
CINEMA & HUMANIDADES: ENSAIOS MULTIDISCIPLINARES VOLUME 2

Samir Perrone de Miranda
(Organizador)

**CINEMA & HUMANIDADES:
ENSAIOS MULTIDISCIPLINARES
VOLUME 2**



Reitor
Vice-Reitora

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Valdiney Veloso Gouveia
Liana Filgueira Albuquerque



Direção
Gestão de Editoração
Gestão de Sistemas

EDITORA UFPB

Natanael Antonio dos Santos
Sâmella Arruda
Ana Gabriella Carvalho

Conselho Editorial

Adailson Pereira de Souza (Ciências Agrárias)
Eliana Vasconcelos da Silva Esvael (Linguística, Letras e Artes)
Fabiana Sena da Silva (Interdisciplinar)
Gisele Rocha Côrtes (Ciências Sociais Aplicadas)
Ilda Antonieta Salata Toscano (Ciências Exatas e da Terra)
Luana Rodrigues de Almeida (Ciências da Saúde)
Maria de Lourdes Barreto Gomes (Engenharias)
Maria Patrícia Lopes Goldfarb (Ciências Humanas)
Maria Regina Vasconcelos Barbosa (Ciências Biológicas)

Editora filiada à:



Samir Perrone de Miranda
(Organizador)

**CINEMA & HUMANIDADES:
ENSAIOS MULTIDISCIPLINARES
VOLUME 2**

Editora UFPB
João Pessoa
2020

Direitos autorais 2020 – Editora UFPB

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS À EDITORA UFPB

É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio.

A violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998) é crime estabelecido no artigo 184 do Código Penal.

O conteúdo desta publicação é de inteira responsabilidade do autor.

Projeto Gráfico
Revisão Gráfica
Editoração Eletrônica

Editora UFPB
Alice Brito
Alexandre Câmara

Catálogo na fonte:
Biblioteca Central da Universidade Federal da Paraíba

C574 Cinema & humanidades : ensaios multidisciplinares /
Organizador: Samir Perrone de Miranda. - João Pessoa :
Editora UFPB, 2020.

v.

519 p.: il.

Recurso digital (6 MB)

Formato: PDF

Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN 978-65-5942-057-5

1. Cinema. 2. Recursos fílmicos. 3. Linguagem cinematográfica. 4. Mídia. I. Miranda, Samir Perrone. II. Título.

UFPB/BC

CDU 791

Livro aprovado para publicação através do Edital N° 01/2020/Editora Universitária/UFPB - Programa de Publicação de E-books.

EDITORA UFPB

Cidade Universitária, Campus I,
Prédio da Editora Universitária, s/n
João Pessoa – PB, CEP 58.051-970
<http://www.editora.ufpb.br>
E-mail: editora@ufpb.br
Fone: (83) 3216.7147

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	8
A VIDA DOS OUTROS: O HOMEM DE BEM CONTRA A DESRAZÃO DE ESTADO	10
<i>Ana Montoia</i>	
O MITO NO CINEMA (O FAROL, DE ROBERT EGGERS, 2019)	41
<i>Francisco Ripó</i>	
ONDE SONHAM AS FORMIGAS VERDES E O PESADELO DO DESENVOLVIMENTO	67
<i>Vancarder Brito Sousa</i>	
A INTERLOCUÇÃO ENTRE A SÉTIMA ARTE E O DIREITO NO JULGAMENTO DE NUREMBERG	79
<i>Ielbo Marcus Lobo de Souza</i>	
THE ANTI-COLO'MAN NA LUTA PELO PAN-AFRICANISMO: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE MEU AMIGO FELA	96
<i>Silvia Garcia Nogueira</i>	
PUBLICIDADE, CONSUMO E POLÍTICA: ANOTAÇÕES DE SONHO TCHECO	111
<i>Leandro José dos Santos</i>	
O HOMEM É O LOBO DO HOMEM? HOBBS E A NATUREZA HUMANA EM LAZZARO FELICE	138
<i>Hugo Cavalcanti Bispo</i>	

**MEMÓRIA, JUSTIÇA E PERDÃO NO DIREITO À VERDADE:
ANÁLISE DO FILME *DEATH AND THE MAIDEN*..... 156**
Julio Rique Neto

**A “CEGUEIRA BRANCA”: EXPOSIÇÃO DAS TREVAS DA
CIVILIZAÇÃO NO CINEMA E NA LITERATURA..... 175**
Josali do Amaral

**SOBRE A OBEDIÊNCIA ABSOLUTISTA (*O NASCIMENTO DE UMA
NAÇÃO, DE NATE PARKER, 2016*)..... 208**
Nildo Avelino

***CORINGA, UMA DISTOPIA LIBERAL*..... 234**
Tiago Bernardon de Oliveira

**A CONTRIBUIÇÃO DA ERGONOMIA DA ATIVIDADE NA
ANÁLISE DO FILME *SULLY: O HERÓI DO RIO HUDSON* 262**
Anísio José da Silva Araújo, Paulo César Zambroni-de-Souza

***INDÚSTRIA AMERICANA: UMA VISÃO SOBRE A NOVA
REALIDADE DO TRABALHO NOS ESTADOS UNIDOS*..... 284**
Alexandre Cesar Cunha Leite, Filipe Mendonça

**QUANDO EDWARD SNOWDEN ENVELHECE: CIBERVIGILÂNCIA
NO CINEMA DE OLIVER STONE..... 301**
Serge Katembera Rhukuzage

***O MENINO QUE DESCOBRIU O VENTO E A PERSISTÊNCIA DA
FOME: UM OLHAR SOBRE A IMPORTÂNCIA DA MANUTENÇÃO
DE ESTOQUES PÚBLICOS DE ALIMENTOS* 328**
*Bruno Domingos do Nascimento, Marcellly T. M. Ribeiro,
Thiago Lima*

**SOCIOLOGIA, CANIBALISMO E CINEMA: O LIVRO DE ELI E A
NEGAÇÃO MORAL DO OUTRO 353**

Ícaro Yure Freire de Andrade

**“PESSOAL MORRENDO EM OBRA NÃO É NOVIDADE”:
A QUESA E A DENÚNCIA DOS ACIDENTES DE TRABALHO
DURANTE A DITADURA MILITAR BRASILEIRA 374**

Ana Beatriz Ribeiro Barros Silva

MUDA BRASIL: CENAS DE UMA TRANSIÇÃO POR TRANSAÇÃO.... 396

Samir Perrone de Miranda

**“NÃO TEM COMO DAR ERRADO”: EDUCAÇÃO PÚBLICA NO
BRASIL NA SÉRIE *EDUCAÇÃO.DOC* (LAÍS BODANZKY E LUIZ
BOLOGNESI) 417**

Marina Di Napoli Pastore, Flávia Ferreira Pires

**NARRADORES DE JAVÉ: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA
DO OFÍCIO DO HISTORIADOR 437**

Daniela Oliveira Silveira

BACURAU - SE FOR, VÁ NA PAZ: 17KM..... 453

Túlio Sérgio Henriques Ferreira

**CINEMA PARAIBANO: DAS PRIMEIRAS PRODUÇÕES ÀS
EXPERIÊNCIAS DO CINEMA DIRETO 483**

Juliana Crelier Azevedo, Lara Santos de Amorim

SOBRE OS AUTORES..... 513

APRESENTAÇÃO

Os ensaios que compõem este novo volume da coletânea resumem o espírito que moveu as discussões desenvolvidas ao longo dos anos de realização dos “ciclo temáticos de cinema”, ações de um projeto de extensão na UFPB intitulado *Cinema & Humanidades*. A presente obra reúne reflexões que remontam ao começo destas atividades extensionistas, nos idos de 2009, bem como traz uma série de ensaios inéditos, os quais ainda serão apresentados em ciclos futuros - assim esperamos!

A proposta da iniciativa *Cinema & Humanidades* consiste, basicamente, em fomentar o debate sobre as possibilidades de utilização de recursos fílmicos em associação à pesquisa e à construção do conhecimento no campo das Ciências Humanas, em especial das Ciências Sociais. Neste sentido, o projeto de extensão promoveu uma série de ciclos, com a exibição e o debate de filmes, voltados para a comunidade, com participação majoritária de estudantes universitários e secundaristas.

A ideia norteadora deste projeto residia na tentativa de valorização da linguagem fílmica no âmbito das Ciências Humanas, aliando tal recurso à formação acadêmica e ponderando as potencialidades do cinema como fonte de reflexão e de pesquisa. Assim, a proposta *Cinema & Humanidades* buscou oportunizar uma

publicização e uma democratização do conhecimento científico construído em algumas das principais instituições de ensino e pesquisa da Paraíba, levando à comunidade o acesso a filmes e discussões social e politicamente relevantes. Assim, a presente publicação constitui contribuição fundamental nesta procura por uma ampliação do debate proposto.

Neste sentido, esta obra coletiva intenta conservar o espírito democrático e multidisciplinar que animou o projeto de extensão, reunindo ensaios de docentes e pesquisadores de variadas áreas das Ciências Humanas, tais como Antropologia, Ciência Política, Filosofia, História, Psicologia, Relações Internacionais e Sociologia. Desta maneira, a publicação cristaliza a diversidade própria do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPB, bem como reflete o salutar intercâmbio de saberes e a parceria com colegas do IFPB e da UEPB.

Por último, mas não menos importante, cabe o reconhecimento e o agradecimento a todas e todos pela contribuição na concretização desta publicação. Ademais, devo agradecer a Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários e à Editora desta Universidade, pelo suporte e pelo fomento. Sem mais delongas, boa leitura!

Samir Perrone de Miranda

Coordenador do projeto *Cinema & Humanidades*

A VIDA DOS OUTROS: O HOMEM DE BEM CONTRA A DESRAZÃO DE ESTADO

Ana Montoia

“Existe em cada um de nós um homem interior que funciona como o tribunal supremo da consciência.”
Adam Smith, *Teoria dos sentimentos morais*

CRÉDITOS

À primeira tomada, já sabemos do que se trata: estamos no orwelliano ano de 1984 e acompanhamos os passos de um prisioneiro pelos opressivos corredores da STASI (abreviatura de *STAat SIcherheit*), a polícia política da antiga República Democrática Alemã. É uma piscadela, claro: como em 1984, a distopia de George Orwell, assistimos ao exercício de um sistema de controle e vigilância sobre os cidadãos e a denúncia dessa máquina burocrática totalitária, Ministério para a Segurança do Estado, que tudo vê, tudo ouve e tudo sabe da “vida dos outros”, isto é, desses outros, os inimigos...

As escolhas de Florian Henckel von Donnersmark, diretor e roteirista de *A Vida dos outros*, não foram, de fato, nada arbitrárias: as filmagens em Berlim, em 2004, duraram apenas 37 dias; antes disso, porém, foram quatro anos de pesquisa e preparação do roteiro durante os quais o diretor, ele próprio

formado em Ciências Políticas, vasculhou os arquivos oficiais da polícia secreta da Alemanha do Leste, abertos após a queda do Muro em 1989, consultou historiadores, percorreu processos, entrevistou funcionários e recolheu testemunhos.¹

¹ Ouviu, certamente, Ulrich Mühe – o ator responsável por encarnar Gerd Wiesler, o agente da STASI do filme – nascido em 1953, na Saxônia, ao sul da Alemanha oriental. Sua história é ela própria um triste testemunho do período. Soube, desde cedo, que era vigiado: pelos colegas de classe, pelos camaradas do teatro, pelos vizinhos. Esses delatores aliciados pelo Estado forneciam à polícia informações as mais banais, e às vezes insólitas, a respeito de sua vida privada, de seus interesses, de suas amizades, de suas leituras. Mas só aqui-latária o alcance do horror depois de abertos os arquivos da polícia secreta: foi delatado como inimigo do regime pelos colegas mais próximos e pelos amigos mais íntimos – incluída sua então esposa, Jenny Gröllmann, uma *Inoffizieller Mitarbeiter*, isto é, uma informante não oficial. Em sua defesa, e negando o fato, Gröllmann afirmou, perante o tribunal de Berlim instalado depois da Queda do Muro, que o dossiê incriminando-a era todo ele uma contrafação da própria STASI. O tribunal, embora não a tenha condenado por ausência de provas documentadas, declarou haver muitos e sólidos motivos de suspeita. Mühe fez parte da oposição ao regime da RDA e foi um dos responsáveis por organizar as manifestações que antecederam a derrubada do Muro. Falecido em 2007, trabalhou com Costa-Gavras (*Amen*, 2002), ao lado, aliás, de dois outros atores do filme de Donnersmarck, Ulrich Tukur e Sebastian Koch, e fez parte do elenco de Michael Haneke em duas ocasiões: em *Funny Games* (1997) e em *O Castelo* (1997).

Embora haja, inegavelmente, um manifesto interesse documental², *A Vida dos outros* não é trabalho de historiador, nem de politicólogo. É cinema, e cinema ao modo “clássico”. Como tal deve ser fruído, como uma representação *filmica*, irreduzível a qualquer outra forma narrativa (Aumont e Marie, 2003; Genette, 1972), de um passado ainda recente.

Sua intriga mais o aproxima de um *thriller*, em atmosfera que lembra o filme policial. Donnersmarck mobiliza uma apurada câmara e uma direção segura, vale-se de enquadramentos precisos, iluminação primorosa, planos cuidadosamente estudados que retomam alguns dos motivos característicos do gênero – a suspeita, o voyeurismo, a vigilância, o complô, o segredo, o suspense, o crime e também, de certo modo, a visão amarga e a dimensão trágica do subgênero, o filme *noir*. E a música, como se

² Com pouco debate sobre a história do país depois de 1945 (Ash, 1990; Hollitzer, 2009; Meyer, 2008; Moniz Bandeira, 2009), *A Vida dos outros* é obra rara também na filmografia alemã. A geração precursora de Donnersmarck, o chamado cinema novo alemão do pós-guerra (Syberberg, Herzog, Fassbinder, Wenders, os mais conhecidos) brindou-nos com uma vigorosa reflexão acerca do nazismo. Pouquíssimo, porém, a respeito da Alemanha oriental pós-1949. A registrar, as alegorias de Schlöndorff (*O Tambor*, 2ª. parte, 1979) e de Wim Wenders (*Asas do desejo*, 1987), Alexander Kluge (*Anita G.*, 1966) e Margareth von Trotta (*Os Anos do Muro*, 1994). Quanto a seus contemporâneos (vinculados ao que os críticos europeus chamam de a “nova *nouvelle vague*” alemã – ou Escola de Berlim, que Donnersmarck, aliás, não reconhece como uma “escola”) –, são pouco afeitos aos temas “políticos”, salvo os entre nós conhecidos Oliver Hirshbiegel (*A Queda. Os últimos dias de Hitler*, 2004) e Wolfgang Becker (*Adeus Lenin*, 2003).

verá.³ A própria *mise en scène* acompanha o estilo, por sua sobriedade, e mesmo se há algo de operístico, suas escolhas estão bem longe do monumental ou do espetacular. Salvo o epílogo, não há, por exemplo, nenhuma panorâmica da cidade de Berlim, nem mesmo se nota a presença do Muro, apenas evocado nos diálogos. Sua câmera é subjetivista, suas tomadas no geral internas.

Mas pouco importa o conhecimento que tem o espectador da técnica cinematográfica: o filme o mergulhará numa série de reações afetivas e espontâneas e ele compreenderá que estamos diante de uma tragédia histórica.

³ Os cinéfilos lembraram, neste plano, a sequência final do célebre filme policial de Francis Ford Coppola, *A Conversação* (1974), que evoca a vida de um agente secreto especialista das escutas à distância. Embora tema, intriga e contexto sejam certamente muito diferentes, o filme de Donnersmarck, segundo comentadores, aproxima a fragilidade psicológica e social, a falência amorosa e a solidão do policial da STASI àquela do agente secreto Harry (Gene Hackman) de Coppola. Nessa aproximação, o papel da música como meio de sensibilização (no caso de Coppola, o jazz) é tão fundamental quanto em *A Vida dos outros*, como se verá adiante. Não seria excessivo lembrar, antes de Coppola, o *Blow Up* de Antonioni de 1966 (com música de Herbie Hancock), *O conformista* de Bernardo Bertolucci, de 1970, com trilha de Georges Delerue, ou mesmo *A Sombra de uma dúvida* de Hitchcock (1943), e a espetacular trilha sonora de Dmitri Tiomkin.

MISE EN SCÈNE: A VIDA DOS OUTROS

A História está lá: as personagens de *A vida dos outros* nasceram praticamente com o final da guerra e a derrota do nazismo. Há quarenta anos convivem com uma Alemanha cindida pela partilha entre as potências vencedoras: as três zonas ocidentais foram unificadas como República Federal da Alemanha (RFA), liderada durante quatorze anos pelo primeiro-chanceler Konrad Adenauer, vindo da Democracia-Cristã, e a parte ocupada pelos soviéticos, sob o comando do partido único de Walter Ulbricht – Partido Socialista Unificado (SED, na sigla alemã) –, nomeada República Democrática Alemã (RDA) em 1949. O que se seguiu atingiria profundamente a história alemã das próximas décadas: do lado oeste, a dolorida “reconstrução do pós-guerra” e, do lado oriental, as consequências da anexação ao bloco soviético. Nessa parte da Alemanha, desde o início da década de 1950, um significativo êxodo migratório⁴ já denunciava a resistência ao novo regime, particularmente ao

⁴ Em cifras colhidas desde a instalação da RDA, em 1949, até a construção do Muro, em 1961, aproximadamente 3,5 milhões de pessoas deixaram o país rumo ao oeste.

opressivo ritmo de trabalho então imposto nas fábricas e às prisões que o acompanhavam.⁵

A História está lá, também, na referência ao Muro de Berlim. Um dispositivo militar bastante complexo dividira a

⁵ Os filmes do polonês Andrès Wajda, *O homem de mármore* (1977) e *O homem de ferro* (1981), tratam dessa superexploração stakhanovista da força de trabalho acelerando as cadências da produtividade para os “esforços de construção do socialismo”. Passado o primeiro momento do Relatório Krushchev – que apresentou ao XX Congresso do PCUS de 1956 a denúncia do “culto à personalidade” e a declaração de reconhecimento dos “excessos” stalinistas perpetrados entre 1934 e 1953, a primeira versão histórica do Estado totalitário, que produziu, segundo estimativas, 20 milhões de mortos na máquina infernal dos gulags e de sua polícia secreta, o KGB, o Comitê de Segurança do Estado soviético – o descontentamento das populações do leste europeu erguia a voz, embargada, é verdade, mas já audível. A resistência se fez também notar nas outras “Repúblicas populares” membros do Pacto de Varsóvia, sobretudo na Hungria, na Polônia e na Tchecoslováquia, vigorosamente reprimida pelo Politburô e pelo exército soviéticos (para a história da oposição interna ao bloco soviético e à organização da dissidência resistente, ver Claudín, 1981 e Furet, 1995). Trinta anos depois, o descontentamento era ainda latente e a resposta a ele foi a política da *glasnot* (transparência) e a *perestroika* (reforma) inauguradas em 1985 – período que trata o filme – pelo líder soviético Gorbachev. Ver também nota 6, adiante.

cidade⁶, dotada de um “estatuto especial” desde o final da guerra⁷, uma imensa muralha de concreto de 3 ou 4 metros de altura, numa extensão de 156 km encimados por arames farpados, protegida por uma cerca elétrica de 127 km, 13 postos de fronteira, 14 mil soldados ocupados com sua guarda, valas anti-veículos, zona de controle, patrulha de asfalto, refletores, sinalizadores, 301 torres de observação e *last, but not least*, 600 cães treinados nos cheiros e nos odores dos opositoristas... Tentar ultrapassar essa fronteira significou durante exatos 28 anos, 2 meses, 27 dias e 12 horas a prisão ou a morte.⁸ Por isso,

⁶ *Flashback 1*: a construção do Muro (dito “da vergonha”, no ocidente, e de “proteção antifascista” no leste) levada a cabo em 1961, vinha sendo gestada já desde 1949. Alguns comentadores relutam, de fato, em apresentar a Alemanha oriental como um real palco de descontentamento. De certa forma, o mal-estar político era ali amenizado por algum bem-estar social, se comparada aos outros países do leste socialista. (Dominguez Avila, 2010). De qualquer modo, ainda que a dissidência na Alemanha pudesse ter-se manifestado como resistência “ideológica” e clandestina, mais afeita à forma de uma contracultura à cultura oficial do Partido (as encenações do Berliner Ensemble, ao tempo de um controverso e submisso Brecht, as bandas de rock que teimavam em existir malgrado a proibição, as contrafações de um Robert Havemann ou a poesia, de mão em mão, de um Reiner Kunze ou um Wolf Biermann, por exemplo), foi ela, sem dúvida, a origem da construção de uma fronteira indevassável dividindo Berlim ao meio, seguida da promulgação de rigorosa lei penal contra a deserção, ambas materializadas em 13 de agosto de 1961. Têm, ambas, a importância física e simbólica de um monumento político carcerário.

⁷ O estatuto “especial” de Berlim, definido em 1949, afirmava a desmilitarização da cidade e mantinha autorizado o trânsito entre as duas zonas, capitalista e soviética, embora um pedido de visto fosse imediatamente reconhecido como “traição”, capaz de atrair sobre os “desertores da revolução” a ira da espionagem política.

transferir na valise de fundo falso o artigo-denúncia escrito por Dreyman para que chegue ao jornal *Der Spiegel*, ludibriando a patrulha do Muro, é ato de coragem.

A História está lá, ainda, na referência a Honecker – o chefe de Estado para quem a arte de governo consistia em mobilizar “a espada (*schwert*) e o escudo (*schild*) do Partido”, isto é, a polícia política – e nesses cenários do aparelho repressor, a STASI,

⁸ *Flashback 2*: O Muro foi destruído em 1989. Uma longa história se inscreve entre 1961 e o 9 de novembro de 1989, dia que os alemães chamam *die Wende* – da virada –, que teve por marco simbólico o concerto do violoncelista e maestro russo Mstislav Rostropovitch aos pés do Muro no 11 de novembro. O ano fora de fato um ano marcante: em outubro de 1989, na data de aniversário da RDA, 20 mil pessoas exigiam no centro da cidade de Leipzig a abertura das fronteiras alemãs e sua reunificação. Foram duramente reprimidos. Dresden seguiu-a pouco depois, reunindo 40 mil descontentes, início de verdadeira onda de manifestações – e de prisões – pelo país. Na manifestação da Alexanderplatz, em Berlim-Leste, no dia 4 de novembro, eram um milhão... Em 6 de novembro, data do aniversário da Revolução Russa, os artistas do leste alemão lançaram manifesto pedindo apoio às manifestações de rua. Nesse mesmo novembro, o governo chinês atirou contra os manifestantes na Praça da Paz Celestial, em Pequim, feito que Erich Honecker, dizem os historiadores, cogitara firmemente imitar na Alemanha. Dois dias depois, porém, todo o Politburô do SED (Partido Socialista Unificado, na sigla alemã) demitia-se (Honecker já se retirara no dia 18 de outubro, em exílio rumo ao Chile) e o *Neues Forum* era reconhecido como partido político (Ash, 1990; Meyer, 2009).

a aterradora burocracia da vigilância totalitária que aniquilou os opositores do regime em nome da segurança do Estado.⁹

Tampouco ignoramos o tempo cronológico: sabemos que a história se passa na Alemanha do leste europeu do período pós-stalinista, às vésperas da *perestroika*. Sabemos, portanto, que os processos sumários contra os inimigos, os campos de trabalho forçado e os hospitais “psiquiátricos” aos quais se recolhiam os dissidentes abrandaram-se...

Verdade que há uma sucessão de planos cujo regime é o da intemporalidade: afóra a discreta e protocolar presença do retrato de Honecker (que, de tão discreto, afasta a explicação de um “culto à personalidade” do ditador), os escritórios da STASI são espaços neutros, quase sem sinais distintivos. São mais as tonalidades sombrias daquelas salas, seus anônimos e impassíveis funcionários, a assepsia pardacenta, quase hospitalar, os sons (dos passos nos corredores, dos instrumentos de

⁹ *Raccord*: criada em 1950, a STASI foi considerada a polícia secreta mais temível e, segundo alguns, mais eficiente que a própria GESTAPO. Lembre-se, porém, que seu modelo de funcionamento não foram as forças secretas nazistas, mas a KGB (*alias* ex-NKVD, ex-GPU, ex-Tcheca) soviética. Foi antes com Béria que com Himmler que aprendeu a vasculhar a “vida dos outros”. Possuía 17 prisões destinadas aos “inimigos do Partido”, uma escola de polícia “científica” e uma rede de vigilância extraordinária, gerida por 95 000 funcionários e 175 000 informantes (o que quer dizer um agente para cada 200 cidadãos...), 110 milhões de processos (uma média de 300 processos por habitante), guardião dos segredos de Estado, verdadeiro universo kafkiano do burocrata autômato, treinado na capacidade de tudo ver, tudo ouvir, tudo farejar e tudo delatar.

interrogatório, dos portões de ferro de segurança abrindo-se e fechando-se) que nos fazem saber que estamos em uma prisão. À primeira vista, em qualquer prisão, aliás.

O filme se inscreve, porém, nessas filigranas da História, e não nos deixa esquecer-las, porque sabemos que a polícia política continua existindo, com os mesmos métodos. Sabemos, sobretudo, que estamos na STASI, e não em *qualquer* prisão: as técnicas de tortura apresentadas por Wiesler aos jovens recrutas da corporação indicam que há algo ali de uma racionalidade extremamente calculada que continua a se aplicar às realidades das ditaduras totalitárias, cujo lema é a devassa, pelos olhos do Estado, da vida privada e íntima dos supostos “inimigos do regime”, a quem se deve, como afirma o agente, “alquebrar moralmente”.

