoridade, liderança, controle, obediência, disciplina, força, coletividade e união marcavam os sentidos corriqueiros atribuídos a uma autocracia, comumente representada pela turma através das experiências nazifascistas.

⁶ “Autocracia não tem uma precisa conotação histórica. Este termo não foi criado para classificar um tipo particular de sistema político concreto (mesmo quando autocrata era chamado especialmente o czar da Rússia) [...] No significado particular e mais pleno da palavra, autocracia denota um grau máximo de absolutismo na direção da personalização do poder. Uma autocracia é sempre um Governo absoluto, no sentido de que detém um poder ilimitado sobre os súditos. Além disso, a autocracia permite que o chefe do Governo seja de fato independente, não somente dos seus súditos, mas também de outros governantes que lhe estejam rigorosamente submetidos. O chefe de um Governo absoluto é um autocrata sempre que suas decisões não possam ser eficazmente freadas pelas forças intra-governativas” (BOBBIO et al, 1998, p. 372). Portanto, “despotismo, ditadura, autocracia têm em comum serem formas de Governo em que o detentor do poder o exerce sem limites de leis naturais, consuetudinárias, impostas por órgãos ad hoc, etc., isto é, detém um poder absoluto, ou *legibus solutus*, e arbitrário, ou exclusivamente dependente da própria vontade” (BOBBIO et al, 1998, p. 540).

Aliás, na Alemanha do final do século XX e início do século XXI, o conhecimento histórico básico acerca das condições sociais de regresso do fascismo estava relativamente bem posto e publicizado: desemprego, injustiças sociais, inflação, nacionalismo extremista e presença de grupos tidos como “indesejáveis”. Assim sendo, a jovem turma de alunos voluntariamente matriculados no curso sobre autocracia tinha discernimento sobre tais questões. Não é à toa que o tema do nazismo para alguns surgiu como um tabu, devendo não ser relembrado. Para outros, o tema não deveria ser esquecido, já que tendências neonazistas eram ressurgentes. De todo modo, a temática do retorno ao terror estava latente no grupo, seja como algo amedrontador, seja como algo ressentido.

Assim sendo, o experimento estava sendo conduzido e as aulas sobre autocracia foram tomando forma. Primeiro, com a adoção de uniformes (roupas brancas); depois, com a criação de uma logomarca. Por fim, com uma saudação simbolizando o movimento da mão em forma de onda, ritualizando o reconhecimento e o pertencimento ao grupo.



Figura 02: Logomarca A Onda.

Diante do avanço da força do grupo sobre seus membros e do caráter manipulatório de todo o processo de sinergia entre união, ação e poder, expressões de violência foram se tornando a regra. Rivalidade com grupos exteriores (anarquistas) e com colegas dissidentes (com pensamento diferente) iam saindo da esfera do não-reconhecimento para a violência física. Portanto, durante a narrativa fílmica, espaços comunicativos contestadores foram sendo progressivamente sucumbidos perante o avanço de *A Onda*. Logo, manipulação dos membros via assimetrias dos poderes linguístico e econômico, minimização da liberdade de pensamento, formação de hierarquias legitimadas pelo líder (o professor), rejeição à diferença e perseguição aos dissidentes foram se instituindo na escola.



Figura 03: Adesão à Onda.

O filme relata que, dentro de *A Onda*, os estudantes trocaram a própria liberdade pelo luxo de ser sentir superior e pertencente a algo forte; trocaram ainda suas próprias convicções pela vontade exterior do grupo; e pensaram que eram especiais e superiores aos que não estavam na Onda. Daí que algo estava passando dos limites e o caráter fascista se mostrava pouco a pouco explícito. Não obstante, o professor Rainer Wenger, percebendo os rumos ameaçadores de seu experimento, resolveu colocar um fim em tudo e esclarecer acerca dos riscos de um sistema autocrático. Para sua infelicidade, em plena escola, um dos alunos atira em um colega dissidente e depois comete suicídio com uma arma de fogo.

O professor sai da escola algemado e seus alunos terminam a narrativa de forma atônita, reproduzindo um certo ar de medo, dúvida e incredulidade⁷. Convencidos ou não dos limites de um regime fascista, ao final do filme, restou no ar a clássica questão que vingou durante e após o Holocausto: como pôde um povo esclarecido ceder à barbárie? É possível o retorno de tamanha regressão? A partir destas inquietações, passemos ao debate teórico.

O fascismo dentro de nós

O enredo acima descrito contém as características básicas do que o próprio Benito Mussolini descreveu em seu texto *A Doutrina do Fascismo*. Matérias como autossacrifício, disciplina, autoridade, dever, renúncia ao interesse particular e vida moral superior estão presentes tanto no discurso oficial fascista de Mussolini, quanto nas falas do professor em *A Onda*.

A seguir, uma amostra original do próprio ideólogo italiano pode servir como recurso comparativo:

⁷ Este desfecho foi meramente ficcional.

O fascismo vê no mundo não apenas aqueles aspectos superficiais e materiais, em que o homem aparece como um indivíduo, autossuficiente, autocentrado, sujeito à lei natural que instintivamente o impele a uma vida de prazer momentâneo e egoísta; vê não apenas o indivíduo, mas também a nação e o país; indivíduos e gerações unidos por uma lei moral, com tradições em comum e uma missão que, suprimindo o instinto da vida preso em um reduzido círculo de prazer, constrói uma vida mais nobre, fundada no dever, uma vida liberta das limitações de tempo e espaço, em que o indivíduo, por meio do autossacrifício, da renúncia ao interesse particular, da própria morte, é capaz de atingir aquela existência puramente espiritual na qual reside seu valor como homem [...].

Anti-individualista, a concepção fascista da vida enfatiza a importância do Estado e aceita o indivíduo apenas na medida em que seus interesses coincidam com os do Estado, que representa a consciência e a vontade universal do homem como uma entidade histórica [...].

A concepção fascista do Estado é totalmente abrangente; fora dele inexistem valores humanos ou espirituais, nada disso tem valor. Nesse sentido, o fascismo é totalitário, e o Estado fascista [...] interpreta, desenvolve e potencializa toda a vida de um povo. [...].

O fascismo, em síntese, não é apenas um promulgador de leis e fundador de instituições, mas um educador e promotor da vida espiritual [...] Para concretizar tal propósito, impõe a disciplina e usa a autoridade, entrando na alma e governando com inquestionável influência (MUSSOLINI, 2019, p. 14-20).

Mussolini (2019) escreveu abertamente a favor da rejeição ao pacifismo, ao marxismo, à democracia parlamentar e ao liberalismo econômico, em prol da defesa da primazia absoluta do Estado forte, acima das liberdades individuais e dos interesses particulares. O fascismo, então, coloca-se abertamente como um sistema totalitário, acima do indivíduo e acima da liberdade de pensamento.

De forma didática, Umberto Eco (2019), em conferência proferida em 1995, indicou uma lista de características típicas daquilo que intitulou como *Ur-Fascismo* ou *Fascismo Eterno*. Para ele, o fascismo se estrutura com base no culto da tradição, já que não pode existir avanço do saber num contexto no qual o passado detém a autoridade sobre o presente. Como consequência, há uma recusa da modernidade, sendo o irracionalismo o produto que reforça o desprezo pela reflexão capaz de contestar o passado. Neste sentido, qualquer forma de pensamento crítico se torna um exemplo de traição. Como repercussão política, impera o medo da diferença e são criadas as bases para a segregação e discriminação de grupos que pensam diferente. Espaços para racismos são abertos e planejadamente incentivados. O

nacionalismo extremista reforça a xenofobia, amigos e inimigos são estabelecidos e a vida se torna uma guerra permanente.

Para Eco (2019), esse clima promotor do fascismo provém de um grande nível de frustração individual ou social, tendo como apoio certas demandas das classes médias frustradas.

Em sintonia com Umberto Eco, Stanley (2020) opta por escolher o rótulo de fascismo para qualquer tipo de ultranacionalismo no qual a nação é representada na figura de um líder autoritário que fala em seu nome. Para ele, os perigos da política fascista vêm da maneira específica como ela desumaniza certos segmentos da população, excluindo e reduzindo a empatia sobre eles.

O sintoma mais marcante do fascismo seria a divisão expressa pela política do “nós” e do “eles”, retroalimentando a ideia do ‘Outro’ como perigoso e do ‘Eu’ como superior e moralmente merecedor. Evidentemente, a política fascista não conduz necessariamente a um estado explicitamente fascista, mas é perigosa de qualquer maneira. O autor sintetiza muito bem o espírito da política fascista no trecho abaixo:

A política fascista inclui muitas estratégias diferentes: o passado mítico, propaganda, anti-intelectualismo, irrealidade, hierarquia, vitimização, lei e ordem, ansiedade sexual, apelos à noção de pátria e desarticulação da união e do bem-estar público. Embora a defesa de certos elementos seja legítima e, às vezes, justificada, há momentos na história em que esses elementos se reúnem num único partido ou movimento político, e esses momentos são perigosos (STANLEY, 2020, p. 14).

Stanley (2020) procura mostrar, então, como a política fascista aniquila o senso básico da história, criando um passado mítico para respaldar uma certa visão de presente. Isso se dá através da promoção do anti-intelectualismo, que distorce a realidade e promove o obscurantismo ao atacar universidades e todo o sistema educacional que possa contestar suas ideias.

Logo, cria-se um estado de irrealidade, baseado em conspiração e notícias falsas. Deste clima geral, surgem as bases para a perseguição e para o terror: crenças falsas e perigosas se difundem, naturalizando diferenças sociais e abrindo espaço para o racismo, sexismo, xenofobia, etc. Para conter todas as ameaças criadas, a política dura de lei e ordem é implementada e apoiada pelas massas. As consequências disso tudo a História já nos mostrou.

Diante disso, resta-nos refazer o núcleo básico dos questionamentos iniciais deste escrito: diante de tamanho esclarecimento histórico e teórico sobre o fascismo, quais as razões para sua assimilação e vitalidade ainda hoje? Quiçá, aqui possamos iluminar alguns desses pontos nebulosos.

Eco (2019, p. 23) aponta que apesar de os regimes políticos serem derrubados e suas ideologias criticadas e destituídas de legitimidade, “[...] por trás de um regime e de sua ideologia há sempre um modo de pensar e de sentir, uma série de hábitos culturais, uma nebulosa de instintos obscuros e de pulsões insondáveis”. Como bem destacara Reich (1988), no seu clássico *Psicologia das Massas do Fascismo*, o efeito produzido por Hitler na psicologia das massas parte do pressuposto de que um Führer ou sua “ideia” só consegue obter sucesso quando a sua ideologia encontra eco na estrutura média de uma ampla camada de indivíduos. Por conseguinte, “somente quando a estrutura de personalidade do Führer corresponde às estruturas de amplos grupos, um "Führer" pode fazer história” (REICH, 1988, p. 49).

Neste sentido, o que estrutura e alimenta um regime totalitário não é somente a ação política, mas muito mais o clima cultural e psicológico dos sujeitos propensos ao terror. Assim, Adorno et al (2019), em seu estudo seminal sobre ‘A Personalidade Autoritária’, apontam para o surgimento de uma espécie ‘antropológica’ chamada de *homem autoritário*, figura que combina ideias e habilidades típicas de sociedades industriais com crenças irracionais.

Este indivíduo é contraditório: ao mesmo tempo em que se orgulha de sua independência e individualidade, está propenso a se sujeitar ao poder e à autoridade. Este é, para Adorno, o sujeito potencialmente fascista e antidemocrático. Esses indivíduos têm muito em comum, relevando certa suscetibilidade à ideologia e propaganda fascistas.

Adorno et al (2019) apontam que a pertença a grupos sociais (ocupacionais, fraternais, religiosos etc.) afeta a receptividade ideológica ao fascismo. Esses grupos sancionam e favorecem certos padrões de pensamento, fazendo os indivíduos assumirem – por necessidade de ajustamento e aceitação – opiniões, atitudes e valores pertencentes a esses grupos. Caso esses grupos reproduzam propagandas e valores antidemocráticos, os indivíduos tendem a ser mais receptivos numa mesma direção ideológica.

Percebe-se, pois, que a força do grupo é estrutural. Adorno et al (2019) assinalam que o fascismo precisa ter essa base de massas para ter sucesso como movimento político. Não basta apenas a submissão aterrorizada, mas também a cooperação ativa da grande massa. O fascismo precisa atender as necessidades emocionais de seus membros, seus desejos e medos mais primitivos e irracionais.

Neste sentido, podemos pensar junto a Axel Honneth (2018) que a propaganda fascista é tão mais eficaz quanto mais a reificação da consciência for mais profunda. “A reificação denota antes um caso social acima de tudo improvável em que um sujeito não apenas viola as normas existentes de reconhecimento, mas percebe e trata o outro não mais como um próximo” (HONNETH, 2018).

Na reificação, é anulado aquele reconhecimento elementar, o qual em geral assegura que experimentemos existencialmente cada ser humano como o outro de nós mesmos. Nas palavras do autor: “Na ausência desse reconhecimento prévio, se não mais nos envolvemos existencialmente com o outro, então o tratamos de repente apenas como um objeto inanimado, uma mera coisa” (HONNETH, 2018, p. 205-206).

Para Honneth, pensando o que chamou de genocídio “industrial”, até hoje é difícil compreender “como homens jovens puderam, aparentemente sem sentimento algum, matar centenas de crianças e mulheres judias com um tiro na nuca; e elementos dessa prática horripilante são reencontrados em todos os genocídios que marcaram o final do século XX” (HONNETH, 2018, p. 211-212).

As condições objetivas e subjetivas para o retorno da barbárie estão hoje postas, apesar de certo véu de inoperância, tal qual estava também na Alemanha do Terceiro Reich. O que precisamos entender é que processos serão suficientemente fortes para fazer ressurgir toda maquinaria industrial da morte e do sofrimento humano. Isso não podemos ainda conjecturar, mas não podemos nos furtar de apontar para sua ameaça permanente. Tal omissão seria um crime tal qual a práxis daqueles que baterão continência para o terror. É mister, como o fez em vida Simon Wiesenthal⁸, não esquecer jamais o ocorrido nos campos de concentração. Esquecer seria um desrespeito ao passado e uma brecha para que se negue o ocorrido. Se lembrar o ocorrido pode ser incômodo, esquecer será sempre um ato bárbaro.

Considerações Finais... Jamais esquecer Auschwitz!

O filme *A Onda*, não obstante sua atmosfera juvenil e, não raro, monótona, pode ser tido como uma obra audiovisual de referência didática para se discutir como regimes autoritários e de exceção são idealizados, implementados e sustentados nos mais variados contextos políticos, sociais e econômicos.

A adaptada versão alemã de 2008 “dispensa” alguns aspectos reais da experiência de Palo Alto, já que o choque da mensagem poderia ser dado tanto pela história concreta do experimento, quanto pela parte ficcional preferida por seus produtores. Na versão americana de 1981, o tema do nazismo é mais aberto e sistematicamente reinserido, inclusive culminando com discursos de Hitler como prova de “nossa” *Personalidade Autoritária*.

Na versão alemã, a opção mais polida pelo conceito de autocracia buscou talvez não escancarar tanto certas feridas ainda abertas em parte do povo alemão. De toda forma, ambos os filmes têm o mérito de

8 “I Have Never Forgotten You: The Life & Legacy of Simon Wiesenthal”. Dirigido por: Richard Trank. 2007. 105 min.

falar algo que hoje, fevereiro de 2021, tenta-se evitar: o genocídio industrial criado pela autocracia nazifascista. Não podemos vislumbrar um futuro melhor apagando algo que marcou não somente um século, mas manchou de sangue toda a ideia iluminista de progresso e civilização.

Trazendo a discussão para nossa realidade, no Brasil de Jair Bolsonaro, o lema “*O Brasil acima de tudo e Deus acima de todos*” retrata muito bem esse clima protofascista. O fenômeno do Bolsonarismo aqui tenta recriar:

- a) slogans como força de sedução ao coletivo;
- b) o culto aberto à personalidade (Jair, “O Mito”);
- c) a manipulação dos meios de comunicação (através da avalanche de *fake news*);
- d) o culto à força via o enaltecimento das Forças Armadas e incentivo ao armamento civil;
- e) a criação de uma pauta de costumes conservadores;
- f) a demarcação de inimigos bem explícitos (“comunistas”, intelectuais, artistas ou qualquer outro que pense diferente).

O que mais chama a atenção é que a sorumbática caricatura desse pseudo-ditador – não carismático e ainda incompetente – termina arrebanhando muitos seguidores. Não é à toa que se elegeu Presidente e ainda tem popularidade dentre e nas bordas de sua “bolha” eleitoral.

Concordamos com Carapanã (2018) quando diz que essa nova direita, na qual temos Bolsonaro como expoente, flerta com ideias do nazifascismo e, consciente ou inconscientemente, contribui para normalizá-las. Carapanã afirma que, por inépcia ou intenção, a nova direita faz com que os piores pesadelos da humanidade voltem à pauta, devidamente legitimados.

Assim, vivemos hoje no Brasil também uma Onda e, quiçá, um experimento trágico que não terminará somente nos contornos da luta ideológica. Portanto, o experimento de A Onda em 1967 não foi uma simples marola. Pelo contrário! Está à espreita aguardando ventos favoráveis. Deste modo, lembrar continuamente de Auschwitz e de todo genocídio industrial cometido poderá servir para que essa onda não vire um tsunami no futuro.

Aqueles que querem esquecer Auschwitz serão provavelmente os primeiros a apertar o gatilho e dizer que só estavam cumprindo ordens. Há certamente muitos “Eichmanns” e “Mengeles” entre nós esperando as condições objetivas adequadas. Finalizando com Adorno (1995), a barbárie continuará existindo enquanto persistirem as condições básicas que geram esta regressão. Portanto, a crítica imanente é uma importante práxis política e não se calar perante o espectro do fascismo será sempre um ato subversivo.

Referências

ADORNO, Theodor W. Educação após Auschwitz. In: ADORNO, Theodor W. **Educação e emancipação**. Tradução de Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ADORNO, T. W. Teoria da semicultura. Tradução de Newton Ramos-de-Oliveira, Bruno Pucci, Cláudia B. M. de Abreu e Paula Ramos de Oliveira. **Educação e Sociedade**, n. 56, ano XVII, dezembro de 1996.

ADORNO, Theodor W. et al. **Estudos sobre a personalidade autoritária**. Tradução de Virginia Helena Ferreira da Costa et al. São Paulo: UNESP, 2019.

BOBBIO, Norberto. et al. **Dicionário de política**. Brasília: Editora da UnB, 1998.

CARAPANÃ. A nova direita e a normalização do nazismo e do fascismo. In: GALLEGO, E. S. (org.). **O ódio como política: a reinvenção da direita no Brasil** São Paulo: Boitempo, 2018.

ECO, Umberto. **O fascismo eterno**. Tradução de Eliana Aguiar. 5. ed. Rio de Janeiro: Editorial Record, 2019.

HONNETH, Axel. **Reificação: um estudo de teoria do reconhecimento**. Tradução de Rúrion Melo. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

MUSSOLINI, Benito. A Doutrina do fascismo. In: MUSSOLINI, B; TRÓTSKI, L. **Fascismo: textos fundamentais e históricos do século XX**. Tradução de Regina Lyra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

REICH, Wilhelm. **Psicologia de massas do fascismo**. Tradução de Maria da Graça M. Macedo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

STANLEY, Jason. **Como funciona o fascismo: a política do “nós” e “eles”**. Tradução de Bruno Alexander. 4. ed. Porto Alegre: L&PM, 2020.

Filmografia

A ONDA (*Die Welle*). Direção: Dennis Gansel. Alemanha, 2008. 107 min.

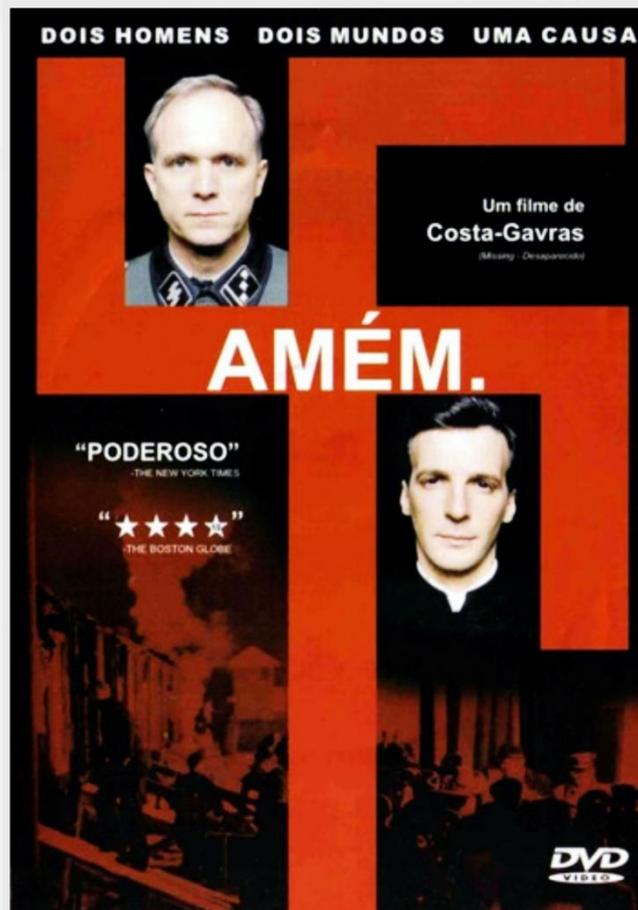
A ONDA (*The Wave*). Direção: Alexander Grasshoff. T.A.T Communications Company, 1981. 44 min.

THE THIRD WAVE. **A terceira onda: fascismo na escola** (Lesson Plan: the story of the third wave). Executive producer and director Philip Neel, State of Crisis Productions, 2010 (Documentário History Channel).

Capítulo 08

A BANALIDADE DO MAL RETRATADA EM *AMÉM*, DE CONSTANTIN COSTA-GAVRAS

Tássio Ricelly Pinto de Farias
Jean Henrique Costa
Raoni Borges Barbosa



RESUMO:

Amém, filme dirigido pelo cineasta grego Constantin Costa-Gavras e lançado no ano de 2002, relata um dos episódios mais sombrios da história da humanidade: o Holocausto. Esta película pode ser considerada uma das grandes obras de denúncia das atrocidades nazistas, sobretudo por problematizar e polemizar acerca da omissão da Igreja durante a expansão do Terceiro Reich. O filme em questão revela o carácter racional e técnico da barbárie conhecida como holocausto judeu. Neste ensaio discutimos, portanto, como tal empreendimento foi deliberado, planejado e executado por especialistas como médicos, engenheiros, químicos etc., revelando o que Hannah Arendt intitulou como banalidade do mal.

Palavras-chave: Hannah Arendt. Banalidade do mal. Holocausto. Terceiro Reich, atrocidades e omissões.

Amém, filme dirigido pelo cineasta grego Constantin Costa-Gavras e lançado no ano de 2002, relata um dos episódios mais sombrios da história da humanidade: o Holocausto. A película pode ser considerada uma das grandes obras de denúncia das atrocidades nazistas, sobretudo por problematizar e polemizar acerca da omissão da Igreja durante a expansão do Terceiro Reich. Mesmo sem ter a dramaticidade comumente de filmes como *A Lista de Schindler*, *O Pianista* ou mesmo *A Vida é Bela*, o mestre Costa-Gavras, em *Amém*, mantém sua dura linha política e bota o dedo numa ferida aberta que muitos insistem em silenciar: a omissão de instituições perante os horrores do Holocausto judaico.

O filme não explora diretamente os corpos mutilados e as vidas despedaçadas nos campos de concentração, mas foca implicitamente na miséria espiritual daqueles que se omitiram perante verdades visíveis – e muitas vezes indizíveis – no período. Não adentra imagetivamente nos campos da morte, mas penetra na lógica fabril da covardia institucional de nossa moderna civilização industrial. A narrativa fílmica é uma adaptação da peça *O Vicário*² (*Der Stellvertreter*), de Rolf Hochhuth, de 1963. Mistura personagens reais, como o protagonista Kurt Gerstein, e outros fictícios, tratando de ambientar os cenários nos quais se arquitetou a maquinaria da morte nazista.

Amém é, portanto, ambientado na Alemanha da segunda metade da década de 1930 e primeira metade da década de 1940. O período em questão foi marcado pela ascensão do nazismo como forma de superar a crise econômica de 1929 e suas consequências. A situação propiciou o surgimento de um forte nacionalismo, pano de fundo para a emergência do totalitarismo do Terceiro Reich.

O filme em questão tem duração de duas horas e doze minutos. Foi estrelado por Ulrich Tukur, no papel de Kurt Gerstein, então integrante do Instituto de Saneamento e posteriormente elevado ao posto de tenente da *Schutzstaffel* (SS) – Esquadrão de Defesa; e Mathieu Kassovitz, no papel de Riccardo Fontana, um padre jesuíta. A produção cinematográfica contou ainda com a participação de Ulrich Mühe, no papel de um dos responsáveis diretos pela logística da solução final, nome dado ao empreendimento nazista que objetivava livrar a Europa de onze milhões de judeus.

A primeira cena do filme retrata a indignação de um judeu, chamado Stephan Lux, que invade uma audiência pública e, após denunciar que “judeus estão [estavam] sendo perseguidos na Alemanha”, comete suicídio com um tiro no peito. O ano era 1936 e na época os judeus já estavam sendo expulsos de alguns lugares na

1 **Amém**. Direção: Costa-Gavras. Produção: Claude Berri. França, 2002. 132 min.

2 SAFATLE, Vladimir. A face oculta da guerra. **Folha**, São Paulo, domingo, 19 de maio de 2002.

Alemanha. Hanna Arendt (1999) deixa claro, em seu livro *Eichmann em Jerusalém* que a primeira solução para a questão judaica teria sido a expulsão.

Seguindo a sequência da película, pessoas com deficiências diversas são selecionadas em uma clínica para um tipo de experimento. Na referida cena aparece o oficial da SS, o Doutor, considerado, no filme, um dos idealizadores da logística do Holocausto. Dá a entender que naquele momento ele estava observando a seleção de *unidades*³ que seriam utilizadas para testar o projeto-piloto das câmaras de gás. O filme, portanto, retrata que pessoas consideradas inválidas estavam sendo exterminadas antes mesmo dos judeus. Interessante observar que freiras trabalhavam na lida das pessoas com deficiência. O filme denuncia, desde o primeiro momento, certa omissão da Igreja Católica (também das igrejas Protestantes, mas em segundo plano) em relação ao que estava ocorrendo, daí ter por título *amém*, expressão que denota aprovação, consentimento, e até mesmo reiteração.

Em seus escritos sobre o Holocausto – que na verdade ultrapassam a questão judaica – documentados a partir do julgamento do nazista Adolf Eichmann em Jerusalém, Hannah Arendt (1999) diz que já em 1935, quando a Alemanha torna público seu plano de rearmamento, a resistência inicial de alguns setores da sociedade em relação ao nazismo é mitigada em virtude dos resultados econômicos do regime. O grande programa de rearmamento ativara a economia, acalmando certas resistências ao regime que, de início, perseguia “comunistas, socialistas, intelectuais de esquerda e judeus em posições importantes” (ARENDR, 1999, p. 50). Arendt (1999, p. 50) deixa claro que na época o regime “ainda não se voltara inteiramente para a perseguição de judeus enquanto judeus”.

O filme, em consonância com o livro supracitado, esclarece que a questão não era – ao menos inicialmente – exclusivamente judaica. Inclusive, havia certa confiança em relação à solução que o Terceiro Reich iria propor aos judeus, muito embora estes já fossem considerados “cidadãos de segunda classe desde 30 de janeiro de 1933” (ARENDR, 1999, p. 51), com a publicação das leis que cassavam seus direitos políticos. Lamentavelmente, de início a grande massa de judeus acreditava que o Reich encontraria “um *modus vivendi* possível” (Idem, p. 52), por isso líderes judeus chegaram a se oferecer para contribuir com a solução da chamada questão judaica. A realidade é que “eles viviam num paraíso ilusório” (Idem, p. 51).

Talvez pudéssemos apontar a obra literária de um jovem cabalista burocrata como chave-analítica para a compreensão da

3 Em diversas ocasiões do filme em questão, as pessoas sacrificadas nas câmaras de gás são chamadas de “unidades”. Talvez por alusão a maneira como os operários lidam com as mercadorias nas fábricas, já que estavam construindo máquinas da morte.

questão judaica que se destacava como pedra no sapato dos nacionalismos tardios, e por isso também excessivamente beligerantes, da Europa central germânica; mas também como vertigem para a intelectualidade judaica ansiosa por definir-se no mundo urbano-industrial administrado que se consolidava na última década da primeira metade do século XX. Kafka, com efeito, em sua escrita elíptica e hermética, apontava para os dilemas de uma geração sem *chão, ar e mandamento* (MANDELBAUM, 2003) que, como ele, debatia-se entre a assimilação envergonhada e astuta, a imigração aventureira e a tradição ancestral em ruínas.

O desenraizamento das massas humanas ruralizadas e sua consequente acomodação no urbano individualizado, - administrado na lógica crescentemente totalitária do Estado, por um lado; e cada vez mais relativista do discurso técnico-científico, por outro, - redundava em uma formação sociocultural esteticamente retratada em Kafka como geometria da impossibilidade comunicacional. Daí sua escrita como ponte que não se completa, haja vista que a tradição ancestral, - então já suspeitava o misticismo cabalístico kafkiano, - se perdia em lugares de memória cada vez mais estreitos e apenas folcloricamente performatizados, cedendo espaço para o alvorecer furioso e terrível do confronto técnico-científico-industrial-militar das potências capitalistas europeias, americanas e asiáticas.

Arendt (1997), sobre a consolidação da epistemologia e da teoria e da prática da civilização moderna, enfatizava o vácuo axiológico resultante do esfacelamento da tradição, do fim da política e do esvaziamento da educação em conotações cada vez mais tecnicizadas de aprendizado burocrático. O mundo administrado do Estado sob o primado econômico da racionalidade instrumental mercadológica, afirmava Arendt em tom kafkiano, produziu a descontinuidade histórica entre passado e futuro e a consequente perda da sabedoria.

A impossibilidade de juízos de valor e de realidade que satisfizessem o social fragmentado, - experimentada pelas massas desenraizadas no cotidiano alienante da exploração do trabalho e vivenciada pelas mesmas massas na turvação pueril da ideologia burguesa ou reacionária e da indústria cultural, - tornava-se comum em um mundo social cada vez mais opaco, intraduzível e violento. Eis o contexto histórico de eclosão do *ovo da serpente*, tão exaustivamente documentado e discutido por Elias (2006) como processo descivilizador, isto é, de enorme liberação da violência física no espaço público e de intenso recuo do limiar da vergonha e da repulsa na administração dos afetos individuais e coletivos.

Retornando ao filme, o tenente Kurt Gerstein é um homem cristão protestante e trabalha combatendo pestes como o tifo. Gerstein retorna para Berlim ao ser informado da morte repentina de sua sobrinha Berth. A *causa mortis* teria sido uma infecção pulmonar

provocada por uma gripe repentina. Berth tinha uma deficiência cognitiva e era tratada na clínica onde pacientes foram selecionados para um certo experimento secreto.

Na ocasião do velório de Berth, o pastor da igreja onde congregava Gerstein comenta entre alguns líderes religiosos que corriam boatos de mortes misteriosas de pessoas com deficiências, consideradas inválidas. Relata o caso de um membro da igreja que recebeu por duas vezes urnas referentes às cinzas de sua irmã aleijada, seguidas por duas cartas que retratavam *causa mortis* distintas. Uma carta acompanhada de uma urna retratava morte por pneumonia, a outra carta, acompanhada de outra urna, retratava morte por parada cardíaca. O pastor relata que os boatos dizem que a SS está por trás das tais mortes misteriosas, concluindo que os cristãos não poderiam aceitar a eutanásia, e deveriam protestar.

Na cena seguinte, Monsenhor von Galen e sua comitiva atravessam a rua e entram no fórum. Adentram na sala de um juiz e cobram explicações a respeito do paradeiro de pacientes que estavam sumindo. Von Galen diz possuir uma lista com nomes de *cidadãos improdutivos* que estavam morrendo misteriosamente. Caso o juiz não respondesse suas cartas prestando os devidos esclarecimentos, caberia a Igreja Católica informar os fiéis a respeito do que estava ocorrendo. Percebe-se que, apesar da omissão da alta cúpula da Igreja, alguns líderes tentaram de início se manifestar contra as atrocidades que estavam ocorrendo.

Ainda em 1938⁴, já com alguns anos de administração nazista na Alemanha, a questão judaica estava focada muito mais na emigração forçada dos judeus do que no extermínio aberto. Arendt (1999) divide a abordagem dos nazistas com relação a questão judaica em três momentos: primeira solução – a expulsão; segunda solução – a concentração; solução final – o assassinato.

Tamanho empreendimento macabro foi administrado de forma inteiramente racional. Inicialmente, os judeus eram considerados apátridas, para que ninguém os defendesse; na sequência, eram desapropriados de quase todos os seus bens; só então eram expulsos e concentrados em guetos onde aguardariam a morte. Logo, enquanto os judeus ainda estavam sendo expulsos, outros inimigos da Alemanha (leia-se, inimigos do Regime) estavam sendo perseguidos e eliminados.

A obra cinematográfica em questão está repleta de passagens que demonstram o caráter instrumental de uma certa racionalidade que penetrara diversas camadas da sociedade alemã. Chama atenção as

4 Saliente-se, por exemplo, a Noite dos Cristais (*Kristallnacht*) como o início aberto do processo de violência estrutural contra os judeus. Tratou-se de conjunto de eventos relacionados com a onda de ataques violentos antijudeus que ocorreram na Alemanha nos dias 9 e 10 de novembro de 1938, simbolizando a ofensiva antisemita alemã para além dos campos jurídico e institucional (PALAMARCHUK et al, 2019).

repetidas vezes que o filho de Gerstein, um menino chamado Arnolf, estende o braço e pronuncia a saudação hitlerista. Na narrativa fílmica, sempre que um carro do exército alemão passa na rua de sua residência, o menino corre para a calçada de casa e faz a saudação. O gesto se repete todas as vezes que Arnolf se depara com a chegada de alguém em sua casa, inclusive, seu pai.

Uma cena bastante emblemática de *Amém* merece destaque. Trata-se de uma ocasião em que a filha de Gerstein está tentando resolver um problema de matemática que trouxe da escola como tarefa de casa. Ao chegar de uma de suas viagens e se deparar com a situação, Gerstein promete ajudar. O agora oficial da SS fica espantado com o problema de matemática que questionava exatamente assim: “se construir uma casa para uma família operária custa quinze mil marcos, e gasta-se seis milhões de marcos para construir um manicômio, quantas casas da classe operária faríamos pelo custo de um manicômio?”

Gerstein tem um lampejo de consciência e percebe a forma como as crianças estão sendo manipuladas. Uma das características dos regimes totalitários é a massificação de certos ideais. Para tal, faz-se uso de propaganda política, na forma de uma espécie de culto ao líder da nação. A cena é ilustrativa da concepção que Louis Althusser (1970) manifestara acerca dos Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE), funcionando pela força da ideologia através da escola, imprensa, família etc.

Sobre a sociedade alemã, Arendt (1999, p. 65) afirma que “80 milhões de pessoas se protegeram contra a realidade e os fatos exatamente da mesma maneira, com os mesmos autoenganos, mentira e estupidez que agora se viam impregnados na mentalidade de Eichmann”. Na verdade, o julgamento de Adolf Eichmann em Jerusalém tornou evidente para Arendt (1999, p. 67) que aquele homem não era um monstro. Não era inocente, evidentemente. Mas não poderia ser visto como o arquiteto de toda a solução final. De certo modo, o réu não era apenas Eichmann, mas toda sociedade alemã, inclusive líderes judeus⁵, que consentiram ou foram omissos em relação às atrocidades cometidas.

Hughes (2013), - em seu provocante ensaio intitulado *As pessoas boas em trabalho sujo*, - problematiza a situação de inferno moral que se cristaliza em contextos de desorganização normativa e de imposição

5 Vale destacar também que, mesmo antes da Noite dos Cristais, muitos intelectuais judeus negavam a possibilidade de atos hostis antisemitas. Theodor Adorno e Max Horkheimer apontaram, já na Dialética do Esclarecimento, como até mesmo intelectuais judeus apontaram a impossibilidade da ascensão do terror. Para eles, “Una de las enseñanzas de la época de Hitler es la de la estupidez de pretender saber demasiado. Con sobradas razones competentes los judíos le han negado toda posibilidad de éxito, cuando éste ya era claro como el sol” (ADORNO; HORKHEIMER, 1998, p. 251).

de condutas autoritárias e totalitárias. A Alemanha nazista, nesse sentido, perfazia uma densa rede de vigilância institucional, de adestramento ideológico e de sociabilidade violenta que constrangia a agência, a oposição, a crítica e a reflexividade.

A quase impossibilidade de distinção entre bons e maus de que fala Hughes para descrever o cenário nazista de mobilização total do social e da cultura para o projeto do *Reich de mil anos*, - reforçada pela impossibilidade comunicacional kafkiana, - apresenta, assim, uma perspectiva analítica desesperadora, tanto quanto realista, de um contexto em que a desculpa e a má-fé do *cumprir as ordens* são alçadas a um estatuto de covardia terrivelmente aceitável. O imperativo arendtiano de *ninguém tem o direito de obedecer*, contudo, desarmou em definitivo o moralismo caduco do burocrata paradigma do mundo administrado: Eichmann.

Retornado à película, o bispo Von Galen, já mencionado anteriormente, denuncia em um dos seus sermões o sumiço de pessoas *improdutivas*. Afirma que um dia todos/as serão improdutivo/as, inclusive vários soldados que voltariam da guerra com alguma deficiência. O problema começa a se tornar público. O filme induz ao entendimento de que, após a denúncia de Von Galen em uma de suas missas, o regime mudaria o foco da operação. Deixa de lado as pessoas com deficiências e inicia a caçada aos judeus. Gerstein, inclusive, chega a dizer ao pastor de sua igreja que a operação *morte piedosa* havia sido cancelada porque os nazistas temiam a opinião pública.

Gerstein ainda era do Instituto de Higiene quando percebeu que estavam encomendando grandes quantidades de cristais de ácido. Após questionar a finalidade das grandes quantidades de insumos, Gerstein é levado por oficiais da SS para um campo de concentração na Polônia para testemunhar o que estava ocorrendo. Horrorizado, ele percebe que estão utilizando Zyklon B, um pesticida a base de cianídrico, para matar judeus em câmaras de gás.

Aterrorizado com o que vira, Gerstein pega o trem para retornar a Berlim. Na viagem ele conhece o barão von Ottor, secretário da embaixada da Suíça em Berlim, a quem confessa o que acabara de testemunhar. Gerstein pede que Ottor utilize o seu governo para avisar aos americanos e ingleses do extermínio dos judeus.

Gerstein já havia decidido de qual lado ficaria. Como cristão, não consentiria com o que o governo alemão estava realizando. Ele solicita que Dibelius, superintendente da igreja Protestante, interceda pelos judeus, da mesma forma como a Igreja havia se manifestado com relação ao sumiço das pessoas *improdutivas*. Dibelius contra-argumenta dizendo que “os doentes mentais eram membros da igreja batizados”. Na cena em questão, Dibelius diz ainda que “a maioria dos membros da igreja apoiam o Sr. Hitler”.

Mesmo aterrorizado, Gerstein aceita o convite e passa a trabalhar diretamente para a SS. O intuito era testemunhar a barbárie. Apresentam-lhe um projeto amplo que visava aumentar significativamente o *processamento das unidades*. A intenção era alcançar a meta de exterminar dez mil judeus por dia. Na reunião em questão, um dos membros do alto escalão da SS diz que o objetivo de Hitler seria exterminar onze milhões de judeus antes de 1948.

Discutia-se na reunião o tempo em que o gás levava para exterminar as unidades. A intenção era operacionalizar ainda mais e maximizar as mortes de judeus. Para tanto, necessário seria elaborar uma forma de matar com menos tempo. Essa era a tarefa de Gerstein como oficial da SS. Relutante, o protagonista tenta argumentar que seria impossível exterminar tanta gente em pouco tempo. O *doutor* diz para Gerstein que ele estaria sendo cristão ao reduzir o tempo de agonia dos judeus. Cristão e um bom oficial da SS!

Imagens se repetem daí por diante: cenas que retratam a tentativa diplomática por parte do Vaticano de resolver o problema do sumiço do povo judeu e dos novos convertidos ao catolicismo, e a imagem de vagões de trens cruzando a Europa, transportando milhares de judeus e judias incessantemente para campos de concentração. De fato, os vagões transportavam os judeus, como fica evidente nos relatos de testemunhas do julgamento de Eichmann (ARENDETT, 1999).