Ainda assim, as escolhas do diretor têm intenção clara: não se trata de uma visão “objetiva” da história da Alemanha oriental, mas, central para o drama histórico que nos apresenta, é sua câmera intimista, privilegiando as cenas de interior doméstico. Por isso, se a História continua lá, na cenografia, nos detalhes sutis das locações (o conjunto habitacional de típica arquitetura soviética onde mora o policial, o prédio “pequeno-burguês” de uma Berlim mais antiga onde mora o dramaturgo, o apartamento coletivo do diretor “expurgado”), os objetos passam

a metáforas daquelas vidas: na desencarnada casa de Wiesler, a televisão (e a monocórdica fala oficial que transmite, a única autorizada) reina em meio à solidão humana; no apartamento de Georg e Christa-Maria, ao contrário, são as festas e os livros, objetos de afeto, que sobressaem. Significarão, para o agente oficial, objetos de desejo, mais de deleite e ternura, frise-se, do que de volúpia (vide a leitura do exemplar de Brecht que surrupia ou a carícia da mão trêmula e triste que percorre a cama do casal... (Cadoret, 2008).

O que há, de fato, é uma dupla marcação do tempo: uma, cronológica, a de Berlim de 1984 e, no epílogo, a do pós-1989; e outra, psicológica, ou interna à consciência, no registro da sensibilidade de cada personagem.

LONG SHOT: VIDA PRIVADA E PATHOS POLÍTICO

O filme começa com o impassível instrutor dessa escola de polícia, Gerd Wiesler (Ulrich Mühe), ensinando aos futuros funcionários do serviço secreto de espionagem a arte de torturar os inimigos do socialismo: trata-se de emboscá-los, professa, em sua interioridade última, como o faziam os inquisidores das heresias. Então, o inimigo não saberia escapar à sanha do inquisidor moderno e sucumbiria, na materialidade do próprio corpo (o sono, a repetição dos sons, as lágrimas, o medo), ao ato

da confissão e da delação. Inimigo, aliás, é todo e qualquer cidadão, posto cada qual de um modo ou outro sob a suspeição do Estado (e, no Estado, do Partido), sujeito às espias, às prisões e aos expurgos arbitrários.

O superior de Wiesler, Anton Grubitz (Ulrich Tukur¹⁰), ao final daquela aula macabra, convida-o a irem ao teatro em cuja plateia estará o ministro da Cultura, Bruno Hempf (Thomas Thierne). Nada mais surpreendente: nem Wiesler, nem Grubitz são amantes do espetáculo teatral... Desprezam, aliás, qualquer arte e todo artista, que tomam por “intelectuais arrogantes”, forçosamente suspeitos de cultivarem, contra a “verdade” do Partido, “impetuosas subjetividades”.

Pois logo saberão que devem espionar Georg Dreyman (Sebastian Koch), o dramaturgo. Mas justo Dreyman, um *linientreu*, fiel ao socialismo e à linha do Comitê Central, um *enfant gâté* do regime? O problema é que Dreyman é também o namorado de Christa-Maria Sieland (Martina Gedeck), a bela e afamada atriz do teatro alemão, cobiçada por Hempf.

A missão de Wiesler é descobrir, a qualquer custo e para o benefício do Ministro, elementos que possam comprometer o

¹⁰ Ulrich Tukur fez parte do elenco de *Solaris* [2002] de Steven Soderbergh, de *Amen* [2003] de Costa-Gavras e de *A fita branca* [2009] do austríaco Michael Haneke.

artista como “traidor do socialismo”. Hempf e Grubitz têm algum interesse próprio: para o Ministro, trata-se de alcançar a mulher que lhe apetece; para Grubitz, de um degrau a mais na hierarquia do Partido (e na carreira), se conseguir agradar ao todo poderoso Ministro e aos seus lascivos caprichos. Para Wiesler, ao contrário, o funcionário exemplar, trata-se estritamente de cumprir um dever. Será, portanto, em busca de rastrear esses laços do dramaturgo com os opositores do regime que se ocupará o impiedoso funcionário padrão da polícia política.

A única suspeita a recair sobre Dreyman é a de ter intercedido pelo amigo Albert Jerska (Volkmar Kleinert), diretor de teatro expurgado e, portanto, um nome na “lista negra” dos artistas impedidos de trabalho. Dreyman, porém, é artista “intocável” do leste alemão, reconhecido no ocidente, cortejado pelo regime, ao qual, aliás, se acomodara. Wiesler, ainda assim, está imbuído da certeza dos autômatos: ninguém, em inferno totalitário, é inocente quando se trata de atender ao cálculo da razão de Estado ou ao desejo do egocrata. Todos sempre escondem algo...

Eis ponto de interesse no filme, que faz oscilar com maestria o jogo de luzes e sombras, e que o aproxima mais uma vez do filme *noir*: cada personagem, e cada momento da história, vêm nutridos da ambiguidade da natureza humana, capaz do

bem e do mal, de perceber o belo e o feio, de considerar o justo e o injusto. Capaz, portanto, de cumplicidades aterradoras e indizíveis. É em busca da compreensão dessa paradoxal feitura do homem que segue o diretor. Porque, se assim for, quem, então, as vítimas do regime?

Todos, se é tentado a dizer, porque não pode haver quem permaneça imune à fúria totalitária: Jerska, o diretor de teatro, o inimigo político, e Dreyman, o dramaturgo assolado pela cólera do Ministro, suas vítimas diretas. Mas também essa humanidade feita de indivíduos enfraquecidos, a maioria mais ou menos colaborando com o regime, necessitados (oportunistas, seriam?) em troca de “benefícios” e “privilégios” (em troca, por exemplo, de um posto de trabalho, de uma vaga na universidade, de uma autorização de viagem, de uma moradia...).

Tomemos, então, as personagens. O dramaturgo, se tenta salvar a existência do amigo (é, de certa forma, um homem de consciência), não é porque seja um “resistente”, mas porque acredita que sua posição de prestígio lhe confere algum poder junto ao aparato de Estado. Do mesmo modo, o silêncio constrangido da vizinha de Dreyman, daqueles que apenas “sobrevivem”, é ele também comprometedor. Há, por outro lado, Christa-Maria, a atriz excelente, mas tibia, tendente à depressão, dependente de drogas medicamentosas e pouco disposta a

arriscar sua carreira. Eis, aí, de fato, uma figura psicologicamente frágil e, *por isso*, presa fácil do regime. Ela, sim, a personagem trágica, capaz de trair – a cena do interrogatório de Christa, pode-se dizer, é o *punctum* dramático do filme¹¹ – não uma ideia, mas os afetos...

A única personagem a se contrapor a essa figuração é a de Albert Jerska, o diretor expurgado e banido, que presenteará o dramaturgo com a partitura da *Sonata para um homem bom*. Depois disso, o suicídio, mais um nome a computar nas estatísticas da morte na Alemanha oriental. Afora ele, não há ninguém de fato íntegro.

É verdade que o triângulo formado por Dreyman, o Ministro e Wiesler configura essa elite de um modo ou de outro a serviço do poder: aquela propriamente dirigente (instalada no Comitê Central do Partido); aquela que faz, de fato, andar a máquina da dominação (a burocracia de Estado); e a elite formada pelos artistas e intelectuais favorecidos do regime em troca de sua convivência a

¹¹ Presa por compra clandestina da droga, Christa buscará negociar com Grubitz, anunciando-se como “delatora” a seu serviço. A cena é chocante pelo que há nela de teatral: Christa, disposta a denunciar o namorado, mantém, entre as lágrimas, um sorriso enigmático, algo hipnótico, e que soa insuportavelmente maquiavélico ao espectador. De que sorri Christa-Maria? De seu próprio desvio de caráter, talvez, de sua personalidade, quem sabe, que percebemos a um só tempo atormentada e malévola.

ele.¹² Ainda assim, só seria possível inculpar, verdadeiramente, o Ministro da Cultura. O próprio Grubitz, o oficial superior de Wiesler, não passa de uma engrenagem azeitada da máquina do terror.

Caberia então a pergunta que importa à compreensão dos regimes autoritários: se todos são ao mesmo tempo vítimas e colaboradores, em grau ou outro, quem então o algóz? Quem julgar? Quem punir?¹³

Para nós, espectadores, o surpreendente é que, nessa tessitura narrativa, seja Christa-Maria, a delatora, e Wiesler, o

¹² O filme de István Szabò (acusado, aliás, em 2006 de ter sido informante da polícia secreta da República Popular da Hungria, sob o regime do temido Kádár) sobre peça de Klaus Mann, *Mephisto* (1981), dá bem a medida do conluio entre artistas, intelectuais e o Estado nazista.

¹³ A questão é de monta, e particularmente para a Alemanha que ainda presta conta de seu passado de colaboração ao horror nazista. Um Memorial das vítimas da STASI-Hohenschönhausen (BStU) foi instalado desde 1991 no prédio monumental, pesado e sombrio da antiga polícia na Ruschestrasse. Na verdade, milhares de documentos oficiais foram destruídos no mês que se seguiu à queda do Muro. Sobraram ainda assim 10 mil sacos plásticos que o lixo humano produziu, como disse um jornalista, relatos e apontamentos vindos, sobretudo, daqueles informantes não oficiais do regime. São 170 km de arquivos disponíveis para consulta, como o faz, aliás, Dreyman no filme. O que há ali, de fato? Os nomes “importantes” dos agentes do Estado já morreram, fugiram ou foram punidos. Os demais, afora um oficial de nível médio aqui e ali, continuam levando uma vida “normal” e ocupando, por vezes, posições de prestígio em nome do acordo de transição insistindo na “integração e na unidade alemã”. As leis alemãs, no que diz respeito à chamada “justiça de transição” do pós-89, foram na verdade timoratas. Se a lei de 1991 garantiu um primeiro acerto de contas, nova legislação, em 2006, muito veio abrandar a punição contra os carcosos (Transnational Law Seminar, 2008). De qualquer modo, como demonstra a história do ator Mühe e da personagem Dreyman, é possível saber quem “colaborou” e quem foram os “informantes”. Não é pouco.

inquisidor implacável em sua deferência cega ao poder, o homem sem vida própria, oculto nas sombras de seu próprio mutismo, quem vão se nos revelando as grandes vítimas do sistema totalitário. Pela câmera de Donnersmarck, vê-se, nenhuma sentença peremptória, nenhuma espada condenatória. Há aí, nas escolhas do diretor, uma pergunta devastadora: seria mesmo possível *resistir* à máquina monstruosa da empreitada totalitária? O filme nos oferece alguns elementos de resposta, retomando, sem dúvida, aqueles já invocados pela imensa bibliografia relativa aos totalitarismos¹⁴: em regimes totalitários, a resistência será sempre furtiva, quase invisível. Não produz engajamentos, salvo timidamente, nem depende de convicção ideológica.¹⁵ É antes um afeto moral, abrigado nos sentimentos, aí onde se aloja a

¹⁴ Apresento um brevíssimo apanhado de algumas dessas interpretações, embora apenas no contexto do pós-guerra, em Montoia, 2008.

¹⁵ Ao contrário das ditaduras, os totalitarismos exigiram não apenas obediência, mas também a adesão da população à sua ideologia. No caso do totalitarismo soviético pós-stalinista, porém, “o homem ideológico tornou-se o homem totalmente desideologizado” (Zinoviev). A ideologia aí aparece como uma espécie de etiqueta, mera cerimônia a ser reiterada, e o próprio poder apresenta-se apolítico. Por isso, Vaclav Havel, o resistente tcheco, considera o totalitarismo como a expressão mais acabada de uma “vida vivida na mentira”. As formas brutais da opressão impostas pelo terror adquirem então outro contorno: deslocam-se dos campos de concentração para a esfera privada das condições de existência. “A vida pública perde espontaneidade para tornar-se uma espécie de hipocrisia permanente, desespero, apatia, conformismo”. (Vaclav Havel, *apud* Pisier, 1995). A interpretação – não muito diversa da de Hannah Arendt – é claramente seguida por Donnesmarck: no filme, ideias, líderes, e a própria vida vigiada, são todos alvo de desconfiança. Sobrevive-se, apenas.

indignação diante do insuportável. O que eu quis, afirmou o diretor em uma entrevista, foi “contar uma história de pessoas reais, mas sublimando essa realidade e adotando um ponto de vista emocional”.¹⁶

Uma ficção, portanto, apoiada nos detalhes da vida privada, mais que nos símbolos fortes do poder (arquitetura, iconografia ou discurso). Por isso, tempo cronológico e tempo psicológico devem ser percebidos, no filme de Donnersmarck, como o tempo da História, ou da interação do indivíduo nesse mundo humano-social que é o seu, e sem o qual ele não tem, efetivamente, existência subjetiva. Por isso também, penso que a pretensão do filme seja acima de tudo relatar a conversão silenciosa do agente HGW XX/7, fiel e exemplar servidor da STASI, que se transforma, no processo mesmo de espionagem, em anônimo resistente à desmesura tirânica dos que se autoproclamam “engenheiro das almas”.¹⁷ Seu percurso, a partir da vigilância da vida dos outros, leva-o a uma subversão “do interior”, que conduz o espião a falsificar os relatórios dirigidos aos superiores (omite a travessia do Muro daquele que espiona,

¹⁶ Entrevista ao jornal *Libération*, Paris, 19/03/2007. Ver também a entrevista de Donnersmarck à revista eletrônica *Objectif-Cinéma*: <http://www.objectif-cinema.com/spip.php?article44>.

¹⁷ A expressão, citada no filme pelo Ministro como provindo de um “poeta”, é atribuída a Stalin.

que ele conhece; as reuniões clandestinas, que ele conhece; as opiniões de Dreyman, desabonadoras do regime, que ele conhece; os vínculos do dramaturgo com a resistência – ou a “dissidência”, no caso do leste europeu diante do stalinismo, ver adiante –, que ele conhece; o autor do artigo-denúncia, que ele conhece). Aquele sótão de onde dirige sua torpe tarefa, de início simples extensão das salas de interrogatório da STASI, transforma-se na mimetização cênica da vida do casal – e, pouco a pouco, no monólogo interno de seu próprio ajuizamento. É aí, no amor/com-paixão¹⁸, que cravará sua desconfiança diante do ignóbil do mando totalitário. E será na solidão desse espaço teatralizado que seu sentido de dever e de lealdade se inverterá, subversivo, transformando sua própria consciência em imperativo mais alto. Perceberá, na verdade, a fragilidade da bondade, isto é, do “bem humano” (ou do que os gregos chamavam *eudaimonia*), e dela se fará o guardião, declarando de certa forma seu amor ao mundo, ao mundo dos outros.¹⁹ Pois foi

¹⁸ Mais que sentimento, como estava na *Teoria dos Sentimentos Morais* de Adam Smith, citado na epígrafe, um código de comunicação extremamente pessoal, que implica a individuação como resultado da prática social, isto é, da inter-ação. (Luhmann, 1991).

¹⁹ “Essa disposição de abraçar algo que *está* no mundo e sujeito a seus riscos é, de fato, a virtude da criança eurípidiana, cujo amor é endereçado ao próprio mundo, incluindo seus perigos [...]. É essa qualidade de afirmação amável que tanto Aristóteles como Eurípides [ao lado de certo Platão] desejam sustentar diante de nós [...] como uma maneira adulta de ser excelente”. (Nussbaum, 2009).

justamente o que Wiesler aprendeu a admirar – e a amar: a *vida boa*. Ele subverte, no sentido mais estrito do termo subversão, o poder que lhe dá a vigilância policial para enfim contrapor-se ao próprio poder e a sua arrogância governamental. Um dissidente, poderíamos então dizer, também em sentido literal: aquele que experimenta o dissentimento.²⁰

Uma questão permanece: o que move um homem como Wiesler a pôr em causa seus hábitos de dever para com o Estado? E qual, também, a motivação a dissentir (ou a resistir) de alguém como o poeta? Dito em outros termos: o que pode o indivíduo, nessa condição de dessubjetivação e de aniquilamento, *contra* a história oficial? Qual a virtude, enfim, dessa dolorosa margem, a do engajamento pessoal?

Questões, exatamente, que a História oficial não poderia admitir: “o que gostamos em suas peças”, diz o Ministro Hempf, “é seu amor pelos homens, sua crença de que eles podem mudar.

²⁰ O termo “dissidente” é, ele próprio, objeto de querela: “de certo modo, fomos todos dissidentes porque ninguém acreditava na ideologia oficial”, dizia Leszek Kolakowski (*apud* Claudín, 1981). Porque indica justamente esse desacordo frente à legitimidade do poder instituído, isto é, frente às ditaduras, não necessariamente convertido em ato de contraposição frontal ao regime, seria talvez preferível, como o faz Kolakowski ou Claudín, designar como resistência ou oposição todas as manifestações de enfrentamento da ordem política existente, “inclusive quando se proclamam não políticas e dizem não aspirar ao poder político. Para esse tipo de realidade, nos parece mais idôneo o termo oposição, ainda que não se trate, por enquanto, da oposição institucionalizada própria das democracias políticas” (Claudín, 1981).

Pode escrevê-lo até fartar-se, Dreyman, mas os homens não mudam”. Pois ambos mudam, retruca não Dreyman, a personagem, mas Donnersmarck, o diretor: vigiado e vigiador, vítima e carrasco, e a mudança passa pela tomada de consciência do insuportável. Também nós, espectadores, fomos de certa forma subvertidos pelo processo de investigação: sabemos o que vemos porque nosso olhar é mediado pela *escuta*, paulatinamente feita discernimento, de Wiesler (Romano, 1988). E *julgamos* o que vemos, tal qual Wiesler, porque percebemos que, se as paixões a que se entregam suas vítimas possam ser desprezíveis (medo, atitude obsequiosa, indiferença ou mesmo servidão), aquelas que fazem mover a máquina infernal do aparato estatal (concupiscência, desprezo, arrogância) são, estas, lucíferas, expressão da patologia do poder. Como se Donnersmarck nos dissesse: contra a *libido dominandi* do carrasco, é possível investir a *libido amorosa* do dissidente... É aí, nos sentimentos, que se inscreve a subversão.

CLOSE SHOT: CONSCIÊNCIA MORAL E DISSENTIMENTO

O prólogo de *A Vida dos outros*, localizado cronologicamente após a queda do Muro, muito nos diz do processo de “dessovietização” alemão: o Ministro manterá sua posição, incorporado à nova ordem e Georg Dreyman continuará a ser o

escritor de respeito e fama. Mas não Wiesler, punido, primeiro, pelo regime (destino que parece, aliás, aceitar sem rancores) e depois pelo esquecimento histórico. Seu ato, que caminhou – conforme os fatos – no sentido da História, dela não obtém nenhum reconhecimento, salvo aquele que lhe consagrará Dreyman, depois de consultar as volumosas páginas de seu processo (ele que cria não ter sido investigado) e descobrir que o anônimo agente encarregado de delatá-lo na verdade o protegera, falsificando os relatórios policiais.

Gerd Wiesler não fora exatamente um homem de ideal, antes um implacável funcionário do regime, o anjo da morte HGW XX/77 pairando sobre as menores fímbrias da existência daqueles que vigiava em surdina. Mas ele se transformara, em sua própria subjetividade, e agora os açoitava em silêncio. Não era, por isso, um adversário do regime, um militante resistente, mas o subverterá em profundidade porque “subjetividades individuais configuram muito mais que adversários ideológicos potenciais. Representam ameaças cujo estatuto verdadeiro é ontológico: eis onde irrompe, parece lícito afirmar, o princípio totalitário.” (Kolleritz, 1999). E eis também onde nasce o “homem de bem”, esse homem, justamente, de existência medíocre que indo à escuta do outro resiste à desmesura do poder e encontra sua própria dignidade no dissentimento. Assim

o entendeu Dreyman, dedicando seu romance a esse anônimo agente, seu anjo protetor²¹ que o livrou de um possível tratamento nas celas da Hohenschönhausen.²²

Dreyman também mudara. Com o suicídio do amigo, o dramaturgo escolhe, finalmente, seu campo – porque, paradoxalmente, resistir a regimes autoritários exige posicionamentos, e radicais. É, de certa forma, heroico.²³ Dreyman se transforma diante da angústia submissa da mulher, diante do sofrimento do amigo e diante da obra de arte – a partitura – que lhe é oferecida quase como se Jerska suplicasse que fosse, ele próprio, um “homem de bem”. Mudara, enfim, para acordar-se a sua consciência.

²¹ Não é sem notar a referência ao filme de Wim Wenders de 1987, *Asas do desejo*, esses anjos sobre Berlim capazes de reconhecer as dores e os afetos humanos.

²² Muito já se comentou a maneira pela qual o diretor concebe essa personagem – e não faltaram detratores. O diretor do Memorial da STASI, por exemplo, recusou-se a ceder o espaço para as locações do filme. Considera o roteiro de Donnesmarck um logro e uma afronta à memória das vítimas do regime soviético: “jamais, afirmou, um agente ajudou suas vítimas”. A escolha do cineasta soa para ele uma espécie de absolvição que parece sugerir que funcionários da polícia política agiram como resistentes ou, ao menos, tal qual Wiesler, deixaram de denunciar quem espionavam. Excessiva suspeita, parece-me, diante das intenções do cineasta.

²³ Não à toa seu codinome nos relatórios da STASI é “Lazlo”, a heroica personagem da resistência tcheca ao nazismo do filme *Casablanca*, de 1943, de Michael Curtiz.

Wiesler viu-se confrontado a uma escolha ainda mais radical: ele deve, também heroicamente, mentir, transformar-se em falsário dos documentos oficiais.

Um interessante comentário aponta o quanto a escrita – o artifício da palavra e seus estilos – mantém-se como elemento subjacente ao filme: notas, fichas, relatórios, artigos, livros, peças teatrais, partituras... (Cadoret, 2008). A palavra libertária, primeiro, um meio de sublevação: a peça teatral, o manifesto contra a “lista negra”, a escrita musical – a *Sonata para um homem bom* –, o artigo-denúncia de Dreyman, seu romance dedicado ao agente... Seu exato oposto é a escrita da falsificação, a mentira instruída por essa teia de dominação que designa, vigia e aprisiona a palavra subversiva em extensos relatórios, processos e interrogatórios. Entre uma e outra, a contrafação operada por Wiesler a essa mentira institucional: este homem, o único, aliás, fiel às ordens, aos seus superiores e à ideologia, essa engrenagem perfeita da máquina de triturar, é quem revela o horror da razão estatal.

Na intriga, bom número de acontecimentos baliza essa evolução da personagem, nenhum de fato irrelevante, porque atingem o foro íntimo (que aqui trato por consciência moral), que os regimes totalitários, misto de ideologia e terror, suspeitam, sobretudo em suas manifestações afetivas, e buscam absorver ou destruir (a técnica interrogatória da “confissão”, por exemplo,

quer sobretudo des-personalizar o prisioneiro, retirando ao indivíduo a ciência e a consciência íntima que tem da verdade). *Voyeur*, Wiesler é verdadeiro demiurgo, espectador da vida que não é a sua, e que compara a sua: “eu sou sua audiência”, dirá ele a Christa-Maria, num fortuito encontro no café, para logo corrigir, “eu sou seu secreto e anônimo espectador”... A ambiguidade da frase é evidente: o agente policial é, de fato e tristemente, o espião daqueles que denuncia em segredo.

Mas, se virtude há, em Wiesler, é a de ter descoberto, contra o sistema, a existência de um “eu próprio” a partir do qual *ajuizará*. Conheceu, enfim, a intransponível e exigente dimensão ética da autonomia. Esse Eu, porém, não é a simples interioridade, mas o solilóquio mantido consigo mesmo a partir da escuta contemplativa da vida dos outros... O momento importante é aquele em que Dreyman, recebendo a notícia do suicídio do amigo Jerska, executa a *Sonata* (*Sonate des guten Menschen*). Wiesler, esse homem perto de inculto, glacial e aparentemente insensível à beleza e à bondade, é tomado de emoção estética à audição dessa partitura melancólica que Dreyman interpreta ao piano. O longo plano que se segue – passando do pianista ao rosto de Wiesler, primeiro impassível, que a câmera aos poucos revela comovido – mostra que a música, quase imperceptivelmente, atinge-o como pura emoção interna,

como revela magistralmente sua expressão de infinita tristeza. Quem poderia, depois de ouvir essa música, ser um homem mau?

Se é verdade que a arte, a moral e a política – e a justiça – encontram-se entrelaçadas no filme (Saillours, 2010), não se trata, para Donnersmarck, de propor o belo como propedêutica da moral nem de exaltar o nobre ideal da dignidade e da liberdade humanas. Gerd Wiesler é já um homem destruído, como aquela sociedade que vitimara cada um de seus membros.²⁴ Sua intenção, parece-me, é indagar do papel dos afetos morais como fundo de resistência a regimes totalitários.

Não são poucas as cenas em que Wiesler orienta-se como um autômato, obediente a sua pulsão primeira, nele moldada como uma segunda natureza – esse hábito e esses gestos perfeitamente introjetados e repetitivos da dissimulação, da desconfiança, da impassibilidade, da permanente vigilância.

²⁴ Derrubado o Muro de pedra, incorporada a Alemanha oriental à Europa e demonstrada a fragilidade da vida pós-reunificação, um “muro” permanece persistente na cabeça de cada alemão. As cicatrizes das guerras e do totalitarismo são ainda evidentes e as plagas ainda bem dolorosas. Não à toa cresce na Alemanha o fenômeno que parecia sepultado: o nazismo e o antissemismo, tingido de forte xenofobia, que se teme, aliás, reprimir (Peralva, 1993 e Costa e Boatcã, 2013). Vicejam neste ambiente autoritário em que cresceram. Sobram, porém, os nostálgicos dessa era sombria: é o que chamam de *Ostalgie*, uma espécie de sentimento difuso de que a vida, na velha Alemanha oriental, soava “boa” e mais “feliz” (é este, de certa forma, o sentimento que anima o filme *Adeus Lenin*), uma concepção de “felicidade” por certo bem distante daquela encontrada por Gerd Wiesler na contemplação da “vida boa” de suas vítimas...