Não teria sido possível deportar tantas pessoas se o empreendimento não fosse conduzido racionalmente. Havia toda uma organização semelhante ao escoamento de uma produção industrial. Arendt (1999) chega a comparar o funcionamento do departamento dirigido por Eichmann a uma linha de montagem.

De volta ao filme, nas dependências do Vaticano, o padre jesuíta Riccardo encontra por acaso o embaixador estadunidense. Na ocasião o padre informa-o da morte de dez mil judeus por dia. O embaixador – nada espantado – informa que, caso Riccardo queira que acreditem em sua informação, reduza o número para “centenas”, numa tentativa clara de amenizar as proporções da barbárie em questão.

Em uma visita em um dos campos de concentração, Gerstein causa alvoroço entre os oficiais da SS ao dizer que havia ali, em uma ambulância que transportava um carregamento de Zyklon B, um vazamento perigoso. Fica evidente que a intenção de Gerstein – daí por diante – era criar obstáculos para tentar retardar os efeitos do que estava ocorrendo, já que não estava em suas mãos impedir.

Na verdade, o filme leva a crer que há entre os militares uma certa desresponsabilização, pois entendem que estão apenas cumprindo ordens do Führer. Infelizmente, argumentos semelhantes foram utilizados por oficiais militares em regimes totalitários distintos, como se o fato de cumprir ordens redimisse o peso da responsabilidade pelo dano causado.

Ao voltar mais uma vez dos campos de concentração, após o falso incidente com o Zyklon B, Gerstein se reúne com líderes da juventude protestante para discutir o plano em exercício do extermínio dos judeus. A reunião foi interrompida com a chegada do pai de Gerstein, um entusiasta das ideias de Hitler.

Enquanto Gerstein dialogava com o pai, os líderes protestantes conversavam entre si acerca das denúncias de Gerstein. Um dos líderes ignora a denúncia do tenente e afirma que os judeus estão indo para os campos trabalhar; outro afirma que estão indo embora para os Estados Unidos. Percebe-se uma certa tentativa de autoengano, ou melhor, as pessoas não queriam saber o que já era evidente, como dito por Arendt (1999).

Helmut, um dos líderes protestantes, diz ao tenente Gerstein: “está mentindo, os alemães são incapazes dessas atrocidades”. Enquanto isso, Riccardo, o padre jesuíta, informa ao Papa que judeus estão sendo perseguidos e exterminados. Com os crematórios superlotados, os nazistas começam a incinerar os corpos de judeus e judias em valas coletivas.

Gerstein presencia a atrocidade. Ele é encarregado mais uma vez de providenciar grandes quantidades de Zyklon B para que o extermínio fosse acelerado. No entanto, ele procura Von Ottor, da embaixada suíça, e comunica que os Aliados devem bombardear os trilhos utilizados para conduzir os judeus para os campos de concentração. Vale destacar que a cena que simboliza o trem, que conduzia o povo judeu, se repete inúmeras vezes durante o filme.

O pai de Riccardo, o secretário do Papa, havia prometido que o Papa usaria linguagem enérgica em seu pronunciamento da cerimônia de Natal contra os nazistas. Riccardo e Gerstein comprometem-se em ouvir o pronunciamento papal juntos, e ambos se espantam porque o Papa sequer mencionou as palavras judeus ou campos de concentração em seu pronunciamento. Riccardo Fontana insiste que, para se convencer, o Papa precisa de uma testemunha ocular. Convence Gerstein a sair da Alemanha e ir até o Vaticano.

Na cena seguinte, nas dependências do Vaticano, o embaixador estadunidense, em referência ao discurso papal na cerimônia de Natal, diz que: “Washington se espanta de o discurso do papa ser tão brando. Não condenar as atrocidades nazistas”.

Em almoço com autoridades do Vaticano, Riccardo entrega um mapa obtido de Gerstein indicando o fluxo e as quantidades de judeus transferidos todos os dias para os campos de extermínio. A cena da película ilustra mais uma vez a omissão da Igreja Católica com relação ao extermínio do povo judeu. Definitivamente, não se tratava de desinformação! Um dos cardeais afirma no almoço em questão que o papa deve permanecer neutro, e que a Igreja é feita de paciência e fé. Conclui dizendo que o tempo sempre ensina que a Igreja estava correta.

Riccardo expõe sua indignação dizendo que, enquanto comem, dez mil judeus estariam sendo levados em vagões de trens para a Polônia.

Numa última tentativa de evitar a deportação de mais de mil judeus e novos convertidos do Vaticano para os campos de extermínio, Riccardo apresenta-se inusitadamente ao Papa e solicita que ele interceda. O Papa responde, *ipsis litteris*: “neste assunto, só a moderação pode nos honrar”. Percebendo que seus esforços para convencer o Vaticano haviam se esgotado, Riccardo, ainda na presença do Papa, coloca um símbolo judaico – a estrela de Davi – sobre o peito, como forma de demonstrar a sua solidariedade para com o povo judeu.

Riccardo Fontana embarca em um dos vagões que levavam judeus aos campos de concentração. Teve a oportunidade trágica de testemunhar a morte de bebês e idosos ainda na viagem de trem, nos vagões abarrotados de judeus e judias. No campo de concentração, um oficial de alto escalão da SS, o doutor, diz a Riccardo que a sua Igreja já havia mostrado ser possível purificar as pessoas com fogo, e conclui ironicamente que o nazismo estava fazendo o mesmo, mas em uma escala muito maior.

Ao final da obra cinematográfica, Gerstein se entrega aos franceses e americanos e lhes entregam relatórios referentes às atrocidades que havia testemunhado. A película encerra de forma irônica. O doutor, que se acredita ser Adolf Eichmann, consegue sair da Alemanha para a Argentina com a ajuda da Igreja Católica, alegando ser judeu. Um outro filme, *Operação Final* (Netflix, 2018)⁶, retrata a captura do Eichmann por agentes de Israel no ano de 1960, em Buenos Aires, Argentina.

Alguns feitos de Gerstein, o oficial do Instituto de Higiene que acabou testemunhando e denunciando a racionalidade por trás das atrocidades cometidas pelo regime nazista, foram reconhecidos, apesar de muitas controvérsias, anos depois⁷.

O filme em questão revela o caráter racional e técnico da barbárie conhecida como holocausto judeu. O empreendimento foi deliberado, planejado e executado por especialistas como médicos, engenheiros, químicos etc. Isso revela o que Hannah Arendt intitulou como banalidade do mal.

Na verdade, o mal se torna banal justamente quando tudo é feito sem “uma razão”, quando não há mais o reconhecimento básico de humanidade no outro (HONNETH, 2018) e/ou quando a legalidade da obediência se sobrepõe a legitimidade do que é humano (AGAMBEN, 2015). Mas como assim? É o que Arendt tenta responder ao analisar a personalidade de Eichmann e percebe que não se tratava “de um ódio

6 *Operação Final*. Operation Finale (Original). Direção: Chris Weitz. Estrelando: Oscar Isaac, Ben Kingsley e Lior Raz, 2018. 2h 3min (Distribuição: Netflix).

7 Gerstein se enforcou em julho de 1945. United States Holocaust Memorial Museum, Washington, DC <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/kurt-gerstein>

insano aos judeus, de um fanático antissemitismo ou de doutrinação de um outro tipo” (ARENDDT, 1999, p. 37). Em verdade, tratava-se de um burocrata que alegava ter cumprido ordens. Para Eichmann, ele era inocente no sentido das acusações, e, portanto, estava sendo julgado por ter feito o que fazia de melhor, cumprir ordens.

Referências

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialéctica de la ilustración**. Introducción y traducción de Juan José Sánchez. Valladolid: Editorial Trotta, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. **O mistério do mal: Bento XVI e o fim dos tempos**. São Paulo: Boitempo; Florianópolis: Editora UFSC, 2015.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Editorial Presença, 1970.

ARENDDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

ARENDDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ELIAS, Norbert. **Escritos & Ensaio, 1: Estado, processo, opinião pública**. Frederico Neiburg e Leopoldo Weizbort (Orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

HONNETH, Axel. **Reificação: um estudo de teoria do reconhecimento**. Tradução de Rúrion Melo. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

HUGHES, Everett C. As boas pessoas em trabalho sujo. In: Maria Claudia Coelho (Org.). **Estudos sobre interação: textos escolhidos**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, p. 91-108, 2013.

MANDELBAUM, Enrique. **Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível**. Perspectiva: São Paulo, 2003.

PALAMARCHUK, E. A. et al. **The policy of anti-Semitism in action: the events of Crystal Night in the public opinion of the United States (based on the "New York Times" materials of 1938)**. Turismo: Estudos & Práticas (UERN), Mossoró/RN, Caderno Suplementar 01, 2019.

Capítulo 09

“PENSEI EM ESCREVER MINHAS HISTÓRIAS E LER PARA VOCÊ”: LUGAR DE FALA, PROTAGONISMO FEMININO NEGRO E (NÃO)RECONHECIMENTO EM *HISTÓRIAS CRUZADAS*

Priscilla Tatianne Dutra
Tiago Barbosa da Silva



RESUMO:

Este ensaio investiga a problemática do lugar de fala, do protagonismo feminino negro e do (não)reconhecimento no filme *Histórias Cruzadas*, de Taty Taylor, baseado no romance do qual foi adaptado, *The Help*, de Kathryn Stockett. Trata-se de um ensaio livre que questiona o lugar de fala das personagens negras na trama e como se dá o seu (não)reconhecimento em face da protagonista branca. Também como se caracterizaria a dupla subalternidade das personagens negras e quais as conexões entre essa condição e questões de dominação colonial e de decolonialidade. É tecido um diálogo com autoras como María Lugones (2019), em seu *Rumo a um feminismo decolonial*, e Grada Kilomba (2019), em seu livro *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano* e Djamila Ribbeiro (2017) em *O que é lugar de fala?* como aporte teórico. Verifica-se que o filme invisibiliza a mulher negra em um espaço de poder ao legitimar uma mulher branca como personagem central em um filme sobre narrativas de mulheres negras atenuando o papel historicamente opressor da branquitude. Reproduz um lugar de subalternidade e (não) reconhecimento do protagonismo das mulheres negras como protagonistas de suas próprias existências, perpetuando um regime racista na própria trama fílmica de *Histórias Cruzadas*.

Palavras-chave: Lugar de fala. Protagonismo negro. Não Reconhecimento.

Introdução

“Parte de mim parece ter me traído e traído meu povo”. Estas são palavras da produtora e atriz norte americana Viola Davis, ditas em julho de 2020, sobre sua participação como atriz coadjuvante no filme *Histórias Cruzadas*¹, de Taty Taylor, exibido nos cinemas no ano de 2011, uma adaptação do romance “*A Resposta*”, de Kathry Stockett.

No filme, Viola Davis interpretou a personagem Aibileen Clark, uma mulher negra, vivendo no contexto dos anos 1960 em Mississipi, sul dos Estados Unidos. Como sugere a fala da atriz, sua participação provoca, hoje, a sensação de ter praticado uma dupla traição: de si mesma e do povo negro estadunidense.

Mais que um mero arrependimento, as impressões de Viola Davis falam muito sobre a evolução de estudos teóricos sobre racismo e sobre luta antirracista não só em seu país, mas no mundo, resgatando ideias que hoje são centrais nos pensamentos feminista e negro: as noções de lugar de fala, protagonismo negro e feminino, e de dupla subalternidade da mulher negra em contextos coloniais, como no caso em destaque.

Propomos demonstrar como é tratado, na adaptação para o cinema, o tema lugar de fala e como se dá o seu não reconhecimento na trama do filme, tecendo conexões entre essas ideias e o pensamento de María Lugones (2019), em seu *Rumo a um feminismo decolonial*, e de Grada Kilomba (2019), em seu livro *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*.

Realizaremos, dessa maneira, um diálogo com o filme, analisando, sobretudo, elementos da ideia de lugar de fala e de seu (não)reconhecimento na trama, investigando o papel de dupla subalternidade, adensada por questões de classe, ao qual as personagens negras, Aibileen Clark, interpretada por Viola Davis, e Minny Jackson, interpretada por Octavia Spencer, particularmente, mas também Constantine, interpretada por Cicely Tyson, personagem secundária na trama, são relegadas, já que, na representação, elas têm o seu protagonismo, mais uma vez, roubado.

Assim, essa análise busca responder as seguintes perguntas: Como é tratado o lugar de fala das personagens negras e como se dá o seu (não)reconhecimento em face da protagonista branca e das principais coadjuvantes negras em *Histórias Cruzadas*? E, ainda, como se caracterizaria a dupla subalternidade das personagens negras e quais as conexões entre essa condição e questões de dominação colonial e de decolonialidade?

¹ O filme, assim como o romance do qual foi adaptado, chama-se, em inglês, *The Help*. Esse termo, que significa a ajuda/ajudante, no sul dos Estados Unidos, é utilizado para se referir a empregadas domésticas.

A trama e suas personagens: protagonismo e coadjuvação

O filme *Histórias Cruzadas* conta as histórias da jovem branca recém-graduada, Eugenia Skeeter, que sonha em se tornar escritora; de Minny Jackson e Aibileen Clark, duas mulheres negras, que trabalham como empregadas domésticas em casas de famílias como a da mãe de Skeeter.

Narrado pelas três mulheres em primeira pessoa, o que dá ao filme um tom documental, de testemunho, de verdade vivida, experimentada, o filme obteve grande sucesso, assim como o livro do qual foi adaptado, sendo muito aclamado pela crítica especializada. No entanto, pouco se falou de sua lógica perversa e sutil, fundada em estereótipos e padrões representacionais, historicamente constituídos e utilizados para manter a dominação e a exploração das populações negras no mundo.

No filme, de volta à casa dos pais, Skeeter percebe que pessoas negras recebem um tratamento abusivo em suas relações de trabalho nas casas do subúrbio rico de Jackson, Mississippi. Movida por essa percepção diferenciada da realidade em que vivia, Skeeter incube-se da missão de revelar e denunciar aquilo que acabara de descobrir para *outras pessoas*.

Destacamos aqui o termo *outras pessoas* por entendermos que, as pessoas negras, as mulheres negras particularmente, que obviamente já sabiam e conviviam com a verdade recém-encontrada por Skeeter, são relegadas a uma condição do não-ser, do não humano, a uma categoria de gente com quem se pode cometer todo tipo de atrocidade (FANON, 2008), sem que se preste atenção no que dizem e denunciam, no seu gemido, inclusive, roubando-lhes o direito de contar a própria história, sua dor e seu protagonismo.

Enquanto tenta descobrir o paradeiro de uma ex-empregada de sua mãe – Constantine, uma mulher negra que cuidou dela quando criança –, Skeeter se aproxima de outras mulheres negras que possuíam um destino comum – todas eram *the help* –, e coleta relatos que vão sendo organizados pela personagem, compondo um possível livro. Obviamente, Skeeter age na surdina, já que seu futuro livro contrariará a vontade das pessoas importantes, e tem o potencial de tornar públicos violências e abusos vividos, cotidianamente, por mulheres negras, desorganizando o *modus operandi* do sistema de exploração capitalista instituído no lugar.

Embora pareça bem-intencionado e, em vários momentos, traga reflexões importantes, inclusive construindo uma narrativa mais diversa, elaborada por várias vozes, o fato é que o filme, bem como o romance, usa estratégias antigas de dominação racista que, ao longo da história, foram utilizadas para produzir a marginalização das pessoas negras e a expropriação de seu trabalho, mantendo-as na condição de

exploráveis, de subserviência típico de contextos coloniais, como o retratado.

Na trama, há um ‘roubo’ realizado pela personagem principal Skeeter, mas também pela autora da obra literária, que, numa história de luta e resistência aos abusos do sistema segregacionista que vigorou no sul dos Estados Unidos até depois da eclosão do movimento pelos direitos civis, transfere para uma mulher branca o protagonismo dessa luta, recriando, do nosso ponto de vista, uma nova princesa Isabel; uma mulher branca que, pouco fazendo, recebe louros pelos avanços e direitos alcançados através da luta diária de homens e mulheres negros; uma salvadora que consegue, enfim, desarticular um sistema de opressão de base racista vigente no mundo desde a descoberta da América, diz Aníbal Quijano (2005), em seu “*Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina*”, como se não participasse dele, como se, dele, não fosse beneficiária.

Constantine, que criou e cuidou de Skeeter, nesse sentido, é uma grande analogia, que nos permite entender não só esse ‘roubo’, mas também a condição em vácuo, característica da experiência de mulheres negras. Na trama, a personagem aparece pouquíssimas vezes; é alguém que se busca descobrir o paradeiro, de quem não se sabe o destino.

Somente nos últimos instantes do filme, o expectador toma conhecimento que, vítima de violência racista praticada pela mãe da protagonista, ela, a mulher negra, desaparece. Explorada por quase trinta anos como empregada doméstica, cuidando da casa e da filha de outros, no final da vida, velha, cansada, lenta, como diz a mãe da protagonista, Constantine é, simplesmente, demitida, sem direito algum.

De origem latina, o nome Constantine sugere firmeza e constância, e nos permite pensar que essa constância, essa invariabilidade, é o que há de permanente na experiência, é o que caracteriza a existência de mulheres negras como Abileen Clark e Minny Jackson, que são vítimas desse regime e que, para sobreviver, são reduzidas à condição de *the help*.

Presas dentro desse padrão representacional estereotipado, as outras mulheres negras da trama vivenciam situações e condições análogas e são impedidas de se tornarem protagonistas de suas próprias histórias. Para que sua condição se torne pública, inclusive, precisam da ajuda da mulher branca, que teve acesso à educação formal, que coleta suas histórias, que transforma tudo o que ouviu em livro, que divide o dinheiro que ganhou com as mulheres entrevistadas e que, com uma proposta de emprego em uma grande editora, deixa Jackson e parte para Nova York.

Nada disso jamais acontecerá com as mulheres que contam suas histórias. Elas estão, novamente, aprisionadas nesse estereótipo,

nessa imagem fixada que reduz suas existências a posições específicas, a uma carência, a uma subalternidade necessária a manutenção do sistema no qual existimos.

Esse processo representacional, comum no livro e no filme, projeta em Minny Jackson e Abileen Clark, traços que permitem que Skeeter, enquanto representante da categoria mulher branca, escape de sua historicidade de opressão e se construa como caridosa, altruísta, generosa, como alguém que consegue ver a violência daquela forma de organização social, inclusive como a que semeia a ideia de sororidade entre mulheres brutalizadas pela vida, pelo sistema capitalista, pelos pais, pelos antepassados de Skeeter, que continua exercendo os privilégios que herda.

Em contrapartida, Minny, por exemplo, é retratada como alguém insolente, pouco refinada, que não consegue controlar sua língua, como alguém desconfiada que resiste a crer em quem quer que seja. Embora as ações da personagem sejam justificadas, sendo possível entender o que a levou a agir da forma que agiu em cada instante, ela é uma mulher que se vinga colocando excrementos em uma torta dada de presente a sua ex-patroa. Assim, a revolta e a vingança de Minny se transformam em piada, provocando quase nenhuma comoção no expectador do filme.

O expectador ri diante da cena, ri diante da mãe negra desempregada, vítima de violência doméstica, demitida por não aceitar ter suas necessidades fisiológicas controladas pela patroa, que queria determinar a hora e o lugar em que podia urinar e defecar – o banheiro exclusivo para negros, muito parecido com a dependência de empregada dos apartamentos e casas brasileiros. Enquanto isso, Skeeter se constrói como uma mulher avançada, que recusa um galã que não consegue entender a importância de seu trabalho. Ela é a mulher forte, determinada, decidida.

Minny, a seu turno, apesar de sua impetuosidade, só encontra forças para deixar o marido que a agredia diante dos filhos depois de ser alimentada por seus novos patrões brancos, numa cena descabidamente conciliatória, em que brancos e negros dividem uma mesa e se servem afetivamente. Tão conciliatório quanto o filme, que fez Viola Davis se sentir traidora, de si e de seu povo.

Abileen Clark, personagem de Davis, é uma mulher bem mais controlada, que segura suas palavras e contém, de uma forma absolutamente resoluto, a dor de ter perdido seu único filho. Apesar do sonho de ser ela própria escritora, nutrido na redação de um diário, Abileen não escreve profissionalmente, não ousa tornar público aquilo que pensa. Ela é uma mulher amedrontada, reduzida pelas próprias circunstâncias.

No entanto, ela encontra outras mulheres negras dispostas, depois de mais um episódio de racismo, a relatar, para Skeeter, suas

experiências enquanto empregadas. Aibileen agencia essas mulheres, de certo modo, tornando o próprio livro, o projeto de Skeeter possível, enquanto abdica de seu sonho. Ela faz aquilo que, por força da escravização, as mulheres negras tinham que fazer: cuidar de crianças brancas e garantir seus futuros enquanto seus próprios filhos tinham que crescer sozinhos, expostos a perigos produzidos pela própria lógica racista da sociedade.

Aibileen é mantida na posição que suas ancestrais foram forçadas a ter. Ela é, em certo sentido, um alter ego da protagonista, mostrando o que teria acontecido com sua vida caso fosse uma mulher negra. Ela é aquela que Skeeter poderia ter sido, se não fosse uma mulher branca. Ela é aquilo do que Skeeter escapou.

O racismo mascarado de boa intenção atravessa toda a obra. Sua ambivalência semântica aparece já no título. Enquanto *the help* pode, da perspectiva de Skeeter, ser pensado como o auxílio que ela oferece à causa das mulheres negras de Jackson, para essas mulheres, ele funciona como um estereótipo atroz, que as aprisiona por detrás de uma redução de sua humanidade a uma função, a um trabalho mal remunerado e precário, com poucos direitos, no qual enfrentam, diariamente, a convivência com comentários preconceituosos, com a ação danosa do sujeito branco eurocentrado, que avança seguro, enquanto mina a estabilidade e a segurança emocional daqueles que submete (KILOMBA, 2019).

Acomodadas em sua posição social, as mulheres brancas, com exceção de Skeeter, nossa princesa Isabel, são responsáveis pela reprodução de uma série de violências racistas que recolocam as mulheres negras fora da categoria mulher, submetendo-as a uma dupla subalternidade: à mulher branca e ao poder patriarcal.

Segundo Kilomba (2019), há uma prevalência no debate sobre racismo no qual o sujeito é o homem negro e, no discurso genderizado, uma prevalência da mulher branca, restando pouquíssimo espaço para que se pense a situação da mulher negra. Sendo assim, ainda conforme Kilomba (2019, p. 97-98), “as mulheres *negras* habitam um espaço vazio, um espaço que se sobrepõe às margens da ‘raça’ e do gênero, o chamado ‘terceiro espaço’”.

Há, pois, uma espécie de vácuo de apagamento e contradição, alimentado por desigualdades estruturais e raciais num mundo que permite a manutenção e a naturalização da exploração.

Relações interraciais: o lugar de cada uma

Histórias Cruzadas busca uma contextualização histórica da época de consolidação do movimento feminista nos Estados Unidos, momento em que as mulheres brancas reivindicavam pela luta a

profissionalização feminina em meio a uma tradição do poder patriarcal, enraizador da desigualdade de gênero.

Nesse cenário, Skeeter representada pela atriz Emma Stone, sonha ser uma grande escritora, sofre constantes cobranças de familiares e amigos pela sua adequação enquanto mulher a padrões sociais bem consolidados: a constituição de um casamento, a geração de filhos, a obediência de um padrão de beleza, o uso de roupas que evidenciem seu corpo e a moldagem de seu comportamento numa submissão feminina ao poder patriarcal.

É, ainda, interpelada por sua mãe por desconfianças quanto à sua sexualidade se “*tem pensamentos estranhos com mulheres*” e lembrada que “*seus óvulos estão morrendo*”, evidenciando uma série de violências que toda mulher vivencia em sociedades machistas, como a retratada no filme.

Todas essas questões, no entanto, são incomparáveis às questões vivenciadas pelas mulheres negras, pois, enquanto Skeeter luta pelo direito de se profissionalizar, de não aderir a pressões estéticas, as mulheres negras lutam por direitos trabalhistas, pela não manutenção de estruturas segregacionistas, pelo direito de educar seus filhos, de mandá-los para universidades, etc., evidenciando que o feminismo da mulher branca não serve para a mulher negra. Segundo Kilomba (2019, p. 94), a “*raça não pode ser separada de gênero nem o gênero pode ser separado da ‘raça’*”.

A experiência envolve ambos porque construções racistas baseiam-se em papéis de gênero e vice-versa, e o gênero tem um impacto na construção de “raça” e na experiência do racismo. Em outros termos, como defende Lugones (2019), o nós, proferido pelo feminismo branco, não existe, sendo necessário racializar a questão e pensá-la também a partir da colonialidade.

Constantine, por exemplo, a mulher negra que lhe ensinou sobre sororidade e empoderamento feminino: “*sua mãe não escolheu a vida que tem. Ela foi escolhida pela vida. Mas você fará algo grande com a sua vida. Você verá*”, impulsiona a personagem a acreditar que “*talvez as coisas possam mudar*”, mas, ao mesmo tempo, não cabe dentro de sua luta, dos avanços que quer para si e para as outras mulheres brancas de Jackson.

Enquanto Skeeter luta pelo direito de se profissionalizar, Constantine sempre trabalhou, sempre teve que cuidar de filhos de terceiros, em detrimento dos seus, para manter o presente e a possibilidade de um futuro, minimamente, melhor para sua filha Rachel.

Os filhos das personagens brancas apareceram em vários momentos no enredo de *Histórias Cruzadas*, mas os filhos das personagens negras são mostrados em relances nas cenas em que mal ou nem se identificam suas feições ou nomes. Se Skeeter foi cobrada

por filhos, Minny luta para manter os seus filhos livres e distantes da violência do pai. Aibileen, infelizmente, não conseguiu proteger Thelore nem evitar que seu corpo morto fosse jogado bruscamente na calçada de um hospital.

Enquanto Skeeter luta pelo direito de não ter filhos ou de não se casar, Aibileen atravessa o luto do filho morto, mima e consola a filha de sua patroa, Mae Mobley, dizendo frases motivacionais, fortalecendo a criança, rejeitada pela mãe, e atende suas necessidades de afeto e cuidado. Minny, por sua vez, ensina sua filha a comportar-se adequadamente na casa de sua futura patroa; a menina adolescente repetiria o destino da mãe – seria *the help*.

A narrativa, assim, valoriza os dramas das crianças brancas, que crescem sendo cuidadas por mulheres negras, sem mostrar os dramas das crianças negras na ausência de suas mães trabalhadoras, reservando, para as mulheres negras, o papel de *the help*, independentemente das crises que atravessem, de suas necessidades afetivas e materiais.

A luta pessoal de Skeeter era pelo tratamento igualitário entre homens e mulheres brancos. Os problemas das personagens mulheres negras eram em geral desconhecidos pelas mulheres brancas. Essas mulheres trabalhavam, mas não eram consideradas sequer pessoas pela sociedade.

Eram algo inferior às mulheres e homens brancos, bem como homens negros como foi o caso de Constantine, Aibillen e Minny que como trabalhadoras não possuíam direitos nem mesmo de adoecer, usar um banheiro social, envelhecer ou ser visitada por uma filha biológica na casa da família em que trabalharam por toda a vida. E o filme, longe de quebrar padrões, reproduz e reforça esses estereótipos, mantendo todas as pessoas em seus devidos lugares, em perfeita ordem.

A personagem Aibillen cozinhava, arrumava, lavava louças, passava roupas e fazia compras: “*mas o principal, eu cuido de uma menininha*”. Aibellen acreditava sempre ter sabido o que seria seu destino por ter mãe empregada e avó escrava doméstica. Sua luta em uma dimensão pessoal é a de uma mulher negra coisificada pela sociedade, trabalhadora sem reconhecimento e mãe solo que perdeu seu único filho biológico para a violência racial.

Aibellen, como Constantine, criou várias crianças de famílias brancas. Aibellen tornou-se cuidadora de crianças quando tinha somente 14 anos de idade, quando ainda era criança. Esta personagem disse para a última criança branca que cuidou: “*você é boa. Você é esperta. Você é importante*” e ouviu “*você é minha mãe real, Aibeelen*”. Contudo, como reflete a personagem Minny Jackson, “*amamos os filhos deles quando são pequenos. Depois crescem e ficam iguais as mães*”. Quando adultos as mãos daquelas que os carregaram nos braços

durante toda a infância sequer podiam tocar nas mãos destas mulheres negras. Há a consciência comportamental pelas personagens negras que a discriminação racial é uma produção social, ensinada, passada de geração para geração.

“A negra é coisa, pau para toda obra, objeto de compra e venda em razão de sua condição de escrava. Mas é objeto sexual, ama de leite, saco de pancada das sinhazinhas, porque além de escrava é mulher” (GIACOMINI, 1988, p. 39). Há uma dupla discriminação: gênero e raça. Essa dupla discriminação não era pauta do movimento feminista sufragista, assim como não foi pauta central da trama de *Histórias Cruzadas*.

Em um exercício de analogia entre a população negra no enredo do filme e o cenário atual desta população no Brasil, podemos perceber a perpetuação da desigualdade racial no nosso país. Conforme dados de 2018 divulgados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE (AGÊNCIA DE NOTÍCIAS IBGE, 2019), 55,8% da população brasileira é constituída por negros, pretos e pardos. No entanto, essa maioria populacional não significa maior acesso proporcional a bens e serviços. Somente 50,3% dos jovens negros, pretos e pardos, entre 18 e 24 anos, têm acesso ao Ensino Superior, sendo que esse resultado já é um avanço. No mesmo recorte, o percentual de brancos chega a 78,8%. No mercado de trabalho, o rendimento médio mensal das pessoas brancas era 73,9% superior que o da população negra.

Mesmo com nível igual de instrução, pessoas brancas que possuíam nível superior completo ganharam 45% a mais por hora do que negros no ano 2018. À época, mulheres negras ocupadas receberam menos da metade dos salários dos homens brancos (44,4%), que eram seguidos pelas mulheres brancas e pelos homens negros (EL PAIS, 2019), ocupando a última e pior posição na retribuição salarial pelo trabalho desempenhado. Por último, em termos numéricos, destacamos que a maioria das mulheres negras no Brasil não exerce trabalho com remuneração e apenas 8% delas ocupam cargos de liderança (FOLHA UOL, 2020).

Se fizermos o exercício de imaginarmos uma pirâmide social, a mulher negra segue historicamente em sua base, no ponto mais distante do topo. Isso demonstra que o universo não ficcional das mulheres negras brasileiras no século XXI possui similitudes com a realidade de séculos anteriores das mulheres negras norte americanas. A mulher negra brasileira e norte americana se aproximam mais pelo gênero e raça do que pela nacionalidade de cada uma delas.

O que nos convida a pensarmos a narrativa fílmica de “*Histórias Cruzadas*” sob a ótica dos elementos “lugar de fala” e “reconhecimento”.

Quem pode falar o quê?

Diante de um longa-metragem adaptado de um livro escrito por uma autora branca, protagonizado por uma personagem e atriz branca, dirigido e roteirizado por um homem branco, que se propõem levar para as telas do cinema uma discussão temática sobre enfrentamentos das mulheres negras empregadas domésticas, mas que reserva para as personagens e atrizes negras um papel de coadjuvação na trama, é imperioso problematizar o tema lugar de fala nessa narrativa, pautada por visões sobre gênero, raça e classe sob a ótica da branquitude.

Segundo Spivak (2010, p. 67), em seu *Pode o subalterno falar?*, “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” e, a mulher negra, ainda mais, como já pontuado, já que vive uma dupla subalternidade (KILOMBA, 2019). Para Djamila Ribeiro, em seu livro *O que é lugar de fala*:

Não se trata de afirmar as experiências individuais, mas de entender como o lugar social que certos grupos ocupam restringem oportunidades. Ao ter como objetivo a diversidade de experiências, há a consequente quebra de uma visão universal. Uma mulher negra terá experiências distintas de uma mulher branca por conta de sua localização social, vai experienciar gênero de uma outra forma (RIBEIRO, 2017, p. 35).

Em outros termos, antes de falar sobre determinado assunto, é importante ter em consideração que a localização social, a posição que um sujeito ocupa no mundo, influencia o tipo de oportunidade e de experiência que tem e que, sendo assim, essa posição influencia também a forma como vê um determinado assunto ou fenômeno social. Dessa maneira, há a compreensão do lugar de onde se fala como um lugar de localização de poder dentro de uma estrutura social e cada pessoa fala a partir de um lugar social específico.

Seu recorte social, sua localização no tecido social, desse modo, ao mesmo tempo que o permite enxergar, limita a visão ao recorte e à posição. Para se ter diversidade de experiências e de interpretações, há de se ter uma quebra de padrões universalizantes de interpretação da realidade, o que acontece, sobretudo, através da inclusão de outras perspectivas, de outras localizações na produção discursiva.

Historicamente, no entanto, o ocidente se constrói, discursivamente, a partir de uma percepção limitada da realidade, fundada na perspectiva do homem branco, europeu heterossexual, desconsiderando outras perspectivas, outras formas de existir e compreender a realidade, enquanto se coloca como universalidade neutra (GROSGOUEL, 2016).

Ao compreenderem que podem falar sobre tudo, sobre os outro(s), as pessoas brancas eurocentradas se pensam universais e impedem que as outras vozes, tidas como outros, falem de si, de sua perspectiva e experiência. É o que acontece com as mulheres negras – “o outro do outro” –, uma vez que não fazem parte da norma do discurso do homem branco heterossexual, utilizado como matriz de dominação em um regime de autorização discursiva, e não usufruem do mesmo direito a uma voz de existência (RIBEIRO, 2017), ao direito de falar da experiência a partir de sua posição.

Em *Histórias Cruzadas*, o lugar de fala da mulher negra é silenciado pela ocupação total dos espaços de poder por pessoas brancas. A narrativa é construída por uma mulher branca e tornada filme por uma equipe, majoritariamente, branca que, mesmo tentando problematizar a realidade racista do sul estadunidense, incorre no mesmo padrão representacional, recuperando e reproduzindo a mesma distribuição injusta dos espaços de fala, pois parte do pressuposto de que a percepção que tem é universal.

Isso acontece porque a questão racial é pensada a partir da posição da branquitude, não refletindo a diversidade de vivência e de vozes, apagando as posições discursivas de mulheres negras, mantendo o protagonismo e o foco narrativo da obra fílmica nas pessoas brancas.

Quando a personagem Skeeter quer entrevistar as mulheres negras e diz “*pensei em escrever sob o ponto de vista das empregadas*”, demonstra não compreender que esse é um objetivo inatingível porque como mulher branca não está inserida dentro da mesma localização de poder das mulheres negras dentro da estrutura social.

Skeeter, representante da branquitude, não entende que não há como “*escrever sob o ponto de vista das empregadas*” domésticas negras, que não há como pensar a partir deste lugar em uma discussão sobre a questão racial, pois faz parte de um grupo que se privilegia da exploração dos corpos negros e, na trama, repete, do ponto de vista simbólico, o mesmo comportamento dos colonizadores brancos escravocratas, ‘roubando’, dessa vez, as histórias dessas mulheres em dupla opressão.

A personagem Aibileen afirma: “*pensei em escrever minhas histórias e ler para você*”, pensamento reforçado pela personagem Minny ao questionar Skeeter sobre o motivo desta achar que os negros precisavam da ajuda dela: “*vou falar também, mas preciso que ela entenda que isto não é um jogo*”. O problema, no entanto, é que Skeeter não entende que não é um jogo e, mesmo ‘bem-intencionada’, é grande beneficiária dessa incompreensão, colhendo os lucros do trabalho e vivências de mulheres negras. Fazendo, de novo, o que o sujeito colonizador sempre fez: expropriar.

O lugar de fala das personagens negras nas narrativas de seus próprios relatos de vida é um papel coadjuvante diante da personagem da escritora heroína branca Skeeter que toma a fala das mulheres negras com a seguinte justificativa: “*para que entendam o ponto de vista de vocês*”. Com o desenvolvimento da trama, vemos que Skeeter passa por um processo de conscientização de seu lugar de fala.

À medida que passou a acompanhar os relatos de vida de mulheres negras é que a personagem passa a realmente interessar-se por uma maior compreensão sobre a desigualdade racial alertada enfaticamente pela personagem Minny que tinha conhecimento dos riscos que corriam pelo mero contato interracial ao ter aceitado ser entrevistada por Skeeter: “*estar aqui já é assustador, senhorita Skeeter. Você não saber disso é o que mais me assusta*”. De qualquer forma, essa maior conscientização não é suficiente para quebrar o tom conciliatório do filme, que termina sugerindo um futuro em que tudo será superado, onde as desavenças serão atravessadas, o que nunca aconteceu e não parece estar perto de acontecer.

Na narrativa fílmica, Skeeter era movida pelo combate à desigualdade de gênero, mas não compartilhava de modo algum com as mulheres negras os problemas da desigualdade social e nem a desigualdade racial.

A personagem passa a ter uma observação mais sensível do tratamento racista das pessoas brancas em relação às pessoas negras, entendendo suas variadas formas de ocorrência: a segregação em espaços físicos, com entradas separadas para brancos e negros; a exigência de que pessoas negras cedessem entrada para pessoas brancas diante de uma “*lista de conduta de não brancos*”; a não obrigatoriedade de que “*qualquer mulher branca cuide de alas ou quartos em que homens negros estejam internados*”; a impossibilidade de livros serem “*trocados entre escolas de brancos e de negros, mas devem continuar a ser usados pela raça que os usou primeiro*”; e a proibição de qualquer “*barbeiro negro [...] atender a mulheres brancas*”.

É importante dizer que não são apenas pessoas negras que podem falar sobre discriminação racial. Lugar de fala não se confunde com representatividade por ser, antes de tudo, uma localização social (RIBEIRO, 2017). É legítimo que a personagem branca Skeeter, como a escritora branca do livro “*A Resposta*” e o produtor branco do filme possam pensar de maneira crítica a partir dos seus lugares de fala as situações problemas das mulheres negras como o racismo, porque todas as pessoas possuem lugar de fala, sendo justa a luta por representação, apesar de seus limites.

Porém, falar a partir de seus lugares é também romper com a lógica de que somente subalternos falem de suas localizações, fazendo com que aqueles inseridos na norma hegemônica sequer se pensem

(RIBEIRO, 2017). No entanto, como também menciona Ribeiro (2017, p. 48), para outras pessoas refletirem e debaterem sobre outros temas que não os de suas localizações sociais, “o fundamental é que os indivíduos pertencentes ao grupo social e privilegiado em termos de *locus* social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados”, o que não acontece na representação filmica que, repetimos, é conciliatória e condescendente.

Considerações finais

Em *Histórias Cruzadas* há, de um lado, a representação legítima de uma mulher branca que reflete sobre a discriminação racial de empregadas domésticas negras no lugar onde vive, mas há, por outro lado, a incoerência de ser uma mulher branca a protagonista a reivindicar a existência das mulheres negras a partir de sua localização social e, ainda, propor um final contemporizador, que atenua o papel da branquitude nos esquemas de opressão e, ainda, beneficiar-se, como seus antepassados colonizadores, do contato e da exploração das mulheres que, *a priori*, ajuda.

Portanto, há um disparate, um paradoxo inerente ao filme, visto que o debate racial é protagonizado por uma personagem branca, retirando das mulheres negras a possibilidade de narrarem suas histórias e suas lutas, recolocando essas mulheres, do ponto de vista cultural, na mesma posição que, historicamente, ocuparam em razão do regime racista no qual existiam.

Dessa maneira, *Histórias Cruzadas* finda por também reproduzir a perspectiva de invisibilidade da mulher negra em espaços de poder, pois assim como não puderam ser protagonistas em um filme que fala sobre sua própria existência, e por conseguinte, nega às atrizes negras o papel de protagonistas, as mulheres continuam existindo em uma batalha por condições menos opressivas de vida.

A reprodução do não reconhecimento, a atribuição de um lugar de subalternidade e a negativa de enxergar o lugar de fala da mulher negra tem, portanto, presença marcante em *Histórias Cruzadas* e o filme, dessa maneira, serve de exemplo daquilo que tenta denunciar, funcionando como ilustração dos esquemas de opressão racista que ainda vigoram no mundo, revelando a dupla subalternização da mulher negra, apresentada por Grada Kilomba (2019), acrescentando um triplo fator de silenciamento nessa equação – um atravessamento de classe, atualizando, assim, a tríade de opressão sob a qual ainda vivem muitas mulheres negras, o triplo silenciamento de sua existência em razão da raça, do gênero e da classe social.

Referências

AGÊNCIAS DE NOTÍCIAS IBGE. **Pretos ou pardos estão mais escolarizados, mas desigualdade em relação aos brancos permanece.** 2019. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/25989-pretos-ou-pardos-estao-mais-escolarizados-mas-desigualdade-em-relacao-aos-brancos-permanece>

EL PAÍS. **Mulheres negras recebem menos da metade do salário dos homens brancos no Brasil.** 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/12/politica/1573581512_623918.html

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

FRASER, Nancy. **Da redistribuição ao reconhecimento?** Dilemas da justiça numa era ‘pós-socialista’”. Cadernos de Campo, São Paulo, v. 15, n. 14-15, p. 231-239, 2006.

FOLHA UOL. **Maioria das mulheres negras não exerce trabalho remunerado.** 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2020/10/maioria-das-mulheres-negras-nao-exerce-trabalho-remunerado-aponta-estudo.shtml>

GROSGOUEI, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, jan/abr 2016, p. 25-49.

GIACOMINI Sônia Maria. **Mulher e escrava, uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil.** Petrópolis: Vozes, 1988.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. (Org.). **Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** Buenos Aires: Clacso, 2005.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017.

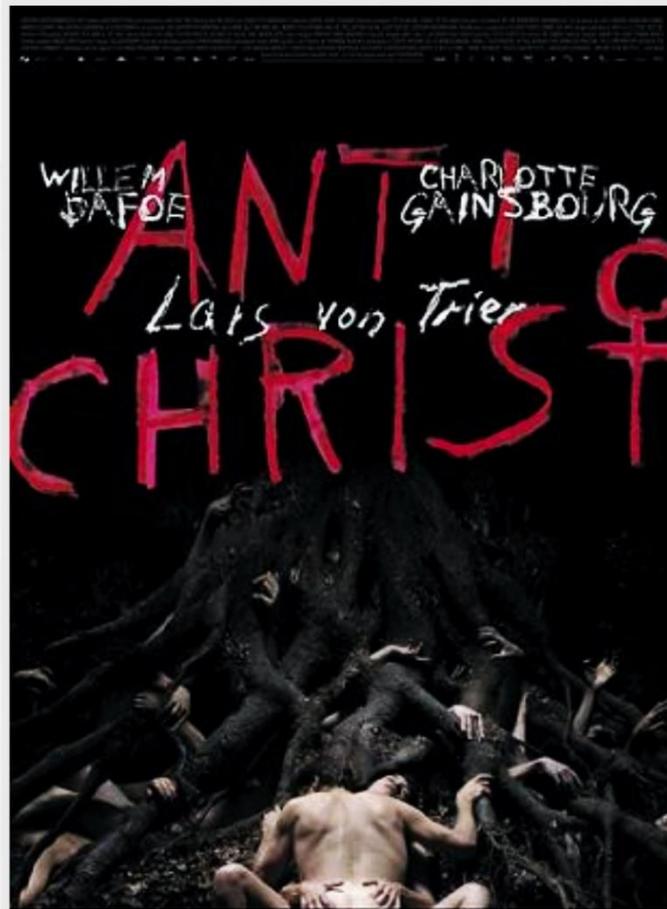
SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

UOL ENTRETENIMENTO. **Viola Davis fala de histórias cruzadas:** “parte de mim parece ter me traído”. 2020. Disponível em: <https://entretenimento.uol.br/noticias/redacao/2020/07/14/violadavis-fala-de-historias-cruzadas-parte-de-mim-parece-ter-me-traido.htm?cmpid=copiaecola>.

Capítulo 10

REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM O ANTICRISTO: A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DO ROTEIRISTA E DIRETOR LARS VON TRIER

Jeanemeire Eufrásio da Silva



RESUMO:

Neste ensaio, analisamos a obra fílmica *O anticristo*, de Lars Von Trier. Trazemos um olhar voltado para a personagem interpretada pela atriz Charlotte Gainsbourg, enquanto representação do feminino na construção narrativa. Articulando pressupostos teóricos das Ciências Sociais, empreendemos um gesto de leitura do feminino para explorar na narrativa fílmica a dimensão da maternidade, as dinâmicas da natureza, da cultura e as representações da loucura, como centrais para os objetivos do filme. Assim, temos como objetivo traçar uma crítica ao filme descrevendo os símbolos misóginos, as referências psicanalíticas, o niilismo e a não crença em Deus manifestados na audiovisualidade. Com isso, esperamos apontar a singularidade do modo como o diretor e roteirista dinamarquês Lars Von Trier mostra, através de *O anticristo*, suas visões do feminino, da maternidade, de Deus e do próprio caos constitutivo do ser e estar no mundo.

Palavras-chave: Cinema. Feminicídio. Lars von Trier. Anticristo.

Introdução

Tudo começa com uma morte. Algo como se transar fosse um pecado que não gerasse só vida. A cena mostra prazer e gozo. Felicidade e liberdade. Da mulher e da criança deixada sozinha enquanto os pais estão no ato sexual. A criança sobe em uma cadeira, sobe em uma mesa, sobe em uma janela e cai. O filme mostra a queda em câmera lenta, enquanto alterna com o sexo também em câmera lenta.

As expressões da mãe enquanto transa alternam com as expressões do filho enquanto cai e com as expressões do pai. Apesar do sangue durante todo o filme que vai seguir, esta cena específica, em preto e branco, não mostra a queda da criança e as consequências em primeiro plano. O que simboliza tudo isso é o *take* do urso que o menino segurava, caindo na neve que abafa a queda. O braço do urso quase solta. O urso, que talvez representaria a inocência, morre.

A partir daí todo o enredo até o final do filme gira ao redor da mulher. Um movimento oblíquo de rotação e translação. Porque ela também gira ao redor do marido. A dor dela é mostrada e enfatizada como maior do que a dele. Lars Von Trier utiliza de aspectos sociais da maternidade para construir a culpa da mãe.

Pela maternidade, a mulher realiza seu destino biológico; é a maternidade uma vocação natural, porquanto todo o seu organismo se acha voltado para a perpetuação da espécie (BEAUVOIR, 2016). Partindo disso para pensar o filme, encontramos uma espécie de eco na narrativa de *O anticristo* desse conceito de maternidade e natureza, parecendo, na visão do seu diretor, residir aí a culpa da mãe pela morte do bebê.

A mãe, mais cobrada, mesmo que não se sentisse culpada, seria julgada pela sociedade. Deixou o filho só enquanto vivia; deixou de ser mãe para ser mulher, sentir prazer e por causa disso perdeu o filho. Não era digna. Não se pode querer ter tudo!

É por aí que começam as pistas de onde a construção narrativa quer chegar. O médico diz que o luto dela não é normal. O marido preocupado aceita e entende a esposa. Ele, psicanalista, se propõe a ajudar. Há o simbolismo do marido que ajuda em casa, contudo, em nenhum momento ele parece culpado ou é responsabilizado pela morte do filho. Nesse início, a narrativa segue o padrão que se vê socialmente quando ela aceita a ajuda como o máximo de atenção que pode ter dele. A insegurança na relação é explícita quando ela diz que finalmente se tornou interessante para ele. Mas até quando isso iria durar?!

Os diálogos apontam para essa dimensão ao dar a perceber que a mãe em luto parece ter se tornado objeto de análise, paciente e finalmente despertado maior interesse para o esposo. O filme traz referências de *O anticristo*, de Friedrich Nietzsche. A mulher

representaria os fracos que perecem? Na análise, o irreal, a imaginação, a ansiedade, e até o físico que se originam desses sentimentos são colocados como fraquezas.

Sobre os conceitos de bem e mal e a genealogia da moral, no início nós não sabemos qual dos dois se questiona sobre a moral. Ou sabemos. Em entrevistas, o diretor diz não acreditar em Deus e que esse filme foi uma forma de passar para Deus tudo o que aprendeu sobre Ele. Subentende-se que Lars Von Trier imagine que Deus é uma mulher, e uma péssima mãe.

A mulher e as mães

A construção da representação feminina no filme é clara. O diretor e roteirista traz símbolos da natureza feminina, mas não como justificativa para as loucuras da mãe. Nada como depressão pós-parto ou animais que comem seus filhotes explicados através do instinto de sobrevivência.

Cenas de ojeriza são mostradas. Um veado em um parto pela metade, dando à luz aparentemente a um filhote morto, ou, se não estava morto, devido ao susto e a corrida da mãe, morreu com a queda. Tripas, árvores, raízes, mulheres enterradas e o genocídio.

A pesquisa sobre a qual a mulher estava escrevendo girava em torno da temática do genocídio, um termo que significa, em geral, extermínio proposital de pessoas motivado por diferenças étnicas, nacionais, raciais, religiosas e, por vezes, sociopolíticas. O genocídio de mulheres, no caso, o feminicídio.

Quando o psicanalista entra nas profundezas da mente da mulher, ele encontra algo. É como se a floresta, a casa e todo o ambiente ao redor, até as águas do rio, fossem as profundezas da mente obscura da paciente. A descoberta principal: o ápice da loucura. Ela calçava os sapatos do filho propositalmente trocados. Isso gerou uma má formação nos ossos, que foi descoberta na autópsia. Quando ela encontra o documento que prova a incapacidade de ser mãe, ele a confronta com uma foto do menino. É o suficiente para a adrenalina começar. A partir desse ponto ela não passa só a ser uma péssima mãe. Mas a ser uma louca. E péssima esposa.

Toda a atuação de Charlotte Gainsbourg, que venceu o Prêmio de Melhor Interpretação Feminina no Festival de Cannes em 2009, é baseada nos sintomas de neurose descritos por Freud. Nas cenas em que acorda ofegante, com palpitações e nos closes das veias pulsando,

[...] os sintomas das neuroses “atuais” – pressão intracraniana, sensações de dor, estado de irritação em um órgão, enfraquecimento ou inibição de uma função – não têm nenhum “sentido”, nenhum significado psíquico. Não só se manifestam predominantemente no corpo (como, por

exemplo, os sintomas histéricos entre outros), como também constituem eles próprios processos inteiramente somáticos, em cuja origem estão ausentes todos os complicados mecanismos mentais que já conhecemos [...] se, nos sintomas das psiconeuroses, nos familiarizamos com as manifestações de distúrbios na atuação psíquica da função sexual, não nos surpreenderemos ao encontrar nas neuroses “atuais” as consequências somáticas diretas desses distúrbios sexuais (FREUD, 1969, p. 452).

É fácil identificar que o filme faz referência à psicanálise. Seja em frases como “Freud está ultrapassado...” ou em colocar a personagem em conflito com o *dualismo pulsional*. O sintoma da neurose seria o resultado do conflito entre as pulsões do ego e as pulsões sexuais.

A pulsão nos aparecerá como sendo um conceito situado na fronteira entre o mental e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente, como uma medida de exigência feita à mente no sentido de trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo (FREUD, 1969, p. 127).

Mas o psicanalista, a psicanálise ou o saber disso não resolvem os problemas da mulher. Ela, que só se tornou interessante quando paciente dele, quando se torna o trabalho dele, revida.

Depois de cenas em que a escritora, que aceita o mal que há dentro dela, passa a atacar o marido, vemos cenas cruas e cruéis. Ela o humilha, se masturba, o fere, sangra. Prende uma roda nas pernas dele. Esconde a chave. O persegue.

Ele, o homem, tem medo dela. Foge. Esconde-se nas raízes de uma árvore. Raízes que vez por outra são remetidas às mulheres mortas. Vê algo se mexendo e, quando desenterra, é um pássaro. Um corvo. Que faz barulho denunciando o esconderijo. Ele mata, com pedradas, o animal. Cenas com ênfase. O que um animal acuado e ferido é capaz de fazer pela sobrevivência?!

Ela o encontra. Tenta cavar para desenterrá-lo dessas raízes. Tenta matá-lo. E no fim, que ainda não é o fim, pede perdão.

Leva-o para a cabana e diz que não sabe onde a chave está. Depois do arrastado, deita-se ao lado dele e espera. Cenas que poderiam ser de carinho. Ela pega uma tesoura e corta o próprio clitóris. Simbolismo. O sexo da mulher representa um objeto sagrado. Na África a retirada do órgão é uma prática comum. Um rito de passagem.

No filme, a sexualidade acentuada da mulher pode ser vista como um problema. Afinal, ela estava transando quando o filho morreu. Pode-se entender que o filho morreu porque ela estava sentindo prazer.

A luta da mulher contra sua natureza é clara durante todo o filme: desde o momento do diálogo em que ela justifica os genocídios de mulheres, até todo e qualquer outro momento em que nega a maternidade, o prazer feminino e a natureza como parte dela. A floresta que a assusta, o deitar-se na mata e se misturar a ela. Lutar contra a natureza seria lutar contra si mesmo.

Predomina a ambiguidade, a binaridade do homem, como psicanalista, como razão, como ser consciente de todas as suas fraquezas, e da mulher, como louca, passional, sucumbindo ao instinto e às emoções. A punição pelo prazer. Ela viu o filho indo até a janela, enquanto transava com o marido. Ela poderia ter impedido a morte da criança. Ela estava sentindo prazer ao invés de ser mãe. É na sequência desses pensamentos que ela corta o clitóris.

Os estágios do luto e os três mendigos

Ainda dentro das inúmeras simbologias que encontramos no filme, trazemos ela, sem nome, dentro de uma narrativa com Epílogo, Prólogo e Éden. Ela seria Eva?! Esse segundo ato, que faz referência ao Jardim do Éden, está subdividido em quatro: a dor, o luto, o desespero e os três mendigos. No fim, nos perguntamos se os três mendigos que chegam são os animais que aparecem em cena. Retornam, de outros capítulos. A dor, o luto e o desespero. O veado, o corvo e a raposa.

Em um diálogo, ele, como que em apoteose, entende que em nenhum estágio do luto teria essas atitudes dela. E talvez aí ele se dê conta que não é luto e sim culpa. Quando imagina a cadeia do luto, quando lembra das anotações feitas pela pesquisa dela. Quando ele junta os pedaços de falas dela dizendo que sabia que o menino saia do berço. Sabia que isso poderia acontecer.

A narrativa conduz o telespectador para entender que tudo foi planejado. Ela esperava a morte do filho, esperava a atenção do marido ao forjar um luto, conhecendo todos os estágios. E talvez esperasse até ser descoberta. Quando se dá conta que ele poderia deixá-la. Mesmo ele não fazendo sinal nenhum sobre isso. Ela esperava ser deixada. E tudo isso seria justificativa de suas próximas ações.

O voyeurismo e os fetiches

A *escopofilia* pode ser também uma característica presente no filme. Explorando planos com *câmera nervosa*, com *takes* abertos e balanço, dão a ideia de *voyeurismo*. É quase como se existisse um terceiro personagem. Alguém que observa as brigas do casal. Quando a mãe, mulher, sai da casa nua e vai se masturbar aos pés das árvores, a câmera que balança dá ao telespectador a sensação de estar lá, observando e filmando a cena ele mesmo.

O cinema, como um sistema de comunicação, diz algo, reforça e/ou recria estereótipos, mostrando realidades:

A arte pode capturar a imaginação e mudar a consciência das pessoas. Se a consciência das pessoas se transforma, então as pessoas transformadas vão também transformar o mundo onde vivem. Aqui a arte é entendida como uma espécie de linguagem que permite aos artistas enviarem uma mensagem. Porém, para poder enviar a mensagem, o artista tem que compartilhar a linguagem que seu público fala (GROIS, 2016).

O homem como produtor compõe as obras *mainstream*: homem produzindo para homens. Assim, características como apelo sexual em filmes clássicos são utilizadas para atrair o público. Não obstante, feministas discutem a representação da mulher objetificada e sexualizada a partir do olhar masculino. Logo, as mulheres acabam não se identificando com o perfil da mulher representada e os homens acabam criando tipos ideais de relação, na qual a mulher é um objeto para uso.

O feminicídio no filme e a culpabilização da vítima

Uma péssima mãe, uma péssima esposa, que sem contradições, sem ninguém discordar, ao final, merece morrer. Merece morrer pelas mãos do marido. Por ter tentado matá-lo e por ter deixado o filho morrer. Isso vem embasado pela teoria do discurso que está intimamente ligada à questão da constituição do sujeito social. Se o social é significado, os indivíduos envolvidos no processo de significação também o são, ou seja, os sujeitos sociais não são causas, não são origem do discurso, mas são efeitos discursivos.

A maternidade se apresenta com um novo aspecto quando o filho cresce. Nos primeiros anos só existe na sua generalidade. Ele é um duplo e por vezes a mãe é tentada a alienar-se dele. Dentre suas potencialidades, de sujeito, jovem, livre, está o de fardo e de ser tirano:

A grande desculpa da mãe está em que o filho não lhe proporciona nem de longe a feliz realização de si mesma que lhe prometeram na infância: culpa-o da mistificação de que foi vítima e que inocentemente ele denuncia (BEAUVOIR, 2016, p. 318).

Quando brincava com as bonecas, fazia-o sem pretensão ou cobranças. Agora, a sociedade, o marido e o seu próprio orgulho exigem que preste conta daquela pequena vida.

Na construção narrativa, passamos a culpabilizar a personagem. Assumimos a culpa que ela mesma sente quando nos é revelado que ela não era uma boa mãe. O simbolismo de sequer saber calçar um sapato

direito na criança nos faz lembrar das cobranças e pressões sociais que uma mulher/mãe sofre. Mas da forma como se é colocado, com consequências anatômicas na criança, com a demonstração de que a mulher viu a criança se dirigindo para a janela, enquanto ela sentia prazer com o marido, nos leva a uma personagem sem contradições. Não existia nada a fazer senão odiá-la por isso. Fora a violência injustificada contra o marido – mostrado como alguém que só queria ajudar. No fim, só resta um fim. O instinto de sobrevivência e a raiva que sucumbem o pai, marido e sofrido personagem.

Considerações finais

O filme talvez se proponha a fazer críticas sobre misoginia e loucura e responsabilizar a psicanálise e a religião por não serem capazes de amparar nossos medos. Mas na construção narrativa, pode ter o sentido oposto. Quando cria uma personagem que se estereotipa como péssima mãe, louca e homicida, a empatia gerada pela personagem não gera contradições. Quem acompanha o filme, não cria laços com a mulher. E, ao final, deseja desesperadamente a morte dela. O telespectador pode justificar o feminicídio através dos atos da mulher. A personagem não gera empatia. O homem sim. Bom pai, bom marido, bom na cama. Ela ingrata, ele justo. Ele a mata.

Em uma sociedade em que o número de feminicídios só aumenta, um homem que assiste ao filme poderia utilizá-lo como justificativa dentro do discurso patriarcal? A responsabilidade é do indivíduo, claro! As cenas de tortura e mutilação são filmadas em *close ups*. O filme reconhece o genocídio feminino, assim como outras questões, como um problema estrutural. Mas quem vence, ao final? Lars Von Trier estava em depressão quando dirigiu *O Anticristo*, como também outros dois filmes, *Melancolia* e *Ninfomaníaca*. Quem assistir aos outros filmes poderá fazer o mesmo questionamento: existia uma relação da depressão do diretor dinamarquês com o feminino e a maternidade? Uma resposta possível pode ser encontrada se feitas outras análises comparativas, correlacionando o filme aqui cortejado com outras narrativas, fílmicas ou não. Trabalho a ser feito.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Tradução: Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2ª edição, 2002.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**, v. I, II. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

ELSAESSER, Thomas; HGENER, Malte. **Teoria do Cinema. Uma Introdução através dos Sentidos**. Campinas: Papirus, 2018.

FREUD, Sigmund. **Contribuições a um debate sobre a masturbação.** Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XII. Imago: Rio de Janeiro, 1969.

FREUD, Sigmund. **Narcisismo: uma introdução.** Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XIV. Imago: Rio de Janeiro, 1969.

FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias à psicanálise.** Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XV. Imago: Rio de Janeiro, 1969.

GROYS, Boris. The truth of art. **e-flux**, New York, journal n. 71, mar. 2016. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/71/60513/the-truth-of-art/> . Acesso em: dez. 2020.

LÓTMAN, Yuri. **Estética e Semiótica do Cinema.** Lisboa: Estampa, 1978.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do Bem e do Mal** (tradução de Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2^a ed. 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral** (tradução de Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Anticristo.** Lisboa, Guimarães Editores, 1997

ORLANDI, Eni P. **A Linguagem e seu funcionamento:** as formas do discurso. Campinas: Pontes; Unicamp, 1987.

Capítulo 11

O EMPREGO COM DESQUALIFICADOR SOCIAL EM *REDEMOINHO*

Michele Pereira Rodrigues



RESUMO:

As questões de trabalho e emprego constituem circunstâncias fundamentais na constituição da identidade dos sujeitos e a discussão sobre essas questões acaba por refletir nos mais diversos tipos de manifestações artísticas contemporâneas. Na nossa visão, esse movimento representa um esforço para buscar sentido na experiência do trabalho e nos valores ressaltados pela lógica neoliberal, como a produtividade, a autonomia e o individualismo. Considerando esses pressupostos, este estudo busca realizar uma leitura sobre o longa-metragem *Redemoinho*, de José Luiz Villamarim, baseado na obra do escritor Luiz Ruffato. Nosso olhar está voltado para a representação do trabalho/emprego nessa obra e, desse modo, o objetivo geral é discutir como se dá a relação dos personagens dessa narrativa com o trabalho. Nota-se que essa relação demarca fortemente as identidades e percursos de vida dos personagens da trama.

Palavras-chave: Trabalho e emprego. Identidades. Cinema. *Redemoinho*.

Introdução

Há quase 50 anos, o Programa Flávio Cavalcanti, exibido nas noites de domingo, competindo pela audiência diretamente com o Fantástico, da Rede Globo, apresentava Gonzaguinha, até então pouco conhecido, cantando *Comportamento geral*. A letra fala sobre a necessidade de ser resiliente e demonstrar satisfação diante das desgraças da vida, principalmente aquelas relacionadas ao trabalho:

Você deve notar que não tem mais tutu
E dizer que não está preocupado
Você deve lutar pela xepa da feira
E dizer que está recompensado
Você deve estampar sempre um ar de alegria
E dizer: tudo tem melhorado
Você deve rezar pelo bem do patrão
E esquecer que está desempregado.

O trecho destacado reforça o comportamento esperado para um funcionário exemplar: resignado e satisfeito. A mensagem pode ser antiga, mas permanece atual. A profissão de formação ou a ausência da formação, a carreira, o trabalho, o emprego e mesmo o fato de ter ou não uma ocupação remunerada são, ainda hoje, circunstâncias fundamentais na constituição da identidade dos sujeitos e a discussão sobre essas questões acaba por refletir nos mais diversos tipos de manifestações artísticas contemporâneas. Na nossa visão, esse movimento constitui um esforço para buscar sentido na experiência do trabalho e nos valores ressaltados pela lógica neoliberal, como a produtividade, a autonomia e o individualismo.

Na literatura, um escritor brasileiro que frequentemente coloca esse tema em pauta é Luiz Ruffato. Vencedor de diversos prêmios nacionais e internacionais que reconhecem o valor de sua obra, Ruffato teve dois de seus romances adaptados para o cinema, por coincidência ou não, num momento em que se percebe uma retomada da discussão sobre o trabalho na sétima arte.

Nesta pesquisa, busca-se realizar uma leitura sobre uma dessas adaptações, o longa-metragem *Redemoinho*, do diretor José Luiz Villamarim. Nosso olhar está voltado para a representação do trabalho/emprego nessa obra e, desse modo, pretende-se discutir como se dá a relação dos personagens dessa narrativa com o trabalho.

Começemos por Ruffato – A literatura discute o trabalho

Embora o objeto de análise desta pesquisa seja a produção audiovisual dirigida por José Luiz Villamarim, a figura de Luiz Ruffato e toda sua movimentação diante do campo de produção literária

nacional reivindicam consideração. Luiz Ruffato é escritor, nascido em Cataguases, MG.

Dentre várias outras funções que exerceu desde sua adolescência, foi operário de fábrica têxtil até mudar-se para Juiz de Fora, onde cursou a faculdade de Comunicação. Trabalhou por algum tempo em redações de jornais até que em 2003 abandona a carreira de jornalista para se dedicar ao ofício de escritor.

Ruffato é um autor frequentemente convidado a palestrar e debater assuntos ligados à sua produção, principalmente em universidades, onde, por conta de dezenas de estudos que analisam sua obra, parece ter seu maior reconhecimento. Discursou na abertura da Feira de Frankfurt em 2013, ano em que o Brasil era o país homenageado, e foi colunista semanal da versão brasileira do jornal *El País* por quase três anos.

Em muitos desses espaços que ocupa, Ruffato parece fazer questão de pintar seu autorretrato. Reiteradamente, afirma um compromisso com sua origem social dizendo que a representação do operariado brasileiro permaneceu como meta a ser alcançada em toda sua obra (RUFFATO, 2017).

De fato, desde seu primeiro livro, *O homem que tece*, a temática é recorrente. Entendemos que essa é uma estratégia para marcar uma posição que ele afirma ser única diante do *mainstream* literário e que, por isso, o coloca em destaque em relação a outros escritores reconhecidos, mas de origem distinta.

A tentativa de Ruffato de preencher a lacuna, por ele mesmo apontada, de representação da população operária na literatura brasileira com suas narrativas faz dele um representante dessa camada social, um “intelectual orgânico”, que é aquele que guarda “estreita conexão com um grupo social” (GRAMSCI, 1982, p. 10), no caso dele, a classe trabalhadora. Sua experiência de vida, contada por ele mesmo, possivelmente constitui uma estratégia para conferir autenticidade ao seu relato, dando a ele autoridade para falar sobre essa camada social.

A fala da professora Beatriz Jaguaribe reitera essa questão: para ela “[...] o retrato da favela verbalizado pelo favelado possui maior poder de barganha do que a visão da favela entrevistada pelo fotógrafo classe média, pelo cineasta publicitário ou pelo escritor erudito”. (JAGUARIBE, 2007, p. 159). Portanto, entendemos que a questão da autenticidade hoje esteja vinculada às obras que têm caráter biográfico, seja o personagem protagonista ou testemunha.

Se por um lado Ruffato usa de sua história de vida para conferir autenticidade ao seu relato, isso não se estende à composição de sua obra no cinema. Embora boa parte das referências da obra de Ruffato sejam mantidas em *Redemoinho*, o filme não é dirigido por um representante dessa camada. Villamarim é uma espécie de “forasteiro”,

alguém que reconstrói a narrativa de Ruffato com um olhar externo ao contexto narrado.

A crise do trabalho é uma crise sistêmica

O fim da Guerra Fria, que em última instância se caracterizava por uma batalha entre os modos de produção capitalista e socialista que disputavam a hegemonia de qual sistema político, econômico e social seria considerado mais viável, representou, de imediato, um aguçamento do modelo capitalista. Tentaremos aqui nos ater ao campo do trabalho, mas evidentemente todas as searas da vida humana e social de algum modo são afetadas pelos desdobramentos do que se apresenta a seguir.

Com efeito, em escala internacional, não foram criadas alternativas que fizessem frente ao modelo de produção capitalista e é justamente a ausência de alternativa a esse sistema que permite o aguçamento de suas características. Enquanto havia disputa por espaço entre socialismo e capitalismo, ambos os sistemas trabalhavam para mostrar-se mais eficientes e capazes de promover melhorias no ecossistema social. Sem o contraponto, o capitalismo tem reagido com uma guinada neoliberal contestada através de protestos em boa parte do mundo no ano de 2019 (Hong Kong, Chile, Reino Unido, Catalunha) por não promover as melhorias prometidas.

Falhou, por exemplo, a projeção de que a sociedade atual trabalharia menos com a evolução das máquinas. Para John Keynes, principal referência da economia moderna, até 2030 a sociedade ocidental seria suficientemente rica para que o tempo de lazer caracterizasse seu estilo de vida¹. Pelo contrário, o que se nota é que com a liberação das atividades de emprego, em geral as pessoas se envolvem com outras atividades remuneradas a fim de sustentar seus gastos, acirrando o cenário de disputas pelo emprego e trabalho, cujo principal prejudicado é mesmo o trabalhador “[...] instado a conceber a si mesmo e a comportar-se como uma empresa” (LAVAL; DARDOT, 2016, p. 16).

Antes, as fronteiras entre o cumprimento das obrigações para subsistência eram tênues. Trabalhava-se no campo e as atividades de trabalho se confundiam com as atividades de trato pessoal. No chamado capitalismo pesado (BAUMAN, 2001) isso se delineou de forma rígida, com a definição das jornadas de trabalho nas fábricas, isolando o momento do trabalho e o do descanso. Nas fábricas não havia tolerância com qualquer outra movimentação que não fosse voltada ao trabalho produtivo e esse inclusive foi um momento de muitos estudos em busca da máxima produtividade. Em muitos casos,

¹ A fala de Keynes ocorreu em uma conferência em Madri, em 1930.

esses estudos partiam da ideia de que isso só seria alcançado com o controle total do indivíduo.

Não é bem quista, no entanto, a ideia de vigilância e controle total dos trabalhadores e a alternativa encontrada foi camuflar esses mecanismos por detrás de valores contemporâneos como a autonomia. Com a possibilidade de trabalho remoto através de celulares e notebooks conectados à internet, o tempo de trabalho e consumo é contínuo e ao mesmo tempo que reina a demanda por disponibilidade absoluta, num regime de alerta denominado por Jonathan Crary de 24/7, 24 horas por dia, 7 dias por semana, o trabalhador sente que tem nas mãos a possibilidade da administração do seu tempo.

A automatização de muitos dos processos, portanto, não levou a humanidade a trabalhar menos. Pelo contrário, em *The Overworked American*, a professora de sociologia Juliet Schor, da Universidade de Boston, mostra que já em 1987, quando o uso de celulares ainda não era massivo, o norte-americano médio trabalhava cerca de 2 mil horas por ano. A título de comparação, segundo Schor, um camponês adulto na Inglaterra do século 13 dedicava por volta de 1.600 horas anuais ao trabalho.

Nesse universo, a construção das identidades está em disputa e, por isso, também a nível individual, grandes transformações podem ser observadas. Uma dessas transformações ocorre em função de uma virada em relação à figura do antagonista. Aplicando isso à lógica do trabalho, o antagonista ao trabalhador é o capitalista. Se antes era claro quem era esse personagem, o dono da fábrica por exemplo, hoje sua imagem se tornou turva.

Nas palavras de Bauman: “O controle tornou-se oculto: nunca mais será ocupado por um líder conhecido ou por uma ideologia clara” (BAUMAN, 2001, p. 168). Se o símbolo de poder moderno era o panóptico, uma torre de vigilância fixa, hoje esse poder se tornou difuso e extraterritorial, o que acaba por promover uma paranoia de vigilância onipresente, cujo efeito mais claro no indivíduo é sua exclusiva responsabilização pelo seu sucesso. Não à toa, Byung-Chul Han (2017) aponta que as patologias contemporâneas são neuronais: depressão, transtorno de déficit de atenção e *burnout*.

Assim, o “[...] trabalho foi elevado ao posto de principal valor dos tempos modernos [...]” (BAUMAN, 2001, p. 172), apresentando-se como uma alternativa que poderia proporcionar o progresso almejado. Adquiriu nesse intervalo, inclusive, uma significação estética, em que por si só carregaria satisfação, o que é ironizado na letra de Gonzaguinha no início desse estudo.

Ao trabalho foram atribuídas muitas virtudes e efeitos benéficos, como, por exemplo, o aumento da riqueza e a eliminação da miséria; mas subjacente a todos os méritos atribuídos estava sua suposta contribuição

para o estabelecimento da ordem [...] O trabalho escorregou do universo da ordem e controle do futuro para o reino do jogo - atos de trabalho parecem mais com estratégias de jogadores (BAUMAN, 2001, p. 174).

Entretanto, depois de um século de conquistas de direitos, o campo do trabalho vem sendo sistematicamente desregulamentado e precarizado nos principais países de economia capitalista, apresentando condições cada vez menos favoráveis ao trabalhador. O número de empregos na indústria diminuiu a partir da segunda metade do século XX e é o setor de serviços que emprega, atualmente, grande parte da mão-de-obra.

Todavia, esse mesmo setor vem passando por grandes transformações tecnológicas que tendem a substituir os postos de trabalho por máquinas, provocando um agravamento nas taxas de desemprego.

O cinema discute o trabalho

Rogério Azize (2009) nos lembra que a discussão sobre o trabalho é uma constante na história do cinema no século XX. No Brasil, essa questão não passa despercebida nas produções artísticas desse mesmo período. Em artigo recente, Figueiredo, Miranda e Siciliano apontam um momento de intensa representação do trabalhador e das discussões sobre o trabalho no cinema brasileiro no decorrer da década de 80, em que o foco narrativo se concentrava nas lutas coletivas em espaços públicos, como no caso de *O homem que virou suco* (1980) e *Eles não usam black-tie* (1981).

Nos anos seguintes, no entanto, o assunto vai perdendo espaço.

As narrativas sobre o trabalho e os trabalhadores foram perdendo o protagonismo, ao longo da década de 1980, com o enfraquecimento do Estado, o fortalecimento das políticas neoliberais e a consequente precarização dos contratos de trabalho. No século XXI, ainda que com novas abordagens, os conflitos advindos da relação capital-trabalho reaparecem na ficção cinematográfica. Entretanto, a consciência da opressão e a resistência política são mais experimentadas como construções subjetivas do que como projetos coletivos de luta (FIGUEIREDO; MIRANDA; SICILIANO, 2019, p. 1).

Os autores notam, nesta pesquisa, uma retomada recente dessa discussão no cinema brasileiro, com um viés individualizado, cujo palco dos conflitos narrativos não é mais a luta coletiva e sim a esfera íntima. Isso ocorre, para citar alguns exemplos, em *Redemoinho*, em *Arábia*

(2017), em *Trabalhar cansa* (2011), no documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, além dos filmes recentes que dão protagonismo aos dramas de empregadas domésticas, como *Que horas ela volta?* (2015) e *Roma* (2018), este último uma produção mexicana.

Essa virada na abordagem, portanto, demonstra certa consonância do cinema com o cenário de dissolução das conquistas dos trabalhadores no decorrer do século XX. Esse horizonte tem como consequência um desencantamento do trabalhador com a esfera do trabalho e com a possibilidade do mesmo lhe proporcionar a emancipação almejada, a partir, por exemplo, do acesso a bens de consumo, além de provocar um movimento de desmobilização das classes trabalhadoras, que acompanha o individualismo característico da sociedade contemporânea.

A representação do trabalho em *Redemoinho*

Em entrevista a Daniel Oliveira do jornal *O tempo*, Villamarim nos aponta a temática principal de *Redemoinho* “é um *plot* sobre entre quem parte e quem fica, quem fez a melhor escolha. [...] Isso é um *plot* universal: achar que vai resolver alguma coisa na vida partindo” (VILLAMARIM, 2017, s/p.). Embora a lógica da narrativa de fato privilegie a questão do deslocamento, como é comum às obras de Ruffato, o enredo do filme tangencia a discussão sobre o trabalho. A partir desse momento, demonstraremos como isso ocorre.

O cenário é Cataguases, cidade cuja economia gira em torno de uma fábrica têxtil, onde trabalha grande parte da mão de obra local. Dois amigos de infância, Gildo e Luzimar, se encontram na véspera do Natal, depois de muitos anos sem se ver. Ainda criança, Gildo se mudara com a família para São Paulo após a trágica morte de um amigo do time de futebol, instigado a pular num rio para buscar a bola que havia caído durante uma partida. O assunto não havia sido discutido pelos amigos, mas os atormentavam, pelo que pudemos observar a partir do desenvolvimento da narrativa.

Os personagens aparecem com arquétipos bem definidos: os trejeitos de Luzimar revelam sua introspecção contrastante ao estilo agitado e consumista do amigo que partiu. Entre resgates de bons momentos, os silêncios vão revelando pendências do conflito que só vêm à tona no final do filme. Os diálogos são atravessados por uma carga de violência simbólica que vai se tensionando conforme a narrativa avança.

O principal argumento usado por Gildo para desqualificar seu amigo de infância são as diferenças sociais entre ambos, pois Gildo, tendo trocado a inércia do interior pela intensidade da capital paulista,

supostamente tornara-se um trabalhador bem-sucedido. Assim sendo, o trabalho aparece como forte demarcador social entre os dois.

Imagem 1: Cena de *Redemoinho*



Fonte: filme *Redemoinho* (2016), de José Luiz Villamarim

O filme pode ser considerado como mais um exemplar de um movimento de retomada da discussão sobre a problemática do trabalho, ausente da pauta do cinema nacional desde o fim dos anos de 1980, como comentado anteriormente.

Luzimar, personagem de Irandhir Santos, é um operário de uma fábrica têxtil. Sua vida se resume ao trabalho e as demais obrigações, seja com a mãe internada, que ele não visita há tempos (situação exposta num diálogo com a irmã no começo do filme), ou com a esposa que o aguarda para a ceia de Natal.

Faz, portanto, as vezes de alguém que está sempre em dívida e reconhece isso pois o tempo todo demonstra sua preocupação com a esposa. A despeito disso, não consegue dizer não ao amigo que o convence, todas as vezes que ele ameaça partir, a ficar e tomar mais uma cerveja, prazer ao qual ele não tem por hábito se entregar.

Luzimar usa aparelho para surdez, uma lesão possivelmente ocasionada pela exposição ao barulho das máquinas da fábrica onde trabalha. Numa das cenas finais do filme, quando enfim consegue se desvencilhar do amigo, retira o aparelho para não escutar as provocações de Gildo em relação ao seu emprego, chamado de medíocre, e por conta do casamento com uma ex-prostituta, Toninha. Curioso que o barulho que vem de fora pode ser silenciado por Luzimar, mas o barulho que mais o incomoda é o de dentro, despertado no encontro com o amigo de infância.

Gildo (Júlio Andrade), como dito, mudara-se de Cataguases após a morte de um de seus amigos, um trauma que se faz presente na vida de diversos personagens da narrativa. Gaba-se pela vida que teve ao sair de Cataguases, que lhe permite ter um carro, fazer viagens com a família e levar presentes à mãe no Natal, enquanto o amigo anda de bicicleta, jamais saiu da cidade e leva para casa apenas a comida da ceia de Natal.

Gildo aparece como um contraponto à personalidade introspectiva de Luzimar. É ele o responsável pelo convite ao lazer, chamando Luzimar para beber, relaxar e reviver os velhos tempos jogando bola e indo a um bordel. Gildo nega sua responsabilidade pela morte do amigo, enfurecendo Luzimar. Partindo desse gatilho, as discordâncias vão crescendo e as ofensas que Gildo desfere ao amigo, antes disfarçadas, vão ficando mais explícitas.

Dona Marta, mãe de Gildo, interpretada por Cássia Kiss, aparece como uma dona de casa servil e calada. Escuta toda a tensão entre o filho e o amigo por detrás das paredes, sem intervir e nem esboçar reações. Solitária, viu os filhos mudarem-se para outra cidade ainda novos, mas, mesmo à distância, permanecerem como provedores. Um exemplo disso é que são eles que discutem sobre a venda da casa da mãe, sem nem lhe pedir opinião.

Toninha (interpretada por Dira Paes), esposa de Luzimar, aparece inicialmente como uma dona de casa dedicada que aguarda o marido para a ceia de Natal e para contar-lhe sobre sua gravidez. Com o avançar do dia e o descaso do marido que não chega em casa, ela vai perdendo a serenidade. Na outra ponta narrativa, Luzimar tenta esconder de Gildo que havia se casado com ela pois ambos, jovens, frequentavam o bordel onde Toninha fazia programas. Quando Gildo descobre, a ridiculariza. Também no caso dela, o trabalho que exerceu por anos é demarcador profundo de sua identidade.

Um dos recursos que ajuda na ambientação do espectador à narrativa é a ausência de trilha sonora. Sobre esse tópico, diz o diretor: “Tirei até as músicas do filme. Quando ouvi a fábrica e o trem fazendo todo aquele barulho, falei ‘não precisa de música, aqui está o inferno provisório’” (VILLAMARIM, 2017, s/p.), referindo-se ao título da obra de Ruffato. Com efeito, o som tonitruante da fábrica e do trem produz um contraste incômodo com o silêncio frequente entre os diálogos da narrativa, transpassados por intertextos.

O clímax dessa antagonia entre som e silêncio se dá quando o personagem Zunga, que ficara atordoado e se entregara ao vício alcoólico com a morte do irmão durante o jogo de futebol, invade a casa de Toninha e a estupra. Ela tenta se defender, mas em vão. O trem passa em frente à casa dela exatamente nesse momento e o barulho não deixa que escutem seus gritos. Humilhada, Toninha chora sozinha e em silêncio embaixo do chuveiro.

Mas ela se refaz, como que resiliente ao que acredita ser sua sina e quando Luzimar chega em casa, ela o recebe de maneira amorosa e não conta sobre a violência de Zunga. A raiva que sentia pela demora do marido dá lugar a um sentimento próximo à culpa. Seu silêncio parece refletir certo conformismo, como se ela pensasse que tem responsabilidade sobre o ocorrido. Algo como se a atitude de Zunga ao violentá-la se justificasse, pois ele continuava a associá-la à sua antiga profissão. Contar o fato ao marido poderia gerar uma tensão grande que ela então preferiu evitar com seu silêncio.