O momento da mudança começa com a constatação da avidez de seu antigo colega de turma e da intolerável onipotência do Ministro. A transformação prossegue, porém, mais simbólica e mais forte, a partir da sua função de ouvinte/espectador da vida do outro, que o leva justamente a recusar esse seu melancólico estatuto. O que sugere a personagem de Wiesler é a descoberta de um imperativo: “não se desprezar em segredo, aos seus próprios olhos” (Romano, 1985). É nessa reserva moral – você é um homem bom, lhe dissera Christa-Maria no encontro fortuito do café... – abrigada no foro íntimo que Wiesler encontra sua liberdade. Mas não aquela do recolhimento ao privado: parece ter descoberto também que, contra a opressão e a mentira, não basta o protesto interno da consciência individual. É, porém, em nome e a partir dele que *age*.

Cada um a seu modo, Georg e Wiesler buscam encontrar, contra a imoralidade da desrazão de Estado totalitário, a virtude do ato individual. Assim como os cenários não são monumentais, assim como a narrativa fílmica de *Donnersmarck* recusa a grandiosidade, também essas personagens apresentam-se para nós como anti-espetaculares, anti-heróis, de fato: não são, propriamente, indivíduos de “boa-fé”; entregaram-se, apenas, à prática dos atos justos (Höffe, 2006). Vão ao encontro, por isso, de sua própria humanidade. Pouco fariam, e pouco poderiam

fazer, contra as tiranias, mas provocam em nós o amor e a gratidão pelos homens de bem. *A Vida dos outros* talvez nos ensine que vale a pena permanecer humanos.

REFERÊNCIAS

ASH, Timothy G. *Nós, o povo. A Revolução de 1989 em Varsóvia, Budapeste, Berlim*. São Paulo, Cia. das Letras, 1990. Tradução de Tomás Rosa Bueno.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, Papyrus, 2003. Tradução de Eloisa Araujo Ribeiro.

CADORET, Erwan. “Le cinéma: leçons d’histoire”, mars 2008, revista eletrônica:
http://www.clairobcur.info/files/429/LACBLaviedesautres_ECadoret.pdf.

CLAUDÍN, Fernando. *A Oposição no “socialismo real”. União Soviética, Hungria, Polônia, Tcheco-Eslováquia (1953-1980)*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1981. Tradução de Felipe José Lindoso.

COSTA, Sergio e BOATCÃ, Manuela. *Corpos e fronteiras. Uma conversa com Ella Shoat*. *Novos Estudos Cebrap*, no. 97, São Paulo, nov. 2013.

DOMÍNGUEZ AVILA, Carlos F. A Queda do Muro de Berlim: um estudo com fontes brasileiras. *Rev. Sociol. Polít.*, v. 18, n. 37, out. 2010.

Estado de São Paulo, 8/11/2009.

FURET, François. Le passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XXème siècle. Paris, Laffont/Calmann-Lévy, 1995.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.

HÖFFE, Otfried. *Justiça política. Fundamentação de uma filosofia crítica do direito e do Estado*. São Paulo, Martins Fontes, 2006. Tradução de Ernildo Stein, especialmente Parte III.

HOLLITZER, Tobias. Entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, 8/11/2009.

KOLLERITZ, Fernando. A apostasia comunista: a subjetividade como política. *Revista Brasileira de História*, vol. 19, no. 38. São Paulo, 1999.

Libération, Paris, 19/03/2007.

LUHMANN, Niklas. *O amor como paixão. A codificação da intimidade*. Rio de Janeiro/Lisboa, Bertrand Brasil/Difel, 1991.

MEYER, Michael. *Le Roman de l'Allemagne*. Paris, Editions du Rocher, 2008.

MEYER, Michael. Entrevista a Antonio Gonçalves Filho no jornal *Estado de São Paulo*, 13/09/2009.

MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. *A Reunificação da Alemanha: do ideal socialista ao socialismo real*. São Paulo, Editora Unesp, 2009.

MONTOIA, Ana. Raymond Aron: o compromisso com a política *in* ALMEIDA FILHO, Agassiz e BARROS, Vinicius Soares de Campos. *Novo manual de Ciência Política*. São Paulo, Malheiros Editores, 2008.

NUSSBAUM, Martha. *A fragilidade da bondade. Fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2009. Tradução de Ana Aguiar Cotrim.

Objectif-Cinéma: <http://www.objectif-cinema.com/spip.php?article44>.

PERALVA, Angelina, A modernidade europeia e sua crise. *Lua Nova*, no. 30. São Paulo, agosto 1993.

PISIER, Evelyne. Totalitarisme et for intérieur *in* CURAPP. *Le For intérieur*, Paris/Amiens, PUF, 1995.

ROMANO, Roberto. *Kant e a Aufklärung, Corpo e cristal. Marx romântico*. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1985.

ROMANO, Roberto. A Tirania do olhar *Revista UNESP. O pensamento em crise e as artimanhas do poder*. São Paulo, Editora Unesp, 1988.

SAILLOURS, Claire. La Vie des Autres. *Implications philosophiques*, revista eletrônica, 2010. <http://www.implications-philosophiques.org/implications-esthetiques/varia-implications-esthetiques/la-vie-des-autres-1/3/>

TRANSNATIONAL Law Seminar: “The Law of Others: A Jurisprudential Reflection on *The Live of Others*”. *German Law Journal*, v. 9, n. 7, July 2008.

O MITO NO CINEMA* (*O FAROL* DE ROBERT EGGERS, 2019)

Francisco Ripó

“Os atores têm sorte. Podem escolher entre representar uma tragédia ou uma comédia, entre sofrer e divertir-se, entre rir ou derramar lágrimas. Na vida real é diferente. A maior parte dos homens e das mulheres é obrigada a desempenhar papéis para os quais não têm a menor qualificação. O mundo é uma cena de [cinema], mas os papéis foram mal distribuídos.” Oscar Wilde

Na sala de cinema, na escuridão, envolvidos pelo silêncio, os espectadores entregam-se às imagens na tela cinematográfica. O que interessa é o que se vê, uma fotografia primorosa, de puro requinte, assinada por Jarin Blaschke para o filme *O farol*, dirigido por Robert Eggers. É muito difícil saber como cada espectador receberá as cenas, com que olhos, com que alma, como pensará o significado de cada uma delas; contudo, o olhar as persegue e, com dificuldade, alcançará seu significado. O filme vem carregado de um simbolismo que parece sempre ocultar algo mais. Como bem observou um crítico, “sem soluções fáceis, o diretor deixa o espectador tão perdido quanto os seus protagonistas. Ele usa imagens impactantes e misteriosas. É preciso assistir tudo com

* Agradeço a Ana Montoia e Nildo Avelino pela leitura, crítica e correções.

atenção para que seja possível encontrar cada pista da história.”
(SILVA, 2020)

Com seu formato incomum, a construção do filme apresenta uma tela quase quadrada, hoje pouco usual, do tipo usado no expressionismo alemão dos anos 20 e 30. Filmado em preto e branco, com muito contraste, tem enquadramentos que remontam aos grandes diretores como Robert Wiene, Fritz Lang e Alfred Hitchcock. A lente utilizada e a maneira diferente de revelação do filme fazem com que a tonalidade do preto e branco, a impressão geral da época retratada e a composição dos quadros levem o público sentir, desde os primeiros minutos, uma forte ameaça: a claustrofobia é o primeiro elemento de preparação para que os instintos primitivos desses indivíduos venham à tona (cf. SANTIAGO, 2020).

O farol confronta o expectador com o mistério da boa sorte e da má sorte, dos encontros e desencontros que os gregos antigos davam o nome de Moiras, ou fiandeiras. São elas que sorteiam o quinhão que cabe a cada um viver e têm a tarefa de fiar, medir e cortar o fio da existência. As Moiras, junto com suas irmãs, as Fúrias, deusas que agem pelo interior do homem, colocam um jovem lenhador em marcha; atormentado por um crime, busca encontrar alguém que o ajude a apaziguar essas águas turbulentas em que se encontra mergulhado. Do outro lado

temos um velho homem do mar que é responsável por contratar um auxiliar para um árduo trabalho. O lenhador precisa encontrar alguém e o capitão tem a responsabilidade de contratar um trabalhador. É com esses fios que vamos tentar tecer o texto.

Um filme difícil e estranho no qual o futuro dos personagens aparentemente não nos importa, bem como seu passado. Não há uma história que se constrói, não há o percurso de um destino. A jornada de Thomas Wake (Willem Dafoe) e Ephraim Winslow (Robert Pattinson) começa no final do século XIX em uma embarcação que os leva para uma remota ilha da Nova Inglaterra. São dois estranhos um ao outro responsáveis pela manutenção de um farol.

Mergulhamos em um jogo de luz e sombra em que o bem e o mal não são o que se apresentam, os rótulos morais não dão conta do comportamento dos personagens que são conflituosos e viverão sempre em tensão, o que os levará a um combate de vida e morte. Encontram-se nesse espaço claustrofóbico, misterioso, ameaçador e fatal a tudo que é vivo, menos para as gaivotas. Thomas Wake é um homem que se diz capitão. Já esteve antes na ilha com outro ajudante que ali morreu e sobre o qual nada sabemos. É experiente e responsável pelo farol e cabe a ele a contratação de seu futuro auxiliar. Gosta de contar suas histórias

e de beber muito. É o único que tem acesso à luz do farol e deixa claro que o novato nunca o terá. Dá as orientações do que seu auxiliar tem de fazer, cobra por essas tarefas e sempre reclama que não foram bem feitas; anota tudo, deixando claro a posição superior que ocupa. Um homem de aspecto miserável e hábitos grotescos, em manifesta decadência e solidão.

Ephraim, ao contrário, inexperiente para aquele tipo de função, discreto, de hábitos refinados, cumpre as piores tarefas e passa os primeiros dias em silêncio. Os dois vão se conhecendo e entrelaçando tensão, conflito, erotismo, confronto e violência; há alguns e poucos momentos de descontração que acontecem principalmente durante as refeições. Thomas passa a maior parte do seu tempo trancado junto à luz do farol, Ephraim segue uma rotina de trabalho árduo. Mas alguns fenômenos estranhos começam a acontecer que, pelo que tudo indica, resultam de alucinações provocadas por culpas e segredos silenciados. A progressiva destruição dos dois personagens “é pontuada por intervenções sobrenaturais crescentes, como segredos da lâmpada do farol ou a presença altamente sexual de uma sereia voluptuosa. Ou será tudo delírio, dado que os homens apelam para uma mistura de querosene e mel para se embriagar?” (GIELOW, 2019).

O enredo do filme, escrito pelos irmãos Robert e Max Eggers, foi baseado em várias fontes: nos mitos gregos, em filmes antigos, em recortes de jornal do século XIX e em elementos da literatura sobre marinheiros. Uma delas foi a tragédia real ocorrida em 1801 com dois faroleiros galeses que ficaram presos em um farol durante uma tempestade. O cenário é uma ilha com um farol, uma casa de máquinas e o alojamento. Envolto por um nevoeiro e castigado por uma tempestade que se confunde com as paixões dos dois homens, a violência dos sons surge arrastando tudo como forças primordiais do mundo. É o som terrível da tempestade que ecoa no íntimo agitado dos personagens.

É nessa realidade que os corpos, as necessidades físicas mais elementares, o olhar, os diálogos, os gestos, a rotina diária de trabalho, vão ganhando, cada um a seu tempo, uma extrema importância na relação entre os dois homens. No começo do filme essa relação é permeada de silêncio, que será rompido quando um embate discursivo se instala, com intensos e longuíssimos diálogos e, entre eles, a revelação de um segredo. Esses diálogos fazem brilhar o talento e a impecável dramaturgia dos dois atores.

O SEGREDO

Na ilha, os dois personagens são atravessados por uma relação tempestuosa, evidenciando o fato de as circunstâncias que os envolvem serem realmente opressivas. Vemos duas figuras debilitadas pelo sofrimento, difíceis e sombrias. Ainda que paire em torno delas algo triste ou desagradável, parecendo que todas as duras condições de vida se manifestam na ilha, vê-se com suficiente clareza que é o sofrimento o que os entrelaça.

Em uma determinada cena em que estão bebendo, subitamente cada um começa a falar sobre sua vida. Esse momento não nos é indiferente, algo de profundo e grave surge que é impossível ignorar ou passar sem grande atenção para a próxima cena. Ephraim revela um segredo, uma falta que cometeu que se mantinha oculta; precisava encontrar alguém que o escute, alguém a quem pudesse falar sobre a causa do seu tormento. Não só isso, mas, sobretudo, alguém que compreendesse sua dor. Essa agitação é a causa dos seus delírios, ela nos revela sua outra identidade.

Com a revelação do seu segredo, tomamos conhecimento das paixões que o movem a perambular de lugar em lugar sem descanso. Ephraim tenta, sem sucesso, confessar para Thomas que, apesar dos seus esforços para conseguir uma ascensão de posição, no entanto, quem consegue é seu melhor amigo. Mata, então, seu ex-companheiro de trabalho e passa a viver com a

identidade do morto. Porém, o peso da culpa o atormenta; daí a necessidade de verbalizar, de enunciar seus segredos, suas faltas, procurando obter com isso uma tranquilidade de consciência. O discurso cura, possui efeitos terapêuticos. Foucault (2011) já havia descrito essa função entre os gregos e Delumeau (1991) a descreveu na prática cristã.

Ao confessar seus segredos, Ephraim vê em Thomas um amigo, um pai. Ele escolheu Thomas, porque estava certo de sua afeição e, também, por achar que conhecia suas fraquezas, que poderia confiar os mais íntimos segredos e esperava que Thomas o escutasse para salvá-lo desse mar turbulento das suas paixões, agindo como um lenitivo para o seu crime. Consciente da gravidade do seu ato, Ephraim precisava se livrar do peso que carregava e dos delírios que o ameaçam constantemente. O aprendiz, vencendo sua vergonha e temor, segue os seus impulsos.

Thomas, porém, não o encoraja como amigo e nem o ampara como um pai. Recusa-se, ao contrário, a ouvir a confissão; tenta até mesmo impedir que seja verbalizada. Assim, não se produz a esperada aliança entre os dois. Thomas começa a ouvir algo que ressoa no seu interior, mas não quer escutar; com isso, o clima entre os dois fica ameaçador. Os dois lutam e suas paixões

explodem como se fossem forças primitivas que os arrastam para a morte. Thomas está morto.

O lenhador não consegue sair das garras do seu tormento, pelo contrário comete mais um crime. A confissão traria um conforto interno, o gesto de Thomas em escutar teria uma eficácia mágica; a maior vantagem seria o alívio e uma tranquilidade na consciência do seu companheiro, mesmo não tendo a autoridade de um padre para dar a absolvição do ato que praticou. Ephraim corre para o farol, em pleno estado de delírio, acreditando que ao ter acesso a essa luz simbólica encontraria uma reconciliação consigo mesmo.

Para o cristão, a confissão é um bálsamo atestado pelo perdão divino que, em troca, exige a verbalização explícita capaz de expurgar tudo o que atormenta o íntimo (cf. DELUMEAU, 1991). Já na cultura antiga greco-romana, quando é preciso falar sobre si mesmo para outra pessoa, busca-se situar o seu mundo interno, suas paixões, por meio de um diálogo reflexivo para adequar à razão o sentido ignorado das paixões, das quais não se tem conhecimento, domínio, mas que se é responsável e que exige um outro para organizar os sentimentos e fortalecer a si mesmo nesse processo. Segundo Foucault (2011), a confissão para os gregos antigos é um exercício de si sobre si para obtenção do domínio de si mesmo. No cristianismo encontramos uma

prática da confissão na qual o indivíduo fala para encontrar o perdão devido, para buscar alívio daquilo que o constrange e tortura sua consciência.

Em todo caso, o drama de Ephraim é carregado de outro simbolismo que também traz à cena o antigo mito das Fúrias.

O QUE É O MITO

“Não, o mito não é uma mentira. O todo de uma mitologia é uma organização de imagens e narrativas simbólicas, metáforas das possibilidades da experiência humana e a realização de uma dada cultura num determinado tempo”. Joseph Campbell

Segundo Mircea Eliade (2000), tentar encontrar uma definição do mito que fosse aceita pelos estudiosos desse tema e, ao mesmo tempo, acessível ao público não especializado, seria uma tarefa que exige muito trabalho. Cada cultura tem uma realidade mitológica extremamente complexa que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares. Os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado ou do sobrenatural no mundo. É esse surgimento do sagrado que realmente fundamenta o mundo e o converte no que é hoje.

Poucos filmes como *O farol* colocam o espectador num face a face com a força mítica. *As sete faces do doutor Lao* de

George Pal (1964); *2001, uma odisseia no espaço* de Stanley Kubrick (1968); *Édipo Rei* de Pier-Paolo Pasolini (1968); *O labirinto do fauno* de Guillermo Del Toro (2006), foram alguns deles. Todos nos comunicam a importância e a perenidade dessa força que atravessa as épocas e os homens. Como diria Malinowski, quando

[...] estudado vivo, o mito [...] não é simbólico, não é uma expressão direta do interesse científico, mas uma ressurreição narrativa de uma realidade primordial, contada para a satisfação de intenções religiosas profundas, de desejos morais, de submissões sociais, de certezas e, até, de necessidades práticas. O mito cumpre, na cultura primitiva, uma função indispensável; expressa, acentua e codifica a crença; vigia a eficiência do ritual e de certas regras práticas para a orientação do homem. O mito é, assim, um ingrediente vital da civilização humana; não é uma fábula vã, mas uma força criadora ativa; não é uma explicação intelectual ou uma imagem artística, mas é um privilégio pragmático da fé primitiva e da sabedoria moral (MALINOWSKI *apud* JABOUILLE, 1997).

Experimentado em todas as culturas, o mito é uma representação coletiva que chegou até nós através de várias gerações; é sentido e vivenciado antes de ser compreendido e de tornar-se uma narrativa que compõe nossa maneira de ser e de estar no mundo. Por mais racional que seja, não há pensamento que não se mova “dentro de quadros míticos e, inconscientemente ou não, esses quadros estão presentes nas

manifestações do imaginário. É o mito que, na realidade existencial das culturas e da vida dos homens, distribui o papel da história” (JABOUILLE, 1997: XIV-XV). De uma perspectiva junguiana, Nise da Silveira dirá que os mitos agem no imaginário condensando “experiências vividas repetidamente durante milênios, experiências típicas pelas quais passaram (e ainda passam) os humanos.” (SILVEIRA, 1990: 129) Essa força, interior, atuante e criativa orienta o homem, surge como expressão coletiva diferente do pensamento lógico:

Não há mitos de contexto coordenado e elaborado, mas componentes típicos de mitos que continuam emergindo do inconsciente, cada noite, nos sonhos de homens, mulheres e crianças contemporâneos. Surgem reativados pelas condições atuais do sonhador que despertam ressonâncias de experiências já vividas pela espécie humana. Outras produções do inconsciente, tais como visões, alucinações, delírios, trazem sempre de permeio componentes míticos. (*Ibidem*: 131)

Lévi-Strauss lerá o mito como estrutura permanente que, como tal, estaria relacionada simultaneamente com o passado, o presente e o futuro. Procurando ilustrar seu argumento, o antropólogo nos dará um exemplo bastante interessante de mitos: as ideologias políticas.

Nada se assemelha mais ao pensamento mítico que a ideologia política. Em nossas sociedades contemporâneas, talvez esta tenha se limitado a

substituir aquele. Ora, o que faz o historiador quando evoca a Revolução Francesa? Ele se refere a uma sequência de acontecimentos passados, cujas consequências longínquas se fazem, sem dúvida, ainda sentir através de toda uma série, não reversível, de acontecimentos intermediários. Mas, para o homem político e para os que o seguem, a Revolução Francesa é uma realidade de outra ordem: sequência de acontecimentos passados, mas também esquema dotado de uma eficácia permanente, permitindo interpretar a estrutura social da França atual, os antagonismos que nela se manifestam, e entrever os lineamentos da evolução futura. (LÉVI-STRAUSS, 1996: 241)

“Naquele dia, tudo era possível”, são palavras não do historiador, mas do homem político; daquele que vive o passado, o presente e o futuro a um só tempo sem divisões ou encadeamentos. E isso só é possível pelo mito, esse fato linguístico, nos diz Lévi-Strauss, que nunca se confunde com a poesia, pois, ao contrário dela, é indiferente às traduções. Ou seja, na poesia se tem uma forma de linguagem difícil de ser traduzida para outra língua; qualquer que seja a tradução, sempre acarretará deformações e, em alguns casos, mutilações. Ao contrário, o valor do mito como mito persiste a despeito da pior tradução. Qualquer que seja nosso desconhecimento da língua e da cultura da população onde foi colhido, um mito é percebido como mito por qualquer leitor no mundo inteiro. E isso pelo fato de a substância do mito não se encontrar nem no estilo, nem no

modo da narração, nem na sintaxe, mas na história que é relatada (*Ibidem*: 241-242). Por isso o mito é uma mensagem, uma fala, que atravessa o tempo e as diferentes culturas, podendo chegar até nós mesmo através de filmes.

O ETERNO RETORNO DO MITO

“Essa é a espécie de homem que não é essencialmente virtuoso e justo e, todavia, não é por maldade ou vilania intrínsecas que ele cai em desgraça; é antes por um erro de discernimento, sendo ele um dos que ocupam altas posições e desfrutam de grande prosperidade, como Édipo.”
Aristóteles.

Ephraim, ao cometer a primeira falta, desencadeou forças internas até então desconhecidas por ele; forças que abalaram sua consciência, que ultrapassaram o seu entendimento interno e escapam à reflexão. As mesmas forças que perseguiram Alteia, Orestes, Édipo e tantos outros que buscaram libertar-se da humilhação, do peso da derrota que carregam dentro de si.

Édipo, por exemplo, já estava marcado pelas Fúrias antes mesmo de nascer. A tragédia de Édipo começa com o jovem Laio, exilado, voltando para Tebas e se casando com Jocasta; um oráculo sugere que ele não deve ser pai, pois o filho que nascesse desta união não só mataria o seu progenitor como seria o causador de uma terrível cadeia de desgraças. Contudo, Jocasta gera um filho de Laio, e

para evitar que a profecia do oráculo-se cumpra, abandona o recém-nascido para morrer. A criança, porém, é encontrada e recolhida.

Já adulto, Édipo ouve de um cidadão que não era filho do rei Pólipo de Corinto e de sua mulher Mérope, A revelação faz Édipo se dirigir a Delfos para consultar a pitonisa a respeito de sua ascendência; ela nada lhe diz a respeito dessa pergunta, mas revelou-lhe que ele um dia mataria seu pai e se casaria com sua própria mãe. Diante disso, não voltou mais a Corinto. Depois de um longo percurso cheio de aventuras e desventuras, Édipo se casa com a viúva de Laio, Jocasta, rainha de Tebas. É então que a peste assola a cidade a procura do culpado pela morte do rei Laio. Quando Édipo, pela revelação do pastor que o tinha recebido das mãos de seu pai para ser morto, conhece a verdade, em um gesto de inaudito desespero, arranca os olhos com as próprias mãos para ofuscar a visão do duplo crime que o torturava. Revelada a verdade do seu crime, Édipo exila-se, a peste se afasta e Tebas é redimida (cf. SÓFOCLES, 2008).

Orestes, por sua vez, mata a própria mãe e, como acontece com a maior parte dos assassinos, foi também acometido de delírios: “Não são simples fantasmas que me atemorizam; vejo-as muito bem! Elas estão ali! São as cadelas [furiosas] de minha mãe!” (ÉSQUILO, 2006: 140). Orestes sai em busca de sua purificação, que só seria possível após um julgamento efetuado em Atenas. Atenas,

deusa filha de Zeus e Métis, “proclama que o tribunal – primeiro a julgar um crime de homicídio – fica instituído [...] para sempre.” (KURY, 2006). Os juízes depositam seus votos e o último voto é o de Atena, o célebre voto de Minerva. Orestes foi absolvido da pena, mas não de sua culpa. Agora, julgado e “liberado exteriormente da perseguição das Fúrias, Orestes pediu a Apolo [deus filho de Zeus e de Latona] uma indicação do que deveria fazer a seguir. A Pítia [sacerdotisa de Apolo] responde-lhe que, para se livrar em definitivo da mania, da loucura, da opressão interna [...] deveria dirigir-se a Táurida”. (BRANDÃO, 2000: 92).

Fundado o primeiro tribunal humano, com o julgamento de Orestes, as Fúrias se integram a nova ordem da cidade. Assim, procura-se estabelecer um equilíbrio entre a antiga lei e a nova lei. Esboça-se uma nova noção de delito, fundando o direito regido pela cidade. A deusa Atena afirma a necessidade de abrir, na sociedade humana, espaço ao poder sinistro que as Fúrias encarnam. Nem a *phília*, amizade mútua, nem a *peithô*, a persuasão racional, bastavam para unir os cidadãos numa comunidade harmoniosa. A sociedade supõe a intervenção de potências de outra natureza que agem, não pela doçura e razão, mas por coerção e terror. Há casos, dizem as Fúrias, em que o terror é útil e guarda vigilante, tendo nos corações sua sede

permanente (cf. VERNANT; VIDAL-NAQUET,1999). Atena retoma esse tema. Segundo Vernant, a deusa dirá:

[...] sobre esse monte, doravante, o Respeito e o Temor, seu irmão, manterão os cidadãos afastados do crime. Que todo o terror não seja lançado fora da cidade, pois se nada temer, que mortal faz o que deve? (*idem*).