Uma face incômoda da narrativa se refere aos papéis das personagens mulheres. Seus homens, na medida de suas possibilidades, aparecem como provedores da casa. Gildo, ao levar uma TV de presente para a mãe, e Luzimar, com a compra para o jantar da noite de Natal. Elas, coadjuvantes na narrativa, vivem em função dos homens, a começar por Toninha, que se cuida e cuida da casa à espera de Luzimar.

Outro exemplo é Marta, a mãe de Gildo, dominada pelos desmandos do filho, é tratada como sua empregada. Também a mãe de Zunga, Bibica (Camilla Amado), que aparece sempre em busca do filho para levá-lo para casa, mas nunca o encontra. Quando enfim isso acontece, Zunga age com violência para tomar-lhe o dinheiro guardado.

O último exemplo é da irmã de Luzimar, Hélia (Cyria Coentro), trabalhadora da fábrica, que aparece nas primeiras cenas do filme cuidando da mãe dos dois, que se encontra internada. Hélia pede a Luzimar que visite sua mãe, já que há tempos ele não o faz. Com o avançar da narrativa, num momento em que os ânimos de Gildo e Luzimar já estão exaltados, Gildo força Luzimar a entrar na fábrica e pedir a Hélia que converse com ele para que tentem resolver o caso de amor que tiveram no passado.

Apesar das negativas, Hélia se vê forçada a abandonar o trabalho para conversar com Gildo, demonstrando a submissão que percorre todas as personagens femininas da trama, mesmo num contexto de trabalho fora de casa e de 'independência' financeira. Isso tudo ocorre no espaço de trabalho, a fábrica, que, confundida com o espaço doméstico, já que é ali que passam a maior parte de seu tempo, é ali que tratam de assuntos particulares.

Em síntese

Como dissemos, o filme analisado aqui não trata, à primeira vista, de um retrato do operariado de Cataguases. O mote da narrativa, como demarca o diretor Villamarim, é a questão do deslocamento, do fugir para não encarar uma realidade traumática.

Entretanto, a discussão sobre o trabalho perpassa o filme na medida em que a posição social que cada personagem ocupa é fortemente discutida pelos protagonistas, que se acusam de covardia.

Aquele que abandonou a cidade pequena obteve sucesso profissional, mas é acusado de fugir das consequências da morte do amigo de infância, enquanto aquele que permaneceu, ajustando-se às possibilidades que o local apresentava, é acusado de covardia por não ter partido.

O corpo de Luzimar, disciplinado pelo trabalho e totalmente disponível, haja vista sua dificuldade de se despedir de Gildo, contrapõe-se ao amigo de infância, que se permite desfrutar o lazer. Mas o desfrute parece não pertencer mesmo a Luzimar, que num dos únicos dias de descanso do ano, se vê confrontado com o passado traumático e tem ainda sua esposa atacada por Zunga. Luzimar é o exemplo perfeito de obediência aos imperativos ironicamente cantados por Gonzaguinha em *Comportamento geral*, citados na introdução desse estudo.

Gildo, por sua vez, empreendedor de si, age com a independência que falta a Luzimar. Mesmo sua relação com a mãe é tensionada pela questão financeira, em detrimento de qualquer possibilidade de relação afetiva, a ponto de ele deixar claro que sua visita se deu unicamente porque ele precisava fechar a venda da casa que a mãe mora, mas que, por herança, pertence em parte a ele e ao irmão.

O grande mérito da narrativa, a nosso ver, está no olhar direcionado aos dramas profundos e amargos dessa classe operária, que não são apenas relacionados ao trabalho, embora este determine fortemente suas possibilidades de ação perante os conflitos que emergem.

Referências

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CRARY, Jonathan. **24/7 - Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de; SICILIANO, Tatiana Oliveira; MIRANDA, Eduardo. **O tempo subtraído: cotidiano e trabalho no cinema brasileiro do século XXI**. XXVIII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 2019. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_9M453JEJ1MF7MEX1KTOQ_28_7294_11_02_2019_17_47_57.pdf. Acesso em: 22/10/2019.

GRAMSCI, Antônio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2017.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LAVAL, Christian; Dardot, Pierre. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. São Paulo: Boitempo, 2016.

RUFFATO, Luiz. **Navegação fluvial – do rio Pomba ao rio Tietê passando pelo rio Paraibuna**. I Jornada de Mídia e Literatura, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2017.

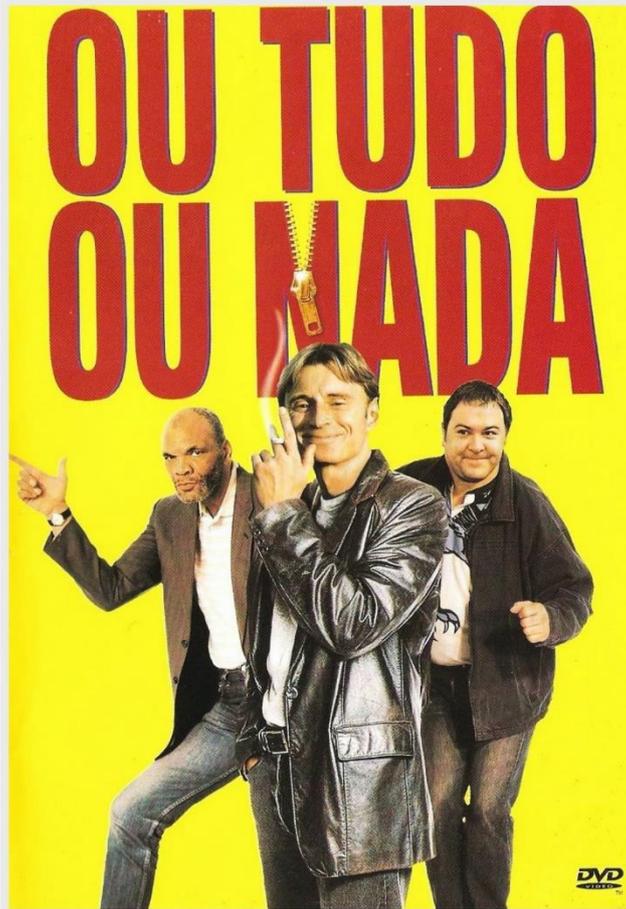
AZIZE, Rogério Lopes. **Desemprego executivo: a crítica ao terceiro espírito do capitalismo no cinema contemporâneo**. Revista Brasileira de Ciências Sociais. [online]. 2009, vol. 24, n. 69, p. 81-91. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092009000100006&script=sci_abstract&tlng=pt.

VILLAMARIM, José Luiz. **O trabalho de ser Villamarim**. Entrevista concedida a Daniel Oliveira. Jornal *O tempo*, Belo Horizonte, janeiro de 2017. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/o-trabalho-de-ser-villamarim-1.1426203>. Acesso em: 12/12/2019.

Capítulo 12

OU TUDO OU NADA: UMA FOTOGRAFIA DA FRAGMENTAÇÃO DA CLASSE TRABALHADORA

Francisco Diassis da Silva
Raoni Borges Barbosa



RESUMO:

Pelo viés marxista, este ensaio discute em *Ou tudo ou nada* (*The Full Monty*), narrativa fílmica dirigida por Peter Cattaneo, a problemática dos impactos ocasionados na vida dos trabalhadores da cidade de *Sheffield*, Inglaterra, no final do século XX, - entendidos como decorrentes das consequências da desregulamentação do trabalho e da expansão dos capitais que ocasionaram o processo de transição do padrão fordista e taylorista para as novas formas de acumulação flexibilizada (ANTUNES, 2009). Destaca-se o argumento de que o emprego formal e fabril se metamorfoseou nas novas formas de trabalho precarizado do setor de serviços. *Ou tudo ou nada* dramatiza situações intensas envolvendo os trabalhadores de *Sheffield* e joga com alegorias antagônicas de riso e choro, de alegria e sofrimento, de modo que a narrativa fílmica composta de densa paisagem emocional e moral de angústias, depressão e até mesmo suicídio, opera uma catarse ansiosamente demandada pela plateia de trabalhadores da época. A sensibilidade picaresca de Cattaneo, assim, constrói em *Ou tudo ou nada* uma tragicômica fotografia em movimento do proletariado industrial em regime intenso de exploração (WRIGHT, 2019): uma caricatura da desigualdade econômica no contexto social inglês de então, em que o trabalhador precisava muito mais de emprego do que os seus empregadores precisavam da força de trabalho dele.

Palavras-chave: *Sheffield*. Trabalhadores. Precarização. Comédia. *Strip-tease*.

Introdução

O interesse não pensa; ele calcula. Os motivos são seus números. O motivo é uma razão que leva a abolir as razões legais, e quem duvida que o interesse privado terá muitas razões que o levarão a isso? A bondade do motivo consiste na elasticidade contingente com que consegue se eximir dos fatos objetivos e embalar a si e a outros na ilusão de que não se deveria pensar na boa causa, mas que, diante de uma causa ruim, bastaria o bom pensamento.

(Karl Marx, em *Os despossuídos*).

Este ensaio discute o filme *The Full Monty*, comédia inglesa dirigida por Peter Cattaneo¹ que foi lançada no Brasil no ano de 1998 com o nome de ‘Ou tudo ou nada’. O filme narra com muita ironia as condições trágicas e as transformações na vida dos trabalhadores assalariados, precarizados e desempregados do final do século XX na cidade de *Sheffield*, Inglaterra.

A partir do filme em tela, levanta-se um conjunto de questões para a compreensão sobre a identidade dos trabalhadores do mundo no final do século XX; entendendo-se que “a classe trabalhadora hoje incorpora a totalidade do trabalho social, a totalidade do trabalho coletivo que vende sua força de trabalho em troca de salário” (ANTUNES, 2009, p. 195).

Percebe-se que o filme mostra que esses proletários não são idênticos ao proletariado do começo do século XIX. Nesse sentido, a narrativa apresenta de forma elementar a expansão do capitalismo e como este modo de produção tem eliminado o trabalho improdutivo e transferido as atividades improdutivas para os trabalhadores produtivos.

Certamente, o telespectador ou, neste caso, o leitor, perceberá que a comédia *Ou tudo ou nada* é uma boa fotografia do processo de reestruturação produtiva que, junto com a mundialização do capital, passou a ser a forma preferida e eficiente da flexibilização do trabalho para o capital. A narrativa se desenvolve no contexto interiorano inglês da Inglaterra na segunda metade do século XX e mostra como a volatilidade das crises do capitalismo – aqui nos interessa a crise estrutural iniciada nos anos 70 – impacta diretamente na vida dos trabalhadores.

Em *Sheffield*, o desemprego atingiu o mais alto grau; os costumes e as condições dos “bons e velhos tempos” foram

¹ Peter Cattaneo é um cineasta britânico que foi indicado ao Oscar de melhor diretor na edição de 1998 pelo filme *The Full Monty*. O filme foi exibido no Brasil no mesmo ano com o nome de *Ou tudo ou nada*. Ver: *Ou tudo ou nada* (1998).

radicalmente destruídos; e chegou-se ao ponto em que a expressão *Old Merry Steel Capital* (a boa e velha Capital do aço) já não evoca nada, porque nem sequer pela recordação e pela lembrança esta velha *Sheffield* se reconhecia. Desse modo, o desemprego acaba sendo uma forma aguda de inequidade entre vencedores e perdedores.

Gerald², Lomper³, David⁴, Gaz⁵ e tantos outros trabalhadores são deslocados de seus empregos na indústria, restando-lhes como única alternativa de sobrevivência atividades que são encaradas como fardo e fracasso: o trabalho temporário dos setores de serviços, em supermercados, por hora, *strip-tease*, etc.

Esse malabarismo instaurado por uma nova forma de organização entre Capital e Trabalho no final do século XX resultou na exigência de um trabalhador mais qualificado, participativo, multifuncional e polivalente. O proletariado industrial, fabril, tradicional, manual, estável e especializado, herdeiro da era da indústria, realizando *strip-tease* para conseguir sobreviver, constitui exemplos claros da enorme tendência à intensificação e exploração da força de trabalho.

Portanto, os desafios destes trabalhadores em organizar um grupo de *chippendales*⁶, ensaiar e conseguir um lugar para apresentar seus *shows* são retratos desta realidade. Os *chippendales* profissionais são famosos por suas técnicas satíricas em seus *shows* burlescos.

Durante o *strip-tease* os dançarinos acompanham a coreografia enquanto rasgam as roupas de seus corpos no palco, mostrando o peitoral, os bíceps, o abdômen e os glúteos. Na cidade de *Sheffield*, os *shows* de *strip-tease* tornaram-se, no filme, uma alternativa para uma noite da 'mulherada', que quer se divertir e beber, e uma forma dos dançarinos ganharem gorjetas em suas minúsculas roupas enquanto dançam e sacodem seus corpos usando apenas fio dental.

Os *shows* dos *chippendales* são projetados para serem excitantes, por isso esses dançarinos precisam atender aos padrões de beleza exigidos pela sociedade capitalista. Ou seja, eles precisam estar em forma, ser musculosos, cuidar da estética, do abdômen, etc.

Percebe-se na narrativa fílmica de *Ou tudo ou nada* que os dançarinos enfrentam críticas e são considerados – por uma parte da população de *Sheffield* – como detratores, *stripers* e *gays* que exploram as mulheres durante suas apresentações. No caso específico dos amigos lançados à situação de desemprego (ver Imagem 1), atuar como *chippendale* se reveste de uma conotação de ridículo, isto é, de

² Personagem interpretado por Tom Wilkinson.

³ Personagem interpretado por Steve Huison.

⁴ Personagem interpretado por Mark Addy.

⁵ Personagem interpretado por Robert Carlyle.

⁶ Os *Chippendales* são grupos de dançarinos que realizam *shows* em troca de dinheiro. Sua performance mais conhecida é o *strip-tease*; eles se apresentam praticamente nus e seu principal público são as mulheres.

perceber-se impiedosamente a um não-lugar na trajetória moral individual. Esses são, portanto, os novos desafios do bom e velho proletariado industrial da Capital do Aço.

Imagem 1: Destaque para a cena de intensa exposição de si como dançarino de palco em clube noturno de mulheres: os ex-operários aparecem trajando apenas cueca vermelha e chapéu de policial, enquanto esboçam de forma caricata uma coreografia sensual.



Fonte: Cattaneo, Peter. *The Full Monty (Ou tudo ou nada)*, 1988.

Ou tudo ou nada, nesse sentido, aborda o processo de apropriação até o nível do ridículo do trabalhador desempregado, quando, na narrativa fílmica, o seu corpo lançado aos palcos do consumo ligeiro e alienante do lazer noturno do urbano degradado se transforma em sua única fonte lícita de renda. Essa experiência de desfiguração moral se desdobra em uma profunda remontagem identitária que torna minimamente tolerável o gradual processo de mercantilização da cumplicidade, da intimidade e da afetividade, ainda que em efêmeros momentos performáticos de um palco de clube noturno.

Podemos, assim, problematizar a questão da prostituição masculina, - mesmo que não assumida de tudo, - na narrativa fílmica como uma estratégia de sobrevivência de membros da classe trabalhadora descartados dos ciclos produtivos do Capital. A objetificação de si como mercadoria vai sendo normalizada quanto mais avança a percepção do desempregado de que as portas do emprego formal estão estruturalmente cerradas para a sua geração,

qualificação laboral, gênero, etnia e qualquer outro marcador social da diferença que o exclua dos interesses de reprodução do Capital.

Nas palavras de Kolontai, ao abordar diretamente a temática da degradação absoluta do trabalhador desempregado que se vê abandonado aos reveses do mundo da prostituição:

Não há nada que prejudique tanto as almas como a venda forçada e a compra de carícias de um ser por outro com que não tem nada em comum. A prostituição extingue o amor nos corações (KOLONTAI, 2007, p. 34).

A perversão moral e emocional do trabalhador desempregado, com efeito, é sutilmente problematizada na narrativa fílmica a partir do recurso retórico da comédia. Cabe ressaltar, nesse diapasão, que tanto os *chippendales* quanto sua plateia imediata de mulheres não percebiam os shows noturnos da perspectiva da prostituição, mas do lazer, da diversão e, em sentido amplo, da comédia da vida cotidiana.

Avançando agora nessa via, perceberemos confusamente resultados cada vez mais remotos e cada vez mais importantes também, do argumento anunciado acima. Bergson (1983, p. 21) salienta que pressentimos visões ainda mais fugazes de efeitos mecânicos, sugeridas pelas ações complexas do homem e não mais simplesmente por seus gestos. Leiamos o trecho:

Adivinhamos que os artifícios usuais da comédia, a repetição periódica de uma expressão ou de uma cena, a intervenção simétrica dos papéis, o desenrolar geométrico das situações, e ainda muitos outros truques, poderão extrair a sua força cômica da mesma fonte. Nesse caso, a arte do teatro burlesco consistiria talvez em nos apresentar uma articulação visivelmente mecânica de acontecimentos humanos, ao mesmo tempo conservando deles o aspecto exterior da semelhança, isto é, a maleabilidade aparente da vida.

Ainda de acordo com Bergson (1983), o riso advém da estética pura, dado que tem por fim, inconsciente e mesmo imoralmente em muitos casos, um objetivo útil de aprimoramento geral. Nesse mundo da criação humana, a arte é uma dessas adjetivações. Assim, *Ou tudo ou nada* explora situações dramáticas dos trabalhadores de *Sheffield* para jogar com alegorias antagônicas de riso e choro, de alegria e sofrimento.

Essa estratégia de mobilização de uma linguagem apelativa profunda busca afetar a autoimagem da classe trabalhadora. Pois esta classe identifica no drama da narrativa fílmica o auto-espelhamento simbólico-expressivo do cotidiano de sofrimento, de angústias e de depressão suicida, mas, - eis o paradoxo da estesia artística, - como

modo distanciado e autocomplacente de rir, de se emocionar e de chorar.

Nesta medida, segundo Bergson (1983), o cômico surge no momento preciso em que indivíduo e sociedade, deslocados da preocupação com a própria conservação estrutural, ousam tratar-se reflexivamente, - no arroubo da perspectiva liminar que revela o momento Antiestructural fundante de qualquer sociabilidade, - como obras de arte, isto é, de completa forma destituída de funcionalidade contratual (TURNER, 2013). A tese de Bergson, com efeito, enfatiza que:

Se traçarmos um círculo em torno das ações e intenções que comprometem a vida individual ou social e que se castigam a si mesmas por suas consequências naturais, restará ainda do lado de fora desse terreno de emoção e luta, numa zona neutra na qual o homem se apresenta simplesmente como espetáculo ao homem, certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade quereria ainda eliminar para obter dos seus membros a maior elasticidade e a mais alta sociabilidade possíveis. Essa rigidez é o cômico, e a correção dela é o riso (BERGSON, 1983, p. 14).

Para Bergson isto quer dizer que convém nos precavermos de exigir dessa simples fórmula uma elucidação imediata de todos os efeitos cômicos. Ou seja, ela se explica sem dúvida a casos elementares, teóricos, perfeitos, nos quais o cômico está isento de impurezas. E mais, continuando com Bergson (1983), todavia, pondo-se para além dele, queremos tomá-la sobretudo como *Leitmotiv* (fio condutor) de todas as nossas explicações.

Porém, devemos pensar nela sem nos determos muito, ou seja, como um bom esgrimista deve pensar nos movimentos descontínuos da lição ao mesmo tempo que seu corpo se empenha na continuidade do ataque. Assim, a comédia foi uma ótima maneira que o diretor encontrou de mostrar a situação da classe trabalhadora na Inglaterra e, principalmente, da cidade de *Sheffield*. Como bem argumentou Bergson (1983, p. 15) “é incontestável que certas deformidades têm sobre as demais o triste privilégio de poder, em certos casos, provocar o riso”.

Ou tudo ou nada mostra como a situação dos operários é tão instável que qualquer trabalhador pode ter que percorrer todos os degraus da escala, do relativo conforto à extrema necessidade, e até correr o perigo de morrer de fome; de resto, a narrativa apresenta como em *Sheffield* quase que não há trabalhador que não tenha muito que dizer sobre os grandes reveses da sorte. Essa situação de desespero é enquadrada de forma paradigmática na cena em que um dos operários, acompanhado de seu filho, tenta furtar em uma fábrica abandonada.

Imagem 2: Destaque para a cena de envergonhamento do trabalhador desempregado, acompanhado de seu filho, que tenta furtar em uma fábrica abandonada.



Fonte: Cattaneo, Peter. *The Full Monty (Ou tudo ou nada)*, 1988.

Ou tudo ou nada, nesse escrito, - como se trata de um ensaio livre, - será problematizado a partir de duas dimensões semelhantes que chamam a atenção ao longo da narrativa fílmica: primeiramente, a desregulamentação e a expansão dos capitais que ocasionaram o processo de transição do padrão fordista e taylorista para as novas formas de acumulação flexibilizada no final do século XX; e, logo em seguida, as transformações na organização das relações de trabalho associadas à utilização de novas tecnologias no advento da quarta revolução industrial, a chamada indústria 4.0, - esta última em plena expansão neste começo de século XXI. A reestruturação do capitalismo em regime de gestão e acumulação flexibilizada e informacional caracterizam, assim, um mundo do trabalho de nuances próprias, e cuja tônica começava a ser experimentada pelos ex-operários de *Sheffield* caricaturizados em “Ou tudo ou nada”.

Nesse sentido, a narrativa fílmica engloba um conjunto dos novos trabalhadores improdutivos, aqueles cujas formas de trabalho são utilizadas no chamado setor de serviços. O trabalho improdutivo é aquele que não se constitui como elemento vivo no processo direto de valorização do capital e de criação de mais-valia. Por isso, Marx o diferencia do trabalho produtivo, aquele que participa diretamente do processo de criação de mais-valia. Improdutivo para Marx, portanto, são aqueles trabalhadores cujo trabalho é consumido como valor de uso e não como trabalho que cria valor de troca (ANTUNES, 2009).

Notemos ainda, que, na comédia dirigida por Cattaneo, todos os ônus de uma tal situação recaem sempre sobre os trabalhadores desempregados, que se veem abandonados progressivamente a uma condição vexatória de privatização dos riscos sociais e de desencaixe situacional enquanto identidades estáveis. O sentimento de pertença dessas figuras liminares é de tal modo desorganizado que estratégias de afirmação de si a partir do recurso extremo ao suicídio são avençadas.

O trabalhador desempregado, - enquanto objeto econômico, - rapidamente se percebe excluído das rotas, demandas, desejos, conhecimentos e políticas de valor do regime de reciprocidade mercantil legal em que outrora atuava, de modo que seus ganhos materiais, simbólicos e imaginários se esvaem. O Capitalismo, enquanto esquema cultural, - para além de tecnológico e econômico, - não somente atribui e retira o valor de troca do objeto material, mas também opera a conversibilidade de pessoas humanas em *ex-trabalhadores* (APPADURAI, 2008; KOPYTOF, 2008).

Na medida em que ninguém se preocupa institucionalmente com esses *ex-trabalhadores*, uma grande quantidade desses alienados do mundo do trabalho da cidade de *Sheffield* se compõe, portanto, de proletários arruinados, de um conjunto de vadios [*Lumpen*]⁷ que arrasta uma existência penosa, mendigando, roubando e recolhendo imundícies, transportando coisas num carrinho de mão, fazendo comércio ambulante ou biscates: eles devem sobreviver como puder! Dito tudo isto, passemos a discussão do operariado industrial e a carência do exercício da profissão.

O proletário e a carência do exercício da profissão

Em *Sheffield* são milhares de trabalhadores em situações instáveis, precárias ou vivenciando diretamente o flagelo do desemprego. O fechamento das fábricas empurrou esses trabalhadores para as novas modalidades de trabalho: informal, intermitente, precarizado e flexível.

O inferno moral e emocional do desemprego, com efeito, é retratado em sua perversa dimensão individual de deslocamento súbito da trajetória de vida até então tida como normal para um homem adulto: a de provedor da família e a de agente econômico ativo. A perda dessa condição e lugar social, - em que o sentimento de pertença, de segurança ontológica, de autoestima e de autoimagem estão minimamente resguardados pela força coletivizante da instituição de

⁷ A palavra *Lumpen* tem o significado original de farrapo, velho e sujo, pano de chão, mas também é usada no sentido de andrajo. Figuradamente, *Lumpen* é usada com o sentido fortemente pejorativo de escória, mau-caráter, trapaceiro. Marx utiliza *Lump* e *Lumpen* para designar o indivíduo vadio, que não se ocupa de nenhuma atividade socialmente produtiva. Ver Marx (2013, p. 1344).

emprego, - desorganiza a subjetividade do outrora trabalhador fabril para dolorosas experiências de anomia, de vergonha e de ressentimento.

A fila de emprego em uma agência estatal, nesse sentido, registra a experiência de intensa exposição de si como elemento humano fracassado e que busca urgentemente, - no tudo ou nada dos imperativos econômicos capitalistas, - alienar-se em nova atividade de exploração econômica de si pelo capital.

Imagem 3: Destaque para a cena de intensa exposição de si como desempregado na fila de Agência de Emprego: os ex-operários aparecem emocionalmente abatidos e moralmente fracassados.



Fonte: Cattaneo, Peter. *The Full Monty (Ou Tudo ou Nada)*, 1988.

No contexto socioeconômico abordado em *Ou tudo ou nada*, - que remete às décadas de 1970 e 1980, - ganhou força a tese de que a classe trabalhadora estava em franca retração em escala global. No entanto, Antunes (2018) nos lembra que ocorria uma forte contratendência, dada pela expansão exponencial de novos contingentes de trabalhadores, especialmente no setor de serviços e que ao contrário do que se pensava sobre a eliminação completa do trabalho pelo maquinário informacional-digital, estava-se presenciando, naquele momento, o advento e a expansão monumental do novo proletariado da Era Digital, cujos trabalhos, mais ou menos intermitentes, mais ou menos constantes, ganharam novo impulso com as TICs⁸, que conectaram as mais distintas modalidades de trabalho.

⁸ Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) para Antunes (2020) têm ocupado cada vez mais espaço no universo laborativo, de que são exemplos, as

Lembremos que a cena em que se deu a fama e o sucesso dos trabalhadores como dançarinos de *strip-tease* foi o drama vivido por eles no momento em que estavam ensaiando: ao serem filmados por uma câmera de segurança de uma fábrica desativada, o ensaio viralizou nas mídias sociais da cidade, convertendo, portanto, o drama dos trabalhadores desempregados em comédia.

Essa interdependência homem – máquina marca a história da classe operária na Inglaterra, que se inicia na segunda metade do século XVIII com a invenção da máquina a vapor e das máquinas destinadas a processar o algodão⁹. Porém, no momento nos interessa apresentar as metamorfoses do mundo do trabalho ocorridas no final do século XX, quando se ampliou a classe trabalhadora assalariada, a qual se referiu Antunes (2009) ao caracterizá-la como *classe-que-vive-do-trabalho*.

Por essa razão, Giddens (2008, p. 378) afirma:

A indústria moderna está em constante transformação – o desenvolvimento tecnológico é uma das suas principais características. Por tecnologia entende-se o uso da ciência na invenção e desenvolvimento de máquinas para atingir uma maior produtividade. A natureza da produção industrial também muda devido a influências sociais e econômicas mais amplas. Se considerarmos o sistema ocupacional dos países industrializados durante o século XX podemos observar profundas alterações impulsionadas pela economia global e pelos avanços tecnológicos no tipo de trabalho desempenhado. No início do século, o mercado de trabalho era dominado pelo trabalho manual de “colarinho azul”, tendência que, posteriormente, viria a sofrer uma inversão no sentido do crescimento do trabalho de “colarinho branco” no sector de serviços.

Assim, segundo o autor, a indústria moderna difere, no essencial, dos sistemas de produção pré-modernos. Podemos dizer, portanto, que os trabalhadores apresentados no filme *Ou tudo ou nada* representam o núcleo mais numeroso, mais antigo e o mais enérgico dos trabalhadores das grandes cidades inglesas. Eis como Thompson (1987) descreveu a sociedade de *Sheffield* ao sentir os efeitos da guerra:

Sheffield, a sociedade mais forte, que registrara perto de 2.000 membros em 1792, parece ter sido pouco afetada. Em abril, ela aprovou uma série de francas resoluções contra a guerra. [...], em 1º de novembro *Sheffield* enviou uma carta mordaz à Sociedade Constitucional de Londres, criticando-

plataformas digitais; os aplicativos; os serviços em geral (*telemarketing*; *call-center*; educação; bancos; hipermercados e atividades de *fast-food*). Ver também Tom Slee (2017).

⁹ Ver, por exemplo, A situação da classe trabalhadora na Inglaterra, livro de Friedrich Engels, com várias contribuições em torno do significado da revolução industrial na Inglaterra.

lhe a inatividade: as medidas ultimamente tomadas no reino irmão, medidas tão opostas a uma constituição livre, como o fogo e a água, só têm sido encaradas com apatia pelas grandes entidades do reino, das quais nós, as pequenas gentes do campo, esperamos exemplos, e que se intitulam patrióticas, tais como “A Sociedade do Povo”, que aqui quase começamos a achar que é tempo de podar esses brotos de liberdade, para que não se exponham ao perigo de serem crestados por essa geada de apatia (THOMPSON, 1987, p. 131-137).

O autor enfocou não apenas o exemplo aplicado por esta sociedade, mas também como a guerra privou uma grande maioria destes trabalhadores de seus empregos e quase todos eles de metade de seus rendimentos. Não cabe aqui, nos distanciarmos do fio condutor deste escrito, apenas fazer notar o quanto esta cidade marcou a sociedade industrial inglesa, o que certamente pode ter sido um dos motivos pelos quais ela foi escolhida como cenário do filme em questão.

É nesta cidade, por exemplo, que estão as maiores cutelarias e é onde se fabricam artigos metalúrgicos, fechaduras, pregos, vigas, talheres etc. Deve-se a essa particularidade o codinome de “coração do norte da Inglaterra”, como assim ficou conhecida a cidade.

No entanto, na segunda metade do século XX, especificamente, a partir dos anos 1970, com a retração da classe trabalhadora e com a contratendência exponencial dos novos contingentes de trabalhadores do setor de serviços, acontece o solapamento do trabalho formal, do bem-estar e do *status* do velho proletariado industrial.

Desnecessário referir que Marx e Engels, por muitas vezes definiram proletariado e classe trabalhadora como sinônimos¹⁰; isso quer dizer que, na versão moderna, os trabalhadores de 40 anos ou mais, descartados pelo capital por serem considerados velhos, uma vez desempregados não voltam a exercer sua profissão na indústria. Tal relação Giddens (2008) esclarece da seguinte maneira:

A “polivalência” encontra-se intimamente associada à ideia de formação e informação do emprego. Em lugar de empregar especialistas de uma área específica, muitas empresas preferiram contratar trabalhadores não

¹⁰ Similarmente, no apêndice 2 do livro *Os sentidos do trabalho*, que trata dos novos proletários do mundo na virada do século, Ricardo Antunes, sugestivamente desenvolve os traços característicos da classe trabalhadora, de que Marx chamou “trabalhadores produtivos”. Conforme Antunes (2009), o livro de Engels *A Formação da classe trabalhadora na Inglaterra* poderia se chamar também *A Formação do Proletariado na Inglaterra*. “Proletários de Todo Mundo, Uni-vos”, a célebre consigna do Manifesto, é muitas vezes traduzida como “Assalariados de Todo Mundo, Uni-vos”. Ou ainda, “A emancipação do proletariado é obra do proletariado” traduz-se como “a emancipação dos trabalhadores é obra dos trabalhadores”. Marx e Engels usavam de maneira quase sinônima a ideia de trabalhadores e a de proletários. Ver Antunes, *Os sentidos do trabalho*, 2009, p. 194.

especializados capazes e com competência para desenvolverem novas capacidades no emprego (GIDDENS, 2008, p. 389).

Vale acrescentar:

A transição para a “polivalência” tem implicações no processo de contratação. Se outrora a base para as decisões em matéria de contratação residia na educação e nas qualificações, muitos empregadores olham agora para indivíduos que são flexíveis e que podem adquirir novas competências rapidamente (GIDDENS, 2008, p. 388).

É o caso de Gerald, que foi inspetor de serviços numa fábrica durante décadas e agora desempregado aos 50 anos não consegue mais ingressar numa nova vaga de trabalho na indústria. Porém, estes personagens não deixam de fazer parte da classe trabalhadora, e agora realizam trabalhos informais em supermercados, são vendedores autônomos e até mesmo fazem *strip-tease*, como mostrado na comédia.

Parte desses trabalhadores não desistem de procurar emprego. Porém, quando conseguem uma entrevista acabam por serem reprovados devido à idade, ou seja, definitivamente a indústria está fechada para suas carências do exercício da profissão. Decorre disto, o sentimento de inutilidade: se sentem inúteis perante suas mulheres e aos seus filhos. Gaz, por exemplo, adquire o sentimento de não ter a quem recorrer, se sente isolado, abandonado, desprotegido sem saber se vai perder a guarda do filho definitivamente ou quando vai encontrar um novo trabalho.

Para citarmos Giddens:

Os estudos sobre os efeitos emocionais do desemprego observaram que os desempregados passam frequentemente por uma série de fases de adaptação ao novo estatuto. Embora a experiência seja individual, os indivíduos recentemente desempregados vivem muitas vezes um sentimento de choque, seguido de um optimismo face a novas oportunidades. Quando essas expectativas não são retribuídas, como sucede frequentemente, os indivíduos podem cair em períodos de depressão e profundo pessimismo sobre si próprios e as suas perspectivas de emprego (GIDDENS, 2008, p. 4013).

Para Giddens (2008) e, como também podemos perceber em *Ou tudo ou nada*, a experiência do desemprego pode ser muito perturbadora para os que se habilitam a ter empregos seguros. De fato, o declínio nas fontes dos empregos tradicionais dos trabalhadores aqui analisados provocou uma experiência coletiva de ansiedade generalizada. Por exemplo, em decorrência de estar desempregado, David adquiriu insônia e perdeu qualquer estímulo sexual por sua esposa. Em uma das cenas do filme, em que a esposa o procura para a

relação sexual, ele a recusa, reclama do cansaço e diz: “Nunca pensei que não fazer nada pudesse ser tão cansativo”.

O desemprego, a recusa de trabalho, a súbita redução dos salários, em consequência de que as famílias não obtinham os meios necessários para viver ou para manter o padrão de vida outrora alcançado, - tanto mais que a maioria delas ganhava apenas para comer, - muitas vezes levavam esses operários a pensarem no suicídio. Lomper (personagem interpretado por *Steve Huison*), por exemplo, no auge de seu desespero, tentou se matar ao se trancar no carro e atear-lhe fogo.

Löwy (2006), investigando como ocorre a degradação do homem na sociedade capitalista e realizando uma revisão crítica da obra de Marx, *Sobre o suicídio* (2006), afirma que:

O suicídio é significativo, tanto para Marx como para Peuchet, sobretudo como sintoma de uma sociedade doente, que necessita de uma transformação radical. A sociedade moderna, escreve Marx citando Peuchet, que por sua vez cita Jean-Jacques Rousseau, é um deserto, habitado por bestas selvagens. Cada indivíduo está isolado dos demais, é um entre milhões, uma espécie de solidão em massa. As pessoas agem entre si como estranhas, numa relação de hostilidade mútua, nessa sociedade de luta e competição impiedosas, de guerra de todos contra todos, somente resta ao indivíduo é ser vítima ou carrasco. Eis, portanto, o contexto social que explica o desespero do suicídio (LÖWY, 2006, p. 16).

Assim, o desemprego, as relações sociais e materiais na sociedade capitalista são em verdade, em grande medida, uma violência. Ou seja, os trabalhadores, supostamente livres, quando não estão sendo subjugados nas atividades produtivas e submetidos aos interesses do mercado de trabalho, são marionetes no palco da concorrência, jogados ao desemprego e na luta de todos contra todos acabam desembocando na violência.

No livro sobre o suicídio, de Karl Marx – originalmente publicado na Alemanha em 1846 –, obra em que o pensador alemão recupera o arquivista policial francês Jacques Peuchet para servir como exemplo de crítica radical da sociedade burguesa” (COSTA, 2020, p. 02), nos é oferecido uma tabela sobre os suicídios em Paris durante o ano de 1824 deixada por Peuchet. Nela, constam os números de suicídios, as tentativas, o tipo de suicídio e os motivos.

Foram 371 mortes, das quais 128 motivadas por depressão e fraqueza de espírito e 59 por miséria, necessidade ou perda do emprego e mudança de posto de trabalho. Por correlação, esses números mais elevados estão relacionados às situações as quais estão submetidos os trabalhadores apresentados no filme *Ou tudo ou nada*. Corroborando com as estatísticas acima citadas, Silva e Heloani (2017, p. 282)

reforçam que “a precarização social do trabalho e o desemprego estão na raiz da precarização da saúde geral e, muito especialmente, da saúde mental dos trabalhadores”.

Ao longo da história, homens e mulheres têm contribuído para a produção e reprodução do mundo social em que estão inseridos, tanto no quotidiano como ao longo de grandes períodos. Porém, a natureza desta parceria e a distribuição de responsabilidades no seu âmbito assumiram formas diferentes ao longo do tempo (GIDDENS, 2008). É elucidativa a síntese oferecida por Giddens:

O modelo do ‘homem ganha-pão’ tornou-se mais a exceção do que a regra, e o aumento da independência econômica das mulheres significa que estas estão em melhor posição para abandonar os papéis de género no lar se o escolherem fazer. Quer em termos de trabalho doméstico, quer na tomada de decisões financeiras, os papéis domésticos tradicionais das mulheres estão a sofrer mudanças significativas. Parece que assistimos a uma passagem para relações mais igualitárias em muitos lares, apesar de as mulheres continuarem a assumir a principal responsabilidade pela maior parte do trabalho doméstico (GIDDENS, 2008, p. 400-401).

O que estava no centro da ação operária era, portanto, a redução do operariado fabril, tradicional e manual, surgindo desta forma, o aumento significativo do trabalho feminino. As mulheres representam uma importante força de trabalho na economia em mudança. Contudo, estas relações de trabalho são individualizadas e invisibilizadas obliterando, desta forma, as relações de assalariamento e de exploração do trabalho. Conforme diz Giddens (2008, p. 399) “[...] o facto de tantos empregos pagarem, no máximo, pouco mais que o salário-mínimo, faz da pobreza um problema bem real para muitas mulheres e, em particular, para as mães solteiras”.

Assim, tal como aconteceu no campo do emprego formal e fabril, predominantemente masculino, testemunhamos agora as dramáticas reversões também no campo da representação feminina. São as novas formas de trabalho precarizado e desregulamentado do setor de serviços: caixas de supermercados, atendentes no setor de limpeza e de segurança. Jean¹¹, esposa de David, é uma das mulheres que ocupa uma vaga de trabalho num supermercado. Ela insiste constantemente para que seu marido aceite um emprego como segurança no mesmo supermercado. David, por sua vez, influenciado pelo seu amigo Gaz, recusa a vaga de trabalho, que seria remunerado por hora trabalhada.

A narrativa fílmica aponta, pois, quanto à modalidade de trabalho, que este é cada vez mais precarizado, flexível e intermitente – nessa visão:

¹¹ Personagem interpretada por Lesley Sharp.

A especialização flexível, saudada nos anos 1970-1980 como experiência potencialmente capaz de “libertar o trabalho” do jugo da exploração, não tardou em deixar transparecer que sua essência abrigava um emaranhado de novas e velhas modalidades de exploração do trabalho voltadas a romper as barreiras que constrangiam e limitavam a acumulação do capital (PRAUN e ANTUNES, 2020, p. 179).

Conforme os autores, amplia-se também o tempo de trabalho não pago que encontra no trabalho feminino não remunerado um ponto de sustentação essencial. Por outro lado, em meio ao desemprego as mulheres ocupam os postos de trabalhos com baixos salários nos hipermercados, hotéis, restaurantes e comércio em geral. É dessa forma que elas conseguem comprar os ingressos dos *shows*. Elas lotam as casas de *shows* na apresentação dos *chippendales*, o que torna a humilhação dos seus maridos ainda maior.

Até recentemente, nos países ocidentais o trabalho remunerado era uma característica predominantemente dos homens. Segundo Giddens (2008, p. 392):

Nas últimas décadas esta situação mudou radicalmente: há cada vez mais mulheres a entrar na força de trabalho. Atualmente, na maioria dos países europeus, entre 35 e 60 por cento das mulheres com idades compreendidas entre dezesseis e os sessenta anos possui empregos remunerados fora de casa.

Como bem observou Giddens (2008), a entrada de um número crescente de mulheres no mercado de trabalho pretende-se também com razões financeiras. “Essa é uma verdade para a competição entre empresas capitalistas, mas também para competição dentro do mercado de trabalho” (WRIGHT, 2019, p. 48). Articulado esta assertiva, isto quer dizer que a volatilidade das crises periódicas do capitalismo geralmente acaba tendo um impacto muito maior na vida de trabalhadores e pessoas que estão na parte mais baixa da distribuição de renda do que entre os mais privilegiados. Em outras palavras, os ricos conseguem se assegurar contra os riscos futuros em uma dimensão muito maior que os mais pobres (WRIGHT, 2019).

Assim, as pressões econômicas sobre os agregados, incluindo o aumento do desemprego masculino, levaram a um aumento da procura de trabalho remunerado pelas mulheres. Muitos lares descobrem que é necessário ter dois rendimentos para sustentar o estilo de vida desejável. Giddens (2008) escreve:

Finalmente, importa notar que muitas mulheres escolheram entrar no mercado de trabalho pelo desejo de concretização pessoal, em resposta ao impulso para a igualdade

propulsionado pelo movimento das mulheres dos anos 60 e 70. Tendo obtido igualdade legal em relação aos homens, muitas mulheres aproveitaram oportunidades para concretizar estes direitos nas próprias vidas. Como já se observou, o trabalho é central na sociedade contemporânea, e o emprego é, quase sempre, um pré-requisito para uma vida independente (GIDDENS, 2008, p. 393).

Daí a autonomia das mulheres em frequentar os *shows* dos *Chippendales*. Não quer isto dizer que elas tenham alcançado a igualdade em relação aos homens no mercado de trabalho. Muito pelo contrário, haja vista que muitos destes empregos são comumente vistos como *trabalhos de mulheres*. Os trabalhos de secretariado e os que envolvem cuidados a terceiros (como a enfermagem, o trabalho social e a educação infantil, por exemplo) são esmagadoramente exercidos por mulheres e, na generalidade, considerados como ocupações femininas (GIDDENS, 2008).

Não é difícil entender que tal tendência ampliará ainda mais o processo de exploração do trabalho, de precarização e de subemprego já vivenciado pelas mulheres, como mostrado em “Ou tudo ou nada”. Isto posto, buscar-se-á nas páginas seguintes a discussão das relações de trabalho e as novas tecnologias no advento da *indústria 4.0*.

As transformações na organização das relações de trabalho e as novas tecnologias no advento da quarta revolução industrial: a chamada indústria 4.0.

Aqui, obviamente, pode-se dizer que o trabalho flexível se tornou a característica predominante do novo empreendimento capitalista nas últimas décadas do século XX e, principalmente, neste começo de século XXI. Nesta medida, “a precarização estrutural ou a precarização do trabalho na era do capitalismo global caracteriza-se pela constituição da nova precariedade salarial, modo de organização laboral baseada na lógica do trabalho flexível” (ALVES, 2017, p. 89).

Portanto, percebe-se que “a força humana de trabalho é descartada com a mesma tranquilidade com que se descarta uma seringa” (ANTUNES, 2009, p. 198). Quer isto dizer que, a política econômica lança uma ofensiva de classe visando mudar o regime de acumulação, neste momento, ela consegue tanto revitalizar a sua hegemonia ideológica quanto impor perdas aos trabalhadores por meio do neoliberalismo. Em suma, o avanço neoliberal vitimou milhões e milhões de trabalhadores por todo o mundo, em particular nas economias capitalistas; os trabalhadores da cidade industrial de *Sheffield* no norte da Inglaterra, cenário do filme *Ou tudo ou nada* que aqui analisamos, são somente um exemplo do arrocho imposto ao operariado assalariado.

Nesse começo de século XXI, o mundo atravessa uma nova grande mudança, que tem alterado significativamente tanto as formas de produção quanto as relações de trabalho. Afirmado mais uma vez que os trabalhadores, através da sua submissão ao trabalho assalariado, são condição do capital. A esse respeito, Filgueiras e Antunes acentuam:

Diferentemente da planta produtiva taylorista e fordista dominante no século XX, na era do automóvel, as empresas liofilizadas e flexíveis dessa nova fase informacional-digital-financeira vêm impondo sua tríade destrutiva em relação ao trabalho, na qual flexibilidade, informalidade e intermitência se convertem em partes constitutivas do léxico, do ideário e da pragmática da empresa corporativa global. Ocorrem tanto a derrelição e corrosão da legislação protetora do trabalho quanto é imposta uma nova legislação que, na verdade, permite as formas mais arcaicas de exploração – como ocorreu com a legalização do trabalho intermitente na contrarreforma trabalhista realizada pelo governo de Michel Temer, em 2017. Enquanto um conjunto amplo, compósito e heterogêneo da força de trabalho global nas plataformas digitais e nos aplicativos se torna responsável por suas despesas de seguridade, gastos de manutenção de veículos e demais instrumentos de produção (que os capitais, em um vilipêndio ideológico desmesurado, definem como despesas dos proprietários dos meios de produção), a plataforma digital se apropria do mais-valor gerado pelos trabalhos, burlando sistematicamente as formas de regulamentação do trabalho existentes (FILGUEIRAS e ANTUNES, 2020, p. 65).

Sendo assim, para falar com clareza, os trabalhadores são, de direito e de fato, marionetes das classes dominantes. Para recordar Antunes (2020a), aqui tudo (ou quase tudo) deve, em última instância, atender, servir, adequar-se ou impulsionar o processo de valorização do capital, com o conseqüente enriquecimento privado das classes burguesas, dominantes e proprietárias, mantendo-se intocável a propriedade privada e seu universo corporativo¹².

Nesta medida, sobre a expansão contínua da extração do sobretrabalho baseada na exploração máxima da totalidade do trabalho, Mézáros escreve:

¹² Sobre o sistema de metabolismo antissocial do capital, sua normalidade é a destrutividade e a complexa engrenagem econômica que não possui limites de expansão. Pode-se encontrar uma crítica em *Coronavírus: o trabalho sob fogo cruzado* (ANTUNES, 2020a).

O sistema do capital se articula numa rede de contradições que só consegue administrar medianamente, ainda assim durante curto intervalo, mas que não se consegue superar definitivamente. Na raiz de todas elas encontramos o antagonismo inconciliável entre capital e trabalho, assumindo sempre e necessariamente a forma de subordinação estrutural e hierárquica de trabalho ao capital, não importando o grau de elaboração e mistificação das tentativas de camuflá-la. Para nos limitarmos apenas a algumas das principais contradições a serem enfrentadas, temos: produção e controle; produção e consumo; produção e circulação; competição e monopólio (MÉSZÁROS, 2012, p. 19).

Sob esse aspecto, naturalmente podemos afirmar que o avanço estrutural do capital e a expropriação da força de trabalho se intensificam cada vez mais. O que muda são as formas com que ela acontece.

Operários do final do século XX fazendo *strip-tease* para poder conseguir algum dinheiro para sobreviver, como apresentado no filme, e, agora, em pleno século XXI trabalhadores fazendo malabarismo nos semáforos em troca de gorjetas e/ou entregadores por aplicativos pedalando 80, 90 e/ou até 100 quilômetros por dia numa bicicleta com uma caixa nas costas, tendo essa atividade como única forma de conseguir o pão de cada dia, é o retrato dessa realidade. Para Engels (2010) a concorrência é a expressão mais completa da guerra de todos contra todos que impera na sociedade moderna:

O proletariado é desprovido de tudo – entregue a si mesmo, não sobreviveria um único dia, porque a burguesia se arrogou o monopólio de todos os meios de subsistência, no sentido mais amplo da expressão. Aquilo de que o proletariado necessita, só pode obtê-lo dessa burguesia, cujo monopólio é protegido pela força do Estado. Eis por que o proletariado, de direito e de fato, é escravo da burguesia, que dispõe sobre ele de um poder de vida e de morte (ENGELS, 2010, p. 118).

E mais ainda:

E se o operário for suficientemente louco para preferir morrer de fome a se submeter às “justas” propostas dos burgueses, seus “superiores naturais”? Ora, é fácil encontrar um outro que as aceite, pois há muitos proletários no mundo e nem todos são insensatos o bastante para preferir a morte à vida (idem, p. 118).

Essas indicações nos permitem compreender que na atual conjuntura a flexibilização dos contratos de trabalho e a redução progressiva dos salários podem também ser resumidas na articulação

de medidas voltadas ao encurtamento do tempo da execução de tarefas, à intensificação e ao aumento do ritmo de trabalho, ancoradas em um modelo de gestão alicerçado no intenso controle, no incentivo à competitividade entre os trabalhadores e suas equipes e, não raramente, em práticas de assédio (PRAUN, 2019). Dessa forma, o trabalho operário em equipe e a flexibilidade de funções ampliaram e diversificaram as formas de intensificação da exploração do trabalho. Segundo Praun (2019, p. 264):

As inovações da chamada Indústria 4.0 estão muito mais relacionadas ao menor controle por parte dos trabalhadores sobre o próprio trabalho e à degradação de sua saúde física e mental, bem como à ampliação do autosserviço por parte de clientes, de que à eliminação de trabalhos degradantes, monótonos e repetitivos.

A pressão pela capacidade imediata de resposta dos trabalhadores às demandas do mercado, se deve a adoção das novas tecnologias informacionais em rede, acopladas à gestão toyotista (método *just-in-time/kan-ban* e a automação) e à ideologia hegemônica de administração das empresas capitalistas (ALVES, 2017). Aqui, obviamente, as atividades passaram a ser ainda mais controladas e calculadas em frações de segundos, como observamos nas plataformas da economia do compartilhamento, na uberização, no teletrabalho, no *call-center*, *telemarketing*, etc. Desta forma, conforme Antunes (2018), a obsessão dos gestores do capital tem transformado o ambiente de trabalho em um espaço de adoecimento.

Considerações finais

A comédia *Ou tudo ou nada* é plena de sensibilidade porque explora a tensão constituinte do esquema cultural capitalista: o esforço cotidiano de naturalização da exploração como definidor das sociabilidades. No centro do capitalismo uma aguda desigualdade entre os que têm capital e os que não têm se instala na medida em que esse regime econômico se afirma e se nega simultaneamente. Essa desigualdade é subjacente à própria existência do mercado de trabalho, no qual a vasta maioria acaba buscando por trabalho assalariado para garantir sua sobrevivência.

Em suma, constatou-se que o diretor Peter Cattaneo utilizou um conjunto de pragmáticas precarizantes de trabalho no capitalismo contemporâneo para jogar com alegorias antagônicas de riso e choro, com a alegria e o sofrimento dos trabalhadores da cidade de *Sheffield*.

Dessa forma, o telespectador encontrou no drama, no sofrimento, nas angústias, na depressão e até mesmo na decisão pelo suicídio tomada por alguns destes trabalhadores, um modo de rir, de se

emocionar e de chorar. Novamente frisando este ponto central, é incontestável como certas deformidades têm sobre as demais o triste privilégio de poder, em certos casos, provocar o riso (BERGSON, 1983).

A narrativa fílmica *Ou tudo ou nada* explora as nuances do sentimento acentuado de fracasso, de vergonha e ressentimento, de inutilidade vivenciados por estes trabalhadores e a pressão a que estão submetidos ao não terem a quem recorrer, senão a si mesmos, para sobreviver. O desemprego, a recusa de trabalho, a existência penosa e vexatória, o recurso ao roubo e as consequências de que as famílias não consigam os meios necessários para viver muitas vezes levam esses operários a pensarem no suicídio.

O presente ensaio, nesse sentido, constatou que o emprego formal e fabril se metamorfoseou nos novos parâmetros de trabalho precarizado e desregulamentado do setor de serviços, dos quais podem ser destacados os caixas de supermercados, os atendentes no setor de limpeza e de segurança, assim como aqueles no exercício do trabalho intermitente e informal. Talvez um exemplo a ser citado e que corrobore com a questão aqui tratada seja a do proletariado da cidade de *Sheffield*, fazendo *strip-tease* para poder conseguir algum dinheiro para sobreviver.

O filme impulsiona a crítica ao emblemático exemplo de aprofundamento da precarização do trabalho, conforme afirma Antunes (2020), presenciado cotidianamente em pleno século XXI; a saber, as plataformas digitais e aplicativos como Amazon (e Amazon Mechanical Turk), Uber (e Uber Eats), Google, Facebook, Airbnb, Cabify, 99, Lyft, iFood, Glovo, Loggi, Deliverro e Rappi. Essas empresas deram um grande salto pela adição das tecnologias em prol da intensificação e flexibilização do trabalho, o que, por conseguinte, precarizou cada vez mais o então trabalho formal.

Ao final, o filme revela como a classe trabalhadora – o proletariado industrial – precisa muito mais de emprego do que os seus empregadores precisam do trabalho dela. Com o capital globalizado movendo-se facilmente ao redor do mundo em busca de lugares mais favoráveis para investimentos e reprodução desregulamentada de si, o desequilíbrio no poder – ou seja, entre o Capital e o Trabalho – se intensifica ainda mais, gerando uma forma muito específica de desigualdade econômica: a exploração em níveis perversos de desfiguração moral e de captura da subjetividade do trabalhador (BARBOSA, 2020).

Onde a exploração econômica existe, segundo Wright (2019), não se trata mais de ter pessoas humanas com melhores ou piores condições de vida; pois a exploração implica de fato que há uma conexão casual entre essas condições, ou seja, os ricos são ricos porque, em parte, os pobres são pobres. E para estes resta a experiência cotidiana de *Ou Tudo ou Nada*.

Referências

- ALVES, Giovanni. **A nova precariedade salarial: elementos histórico-estruturais da nova condição salarial no século XXI.** In: O avesso do trabalho IV: terceirização, precarização e adoecimento no mundo do trabalho. (Org), Vera Lucia Navarro e Edvânia Ângela de Souza Lourenço. 1. ed. São Paulo, Outras Expressões, 2017.
- ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho.** 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2009. (Mundo do trabalho).
- ANTUNES, Ricardo. **O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital.** 1. ed. São Paulo: Boitempo, 20018. (Mundo do trabalho).
- ANTUNES, Ricardo. **Uberização, trabalho digital e Indústria 4.0.** (Org.) Ricardo Antunes. Tradução Murilo van der Laan; Marco Gonsales. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2020.
- ANTUNES, Ricardo. **Coronavírus: o trabalho sob fogo cruzado.** São Paulo: Boitempo, 2020a.
- APPADURAI, A. Introdução: Mercadorias e Políticas de Valor. In: Arjun Appadurai (Org.), **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural.** Niterói: EdUFF, 2008, p. 15-88.
- BARBOSA, Raoni Borges. Emoções e riscos em Agências de Viagens em Mossoró – RN. **Turismo: Estudos & Práticas (UERN)**, Mossoró/RN, v. 9 (Dossiê Temático 2), pp. 1-12, 2020.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico.** 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- COSTA, Jean Henrique. Marx e Peuchet, Peuchet e Marx... Sobre o Suicídio. **Academic Journal of Studies in Society, Sciences and Technologies – Geplat Papers**, v.1, n.1, 2020.
- ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra.** Tradução B. A. Schumann. São Paulo: Boitempo, 2010.
- FILGUEIRAS, Vitor; ANTUNES, Ricardo. **Plataformas digitais, uberização do trabalho e regulação no capitalismo contemporâneo.** In: Uberização, trabalho digital e Indústria 4.0. (Org), Arnaldo Mazzei Nogueira; Ricardo Antunes. Tradução Murilo Van Der Laan; Marco Gonsales. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2020.
- GIDEENS, Anthony. **Sociologia.** 6^a. ed. Tradução Alexandra Figueiredo; Ana Patrícia Duarte Baltazar; Catarina Lorga da Silva;

Patrícia Matos; Vasco Gil. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

KOLONTAI, Alexandra. **A nova mulher e a moral sexual**. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

KOPYTOF, I. A biografia das coisas: a mercantilização como processo. In: Arjun Appadurai (Org.), **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: EdUFF, 2008, p. 15-88.

LÖWY, Michael. **Um Marx insólito**. In: MARX, Karl. **Sobre o suicídio**. Tradução de Rubens Enderle e Francisco Fontanella. São Paulo: Boitempo, 2006.

MARX, Karl. **Sobre o suicídio**. Tradução de Rubens Enderle e Francisco Fontanella. São Paulo: Boitempo, 2006.

MARX, Karl. **Os despossuídos: debates sobre a lei referente ao furto da madeira**. Tradução de Daniel Bensaïd e Mariana Echalar. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital**. Tradução Rubens Enderle. E-books da Boitempo Editorial, 2013.

MÉSZÁROS, Isteván. **O século XXI: socialismo ou barbárie?** Tradução, Paulo Cezar Castanheria. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2012.

PRAUN, Luci. **Trabalho, adoecimento e descartabilidade humana**. In: ANTUNES, Ricardo. Riqueza e miséria do trabalho no Brasil IV: trabalho digital, autogestão e expropriação da vida. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

PRAUN, Luci; ANTUNES, Ricardo. **A demolição dos direitos do trabalho na era do capitalismo informacional-digital**. In: Uberização, trabalho digital e Indústria 4.0. (Org), Arnaldo Mazzei Nogueira; Ricardo Antunes. Tradução Murilo Van Der Laan; Marco Gonsales. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2020.

SILVA, Edith Seligmann; HELOANI, Roberto. **Precarização – Impactos Sociais e na Saúde Mental**. In: O avesso do trabalho IV: terceirização: precarização e adoecimento no mundo do trabalho. (Org) NAVARRO, Vera Lucia; LOURENÇO, Edvânia Ângela de Souza. 1. ed. São Paulo: Outras Expressões, 2017.

SLEE, Tom. **Uberização: a nova onda do trabalho precarizado**. São Paulo: elefante, 2017.

THOMPSON. E. P. **A formação da classe operária inglesa**. Tradução Denise Bottman. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

TURNER, Victor W. **O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 2013.

WRIGHT, Erik Olin. **Como ser anticapitalista no século XXI?** Tradução Fernando Cauduro Pureza. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

Capítulo 13

**DA BAGAGEM “MONSTRA” À LEVEZA DO QUE SE
DEIXA NO CAMINHO: A VIAGEM COMO EXPERIÊNCIA
TRANSFORMADORA EM *LIVRE***

Lucas Gamonal Barra de Almeida
Miriane Sigiliano Frossard



RESUMO:

Livre é um filme estadunidense de 2014, criado como uma adaptação da obra literária *Livre: a jornada de uma mulher em busca do recomeço*, da escritora Cheryl Strayed, lançado em 2012. A obra narra as memórias de Strayed, com foco em sua caminhada na Pacific Crest Trail, e traz o luto, o uso abusivo de drogas e os conflitos nos relacionamentos familiares e amorosos como motes centrais. Tudo isso é marcado e trazido à tona por meio das vivências da protagonista em sua peregrinação na trilha. O deslocamento é visto como uma alternativa (ou fuga) para que a mulher consiga lidar com esses problemas de sua vida. Sendo assim, o foco das análises deste ensaio é compreender dimensões da viagem, por meio de um aporte teórico da temática, além de um olhar para os pressupostos da cultura material.

Palavras-chave: Viagem. Peregrinação. Cultura Material. *Livre*.

Introdução

O longa-metragem *Livre* é um drama biográfico baseado no livro homônimo *Livre: a jornada de uma mulher em busca do recomeço*, de Cheryl Strayed. A obra retrata a história da autora em sua caminhada pela Pacific Crest Trail (PCT), partindo do Deserto de Mojave, na Califórnia, chegando até a Ponte dos Deuses, no rio Columbia, entre Oregon e Washington.

O livro foi lançado no início de 2012 e alcançou ampla notoriedade nos Estados Unidos e em outros países, figurando em listas de obras mais vendidas. Em dezembro de 2014, a adaptação cinematográfica foi lançada, tendo a atriz Reese Witherspoon como protagonista. Ela e Laura Dern, que interpreta a mãe de Cheryl, Bobbi Lambrecht, foram indicadas a diferentes prêmios por suas atuações.

Uma breve sinopse de *Livre* traria ênfase não somente para realização da trilha por mais de noventa dias, mas também para os problemas pelos quais Strayed passou antes de decidir por partir em viagem. Cheryl tem sua vida transformada após a mãe, com quem tinha uma relação próxima, falecer, vítima de um câncer. Por consequência, a protagonista se envolve com drogas e em relações extraconjugais, muitas vezes resultantes de seu estado após a ingestão de álcool e outras substâncias. Essa sequência de fatos resulta no término do casamento de Cheryl — momento em que ela opta pela adoção de um novo sobrenome, Strayed, em alusão a ideia de “perder-se” — e, após a interrupção de uma gravidez não planejada e de quem desconhecia a paternidade, ela decide realizar a trilha, como maneira de se “reencontrar”.

Com base nessa concisa apresentação do filme e considerando os objetivos projetados para o ensaio, em especial o de tratar a ilustração e os juízos em torno da viagem, é importante traçarmos as bases de nossas reflexões. Para articularmos aspectos constituintes da personagem e das questões trazidas à tona na narrativa, acionaremos fragmentos de teoria social que contribuam para pensarmos a viagem em sua simbologia, passando por ponderações acerca das peregrinações, além de aportes dos estudos de cultura material.

A magia dos deslocamentos

Trigo (2013, p. 147) utiliza um interessante dito popular para elaborar algumas de suas reflexões sobre as viagens: “não é porque um asno viaja que ele volta um corcel”. Em um contexto maior, o autor busca problematizar a máxima romantizada de que todas as viagens são experiências edificantes. Certamente, essa ponderação não significa dizer que as viagens não sejam, de fato, oportunidades de abertura para

a alteridade e para diversos aprendizados. O questionamento feito trata do que parece ser uma espécie de fórmula mágica: em trânsito, a pessoa se transforma (na maioria das vezes para melhor). E isso também é recorrente quando a temática das viagens figura como protagonista de produções culturais como filmes e livros. O trajeto percorrido pelos diferentes personagens em voga e as vivências decorrentes desses momentos repercutem para que suas vidas sejam transformadas de algum modo.

Essa noção aparece em *Livre*. Ao longo da trama, conhecemos os episódios que fizeram com que Cheryl Strayed chegasse à situação em que se encontrava, a qual demandou a “fuga” — Cheryl não havia superado o falecimento da mãe, usava o álcool e outras drogas em excesso, se relacionava com diferentes homens, muitas das vezes de forma desprotegida, e tudo isso acabou ocasionando uma gravidez indesejada e o fim do seu casamento.

Contudo, na linha da “mágica” possibilitada pelas viagens, esse escape é virtuoso: a escolha da mulher que deseja mudar os rumos de sua vida e se reencontrar é privar-se dos hábitos nocivos que fizeram com que chegasse àquela situação. Na Pacific Crest Trail, a trilha escolhida para realizar a sua purificação, Strayed passaria pelas situações que a fariam mudar.

O movimento inicial, antes mesmo do início da viagem, é adotar esse novo sobrenome, após encerrar seu casamento. Não há um retorno para o sobrenome anterior, de quando era solteira, e/ou que fizesse relação com a falecida mãe. Utilizando-nos de uma tradução livre, podemos dizer que Cheryl se renomeia como uma pessoa “perdida”. Conforme explica para a funcionária do que parece ser um cartório, no momento em que ela e o marido realizam o processo de divórcio, o novo nome significa “perder-se, perder algo e desviar-se do caminho”, o que parecia certo para ela, naquela etapa de recomeço.

Antes disso, ela e Paul (o marido) fazem uma tatuagem juntos, escolhendo a mesma arte a ser marcada, de modo que tivessem algo que os mantivesse unidos. O símbolo eleito por eles foi um cavalo, com um espiral compondo o corpo do animal. Como justificativa ao tatuador, acrescentam que ambos gostavam de cavalos.

Entretanto, em uma leitura ampliada, poderíamos falar sobre a relação desse animal com a ideia de movimento, além de mais uma associação da protagonista com sua mãe. Bobbi tinha uma égua que dizia ter salvado sua vida, quando do período em que rompeu o relacionamento abusivo que tinha com o marido, o pai de Cheryl e Leif. Quando recebe o diagnóstico do câncer, a pergunta constante que a mulher faz ao médico era se poderia seguir cavalgando. Assim, há uma relação afetuosa de Bobbi com a égua e os filhos, envolta em sofrimento, pois tiveram que sacrificar o animal.

Retomando as noções de fuga, reencontro de si e de uma certa romantização, apontamos o entendimento das viagens como antíteses do cotidiano. Esse é um dos fundamentos do caráter especial concedido a esses deslocamentos, considerando que no cotidiano estaria o ordinário e, portanto, o que é habitual e trivial. A rotina de Cheryl tornou-se exatamente aquilo que ela deveria abandonar para tornar-se quem gostaria de ser e por isso realizar uma viagem tornou-se a saída perfeita.

A melhor amiga, Aimee, e o ex-marido, Paul, apoiaram a decisão de Strayed, entendendo que ela poderia encontrar as respostas que ainda procurava sobre si. Ainda assim, deixavam claro que a aceitariam, em caso de desistência. Nessa possibilidade, vemos mais um ingrediente do cunho extraordinário da viagem da protagonista: o trajeto escolhido envolve que ela percorra muitos quilômetros a pé, por muitos dias, enfrentando a solidão, as condições climáticas adversas e outros desafios, sem nenhuma experiência anterior em trilhas. Assim é que também construímos a associação da viagem de Cheryl com uma peregrinação.

As viagens são conduzidas por fatores motivacionais que podem estar relacionados ao descanso, ao desejo de conhecer algo novo, ao *status*, ao desejo de autoestima e a inúmeros outros ensejos. De Botton (2012) acredita que viajar é um dos poucos afazeres que efetiva a busca pela felicidade. E se as razões para viajar podem ser muitas, Krippendorf (2009) chama atenção para o fato de que as viagens também podem funcionar como uma fuga, isto é, o desejo de deixar algo para trás, ainda que momentaneamente.

Krippendorf (2009) ainda acredita que as viagens funcionam como “válvulas de escape”, permitindo uma folga das tensões cotidianas, ao fugir de realidades incômodas, e ao se liberar para novas experiências. Como caracterizamos, esse é um aspecto central para a protagonista, que parte com a intenção de tentar apagar — ou ressignificar, a partir do olhar distanciado — os últimos acontecimentos experimentados em sua vida, tão fortes e traumáticos.

Como um meio para refletir sobre a experiência da viagem, a teoria dos ritos de passagem, proposta por Van Gennep (1978), trouxe importantes parâmetros para se pensar sobre as etapas compreendidas na viagem, a saber: a separação, a liminaridade e a incorporação. Essa teoria abriu caminho para as análises de Turner e Turner (1978) acerca da peregrinação e dão sustentação para falarmos sobre os passos de Cheryl Strayed no longa-metragem. No caso das peregrinações, o primeiro estágio consiste na separação socioespacial do lugar comum de residência; o segundo seria a liminaridade, no qual o indivíduo experimenta uma “antiestrutura”, em que fica fora do lugar e do tempo, e seus laços habituais são suspensos, vivendo uma espécie de “*communitas*”, onde as ligações são intensas; por fim, o terceiro estágio

é a reintegração ao grupo social anterior, em que o indivíduo volta com um *status* diferente.

Antropólogos como McCannel (1976) e Nash (1981), ao estudarem o turismo, estendem essa teoria e concordam que, a exemplo do peregrino, o turista segue uma lógica semelhante. Contudo, as situações que seriam de liminaridade são substituídas por situações liminóides, que equivaleriam a aquelas em que, afastados do cotidiano, as funções são suspensas ou invertidas, oferecendo uma espécie de licença para um comportamento permissivo, alegre, não sério e em uma espécie de “*communitas*” relativamente livre de restrições.

Burns (2002) concorda que turismo e peregrinação são formas de busca pela autenticidade do seu “eu” através dos outros e que, a depender do grau de envolvimento com a experiência, podem propiciar a autorreflexão e a transformação pessoal. As fronteiras entre os conceitos de peregrinação e turismo são ambíguas (EADE, 1992), mas na prática, interagem, em uma espécie de *continuum* de possibilidades (SMITH, 1992). Nessa perspectiva, Carneiro (2004) alude que são legítimas as possibilidades e que, portanto, seria inútil e praticamente impossível discriminar aquele que é um autêntico peregrino moderno.

Carneiro (2012) defende que as peregrinações modernas são contextos sociais propícios à reflexão sobre tendências presentes na sociedade contemporânea. E ela faz isso se inspirando em Eade e Sallnow (1991), que abordam o caráter multidimensional e pluralístico do fenômeno. Para ela, qualquer experiência nesse sentido não possui um significado unívoco, autônomo e plenamente constituído, mas que vem sendo elaborado advindo da imbricação de universos de significados distintos. Experiências essas que podem provocar nos praticantes “conhecimento de si mesmo”, “introspecção”, “despojamento material”, favorecer o contato com “paisagens”, com uma “natureza exuberante” e com “belos quadros da natureza”, a depender do contexto e do olhar de quem a realiza.

As vivências narradas em *Livre* colocam Cheryl nessa multiplicidade de sentidos aqui exposta. Nas associações construídas, podemos enxergá-la entre as linhas e marcos associados especialmente às experiências da peregrinação moderna. Quando diz para a amiga Aimee que realizará a PCT, Strayed afirma: “Vou voltar a ser a mulher que minha mãe imaginava. Eu vou achar meu caminho”. Antes mesmo da partida há um propósito definido para a viagem. Cheryl já tem em mente que aquilo que enfrentará no desafio que se propõe a fará diferente – ou fará com que volte a ser quem era antes, pelo menos. Cheryl conclui os ciclos caracterizados.

Na partida, há esse impulso para o rompimento com o seu cotidiano conturbado; em seguida, na trilha, as diversas provações pelas quais passa e as diferentes pessoas com quem cruza em seus caminhos são a sua “*communitas*” e, ao fim, há a reintegração da

mulher transformada, como afirma ao chegar na Ponte dos Deuses, no rio Columbia: “Depois que me perdi na selvageria do meu luto, encontrei o caminho para fora da floresta”. As experiências vividas no lugar oposto ao cotidiano tornam-se metáfora para marcar a transformação sofrida.

Ao pensarmos no turismo, importa dizer que a história da obra inspirou e inspira outras pessoas a percorrem os mesmos caminhos de Cheryl Strayed. A mídia estadunidense usou o termo “*Wild effect*” para tratar os efeitos de influência, especialmente do filme, por também realizarem a trilha da PCT. Em mais ou menos dias, com menores ou maiores distâncias, muitos se motivam a tentar viver algo ao menos próximo do que viram nas telas. Os produtos culturais massivos têm essa potencialidade de, a partir de identificações, instigar ações dos espectadores. As mídias, de forma ampla, têm esse forte reflexo sobre o turismo.

Com *Livre*, falamos em roteiros conectados com a natureza e os esportes, aventuras também vinculadas ao segmento de bem-estar. Empreendendo análise das peregrinações pós-modernas e de experiências correlatas, Reis (2007) chama a atenção para as relações entre esse tipo de viagem e o turismo de bem-estar, nicho que envolve a busca por saúde, equilíbrio físico, psicológico, social e espiritual pelo turista. O peregrino, nesse sentido, se envolveria em dimensões como repensar a vida, buscar autoconhecimento, experimentar a transcendência etc. O bem-estar espiritual surgiria como um dos eixos centrais da busca desse viajante, o que representaria uma resposta a questões existenciais inerente à condição humana.

Na polissemia dos sentidos que levam ao ato de peregrinar através de caminhos e trilhas, o lazer, as atividades físicas e a ecologia podem ser conjugados, combinando-se de acordo com a bricolagem interpretativa construída não só pelos idealizadores das rotas, mas também por aqueles que aceitam o desafio de inserir-se nesses locais diferentes de suas rotinas. Essa perspectiva associa a experiência do peregrino não apenas à ruptura do cotidiano, mas também a outros sentidos, como ócio, espiritualidade e prazer, permitindo uma reinterpretação livre e polissêmica de sua simbologia e ritual, dissociando-se de suas antigas amarras conceituais vinculadas às religiões institucionalizadas, por exemplo. Assim sendo, para tratar essa caracterização, utiliza-se o termo “peregrinação secular”, o qual condessaria mais e mais tipos de experiências.

A definição de Margry (2008, p. 17) cabe bem, quando afirma que esta é uma

[...] jornada baseada na inspiração religiosa ou espiritual, realizada por indivíduos ou grupos, a um lugar que é considerado mais sagrado do que o ambiente da vida cotidiana, para buscar um encontro transcendental com um objeto de culto específico com o propósito de obter cura espiritual, emocional e física¹.

Esse conceito reforça a perspectiva de que, ao explorar o mundo lá fora, o indivíduo explora a si mesmo, ou seja, a viagem oferece um bom caminho para o aperfeiçoamento da mente pelo encontro com o outro, provocando questionamentos ao sujeito viajante e propondo que isto pode emergir a partir do contato, seja ele geográfico ou social (DE BOTTON, 2012). Para além do esforço físico e sacrificial, o que está em jogo é a metáfora da vida, caminhando para ter momentos de introspecção e reflexão sobre a própria biografia, ao romper com o cotidiano através da caminhada.

A *Pacific Crest Trail*, para Cheryl, torna-se esse local peculiar, como uma espécie de portal mágico que possibilita a fuga e o reencontro consigo mesma. Com relação ao estímulo causado em outras pessoas, para que repetissem os passos de Strayed, há uma ideia semelhante: o que atrai é a visitação a esse templo pagão concebido pela trama de *Livre*, o qual, espera-se, poderá trazer os mesmos efeitos positivos refletidos na protagonista do filme.

Portanto, a realização de expedições como essas não está enjaulada em significados unívocos, autônomos e plenamente constituídos, mas flui a partir de diferentes universos de acepções. A perspectiva da corporeidade, em Csordas (2002), contribui para a compreensão do corpo não apenas como uma unidade biológica, mas do mesmo modo linguística, histórica, cognitiva, emocional, religiosa e artística, o que contribui para o entendimento dos peregrinos desse tempo. É pela indistinção entre corpo e mente, sujeito e objeto, que o self se apresenta como uma forma de ser no mundo.

A nova modalidade de espiritualidade, que alguns autores denominam como religiões do *self*, corroboram essa perspectiva, uma vez que ao realizar uma jornada como a de trilhas, atributos como determinação, persistência, humildade e austeridade estão muito mais relacionados a um processo de “descoberta de si mesmo e de contato com o passado, presente na paisagem do caminho e nos símbolos que vão sendo acessados ao longo do percurso” do que de um sacrifício (CARNEIRO, 2012, p. 72). A ênfase está na própria caminhada, no percurso, mais do que no local de chegada, e atribui-se um “sentido central à forma como se engajam pessoal e corporalmente à experiência” (CARNEIRO, 2012, p. 72).

¹ Do original: “[a] journey based on religious or spiritual inspiration, undertaken by individuals or groups, to a place that is regarded as more sacred than the environment of everyday life, to seek a transcendental encounter with a specific cult object for the purpose of acquiring spiritual, emotional, or physical healing or benefit”.

Desse modo, os peregrinos modernos, independentemente de estarem ligados a um credo ou não, fazem a sua jornada reconhecendo no percurso verdadeiros santuários, em que a trilha media o contato com o externo, sobrenatural, transcendente, e ao mesmo tempo com o interno, o *self*. No caso dos trajetos na PCT, não há um templo a se buscar e nenhum santo a ser reverenciado, uma vez que o sagrado está no próprio caminho percorrido, na experiência do indivíduo. Na Ponte dos Deuses, Cheryl conclui seu percurso com um agradecimento por tudo que a trilha a ensinou e que ela ainda não sabia; por mostrá-la que sua vida, assim como todas as outras, era misteriosa, irrevogável e sagrada.

Embora não haja uma fé institucionalizada sendo exaltada por Strayed, há uma referência ao divino — ainda que essa divindade seja a natureza, representada principalmente pelos recursos naturais ao seu redor, na trilha, ou mesmo pelas pessoas com quem se encontra ao longo da caminhada. Assim,

para além de um processo de desterritorialização, podem ocorrer efeitos de deslocamentos de sentido e significação de acordo como o acervo simbólico que é acionado pelos diversos atores sociais que estão envolvidos na consecução destas peregrinações” (CARNEIRO, 2012, p. 76).

Isto é, nas peregrinações modernas, é no que é vivido e experimentado, especialmente expresso material e afetivamente, que elas devem ser entendidas. Ao final da jornada, o peregrino é reintegrado ao seu contexto, contudo, sob um novo *status*. Ele traz consigo não o viajante que partiu, mas outro, adicionado das reflexões possibilitadas daquilo que foi apreendido pelo caminho.

Ao fim da primeira seção de reflexões, dando ênfase para os diversos entendimentos e elucubrações sobre as viagens e as peregrinações, passamos a tratar a importância dos vários objetos portados por Cheryl ao longo da trama de *Livre*. Se os acervos simbólicos são fundamentais para essas experimentações e transformações, podemos marcar como o conjunto de “coisas” também diz muito sobre as vivências, as representações acionadas e, nesse sentido, sobre a construção da história que afeta e inspira. Com isso em mente, passamos a abordar o filme a partir de um prisma da cultura material.

As “coisas” na formação da mulher que viaja sozinha

Para falar sobre a importância das “coisas” em *Livre*, em especial quanto à construção da personagem viajante-peregrina, começamos com uma descrição da primeira cena do longa-metragem: Cheryl sente dor, tira as botas e vê sangue em sua meia do pé direito. Ao retirá-la,

constata que a causa é uma das unhas, a qual ela acaba decidindo por arrancar. Com a reação ao ato, esbarra em um dos pés do calçado, que cai pelas pedras em que ela está apoiada, rolando para um local inacessível. Nervosa com o que acaba de acontecer e por impulso, ela lança para longe o par da bota, se lembrando dos episódios que a fizeram estar ali.

Mais adiante, essa cena é retomada e acompanhamos Cheryl improvisando um novo calçado, usando as meias, uma sandália e fita adesiva. Ela caminha com essa adaptação por cerca de 80km, até chegar ao posto de apoio no qual receberia uma nova bota, enviada pela marca do calçado. Essa foi uma das dicas que Ed, um senhor que ajudava os caminhantes em Kennedy Meadows (um dos pontos de parada e suporte para os caminhantes da PCT), deu para Strayed. Isso porque ela enfrentava muitos problemas com os seus objetos, o que já havia feito com que ela ganhasse fama na trilha, com sua “monstra” — alcunha dada para a mochila de Cheryl. A aparência (e os objetos) comumente chamam atenção por todos os locais por onde ela passa — no caso da bota improvisada, há reação de espanto e risos.

É basilar para as construções desse ensaio marcamos a importância das imagens e dos artefatos em nossa sociedade. Os acervos imaginários de que dispomos circulam por meio dos sistemas culturais e são largamente reproduzidos, seguindo em constante formação.

A mídia tem expressivo poder nessa esfera e, também por essa razão, é objeto de reflexões para Hall (2016), ao analisar a cultura e as representações. Como define:

Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar *envolve* o uso da linguagem, dos signos e imagens que significam ou representam objetos (HALL, 2016, p. 31).

É desse modo que ampliamos a lente para as “coisas” que nos constituem, proporcionam trocas e comunicam valores.

Conforme Appadurai (2008), Berger (2016), Dant (2006), MacCracken (2003) e Miller (1994; 2008), referências nos estudos de cultura material, é fundamental voltarmos os olhares para os objetos, a fim de melhor compreendermos as sociedades. Como afirmam, é impossível dissociar nossa existência do bastante distinto conjunto de objetos que nos cercam e aos quais, muitas vezes, damos vida. Dant (2006) discute que vivemos com as “coisas” e Miller (1994) argumenta que estudos em materialidade exploram a relação entre artefatos e relações sociais, considerando que os objetos possuem forte poder de agência e significação.

A função da cultura material depende de configurações mutáveis, que desconhecem limites predispostos entre as diferentes dimensões culturais. A materialidade é um atributo inerente, no entanto, não é tudo relacionado ao objeto culturalmente considerado, caso contrário, somente as características físicas seriam suficientes. Todavia, é especialmente o aspecto físico o que caracteriza a cultura material, também como resultado de um processo social.

Além das características físicas, os objetos possuem significados que são engendrados culturalmente, afetando direta ou indiretamente no sentido das coisas. Isto porque o universo material não se situa à parte do fenômeno social. Assim, tal qual pessoas, as coisas têm uma vida social. Para conhecer seus significados, torna-se necessário avaliar as coisas em si mesmas, suas formas, seus usos, suas trajetórias (APPADURAI, 2010).