Essa força, o terror que emana das Fúrias, no plano das instituições humanas será benéfica aos cidadãos. A quem manterá afastados dos crimes de uns contra os outros .

DO SILÊNCIO À VERTIGEM DAS PALAVRAS: A IMAGEM DO MITO

“É lei que o sangue, uma vez derramado em plena terra, exija sangue novo. Um assassínio clama em altos brados pelas divinas Fúrias vingadoras, para que em nome das primeiras vítimas elas provoquem implacavelmente nova desgraça em seguida à antiga.” Ésquilo.

O silêncio deu vazão as palavras, até chegar em uma profusão de diálogos embalados pela bebida, falavam, e falavam muito, estavam ávidos por falar. É nesse instante fugidio da comunicação que o mito, embora não objetivado no cenário nem cristalizado em uma imagem, revela-se no discurso do aprendiz que tenta confessar os seus segredos. A fala em questão não isenta de perigos, dá voz a coisas ausentes, a lembranças do

passado; são palavras-imagens que Thomas recusa ouvir ou que ouve, mas não escuta. Ao se pronunciar o aprendiz despertara a imaginação de Thomas, trazendo a ele também recordações, lembranças dolorosas que culminaram em uma peleja entre os dois. Essa fala carregada de força contém a imagem do mito que vamos tratar.

O mito das Fúrias – que os helênicos chamavam de Erínias – está entre os mitos fundadores da cultura ocidental. Precursoras da justiça, essas deusas impingem ao homem os mais terríveis castigos. Forças primitivas da vingança divina, protetoras da ordem social, pertencem ao grupo das mais antigas divindades do panteão helênico e, por isso, não reconhecem a autoridade de outros deuses. Torturam o íntimo dos indivíduos roubando-lhes o sono, tirando-lhes o sossego e atormentando-os dia e noite. Interiorizadas, simbolizam o remorso, o sentimento de culpabilidade, a autodestruição de todos que se entregam ao sentimento de uma falta considerada inexpiável, causando delírios (cf. BRANDÃO, 2000).

Todos aqueles que colocam em perigo o grupo social ao qual pertence são punidos por essas divindades. Encarregam-se de velar, pelo interior do homem, a ordem das coisas; primeiro proibiam e advertiam, mas se não fossem atendidas tornavam-se implacáveis perseguindo o culpado que geralmente era morto ou

banido da cidade. Essa é a justiça imanente¹ que age no interior do criminoso. Exilado, o errante seguia de cidade em cidade, até encontrar alguém que o redimisse da sua falta por meio de certos rituais e de uma confissão. As Fúrias eram três e recebiam o nome de Alecto, a que não para, a implacável, a inominável; Tisífone, a que avalia a falta, a vingadora do crime, o castigo; e Megera, o rancor, aquela que inveja, a que tem aversão por algo. Com os cabelos mesclados de serpentes, com tochas e chicotes nas mãos, vão ao encalço dos faltosos ou se apresentam como cadelas que ladram e desafiam o culpado. (GRIMAL, 1997: 147). A própria ilha do filme, com sua natureza cruel e violenta, pode ser uma metáfora para as Fúrias, que punem o sangue derramado e os excessos cometidos.

O ERRO

“Erros cruéis de uma alma desalmada! Vede, mortais, o matador e o morto. Do mesmo sangue! Ai, infeliz de mim por minhas decisões irrefletidas! Ah! Filho meu! Levou-te, ainda imaturo, tão prematura morte – ai! Ai de mim! por minha irreflexão, não pela tua!” Sófocles.

¹ A justiça imanente tem sua origem quando uma parte dos testículos ensanguentados de Urano caíram sobre a Terra: são as potências vingadoras do sangue e de todos os excessos. Essa justiça age no íntimo de cada indivíduo, é a concepção mais antiga de falta, concepção que se atesta em um estado de sociedade pré-jurídica (cf. VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999).

O erro de Ephraim o leva para a aniquilação através da dor, da justiça imanente e da derrota. A dor do homem ao cometer um erro. Excessivo, violento, é o sofrimento pelo qual passa e, ao longo do filme, aos poucos vai sendo devorado por um remorso insuportável que o leva a ter delírios. A ilha e Thomas compõem os ingredientes para essa exposição da dor, mas não são a causa dos delírios. Essa loucura do erro os gregos davam o nome de *Erinýs*, que assedia o indivíduo a partir de seu interior, penetra-o como uma força maléfica. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999)

A derrota de Ephraim acontece quando as exigências de Thomas predominam impondo tarefas humilhantes. O auxiliar é marcado e dominado por seu sofrimento, não tem força interna, sai de sua razão, transferindo para forças estranhas a opressão interna que sente; seus delírios são uma experiência real. A justiça antiga, conduzida pelas Fúrias que castiga, leva Ephraim à loucura e a cometer um novo homicídio: todo sangue derramado clama por mais sangue, mesmo que seja de uma nova vítima. Essa vítima, no caso, foi Thomas.

Ephraim sai em busca da luz do farol. Essa luz indecifrável não o liberta, não o libera dos seus crimes; ao contrário, torna-se um signo sombrio de morte; em vez de bálsamo, veneno mortífero. A luz transformou-se em fogo que aniquila, na Quimera: um misto de cabra e de leão que lança chamas pela

boca, queima, extermina. Segundo Junito Brandão (2000), há na Quimera um simbolismo complexo de criações imaginárias que nascem nas profundezas do inconsciente, configurando, possivelmente, desejos exasperados pela frustração – lembremos que Ephraim se sente frustrado a promoção que almejava, pelo qual fez tanto esforço e que, devido a isso, matara o amigo, dando início a sua tortura. Mas agora ele está morto, não conseguiu desfazer-se de suas Fúrias.

DE VOLTA AO LABIRINTO

“Nas fronteiras de si mesmo: ninguém saberia tudo o que sofri e sofro, nem sequer eu mesmo.” Cioran

O diretor de *O farol*, Robert Eggers, condena Ephraim e Thomas a uma realidade mitológica dramática. A leitura do filme pode partir por diversos caminhos, nos levando a um labiríntico subterrâneo de paixões. Thomas, em sua manifesta decadência e solidão, escolhera um jovem novato. Nesse estado de solidão improvável, a verdade a respeito desse ser miserável e digno de compaixão nos leva a um nó, no enredo, que ata o destino dos personagens. Temos o velho capitão com o poder, ou a responsabilidade, de contratar um trabalhador, mas que cede às suas paixões. Isso fica claro na ilha com uma tumultuosa relação entre os dois personagens. Como dirá Victoria Hope (2019):

[...] a tensão física e sexual entre [Thomas e Ephraim] é nítida e conforme a trama se desenvolve, os nervos de ambos [sobem à flor da pele] em momentos de quase beijos ou abraços apaixonados, seguidos por socos, xingamentos e berros. Em momentos [que Thomas e Ephraim passam] pelo que se pode ser chamado de estágios de um relacionamento amoroso, porém de forma bem violenta. O amor do capitão pelo mais novo é semelhante ao de um pai que ama o seu filho e vice versa, mas em certos momentos, esse sentimento se distorce e se torna em ódio e desejo.

A tensão na trama entre os personagens e o desfecho com a morte dos dois não se deveram ao encontro fortuito entre eles, mas consumam-se na preferência do veterano do mar. A opção de Thomas recai em um companheiro inábil para ajudar nas tarefas do farol; essa escolha é o ponto culminante da urdidura dos personagens que veio a fundir o passado e o presente de ambos nessa jornada na ilha. Aqui entra o papel das Moiras que unem os dois.

O velho capitão é responsável por contratar alguém; ao encontrar Ephraim, o seu mundo é penetrado pela dinâmica da vida; com suas motivações internas contrata um desconhecido, um inexperiente com a labuta do mar, um lenheiro para uma lida árdua em um local inóspito; essa escolha desencadeia seu próprio fim. O erro de Thomas foi ter contratado um auxiliar despreparado, ter deixado suas emoções calarem sua razão.

O experiente lobo do mar, Thomas, também tinha um segredo adormecido que não o incomodava. Mas sua imaginação entra em ação quando Ephraim tenta fazer sua revelação. Isso produz um efeito de reminiscência na consciência de Thomas; ele não reflete sobre isso, mas diante de um perigo que está próximo de acontecer, se fecha, recusa-se a ouvir, recusa-se a lembrar de algo que também aconteceu com ele. Seu segredo morre com ele. Sua história, aparentemente simples, permanece inacessível. Sua solidão e morte só podem ser compreendidas com grande dificuldade. O fato é que o fio da vida foi cortado para ambos personagens. As Moiras, e suas irmãs, as Fúrias vingadoras do sangue derramado, cumpriram seu papel.

EPÍLOGO

“I can’t breathe / Não consigo respirar”.
George Floyd

O mito nos fala sobre aquilo que aconteceu, e que acontece, e nos mostra que entender o mito é entender o labirinto de caminhos que percorremos na nossa existência individual e coletiva. Se, como dissera Nietzsche (1996: 112), “o poeta é incapaz de poetar antes de ficar inconsciente ou de alienar a razão”, então, o mito é o vinho dos poetas, o néctar indispensável à poesia. Com sua força descomunal, ensina ser

trágico. Dioniso patrono das artes, deus da vinha, do vinho, do delírio místico e da inspiração, com suas procissões tumultuadas, com sua música festiva e alegre, com suas máscaras, nos oferece a comédia, o drama e nos revela a dimensão trágica da vida humana, fazendo uma catarse através dos atores, purificando esse terror e essa piedade das ações divinas encenadas no palco durante a antiguidade greco-romana.

Hoje isso também ocorre na sala do cinema em filmes como *O farol* que, ao transfigurar a morna paisagem da existência cotidiana aos olhos de todos os espectadores, nos mergulha em um mundo de imagens que vai além do filme; que fala sobre nós mesmos, nos dando a sensação de algo muito mais profundo do que se vê. Algo que escapa ao diretor, aos roteiristas e atores. Algo que fez o filme maior do que eles, mais profundo e expansivo. Trata-se da força do mito que percorre em belas imagens na tela e na dramaturgia dos atores.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Junito de Souza (2000). *Mitologia Grega*. 15ª. Ed. Petrópolis: Vozes.

DELUMEAU, Jean (1991). *A confissão e o perdão*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cia. das Letras.

ELIADE, Mircea (2000). *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva.

ÉSQUILO (2006). *Oréstia*. 7ª. Ed. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar.

FOUCAULT, Michel (2011). “Cristianismo e confissão”. Trad. Bruno Andreotti. In: _____. *Do governo dos vivos. Curso no Collège de France, 1979-1980 (excertos)*. Org. Nildo Avelino. São Paulo/Rio de Janeiro: CCS/Achiamé.

GIELOW, Igor (2019). “Desejo, masturbação e violência se misturam no terror 'O Farol'”. *Folha de S. Paulo* (Ilustrada), 27/10/2019.

GRIMAL, Pierre (1997). *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

HOPE, Victoria (2019). “O Farol (The Lighthouse)”. Disponível em: <https://www.amelie-mag.com/2019/10/review-o-farol-lighthouse.html>. Consultado em: jul. 2020.

JABOUILLE, Victor (1997). “Introdução à edição portuguesa”. In: GRIMAL, Pierre (1997). *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

KURY, Mário da Gama (2006). “Introdução”. In: ÉSQUILO. *Oréstia*. 7ª. Ed. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar.

NIETZSCHE, Friedrich (1996). *A origem da tragédia*. 7a. ed. Trad. Álvaro Riberiro. Lisboa: Guimarães Editores.

SANTIAGO, Luiz (2020). “Crítica | O Farol (2019)”. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-o-farol-2019/>. Consultado em: jun. 2020.

SILVA, Célio (2020). “‘O Farol’ cria experiência intrigante e perturbadora para amantes do terror e do suspense”. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2020/01/02/o-farol-cria-experiencia-intrigante-e-perturbadora-para-amantes-do-terror-e-do-suspense-g1-ja-viu.ghtml>. Consultado em: jul. 2020.

SILVEIRA, Nise (1990). *Jung, vida e obra*. 12^a. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

SÓFOCLES (2008). *Trilogia Tebana*. 13^a. Ed. Trad. Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Zahar.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre (1999). *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva.

ONDE SONHAM AS FORMIGAS VERDES E O PESADELO DO DESENVOLVIMENTO

Vancarder Brito Sousa

Assistir ao filme *Onde sonham as formigas verdes* (1984) do diretor alemão Werner Herzog na atualidade, no qual há um reconhecimento cada vez mais amplo de que a humanidade atravessa uma crise ambiental decorrente de seu modo de vida e dos ditames de sua economia, pode ajudar a revelar, sob a perspectiva do cinema, nuances fundamentais dessa crise. Entender portanto, o desenvolvimento desta crise, seu contexto, o perfil dos protagonistas e as dificuldades de enfrentamento por parte destes de uma temporalidade que tenciona sensibilidades frente ao sentimento do que nos tornamos e do nosso destino diante das consequências do funcionamento de um modelo de produção e consumo baseado na perseguição de um crescimento econômico ilimitado. Sob o olhar de Herzog, apresenta-se o delineamento do questionamento fundamental sobre o que somos e a busca de justificativa de nossas ações no cenário das pretensas certezas de uma modernidade que experimenta também sua própria crise.

Herzog em muito dos seus filmes traz a questão do binômio homem-natureza como fio condutor para a discussão

dos desassossegos representados pelo esforço de individuação do fazer humano, da jornada deste em sua busca identitária e da construção do universo cultural, em relação à sua inescapável condição natural. Deste enfrentamento entre homem e natureza, emerge com frequência a consciência da finitude, das limitações e do desespero desta constatação: um sentido religioso ou místico que enfrenta a consciência do fim inexorável de todas as coisas, sobretudo, de nossas certezas para engendramos soluções para os dilemas existenciais.

Algumas de suas obras traduzem, ora a metáfora de Prometeu, ora a de Ulisses, de uma jornada tortuosa de autoconhecimento, conquista e/ou libertação frente ao universo natural lido como adversário, mistério desafiante, porto de chegada, ou testamento do fim delineado pelas limitações e desejos humanos. Em sua vasta filmografia, películas como *Aguirre: A Cólera dos Deuses* (1972), *Fitzcarraldo* (1982), *O Homem Urso* (2005), entre muitos outros, contam a história dessa inquietação explorando o limiar da viagem de narradores (ou heróis), ora angustiados, alucinados; ora tomados em êxtase diante de uma condição de redução frente ao desafio de pensar, agir e existir diante do mundo natural, de controlá-lo, entendê-lo, sobreviver à razão que se mostra limitada para sugerir caminhos

seguros frente às interrogações finais da existência. E ao final do percurso, sucumbir.

Onde sonham as formigas verdes, apesar de se tratar de uma ficção, possui momentos quase documentais. Estes aproximam o espectador da noção que o enredo poderia estar-se desenrolando agora mesmo, em qualquer fronteira de expansão econômica de nossa sociedade em sua busca irrefletida, por recursos, alucinada pela acumulação.

O filme narra o encontro, sob forma de choque, entre os interesses de uma companhia mineradora em busca de urânio em terras consideradas sagradas para uma tribo de nativos originários da Austrália, em um cenário de aridez e desolação do interior desértico daquele continente. Duas cosmovisões antagonicas se enfrentam na disputa em torno dos sentidos de definição do mundo. Para os nativos, mais do que um ermo árido, estas terras seriam o lar das formigas verdes, com seus milhares de formigueiros gigantes subterrâneos onde estas sonhariam, garantindo a existência dos seres humanos e sua permanência no mundo.

Na trama, o cálculo frio e o pragmatismo demonstrado pela empresa mineradora, com também das instituições do Estado, se encontram longe de sensibilizar-se com a cosmo narrativa mítica de personagens para os quais o sonho das

formigas verdes é parte fundamental. A fissura no bloco de representações aparentemente monolíticas, moldado pelo cálculo econômico, engenharia, prazos e pelo argumento jurídico que fundamentam a ação de prospecção de minério se dá pela intervenção do geólogo responsável pelas buscas, Harckert Lance, que inesperadamente, e a contragosto de seus atônitos colegas e empregadores começa a desenvolver uma empatia cada vez maior com os nativos.

Harckert Lance é o passageiro escolhido por Herzog para significar o desconforto da percepção humana do esvaziamento, ou limitação da racionalidade, que tendo como sua única forma de composição das relações a instrumentalização das coisas e pessoas em função dos objetivos, não consegue mais dialogar com a natureza. A exasperação do geólogo em função das ameaças de desaparecimento do mundo ancestral dos nativos é o ponto de partida para uma discussão sobre os limites do paradigma de crescimento econômico que se confunde com a noção de desenvolvimento como mito, conforme afirma Celso Furtado (CAVALCANTI, 2003).

Harcket estaria se situando em um campo crítico no qual as dimensões social e ambiental se colocariam superior à meramente econômica, colocando em xeque o próprio mito do crescimento ao

aventurar-se no universo das sensibilidades que moldam o imaginário ecológico que preserva o lar das formigas verdes.

O Mundo tem experimentado nas últimas décadas uma especial preocupação com a questão ambiental. Consolida-se o entendimento que vivemos uma crise na qual não apenas muitos recursos naturais estão se mostrando cada vez mais escassos, como também, verifica-se a expansão de um comprometimento crescente de diversos serviços ambientais.

O questionamento contemporâneo sobre os limites do Progresso ganha contornos de um embate ético crescente, desde que a humanidade se deu conta da possibilidade de se autodestruir após as bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki. O Progresso econômico e seu suporte, o Progresso técnico e científico, incapazes de realizarem uma crítica a si mesmos, se voltaram a partir do Projeto Manhattan contra a humanidade, negando as promessas de emancipação contidas quando do rompimento do pensamento iluminista e da modernidade com a natureza. A partir de então a natureza passou representar um problema ético. O alvo do controle da ação humana total de Francis Bacon, agora necessita se revestir de uma inescapável reflexão bioética (CAPRA 2006, DUPAS 2008, PELIZZOLI 2011).

As ações humanas impulsionadas por um sistema produtivo industrial de larga escala, capitalista e globalizante,

marcado por um *ethos* consumista, social e ambientalmente insustentável, expõe à situação de risco diversos ambientes, populações mais vulneráveis e a própria reprodução da vida humana em um futuro próximo – pelo menos nos moldes da organização societária que conhecemos agora – em função das alterações ambientais como esgotamento dos solos, contaminação de mananciais, mares, extermínio de espécies animais, vegetais e seus habitats, e, sobretudo, das mudanças climáticas relativas às emissões de gases de efeito estufa, como alertado pelo Painel Intergovernamental Sobre as Mudanças Climáticas da ONU (IPCC) a partir de 1988. (ALMEIDA 2007; BENSUSAN, 2008; DUPAS, 2008).

Essa ordem de problemas recentes tem chamado atenção crescente do pensamento ecológico que procura esclarecer além do resultado dos impactos ambientais de caráter antrópico, também relacioná-los como uma lógica social de atuação e percepção da relação entre homem e natureza na contemporaneidade. Há um relativo consenso hoje que estamos diante do agravamento da cisão cognitiva entre homem e natureza, o que possibilitou o alcance tão largo dos impactos ambientais alicerçados na modernidade e de sua visão instrumental da natureza em função do referencial iluminista e cartesiano (CAPRA, 2006).

A percepção de que a modernidade tardia, ou pós-modernidade, trouxe uma nova forma de convivência com a questão ambiental e da relação homem-meio ambiente faz pensar sobre a estruturação da sociedade contemporânea a partir dos riscos inerentes à sua reprodução, e da emergência uma racionalidade reflexiva que se coloca como motivo, meio e forma de convivência com a disseminação desses riscos. (BECK, 2010).

Uma resposta contemporânea aos percalços do crescimento econômico e das correntes que defendem a noção de desenvolvimento sustentável sob uma perspectiva capitalista tem sido elaborada e contrapostas pela Ecologia Profunda e da Ecologia Social. Para os ecologistas profundos, as reservas naturais ainda existentes na terra deveriam de manter de forma intocada. Essa ordem de ação estaria alicerçada na ideia de que a natureza seria sagrada, uma dádiva ante a qual o desenvolvimento econômico deveria ser contido, sentimento esse vivido plenamente por algumas comunidades indígenas e pequenos grupos tradicionais que vivem de forma mais integrada à natureza. Os ecologistas profundos encontram eco em algumas proposições de outra corrente ecológica contestadora do desenvolvimentismo, os ecologistas sociais. Porém, para estes, não são mais importantes as características, sagradas, espirituais ou transcendentais que a natureza traria em si, o desenvolvimento sustentável deve se voltar

para os mais pobres sob a égide da justiça social e da ética ambiental (DUPAS, 2008; RODRIGUEZ, 2009).

Tendo como pano de fundo uma ordem de evidências que revela outra possibilidade de compreensão da relação homem-meio, a dignidade associada à experiência mítico-ecológica dos aborígenes, Harcket se propõe a algo que lembra uma jornada antropológica de aproximação do mundo simbólico da tribo. À medida que abandona sua zona de segurança em favor da transposição da barreira etnocêntrica entre os dois mundos, ele se refaz para resignificar esse outro oculto pelo preconceito, condenado a marginalidade, reforçada sob a condição de enquadramento cultural desse povo sob a condição de exotividade.

No percurso, um Harckert Lance com nuances de etnólogo, resolutivo, projeta-se em um isolamento crescente em relação aos seus companheiros da mineradora. Quanto mais se aprofunda no universo imaginário associado aos aborígenes mais ele se aproxima da máxima do trabalho do etnólogo que lembra Roberto DaMatta em seu “Ofício de Etnólogo, ou como ter ‘*anthropological blues*’” (DaMATTA, 1985), transformar o exótico em familiar e o familiar em exótico. A verdade anterior que trazia sobre a vida dos nativos já não lhe bastava.

A solitária viagem de descoberta intersubjetiva de Harcket Lance se mostra acompanhada de *anthropological blues*, uma

viagem sentimental e emotiva, de descobertas e perdas. Na qual, o martelar em sua consciência de um contínuo repetitivo de verdades esquecidas pela civilização, o fazem reformular sua própria condição.

O Harcket do final da jornada é definitivamente diferente do que a iniciou. O final da jornada é o começo de outra, na qual o contato intersubjetivo com outro mundo deitou por terra suas crenças e sentidos. O Harcket Lance que emerge do filme é um herói que parte em cruzada por outra subjetividade, pela possibilidade de uma esperança sofrida, quase perdida, sufocada pelo mito do crescimento ilimitado.

Difícil não se render à melancolia pelo que nos tornamos, pela percepção da quase absoluta falta de meios para nos educarmos para a sensibilidade, para o outro, para as coisas do mundo que fazem alguma diferença, além de todo relógio, além de toda correria, de tudo que a última moda nos impõe como referência sobre o mundo, é preciso frisar, árido na extrema dificuldade de introduzir a solidariedade e ética ambiental entre os cânones de sua reprodução.

Coisas que estão por aí desde a aurora da humanidade, o sonho, a sensibilidade de ouvir o mundo. Se tomado como uma metáfora, o sonho das formigas verdes seria algum sonho não modelado por padrões sejam mercadológicos, consumistas,

científicos e, porque não, religiosos. O sonho das formigas verdes é o sonho fundamental, arquetípico e guardaria algo de precioso que nossos sistemas de explicação do amor, da vida, das coisas, do Além não seriam capazes de alcançar por absoluta falta de capacidade de sentir, menos do que controlar e explicar. A capacidade de sentir, bem como a de narrar nosso sonho comum estaria definitivamente comprometida em nosso tempo.

A tristeza pelo fim das formigas verdes é uma lágrima pela perda de um caminho que sequer sabermos com certeza se existiu. O sonho das formigas verdes vivido pelos nativos fala sobre um tipo de cuidado e de doação. Versa sobre o como a humanidade se perdeu calculando a velocidade do distanciamento das galáxias mais distantes no universo, e como poderíamos estar rumando para o nosso ponto de partida no universo ao mesmo tempo em que nos distanciamos deste. Motivo da conversa do geólogo com um dos anciãos da tribo:

– Pura bobagem tudo isso! Vocês perdem muito tempo com coisas inúteis. Disse o ancião ao geólogo.

Estamos condenados a viver no tempo que nós próprios criamos. Seria um alívio pensar que poderíamos mudar as bases epistemológicas de nossa civilização. Em seu exílio auto imposto,

Harckert parece dar-se conta que é impossível. Que para humanidade é preciso correr, fazer coisas, comprar, consumir, pois a vida, inexoravelmente, passa e nada volta.

O sonho das formigas verdes é o nosso derradeiro sonho que está se transformando em pesadelo? Derrotado em sua luta, o herói desiste de sua luta quixotesca e se perde em um solitário caminho de retorno à natureza ou toma o rumo de uma outra modernidade?

As explosões que perfuram o solo para encontrar urânio, que haviam sido interrompidas pela resistência dos nativos narrada no filme, são retomadas.

As formigas verdes talvez nunca mais sonhem.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Fernando. *Os desafios da sustentabilidade: uma ruptura urgente*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

BECK, Ulrich. *Sociedade de risco: rumo a uma outra modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2010.

BENSUSAN, Nurit. *Seria melhor ladrilhar: biodiversidade, como para que e por quê*. Brasília: UNB, 2008.

CAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação: a ciência, a sociedade e a cultura emergente*. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAVALCANTI, Clóvis. Meio ambiente, Celso Furtado e o desenvolvimento como falácia. *Ambiente & Sociedade* – v. V, n. 2 - ago./dez. 2002 - v. VI – n. 1 - jan./jul. 2003.