É nesse sentido que Miller (2013) afirma que as coisas estabelecem relações sociais entre si. Tal como nós, coexistem, entrecidos, tanto os objetos quanto as pessoas. Desse modo, na sociedade das coisas, objetos se movimentam, interagem, classificam, dão sentido à existência e são capazes de auxiliar na organização do mundo, compartilhando, através deles, crenças, práticas e rituais. Assim, sujeito e objeto constituem uma construção ontológica mútua, isto é, são resultado de um processo de construção existencial em que no objeto são conferidos significado e valor a partir do desejo humano exteriorizado, para posteriormente ser reincorporada no sujeito.

Ao analisar a fábula *A roupa nova do imperador*, Miller (2013) acredita que as roupas, enquanto coisas, não são superficiais, mas fazem de nós o que pensamos ser. Nesse sentido, os bens, como linguagem apenas, pensados como universos simbólicos, não são suficientes para dar sentido às coisas.

Para o autor, a cultura material faz de nós o que somos, ou ao menos, o que pensamos ser. Mesmo que os artefatos sejam produzidos por pessoas, uma vez integrados às práticas cotidianas, de certa forma também fazem as pessoas. A construção das identidades, na perspectiva do autor, também diz respeito à materialidade do “ambiente exterior que nos habita e incita” (MILLER, 2013, p. 79).

Assim, artefatos não são somente artefatos, isto é, suas configurações materiais estão para além da funcionalidade e tratam de concepções de mundo, hierarquia de valores, relações sociais etc. Os bens são, desse modo, investidos de valores socialmente edificados, e sua fruição está apenas parcialmente relacionada ao seu consumo físico (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2006). Muitas vezes, os objetos são considerados como parte do indivíduo, tornando-se os dois “uma só carne”, constituindo-se, de tal modo, uma extensão do *self* (BELK, 1988).

Se iniciamos a seção falando da primeira cena de *Livre*, é pertinente avançarmos para as sequências que vêm logo após. Questão significativa no desenvolvimento da obra é o fato de Cheryl ser uma mulher e, em especial, estar sozinha na trilha — fato que gerou um movimento em prol de que outras mulheres pudessem fazer o mesmo, inspirando o empoderamento. Quando chega ao motel onde se hospedará antes de partir para o Deserto de Mojave, Strayed recebe um atendimento rude, pois a recepcionista duvida que ela ficará sozinha, insistindo na diferença de valores na diária.

Após o episódio com a funcionária e de ligar para o ex-marido, Cheryl vê um homem no estacionamento do hotel, pensa nas relações extraconjugais que teve e, com feição de remorso e medo, se volta para alguns objetos na mesa do quarto. Em destaque, vemos “o apito mais alto do mundo” — um item que ela associa à segurança, temendo algum ataque. Nos livros de registro da PCT, Cheryl faz citação e assina seu nome junto ao de mais uma pessoa, temendo que soubessem que ela estava sozinha na trilha. O medo de agressões, sobretudo masculinas, sempre a acompanha.

No dia da partida, acompanhamos Cheryl montando sua mochila. Ela organiza os itens com certo despreparo, o que resulta em um volume final muito grande e pesado, a ponto de ela sequer conseguir levantá-lo. Logo após, vemos a protagonista dominando sua bagagem, que de tão desproporcional será apelidada de “monstra”, como mencionamos.

Com mais esse exemplo, apontamos para a importância das “coisas”, em especial para o reconhecimento social junto a um grupo. Por conta da “monstra” em suas costas e de outros equívocos que acabam aparentes em sua trajetória, os pares da trilha (majoritariamente homens) sabem que Cheryl não possui experiências anteriores, apesar de admirarem o que ela consegue fazer, mesmo com tanto peso.

McCracken (2003) acredita que o vestuário e os acessórios, como parte da cultura material, têm capacidade de comunicação nos rituais em geral e também nos ritos de passagem, em particular. Isso se associa ao trabalho de Walsh e Tucker (2009) acerca da materialidade das viagens de mochilão (geralmente independentes e com baixos custos), no qual descrevem como os objetos estariam implicados na produção de um mundo dos mochileiros específico. Os pesquisadores examinam a mochila no domínio da representação e da experiência e, com isso, chegam a uma corporeidade atrelada: o objeto se reinventa de acordo com quem o carrega e isso enfatiza o caráter relacional da materialidade.

A mochila vai além de sua função utilitária, pois a partir de sua materialidade podemos enxergar múltiplos sentidos, principalmente sobre a identidade do viajante. São mochilas com diferentes marcas,

designs, tamanhos e que podem ser caracterizadas por seu estado gasto e por mais itens adicionados, como chaveiros e *bottons*, chancelando a distinção de quem as porta. Ademais, os objetos podem impactar diretamente a experiência da viagem — vide os percalços pelos quais Strayed passa, como ao montar sua barraca e manusear os recursos para alimentação — e coproduzirem situações, experiências e relações sociais.

No encontro com Ed, o homem que ajuda Cheryl a diminuir o volume de sua bagagem, temos uma segunda iniciação da mulher ao universo das trilhas. Primeiro, ele diz que a dor nos pés e a queda das unhas vem do fato de a bota usada pela protagonista ser muito pequena (e que ela poderia solicitar um novo par para a marca). Logo após, fazem uma dinâmica de avaliação da pertinência dos itens que Strayed traz na mochila e, com a maioria deles, ela se dá conta do despreparo inicial e dos aprendizados já obtidos. Como ilustrações interessantes, temos que o binóculo e a câmera fotográfica são deixados de lado, algo que a afasta de uma turista mais alegórica.

A lâmina para depilação e o desodorante deixam de ser essenciais, o que mostra uma nova relação com a aparência física — algo também sintomático, levando em conta a pressão sofrida pelas mulheres por terem uma estética sempre acurada. Por outro lado, ao ser confrontada pelo grande número de camisinhas que carrega, Cheryl ironiza a situação, mas acaba guardando pelo menos uma (o que pode dialogar tanto com o medo de sofrer algum assédio, o que acontece em um dado episódio, quanto com uma intenção de ter alguma relação, levando em conta a solidão da trilha).

Por último, nessa cena, os livros são destaque. Ed fala que ela deve rasgar as páginas após finalizar a leitura ou mesmo queimá-los. Cheryl acata, mas protege duas obras, o que mais uma vez traz à tona a relação com a mãe, já que ambas estudavam literatura, e o apreço pelas letras, algo também indicativo, visto que as experiências na PCT se tornam um livro.

Walsh e Tucker (2009) afirmam que precisamos nos lembrar das “coisas”, sustentando a ideia de Miller de que o material é o social e vice-versa. Para eles, essas “coisas” têm papel fundamental para a compreensão de uma sociologia do turismo e aqui ainda associamos o valor para uma melhor compreensão sobre a representação das viagens, em especial pelo cinema. A protagonista do longa é elaborada para o público também por meio dos artefatos².

² Em conteúdos veiculados sobre o filme, menciona-se que a atriz Reese Witherspoon não podia se olhar no espelho durante as gravações, a fim de que pudesse sentir melhor o que Cheryl Strayed vivenciou. A informação é destaque na matéria do blog da marca *The North Face*, reconhecida no mercado de produtos para a prática de esportes de aventura, a qual ainda traz lições para a prática de *trekking* e *hiking*, baseadas na história de *Livre*. Disponível em:

Em suma, nós nos construímos através de objetos, de modo que os escolhemos e nos relacionamos com eles. As coisas adquirem presença, valor e significado por meio “daquilo que é mais importante para o ser humano: sua habilidade de formar relações e a natureza dessas relações. Relações que fluem constantemente entre pessoas e coisas” (MILLER, 2008, p. 16) e, portanto, como afirma Sahlins (2003, p. 170), “nenhum objeto, nenhuma coisa é ou tem movimento na sociedade humana, exceto pela significação que os homens lhe atribuem”.

Considerações Finais

Para encerrar a discussão sobre as questões iniciais que nos propomos a trazer a partir da história de *Livre*, lembramo-nos das metáforas das viagens, refletidas por Ianni (2003, p. 30):

Quem viaja larga muita coisa na estrada. Além do que larga na partida, larga na travessia. À medida que caminha, despoja-se. Quanto mais descortina o novo, desconhecido, exótico ou surpreendente, mais liberta-se de si, do seu passado, do seu modo de ser, hábitos, vícios, convicções, certeza. Pode abrir-se cada vez mais para o desconhecido, à medida que mergulha no desconhecido. No limite, o viajante despoja-se, liberta-se e abre-se, como no alvorecer: caminhante, não há caminho, o caminho se faz ao andar.

Cheryl Strayed, que foge quando perdida, calça sapatos que não lhe cabem bem e carrega consigo uma bagagem “monstra”, se transforma a partir do caminhar, das quedas, dos erros, do sofrimento, das descobertas, das “coisas” e, sobretudo, dos encontros. Assim, a mensagem reforçada é mesmo a da viagem como causadora de mudanças e o ritual de peregrinação como um catalisador para a cura e o autoconhecimento. Como relato biográfico transformado em ficção, a obra ganha um reforço de verdade, mobilizador de representações que afetam e inspiram.

Referências

- APPADURAI, A. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: EdUFF, 2008.
- BELK, R. W. Possessions and the extended self. **Journal of consumer research**, v. 15, n. 2, p. 139-168, 1988.

<https://blog.thenorthface.com.br/videos/4-licoos-deixadas-pelo-filme-livre>. Acesso em: 27 jan. 2021.

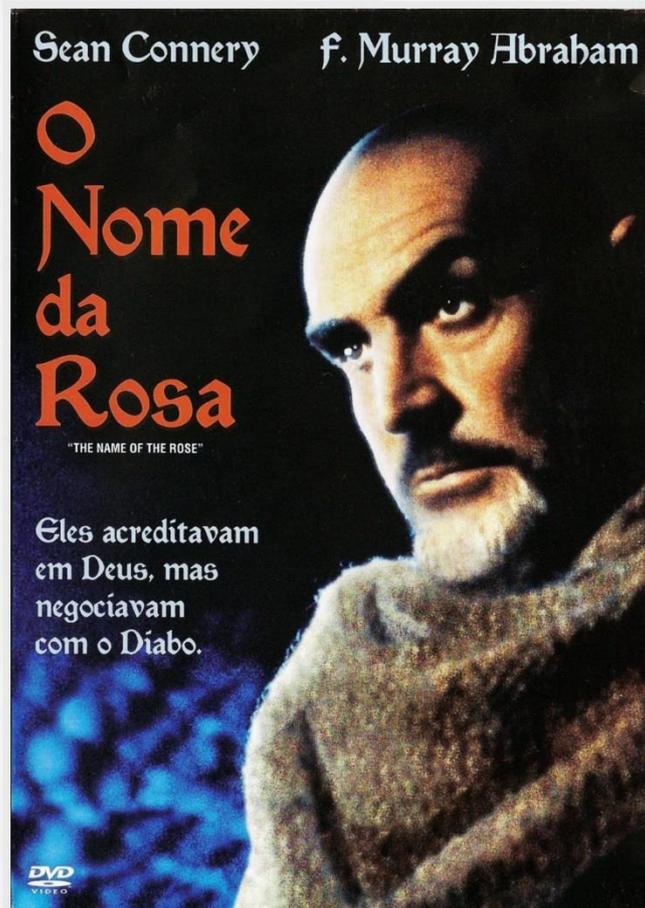
- BERGER, A. A. **What objects mean: an introduction to material culture**. New York: Routledge, 2016.
- BURNS, P. M. **Turismo e antropologia: uma introdução**. São Paulo: Chronos, 2002.
- CARNEIRO, S. M. C. de S. Novas peregrinações brasileiras e suas interfaces com o turismo. **Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião**, Porto Alegre, v. 6, n. 6, p. 71–100, 2004.
- CARNEIRO, S. M. C. de S. As peregrinações como atrações turísticas. **Espaço e Cultura**, n. 31, p. 66-79, jan./jun., 2012.
- CSORDAS, T. J. **Corpo/Significado/Cura**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2008.
- DANT, T. Materiality and society. **British Journal of Sociology**, Vol. 57 (2): 289-308, 2006.
- DOUGLAS, M.; ISHERWOOD, B. **O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- DE BOTTON, A. **A arte de viajar**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.
- EADE, J. Pilgrimage and tourism at Lourdes, France. **Annals of Tourism Research**, v. 19, n.1, p. 18-32, 1992.
- EADE, J.; SALLNOW, M. **Contesting the sacred: the anthropology of pilgrimage**. London/New York: Routledge, 1991.
- HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.
- IANNI, O. A metáfora da viagem. *In*: IANNI, Octavio. **Enigmas da Modernidade-Mundo**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2003.
- KRIPPENDORF, J. **Sociologia do turismo: para uma compreensão do lazer e das viagens**. 3 ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- MACCANNELL, D. **The tourist: a new theory of leisure class**. New York: Schocken Books, 1976.
- McCRACKEN, G. **Cultura e consumo: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo**. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.
- MARGRY, P. J. **Shrines and pilgrimage in the modern world: new itineraries into the sacred**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.
- MILLER, D. **Artefacts and the meaning of things**. New York & London: Routledge, 1994.

- MILLER, D. **The comfort of things**. Cambridge: Polity Press, 2008.
- MILLER, D. **Trecos, Troços e Coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.
- NASH, D. *et al.* Tourism as an anthropological subject. **Current Anthropology**, v. 22, n. 5, p. 461-481, 1981.
- REIS, G. G. Bem-estar espiritual e turismo: análise de relatos de peregrinos do caminho de Santiago de Compostela. **Turismo – Visão e Ação**, v. 9, n. 2, p. 233-248, maio/ago., 2007.
- SAHLINS, M. **Cultura e Razão Prática**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SMITH, V. **Anfitriones e invitados: la antropología del turismo**. Madrid: Endymion, 1992.
- TRIGO, L. G. G. **A viagem: caminho e experiência**. São Paulo: Aleph, 2013.
- TURNER, V.; TURNER, E. **Image and pilgrimage in Christian culture**. New York: Columbia University Press, 1978.
- VAN GENNEP, A. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1978.
- WALSH, N.; TUCKER, H. Tourism ‘things’: the travelling performance of the backpack. **Tourist Studies**, v. 9, n. 3, 223-239, 2009.

Capítulo 14

**OS MUITOS NOMES PARA UMA MESMA ROSA:
SOBRE PENSAR E DEFINIR EM *O NOME DA ROSA***

Paulo Sérgio Raposo da Silva



RESUMO:

O Nome da Rosa é, para além de uma obra que ilustra muito bem o mundo europeu medieval e o poder da Igreja Católica da época, um filme para refletir sobre tipos de racionalidades, sobre método de interpretação, sobre as relações que estabelecemos com os objetos e as pessoas sobre as quais nos debruçamos e quais efeitos pode haver quando não nos dispomos a rever conceitos, refazer ideias, reelaborar perspectivas, ampliar o modo de ver o mundo para acolher muito mais do que excluir. Nesse sentido, este ensaio traz à tona as ideias de Umberto Eco sobre o que significa interpretar e suas nuances para articular com as de Edgar Morin e do Pensamento Complexo, assim como com as de outros autores que, no mesmo compasso, propõem uma razão aberta, mais flexível, prioritariamente disposta ao diálogo e à autocrítica do que à proscricção peremptória. É por essa via, inclusive, que se pode identificar e nomear os verdadeiros demônios, que, a rigor, nada mais são do que compulsões e obsessões daqueles que julgam ter a verdade última sobre a realidade.

Palavras-chave: Definir. Interpretar. Razão. Realidade.

Introdução

*O autor deveria morrer depois de escrever.
Para não perturbar o caminho do texto.*

(Umberto Eco).

Lançado em 1986, *O nome da Rosa*, dirigido por Jean-Jacques Annaud, é baseado no romance homónimo do crítico literário italiano Umberto Eco e conta a história de um mosteiro em desordem por causa de uma sucessão de homicídios de padres que acontecem no seu interior.

Ambientada no século XIV, a história retrata o contexto medieval de dominação da Igreja Católica que, ao instituir os dogmas que deveriam ser aderidos por todos indistintamente, determinava grande parte das relações sociais e das referências morais, estéticas e políticas daquela Europa.

A trama começa e termina sendo narrada em tom nostálgico por Adso de Melk que, já na maturidade, ao refletir sobre o tudo que havia acontecido consigo e seu Guilherme de Baskerville, chega a conclusões que naquele passado, na combustão dos acontecimentos, foram impossíveis.

Uma Europa de inverno severo, de pobreza e franca expansão do império eclesiástico é o contexto em que as cenas se desenrolam. As concepções religiosas e sincréticas da época, as relações de poder entre pessoas comuns e clérigos, a arquitetura de caráter gótico e românico do medievo são muito bem representadas pela fotografia do longa e as atuações.

Adaptada fundamentalmente no interior de um mosteiro partilhado por beneditinos e franciscanos, a narrativa exhibe experiências místicas do século em que se insere e expõe os tipos de raciocínios possíveis a partir da expansão absoluta do poder político-social da Igreja.

Ao retratar o cotidiano daqueles religiosos, quase todos fechados em si mesmos, nas próprias convicções, ideias e suposições acerca dos fatos e do que se pode chamar sobrenatural, como exata reprodução da parte do todo peculiar à Idade Média, o filme mostra os efeitos deletérios que esse tipo de racionalidade empedernida produz, sobretudo no que diz respeito às conclusões e às vias de fato a que se pode chegar pela completa incapacidade de rever pontos de vistas.

Em *O nome da rosa* pessoas foram condenadas e amargam à margem das relações não pela veracidade dos fatos, mas pela interpretação intransigente e cega que geram convicções e verdades que são apenas fabricadas, nada mais que fabricações cuja existência serve

apenas para confirmar os próprios pressupostos, enquanto negava-se à maioria a ampliação dos seus repertórios interpretativos.

A emblemática biblioteca, por exemplo, era de acesso restrito e nem todos os livros podiam ser lidos, afinal, seja nos livros ou por entre as sombras daqueles cômodos, estavam tanto os segredos mais íntimos dos católicos representados como as respostas para os misteriosos assassinatos que haviam instalado a desordem.

Mesmo sob essas restrições, os franciscanos Baskerville e Adso adentram a biblioteca e passam a observar o lugar, os gestos, as atitudes e alguns livros. A presença dos dois é considerada incômoda por aqueles que frequentavam e administravam o lugar de estudos, como se os franciscanos pudessem desvelar aquilo que deveria permanecer oculto para que tudo permanecesse como estava e as mortes dos confrades nada significasse em relação à importância de manter inacessível aquele ambiente.

São as sagacidades e perspicácia do frei Guilherme que contrapõem a hegemonia do pensamento sincrético, seja na percepção mais aguçada da realidade que o frade tem, seja na sua capacidade de perseguir pistas e deduzir a partir de cálculos matemáticos e raciocínios lógicos que as evidências mesmas lhe apresentam.

O contraste entre essa maneira de operar do frei com a dos seus colegas é tão significativo que Baskerville assume, para um certo tipo de imaginário comum, o papel de herói, afinal serão ele e Melk os responsáveis mesmos por desfazer os enigmas que envolvem as mortes no mosteiro.

Essa perspicácia e essa sagacidade oferecem ao investigador franciscano um repertório de análise mais amplo do que o repertório dos outros que se mantêm fechados na própria concepção religiosa; são essas faculdades, aliás, que possibilitam ao frei escapar de análises rápidas e de contentar-se com explicações tão rápidas quanto óbvias naquele contexto, projetando para outra dimensão o que é da ordem das relações humanas.

É assim, também, que Baskerville escapa de ser envenenado ao encontrar e folhear o livro escondido-proibido que estava causando todo o alvoroço no monastério, de modo a ser capaz de discernir entre aqueles que estão falando a verdade ou não, bem como estabelecer relações de causa e efeito, cálculos e argumentações que o permitem olhar para elementos no cenário que são determinantes para começar a entender as causas das mortes em série naquele lugar.

De modo geral, são compreensões bíblico-teológicas que determinam a percepção de mundo daqueles católicos e os papéis sociais que cada pessoa deve desempenhar no mundo, inclusive as do sagaz Guilherme de Baskerville que, mesmo estando racionalmente à frente do seu tempo, não conseguia dar um passo além do que aquele que a Igreja e sua obediência aos credos permitiam.

A ausência de outro poder e de uma instância moderadora que intermediasse a relação entre a religiosidade daqueles sacerdotes e a cidade confere àquela cristandade a liberdade de que precisavam para formular julgamentos arbitrários e manipular as necessidades básicas das pessoas como lhes convinha.

Quaisquer raciocínios que não operassem segundo os ditames das crenças e das superstições dos clérigos tornavam-se modos de pensar suspeitos, de modo que, quanto mais impermeável, menos a razão religiosa percebia suas limitações e realidade dos fatos acerca das mortes ocorridas entre os fiéis.

Se isso se mantivesse apenas entre eles, esse seria um problema apenas daqueles senhores obcecados, mas não: além de definir as relações internas conturbadas do mosteiro, pensar como eles pensavam, interpretar como eles interpretavam e, a partir disso, agir como eles agiam, refletia direta e negativamente na qualidade de vida das pessoas que viviam fora daqueles muros erguidos para separar os autorreferenciados justos dos miseráveis e preconceituosamente chamados pecadores.

Uma mesma fé, mas várias maneiras de apreender as realidades: a atitude religiosa reflexiva do sacerdote franciscano que amplia horizontes, aceita outros quadros de referência e outros pressupostos, e a postura hermética de religiosos que “subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada” (AGAMBEN, 2007, p. 65).

A primeira forma percebe nuances, detalhes e provas que conduzem à verdade acerca do caos que houvera se estabelecido, enquanto a segunda prefere manter-se exclusivamente fiel aos pressupostos da fé para interpretar o mundo e as circunstâncias pelo filtro das suas crenças, como se tudo que estivesse disposto devesse adaptar-se ao que fundamenta a religiosidade praticada no mosteiro.

Pena que a primeira forma se conteve e nada mais foi do que apenas uma forma um pouco mais diferente de pensar, não uma atitude ética radical ao ponto de, se preciso for estando certo de que aqueles que acendem as fogueiras são imbecis, também ir à fogueira em defesa das verdades que saltam aos olhos e em defesa de alguém.

Para além do lugar-comum, a rosa é quem mais importa

Embora exerçam uma piedade liturgicamente rigorosa, muitos dos religiosos do mosteiro cometem erros terríveis, até mesmo do ponto de vista da fé que professam, e são incapazes de disporem-se à autocrítica radical.

Pelo contrário, perseguem e proscvem os poucos confrades que pensam diferente. Essa postura mantém os desvios mais graves imperceptíveis e inconfessos, já que, incapazes de perceberem a si

mesmos, os padres encontram na figura do diabo o álibi ideal para dissuadir acerca da própria corrupção de vários da igreja.

Deus, à semelhança do seu extremo oposto, também servia muito bem aos interesses daqueles que na narrativa, ao justificar seus instintos, utilizam-se de argumentos teológicos para emprestar algum tipo de razoabilidade e coerência ao que fazem.

Deus e o diabo, aliás, configuram-se no filme como lados de uma mesma moeda que é a conduta perversa daqueles cristãos que, assassinando colegas em defesa de uma religiosidade ideal ou insurgindo-se contra lampejos de racionalidade, criaram em torno de si mesmos um espectro de mentiras e indecências que, fica claro, voltaram-se contra seu próprio ordenamento, de modo a comprovar que “a oposição sagrado/profano traduz-se muitas vezes como uma oposição entre real e irreal ou pseudo real” (ELIADE, 1992, p. 14), ou seja, transforma-se em um jogo de conveniências cujos participantes manipulam os termos da partida para satisfazer suas próprias taras, expectativas e credos.

Os demônios continuam soltos pelo mundo do jeito que sempre estiveram. Só que agora fazem uso de disfarces. Até se rebatizaram com nomes diferentes, científicos. [...] Não sou eu que ponho demônios dentro dos homens. São eles, os homens, que os chamam, alimentam e abrigam. Eu só abro os quartos e os demônios saem (ALVES, 2014, pp. 15, 116).

Mesmo sendo assim, consistiria ocupar um lugar-comum analisar a obra e apenas tecer críticas à religiosidade da época e a esse estado de coisas dominado pelas doutrinas medievais quando, na verdade, o filme tem outras coisas a dizer sobre nós mesmos; sobre nós, crentes e não crentes, donos de uma verdade ensimesmada ou cultivadores de crenças inabaláveis que, ao nos alvorarmos por possuir um ou outro desses enganos cognitivos, ousamos pensar ter sobre as coisas e as pessoas as melhores e definitivas definições, enquanto são apenas nossos diabos que estão se apoderando da nossa mente, já que os diabos são especialistas em ideias, ideias obsessivo-compulsivas (ALVES, 2018).

Anote isto: nós, seres humanos, somos os animais que se alimentam do que não existe. Se nos alimentamos dos inexistentes chamados anjos, então nos tornamos seres alados. Voamos leves e sorrimos. Mas, se nos alimentamos dos inexistentes chamados demônios ficamos pesados e afundamos. Ora, se esses seres que não existem, imaginários, nos fazem voar ou afundar, é porque existem. Sabemos que existem por aquilo que fazemos conosco. [...] Cada demônio é uma monstruosidade estética. Cada um deles encarna um estilo de horror. Possuídos, vamos ficando progressivamente horrendos como eles, até que, ao final, já

não é possível dizer quem é um e quem é outro (ALVES, 2018, pp. 55-56, 65).

É claro que a religiosidade da Idade Média é o ponto nevrálgico da ficção, mas esse ponto é apenas a partida para compreender a amplitude do que ali se mostra, porque, a rigor, são as relações com o mundo estabelecidas pela razão que estão em causa na narrativa, e é a essa amplitude que este ensaio se dedica, porque compreende que “a incógnita está no interior do conhecido e do que conhece. Em outras palavras, tudo que elucida se torna obscuro sem deixar de elucidar” (MORIN, 2020, p. 09), de sorte que o conhecimento contém em si a margem para o mistério e para a ignorância: quantos mais sabemos, tanto mais tomamos conhecimento do que ainda desconhecemos ou desconhecíamos.

Mais do que um longa para refletir sobre uma religiosidade cega ou entreter-se, *O nome da rosa* serve como espelho das nossas relações sociais e das consequências que o pensamento, o modo de abordar os fenômenos e os fatos, contém, afinal interpretar um ou outro dado da realidade implica inferir sobre esta e, por conseguinte, transformá-la.

Interpretando Heisenberg e Bohr, Boaventura de Sousa Santos (2018, p. 46) assevera “que não é possível observar ou medir um objeto sem interferir nele, sem o alterar, e a tal ponto que o objeto que sai de um processo de medição não é o mesmo que lá entrou”.

Se distanciarmos da conceituação religiosa e determo-nos aquilo que se nos sobrepõe consciente ou inconscientemente, o filme serve, também, para lançar luz sobre os demônios que, “como *daimôn* de Sócrates, são entidades espirituais ao mesmo tempo interiores e superiores” (MORIN, 2013, p. 8), que se apossam de nós porque nos circundam, porque as inventamos e retroalimentamos com o intuito de negar ou afirmar aquilo que está posto, aquilo que nos contraria, aquilo que evidencia nossos fracassos, nossas zonas cinzentas, tal como acontece com as ideias, as ideias obsessivas, as compulsões, a pretensão de se considerar conhecedor da realidade mesmo que esta seja multidimensional.

De modo geral, os conflitos de interpretação apresentados no filme representam o mundo em que vivemos atravessado por concepções distintas que, além de produzir diversidade, produzem rupturas, divisões políticas, confrontos ideológicos, assédios, abusos e controles de consciências.

Aquele mosteiro é, portanto, uma espécie de microcosmo, uma espécie de amostra do que de fato são as relações humanas de força e poder pelo uso da palavra, pela incursão da razão, pela imposição do lugar social de fala, pelo manejo das ciências, pela adoção de métodos e percursos na experiência que pessoas têm com o real que se lhes apresenta.

Quero sublinhar que na interpretação, além do fato de que uma expressão pode ser substituída por sua interpretação, também acontece que esse processo é teoricamente infinito, ou pelo menos indefinido, e que quando usamos um dado sistema de signos podemos tanto recusar-nos a interpretar suas expressões quanto escolher as interpretações mais adequadas segundo os diferentes contextos (ECO, 2004, p. 185).

Interpretar, portanto, significa “reagir ao texto do mundo ou ao mundo de um texto produzindo outros textos” (ECO, 2004, p. 279), novas narrativas, outros mundos, e a partir disso nomear o que e quem é, positiva ou negativamente, objeto dessa reação.

Por causa disso, não é outra senão “conseguir sintonizar toda a realidade de uma forma através da feliz adequação entre um dos seus aspectos e a perspectiva pessoal de quem a olha” (PAREYSON, 1996, p. 226), por isso é a síntese entre o que existe e o que pode ser percebido pelos sujeitos a partir de suas referências prévias.

É um empreendimento da razão, e como tal falível, limitado, frágil, potencial e igualmente criativo e danoso ao mesmo tempo, como uma moeda e seus dois lados.

Tanto a explicação do funcionamento do sistema solar, nos termos das leis estabelecidas por Newton, quanto a enunciação de uma série de proposições referentes ao significado de um dado texto, ambas são formas de interpretação. Logo, o problema não consiste em discutir a velha ideia de que o mundo é um texto que pode ser interpretado (e vice-versa), e sim em decidir se ele tem um significado fixo, uma pluralidade de significados possíveis, ou, ao contrário, não tem significado algum (ECO, 2004, p. 279).

Quando se trata da condição humana e as relações intersubjetivas, sim, existe uma pluralidade de sentidos, pluralidade esta que está intimamente ligada ao que somos ou a como nos constituímos nas relações com o mundo.

O ato de nomear a partir das nossas ferramentas, nossos instrumentos de aferição, nossas referências, nossas linguagens, nosso conjunto de códigos e signos, nossa racionalidade, nossa percepção, tão limitados quanto podem ser as demais competências humanas, não revela a realidade; a inventa, porque “não conhecemos o real senão a nossa intervenção nele” (SANTOS, 2018, p. 46), por isso que os significados e as adjetivações feitas pelas personagens falam muito mais sobre elas mesmas do que sobre as pessoas ou casos aos quais se detém a descodificar.

Efetivamente, o espírito humano não reflete o mundo, mas o traduz mediante todo um sistema neurocerebral em que os sentidos captam um certo número de estímulos, que são transformados em mensagens e códigos por meio das redes nervosas, e é o espírito-cérebro que produz aquilo que se denomina representações, noções e ideias pelas quais ele percebe e concebe o mundo externo. Nossas ideias não são reflexos do real, mas traduções dele. Essas traduções tomaram a forma de mitologias, de religiões, de ideologias, de teorias. A partir daí, como toda tradução comporta risco de erro, as traduções mitológicas, religiosas, ideológicas, teóricas fizeram surgir incessantemente na humanidade inúmeros erros (MORIN, 2018, p. 145).

O problema é que “cada método é uma linguagem e a realidade responde na língua em que é perguntada” (SANTOS, 2018, p. 83). *O nome da rosa* expõe epistemologias e métodos se entrecrocando enquanto a vida segue pulsando e novos homicídios e desmandos acontecendo.

Para todos os efeitos, o filme demonstra que, em dadas circunstâncias, querelas intelectuais que só se interessam em afirmar-se nada mais são do que desperdício de tempo e um dar de ombros para o que realmente importa e está acontecendo em ato.

Assim, a realidade do mundo exterior é uma realidade humanizada: não a conhecemos diretamente, mas por meio do nosso espírito humano, traduzida/ reconstruída não só pelas e nas percepções, como também pela e na nossa linguagem, pelas e nas nossas teorias ou filosofias, pelas e nas culturas e sociedades (MORIN, 2020, p. 23).

Ao recorrer a seu repertório intelectual e formativo, cada padre e pessoa envolvida na história constrói sua própria noção de mundo e a partir dessa noção qualifica, desqualifica, age política, moral e imoralmente.

As realidades que constroem e nomes que oferecem a tudo sobre o que se debruçam derivam daquele repertório, não da realidade mesma. São fabricações humanas condicionadas ao tempo, ao espaço e à cultura. Isso, no entanto, não impede que construam um real particular e o tentem torná-lo referência para todos, ou para o maior número de pessoas possível.

Esse tipo de raciocínio germina o autoritarismo e as barbáries, tal como foi a própria Inquisição. Mas disso sabemos suficientemente bem. Vamos a quem enche de cor e ternura a vida naquele filme: vamos à rosa, a rosa que trouxe do céu para o corpo o celeste, o angelical, o paradisíaco.

Há miséria e fome na Itália retratada no filme, mas, mesmo assim, a Igreja mantém ampliando seu império, explorando as consciências e indiferente aos efeitos dessa exploração. Seu poder e sua

persuasão fazem as críticas dos franciscanos terem uma força quase nula.

Protegido pelas regras e doutrinas administradas por si mesmo e fortalecido pelo pavor que a Inquisição impunha a todos quantos ousassem desafiar a sua autoridade, o catolicismo descrito parecia indestrutível, porém as obsessões dos sacerdotes traduzidas na incapacidade de mantê-los fiéis às normas a que juraram lealdade corroem essa indestrutibilidade, que era apenas aparente.

Em meio a essa tragédia social, Adso conhece uma moça que faz parte daqueles que amargam a pobreza extrema decorrente do descaso da igreja. Ela e os seus vivem à margem, alimentando-se de sobras ou daquilo que consegue obter dos clérigos depois que estes a usam como objeto sexual.

Adso apaixona-se por ela, sente e faz desabrochar aquilo que sua religiosidade sempre interditou: o desejo. Isso o desestabiliza e mobiliza suas noites, seus olhos, seu corpo, suas pulsões, sua percepção justamente por causa da potência daquela rosa, sem nome, incapaz de formular frases e pronunciar palavras, contudo atraente, misteriosa, deslumbrante, inebriante, impossível de esquecer.

Pelo abuso dos clérigos, essa rosa era apenas um meio para satisfazer desejos reprimidos e um alvo sobre qual aqueles mesmos sacerdotes que com ela satisfaziam suas taras projetavam seus próprios demônios. Sem nome, sem direito à fala, sem ter como falar, ela era apenas usada. É a paixão que nasce da troca de olhares, do perceber como gente um ao outro, de uma transa rápida — mas inesquecível — que retira aquela mulher das margens fétidas produzidas pelo poder clerical e a traz para o centro das atenções.

Sem saber ao certo o que estava sentindo depois de experimentar a potência do corpo, o poder de ser tocado e excitado por outro corpo, por outra pessoa, ali mesmo vista e sentida como pessoa, o jovem aprendiz de franciscano tenta encontrar respostas a partir do seu repertório teológico-filosófico.

Inquieto, quase que desesperado por estar sentindo no corpo a experiência do sublime que até então só poderia ser encontrado nas suas experiências religiosas, o jovem orienta-se com seu tutor que, a seu turno, orienta e interpreta aquela ebulição também do ponto de vista que suas limitações teóricas permitem.

A rosa continua sem nome e sem fala, mas, em todo seu esplendor, afetando Adso, perturbando sua fé, contorcendo suas ideias, fazendo-o ir além e conseguir contrapor-se a ordem religiosa a que pertencia ao ponto de fazê-lo defender pontos de vistas ousados que, dadas circunstâncias, fizeram frente a seu mestre. Foi mais do que um encontro de dois corpos que se interpenetraram; foi o encontro de duas almas desnudas que se comunicaram e encontram mutuamente aquilo que lhes faltava para enobrecerem-se.

A trama se desenrola e as causas de cada assassinato começam a ser descobertas, as máscaras clericais começam a cair e as racionalidades outrora autossuficientes vão sendo expostas ao ridículo, ao mesmo tempo em que um destacamento da Inquisição chega para investigar e julgar a desordem que havia se instalado no mosteiro.

Enredada pelos próprios sacerdotes que a usavam e nutriam certo espírito subversivo, a rosa é capturada pelo tribunal e, juntamente com os demais padres desviantes, é condenada às chamas tratada como bruxa, como portadora do mal, o imã para aquelas tragédias.

Ao se deparar com esse mundo e a realidade mesma que aquele tipo de racionalidade havia produzido, Adso de Melk, envencilhado pela paixão que a rosa fez brotar, lança dúvidas sobre aquela fé, que também era e é um tipo de racionalidade, e sobre os julgamentos que essa racionalidade impõe às outras pessoas. Seu mundo se expandiu.

Sem dizer uma palavra sequer, a rosa transformou em sagradas as delícias do corpo de tal maneira que foi capaz de mudar o jovem monge Adso, sua percepção, qualificar sua experiência religiosa, sua compreensão, suas perspectivas, sua própria espiritualidade, ao ponto de fazê-lo questionar tudo que estava prestes a ocorrer e, à medida do que lhe era possível, lutar para que seu amor por aquela que o fez sentir o desconhecido não fosse carbonizada pelas chamas daqueles que só conseguiam interpretar demônios nos outros.

Eros, atração sexual, sempre foi suspeito aos olhos das elites políticas, visto como força incontrolável. O relato de Platão sobre os efeitos do amor em *O banquete* apresenta uma dimensão ontológica dessa visão. O amor é o grande mágico, o demônio que une céus e terra e torna os seres humanos tão inteiros, tão completos em seu ser, que, uma vez unidos, não podem ser derrotados (FEDERICI, 2019, p. 67) [grifos da autora].

Vários foram os nomes e as classificações que deram à bela rosa, tão vítima quanto incapaz de se defender, tão usada pelos que a julgavam quando incapaz de dizer seu nome, tão frágil quanto uma pétala pode ser. Tudo isso por culpa das ideias, das crenças, da vontade de possuir a verdade e fazê-la prevalecer.

O ataque àquela rosa era a expressão, a reprodução de um modelo de expansão do poder masculino absoluto, cujo objetivo era tomar das mãos das mulheres qualquer soberania que estas poderiam e deveriam ter sobre a palavra, sobre si, sobre seu destino no mundo, sobre o que fazer com seus corpos, com sua feminilidade:

Nas fogueiras não estavam apenas os corpos de “bruxas”, destruídos; também estava todo um universo de relações sociais que fora a base do poder social das mulheres e um vasto conhecimento que elas haviam transmitido, de mãe para filha, ao longo de gerações — conhecimento sobre

ervas, sobre meios de contracepção ou aborto e sobre quais magias usar para obter o amor dos homens (FEDERICI, 2019, p. 72) [grifos da autora].

Todas as tentativas de salvá-la feitas por Adso, todas as argumentações, os preceitos basilares da fé cristã aos quais ele apela para fazer com que se compadeçam da moça, são em vão.

A rosa vai à fogueira e as chamas começam a queimar as belas pétalas de quem, tendo sido furtada do direito à palavra, mesmo assim transformou e salvou, como nada havia conseguido até então, a experiência religiosa e de pensar de um religioso que estava sendo formado sob a égide daquela mesma rigidez que matava por meras e empedernidas convicções.

Enquanto o prazer mórbido dos algozes se realizava ao ver a pirotecnia da morte, dentro do mosteiro, a verdadeira morada dos demônios daquela história, Adso de Melk e Guilherme de Baskerville se desvencilhavam dos labirintos que a investigação sobre o que ali estava acontecendo e encontram o sacerdote, a mente em que os demônios tinham construído seu pandemônio.

Esse senhor leva suas obsessões até as últimas consequências e, em vez de ceder ao flagrante e confessar sua corrupção, dobra a aposta e deflagra um incêndio na morada dos monges.

O incêndio assusta a todos e as atenções que estavam voltadas para aqueles corpos que ardiam em chamas, voltam-se para o monumento indo à ruína.

A rosa, amaldiçoada, interpretada como encarnação da maldade, salva-se, e o ambiente abençoado, interpretado como a morada de Deus, vai ao chão pelo mesmo fogo que tentou expurgar lá fora os diabos que estavam dentro e cirandavam no corpo, na mente, nas ideias, nos métodos investigativos, nos preconceitos, no arcabouço teórico e teológico-filosófico daqueles que se consideravam habitados pelo divino.

Em outros termos, as definições estavam erradas, os julgamentos foram arbitrários, as nomeações aplicadas as coisas e as pessoas distorciam as verdades, as certezas e maneiras de pensar de muitos daqueles, ainda que bem estruturadas por seus sistemas de códigos e signos, viraram cinzas junto com edifício onde todos celebravam seus sagrados e ao mesmo tempo davam guarita a seus demônios, o que mostra que, entre uma rosa e uma ideia sobre qualquer que seja o tema, o melhor sempre será ficar com a primeira e criar jardins do que fazer dos outros cinzas e putrefação só por serem diferentes.

Defenda as rosas, não as ideias sobre elas

Os nomes que podemos emprestar àquilo que nos propomos investigar e àquilo com que nos relacionamos são tão variados quanto diversos são os métodos de que lançamos mão, por isso definir é uma ingerência e como tal, além de aferível, questionável, debatível, suscetível à subversão, à contradição, à reelaboração, à errância, à imaginação nociva, ao delírio, ao imaginário acachapante, ao horroroso daqueles que se acostumaram a aceitar conceitos que eles mesmos elaboram como definitivos, sobretudo quando estes subjagam, privilegiam alguns e entrega à desgraça muitos outros.