DaMATTA, Roberto. O ofício do etnólogo, ou como ter “anthropological blues”. In. NUNES, Edson de Oliveira (Org.). *A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. São Paulo: Zahar, 1985.

DUPAS, Gilberto. *Meio ambiente e crescimento econômico: tensões estruturais*. São Paulo: UNESP, 2008.

PELIZZOLI, Marcelo L. *Homo Ecologicus: ética, educação ambiental e práticas vitais*. Caxias do Sul: EDUCS, 2011.

RODRIGUEZ, José M. M.; SILVA, Edson Vicente da. *Educação ambiental e desenvolvimento sustentável: problemática, tendências e desafios*. Fortaleza: UFC, 2009.

A INTERLOCUÇÃO ENTRE A SÉTIMA ARTE E O DIREITO NO JULGAMENTO DE NUREMBERG

Ielbo M. Lobo de Souza

INTRODUÇÃO

Há muitos documentários e filmes retratando dramas que se desenrolam dentro e fora de um tribunal de justiça. Deste grupo, saliente-se dois filmes que abordam o histórico julgamento de Nuremberg: um filme intitulado *Nuremberg: Nazis on Trial*, produzido pela BBC e veiculado em 2006, e uma minissérie produzida pela TNT, e divulgada em 2000, intitulada *Nuremberg*. Com elencos de primeira grandeza, um cenário rico, e um roteiro bem elaborado, os filmes não são propriamente um documentário histórico, mas um drama que mistura história com ficção e uma certa dose de romance envolvendo alguns protagonistas. Os filmes procuram retratar um evento marcante na história da humanidade: num caso sem precedentes, indivíduos do mais alto escalão de um governo, que praticaram crimes gravíssimos durante uma guerra, foram julgados e punidos. A importância de um filme que registre este evento como lição para as futuras gerações não deve ser minimizada.

O JULGAMENTO DE NUREMBERG: ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE

Os filmes concentram-se no julgamento em si, embora não deixassem de aludir, naturalmente, às causas imediatas que provocaram a iniciativa da instituição de um tribunal militar internacional para o julgamento dos crimes cometidos durante a guerra, quais sejam, os horrores da guerra. As discussões preliminares, entre as potências aliadas vitoriosas na guerra, acerca da definição da política de tratamento dos nazistas, especialmente a liderança do Partido Nazista, os membros do governo de Hitler e o Alto-Comando das forças armadas, que cometeram graves crimes internacionais, começou ainda durante a guerra, nas conferências de Moscou (1943) e Yalta (1945) (REPORT, 1945b). Em 1945, os representantes da França, Reino Unido, Estados Unidos e União Soviética concluíram as negociações e decidiram pela instalação de um tribunal militar internacional ad hoc, que teria jurisdição especial para julgar os criminosos de guerra nazistas. O ajuste foi incorporado em dois instrumentos escritos: o Acordo e o anexo Estatuto do Tribunal Militar Internacional (AGREEMENT, 1951). O Acordo recebeu essa terminologia para evidenciar sua natureza jurídica de acordo executivo, algo proposto pelos Estados Unidos. A vantagem de um acordo executivo residia na dispensa da

exigibilidade de sua submissão ao consentimento prévio do Senado norte-americano, evitando eventuais emendas ou mesmo a sua rejeição, o que abreviaria o processo de constituição do Tribunal.

A ideia de instalar um tribunal internacional num processo que reuniria participantes de vários países e quatro línguas diferentes (inglês, francês, russo e alemão) gerou um problema logístico enorme, que foi retratado pelos filmes: como assegurar que os participantes do procedimento judicial, nativos de diversas línguas, seriam ouvidos e entendidos? Pela primeira vez, efetuou-se uma operação de tradução simultânea, traduzindo-se ao mesmo tempo, para as quatro línguas, todas as etapas do julgamento. Esta solução aplica-se até hoje em tribunais internacionais e organizações internacionais.

Decidiu-se também que o julgamento de Nuremberg seria público, com acesso aberto a civis e membros credenciados da imprensa internacional. Qual a razão que inspirou a publicização do julgamento? Estimou-se que um julgamento público irradiaria os padrões da humanidade em conflitos armados futuros, deixando um legado inestimável para o direito internacional e para a paz e segurança internacionais. A elaboração de documentários históricos sobre o julgamento de Nuremberg ajudou a perenizar esse legado. Os filmes também mostram o

cuidado dos representantes negociadores em escolher Nuremberg como a sede do julgamento, o que fizeram por dois motivos principais: nesta cidade realizaram-se os grandes comícios do partido nazista na década de 30, e ela sediava um palácio da justiça que podia ser reformado e tornado pronto em pouco tempo para as atividades do futuro tribunal.

A publicidade do julgamento era uma faca de dois gumes: se, por um lado, podia servir de lição para as futuras gerações, por outro lado, estaria expondo o tribunal à crítica de “justiça dos vitoriosos”. Resguardando-se antecipadamente desta crítica, o Estatuto do Tribunal conferia aos réus o direito à ampla defesa (AGREEMENT, 1951). Esperava-se também que a prova cabal dos graves crimes cometidos pelos réus nazistas aplacaria o juízo de falta de imparcialidade.

Os réus nazistas foram julgados por três crimes internacionais: crimes contra a paz, crimes de guerra, e crimes contra a humanidade. Segundo o Estatuto do Tribunal, os crimes contra a paz abrangiam o “planejamento, preparação, iniciação ou execução de uma guerra de agressão, ou uma guerra em violação de tratados internacionais, acordos e garantias, ou a participação num plano ou conspiração conjunta para a consecução de qualquer dos citados”. Os crimes de guerra constituíam violações das leis e costumes de guerra, *i.e.*, das

normas internacionais que regulam os conflitos armados, seja de caráter convencional ou costumeiro. O terceiro e último tipo penal era os crimes contra a humanidade, que foram definidos ilustrativamente como:

[...] homicídio, extermínio, escravização, deportação, e outros atos desumanos cometidos contra qualquer população civil, antes ou durante a guerra, ou perseguições baseadas em razões religiosas, raciais ou políticas, em execução de, ou conectadas com qualquer crime dentro da jurisdição do Tribunal, quando ou não em violação da lei doméstica do país onde foram perpetrados (AGREEMENT, 1951, p. 288).

Os três tipos penais abarcaram todos as espécies de atrocidades cometidas na guerra, tais como as deportações em massa de populações, bombardeio de cidades, assassinio de prisioneiros de guerra, e trabalho escravo. O genocídio praticado contra os judeus de diversas nacionalidades, por exemplo, enquadrou-se perfeitamente no tipo penal de “crimes contra a humanidade”. Posteriormente, o crime internacional de genocídio será destacado dos crimes contra a humanidade para se tornar um tipo penal próprio.

O julgamento foi o foco dos filmes sobre Nuremberg, os quais foram exitosos em mostrar as tensões e disputas, explícitas e implícitas, na sede do tribunal e fora dela. Na vida real, o julgamento teve início em 20 de novembro de 1945 e encerrou-se

em 1 de outubro de 1946, quando as sentenças foram pronunciadas. Vinte e dois réus foram julgados, dos quais dezenove foram considerados culpados de um ou mais crimes arrolados na Denúncia, e três foram absolvidos (Hjalmar Schacht, Franz von Papen e Hans Fritzsche). As sentenças condenatórias variaram da pena de prisão (por tempo determinado ou perpétua) à pena capital (morte por enforcamento). Dentre os condenados à pena capital, estavam Hermann Göring (Comandante da Luftwaffe e Plenipotenciário para o Plano Quadrienal) e Martin Bormann (*Reichsleiter* e Secretário particular de Hitler). Os filmes dedicam atenção especial a Göring, que no julgamento foi o mais proeminente articulador e defensor das políticas nazistas, para fazer um contraste pessoal entre ele e o promotor norte-americano. O momento em que o tribunal proferiu as sentenças foi o ápice do drama, muito bem retratado nos filmes. Quanto às organizações nazistas, quatro delas foram julgadas criminosas, entre as quais a Gestapo e a SD (*Sicherheitsdienst des Reichsführer*). A caracterização dessas organizações como criminosas permitiu que alguns de seus membros mais notórios pudessem posteriormente ser responsabilizados criminalmente (JUDGMENT, 1947).

A demonstração dos crimes cometidos não foi tarefa demasiadamente difícil, pois o cabedal de provas documentais e

testemunhais era surpreendente. Além dos depoimentos dos réus, mais de duas centenas de testemunhas foram ouvidas. Foram também apresentadas mais de quatro mil provas documentais, muitas das quais produzidas originalmente pelos próprios réus no exercício pretérito de suas funções oficiais, além de filmes e fotografias (REPORT, 1945a).

Para a comprovação dos crimes contra a paz, ou crime de agressão, o Tribunal reportou-se às sucessivas e injustificadas invasões ou ataques contra doze países, incluindo a Polônia, Holanda, França e União Soviética, e à violação de diversos tratados internacionais e compromissos assumidos pela Alemanha, tais como o Tratado de Paz de Versalhes, o Pacto para a Renúncia da Guerra como Instrumento de Política Nacional (1928), e os Tratados de Garantia Mútua de 1925 (JUDGMENT, 1947).

A RELEVÂNCIA DE NUREMBERG

Um dos protagonistas retratados nos filmes foi Robert Jackson, juiz da Suprema Corte norte-americana que atuou no julgamento de Nuremberg como um dos principais promotores de justiça. As suas alegações finais, ao encerrar o caso pela promotoria, foram o ponto alto dos filmes. Na vida real, ao findar o julgamento, Jackson enviou um relatório final ao Presidente norte-americano, descrevendo as principais ações do Tribunal e opinando sobre qual

seria o legado do julgamento de Nuremberg. Jackson observou que, a partir de então, ninguém podia negar que os princípios de direito com base nos quais os líderes nazistas foram julgados “constituem o direito – o direito com uma sanção” (REPORT, 1945a, p. 437). Esta herança, Jackson prosseguiu, poderia não eliminar definitivamente guerras agressivas, mas fortaleceria as bases da paz e da tolerância, ditando ao mundo novos padrões mínimos de condutas a serem observados pelas nações. Finalizou Jackson asseverando que, na sua opinião, o julgamento de Nuremberg representaria o “avanço moral mais importante” resultante da guerra (REPORT, 1945a, p. 439).

Os filmes sobre o julgamento de Nuremberg não cobrem os desenvolvimentos normativos e jurisdicionais ocorridos ulteriormente. Vale a pena mencioná-los para que se saiba a extensão do impacto gerado por este julgamento na sociedade internacional e, portanto, a importância de um filme que procura retratá-lo.

Primeiramente, a comunidade internacional procurou consolidar os princípios de Nuremberg no direito internacional. Coube à Assembleia Geral da ONU, através da Comissão de Direito Internacional, esta tarefa. Ainda em 1946, Assembleia Geral adotou a Resolução 95(1), por unanimidade, que “[...] afirma os princípios de direito internacional reconhecidos pelo Estatuto do Tribunal de Nuremberg e o julgamento do Tribunal”.

Pouco depois, a Comissão de Direito Internacional (CDI) trabalhou, sob mandato da Assembleia Geral, num documento que expressou e descreveu os “Princípios de Direito Internacional reconhecidos pelo Estatuto do Tribunal de Nuremberg e o julgamento do Tribunal” (ILC, 1950). Fundados neste documento, a CDI elaborou, em 1996, um projeto de “Código de Crimes Contra a Paz e Segurança da Humanidade”, contendo o total de 20 (vinte) artigos (ILC, 1996). O Código apresenta uma enumeração descritiva e ampliada dos crimes internacionais destacados nos Princípios de Nuremberg, posto que o crime de genocídio e o crime contra as Nações Unidas e seu staff associado foram adicionados. Ademais, o Código fez uma associação entre crimes internacionais e a paz e segurança da humanidade. Ao considerar crimes internacionais como atos que afetam a paz e segurança internacionais, o Código alicia a competência do Conselho de Segurança, sob o Capítulo VII da Carta, para considerar situações em que a prática de tais crimes esteja envolvida. Anos mais tarde, o Conselho de Segurança determinou que a situação criada pela prática de violações sistemáticas e amplas do direito internacional humanitário nos territórios da antiga República Federal da Iugoslávia e de Ruanda constituíam uma ameaça à paz e segurança internacionais, estabelecendo, com base nos poderes conferidos no Capítulo VII da Carta da ONU, os tribunais penais

internacionais *ad hoc* para o julgamento dos indivíduos responsáveis pelos respectivos crimes internacionais (cf. Resoluções 827(1993) e 955(1994)).

Quando o Conselho de Segurança estabeleceu os tribunais penais internacionais *ad hoc* para a antiga Iugoslávia e Ruanda, seus estatutos incorporaram as noções de crimes internacionais desenvolvidas em Nuremberg e enunciadas no Código. Estes dois experimentos judiciais internacionais apresentaram uma diferença marcante e evolutiva em relação ao de Nuremberg: por serem instituídos pela ONU e terem composição verdadeiramente internacional, os tribunais *ad hoc* não podiam ser rotulados como “justiça dos vitoriosos”. Faltava-lhes, entretanto, o caráter de permanência: tão logo concluíram seus trabalhos, foram dissolvidos.

O projeto de Código da CDI, no entanto, serviu de base para um projeto ainda maior: a CDI produziu também um esboço de Estatuto do Tribunal Penal Internacional (ILC, 1994), que serviu de base para as negociações multilaterais na Conferência das Nações Unidas Sobre o Estabelecimento de um Tribunal Penal Internacional (1998). Da Conferência resultou a adoção do Estatuto de Roma, que cria efetivamente o Tribunal Penal Internacional, a primeira corte internacional permanente em matéria penal. Com efeito, o Estatuto de Roma e os demais instrumentos constitutivos de tribunais penais internacionais *ad hoc* testemunham o impacto

normativo longínquo de Nuremberg, ao refletir ou incorporar, substancialmente, os resultados dos projetos do Código e dos Princípios de Nuremberg, incluindo as tipologias e definições dos crimes internacionais. Pode-se, portanto, estabelecer uma conexão causal entre o julgamento de Nuremberg e a evolução da justiça internacional, que agora permite a responsabilização criminal de indivíduos, não importando sua posição e hierarquia no governo de seu Estado, por crimes internacionais cometidos ou ordenados (JESCHECK, 2004; KIRSCH, 2007).

Pode-se identificar também Nuremberg como a fonte de um desenvolvimento normativo substancial destinado a aumentar a proteção sobre indivíduos e comunidades em tempos de conflitos armados. Os crimes contra a paz foram sedimentados na Carta da ONU, que passou a proibir a ameaça e o uso da força nas relações internacionais, com exceção da defesa individual ou coletiva ou quando determinado pelo órgão competente da ONU (SCHACHTER, 1986). Os crimes contra a humanidade e os crimes de guerra foram complementados e expandidos por uma série de tratados internacionais em adição às Convenções de Haia, tais como, *inter alia*, a Convenção para a Prevenção e a Repressão do Crime de Genocídio (1948), as quatro Convenções de Genebra de 1949 e seus Protocolos Adicionais, e outros tratados que cuidam da limitação ou proscrição de meios e métodos de guerra (FLECK, 2013).

O reconhecimento de crimes contra a humanidade incitou o movimento de internacionalização dos direitos humanos, *i.e.*, a progressiva enunciação e proteção dos direitos humanos em tratados internacionais e diversos outros instrumentos normativos internacionais de natureza e escopo variados, assim como o desenvolvimento de mecanismos, procedimentos e órgãos de supervisão (STEINER & ALSTON, 2012). A partir da tríade convencional que costuma ser designada como a Carta Internacional de Direitos Humanos (a Declaração Universal dos Direitos Humanos, o Pacto Internacional de Direitos Civis e Políticos, e o Pacto Internacional de Direitos Sociais, Econômicos e Culturais), adotaram-se, somente no plano global, sete outros tratados internacionais (*e.g.*, a Convenção Sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Racial e a Convenção dos Direitos da Criança) e nove Protocolos Adicionais opcionais.

Esses dois braços normativos convergem e aplicam-se concomitantemente em situações de conflito armado, e, no caso de divergência, a Corte Internacional de Justiça estabeleceu o entendimento de que o direito internacional humanitário prevalecerá, em razão da sua condição de *lex specialis*, embora esta metodologia não seja isenta de dificuldades (ICJ, 1996; SCHABAS, 2007).

OBSERVAÇÕES CONCLUSIVAS

Filmes ou documentários sobre um evento histórico de tal magnitude, que veiculam lições importantes e sempre atuais, devem ser prestigiados e propagados. Graças a Nuremberg, desenvolveu-se um legado normativo e jurisdicional que produz efeitos dissuasórios contra futuras atrocidades, e combate, até certo ponto, a pecha abjeta da impunidade por crimes internacionais perpetrados. Com efeito, o julgamento de Nuremberg serviu de fundamento para a edificação de um aparato normativo que regula a conduta de partes beligerantes e agentes do Estado, em tempos de guerra e de paz, protegendo os direitos humanos e assinalando consequências criminais para aqueles que as desrespeitam. A criminalização de graves violações de normas fundamentais do direito internacional, ao lado da institucionalização do direito internacional penal, tal qual manifestada na criação do Tribunal Penal Internacional, são passos importantes na direção da efetividade das normas internacionais humanitárias e da justiça internacional para todos (CASSESE, 1998). Em retrospectiva, é de se reconhecer que o julgamento de Nuremberg não logrou se desincumbir de uma forte crítica: a de que representaria a justiça hipócrita dos vitoriosos, pois os próprios países julgadores cometeram crimes internacionais durante a guerra. O importante, porém, é a visão

prospectiva, que nos mostra que a justiça internacional evoluiu para tornar os princípios estabelecidos em Nuremberg aplicáveis contra todos os indivíduos que cometerem crimes internacionais, sejam eles nacionais das potências vitoriosas ou vencidas.

REFERÊNCIAS

AGREEMENT for the Prosecution and Punishment of Major War Criminals of the European Axis and Charter of the International Military Tribunal. United Nations Treaty Series, New York, v. 82, n. 251, p. 279-301, 1951. Disponível em: <https://treaties.un.org/doc/Publication/UNTS/Volume%2082/v82.pdf>. Acesso em: 11 set. 2019.

CASSESE, Antonio. On the Current Trends towards Criminal Prosecution and Punishment of Breaches of International Humanitarian Law. *European Journal of International Law*, Oxford, v.9, p. 2-17, 1998.

FINCH, George. The Nuremberg Trial and International Law. *The American Journal of International Law*, Cambridge, v. 41, n. 1, p. 20-37, Jan. 1947.

FLECK, Dieter. *The Handbook of International Humanitarian Law*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2013.

GREPPI, Edoardo. The evolution of individual criminal responsibility under international law. *International Review of the Red Cross*, Cambridge, v. 81, n.385, p. 531-553, 1999.

INTERNATIONAL Court of Justice (ICJ). Legality of the Threat or Use of Nuclear Weapons, Advisory Opinion, July 8, 1996, I.C.J. Reports 1996.

INTERNATIONAL Law Commission (ILC). Draft Code of Offences against the Peace and Security of Mankind. *Yearbook of the International Law Commission*, 1996, vol. II(2), UN Doc A/51/10.

INTERNATIONAL Law Commission (ILC). Draft statute for an international criminal court. *Yearbook of the International Law Commission*, 1994, vol. II(2), UN Doc A/49/10.

INTERNATIONAL Law Commission (ILC). Principles of International Law recognized in the Charter of the Nürnberg Tribunal and in the Judgment of the Tribunal, with commentaries. *Yearbook of the International Law Commission* 1950, Vol. II.

INTERNATIONAL Military Tribunal (Nuremberg), judgment and sentences October 1, 1946: Judgment. *The American Journal of International Law*, Cambridge, v. 41, n. 1, p. 172-333, Jan. 1947.

JESCHECK, Hans-Heinrich. The General Principles of International Criminal Law Set Out in Nuremberg, as Mirrored in the ICC Statute. *Journal of International Criminal Law*, Oxford, v.2, p. 38-55, 2004.

KIRSCH, Philippe. Applying the Principles of Nuremberg in the International Criminal Court. *Washington University Global Studies Law Review*, Washington, v. 6, n. 3, p. 501-509, 2007.

REPORT of Robert H. Jackson, United States Representative to the International Conference on Military Trials, London, 1945(a). Washington: Department of State, 1949.

REPORT, Crimea (Yalta) Conference, 1945(b). US Library of Congress. Disponível em: <https://www.loc.gov/law/help/us-treaties/bevans/m-ust000003-1005.pdf>. Acesso em 15 abr. 2020.

SCHABAS, William. Lex Specialis? Belt and Suspenders? The Parallel Operation of Human Rights Law and the Law of Armed Conflict, and the Conundrum of Jus ad Bellum. *Israel Law Review*, Cambridge, v. 40, n. 2, p. 592-613, Summer 2007.

SCHACHTER, Oscar. In defense of international rules on the use of force. *The University of Chicago Law Review*, Chicago, v. 53, n. 1, p. 113-146, winter 1986.

STEINER, Henry; ALSTON, Philip (Org.). *International Human Rights*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

THE ANTI-COLO'MAN NA LUTA PELO PAN- AFRICANISMO: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE MEU AMIGO FELA

Silvia Garcia Nogueira

Colo' mentality!

He be say you be colonial man
You don be slave man before
Them don release you now
But you never release yourself

I say you fit never release yourself
Colo' mentality!

[...]

He be so!
He be so them dey do
Them dey overdo,
All the things them dey do?

[...]

He be so!
He be so them dey do
Them think dey say
Them better pass them brothers
No be so? (He be so!)

He be so!
He be so them dey do
Them think dey say
Them better pass them brothers
No be so? (He be so!)

The thing wey black no good
Na foreign things them dey like
No be so? (He be so!)

[...]

Them go turn air condition
And close them country away
No be so? (He be so!)

[...]

Them Judge him go put white wig
And jail him brothers away
No be so? (He be so!)

[...]

Them go proud of them name
And put them slave name for head
No be so? (He be so!)

Colo' mentality now make you hear me now!

[...]

Colo' mentality!¹

A letra da música *Colonial Mentality* do nigeriano Fela Kuti é representativa do papel que o multi-instrumentista crítico do sistema e da mentalidade colonial exerceu em prol do Pan-africanismo e da liberdade de pensamentos e costumes em uma África dividida racialmente pelo *Apartheid* (1948-1994). Nascido em 1938 em uma família de classe média, ficou conhecido na África, na Europa e nos Estados Unidos com a criação de uma

¹ Trechos da música *Colonial Mentality*, do Álbum *Sorrow Tears and Blood* (1977), de Fela Kuti e Afrika 70. Disponível em: <<https://letrasweb.com.br/fela-kuti/colonial-mentality.html>>. Acesso em: 06 Jul. 2020

batida nova, o Afrobeat – uma mistura de jazz com rock psicodélico e o *Highlife*, um ritmo da África Ocidental.

Aos 20 anos foi para Londres para cursar Medicina, mas terminou estudando música e fundando a banda Koola Lobitos. No começo dos anos 1960 se casou com Remi Taylor e voltou para a Nigéria, onde além de atuar como músico, trabalhou em rádio. No final da década, foi para os EUA com a banda, onde conheceu a música de James Brown e o movimento *Black Power*, sendo influenciado pelas ideias de Malcom X. Suas letras foram ficando cada vez mais politizadas. Lá, namorou Sandra Izsadore, militante do movimento *Black Panther*.

Voltou para a Nigéria, fundou uma pequena comunidade chamada Kalakuta, onde funcionava seu estúdio de gravação e colocava em prática um estilo de vida livre dos costumes coloniais, tradicionais, católicos e muçulmanos, que imperavam nos anos 1950, 1960 e 1970. Teve muitas esposas simultaneamente e era a favor da liberdade sexual e de costumes. Passou a sofrer uma intensa perseguição política. Em 1976 lançou uma música (*Zombie*) comparando os soldados a zumbis. Em retaliação, um ano depois, a Kalakuta foi incendiada, sua mãe (ativista feminista) morta e ele espancado. Foi preso acusado pelo governo militar de lavagem de dinheiro e solto depois de quase dois anos. Continuou com o ativismo político por meio de

suas músicas e até hoje segue influenciando movimentos étnico-raciais e músicos do mundo todo. Morreu em decorrência de HIV, aos 58 anos (Revista Raça, 2016).

O pano de fundo em que tudo se desenrola é a conquista da maioria das independências nacionais africanas: Marrocos (1956), Tunísia (1956), Sudão (1956), Gana (1957), Guiné (1958), Benim (1960), Burkina Faso (1960), Camarões (1960), República Democrática do Congo (1960), Congo (1960), Gabão (1960), Chade (1960), República Centro-Africana (1960), Madagascar (1960), Mali (1960), Mauritânia (1960), Níger (1960), Nigéria (1960), Costa do Marfim (1960), Senegal (1960), Togo (1960), Serra Leoa (1961), Uganda (1961), Tanzânia (1961), Ruanda (1962), Burundi (1962), Argélia (1962), Quênia (1963).

Como assinalado por Barbosa (2019, p. 2), em cada processo de independência “colocava-se a questão de como e de que forma esta libertação nacional específica seria (ou não) incorporada à luta pan-africana mais geral” - que em 1963 teve como importante vitória a formação da Organização da Unidade Africana. Especificamente no que tange à Nigéria, como lembra Onoja (2013), durante a Guerra Fria o país foi dominado pelo regime militar, entre 1960 e 1999.

Fela Kutí, sua história de vida e esse contexto ainda pouco conhecidos no Brasil são o tema do premiado² documentário “Meu amigo Fela”, de 2019, do diretor Joel Zito Araújo³, cineasta e pesquisador. Este, em entrevista à revista Trip (2019), conta que conheceu o *Afrobeat* nos anos 1980 - quando o ritmo teve alguma popularidade no Brasil - e ao Fela e a sua história conheceu por meio do Carlos Moore⁴, amigo pessoal, escritor e biógrafo oficial do instrumentista/ativista, tendo inclusive publicado a biografia “Fela. Esta Vida Puta”, traduzida e publicada no Brasil em 2013 pela editora Nadyala, com o título original *Fela, This Bitch of a Life* (Londres: Allison & Busby, 1982). O diretor conta que foi justamente após ler o livro que teve vontade de fazer um documentário e, em 2008, começou a captar financiamento para

² Ganhou o Prêmio Paul Robeson como Melhor Filme realizado na diáspora africana no Festival Panafricano de Cinema e Televisão de Ouagadougou, de Burkina Faso, o maior festival de cinema africano; o Prêmio Especial do Júri na Competição Internacional de Longas e Médias-Metragens no Festival É Tudo Verdade (Brasil) e o prêmio de Melhor Documentário do Festival Ecrans Noir (Camarões).

³ Joel Zito Araújo possui Doutorado em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e Pós-Doutorado em Comunicação e Antropologia na Universidade do Texas (EUA). Cineasta e pesquisador, tem como foco temas relacionados a questões étnico-raciais (ler mais no site <http://www.iea.usp.br/pessoas/pasta-pessoaj/joel-zito-araujo>).

⁴ Moore é também Doutor em Etnologia (1979) e em Ciências Humanas (1983), pela Universidade de Paris-7, França, e foi jornalista da Agência France-Presse (AFP). Para um resumo sobre o currículo do escritor, acessar o site <https://ppgas.cienciassociais.ufg.br/n/28787-entrevista-com-carlos-moo-re?locale=pt-BR>

isso, o que diz ter tomado seis anos da vida dele: “É muito difícil, especialmente quando se trata de um documentário sobre um africano, além de ser um filme com um tema internacional e de um cara que é pouco conhecido no Brasil”.

O filme traz a trajetória musical, política e familiar de Fela Kuti, reunindo gravações de shows, cenas domésticas e entrevistas na imprensa, intercaladas com depoimentos de pessoas que conviveram com Fela. Os trechos da obra que o diretor diz mais gostar são os encontros com Moore e Izsadore, na sua opinião, responsáveis por mudarem “os rumos da vida e da criação do Fela”. Para o cineasta, o documentário foi “uma oportunidade de falar da África de um jeito diferente dos estereótipos que o colonialismo deixou no nosso imaginário”. Aos seus olhos, Fela foi um pan-africanista “muito apaixonado pela África” (TV Correio Nagô, 2019).

Já para Carlos Moore (no vídeo disponível na plataforma Youtube “Por dentro África”, 2016”), Fela era pan-africanista, libertário e transgressor, “um homem político que tinha engajamento profundo com África e com os afrodescendentes do mundo”⁵. Quebrou vários tabus na época (anos 1960 e 1970 principalmente), criando a comunidade Kalakuta; compondo,

⁵ Em depoimento disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4pat627MHTU>. Acesso em: 06/07/2020.

tocando e cantando músicas críticas ao regime político e pós-colonial; se relacionando com 27 esposas em desafio aos costumes sociais de origens católica e muçulmana, predominantes na Nigéria.

O documentário sobre Fela Kuti, do Joel Zito, é uma espécie de convite para uma experiência completa de múltiplas fruições: musical, política e intelectual. Os shows reproduzidos nos remete aos ritmos *soul*, *black* e tradicionais africanos, conduzindo com muita clareza, de modo performático, ao conceito chave pan-africanista de “personalidade africana”. As cenas de acontecimentos políticos marcantes como as marchas anti-racismo no continente africano, na Europa e nos Estados Unidos nos lembra que ao lado do racismo que atravessou vários períodos da história humana, os movimentos de resistência política a ele caminharam juntos. As entrevistas, os diálogos e as letras das músicas nos estimulam a uma reflexão profunda sobre liberdades individuais e coletivas/ autodeterminação dos povos/singularidades étnico-raciais-culturais em contraposições a relações de dominação/imposições coloniais e colonialistas/padrões sociais anglo-saxônicos e europeus.

“DISSERAM QUE VOCÊ TINHA SIDO UM HOMEM COLONIAL/ ANTES VOCÊ TINHA SIDO UM ESCRAVO”⁶: PAN-AFRICANISMO

Fela foi pan-africanista. Como tal, não apenas militou, como viveu e morreu de modo muito coerente com os valores, visão de mundo e estilo de vida condizentes a esse pertencimento autodeclarado e reconhecido por seus contemporâneos. Mas o que é o Pan-africanismo? Quais seus princípios norteadores? Em que contexto se desenrola?

De acordo com Barbosa (2019), o pan-africanismo nasceu da luta de ativistas negros na África e na diáspora americana com o intuito de valorização de sua coletividade, tendo se desenrolado do final do século XVIII e ao início do século XX. Seu foco principal, “foi a construção de visões positivas e internacionalistas acerca de sua identidade étnico-racial, entendida como comunidade negra: africana e afrodescendente” (p.2). Em seu entender, por sua “importância histórica e atualidade”, junto com liberalismo e o marxismo “foi um dos ideários mais relevantes do pensamento político africano contemporâneo [...], geralmente mantendo relações com tais doutrinas por questões de proximidade político-ideológicas” (p. 3).

⁶ Tradução livre de verso da música *Colonial Mentality*, de Fela Kuti e África'70. No original: “He be say you be colonial man/You don be slave man before”

O movimento passou por distintas fases. Na primeira, cujos líderes eram J. Horton, E. Blyden, S. Williams, J. Hayford, M. Garvey e W. E. Du Bois, foram realizados Congressos Pan-africanistas (o primeiro, em Londres, em 1900). A segunda fase, depois de 1945, tendo por ideais a libertação e a integração africana, “se transformou cada vez mais numa ideologia política associada das lutas de independência nacional e contra o neocolonialismo na África” (Barbosa, 2019, p. 2). Nesse segundo momento, fala-se do Pan-africanismo mais como um movimento político do que um de ideias. Dele fizeram parte intelectuais e ativistas como G. Padmore, A. Ashwood, C. R. James, C. A. Diop, L. S. Senghor, A. Césaire, F. Fanon, K. Nkrumah, N. Azikiwe, A. Cabral e J. Nyerere (Barbosa, 2019).

Cabe dizer que cada região possuía diferentes questões, ainda que a confluência do debate recaísse sobre os ideais pan-africanistas de liberdade e integração. Por um lado, na América, o primeiro foco era o escravismo e, depois da abolição, “a subalternização do negro nas sociedades nacionais americanas. Na África, [...] o colonialismo externo” (Barbosa, 2016, p. 145-146). Os entendimentos de intelectuais e ativistas em ambos os lugares sobre a direção política a seguir ou mesmo sobre a concepção de seus papéis na luta contra o racismo não era um consenso.

“O MOTIVO PELO QUAL OS NEGROS NÃO ESTÃO BEM/É PORQUE ELES GOSTAM DE COISAS ESTRANGEIRAS”⁷: A “PERSONALIDADE AFRICANA”

Intelectual e ativista, Edward Blyden defendia um projeto para “africanizar’ a África, aculturando as populações citadinas (nativas ou americanas) ao meio africano rural, interiorano” como uma primeira etapa para a formação de um estado único da África Ocidental - foi pioneiro ao adotar tal enfoque, já que seus pares norte-americanos acreditavam “na superioridade afrodescendente americano em relação ao africano”, segundo Barbosa (2016, p. 147). Blyden acreditava, na visão do autor, na igualdade entre africanos e afrodescendentes. Todos fariam parte de “uma mesma unidade: a ‘personalidade africana’” (idem). Esta teoria, nas palavras de Barbosa (2016, p. 147):

Buscava fundamentar a idéia de raça dando-lhe um enfoque cultural, enquanto especificidade de um povo, de uma circunstância histórica. No seu entender, a “personalidade africana” seria o caminho específico do negro (africanos e afrodescendentes) à civilização universal.

De acordo com o autor (2016), o Pan-africanismo poderia ser dividido em teórico e político. Dentro do primeiro, poderia se subdividir em: 1) teórico-cultural; 2) teórico-histórico e 3)

⁷ Trecho da música *Colonial Mentality*, de Fela Kuti e África’70. No original: “The thing wey black no good/Na foreign things them dey like

teórico-econômico. O teórico-cultural correspondia à tentativa, pelos intelectuais, de demonstrar a “contribuição cultural do negro à civilização universal” (p. 152), usando como principais meios de expressão a literatura, peças teatrais, artes plásticas, entre outras⁸, configurando-se na construção de “uma imagem culturalista do negro” (p. 151). O teórico-histórico, composto por vários intelectuais marxistas, tinha uma tendência de, a partir da história, atribuir importância ao escravismo e às relações étnico-raciais na “formação e reprodução do capitalismo” existente (p.153). E o teórico-econômico ressaltava a relevância de se pensar a economia africana desde uma visão própria, seguindo o “ideal continentalista, pós-nacional” para que fosse criada “as condições infraestruturais para a superação do neocolonialismo e [...] para o usufruto adequado dos recursos naturais africanos

⁸ Uma das importantes iniciativas empreendidas foi a criação, em 1947, da *Présence Africaine: Revue Culturelle du Monde Noir*, por estudantes e intelectuais negros, antilhanos e africanos que moravam em Paris com o objetivo de apresentar uma visão “positiva da identidade negra, como já havia ocorrido de forma efêmera com publicações anteriores, tais como a *Légitime Défense* (1932) e a *L'Étudiant Noir* (1934)”, trazendo “alguns elementos marcantes que seriam temas fulcrais da negritude francófona [...]: a) uma visão diaspórica do negro; b) a necessidade de o negro se colocar como ser autêntico e sujeito de sua ação social; c) a reivindicação da liberdade criadora deste; d) a volta às raízes africanas” (Barbosa, 2019, p. 3). De acordo com Barbosa e Costa (2019, p.6), o “termo negritude foi cunhado por Aimé Césaire, em 1939, no poema “Cahier d’un retour au pays natal”, um dos líderes do movimento, se referindo a uma “tomada de consciência” da especificidade do ser negro”, dentro de uma visão que tal singularidade se voltaria a “uma abertura para o universal e para a valorização do ser humano”.

para suas próprias populações” (p. 154). Já o Pan-africanismo político teve por origem a atuação de jovens ativistas na década de 1930, cuja característica era “pensar a causa negra e africana desde o viés tático-estratégico” (p. 155) para a conquista de seus objetivos.

No período da Guerra Fria, segundo o autor, apesar das divisões internas do movimento, este tinha como pilares a libertação africana, a integração do continente, a solidariedade racial e a ideologia que deveria se “enraizar nas culturas locais africanas”, a “personalidade africana” (Barbosa, 2016, p. 158).

“MENTALIDADE COLONIAL, VOCÊS DEVERIAM ME OUVIR!”⁹: CONSIDERAÇÕES FINAIS

O documentário *Meu amigo Fela* coloca em evidência vários - e importantes - aspectos sobre o período colonial africano, os movimentos a favor da igualdade racial na África e alhures, o regime militar na Nigéria, os quatro pilares pan-africanistas (libertação, integração, solidariedade e “personalidade africana”). Ao trazer para o centro do palco a trajetória do multi-instrumentista Fela Kuti, carrega junto - em imagens e sons - contextos políticos-sociais-culturais vivenciados

⁹ Tradução livre do verso “Colo' mentality now make you hear me now”, da música *Colonial Mentality*, de Fela Kuti e África'70.

nos níveis individuais (de Fela e pessoas com quem ele conviveu), nacionais (da Nigéria) e internacionais (as conexões entre os distintos movimentos políticos de diversas partes do globo).

Fela Kuti, sob o olhar de Joel Zito, foi apresentado como alguém que experimentou na pele (no corpo todo!) as dimensões políticas e musicais dos quatro pilares do Pan-africanismo. Para entender o criador do *Afrobeat*, é fundamental escutar a música que produziu. Como um transgressor e um libertário frente aos costumes da época em que viveu, foi um verdadeiro militante repleto daquilo que foi classificado como uma “personalidade africana”, em dupla direção: ao representar uma personificação da singularidade do que o movimento considerava serem as características culturais africanas e de afrodescendentes; ao contribuir para a produção de consciência crítica, coletiva e política, nos EUA, na Europa e na África sobre o que estava ocorrendo no universo social quanto às questões étnico-raciais e geopolíticas do tempo em que viveu, por meio da sua música e das suas performances.

Em um exercício imaginário, em que música e músico se confundem, poderíamos apelidar Fela Kuti de Anti-Colo’Man e sugerir o conselho do próprio: “vocês deveriam me ouvir!”.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Muryatan S. 2019. “O Debate Pan-africanista na Revista *Présence Africaine* (1956-1963)”. *História*, v. 38: 2-21. Disponível em: < <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2019006>>. Acesso em: 03 Jul. 2020

BARBOSA, Muryatan S. 2016. “Pan-africanismo e relações internacionais: uma herança (quase) esquecida”. *Carta Internacional*, 11 (1): 144-162. Disponível em: < <https://doi.org/10.21530/ci.v11n1.2016.347>>. Acesso em: 30 Mai. 2020.

BARBOSA, Muryatan S.; COSTA, Thayná G. S. 2019. “Negritude e Pan-Africanismo no Pensamento Social Brasileiro. A trajetória de Ironides Rodrigues (1923-1987)”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 34, n 100: 2-21. Disponível em: < <https://doi.org/10.1590/3410018/2019>>. Acesso em: 03 Jul. 2020.

ONOJA, Adoyi . 2013. “Trabalho e bem-estar na polícia da Nigéria a partir dos anos 1980 foco nas divisões de polícia de Jos”. *Varia História*, v.29, n. 51: 771-791. Disponível em: < <https://www.scielo.br/pdf/vh/v29n51/v29n51a07.pdf>>. Acesso em: 03 Jul. 2020.

“Por dentro da África”. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4pat627MHTU>>. Acesso em: 05 Jul. 2020.

REVISTA RAÇA. 2016. “A História do Cantor e Ativista Fela Kuti”. Disponível em: <<https://revistaraca.com.br/a-historia-do-cantor-e-ativista-fela-kuti/>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

TRIP. 2019. “As Luzes e as Sombras de Fela Kuti”. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/documentario-meu-amigo-fela-apresenta-as-luzes-e-as-sombras-de-fela-kuti-criador-do-afrobeat>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

TV CORREIO NAGÔ. 2019. “Meu amigo Fela - Joel Zito Araújo”. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=7PwLDDzxXJA>>. Acesso em 07 jul. 2020.

PUBLICIDADE, CONSUMO E POLÍTICA: ANOTAÇÕES DE *SONHO TCHECO*

Leandro José dos Santos

NOTA INICIAL

O que apresentamos abaixo é uma breve reflexão sobre o filme *Sonho tcheco*, produzido por Vit Klusák e Filip Remunda. Definitivamente, não pretendemos nessas poucas linhas deslindar as infinitas possibilidades de leitura e interpretação dessa produção fílmica. O que propomos é uma discussão despreziosa sobre os temas que, em nossa compreensão, recebem maior destaque no filme. Esperamos, pois, que as nossas reflexões possam dar algum subsídio àqueles que, por ventura, venham assistir o filme em questão.

Especificamente, discutiremos o papel da publicidade no interior da sociedade de consumo e apresentaremos elementos para compreendermos o pretense poder persuasivo da propaganda. Em seguida, abordaremos a relação estabelecida entre a política e a publicidade. As discussões aqui realizadas sustentam uma compreensão de que também a política se realiza pela mediação do espetáculo.

BREVE ETNOGRAFIA DO FILME

Sonho tcheco é um "filme *reality show*", isto é, uma espécie de produção fílmica que se apresenta ao espectador como uma reprodução ou retrato da realidade. De autoria de dois estudantes da Academia Cinematográfica de Praga, Vit Klusák e Filip Remunda, o filme, produzido em 2004, é resultado do trabalho de conclusão de curso desses jovens cineastas que, motivados pelos acontecimentos da história recente da República Tcheca, planejaram mostrar a reação das pessoas ao irem ao lançamento de um hipermercado que elas não sabiam ser fictício. Um dos objetivos do filme é, portanto, problematizar o poder da propaganda no interior de uma sociedade de consumo.

Com a pretensão de demonstrarem o poder de persuasão da publicidade, arquitetam os jovens estudantes de cinema uma grande campanha publicitária para convencer as pessoas de que o supermercado era real e seria inaugurado: lançam anúncios em jornais e revistas, veiculam propagandas na televisão, espalham milhares de folhetos e centenas de *outdoors* por toda a cidade, estimulando as pessoas a irem à inauguração. Além disso, criaram produtos da marca "Sonho tcheco" – nome dado ao hipermercado – e realizaram pesquisas de mercado com famílias tchecas, a fim de identificar os seus hábitos de consumo.

Parece-nos que, ao classificarem a sua obra como um filme *reality show*, pretendem os produtores acionar no espectador mecanismos para que os acontecimentos ali narrados não sejam interpretados como resultado de uma obra ficcional, fruto do trabalho criativo de diretores, atores e demais profissionais contratados, mas como fatos reais, extraídos da própria realidade. Não à toa, pois, que as primeiras imagens que nos são mostradas não são aquelas captadas pelas lentes dos produtores do filme, mas registros históricos, que fazem parte do passado recente da República Tcheca. Essa intenção parece também se revelar no modo como os acontecimentos são abordados e registrados pelas câmeras – revelando uma espécie de bastidores do universo da propaganda – e pela ausência de pomposos efeitos especiais.

Ora, a República Tcheca, juntamente com a República Eslovaca se constituíram como países em 1993, quando a Tchecoslováquia foi dividida, formando os dois países. Por ter sido invadida por tropas russas ao final da Segunda Guerra Mundial, a Tchecoslováquia fora dominada pelo regime comunista, que estabeleceu severas restrições à compra de mercadorias, inclusive itens da alimentação básica. Naquele contexto, quando iram às compras, as pessoas ficavam horas nas filas para poderem adquirir seus bens de consumo, cujas

quantidades eram limitadas, como bem salienta um dos interlocutores no filme.

Mas, com o nascimento da nova nação ocorre, também, a mudança de sistema econômico, e, com ele, as empresas capitalistas aparecem – especialmente as grandes redes de supermercado –, potencializando os desejos consumistas na população tcheca. Nesse novo contexto, as idas ao supermercado tornaram-se uma atividade realizada praticamente por toda a família, como uma espécie de passeio ou atividade recreativa (a exemplo das idas aos *shoppings centers*). Esse cenário, evidentemente, contrasta com o contexto anterior, no qual as idas ao supermercado eram marcadas pelos constrangimentos em longas filas – apesar de mesmo no regime capitalista as filas ainda existirem – e restrições impostas pelo regime comunista. É também nesse contexto que se interessam os tchecos em fazerem parte da União Europeia, o que consolidaria a sua entrada no regime capitalista.

Porém, a discussão que querem os produtores do filme não se limita à publicidade apenas no contexto da sociedade de consumo. Ao mostrarem o poder persuasivo da propaganda, os cineastas promovem também uma discussão em torno da campanha que estava sendo realizada pelo governo daquele país para convencer os tchecos a legitimarem, via plebiscito, a entrada

da República Tcheca na União Europeia, denunciando-a como puro marketing político, cujo objetivo seria escamotear as reais razões e consequências da entrada dos tchecos no bloco político e econômico europeu.

A FACE NEFASTA DA PUBLICIDADE

Pelo caráter dessa discussão, somos levados a crer que uma das expectativas dos criadores de *Sonho tcheco* consiste em desmascarar a publicidade, revelando as suas técnicas, as suas artimanhas e o seu fazer-crer paralisante. Evidentemente, isso expõe a face nefasta da propaganda, cujo princípio não se realiza no crer, mas no fazer-crer, uma operação desprovida de vontade e de espontaneidade, enfim, operação desprovida de ação. O que significa dizer que numa atmosfera orientada pela publicidade, “a participação não é uma forma social ativa nem espontânea; é sempre induzida por uma espécie de maquinaria ou de maquinação [...]” (BAUDRILLARD, 1990, p. 53). O verbo ‘fazer’ auxiliar, nesse contexto, indica que a ação não tem o mesmo sentido de outrora. Para que não restem dúvidas, é como se as ações humanas tivessem perdido a categoria do sentido.

Nesse contexto, ‘querer’, ‘poder’, ‘crer’, ‘saber’, ‘agir’, ‘desejar’ e ‘gozar’ nada mais significam, essas categorias de sentido parecem ter sido surrupiadas por uma única modalidade

auxiliar, a do 'fazer'. A perda de significado, nessa perspectiva, está justamente no fato de a ação não ser mais estimada pelos indivíduos. Agora ela é uma ação fabricada, induzida, solicitada, mediatizada, tecnicizada.

Sob a ótica de Baudrillard (1990), não existe o saber onde há apenas fazer-saber. Da mesma maneira, não existe o falar além de um fazer-falar, um mero ato de comunicação operacional. Num cenário como esse não existe ação além daquela resultante da interação com a tela, com o controle remoto ou com os mecanismos de retroalimentação incorporados no próprio sistema. A ação, nestes casos, seria forçosamente regulada em toda a sua trajetória, desde a sua gênese, eliminando a significação da interação social. Nesses termos, o consumo, a comunicação e o gozo existiriam isolados no interior dos indivíduos, mas não existiriam como uma performance interativa.

Em *Sonho tcheco*, Remunda e Klusák parecem concordar com Baudrillard quando este reconhece na publicidade apenas uma simulação de acontecimentos já vividos, como se todos os objetivos da vida humana já tivessem sido realizados de uma única tacada, restando apenas a repetição de cenas que já teriam acontecido. A explicação para isso estaria na própria aceleração do tempo, promovida pelo desenvolvimento dos meios transportes e de comunicação, que teria antecipado o

acontecimento das coisas, deixando-nos apenas o reproduzir infinito dos nossos sonhos e ideais de futuro.

Nessa concepção de mundo, as coisas parecem perder aquilo que Benjamim (1985) chamou de ‘aura’. Não apenas isso, as coisas parecem ter perdido aquilo que lhe davam sustentação e vida, o seu conceito original, de modo que só nos restaria a imitação, a simulação, o fazer-cer. Ou, conforme salienta Remunda num dos diálogos iniciais do filme, o que nos restaria seria “a habilidade de como agir e parecer honestos na frente das câmeras”. Na mesma toada, um argumento utilizado pela publicitária responsável pela transformação visual dos cineastas – agora transformados em competentes gerentes de hipermercado – revela que a falta de tino gerencial realmente não importa. O que está em questão é o “parecer um gerente respeitável e confiável”.

A cena da transformação dos estudantes em “gerentes” ilustra aquilo que Bauman (2008) defende em *Vida para o consumo*. Para o sociólogo polonês, estamos diante de um fenômeno cujo objetivo primordial é promover o estímulo ao consumo de si mesmo enquanto mercadoria. Somos constantemente aliciados a transformar as nossas vidas e corpos em mercadorias desejáveis, vendáveis e com alto valor no

mercado. Seríamos ao mesmo tempo, mercadoria e promotores dessa mercadoria.

Dito de outra maneira, somos simultaneamente o produto e seus agentes de marketing. O que nos torna seres intimamente engajados num tipo especial de atividade: a publicidade. Para ilustrar isso não há exemplo melhor que as atividades realizadas no interior das redes sociais. Nesses ambientes virtuais os usuários revelam todos os detalhes da mercadoria que são. São eles mesmos quem fornecem aos potenciais compradores as necessárias informações sobre a sua silhueta, personalidade, manias, gostos e intimidade. Afinal, todos se veem obrigados a alimentar o banco de dados com informações capazes de elevar a sua ‘vendabilidade’.

Segundo Bauman (2008, p. 20), vivemos numa sociedade onde “ninguém pode se tornar sujeito sem primeiro virar mercadoria, e ninguém pode manter segura sua subjetividade sem reanimar, ressuscitar e recarregar de maneira perpétua as capacidades esperadas e exigidas de uma mercadoria vendável.” Essa seria precisamente a característica marcante da sociedade de consumidores: a transformação dos consumidores em mercadorias. E, tal como ocorre com as demais mercadorias – como veremos adiante –, o que estimula os consumidores a serem publicitários de

si mesmos é o desejo dissimulado de sair da invisibilidade criada pela sua inserção no interior das grandes massas.

Guy Debord (1997), por sua vez, argumenta que nas sociedades modernas “prefere-se a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser”. Na perspectiva desse autor, vivemos na sociedade do espetáculo: um tempo em que o sagrado se confundiu com a ilusão e a realidade parece vir parcialmente apresentada como um “pseudomundo à parte, objeto de mera contemplação.” (DEBORD, 1997, p. 13).

Semelhante ao que dizia Platão (2004), Debord acredita que vivemos no mundo das aparências. Ora, como é sabido, a *Alegoria da Caverna* é utilizada para argumentar sobre a necessidade de reflexão filosófica que, segundo Platão, é capaz de alcançar o conhecimento real e estável das ideias, em detrimento do senso comum, que é frequentemente aliciado pela ligeira sucessão de semelhanças enganosas. Em Platão, o mundo sensível não é mais do que imagens de ‘essências’ ou ‘ideias’. A realidade virtual, ao contrário, atribui às ideias a impressão de realidade objetiva. Na verdade, para além de mero efeito reflexivo, Platão vê na meditação e no pensamento outro grau de realidade.

Assim, no contexto da sociedade do espetáculo, somos caracterizados como simples marionetes a serviço do poder alienante do capital, cuja única atitude que se exige é a aceitação

passiva que, conforme o enredo do filme, já fora obtida a partir do monopólio da aparência. Sob essa perspectiva, as fingidas imagens propagadas pela sociedade do espetáculo seriam o seu próprio fim. Os indivíduos, passivos, não seriam capazes de detectar a diferença entre o real, o imaginário e o virtual, pois em tal sociedade ambas as coisas se confundem.