Não há por que temer mudar ideias, rever conceitos e metodologias, refazer opiniões, definições, assumir erros, sentir vergonha e pesar por ter pensado tão equivocadamente em algum momento; não, não por que temer recompor os quadros de referência que conduzem as decisões mais importantes da vida.

Certezas inabaláveis e imutáveis constroem muros e acendem fogueiras, podem interditar o fluxo de criatividade e carbonizar as potências do existir. Assim, o mundo ficará cada vez mais feio e monocromático. A todo custo, defenda somente as rosas e seus perfumes.

Uma coisa é certa: fogueira inquisitorial alguma tem o poder de destruir o perfume e a memória na pele de uma rosa que, mesmo sem nome porque lhe foi sonogado esse direito por ambientes inóspitos, atravessa a vida de alguém e o faz descobrir um mundo completamente diferente daquele a que estava habituado e faz desabrochar sensibilidades, outros pontos de referência, outra maneira de olhar a própria fé, mas olhar mesmo e envolver-se com o que realmente constitui, ou deveria constituir, a maior das experiências espirituais: a vida mesma com todas as suas possibilidades, potencialidades, acasos, encontros e desencontros.

O filme termina sem que saibamos o nome da moça, o nome da rosa que encantou o jovem monge e o fez experimentar a potência do prazer corporal, mas tanto essa rosa quanto muito do que se nomeou ali, foram incursões de métodos, de visões de mundo, de limitações que esses mesmos métodos e essas mesmas visões impõem ao universo, às pessoas, às coisas, à vida.

A rosa teve vários nomes, mas não deixou de ser rosa, de perfumar, de sensibilizar, de trazer os olhos de quem só olhava para o céu em busca do impalpável voltar-se para o chão da terra, onde podia tocar a pele, sentir o humano, ver a pobreza, partilhar da dor dos outros.

Exatamente por ser assim, por ser a vida mesma e as rosas que existem nos jardins da existência os responsáveis por nos humanizar, lutemos por uma razão aberta, e, no melhor do espírito nietzschiano,

jamais sejamos capazes de ir à fogueira ou lançar chamas sobre alguém por uma opinião qualquer que seja, afinal, não temos tantas certezas confiáveis como supomos ter.

Lutemos, isso sim, pelo direito de mudar de opinião quantas vezes quisermos para acolher, perceber outros mundos, olhar as pessoas, considerá-las como tais, amá-las e viver o amor que pode ser revolucionário e precisa ser também um ato político, um compromisso ético e um dever moral do pensamento.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALVES, Rubem. **Pimentas**: para provocar um incêndio, não é preciso fogo. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2014.

ALVES, Rubem. **Sobre demônios e pecados**: das armadilhas da mente, desejos e superstições. 1. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2018.

ECO, Umberto. **Os limites da Interpretação**. 2. ed. São Paulo Perspectiva: 2004.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. 1. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FEDERICI, Silvia. **Mulheres e caça às bruxas**: da idade média aos dias atuais. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. 17. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018.

MORIN, Edgar. **Meus demônios**. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

MORIN, Edgar. **Conhecimento, ignorância, mistério**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2018.

Capítulo 15

O DOADOR DE MEMÓRIAS: A JANELA PARA A REALIDADE PÓS-MODERNA

Allan Phablo de Queiroz
Pedro Augusto de Queiroz Ferreira



RESUMO:

É incrível o quanto uma obra adaptada de um livro para a tela do cinema pode ter tanto poder de análise para a ciência e para a condição humana. Publicado em 1993 e adaptado para o cinema vinte anos depois, em 2013, o filme *O Doador de Memórias* mostra o lado mais impactante de uma análise literária da nossa realidade pós-moderna. O presente trabalho tem a intenção de mostrar, por meio de análise comparativa entre o livro e a produção audiovisual, um panorama a respeito da liquidez das emoções e do quadro atual da educação cultural, visto que nossa atual situação, tanto para a vida quanto para a arte, está se esvaindo pela falta de solidez nas escolhas que fazemos. A metodologia utilizada foi a de análise da obra em formato livro e no formato filme, além do uso das teorias de Bauman, Foucault e de Armstrong para a ilustração sociológica. Os resultados apontam para a crítica dos conceitos sociológicos sobre os avanços da modernidade e sua contrapartida tecnológica que constrange a subjetividade. As conclusões indicam que, seja qual for a ideologia, a realidade pós-moderna não será isenta de transformações e cabe à educação preparar o caminho para lidar com esses desafios.

Palavras-chave: Padrões de educação. Pós-modernidade. Comportamento.

Introdução

Não é de hoje que a literatura dita jovem está usando e abusando da ficção científica. As maiores produções de Hollywood desafiam os limites da criatividade dos espectadores e de toda uma multidão de criadores que fazem os efeitos especiais, a edição e a montagem das cenas e da fotografia dessas produções audiovisuais.

Um filme é sempre o processo de exibição de fotografias em alta velocidade para simular movimento. O cinema, em tese, seria isso mesmo: um conjunto de imagens fotografadas em alta velocidade seguindo um padrão, cuja exibição, também em alta velocidade, simula o movimento, dando a entender que as imagens estão se mexendo. Inventado no século XIX pelos irmãos *Lumière*, na França, o cinema despertou sonhos e abriu um espaço para a imaginação dos diretores, dos idealizadores, dos escritores e, em especial, para o diretor francês Georges Méliès¹ (1861-1938), tido como o pai dos efeitos especiais no cinema, com seus filmes surrealistas para o ainda inocente e facilmente escandalizável início do século XX².

Atualmente, a indústria cultural ferve com a difusão em massa de obras voltadas para o público infanto-juvenil. O cinema também é a janela para as adaptações dessa literatura ficcional. As vendas de livros que disparam nas livrarias são o sinal esperado pelo cinema para lançar mão dos conceitos e cenários que compõem a narrativa fílmica, sendo esta levada às telas com atores ou em animação.

Quando escrito e lançado em 1993, *O Doador de Memórias* chamou a atenção por conter uma trama futurística, pautada no enredo da vigilância paranoica e na liberdade tecnicista, que elimina qualquer transgressão, ou seja, nos moldes do clássico *1984* de George Orwell, lançado em 1949 ou de *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley, lançado em 1932. O filme demorou, por conta de problemas com a produção, exatamente vinte anos para ser rodado, sendo lançado em 2014. O enredo do filme é bem simples, relativamente idêntico à trama escrita, com pouco mais de noventa minutos; e o livro é razoavelmente curto e fluido, cerca de pouco mais de cento e oitenta páginas, mas a trama esconde uma filosofia que poucos romances futurísticos como os mais clássicos trouxeram.

Jonas é um rapaz que vive em uma sociedade futurística, dentro de seus muros sem qualquer menção de nada que remeta ao passado ou

¹ Redigido com base nos dois textos originais disponíveis em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_do_cinema. Acesso: 19-06-2015; e https://pt.wikipedia.org/wiki/Georges_M%C3%A9li%C3%A8s. Acesso: 07-06-2015.

² Parte da história do cineasta George Méliès foi contada, como pano de fundo do filme *A Invenção de Hugo Cabret*, lançado em 2011, pela Paramount Pictures. Direção: Martin Scorsese.

sentimentos, vivendo uma vida anacrônica, com empregos predestinados por categorias e a promessa de aposentadoria fora dos muros da sociedade. Jonas, porém, traz dentro de si a capacidade de ver além. E isso o leva a ser escolhido para a mais arriscada das profissões, a de recebedor de memórias, ou seja, um dos poucos que terão acesso às memórias do passado. Uma injeção priva a população diariamente de sentir emoções, mas Jonas gradualmente a vai deixando de lado. Durante o seu treinamento, ele descobre sentimentos como amor, ódio e prazer, mas sente seu mundo desabar quando descobre a morte e o homicídio.

Ao descobrir que um bebê que aparenta ter a sua mesma capacidade de ver além está condenado a ser eliminado como os outros que se enquadram nas categorias de aceitação da sociedade, - e ainda mais que o assassino será o homem a quem chama de pai, que não sabe o mal que faz, - ele resolve desafiar seus próprios limites para romper o muro virtual que se formou diante da sociedade, e libertá-los da ausência de memórias, emoções e sentimentos.

Nosso trabalho se propõe, a partir de uma investigação fílmica e literária, analisar os princípios filosóficos da narrativa, que nos permitem entrever aspectos da nossa realidade pós-moderna. Dividimos este artigo em três partes: a) no primeiro momento, investigamos a fotografia utilizada de maneira brilhante para ilustrar a cegueira da população e, por um breve momento, do próprio espectador; b) no segundo, enveredamos pelas descobertas que o protagonista vai realizando ao longo de seu treinamento; c) no terceiro momento, exploramos o conceito de prisão e liberdade, que permeiam toda a sociedade da narrativa fílmica. Faremos uso, entre outros, das teorias do filósofo Michel Foucault, da historiadora de religião comparada Karen Armstrong e da teoria da liquidez pós-moderna do sociólogo Zygmunt Bauman.

Fotografia e sentimentos

Um romance editado no formato livro mobiliza as emoções diferentemente da narrativa fílmica. Ainda que o leitor do livro possa imaginar cenas, obviamente, o filme, ao mobilizar imagens em movimento, trabalha a semiologia das emoções de forma mais intensa e impactante, jogando de outra forma com os sentidos.

Um romance futurístico, então, exige de quem o lê um apurado senso de imagem para enxergar a sociedade futurística, por mais detalhada que a escrita possa ser. Tendo levado exatamente vinte anos entre o lançamento original do livro e o início das filmagens, o filme *O Doador de Memórias* foi lançado nos cinemas em 2014, com pouco mais de noventa minutos de projeção. No início do livro, a sociedade não possui qualquer contato com as memórias do passado ou com

qualquer tipo de sentimento, sendo os indivíduos obrigados a se utilizarem de “precisão de linguagem”, ou seja, suprimir o acesso direto aos sentimentos nas frases.

A fotografia de um filme condiz com sua ilustração a respeito da trama escrita a que ele dá imagem. Comumente nos filmes, onde vemos memórias ou lembranças, o filme é fotografado em cores e as lembranças são editadas em preto-e-branco, ou seja, sem coloração da película. Contrapondo o padrão da arte cinematográfica para cenas do passado dos personagens, vemos no filme a fotografia em preto-e-branco simbolizando a cegueira sentimental dos personagens. Jonas, tendo a capacidade de ver além, é o único que consegue ver as cores, como a cor do cabelo de sua amiga Fiona, que, no filme – além da logomarca do estúdio no início da projeção e uma visão durante a introdução –, é o único elemento colorido nos primeiros trinta minutos de projeção.

O filme desafia o cinema tradicional ao seguir em direção contrária às produções mais comuns de Hollywood, que em vez de rodar as cenas do presente em fotografia colorida e as lembranças em fotografia preto-e-branco, já se inicia em preto-e-branco e as lembranças/memórias é que vão fazer a película ganhar cores.

Obtivemos, durante a leitura, um pequeno *insight* sobre o gesto do velho a passar as memórias do passado para Jonas. No filme, o diretor quis acentuar a questão da injeção que inibe os sentimentos, de maneira a tornar mais claro o fato de que ele só mantinha tais sentimentos porque parou de tomar a medicação. Já no livro (LOWRY, 2011, p. 82-83), Jonas está sem camisa e deitado de bruços, no que o velho transmite tais memórias com as mãos pousadas sobre suas costas. A primeira reação que tivemos foi automaticamente remeter-nos à medula espinhal, que nos permite as reações e reflexos do corpo, sendo ela a responsável por executar os comandos do cérebro aos nossos membros. Podemos dizer claramente que o título “O doador de memórias” advém desta passagem, ou seja, que a passagem de memórias, no livro, se dá pela medula espinhal: Jonas começa sentindo que a colcha é macia e que a sensação de maciez remete ao conforto.

A dor e a morte

O ponto crítico de ambas as versões se dá quando Jonas descobre a dor, que passa a ser seu consumo diário, já que evita a medicação popular. Mas se acentua quando sua descoberta se volta para o pior lado do ser humano: a morte. Atinge o clímax quando ele descobre que existe gente que provoca a morte de outras pessoas, ou seja, o assassinato.

Bauman, em sua série de *líquidos*, argumenta que ultimamente os laços vêm ficando cada vez mais afrouxados entre os humanos,

forçando inclusive um pensamento sobre a ética nos dias de hoje. Bauman enfatiza que o medo do desconhecido não se resume ao isolamento individual “em seu” mundo, mas isolamento “do resto” do mundo (BAUMAN, 2013). Fechamo-nos não porque não conseguimos alcançar a felicidade plena com os outros, mas porque perdemos a capacidade de construí-la tal como éramos acostumados enquanto ainda dependíamos uns dos outros. A tecnologia, em galopante escalada e em sua característica mais marcante, - a independência do ser humano pós-moderno, - contribuiu para afastar a dependência emocional do outro, que antes nos era indispensável, e infelizmente, romantizada pelas artes e pelos psicólogos como vampirismo social.

Conforme nos conta Karen Armstrong, a *República* de Platão guarda uma semelhança paralela com o *Doador*. Vemos que, no livro, a Caverna se abstém de cerimônias para exemplificar que uma sociedade perfeita exige sacrifícios e nem por isso deixa de ser politicamente incorreta ou artificial demais:

Na *República*, Platão quer mostrar que a justiça é racional e que viver como devemos só é possível se formos criados numa sociedade decente, cujos governantes se guiam pela razão. O texto contém muita coisa desagradável e elitista. Como, por exemplo, a engenharia genética que existiria na cidade utópica de Platão: os cidadãos menos aptos seriam dissuadidos de procriar; os bebês deficientes seriam discretamente eliminados [...] Os mais dotados seriam submetidos a uma longa e árdua educação [...] No fim de sua iniciação à iluminada vida cívica, veriam o Bem por si mesmos e, assim, alcançariam uma estabilidade interior que redundaria em paz e justiça para a república (ARMSTRONG, 2008, p. 341).

Uma sociedade perfeita sempre será passível de seus próprios defeitos de nascimento. Uma sociedade perfeita sempre terá seus problemas, a respeito de como obter seres perfeitos. A *República* ilustra isso impecavelmente. Na sociedade de Jonas, os bebês que não se encaixam nos padrões da comunidade são aniquilados discretamente sob a desculpa de serem mandados a Alhures, o local da aposentadoria dos cidadãos, quando, na verdade, alhures quer dizer qualquer outro lugar, o que nos deixa a pensar que este lugar outro para aposentados seja exatamente o lugar que não se conhece, o lugar para onde todos nós vamos quando morremos.

Os anciãos querem para a comunidade uma vivência em uma espécie de fundamentalismo radical, onde a falta de sentimentos exprime a real sentimentalidade dos cidadãos: onde tudo (só) parece maior, melhor e mais feliz, sem ter um pingão de felicidade sequer. Orwell segue em uma direção quase contrária, ao sugerir que os seres humanos sejam dotados de sentimentos, mas controlados por *teletelas*, por um agente vigilante chamado de *Big Brother*, perfazendo o

conceito do *reality show* mundial, que nos deixa apreensivos ao perceber que muitas das operações nele realizadas ou são jogos marcados ou são aparentemente líquidos, no dizer de Bauman (2008, p. 7-33).

O medo na obra de Lowry é visto como um sentimento que aparentemente não exerce efeitos sobre os personagens, a não ser sobre Jonas, que em certo sentido descobre os sentimentos e tenta livrar-se deles, ao mesmo tempo que não sabe o que fazer com eles para o bem da comunidade.

Segundo Armstrong (2011, p. 16), o fundamentalismo – uma “religiosidade que deturpa o que está querendo defender” –, aplicado ao moderno *status* de “religião sem diálogo a modernismos”, nos exemplifica bem o medo que sentem certas seitas e organizações a partir de desafios externos que podem contrariar ou ofender suas tradições, tidas como inalienáveis. Um caso recente e emblemático disso foi o posicionamento da revista francesa Charlie Hebdo ao publicar uma série de representações em torno de Maomé.

O fundamentalismo religioso sempre existe como reação para confrontar uma afronta ainda maior ao seu poderio. Surgido nos Estados Unidos, por parte dos protestantes (ARMSTRONG, 2009b, p. 237), o movimento cresceu e ganhou ares de práxis entre os islâmicos, que também enfrentavam liberais. Algo constantemente falado é que o maior fundamentalismo é matar em nome de Deus, mas acontece que o simples fundamentalismo combate sem diálogo qualquer forma de liberalismo. Está longe de seu poder (ou pelo menos não é a sua função) legitimar revídes e represálias contra os ofensores das sagradas tradições.

Visto por esse ângulo, Jonas, ao descobrir que precisa salvar o pequeno Gabriel antes que ele seja eliminado pelo seu pai que trabalha no criadouro (LOWRY, 2014, p. 151-156), torna-se um contraventor. Ou seja, tem que criar (ou melhor, receber) coragem para enfrentar a comunidade e ir a Alhures, o local da aposentadoria que, aliás, se conserva como um local misterioso nos dois formatos da narrativa.

Em nossas leituras, equiparamos os verdadeiros amigos e os traidores para mostrar que ambos passam por um problema de falta de reconhecimento e são submetidos a uma provação semelhante: precisam desafiar e passar por cima de quem acredita neles para provar que estão com a razão. Sobre Jonas, agora na condição de traidor da confiança da anciã-chefe, o romance Oz traz-nos o seguinte *insight*:

Os que estão dispostos a mudar, os que têm a força pra mudar, sempre serão vistos como traidores pelos que não são capazes de qualquer mudança, que têm um medo mortal de mudanças, não entendem o que é mudança e abominam toda mudança (OZ, 2014, p. 286).

O exemplo bíblico de Judas Iscariotes nos deixa a pergunta: a traição de Judas se comprova ou foi tudo combinado? Quando alguém morre solitário sob protesto de uma sociedade para a qual se quer promover um sacrifício, o morrente se constitui numa espécie de herói, e até que se prove o contrário, se torna difamatório e altamente escandaloso. Jonas, ao raptar Gabriel para atravessar a fronteira de Alhures³ e romper a barreira das memórias, se condensa nessa espécie de traidor que está cometendo um sacrifício (chegando ao ponto de quase morrer no frio lá fora) em prol da libertação da sociedade que vive apaticamente.

Este encadeamento narrativo nos remete ao filme *Jesus Menino*. Como bíblica e canonicamente a infância de Cristo é desconhecida, diretor e roteiristas recorreram a apócrifos e textos da Palestina antiga. Durante toda a série, o diretor cruza a história do menino Jesus desde o nascimento até a única cena narrada bíblicamente, da perda e encontro no Templo, com o Jesus já adulto pregando, até desembocar em sua ressurreição, o que torna a obra de teor único na história do cinema bíblico.

Na trama, o menino é convidado a conhecer o palácio de Herodes Antipas, substituto de seu pai, “Herodes, o Grande”, que mandou matar os nascidos em Belém (Mt 2, 16-17) na época do nascimento de Cristo. Com a fama de mago, Jesus é convidado a interpretar um sonho do rei, mas uma cena antes do face a face nos chama a atenção. O menino então é submetido a atravessar o pátio com um pináculo, onde um homem está sendo flagelado. Cobrindo os olhos, percebemos que a criança é atingida pela cena, em uma descoberta de que a dor sofrida pelo outro pode ser bem mais séria quando se a descobre sem preparo. Mais adiante, o Jesus adulto é posto diante de Herodes Antipas – claro, muitos anos depois, o que sugere que seja uma visão premonitória – e este, depois de o interrogar, manda-o de volta a Pilatos, o que pode significar que o flagelado na pilastra seja o Jesus adulto sendo flagelado, preparando-se para o episódio da cruz.

A série nos informa que a educação, enquanto processo de apreensão de conceitos e como mecanismo de ensino⁴, nos dá um panorama sobre o conceito trabalhado por Paulo Freire de dialogia, em que a leitura/ciência de mundo precede a leitura educacional. A transgressão de algum direito ou dever, neste caso para comprovar que uma sociedade está entregue à desolação pública, é fatal. Um erro cometido pelos anciões-chefes, ou pelo recebedor, e a maioria das ilusões estará perdida – só não se sabe se para melhor ou se para pior!

³ Segundo os dicionários, “alhures” significa “outro lugar”. Mas dentro da história, entendemos duplo sentido, que vai se revelando à medida que a interpretação filosófica se faz notória na leitura, dependendo também dos leitores.

⁴ Redigido com base no texto original disponível em: <http://www.significados.com.br/educacao/>. Acesso: 21-07-2015.

Memória e liberdade

Há no mundo atual uma questão ligada ao medo da violência e até mesmo da própria morte por causa da incerteza quanto ao futuro. Essa situação de loucura nos diz que o medo atualmente deu vazão à vigilância. Na trama, a vigilância aos protagonistas só não se torna mais paranoica porque o treinamento que Jonas recebe permite que ele faça uso da mentira. Assemelha-se muito ao que Foucault (1999) escreveu sobre o método de internação vigiada em manicômios e prisões durante a era medieval e início da modernidade: a ideia do *panóptico*, uma prisão onde todos os contidos são vigiados direta e incessantemente, mas nunca veem seu vigia, como diz poeticamente Chico Buarque em sua canção *As Vitrines, passas em exposição / passas sem ver teu vigia...*⁵.

O que nos faz pensar no momento em que a anciã-chefe transforma a vida de Jonas em uma completa vigilância sem qualquer meio de esconder suas atividades. No que concerne à sua liberdade, dentro do treinamento, Lowry escreve que ele pode mentir (2014, p. 72). Mas essa atividade – antes desempenhada por Rosemary, uma garota que não suporta chegar ao sentimento de perda e da morte, e acaba com um destino trágico – surte efeito em Jonas, de modo que, sem tomar as injeções diárias, seu treinamento passa a ser quase que intensivo.

A paranoia do *panóptico*

A ideia do *panóptico*, trabalhada por Foucault (1999) a partir de das ideias de Jeremy Bentham, entra em nossa história – mais uma vez – como uma metáfora ao *Big Brother*, de Orwell. Todos são vigiados e punidos de acordo com suas transgressões, embora o vigilante se permita algumas visualizações, mas em geral, a ideia de vigilância é feita na surdina. O filme nos dá um panorama visual da operação, em que a mãe de Jonas também está envolvida no setor do poder, de modo que até ela mesma tem acesso às informações que incriminam o próprio filho.

Uma regra que chama a atenção: não é permitida a vigilância na casa do doador, o que por um lado nos dá uma impressão de que seria o único lugar em que ele poderia estar e que a anciã-chefe, embora sendo a responsável pela vigilância, saiba dos sentimentos que tenta evitar para sua sociedade perfeita, de modo a perceber a mentira na fala do doador durante a investigação do paradeiro de Jonas. Nisto, nasce a ideia de *panóptico*, que informa a real dimensão da vigilância na sociedade. A ideia serve para pensar a vigilância na sociedade atual,

⁵ HOLANDA, Chico Buarque de. **As vitrines**. In: _____. Almanaque. 1. ed. Rio de Janeiro: Ariola/PolyGram, 1981. (Disco).

reconhecendo-se, evidentemente, suas formas de atualização, já que vivemos atravessados por tecnologias de vigilância e regulação sociais mais sofisticadas.

Isto posto, perguntamos: o que são as ideias revolucionárias de Orwell e de Foucault frente a essa terrível constatação da vida pós-moderna, onde nos escondemos de quem nem vemos e evitamos os outros, contrariando a ordem bíblica saída da boca do próprio Cristo de que somente amando ao outro, amamos a Deus? Ironias à parte, muitos dos filmes que retratam a vida de Cristo também deixam ironicamente a pergunta implícita: conseguimos amar os nossos inimigos, apesar do mal – muitas vezes invisível – que nos fazem?

Considerações finais

Nosso trabalho fez uma incursão pelas áreas da cinematografia, da sociologia e da educação. Mas a teoria mais utilizada durante este trabalho foi justamente a da historiadora das religiões Karen Armstrong. Durante a escrita deste trabalho, tivemos a honra de nos apropriarmos de parte de sua obra que foi traduzida para o Brasil, ao todo doze volumes, dos quais tivemos acesso em tempo hábil a dez. O último lido, a *Breve História do Mito*, nos deu uma base que queríamos a respeito desta narrativa e de todas as outras *distopias*⁶ a que tivemos acesso.

Aprendemos com a obra dela que, assim como a religião, o saber – cegueira branca, no dizer de José Saramago em seu “Ensaio sobre a cegueira”⁷, ou aquilo que clareia, como Edgar Morin que comenta em seu *Introdução ao Pensamento Complexo*⁸ –, pode também cegar, fechando-se em seu reduto por ser brilhante demais. Quando se leva uma ação ao extremo, temos a sensação de que estamos sendo atingidos por uma cegueira, que parece nos dizer mais do que precisamos saber. Por isso, o conhecimento retorna ao estado de cego, porque por brilhar demais, cega.

Karen Armstrong, em sua *Breve história do mito* (2009a), nos diz que mitos são rituais, histórias que permitem mudanças de comportamento, histórias que permitem tecer conhecimentos sobre nossa própria história e presença neste mundo. Estamos neste mundo

⁶ Conhecida também como “*Anti-Utopias*”, são ficções geralmente de teor pós-apocalíptico, ou então que sugiram uma utopia/fantasia real com ponto de vista bastante negativo a respeito de fatos. Nelas, o totalitarismo, o autoritarismo e outras formas de pressão estatal/popular são exploradas de modo a desvelar o lado corruptível de uma sociedade determinada ou criada. (*Grifo nosso*).

⁷ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Também disponível em uma versão cinematográfica dirigida por Fernando Meirelles em 2008.

⁸ MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

para admirar a sua beleza, para, “sem guerra, fazermos dessa terra o nosso paraíso”⁹, mas, enquanto seres humanos, dependemos de histórias.

A narrativa de Jonas provou certamente que eles não possuíam mitos e nem tradições, a não ser a famigerada dose diária das injeções, de modo que Jonas era o único a ter acesso a esses mitos. Segundo Armstrong (Idem, p. 107), a mitologia deu lugar ao pensamento racional; mas na obra de Lowry (2014) nem as lembranças eram necessárias, por não haver emoções, e nem o pensamento racional, de modo que não se podia ter qualquer condição de infração da lei prescrita. Enfim, a paranoia cresceu e se tornou generalizada, com medo de que qualquer retorno à barbárie pudesse ser concretizado.

Uma atualização da ideia de *panóptico* pôde ser observada nas cenas do filme no que diz respeito à garantia dos direitos dos cidadãos, eAm prol da *poliarquia ao inverso*, no dizer de Robert Dahl¹⁰, sem direito nem à participação política e nem ao direito de resposta da oposição. Com a narrativa, aprendemos como a mitologia (seja na literatura, seja na dramaturgia) nos dá o conhecimento que precisamos para entender melhor nosso mundo. Segundo Karen:

Se for escrito e lido com atenção e seriedade, um romance, como um mito ou uma grande obra de arte, pode servir como iniciação e nos ajudar a realizar o penoso rito de passagem de uma fase da vida, de um estado de espírito para outro. Um romance, como um mito, nos ensina a ver o mundo de modo diferente; ele nos diz como olhar para dentro de nossos corações e ver nosso mundo de uma perspectiva que vai além de nosso interesse pessoal. Se os líderes religiosos profissionais não podem nos instruir no conhecimento mítico, nossos artistas e romancistas talvez possam ocupar esse papel sacerdotal e apresentar uma visão nova a nosso mundo perdido e avariado (ARMSTRONG, 2009a, p. 124).

Deixamos conclusões abertas a respeito da narrativa exatamente porque tivemos a oportunidade de nos abirmos a um novo horizonte e a um novo ponto de vista, reconhecendo, sobretudo, que a análise aqui empreendida jamais poderá esgotar os sentidos que podem emergir da narrativa aqui trabalhada. Distopias são uma maneira de pensar uma realidade ficcional, inspirada na nossa própria sociedade, e claro, servem para nos fazer pensar sobre como seriam nossos possíveis destinos caso tomássemos decisões erradas que poderiam mostrar lados ocultos e recalçados do ser humano. Mas, lembremo-nos: não

⁹ Trecho adaptado da letra original da canção: CARLOS, Roberto. CARLOS, Erasmo. **A terceira força**. In: CARLOS, Erasmo. *Pelas esquinas de Ipanema*. São Paulo: Polydor/PolyGram, 1978. (Disco).

¹⁰ DAHL, Robert Alan. **Poliarquia**. São Paulo: Edusp, 2015. (Col. Clássicos).

devemos tomar as distopias como imagens mal-acabadas de nossos possíveis destinos, e muito menos, imagens apocalípticas de um futuro desastroso, ao pé-da-letra. Apenas para pensarmos. E pensamos. Aliás, pensemos...

Referências

ARMSTRONG, Karen. **A grande transformação: o mundo na época de Buda, Sócrates, Confúcio e Jeremias**. Tradução: Hildegard Fiest. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARMSTRONG, Karen. **Breve história do mito**. Tradução: Celso Nogueira. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

ARMSTRONG, Karen. **Em nome de Deus: o fundamentalismo no Judaísmo, no Cristianismo e no Islamismo**. Tradução: Hildegard Fiest. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

ARMSTRONG, Karen. **Em defesa de Deus: o que a religião realmente significa**. Tradução: Hildegard Fiest. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. **A arte da vida**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Danos colaterais**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: o nascimento da prisão**. 20 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

HUXLEY, Aldous. **Admirável mundo novo**. São Paulo: Globo, 2011.

LIPOVESTY, Gilles. SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOWRY, Louis. **O doador de memórias**. Tradução de Maria Luiza Newlands. Rio de Janeiro: Arqueiro, 2014.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita**. Tradução: Eloá Jacobina. 20 ed. Bertrand Brasil, 2012.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

OZ, Amós. **Judas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

WRIGHT, Lawrence. **A prisão da fé: cientologia, celebridades e Hollywood**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Filmes utilizados

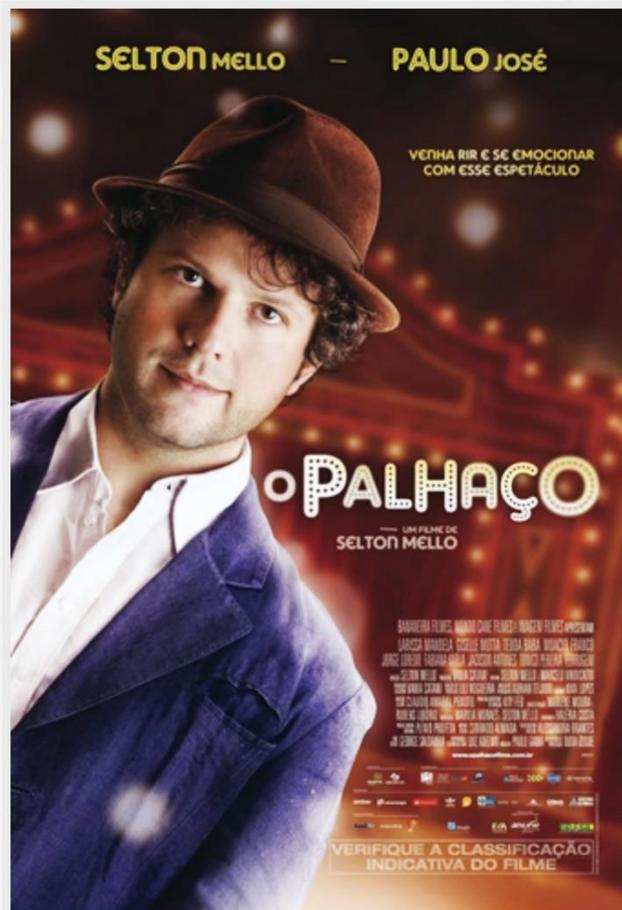
O doador de memórias (The Giver). Direção de Philip Noyce. Estados Unidos da América, The Weinstein Company. Distribuição: Grupo Paris Filmes, 2014. NTSC, 97 min. Color/Preto e Branco.

Jesus Menino (Un bambino di nome Gesù). Direção de Franco Rossi. Itália, Mediaset Italia/Rai Trade Television. Distribuição: Versátil Home Vídeo/Paulus Multimídia. 1987-1989, NTSC, 374 min. Color.

Capítulo 16

VOCAÇÃO CIRCENSE E TRAJETÓRIA SUBJETIVA EM *O PALHAÇO*

Francisco Wilton da Silva Júnior
Edgley Freire Tavares



RESUMO:

Este trabalho estabelece uma arqueologia do filme *O palhaço*, dirigido e estrelado por Selton Mello, ator e diretor brasileiro. Em sua constituição, produção e circulação, o filme foi analisado como acontecimento discursivo, materialidade histórica e audiovisual para uma problematização da vida e do trabalho circenses, sua rotina e dilemas, pensando sobretudo a partir do protagonista da trama, Benjamin, o desdobramento de uma trajetória subjetiva na qual a vocação desliza sentidos entre a negação e a afirmação neste *road movie* nacional. Analisado a partir da dinâmica teórico-metodológica da correlação entre enunciados do cinema, da crítica cinematográfica e da teoria social, concluímos que o filme produz um efeito espectador que torna visível e audível uma forma de pensar a vida, o trabalho, a subjetivação pelo autoconhecimento, a superação de conflitos e o exercício ético da vocação no mundo da arte circense.

Palavras-Chave: Arqueologia. Discurso. Cinema. Vocação circense.

Introdução

Ah, no palco da ilusão pinteí meu coração
Entreguei, entreguei amor e sonhos sem saber
Que o palhaço pinta o rosto pra viver.
(Antônio Marcos).

Entre os efeitos que causa no espectador, destaca-se o modo como a câmera mira o desenlace da angústia e da crise de identidade vividas por Benjamin, protagonista de *O palhaço*, filme brasileiro escrito em coautoria, dirigido e estrelado por Selton Mello. É particularmente pertinente o início do filme, em que dois planos-sequência se justapõem numa espécie de sintaxe que marcará toda a narrativa deste drama humorístico.

O filme começa com uma visão da trupe do Circo Esperança pela estrada de terra batida chegando à cidade, estado de vídeo realizado da perspectiva de trabalhadores cortadores de cana-de-açúcar. Os dois universos, o trabalho pela arte e o trabalho braçal, conjugam-se, produzindo-se um efeito metafórico – um grupo de trabalhadores passa pelo lugar do outro – e dá ao espectador um primeiro efeito de sentido em condensação: há algo de desafiador na experiência laboral dos dois grupos.

Após, um corte é dado e outra sequência é iniciada com Lola (Giselle Mota) interpelando Benjamin (Selton Mello) em pleno ato em que o artista monta sua figura circense, o palhaço Pangaré, dizendo a este: *Você deveria ter um ventilador*. Ao sair de cena a personagem Lola, resta-nos em primeiro plano a figura do Benjamin, como aquele prestes a se vestir para fazer rir, mas cujo semblante estampado no rosto é sintomático de uma tristeza que remete a uma série de conflitos internos que serão reconhecidos ao longo do filme, numa narrativa que gira em torno da sua trajetória subjetiva, marcada por uma tensão existencial e vocacional.

Em termos de gêneros cinematográficos, *O palhaço* tem sido apontado como exemplar de *road movie*, por outras análises do filme, a exemplo do estudo de Duarte (2014), para quem o longa exprime bem a estética fílmica na qual a estrada e a viagem funcionam como pontos de organização da narrativa e simbolizam o movimento, a transformação e a liberdade de escolhas de vida. Temos por objetivo estabelecer uma análise discursiva do filme, descrevendo a trajetória subjetiva e vocacional do personagem central, adotando como metodologia analítica o gesto de descrever o enunciado-filme em sua dispersão de acontecimento discursivo, portanto, correlacionando-o com outros enunciados que o comentaram, resenharam e o criticaram.

Além das correlações com a teoria social, que balizaram nosso estudo, o gesto de descrição arqueológica dos saberes que emergem da

discursividade do filme, inseriu-se numa rede de memória que torna possível a atualização, entre a repetição e a diferença, a paráfrase e a polissemia (ORLANDI, 2008, 2017), de todo um debate em torno do fazer artístico circense, da realidade adversa dos grupos e famílias que mantém esta tradição no Brasil, inclusive com a própria precarização do trabalho numa sociedade longe de se constituir efetivamente como democrática, com um dispositivo cultural que torna cada vez mais invisíveis práticas como as da arte circense.

Em termos de proposição teórica-metodológica, empreendemos uma análise do cinema em sua condição de discursividade. Em específico, situamos nossa leitura do filme no quadro geral da teoria social e, mais especificamente, numa perspectiva foucaultiana de análise histórica das discursividades sob a égide do método arqueológico (FOUCAULT, 2007). Pensado como materialidade audiovisual e documento de nossa época, o longa-metragem narra entre vários trajetos a jornada de autoconhecimento e de relação com a verdade de si em torno da vocação vivida pelo personagem Benjamin.

Nosso estudo interroga modos de subjetivação na vida circense, valendo-se, do fato de que o sujeito sempre se constitui atravessado por relações de saber e de poder (FOUCAULT, 2010), historicamente demarcadas, tornando relevante compreender como o cinema atualiza os modos de subjetivação circense pelo trabalho, tendo em vista as próprias especificidades da linguagem da sétima arte.

Estabelecer a arqueologia de uma audiovisualidade é, antes de mais nada, descrever a historicidade de uma materialidade de sons e imagens, descrever o estado-vídeo como uma forma de pensamento (DUBOIS, 2004), uma forma de racionalidade que produz uma interpretação de mundo, das imagens do mundo e, deste ponto em diante, por uma função espectador, pensar o vídeo-cinema como um modo de dizer e fazer ver a sociedade, a relação entre as pessoas, a hierarquia de valores da nossa cultura, os dilemas e os debates centrais de uma época.

Ao escrever sobre o vídeo e sua relação histórica com o cinema, suas correlações, inversões e experimentações, Dubois (2004) certamente nos esclarece sobre a estrutura e a função das audiovisualidades, partindo da ideia do vídeo como um estado, uma forma de pensar as imagens do mundo. Do ponto de vista de uma análise do cinema como acontecimento enunciativo, inspira-nos as ideias deste autor ao nos indicar que o cinema tem um lugar fundamental em nossa cultura, como expressão de arte e contestação, como singularidade do dizível e do visível do presente, cada vez mais tecnológica.

Como nos diz Dubois (2004), o vídeo, decorrente de outras linguagens visuais pela tecnologia, tornou-se o instrumento essencial das formas de visibilidade de uma sociedade consumidora de imagens.

Inclusive, o vídeo é um dispositivo central no âmbito da verificação e da contestação em nosso tempo. O vídeo, por fim, e sobretudo, é o que possibilitou o cinema, expressão potencializada da inserção do vídeo em nossa cultura, tornando difícil a tarefa de não aceitar como coerentes as palavras de Dubois (2004, p. 28), para quem o vídeo é um gesto de enunciação fundamental e central do nosso tempo, pois, “decididamente, o vídeo é de fato um estado do olhar: uma forma que pensa”.

Outro conceito foucaultiano, o de regularidade discursiva (FOUCAULT, 2007), tornou-se central na organização do nosso estudo deste filme brasileiro. Como esperamos deixar evidente, o desenrolar deste texto irá demarcar a existência de um campo de aproximações, correlações e aproximações de enunciados em torno do filme *O palhaço*, como objeto de discurso, algo que tornou possível nosso diálogo com teorizações no campo das ciências sociais e humanas, tanto para fundamentação teórica quanto para fomento descritivo da narrativa do filme, pois na ordem do comentário (FOUCAULT, 2009), já são muitos os textos que resenham e retomam para sacralizar de algum modo o filme aqui analisado. Ademais, nossa função espectador, assumida no ponto de apreciação estética e teórica do filme, levou-nos a estabelecer ligações e hierarquizações, comparações e diferenças entre a estrada da vida-palco vivenciada pelo personagem Benjamin e outros personagens correlatos e possíveis no trabalho de descrição histórica e semiológica do filme.

Nestes termos, a arqueologia fílmica, como método de leitura e análise de audiovisualidades, tem como uma de suas premissas constitutivas uma problematização, a partir do modo como o filme pensa, aqui situada nos termos da trajetória identitária e vocacional do protagonista, nisto, estamos de acordo que a interrogação sobre “aquilo que somos, portanto, é o que vai aparecer na formação dos objetos das audiovisualidades” (MILANEZ, 2019, p. 09).

Ao estudar as materialidades audiovisuais, Milanez (2019) dialoga com as teses foucaultianas de *A arqueologia do saber* (FOUCAULT, 2007), mostrando-nos caminhos para realizarmos uma escansão analítica do cinema, interrogando-o do presente e sem perder de vista o estatuto de acontecimento discursivo estético. Vale retomar um deles, circunscrito na clássica anotação que Foucault (2007) faz na introdução do livro de 1969, quando dialoga com os métodos da Nova História. Tradicionalmente, a história, diz Foucault (2007), ocupava-se em memorizar os monumentos do passado para transformá-los em documentos, buscando com isso um retrato do passado que fosse fiel e inequívoco. Ao partir de uma perspectiva de desconstrução e mirando a descontinuidade, a crítica à memorização do passado vai apontar que, “em nossos dias, a história é o que transforma os documentos em monumentos” (FOUCAULT, 2007, p. 08), operando-se aí um gesto

analítico de primazia do significante do passado e seus limites, dado que há equívoco e há um real da história (ORLANDI, 2017), uma margem de não todo nisto que o documento recobre.

Ao dialogar com as teses foucaultianas e o pensamento de Bretèque, Milanez (2019) explica-nos que o cinema não reconstrói o passado, memorizando-o como pretense retrato fiel. O vídeo-cinema, ele próprio como documento é um monumento e um modo de pensar no presente as questões históricas que nos atravessam, pois em relação ao mundo, como linguagem, o cinema é um significante-vídeo que produz singularidades e efeitos de sentido próprios. Ou, como lembra Milanez (2019, p. 15) a análise discursiva ao tomar o cinema como materialidade “deve considerar o filme como produto tanto quanto suas significações devam ser encaradas não somente cinematograficamente”. Afinal, o vídeo-cinema (DUBOIS, 2004) produz saber e efeitos de sentido, pois tem algo a dizer sobre os dilemas do nosso tempo e sua materialidade, tomada como objeto de estudos, deve abarcar sua expressão enunciativa estética em sua complexidade ou totalidade, como situa Milanez (2019, p. 17), descrevendo-o “em termos de som, imagem, luminosidade, enquadramento, ângulo, movimento de câmera, disposição dos corpos no quadro”.

Uma arqueologia do cinema: O palhaço (2011), de Selton Mello

O filme *O Palhaço*, lançado em 2011, é um longa-metragem brasileiro focado na trajetória de Benjamin: um palhaço desiludido com sua vocação que, sob questionamentos identitários, vê-se envolto sobre dúvidas que transcendem as questões do trabalho, desvelando uma psique fragilizada e atormentada pelas pressões externas sociais. A partir dessa premissa focada na solidão e angústia do personagem, o *road movie* nacional expõe a jornada de autoconhecimento e identificação profissional do protagonista, demonstrando os bastidores da vida circense e trazendo à tona questões ligadas a precarização do trabalho, notadamente em torno da ideia de vocação, e os impactos físico e mental derivados disto.

Assim, o espectador é conduzido a observar tais questões através da relação conturbada do protagonista com seu pai Valdemar (Paulo José). Ambos são proprietários do circo mambembe Esperança, além de se apresentarem como palhaços conhecidos por suas alcunhas circenses: Pangaré e Puro Sangue. Ao administrarem juntos a trupe circense, viajando por uma ambientação prioritariamente interiorana, focadas em cidades e estradas do interior de um Brasil da década de 1970, a dupla de palhaços se apresenta tanto para as populações das localidades onde se instalam, quanto para os representantes do poder local nestas cidades, aspecto interessante desta audiovisualidade, pois

produz sentidos e saberes sobre a diversidade de tipos subjetivos característicos do cotidiano das pequenas localidades do Brasil.

Podemos avançar na escansão analítica retomando o que a primeira cena do filme, descrita acima, convida a ver: o semblante melancólico e disperso do personagem central do filme. Em um dos comentários ao filme, elaborado por Fisher (2011, p. 06), lemos a descrição de Benjamin como alguém disperso em uma jornada, alguém que “[...] não tem documentos e nem endereço fixo: nômade, vive com sua família circense”, e que entre a estrada e a vida-palco, é deixado ver pela câmera como deslocado, com crise identitária e “às voltas com algo que o incomoda permanentemente, ele não ‘se sabe’ direito: Benjamin ou Pangaré, Benjamin e Pangaré, nem Benjamin nem Pangaré”. (FISCHER, 2011, p. 07).

É sobre este olhar que seguimos acompanhando a trajetória do protagonista numa narrativa que transita entre os polos do drama e do humor, perspectiva que se ajusta à trajetória do personagem Benjamin em sua crise existencial. Ao longo do filme, assistimos ao questionamento do protagonista, no sentido de que não há nele uma certeza sobre os limites do que seja atuar como palhaço e como ser humano. Entre a performance do palhaço que arranca risos e cativa o público com empatia e sentimentos positivos, e o indivíduo que ao tirar a máscara do palhaço se coloca em profunda crise existencial, a câmera faz ver alguém que põe em dúvida a sua vocação para a arte circense. Drama existencial, a narrativa em torno do palhaço pangaré vai tomar centralidade no filme, apesar de outros personagens – o pai, palhaço Puro Sangue e a pequena Guilhermina – terem suas narrativas evidenciadas e em correlação, produzindo um efeito específico, pois representam o passado, o presente e o futuro do circo.

O filme nos conduz por trajetória reflexiva cujos contornos são reforçados por meio da ambientação escolhida para a construção do longa, assim como sua trilha sonora, palhetas de cores e iluminação, um tom melancólico que não cessa de se inscrever na subjetividade de Benjamin a partir do olhar fílmico. Suaviza essa atmosfera a dinâmica cômica do filme, que transita e delinea a construção dos personagens, figurando neste aspecto as dimensões do humano e do falho nas quais o risível se faz presente (BERGSON, 1983).

Na trama, rompem-se as expectativas lúdicas acerca da vida circense, focando não na ideia de uma vida livre, divertida e fantasiosa, mas quebrando o estereótipo do circo enquanto possibilidade de fuga para uma vida feliz e resignada. O filme foca nas relações humanas e sociais apresentadas por meio de uma narrativa que, apesar da livre utilização do humor enquanto ferramenta narrativa, é embebida nos dramas e singularidades de seus personagens marcantes, ainda que representados de modo caricaturado. Essas características seriam visualizadas novamente, como correlações de uma formação discursiva

cinematográfica nacional, no filme *Os Pobres Diabos* (OS POBRES, 2013), de Rosemberg Cariry, lançado dois anos após o drama aqui analisado, compartilhando da mesma ideia: o foco nas relações sociais da vida circense e suas dificuldades enquanto meio de vida nômade.

Tais singularidades permitem observar a vida circense por meio de uma quebra de expectativas, visto que o modo como a câmera faz ver o circo Esperança demonstra a confluência da jornada da trupe circense com a jornada identitária e psicológica do protagonista, Pangaré, psicologicamente abalado e incapaz de sorrir, dada a conjuntura de uma vida nômade e difícil. Esses fatores delineiam o roteiro do filme que, segundo Fischer (2011, p. 07), é

[...] imerso em um clima quase onírico, é pontuado pela melancolia que toma conta de Benjamin. Melancolia, digase, que não o abandona nem quando está em cena, interpretando o palhaço Pangaré. No picadeiro ou fora dele, o protagonista se comporta como se estivesse em uma espécie de transe, mergulhado num quase autismo que, se não chega a embotar completamente, entrava e emperra, em considerável extensão, suas relações com os demais personagens – pai e plateia entre ela. O olhar tem sempre algo de vazio e triste, de perdido e distante. Para não mencionar a postura: rigidamente ereta, estática, quase totalmente desprovida de flexibilidade; e a fala lenta, voz baixa e entrecortada.

Ressaltando, nosso objetivo nesta análise filmica é entender o modo como o filme produz um saber em torno da realidade circense, fazendo emergir discursividades em torno do modo de subjetivação do artista palhaço e sua relação de verdade com a vocação. Na sequência, nosso esforço se dirige a descrever como determinados efeitos de sentidos se inscrevem no vídeo-cinema e direcionam o olhar espectador para a trajetória do personagem Benjamin.

As cenas do filme se utilizam de alegorias para retratar o mundo do trabalho e seus impactos na vida dos indivíduos, conduzindo os espectadores a reflexões diversas, sendo uma das principais o questionamento acerca da ideia de vocação laboral. Neste aspecto, emerge do filme a questão das semelhanças e diferenças possíveis entre a experiência laboral nas artes e no contexto usual das práticas de trabalho. Partilhamos do entendimento de Normanha (2020), para quem a cultura e as artes podem ser observadas em um contexto capitalista enquanto espaços de criação de valor, reproduzindo tanto o emprego de força de trabalho, como as relações de produção observadas no que a autora designa como trabalho produtivo tradicional. Nessa perspectiva, para além do que já foi mencionado, o drama de Selton Mello apresenta a vida circense por meio de um foco que busca demonstrar o trabalho precário ao qual os artistas estão inseridos, além de simbolizar a tradição de circos familiares que, no

Brasil, remonta ao século XIX, época em que começam a atuar no Brasil as primeiras famílias circenses de descendentes europeus (SILVA, 1996). Denominando-se de circos dos tradicionais, a historicidade dessas famílias ressoa em todo o roteiro de *O palhaço*, mostrando o circo Esperança com feições que remetem ao modelo de circo familiar.

[...] A relação de trabalho que se estabelece é tal que, mesmo com apresentações individuais no espetáculo, a organização familiar é a base de sustentação do circo. A transmissão do saber circense faz deste mundo particular uma escola única e permanente. O conteúdo deste saber é suficiente para ensinar a armar e desarmar o circo, ao preparar os números ou peças de teatro, além de treinar as crianças e adultos para executá-los. Este conteúdo trata também de ensinar sobre a vida nas cidades, as primeiras letras, as técnicas de locomoção do circo. Através deste saber transmitido coletivamente às gerações seguintes, garantiu-se a continuidade de um modo particular de trabalho e de uma maneira específica de montar o espetáculo (SILVA, 1996, p. 02).

Essas características descritas pela autora são visualizadas na construção do filme. Além de tratar de uma relação familiar direta entre pai e filho, a trama se consolida em torno do protagonista, Benjamin, e seu pai, apresentados como proprietários e administradores do circo, demonstrando dentro do contexto circense as fragilidades, crises e relações muitas vezes conturbadas, desconstruindo uma memória discursiva de que o circo é sempre lugar da alegria. O filme mostra o lado humano do labor circense, a experiência nos bastidores e suas dores, anseios e inquietações de seus artistas que, para além de saltos ornamentais ou truques pirotécnicos, são humanos, trabalhadores e indivíduos sociais.

Desse modo, o filme faz emergir um saber em torno das questões do trabalho e da construção social e cultural da identidade, dado o fato de que estímulos interiores e exteriores ao indivíduo mobilizam sua construção identitária (HALL, 2015). Em sua singularidade de acontecimento discursivo, o filme traz luz ao debate sobre questões ligadas ao trabalho e à ideia de vocação, direcionando o olhar do espectador para a construção social do palhaço em seus laços de identificação e afirmação vocacional.

É neste ponto que a primeira cena ganha contornos de coesão narrativa, pois no desenrolar da narrativa a situação financeira do Circo Esperança, com sua escassa remuneração e dificuldades para se manter, faz paralelo com a imagem dos trabalhadores no canavial. Lá onde o primeiro giro do olhar do filme nos lança luz, os trabalhadores cortadores de cana apareciam no primeiro plano-sequência do filme e depois ressurgem em outra cena, reiterando o efeito metafórico e

produzindo como significado a imagem da uma vida laboral circense dura e difícil, tal qual a dos trabalhadores do canavial. Esse aspecto do filme, como vemos na cena inicial, é abordado em gesto analítico por Sousa e Abriata (2014, p. 62):

[...] o enunciador leva o enunciatário a perceber as difíceis condições de vida não somente dos sujeitos que trabalham como cortadores de cana, a observarem a chegada do circo, mas também da trupe que o compõe. Assim, na lateral da estrada empoeirada, homens e mulheres resistem bravamente ao calor e à exposição ao sol e se encantam com a chegada do circo Esperança à cidade.

Desse modo, pode-se inferir que, mesmo havendo a ideia no senso comum que o campo das artes está ligado a ideia de trabalho autônomo, livre das leis mercadológicas vigentes (NORMANHA, 2020), o vídeo-cinema produz uma descontinuidade neste saber. A narrativa de *O palhaço* quebra essa ideia, pois mostra questões trabalhistas evidenciadoras do caráter social das relações de trabalho, tendo em vista que elas são fruto do trabalho exercido por homens e para homens (MARX, 2011). Assim, o cinema produz um saber e um olhar possível para uma “análise histórica [que] permite apontar que o modo de produção capitalista deixa marcas fundamentais na estruturação da arte” (NORMANHA, 2020, p. 135). Constatação cujos efeitos de sentido demarcam como central na narrativa as condições materiais do trabalho circense, e sobretudo, o modo como este estado de coisas impacta na constituição subjetiva de Benjamin. Oportuno, neste ponto, o esclarecimento produzido em outra das nossas correlações enunciativas, como é possível ler:

[...] Na tela, os atores do Circo Esperança desdobram-se em improvisações para impressionar e conquistar as atenções e simpatias do poder local, enquanto os figurinos precários que exibem no tablado e os carros sucateados com que transitam pelas estradas denunciam as dificuldades financeiras. Fora das telas, ainda que acolhedora e maternal na redondeza de suas formas, a lona colorida/desbotada é uma imagem que evoca saudosismo, nostalgia, passado (FISCHER, 2011, p. 10).

Motiva a análise o modo como a narrativa busca visibilizar a linha tênue entre humor e drama. A câmera foca no modo como Benjamin, lentamente, passa por uma crise de identidade por não mais se reconhecer como artista circense, passando a questionar sua vocação, herdada do pai. Pensando com o filme, temos nesse aspecto passo crucial para a dinâmica do filme, que faz correlação com a ideia de Weber (2004), denominada de *Beruf* (ou *Calling*, no inglês), uma espécie de vocação profissional submetida a benção divina, como um

destino inevitável. Derivante das traduções bíblicas de Lutero, a ideia aponta para um destino inevitável, devendo-se aceitar uma sina profissional, pois cada homem recebera de Deus dons divinos e direcionados a trabalhos específicos. Em outros termos, arriscamos dizer que, pensando com o que nos mostra o filme, a ideia weberiana de *Beruf* parece representar a trajetória de Benjamin, uma vez que a busca pela verdade de si do palhaço aponta em certa medida para o que se define “como atribuição, tarefa de vida confiada a Deus, campo definido no qual trabalhar – vocação” (BASSO, 2006, p. 26). Ao aprofundar as ideias de Weber sobre vocação, Basso (2006, p. 27) afirma:

[...] Estabelecida a predestinação e destruída qualquer possibilidade de salvação por sacramentos, a única alternativa que restava ao homem era a adoção de uma prática de vida reta aonde o trabalho naquilo que lhe foi confiado por Deus, a sua vocação, era a única forma de manifestação da glória divina. Sua segurança neste fato e seu sucesso eram esperança neste fato e seu sucesso eram esperados, no que se chamava ascese intramundana, carregada pelo fato de que os bens materiais viriam também como apontamento divino, mas não para serem desfrutadas.

Tal conceito ressoa com a narrativa do filme, uma vez que Benjamin se vê confrontado pela vocação circense de seu pai, e se questiona tanto sobre sua profissão herdada, como sobre sua própria vida. Neste quesito, simbolismos diversos são estabelecidos como marcos narrativos para acentuar a desconstrução e reconstrução do protagonista: o fato de Benjamin não possuir seus documentos, levando-o a ser um ser quase que invisível para a sociedade; sua obsessão pela compra de um ventilador, que se mostra um marco não só comercial, como de encontro de objetivos do protagonista; o próprio circo que, por seu nome, representa a perda da esperança por parte do protagonista ao se desvincular da trupe, como o reencontro com tal sentimento, quando retorna, convencido de sua herança e vocação, após tentar um emprego em outro ambiente de trabalho.

Mas, em primeira instância, o mais marcante simbolismo do estado psicológico fragilizado e do espírito inquieto do protagonista, está marcado em sua postura corporal que, durante a construção narrativa, vai se desconstruindo e reconstruindo, para demonstrar nuances da psique do personagem. Tal instrumento cênico utilizado por Selton Mello permite que haja uma assimilação direta com o drama que permeia o personagem principal, em contraste com os demais, uma vez que o corpo revela os questionamentos em torno da própria existência, devido ao fato de que

O que mais temos como certeza de existência é a nossa própria. E a percebemos através do corpo, nas suas mudanças de estados. Percebemos uma mudança

ininterrupta em nosso ser. É através do corpo, que percebo a existência. E o corpo, sem intermediário, que me faz perceber algo que está no mundo, que sou eu mesmo. [...] a existência das coisas antecede o pensamento e dele prescinde. O que existe está lá no mundo, bem antes que eu, ou algum outro tome conhecimento, dê algum sentido. E meu corpo existe antes que eu o perceba. No entanto, é ele, ou através dele que me percebo, e que me faz perceber a existência das outras coisas (LIRA, 2013, p. 18).

Essa premissa é o que diferencia, no saber fílmico que emerge da narrativa aqui descrita, o protagonista dos demais personagens, bem demarcados e caricatos, conforme seus desvios morais e aparências físicas que se demonstram cômicas, uma vez que a comicidade está ligada diretamente ao que é propriamente humano (BERGSON, 1983). Dito isso, há uma cisão clara e objetiva do polo que representa o drama, que é imbuído a persona do protagonista, e da comicidade, que está atrelada aos demais personagens da trama. Tal jogo cênico é revelado não somente pela composição corporal e pelos estereótipos cômicos impostos aos personagens secundários, como pela psique de cada um.

Outro centro da narrativa derivado da construção psicológica e emocional do protagonista é a questão do ser e do ter simbolizada pela ideia fixa de Benjamin sobre possuir um ventilador. O gatilho dessa epifania está, como vimos, na cena inicial, quando Benjamin é interpelado pela namorada do seu pai, Lola (Giselle Motta). Daí em diante, o filme mostra uma busca pela verdade em Benjamin, e a impossibilidade de comprar um ventilador (seja por problemas financeiros, seja pela falta de seus documentos) provoca nele uma crise existencial por não poder se subjetivar como consumidor em um mundo de consumidores, estar desconectado de um mundo no qual “tem-se a impressão de que a própria essência de ser é ter: de que se alguém nada *tem*, não é” (FROMM, 2014, p. 35).

Neste contexto, tanto Benjamin quanto os demais personagens se demonstram potencialmente condicionados pelo meio, assim como pelas pessoas, pois há uma relação entre o singular e o social, já que aquilo que transforma os sujeitos também age na coletividade, ocorrendo o que Boal (2009) chamou de interatividade permanente, ou seja, transformações permanentes no que diz respeito aos modos de subjetivação no social, pois tudo é histórico, muda, movimenta-se e se refaz.

A simples indagação de Lola, sobre a necessidade de um ventilador, demanda o início de uma jornada pessoal para o protagonista que vai além do bem material citado, mas que incide na sua incapacidade de solucionar a questão moral acerca de sua identidade e de sua aparente invisibilidade diante da sociedade, seja pela falta de seus documentos, seja pelo estranhamento ao qual, inicialmente, o personagem possui sobre si. Desse modo, como

apontado por Sousa (2019, p. 75), o objeto passa a representar “uma figura metonímica [...] que parece fazer alusão ao tema do conforto que a sociedade de consumo pode oferecer”, fato esse que durante a construção da narrativa, propicia observar “que a figura do ventilador sofre mudança em seu valor para o ator Benjamin como sujeito cognitivo”.

Tal ideia é reforçada conforme as relações administrativas que Benjamin possui com os demais integrantes da trupe são reveladas durante o filme, tendo em vista que, graças aos problemas financeiros por conta de desvio de dinheiro por parte de Lola, o protagonista não consegue atender as reivindicações cotidianas dos demais artistas, o que lhe acomete de uma maior carga de *stress* e sentimento de incapacidade, reveladas ainda na cena inicial após o diálogo com Lola, uma vez que

Assim que Lola sai de cena, o enunciador focaliza a imagem de um homem ao espelho que pinta seu rosto, metamorfoseando-se em palhaço. É Benjamin que, durante a transformação, suspira, demonstrando estado patêmico de desânimo e uma expressão de cansaço. O estado de alma que ele expressa se contrapõe ao que é esperado da figura de um palhaço cuja função é fazer o povo rir (SOUSA, 2019, p. 75).

Nesse contexto, o ápice de convergência desses sentimentos conflitantes aliados a ideia de vocação designada, fazem com que o personagem seja impulsionado até sua jornada de encontro pessoal. A certo passo do filme, conhecemos Juca Bigode (Jakson Antunes), personagem secundário que encontra a trupe em um posto de beira de estrada, transcorrendo daí um diálogo entre ele e Valdemar, na qual nos deparamos com a seguinte afirmação do dono do posto: “Cada um deve fazer o que sabe fazer. O gato bebe leite, o rato come queijo, e eu... eu toco meu trabalho” (O PALHAÇO, 2011), fazendo com que o dono do circo reflita acerca de si, mas, principalmente sobre seu filho, que já se demonstrava distante e insatisfeito com a vida que lhe foi imposta. A passagem representa algo central na trajetória subjetiva profissional e artística de Benjamin, pois materializa uma das características do mundo circense, herdada de artistas ambulantes e saltimbancos que, segundo Silva (1996, p. 01), é “a transmissão do saber de geração a geração; um saber que engloba toda a vida cotidiana de um grupo nômade”.

Essa frase então, é repetida em momentos decisivos para o clímax do filme: quando repetida pelo personagem Valdemar a seu filho, antes de sua partida; e ao finalizar o filme sendo proferida pelo próprio palhaço Pangaré, agora resignado por seu destino, que a diz em resposta ao questionamento de seu pai sobre seu retorno ao Circo Esperança: “O gato bebe leite, o rato come queijo. E eu sou palhaço”,

espelhando ambos os palhaços, como observado por Sousa e Abriata (2014, p. 75), que, ao se referir a cena final, afirmam que

[...] Benjamin, por meio de sua gestualidade, espelha o reencontro com o estado patêmico de felicidade, quando há a intensificação da fase de emoção, no processo de identificação espelhada com seu pai Valdemar, assumindo seu papel temático de palhaço Pangaré. O espelho, nesse momento, é o próprio pai com cujo papel temático de palhaço ele nesse instante se identifica.

Essa cena é a conclusão da jornada traçada por Benjamin, marcada por sua trajetória de incertezas de si, partindo para a fuga do circo, seu encontro com o mundo oposto, ao qual acreditava conter sua felicidade, o levando à desilusão e ao descontentamento que o permitiram enxergar sua verdade interior, o conduzindo de volta ao seio familiar. A frase proferida e repassada de seu pai a ele, é apresentada nesse contexto como a conclusão da jornada interior, e a conclusão das problemáticas e anseios do protagonista que, a partir desse momento, se encontra não somente com sua vocação, mas sobretudo consigo. Sua postura corporal então muda: vê-se a confiança, a altivez e um corpo são, em convergência com uma mente liberta e certa de si, revelando que a linguagem corporal é uma das principais dialéticas do filme.

Nesta arqueologia fílmica de *O palhaço*, inevitável é considerar a precarização do trabalho e seus impactos no corpo e na mente do sujeito. Percebe-se tal dimensão em Benjamin que, após experimentar a vida fora do circo e o cotidiano de uma normalidade urbana, descobre em si sua vocação circense, sintetizando seu encontro com sua verdade na frase proferida ao final do filme, em resposta ao questionamento de seu pai sobre a razão de seu regresso ao circo: “O gato bebe leite, o rato come queijo e eu sou palhaço” (O PALHAÇO, 2011). Essa frase congrega a confirmação do encerramento da jornada psicológica feita pelo protagonista, superando sua crise identitária laboral.

Vida-palco circense: conclusões

Ao colocar em perspectiva as nuances dos bastidores da vida dos artistas, o filme *O palhaço* (2011) permite a reflexão acerca da quebra do estereótipo da vida artística enquanto ofício lúdico, livre das tensões e desgastes físicos e mentais do universo laboral tradicional. Naquilo que a câmera torna possível fazer sentido, Benjamin se apresenta como resignado e conduzido por sua vocação, numa trajetória que vai da exaustão, insatisfação e questionamento da sua condição artística a uma reviravolta de si, esclarecimento quanto à sua vocação e superação de um estado de crise existencial. Mesmo que haja uma cisão clara no que concerne o ofício principal do protagonista do filme, o palhaço na

vida-palco que é singularmente sua, depara-se com uma verdade de si e aceita-se, como o filme mostra, como aquele que, por vocação, deve voltar a fazer as pessoas rirem, e terem esperança na vida delas. A vocação parece ser o significante mais central e regular nessa arqueologia fílmica aqui realizada, pois a todo momento dilemas e conflitos atravessam a experiência de Benjamin, fazendo-o refém de suas escolhas ou, mais nitidamente, como herança a qual não pode contentar-se. Durante boa parte do filme, vemos na mente e no corpo do palhaço a materialidade de uma mente desfocada, da inquietude de não se reconhecer no mundo onde está inserido.

Em *O palhaço*, percebe-se já nas primeiras cenas o contraste do colorido dos caminhões do circo, cortando estradas de barro poeirentas e destoando do trabalho nos campos de cana de açúcar, alegoria essa que busca demarcar a linha tênue entre os dois mundos de trabalho que, apesar de distintos, se demonstram similares em diferentes aspectos, conduzindo a uma reflexão acerca do mundo precário do trabalho. A trajetória subjetiva alinha-se, mistura-se, à trajetória laboral, estética circense, modo de subjetivação atravessado por relações de saber e poder múltiplas (FOUCAULT, 2010). Entre o riso, a melancolia e a resiliência, vemos Benjamin se reconciliar com sua persona de palhaço e com sua vocação.

Referências

BASSO, S.E.O. O conceito de vocação em Max Weber. **Akrópolis, Umuarama**, v. 14, nº. 1: jan-mar., 2006.

BERGSON, Henri. **O Riso, ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1983.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

DUARTE, José. Rir para não chorar: a viagem em *O palhaço* (2011), de Selton Mello. **RUA** Revista universitária do audiovisual. UFSCar, 2014.

DUBOIS, Phillippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac e Naif, 2004.

FISCHER, Sandra. Deslugar e deslocamento em *O Palhaço*: imagens de transe e trânsito. **Interin**, vol. 12, n. 2, Jul./Dez. 2011. p. 1-14.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2009.

FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. In: DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. **Michel Foucault. Uma trajetória filosófica.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FROMM, Erich. **Ter ou ser?** Rio de Janeiro: LTC, 2014.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro, Lamparina, 2015. 64p.

LIRA, Fernando (org.) **Jogos para cenas cômicas.** Fortaleza: Grupo Crise, 2013.

MARCOS, Antônio. Sonho de um Palhaço. In: MARCOS, Antônio. Focus: O essencial de Antônio Marcos. São Paulo: BMG Brasil, 1999. Faixa: 15. CD/Compilação.

MARX, Karl. **O Capital:** crítica da economia política. 2. ed. Vol. 1 São Paulo: Boitempo, 2011.

MILANEZ, Nilton. **Audiovisualidades:** elaborar com Foucault [livro eletrônico]. Londrina: Eduel; Guarapuava: Ed. Unicentro, 2019.

NORMANHA, Ricardo. **Sob o domínio do capital:** a precariedade do trabalho artístico nas indústrias culturais. Novos Rumos. Marília, v. 57, n.1, p. 131-146, jan.-jun., 2020.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e texto:** formulação e circulação dos sentidos. Campinas: Pontes, 2008.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Eu, Tu, Ele** – Discurso e real da história. Campinas/SP: Pontes editores, 2017.

SILVA, Erminia. **O circo:** sua arte e seus saberes. O circo no Brasil do final do século XIX e meados do XX. 1996. 162f. (Dissertação em História) – Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 1996.

SOUSA, Tatiana Barbosa. **Uma análise semiótica do filme O Palhaço, de Selton Mello.** Araraquara: Letraria, 2019.

SOUSA, Tatiana Barbosa; ABRIATA, Vera Lucia Rodella. O palhaço, de Selton Mello. Uma análise semiótica. In: NASSIM, Lúcia Maria Guimarães (org.). **Diálogos Pertinentes:** revista científica de Letras. v.10, n.2, 2014. França, SP: Universidade de França; Curso de Letras, 2014. p. 58-76.

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004

O PALHAÇO. Direção de Selton Mello. Brasil: Globo Filmes, 2011. 1 DVD (1h30min.).

OS POBRES Diabos. Direção de Rosemberg Cariry. Brasil: Cariri Filmes e Lume Filmes, 2013. 1 DVD (1h38min.).

SOBRE OS AUTORES

Allan Phablo de Queiroz

Repórter Fotográfico potiguar e bacharel em Administração de Empresa (UNP). Possui licenciatura em Ciências Sociais e Pedagogia (UERN). Possui especialização em Educação e Direitos Humanos (UFRN) e atualmente cursa mestrado em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH/UERN). Membro pesquisador do Grupo de Estudos no Pensamento Complexo (GECOM/UERN), atuando nas seguintes linhas: Ciência, Arte, Literatura e Cultura, Educação e memória. ***E-mail:*** allanphablo@gmail.com.

Antônio Pablo Moura Lima

Licenciado em Letras com Habilitação em Língua Portuguesa e suas Respectivas Literaturas – FALA/UERN; Mestre em Ciências da Linguagem – PPCL/UERN; Professor de Língua Portuguesa no Over Colégio e Curso; Revisor de textos (trabalho autônomo). ***E-mail:*** pablomoura20@gmail.com.

Aryanne Sérgia Queiroz de Oliveira

Doutoranda em Ciências Sociais (PPGCS/UFRN); Mestre em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH/UERN); Bacharela em Direito (FAD/UERN); Graduanda em História/UERN; em Psicologia/UNINASSAU MOSSORÓ; Especialista (FAMART) em: 1) Psicologia Sexual; 2) Sexualidade Humana; 3) Educação, Gênero e Sexualidade. Atua como técnica administrativa no Departamento de História/UERN. ***E-mail:*** ariyannequeiroz@uern.br.

Edgley Freire Tavares

Doutor em Estudos da linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN; Docente no Departamento de Letras Vernáculas da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN e membro do Grupo de Estudos do Discurso da UERN – GEDUERN. ***E-mail:*** edgleyfreire@uern.br.

Francisco Diassis da Silva

Bacharel em Turismo (UERN) e mestrando em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH) pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN. ***E-mail:*** franciscodiassis1979@gmail.com.

Francisco Wilton da Silva Júnior

Bacharel em Turismo pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN); mestrando em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH) pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN; Técnico em Guia de Turismo Regional (SENAC/RN); Membro Permanente do Periódico *Versos, Anversos e Antiversos* – ISSN: 2675-4975. ***E-mail:*** guiawilton.silva@gmail.com.

Jean Henrique Costa

Professor do Departamento de Turismo e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Doutor em ciências sociais, mestre em geografia, especialista em demografia, graduado em ciências sociais, turismo e letras. Possui estágio Pós-doutoral na Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ), onde pesquisou as problemáticas do turismo e da violência urbana. É fundador e líder do Grupo de Pesquisas em Lazer, Turismo e Trabalho (GEPLAT) e fundador e

editor-chefe da Revista Turismo Estudos & Práticas (RTEP, ISSN 2316-1493). **E-mail:** prof.jeanhenriquecosta@gmail.com.

Jeanemeire Eufrásio da Silva

Mestra em Ciências Sociais e Humanas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN/PPGCISH (2019). Possui Graduação em Comunicação Social - Jornalismo - pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN (2016). Foi Chefe de jornalismo na UERN TV (2019). Nas áreas de fotografia, foi uma das vencedoras no Prêmio Nacional de Fotografia “Cidadania em Foco” por dois anos consecutivos, conseguindo o segundo e terceiro lugar no prêmio da Corregedoria Geral da União em 2019 e 2020, respectivamente. Atua nas linhas de pesquisas: feminismo, feminicídio, cinema, fotografia, literatura, sindicatos e movimentos sociais. Atualmente é CEO na Realize Comunicação. **E-mail:** jeanemeireeu@gmail.com.

Jefferson de Souza Maia

Graduado em filosofia pela Universidade do Estado do RN (UERN), mestre pelo Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH) e Professor da rede estadual de educação da Bahia no Colégio Estadual José de Souza Machado. **E-mail:** jecpm22@hotmail.com.

João Moura Rocha Sobrinho

Graduado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. **E-mail:** cartaparajoao@gmail.com.

Lucas Gamonal Barra de Almeida

Doutor em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Bacharel em Turismo e Mestre em Comunicação, ambos pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Atualmente, é Professor Substituto do Instituto Federal de São Paulo - Campus Campos do Jordão. ***E-mail:*** lucasgamonal@hotmail.com.

Michele Pereira Rodrigues

Michele Pereira Rodrigues é doutoranda em Comunicação pela PUC-Rio, mestra em Comunicação, bacharela em Ciências Humanas e em Turismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. Atualmente desenvolve pesquisas nas áreas de Comunicação e Turismo, investigando a construção de narrativas na contemporaneidade com foco principal no cinema, onde trata das figurações do trabalho nas produções audiovisuais brasileiras de ficção do século XXI. ***E-mail:*** michelepereiraa@gmail.com.

Miriane Sigiliano Frossard

Doutora e mestre em Ciência da Religião pela Universidade Federal de Juiz de Fora e graduada em Turismo pela Fundação Educacional São José. É Professora Associada do Departamento de Turismo da Universidade Federal de Juiz de Fora. ***E-mail:*** miriane.frossard@ich.ufjf.br.

Paulo Sérgio Raposo da Silva

Graduado em Ciências da Religião pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) e Mestrando em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Integrante do Grupo de Estudos da Complexidade (GRECOM) vinculado à linha de Pesquisa

Educação, Construção das Ciências e Práticas educativas. **E-mail:** paulorapos010@gmail.com.

Pedro Augusto Prudêncio de Carvalho Filho

Licenciado em Direito pela Universidad de Salamanca - España; especialista em Direito Penal e Processo Penal pela Faculdade Damásio; mestre em Ciências Sociais e Humanas pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH/UERN). Policial Penal Federal. **E-mail:** pedro.filho@mj.gov.br.

Pedro Augusto de Queiroz Ferreira

Graduado em Ciências Sociais pela UERN, com habilitação Bacharelado, concluído em 2014. Especialista em "Diálogo Interracial na Escola" pela UFERSA, no curso UNIAFRO, concluído em 2016. Ex-pesquisador bolsista do programa PIBIC (UERN), 2013-2014. Ex-membro do Grupo de Pesquisa do Pensamento Complexo - GECOM (UERN), 2013-2019. Áreas de interesse mais constantes de pesquisas nos campos da Sociologia, da Educação e da Religião. **E-mail:** p.f.2008@hotmail.com.

Priscilla Tatianne Dutra

Mestre em Educação (UERN/Mossoró/RN/Brasil). Mestranda em Ciências Sociais e Humanas (UERN/Mossoró/RN/Brasil). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7610-6093>.

E-mail: pridutra13@gmail.com

Raoni Borges Barbosa

Professor Visitante da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas - UERN. Professor Pós-Doutorando (PNPD/CAPES) do

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social PPGAS/UFRN e Pesquisador Associado do Grupo de Pesquisa NAVIS, UFRN. Vice-coordenador do Grupo de Pesquisa em Informação, Sociedade e Cultura/BITS-UERN. Vice-Coordenador do Grupo de Estudos Culturais–GRUESC/UERN. Pesquisador do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros NEAB/UERN. Vice-coordenador do Grupo de Pesquisa em Lazer, Turismo e Trabalho–GEPLAT/UERN. Coeditor da Revista Turismo: Estudos e Práticas – RTEP/GEPLAT. **E-mail:** raoniborgesb@gmail.com.

Stamberg José da Silva Júnior

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre em Ciências Sociais e Humanas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Graduado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco. **E-mail:** stambergjunior@gmail.com.

Tássio Ricelly Pinto de Farias

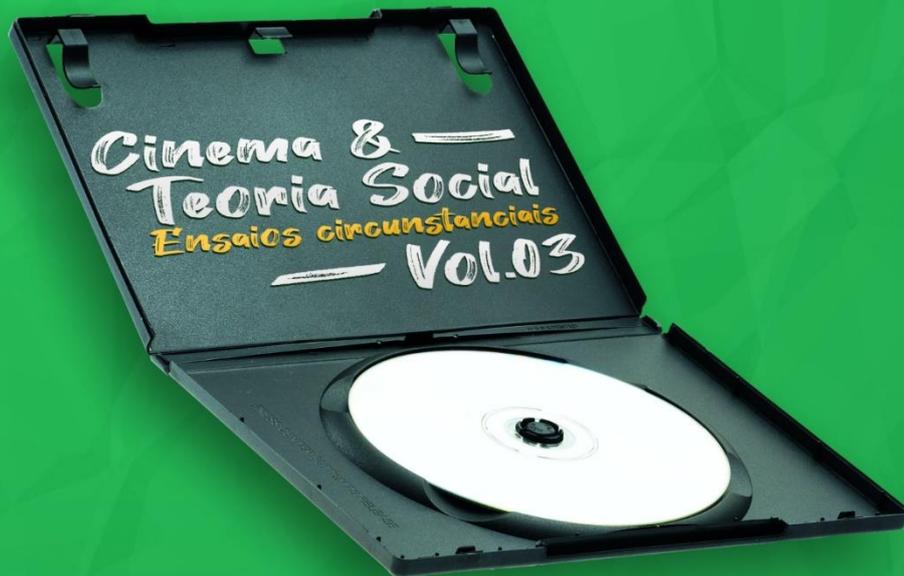
Professor permanente da rede pública de ensino do Estado do Rio Grande do Norte, onde atualmente exerce a função de Assessor Pedagógico junto à 13ª Diretoria Regional de Educação e Cultura (DIREC). Possui Graduação em Filosofia, Graduação em Sociologia e Mestrado em Ciências Sociais e Humanas. Atua como professor nos cursos de graduação da Faculdade Evolução Alto Oeste Potiguar desde 2015. **E-mail:** prof.tassiofarias@gmail.com.

Tiago Barbosa da Silva

Professor do Instituto Federal de Sergipe (IFS). Pós-Doutorando no PPGL/UFS. Doutor em Letras pelo PPGL/UFPE (2018). Pesquisador

associado ao Grupo de Estudos sobre Representações, Alteridades e Subjetividades – ERAS, UPE/IFS, e ao Grupo de Pesquisa em Estudos de Texto, Leitura e Linguagem – GETELL, do IFS. Pesquisa representações do não-lugar e da alteridade nas literaturas anglófonas.
Número Orcid: 0000-0003-0615-9357. ***E-mail:***
tiagob_s@yahoo.com.br.

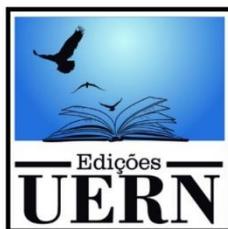
Jean Henrique Costa, Raoni Borges
Barbosa & Edgley Freire Tavares
—— (Organizadores) ——



Allan Phablo de Queiroz · Antônio Pablo Moura Lima · Aryanne
Sérgia Queiroz de Oliveira · Francisco Diassis da Silva · Francisco
Wilton da Silva Júnior · Jeanemeire Eufrásio da Silva · Jefferson de
Souza Maia · João Moura Rocha Sobrinho · Lucas Gamonal Barra
de Almeida · Michele Pereira Rodrigues · Miriane Sigiliano Frossard
Paulo Sérgio Raposo da Silva · Pedro Augusto Prudêncio de
Carvalho Filho · Pedro Augusto de Queiroz Ferreira · Priscilla Tatianne
Dutra · Stamberg José da Silva Júnior · Tássio Ricelly Pinto de Farias
Tiago Barbosa da Silva



Projeto gráfico e diagramação:
Francisco Wilton da Silva Júnior
Mossoró/RN – julho de 2021



Cinema & — Teoria Social Ensaaios circunstanciais — Vol.03

Convido-os, pois, a se debruçarem sobre mais este volume, em que as Ciências Sociais e o imaginário sobre as narrativas fílmicas animam o leitor e apontam para o pensar presente em tempos tão ameaçadores. Entrego ao texto, assim, as palavras finais do personagem Roy Batty, interpretado pelo ator neerlandês Rutger Haue, no filme Blade Runner. No final deste longa, o emotivo androide, na busca por prolongar sua trágica vida, vê-se derrotado por seu caçador, o policial Rick Deckard (personagem interpretado por Harrison Ford), e ao se despedir do real mundo distópico, molhado por chuva e sangue, declama “Eu vi coisas que vocês não imaginariam. Naves de ataque em chamas ao largo de Órion. Eu vi raios-c brilharem na escuridão próximos ao Portal de Tannhäuser. Todos esses momentos se perderão no tempo, como lágrimas na chuva. Hora de morrer”.

Por uma imaginação para além do trágico e do mortal.
Bom filme!

Prof. Dr. Ângelo Magalhães Silva
Universidade Federal Rural do Semiárido - UFERSA