ANOTAÇÕES ANTROPOLÓGICAS SOBRE A PUBLICIDADE

Longe das abordagens pessimistas de Debord e Baudrillard, Everardo Rocha (1995) propõe uma leitura diferente ao universo da publicidade. Conforme esse autor, abalizada nas relações, desejos, projeções e perspectivas concretas dos atores sociais, a propaganda é uma produção cultural que cria uma nova realidade para aquele que a assiste. Ela produz um mundo idealizado, um mundo de fantasia onde tudo é possível. Pelo mesmo motivo, os anúncios criados pelos profissionais da propaganda também são uma denúncia das carências presentes na vida dos espectadores.

Segundo Rocha (1995, p. 26) “cada anúncio, à sua maneira, é a denúncia de uma carência da vida real. O que nele sobra reflete aquilo que, embaixo na sociedade, cada vez mais falta em equilíbrio e bem-viver.” Por isso mesmo, o propósito da propaganda não é apenas o revelar das nossas mazelas. O seu

projeto consiste, certamente, em influenciar cada vez mais os seus espectadores a consumirem, através da transformação dos hábitos dos indivíduos. Em razão disso, não se pode perder de vista que a propaganda pretende muito mais que informar, o seu projeto é educar a toda uma sociedade, transformando-a numa consumidora permanente daquilo que produz.

Observação importante é que para além do incentivo do consumo de bens e serviços, a propaganda é uma grande área estimuladora do consumo de si mesma. Isso porque o anúncio é um produto simbólico que está em todos os lugares. E ali se vende muito mais que objetos palpáveis, se vendem estilos de vida, sensações, emoções, visões de mundo, relações humanas, sistemas de classificação e hierarquia em quantidades significativamente maiores que a produção de carros, geladeiras, roupas, aparelhos eletrônicos, etc.

Por isso mesmo, segundo Rocha (1995), é a própria produção publicitária que nos revela a importância do seu estudo. Para esse autor, aquilo que se produz na publicidade pode revelar caminhos possíveis para se conhecer certos sistemas de ideias, representações e de pensamento de uma sociedade. O conteúdo simbólico de um anúncio publicitário pode revelar padrões de relações e comportamentos humanos no interior de

uma sociedade. Esse mesmo conteúdo pode, também, desnudar expressões ideológicas dessa mesma sociedade.

Na avaliação de Rocha (1995, p. 59) “do ponto de vista lógico, um anúncio pode ser lido como um mito, uma narrativa que circula em sociedade. Ou como um ritual; experimentação e discurso sensível desta sociedade”. Isso porque, segundo o ponto de vista do autor, como o mito, o anúncio “se presta a legitimar um poder, a manter um estado de coisas e a socializar os indivíduos dentro desta ordenação preestabelecida. Como o ritual, é uma sociedade falando de si mesma, definindo-se.”

Abre-se, deste modo, uma nova perspectiva para compreendermos as razões que levaram uma quantidade tão grande de pessoas à inauguração de um hipermercado fictício. Sem neutralizarmos completamente a face nefasta da publicidade, a leitura de *Magia e capitalismo* permite compreendermos a importância desse sistema simbólico em nossa realidade.

Ora, com Bauman (2008, p. 22), vimos que é a propaganda que oferece aos indivíduos a possibilidade de terem uma existência social apartada da indistinção regida pelos movimentos de massa. Numa sociedade de consumo, diz o autor, “tornar-se uma mercadoria desejável e desejada é uma matéria de que são feitos os sonhos e os contos de fadas.” Rocha (1995.

p. 61), por sua vez, desvenda que é justamente a propaganda que “transforma o domínio da produção – onde os produtos são indiferenciados, múltiplos seriados e anônimos – no domínio do consumo – onde o produto tem nome, nobreza, mistério e vida.” É por intermédio da publicidade que as mercadorias ganham existência, nome e vida. Ali elas ganham uma substância, uma identidade. É através da publicidade que o produto adquire a sua singularidade. Ao atribuir identidade às mercadorias, a publicidade faz a mediação entre a esfera da produção e a esfera do consumo.

A questão central na argumentação de Everardo Rocha é que a publicidade desempenha papel de mediadora entre esses dois campos, posto que é através da identidade criada pelo anúncio, que cada mercadoria sai do anonimato estabelecido nos espaços de produção e se humaniza nos espaços de consumo. É ali, no domínio da publicidade, que o produto adquire uma polifonia de sentidos e se reveste de todo o seu poder de encantamento e sedução.

O que se extrai desses argumentos é que, seja no interior das massas ou nos espaços da produção, o humano está ausente. No contexto da cultura de massa, Adorno e Horkheimer (1985) dizem que expostos aos mesmos produtos, informações e conteúdos, os indivíduos são sujeitos indiferenciados entre si e

que não possuem percepções mais apuradas sobre as suas respectivas realidades sociais, ou seja, dizem esses autores que os indivíduos são verdadeiras tábuas rasas, sem conteúdo algum. Ambos os autores acreditam que vivemos numa sociedade desorganizada, dado o elevado grau de fragmentação cultural.

No que se refere aos espaços da produção, convém dizer que há, ali, uma indiferenciação entre os operários, podendo qualquer um, indistintamente, manipular com a mesma precisão o maquinário ali disposto. De modo que as peculiaridades, as potencialidades e a personalidade dos operários nada influem no processo produtivo. Em segundo lugar, os espaços da produção realiza uma separação entre o trabalhador e o resultado de seu trabalho. O que se faz no interior da fábrica é apenas uma parte muito pequena daquilo que comporá o produto final, que, em muitos casos, será montado em outro lugar. De modo que o trabalhador não se reconhece e não se realiza naquilo que produz. Em último lugar, o domínio da produção reduz o humano à força motriz, elemento, mais uma vez, substituível por outros elementos capazes de manter as máquinas em funcionamento. Neste ponto, a marca humana se neutraliza porque ela pode ser facilmente substituída pelo vento, pela água, pelo vapor, pelo petróleo, pela energia elétrica, etc. (ROCHA, 1995).

No domínio do consumo, entretanto, essa equação se inverte, pois diferentemente do trabalhador da fábrica ou do ‘fulano’ no interior da massa, o consumidor é um sujeito com características humanas particulares. É, pois, no mundo da propaganda que o humano aparece. “O domínio do consumo é o da compra, da venda, das escolhas, dos negócios. É por excelência, um ‘negócio’ humano.” (ROCHA, 1995, p. 67). O consumo é o lugar, por excelência, da troca. No espaço do consumo os homens, os objetos, os valores e as dádivas são trocadas, adquiridas e retribuídas. É na esfera do consumo que os homens e os objetos adquirem sentido. Também é no consumo que as significações e distinções sociais são produzidas, pois, ao mesmo tempo em que se diferenciam uns dos outros, os objetos diferenciam os sujeitos que os consomem, distinguindo-os, classificando-os entre si, conforme vimos em *Ensaio sobre a dádiva*, com Marcel Mauss (2003).

Significativa é a argumentação de que é só no domínio do consumo que o objeto se completa enquanto produto. Dito de outra maneira, é no domínio das relações de consumo que o valor de uso, a utilidade e o sentido do produto para o mundo humano se faz conhecer plenamente. “É no consumo que homens e objetos se olham de frente, se nomeiam e se definem de maneira recíproca”. (ROCHA, 1995, p. 68).

É nessa perspectiva que a publicidade ganha novo relevo, pois é ela que transforma a realidade do produto, cuja história social lhe fora apagada pela esfera da produção. Essa mesma história social também é negada àqueles que fazem parte das grandes massas. É, pois, a publicidade que realiza a operação que retira das mercadorias o manto do anonimato. Ela dá às mercadorias um nome, uma identidade, é ela que lhes atribui conteúdos, representações e significados. A publicidade realiza a metáfora do nascimento dos produtos que consumimos. Não só isso, o fluxo constante de bens e serviços ao qual somos submetidos é essencialmente categorizado para nós pela publicidade.

A publicidade, para além de uma atividade relacionada à criatividade humana, é um operador totêmico por excelência da modernidade (ROCHA, 1995). O operador totêmico é um sistema classificatório que localiza, nomeia, pessoaliza, distingue e atribui significado às coisas. É ele que gera e transmite informações básicas sobre a origem, estrutura e funcionamento das coisas. O operador totêmico é um instrumento seletor e categorizador do mundo.

Deste modo, o sistema classificatório operado pela publicidade tem como função fundamental a nomeação e individualização das mercadorias. “É através do nome que o

produto se pessoaliza e passa a integrar uma rede de relações composta de outros produtos. É quando adquire personalidade, ‘começa a viver’ enquanto objeto.” (ROCHA, 1995, p. 69). Distante do anonimato, o produto agora pode participar das disputas simbólicas engendradas pelos homens. Agora ele pode entrar no jogo da troca com aqueles que os consome. É através da publicidade que as mercadorias saem do campo da matéria informe e indiferenciada e se transformam em bens de consumo, cujas peculiaridades incluem a capacidade de definir estilos de vida, testemunhar os horrores e virtudes do comportamento humano, incorporar-se ao seu patrimônio e ser indutor da imagem daqueles que as consomem. Por intermédio da publicidade, homens e bens de consumo se definem reciprocamente.

A publicidade é o “passaporte”, “visto de saída” da produção e de “entrada” no consumo. A imagem de um produto, o lugar de que dispõe entre os outros, é o resultado de um jogo de diferenças e contrastes. A publicidade cria uma imagem do produto procurando diferencia-lo dos outros de um mesmo tipo. (ROCHA, 1995, p. 71).

Ora, mesmo avaliada sob a perspectiva pessimista, precisamos reconhecer que também no interior do sistema criado pela publicidade existe uma nódoa de reflexividade, pois

os indivíduos não saem comprando tudo o que veem nos outdoors e comerciais de TV. As escolhas são mediadas pelos cenários convenientemente editados e dramatizados.

PUBLICIDADE E A FACE ESPETACULAR DA POLÍTICA

Como vimos, dependendo do aporte teórico que se tome, a publicidade pode se revelar tanto um simulacro quanto um operador totêmico. Falta ainda equacionar a relação que Sonho tcheco estabelece entre publicidade e a questão do poder político, consubstanciada na pretensão tcheca de participar do bloco europeu.

Em *Espetáculo, política e mídia*, Antônio Rubim (2014, p. 1), sustenta que o espetáculo “tem uma história de relacionamento com o poder político e a política que se confunde com a existência mesma dessas modalidades de organização social e do agir humano”. Concordando com o autor, consideramos que o espetáculo não é um fenômeno apartado da vida humana, mas um momento e um movimento imanentes à própria vida em sociedade, da mesma maneira como o são os mitos, as encenações, os rituais, o imaginário, as representações e as máscaras sociais. Enfim, o espetáculo não é um dado novo para a humanidade, como pretendia Debord (1997) e como pretendem alguns interlocutores de *Sonho tcheco*. Ora, nos alerta

Rubim, antes mesmo do surgimento da política na Grécia antiga, o espetáculo e o poder já estavam intimamente ligados.

O problema que se coloca, então, não é o estabelecimento das relações históricas entre espetáculo, poder político, política e vida em sociedade, mas a compreensão de como espetáculo, poder político e política se relacionam nas circunstâncias sociais atuais, estruturada em rede, ambientada pela mídia e fundamentada pela ótica do mercado.

É preciso compreender também que, em um ambiente em que as biografias estão na moda (BAUMAN, 2005), a política não mais se realiza por intermédio do debate público das ideias, agora ela se faz por intermédio de imagens da política; ou seja, a política se faz, hoje, pelas imagens que os políticos meticulosamente fabricam sobre si, utilizando os mesmos recursos que os profissionais da publicidade utilizam para criar uma marca ou produto. Do mesmo modo, utilizam também os mecanismos e recursos que utilizamos para fazermos a publicidade de nós mesmos, como observamos acima.

Em razão disso, o espetáculo não pode ser colocado à distância da política, muito menos ser acusado de macular a “essência dessa atividade”, como deduzem os interlocutores de *Sonho tcheco*.

Nesse contexto, o espetáculo ganha novos contornos, ele também é produzido como modo de sensibilização, visando a disputa do poder, e também como construtor de legitimidade política. Isso significa que o espetáculo não é estranho à política. Segundo Rubim (2014), ambos parecem ter nascidos juntos. O espetáculo, neste caso, pode ser equacionado como mecanismo de acionamento de dimensões emocionais, cognitivas e valorativas, estéticas e argumentativas para a realização da política.

Tendo em vista as novas formas de visibilidade na sociedade contemporânea, não podemos ter a ilusão de que a arena do poder político esteja desconectada das circunstâncias reais e materiais de existência. A representação e a visibilidade tornaram-se centrais na contemporaneidade, elas atuam num novo modelo de dimensão pública de sociabilidade. Ademais, “a política não se realiza sem o recurso às encenações, aos papéis sociais especializados, aos ritos e rituais determinados”. (RUBIM, 2014). Contrapor a política anterior à política encenada, ‘mediatizada’, só serve para desqualificar a situação política atual. Comparações desse tipo supõe que a política não comporta encenação, o que seria uma abordagem ingênua.

A ágora grega, o senado romano, a coroação do rei, o parlamento moderno, a posse de presidentes, as manifestações de rua, as eleições, enfim toda e qualquer manifestação da política, anterior ou posterior à nova circunstância societária, supõe sempre encenação, ritos etc. (RUBIM, 2014, p. 6).

A mudança, então, não ocorreu na dimensão estética ou espetacular da política. O que parece ter ocorrido foram transformações na maneira como o espetáculo afeta a eficácia e as modalidades do acionamento da atividade política no contexto da sociedade de consumo, no interior da qual os meios de comunicação adquirem um poder espetacular. Decorre daí que, assim como ocorre no campo do consumo, o universo da política também comporta o recurso às emoções, à sensibilidade, à encenação e rituais, enfim, considerando esses novos argumentos, a política também se faz por meio de espetáculos.

Rubim nos ensina que o fenômeno do espetáculo pode ser lido através de dois eixos interpretativos. O primeiro é marcado pela teoria deboriana, que compreende o espetáculo como expressão de uma situação histórica cuja vida social é totalmente marcada pelas relações de consumo, como acontece em *Sonho tcheco*. Neste caso, espetáculo, mercadoria e capitalismo se fundem, gerando a “sociedade do espetáculo”. Segundo esse eixo, a sociedade do espetáculo seria a fase contemporânea e avançada do capitalismo.

O outro eixo interpretativo também parte dos escritos de Debord, mas anuncia que deve haver uma separação entre o real e representação. Essa cisão inauguraria a possibilidade da sociedade do espetáculo pelo uso das imagens no âmbito das representações, criando uma situação nova, na qual o espetáculo não se realizaria apenas na disponibilidade e configuração infinita de imagens, mas na manifestação específica de relações sociais mediadas pelas imagens.

Numa leitura aligeirada, as contendas interpretativas podem passar despercebidas, mas, na perspectiva primeira ocorre a redução do espetáculo a um determinismo econômico, como se ele fosse um fenômeno intrinsecamente mercantil. Essa determinação anula as possibilidades de o espetáculo se realizar em perspectivas outras, que não sejam aquelas impetradas pelos processos econômicos. “O espetáculo, assim, seria sempre prisioneiro do capital, nunca poderia se produzir em suas zonas de fronteiras, fora de seus limites ou em manifesto antagonismo contra ele”. (RUBIM, 2014, p. 3). Deste modo, toda e qualquer possibilidade libertadora do espetáculo estaria comprometida com a forma mercadoria, sem contar a sua amarração à suposta ideologia dominante.

Outra incongruência extraída de *A sociedade do espetáculo* está fundada em uma contradição questionável entre real e representação.

Apesar de, em certos instantes de sua exposição, Debord assinalar que “a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real”, a composição majoritária do texto e a interpretação prevalecente, inclusive para o trecho antes citado, constroem-se com base em um problemático confronto entre o real – tomado em conotação positiva, porque assegurando uma relação ‘direta’ com o mundo – e espetáculo, marcado por um viés pronunciadamente negativo, porque representação que implica em uma relação mediada, ‘não direta’, com o real. (RUBIM, 2014, p. 3).

Assim, é justamente a valoração positiva da pretensa relação ‘direta’ com o real, em detrimento de uma desvalorização da mediação, num contexto marcado exatamente pela complexa rede de mediações que fragiliza, de antemão, a reflexão que Debord realiza sobre a realidade. Para Debord (1997), a parcialidade contemplativa das imagens não corresponde à realidade cotidiana, muito menos consegue elucidar a complexidade das relações engendradas no mundo contemporâneo.

Ou seja, na sociedade do espetáculo desenhada por Debord não há lugar para os desejos coletivos, muito menos há lugar para as vontades individuais, o que existe nas relações desenhadas por esse autor é a submissão a um sistema que

hipnotiza e aliena a tudo e a todos. Trata-se de uma sociedade em que as consciências individuais e coletivas encontram-se adormecidas, neutralizadas, enfim, paralisadas. Em tal sociedade reina a inércia, a demência e a alienação, não há lugar para o livre agir, muito menos para o livre pensar, tudo se faz por intermédio da administração e do poder central, esteja ele onde estiver.

Mas não se pode esquecer que a esfera midiática, onde a publicidade atua, é hibridizante, não atua sozinha. Não basta, por exemplo, que haja a exposição pura e simples de um indivíduo ou objeto para que as imagens ou representações a eles vinculadas determinem a minha relação com o mundo. Para que isso ocorra ainda é preciso que se apele para todo um arsenal de identificações entre eu e a imagem, a fim de se obter efeitos, não apenas projetivos, como no caso do entretenimento clássico, e sim de reconhecimento narcísico de mim mesmo na imagem.

Ora, se nos primórdios da atividade humana o real parecia ser aquilo observado empiricamente, cuja validade objetiva se postava em nossa frente, agora parece que esse conceito tem sido modificado com as novas possibilidades da existência do real, tais como a realidade virtual – entendido em um sentido duplo: aquilo que existe em potência, que não é objetivável como ‘coisa’; e a realidade de uma aparência desencarnada, com a coisa ou

o corpo noutra dimensão representativa, simulativa de um 'outro mundo' (SODRÉ, 2006, p. 120).

Para efeitos de desfecho dessa reflexão, cabe ainda dizer que nos dias de hoje, a tecnologia tem condições de criar cenários bem mais próximos e similares ao real do que podemos imaginar. Dispomos de ferramentas capazes de produzir uma realidade que é uma “espécie de *dejà vu* materializado”. Ao ver-se no grande espelho da mídia – o que inclui o domínio da publicidade –, o observador percebe a projeção imaginária de si mesmo, também imaginariamente dentro do espelho, que, por vezes, o conduz a um tipo de ilusão que é preciso ser aceita, é preciso concordar com ela como se fosse verdade para que se possa aceitar a percepção especular de si mesmo ou de outro objeto qualquer.

Mas, pelo que vimos, parece que vivemos numa situação paradoxal frente a realidade que se nos apresenta todos os dias. Abdicá-la pode significar o aprisionamento naquilo que a Psiquiatria chama de alucinação. Ao aceitá-la, por sua vez, corremos o risco de sermos tachados daquilo que a Sociologia chama de alienação.

REFERÊNCIAS

ADORNO T; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

BAUDRILLARD, J. *Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70, 1991.

BAUDRILLARD, J. *A transparência do mal: ensaios sobre os fenômenos extremos*. Campinas: Papyrus, 1990.

BAUMAN, Z. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BAUMAN, Z. *Vida para o consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENJAMIM, W. A obra de arte na era da reprodutividade técnica. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

MAUSS, M. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974.

PLATÃO. Livro VII. In. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 2004, p. 225-256.

ROCHA, E. P. G. *Magia e capitalismo: um estudo antropológico da publicidade*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

RUBIM, A. A. C. *Espetáculo mídia e política*. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/rubim-antonio-espetaculo-politica.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2014.

SODRÉ, M. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Vozes, 2006.

SONHO TCHECO. Direção: Vit Klusák e Filip Remunda. 2004.

O HOMEM É O LOBO DO HOMEM?: HOBBS E A NATUREZA HUMANA EM LAZZARO FELICE

Hugo Cavalcanti Bispo

Por seu pessimismo em relação ao que chamou de “natureza humana”, isto é, a tendência que os homens teriam a agir priorizando sempre o próprio lucro e a própria glória em detrimento do bem-estar dos demais, o filósofo inglês Thomas Hobbes consolidou seu nome no pensamento ocidental, sobretudo na teoria política. Para o pensador, se não houvesse Estado e sociedade civil, o predomínio de ações guiadas por princípios egoístas e individualistas levaria o homem a viver em “estado de natureza”, no qual reinaria a guerra de todos contra todos, a iminência da morte violenta e a impossibilidade de se viver em paz. Hobbes usa seu ceticismo sobre a capacidade dos indivíduos de cooperar entre si para defender que a vida em sociedade só se faz possível mediante um contrato social em que as pessoas abririam mão de seu “direito natural” a todas as coisas, pelo dever natural de preservar a própria vida. Isso se tornaria viável se o súdito abrisse mão de sua liberdade em prol de um poder soberano centralizado (o Estado) responsável por

reprimir, por meio da “espada da justiça” Hobbes (2006, p. 57) comportamentos antissociais.

Embora a sentença “O homem é lobo do próprio homem” (HOBBS, 2006, p. 9) nos remeta hoje sobretudo a Hobbes, a frase vem, na verdade, do dramaturgo romano Tito Maccius Plautus (2006), tendo surgido não na Inglaterra, mas em território que hoje corresponde à Itália. E é nesse país que se passa *Lazzaro Felice* (ou *Feliz como Lázaro*, no título em português), escrito e dirigido pela italiana Alice Rohrwacher. Lançado em 2018, o filme obteve ao menos 52 nomeações em diversas categorias de festivais internacionais de cinema, arrecadando 18 premiações¹. As mais relevantes aconteceram no festival de *Cannes*, com o prêmio de melhor roteiro e a indicação para melhor filme (*Palm d’Or*). A película pertence ao gênero drama, mesclando realismo a elementos fantásticos. O diálogo com Hobbes em uma perspectiva crítica é evidente e nos faz refletir sobre os limites da crueldade humana e o papel de instituições como o Estado e a Igreja sobre esse fenômeno. Faremos um breve resumo do enredo para em seguida discutir sua relação com a teoria hobbesiana.

¹ Informação disponível no Internet Movie Database: https://www.imdb.com/title/tt6752992/?ref=ttawd_awd_tt. Acesso em 02.04.2020.

O REALISMO QUE SE DESDOBRA NO FANTÁSTICO

Em *Lazzaro Felice*, acompanhamos a vida do jovem Lazzaro, personagem que incorpora o ideal de bondade pura – e de quem todos tiram proveito por isso. Ele é um dos 54 trabalhadores da fazenda de tabaco localizada na propriedade Inviolata, pertencente à marquesa de Luna, conhecida como “rainha do tabaco”, e isolada do contato com o restante do país. O filme é dividido em duas partes, de duração quase idêntica. Na primeira, presenciamos a vida do protagonista e seus colegas. Embora essa época se passe aparentemente nos anos de 1990, os residentes ainda vivem como servos de um feudo medieval: não recebem salários e não podem sair da vila sem a autorização da marquesa – concessão a qual nunca é dada. Percebemos isso logo no início do filme, quando um jovem casal, esperançoso de uma vida melhor, expressa seu desejo de ir viver “na cidade”, mas é proibido pelo administrador da fazenda. Ao fim da primeira parte, quando a polícia descobre a situação e os “liberta”, uma das camponesas explicita sua situação: “somos propriedade da marquesa de Luna”.

A nobre possui uma grande mansão em Inviolata, a qual visita regularmente. O filme mostra sua última temporada na residência, acompanhada de seu filho Tancredi, jovem desequilibrado emocionalmente e de idade próxima à de Lazzaro,

o administrador da propriedade, Nicola, e sua filha, Teresa. Durante a estadia, Tancredi descobre por acaso um lugar afastado, no alto da colina, onde Lazzaro costuma passar seu tempo livre. O jovem marquês vê o local como ideal para pôr em prática um plano escuso: decide se esconder lá e fingir ter sido sequestrado a fim de pedir resgate à mãe, a qual faz pouco caso do fato, supondo (com razão) se tratar de uma tramoia do filho. Incapaz de fazer julgamentos morais ou de ver maldade nas pessoas, Lazzaro ajuda seu patrão, levando-lhe comida e não contando a ninguém sobre seu paradeiro. O nobre se afeiçoa ao servo e diz, mesmo que sem muito compromisso afetivo, que o estimava como a um irmão. Lazzaro leva a declaração a sério, primeiro por não estar acostumado a receber esse tipo de estima de seus companheiros, segundo por não questionar a sinceridade ou as intenções por trás daquilo que lhe é dito.

A artimanha orquestrada pelo marquês se prolonga por alguns dias. Em determinado momento, porém, Lazzaro adoecer: tem febre forte e se vê impossibilitado de prestar assistência ao amigo. Ao acordar no dia seguinte, ainda bastante debilitado, sua primeira atitude foi agarrar um prato de comida. Contudo não era para si, mas para Tancredi, pois o camponês só conseguia pensar no “irmão” para quem não pôde levar comida por conta de seu mal-estar no dia anterior. Entretanto o abatimento do

protagonista era tal que, durante a subida à colina, fraqueja e acaba caindo do precipício. Concomitantemente a isso, diferentemente da marquesa, Teresa se mostra bastante assustada com a duração do desaparecimento do jovem herdeiro. Por conta de uma antena há pouco instalada nos entornos da propriedade, o sinal de celular passa a funcionar e a filha do administrador consegue ligar para a polícia pedindo ajuda. Ao chegar ao local, as autoridades estatais constataam a irregularidade da situação e retiram os servos do local, dando-lhes liberdade. Assim terminada a primeira parte.

Em sua segunda fração, a narrativa começa a ganhar elementos fantásticos. Após cerca de duas décadas, Lazzaro “acorda”, com a mesma roupa e aparência do dia de sua queda do penhasco, inconsciente de todas as mudanças passadas. Ele vai à casa senhorial, então em ruínas, e se depara com dois homens retirando os pertences da propriedade. O rapaz não percebe que se trata de ladrões e até pede para ajudá-los. A única coisa que parece preocupar o camponês é saber onde está Tancredi, para se desculpar por não lhe ter levado comida no dia em que teve febre. Em seu caminho a pé para o centro urbano, ele reencontra a dupla de ladrões e acaba descobrindo que um deles era Pipo, filho de Antonia, de Inviolata.

Sempre tendo sido a única da comunidade a simpatizar com Lazzaro e a reconhecer suas qualidades morais, Antonia, ao reconhecê-lo considera estar diante de um “santo” e o leva para um trailer precário no subúrbio da cidade onde parte dos antigos companheiros do protagonista vivem, em situação de pobreza ainda mais deplorável que a de sua época de servidão ilegal. Apesar da hostilidade com que é tratado, graças a Antonia, Lazzaro volta a viver com os colegas. Analfabetos e sem qualificação, a liberdade do trabalho servil não trouxe muita melhoria de vida para os ex-camponeses: os mais jovens passaram a viver de pequenos roubos e trambiques, enquanto os mais velhos não trabalhavam mais.

Na cidade, Lazzaro acaba reencontrando Tancredi e o leva para encontrar os ex-servos. O marquês de Luna, que continua excêntrico, os convida para jantar no dia seguinte em sua casa. Chegando ao local, porém, os “convidados” descobrem que na verdade o nobre, agora casado com a filha do antigo administrador da fazenda, está falido e vivendo em um apartamento lastimável. Quando perguntam a sua esposa como isso aconteceu, ela diz “os bancos tomaram tudo”. Mais uma vez parece haver um simbolismo: o capital financeiro, a burguesia, se sobrepondo ao poder dos proprietários rurais e instalando uma nova ordem de mundo. Ao ouvir isso, Lazzaro fica profundamente

comovido pela situação de seu “irmão”. Vai então a um banco pedir aos caixas que restituam ao marquês de Luna suas posses. Por um mal-entendido, os clientes acreditam que trata-se de um assalto. Ao descobrirem que o rapaz não estava armado, revoltados, os fregueses do banco o espancam até a morte.

A CONCEPÇÃO HOBBSIANA DE MUNDO NO FILME

Lazzaro Felice é repleto de referências a Hobbes e suas ideias, como a aparência do personagem de Nicola. Para o filósofo inglês, os homens teriam tendências “naturais” de comportamento egoístico. Assim, buscariam sempre a concretização de seus próprios interesses, mesmo que à custa do prejuízo dos demais indivíduos, com quem disputariam os mesmos recursos, materiais ou simbólicos. Isso seria, conforme o autor, inevitável pois os desejos das pessoas tenderiam a convergir para os mesmos objetos, limitados e incapazes de atender à demanda de todos. Assim, escreveu: “Toda sociedade é portanto, ou para o lucro, ou para a glória; isto é: não tanto por amor de nossos próximos quanto pelo amor de nós mesmos” (HOBBS, 2006, p. 20).

Essa linha de pensamento individualista era adotada pelo próprio autor em sua argumentação. Destarte, para se posicionar contra tentativas de reforma no sistema político da Inglaterra de

sua época, ele alega que, embora imperfeito, seria mais vantajoso para seus contemporâneos manter o regime como estava do que se acharem “empreendidos em uma guerra para tentar reformá-la em benefício de outros homens em outra época, enquanto vós mesmos estaríeis sendo mortos com violência ou consumidos pela idade” (HOBBS, 2006, p. 16).

Se o desejo de se sobrepor aos demais seria uma motivação inerente do comportamento humano, uma consequência disso seria a “guerra de todos contra todos” e, por conseguinte, o medo de todos em relação a todos. Assim, escreveu o filósofo: “As inclinações naturais dos homens são tais que, salvo serem contidos por algum poder coercitivo, todos sentirão temor e medo em relação a seus iguais” (HOBBS, 2006, p. 14). Afinal, no “estado de natureza”, não haveria, para o autor, superioridade física ou intelectual que possibilitasse a um único indivíduo se sobrepor aos demais.

Logo, segundo a teoria hobbesiana, os homens teriam decidido abrir mão de seu “direito natural” a todas as coisas em nome de um pacto em que esse poder detido por cada um é entregue a uma única autoridade, a qual, pela concentração de poder (que leva à metáfora do monstruoso Leviatã), teria uma capacidade maior de fazer com que os pactos firmados entre

cidadãos fossem cumpridos e assim reduzir o estado de guerra e temor de todos contra todos.

É mister ressaltar, não obstante, que Hobbes reconhece que, mesmo com o Estado e a instauração da sociedade civil, a “natureza humana” em seu aspecto deletério nunca se extinguiu completamente, tanto na esfera pública como na privada. Assim o indivíduo “quando empreende uma viagem se arma e procura ir bem acompanhado; quando vai dormir fecha as suas portas” (HOBBS, 2003, p. 109 e 110). O raciocínio do autor porém era que, sem o Estado, a degeneração da sociedade e de seus membros seria muito mais intensa.

Para análise de *Lazzaro Felice* nos interessa mais a concepção hobbesiana do que chama de “natureza humana” que suas implicações no sistema político-institucional. A disposição das pessoas para tirar vantagem uma das outras e sua potencial crueldade e falta de empatia é explorada o tempo todo, tanto no plano das relações individuais como das sociais. Isso fica claro em uma cena quando, do alto da torre de sua mansão, a marquesa observa os campônios trabalharem (e sobrecarregando Lazzaro) e é questionada por Tancredi quanto à sua postura em enganá-los. Ela é categórica em dizer que assim é a vida: ela tira vantagem dos servos e estes exploram Lazzaro. Mas e se existir alguém que não explora ninguém, pergunta seu filho. É

impossível, ela rebate. E é sobre essa questão que o filme se debruça, num diálogo crítico com Hobbes.

Uma ideia central no pensamento hobbesiano é que a sobrevivência só seria possível em uma sociedade dominada pelo medo: “[...] a origem de todas as sociedades, grandes e duradouras, não é a boa vontade mútua que os homens têm entre si, mas sim o medo mútuo que nutriam uns pelos outros” (HOBBS, 2006, p. 20). E é justamente aí que entra a figura de Lazzaro, que não representa um homem que poderia existir, mas um ideal: a bondade, o altruísmo. (Tanto que, ao ser perguntado por Tancredi se ele tinha parentesco com alguém da vila, ele responde que não tinha pai ou mãe – o que realça o caráter fantástico de ele ter sido “plantado” no local pela diretora para promover as discussões da película).

Lazzaro se comporta de modo oposto ao dos homens conforme a concepção hobbesiana: coloca os interesses dos outros à frente dos seus, age desinteressadamente. E ainda: não guarda rancor e não é orgulhoso, apesar de ser explorado, maltratado e desprezado pelos colegas. Ao contrário: mantém sempre uma postura serena, um sorriso no rosto e uma capacidade de se mostrar grato e satisfeito com a menor migalha que a vida lhe oferece (como a sugestão quase irônica de Tancredi que os dois seriam irmãos). E vem daí o título do filme:

“Feliz como Lazzaro”, ou “Lazzaro Felice”, no título em italiano². A empatia, o desprendimento e a decorrente satisfação que isso traz, resultam em estado perene de felicidade. Mas essa atitude cobra seu preço: a morte precoce, e em duas ocasiões (e o filme parece dar a entender que o protagonista voltaria a morrer todas as vezes em que ressuscitasse e sempre devido ao seu desapego de si). Em outras situações na obra, o altruísmo também cobrou seu preço, como quando Teresa, preocupada com Tancredi, desaparecido já há alguns dias, liga para a polícia, mesmo contrariando as orientações da marquesa – o que causa a ruína não só dos nobres como a de seu pai e de si própria. A diretora parece questionar: será que esse egoísmo manifesto em nossas relações, esse constante medo e infelicidade, não seriam tributos a pagar em nome da sobrevivência, conforme aponta o pensador inglês do século 17?

Entretanto, a beleza de *Lazzaro Felice* reside em mostrar que, embora o lado cruel e duro da natureza se faça presente em nossas relações, o estado de natureza nos termos hobbesianos não precisa ser naturalizado, havendo espaço para altruísmo em nossas escolhas. Isto é, a guerra de todos contra todos é uma *parte* da realidade, e não uma gaiola na qual os indivíduos são

² Vale ressaltar que *Felice* é um termo com duplo sentido: significa feliz, mas também é um sobrenome utilizado na Itália.

obrigados a se manterem presos. Antonia é a personagem que mostra ser possível quebrar o círculo vicioso, não estando o indivíduo destinado a ser o lobo de si próprio. Por influência de Lazzaro, vemos, durante o longa-metragem, mudanças em sua atitude na direção de ir contra a ação centrada somente em si mesma.

Desse modo, já na segunda parte da obra, Antonia e o companheiro (que praticam golpes na cidade) levam Lazzaro para acompanhá-los, visto que “sua cara de honesto” dar-lhes-ia credibilidade. Mesmo que, em sua ingenuidade, o rapaz não tenha percebido o que se passou, Antonia sente-se extremamente envergonhada por sua atitude (um autoconsciência até então não vista nela ou em seus companheiros, o que pode indicar uma mudança em sua postura futura). Já no fim do filme, ao serem convidados pelo marquês de Luna para almoçar, a família de Antonia, acreditando se tratar de um evento elegante, compra uma compota de doces finos (e caros). Eles chegam ao endereço e descobrem que o outrora nobre agora estava arruinado financeiramente. Teresa, agora sua esposa, pede que eles deixem os quitutes com ela, visto que o casal passa por necessidades. Todos são contra, mas Antonia, num ato de generosidade e desapego, deixa com ela os doces.

A personagem Antonia parece mostrar que em meio a atitudes egoístas e mesquinhas do indivíduo há espaço para o altruísmo. Ou seja, na “odiosa” atmosfera de guerra de todos contra todos haveria também possibilidade para, ao menos, momentos de generosidade, paz (e, quiçá, felicidade).

O ESTADO MODERNO NÃO PROTEGE CONTRA OS LOBOS

Como se sabe, a teoria hobbesiana não é unanimidade no pensamento político. Para Rousseau (2008), apenas para citar um dentre vários opositores, a passagem do estado de natureza para a sociedade civil tal como conhecida não parece ter contribuído para a regeneração do homem – ao contrário, essa mudança teria desencadeado uma série de problemas sociais. Mas, voltando a Hobbes, uma crítica muito feita ao seu pensamento é que ele teria considerado como característica universal traços que na verdade seriam comuns apenas aos homens de sua época. Desse modo, conforme uma interpretação marxista, o filósofo inglês teria atribuído ao homem do estado de natureza atributos típicos da burguesia e de um capitalismo já em ascensão, com seus ideais de competição, dominação e exploração, além das tendências individualistas (MONTEIRO, 1998).

Tais críticas são pertinentes. No entanto, apesar do evidente papel que os sistemas políticos e sociais exercem sobre

o comportamento do indivíduo, não há consenso sobre o quanto das tendências egoístas e destrutivas do homem seriam decorrentes do seu ambiente ou de sua biologia. Especialmente porque, se nos guiarmos pelo paradigma epistemológico interpretativista das Ciências Sociais (DELLA PORTA e KEATING, 2008), o qual considera que a realidade é captada conforme a interpretação subjetiva dos atores envolvidos. Assim, se Hobbes ao escrever estava sob influência do contexto histórico e social da sua época (ascensão da classe burguesa, guerra civil inglesa), o mesmo é válido para os seus comentadores posteriores. Isso deixa a questão da natureza humana ainda aberta a interpretações e debates – não só no meio filosófico como também na arte.

E é sobre esse questionamento da natureza do comportamento humano que o filme de Alice Rohrwacher parece se debruçar. Pode-se constatar isso observando o tempo em que a narrativa inteligentemente se desenrola, passando do “tempo medieval” para o contemporâneo. Logo, mesmo considerando que a marquesa de Luna trate-se de uma capitalista inescrupuloso que não hesita em manter trabalhadores em regime análogo ao da escravidão, os camponeses viviam ainda, tanto em sua subjetividade como em suas condições objetivas, como servos medievais. Desse modo, os habitantes de Inviolata

foram tirados do domínio do senhor feudal para a suposta liberdade, modernidade e proteção do (pelo menos daquilo que restou) Estado de bem-estar social da Itália no século 21.

Destarte, é bastante simbólico o papel da antena (que, instalada, fornece o sinal de telefone que Teresa usa para chamar a polícia e, acidentalmente, incorporar os residentes daquela vila no Estado moderno). O aparelho parece representar a tecnologia, o “progresso”. Não é raro associar avanços tecnológicos a processos civilizatórios, embora autores como Adorno tenham enfatizado que a técnica por si só não traz valores embutidos, tendo sido utilizada para funções como organizar e aprimorar a logística dos campos de concentração, por exemplo (ADORNO, 1995).

Rohrwacher, pois, parece partilhar desse pessimismo. Para a diretora, o mundo moderno, com suas instituições democráticas e direitos sociais parece não ter sido capaz de “libertar” os indivíduos (pelo menos se tratando da parcela dos mais pobres) e afastá-los de sua natureza egoísta e destrutiva. Portanto, o Estado, de início inexistente, na segunda parte do filme também se mostra incapaz para atuar sobre essa parcela mais vulnerável socialmente. A última cena do filme inclusive traz uma ironia da diretora sobre essa incapacidade do Estado: a

polícia chega depois que Lazzaro é espancado no banco só para constatar que ele está morto.

No concernente à influência das instituições sociais sobre o comportamento dos indivíduos, vemos que nas duas partes da película, a atitude egoísta dos personagens se mantêm e em alguns casos até se degenera. Nicola, que antes explorava os servos, agora explora imigrantes miseráveis. Já os ex-camponeses, além de manterem os discursos intolerantes e a falta de empatia entre si, agora vivem de golpes e pequenos roubos. É interessante notar também que, adquirida a liberdade de não precisar mais trabalhar e tirar da terra seu próprio alimento, eles se mostram avessos à ideia de trabalhar a terra. Isso mesmo passando por necessidade e tendo, como Lázaro nota, uma terra fértil ao redor de seu trailer.

Por fim, a Igreja Católica é claramente criticada na obra – uma instituição social cuja mensagem é em tese oposta ao pensamento hobbesiano; isto é, o cristianismo pregaria a superação das diferenças entre os indivíduos e estimularia a colaboração entre si, e não o medo. Porém não é isso que o filme mostra. Logo no início do longa-metragem, um padre visita Inviolata junto com Nicola, o que mostra o conhecimento – e consentimento – com a exploração dos servos. Durante sua estadia na casa senhorial, a marquesa ensina a “palavra da bíblia”

para as crianças da vila. Já perto do fim do filme, Lazzaro e os colegas, em um aparente momento de redenção, entram na igreja para apreciar a música e o ambiente solene. São porém expulsos por uma freira, por serem maltrapilhos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

DELLA PORTA, D.; KEATING, M. How many approaches in the social sciences? An epistemological introduction. In: DELLA PORTA, D.; KEATING, M. (Org.). *Approaches and Methodologies in the Social Sciences: a pluralist perspective*. New York: Cambridge University Press, 2008.

HOBBS, Thomas. *Do cidadão*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

_____. *O Leviatã*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MONTEIRO, João Paulo. A ideologia do Leviatã hobbesiano. In: QUIRINO, C.G., VOUGA, C., BRANDÃO, G.M. (Org.). *Clássicos do pensamento político*. São Paulo: Edusp, 1998.

PLAUTUS, Titus Maccius. *Asinaria: The One About the Asses*. Traduzido e comentado por John Hendersen. Madison: The University of Wisconsin, 2006.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos das desigualdades entre os homens*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

MEMÓRIA, JUSTIÇA E PERDÃO NO DIREITO À VERDADE: ANÁLISE DO FILME - *DEATH AND THE MAIDEN*

Júlio Rique Neto

O filme *Death and the Maiden* (*A Morte e a Donzela*, na tradução brasileira e *Noite da Vingança*, na tradução portuguesa), com direção de Roman Polanski, é um suspense psicológico lançado em 1994, nos Estados Unidos, e em 1995, no Brasil. O filme é uma adaptação da peça de teatro com mesmo nome escrita por Ariel Dorfman, chileno, que escapou do regime de Augusto Pinochet¹. A produção é simples, com excelente fotografia, usando sombras e luzes de acordo com o clima da ação. Percebe-se facilmente o filme como uma peça teatral em quatro atos sem nada retirar da qualidade cenográfica transposta para a tela nem da performance dos atores. O enredo ocorre em um cenário bucólico de uma confortável cabana afastada da vida urbana. Logo entendemos que o local é o refúgio do casal Pauline Escobar, a personagem principal interpretada por Sigourney Weaver, e Gerardo Escobar, advogado, interpretado por Stuart Wilson. O casal se refugia geograficamente devido ao passado político de ambos. O enredo traz o passado recente e o presente

¹ Informações extraídas da Wikipédia - https://pt.wikipedia.org/wiki/Death_and_the_Maiden, julho de 2020.

dos personagens entrelaçados durante o período de redemocratização de uma nação fictícia na América do Sul. A transição na política força os personagens a enfrentarem suas memórias individuais da época da resistência lutando para reconstruírem no presente suas identidades, relações afetivas e posicionamentos sociais em coerência com seu passado. Pauline e Gerardo eram militantes políticos na defesa dos direitos civis. Pauline foi presa e torturada. Gerardo era editor de um jornal de oposição, mas acaba de aceitar o convite do atual Presidente da República para presidir a Comissão da Verdade sobre as violações dos Direitos Humanos durante os anos de 1975-1980. Os personagens vão sendo apresentados aos espectadores individualmente permitindo uma leitura do caráter em cada um. Primeiro surge Pauline, os gestos e os olhares são importantes para se perceber uma angústia presente na vida de Pauline. Segue-se com a entrada de Gerardo que aparenta ser um homem seguro com confiança em si mesmo e, em certo sentido, protetor de Pauline. Gradualmente as atitudes de Pauline e Gerardo vão entrando em conflito e é a relação entre eles que vai ganhando destaque na trama. Na sequência, entra em cena Dr. Roberto Miranda, interpretado por Ben Kingsley, médico, de aparência afável, pai de família, e generoso ao ponto de haver ajudado Gerardo quando o encontrou na estrada deserta a caminho da

cabana com o pneu do carro furado e sem pneu de reserva. A generosidade de Dr. Roberto Miranda entra na trama aparentemente sem intenções, mas, em seguida, após saber que Gerardo foi indicado pelo Presidente da República para presidir a Comissão da Verdade, Dr. Miranda orchestra uma maior aproximação com a família Escobar, onde é reconhecido por Pauline como sendo seu torturador.

Não tem como não nos colocarmos no lugar de Pauline reencontrando seu torturador em uma cabana isolada da civilização. O que faríamos se fôssemos Pauline: mostraríamos civilidade e razão, receio e medo ou raiva e vingança? Por direito, compete apenas a Pauline decidir essa questão. Conflitos como esse instigam o melhor e o pior da condição humana. A questão individual é posicionada em um cenário de luta política pela redemocratização de nações; nesse contexto, vítimas e torturadores precisam ser justamente reconhecidos na sociedade. É fácil falar sobre justiça e procedimentos de transições na política, o difícil é fazer acontecer! No processo, Memória, Justiça e Perdão são três grandes noções que precisam deixar de ser abstratas e passarem a ser necessidades imperativas. Muitos defenderiam que Memória e Justiça têm o compromisso com a Verdade, o Perdão seria divino ou estranho aos fatos por ter cunho religioso ou ser duvidoso no sentido de

ser útil a quem não é de Direito ser perdoado. Particularmente defendo o contrário: Memória, Justiça e Perdão estão ancorados na verdade dos fatos. A questão é como se chega à Verdade, essa será a luta de Pauline.

Como psicólogo com interesse intelectual pelo estudo da relação entre Justiça e Perdão, a estratégia que uso na apreciação das artes e no aconselhamento das pessoas é obter ampla empatia com o outro na tentativa de alcançar a compreensão dos fatos. Diferente do proposto por Bertold Brecht, é através da completa imersão afetiva nas tragédias, e não do distanciamento, que busco atingir o cerne das questões. A arte é mensageira das nossas idiossincrasias e tragédias coletivas; portanto, necessito mais da identificação com o drama particular de cada um dos personagens e depois partir para compreender a universalidade da tragédia, do que de meu intelecto racional. Assim analisei *Death and the Maiden* partindo da empatia com os personagens e as relações entre eles, para subsidiar a história coletiva que envolve a todos. Uma história que, após 26 anos do lançamento desse filme, está tentando se reestabelecer no Brasil e no mundo.

A cena de abertura é em um teatro com um quarteto começando a performar a peça de Schubert: *Death and the Maiden*. Na sequência, a câmera foca nas mãos de Pauline buscando, com o desespero de quem busca uma boia de salvação,

apoio nas mãos de Gerardo, ambos estão sentados lado a lado na plateia. O semblante de Pauline indica angústia e dor, que, saberemos com o avanço da narrativa, são causadas pela associação da melodia com sessões de tortura por ela vivida. Pauline foi presa por ser uma combatente política, não foi uma vítima secundária ou acidental de um regime autoritário. Torturada e estuprada ao som de *Death and the Maiden*, Pauline foi o objeto e a utilidade da tortura, buscavam obter dela o nome do editor de um jornal de oposição influente à época da repressão, Gerardo Escobar, que é seu companheiro na luta e na vida. Desde a primeira cena Pauline apresenta sintomas de angústia e irritabilidade. Outra cena marcante no início do filme é quando, após ouvir no rádio que Gerardo havia sido convidado pelo Presidente para presidir a Comissão da Verdade, ela claramente demonstra desconforto com o que acredito ser a possibilidade deles, combatentes reconhecidos, se tornarem alvo da opinião pública e de possíveis represálias. Além do que ela desconfia do papel dessa Comissão. Na angústia Pauline desiste de esperar por Gerardo para o jantar, pega sua comida com a mão e senta para comer ao chão dentro de um armário fechado. A decisão dele aceitar o cargo expõe as tensões no relacionamento de Pauline com Gerardo. Eles se agriem e se amam ainda com sonhos de formar uma família tranquila, mas antes ela precisa

viver e conviver com suas memórias e com a atual condição social de proeminência de Gerardo. Ele sente gratidão por ela nunca haver entregue seu nome aos torturadores, mas parece estar bastante confortável com a situação profissional que possui no momento e orgulhoso do convite que recebeu. Sabendo da delicadeza da situação, ele evita informar que já havia aceito o convite, mas ela diz que o rádio já havia anunciado a concordância dele para exercer a função. Pauline sofre, mas tenta seguir adiante com uma rotina de vida. É impressionante notar como a dor força Pauline a ser um personagem maior sem se contentar com menos do que a verdade. Qual é a verdade de seu relacionamento presente com Gerardo? Qual é a verdade por trás de Gerardo haver aceito a presidência da Comissão da Verdade? Seria possível para ela ainda realizar seu sonho de ser mãe de “um menino bonito?”

Na sequência, vemos Dr. Miranda retornar à cabana em sua intencional aproximação com Gerardo, após saber que ele é o indicado para presidir a Comissão da Verdade. Com o intuito de entregar um pneu de suporte a Gerardo, Dr. Miranda puxa conversa e é convidado a entrar para tomar um *drink*. É então reconhecido por Pauline como sendo seu torturador.

Uma memória é diferente de um conhecimento, memória é reconhecimento. Um elemento no momento presente é

percebido e associado a lembranças do passado. Quando os traumas são expressos no mundo consciente das pessoas, essa vinculação é direta e imediata. Trancada no quarto, Gerardo vem convidar Pauline para conhecer Dr. Miranda. Ela se recusa por estar associando a voz do médico com sua experiência passada. Ao reconhecer essa voz, agora dentro da sua casa, a primeira reação de Pauline foi fugir. Uma vítima evitar seu algoz, é um comportamento comum de pessoas submetidas a abusos e humilhações, as defesas caem diante do que foi e ainda parece ser uma força maior. Pauline nunca havia visto o rosto do seu torturador, apenas sua voz e seu cheiro, o que não traz forte convicção se essa voz era mesmo dele, mas a voz muito próxima trazia a memória da dor e toda a situação passada retomando corpo no presente. A verdade das lembranças de Pauline, torturas e estupros, está associada apenas ao olfato e à audição. Colocar-se no lugar de Pauline é um exercício necessário para entender como sistemas de repressão dissimulam estrategicamente a realidade, posicionando o outro a dúvidas eternas: é possível emitir um julgamento sobre a verdade pautado em narrativas ancoradas no olfato e na audição de uma vítima? Uma verdade pode emergir a partir dessas provas? Compreensivelmente, mais à frente na trama, Pauline vai dizer a Gerardo que a justiça que ele representa na Comissão da Verdade é “a justiça dos mortos,

dos que não podem mais falar”; por isso ela será a justiça para ele. Nesse sentido, a vingança de Pauline vem completar a justiça de procedimentos de Gerardo. Mas, não é tão fácil assim e Pauline foge usando o carro do Dr. Miranda. Ela segue dirigindo até encontrar no carro um *tape* com a música *Death and the Maiden*. O que era intuição vai se confirmando e Pauline desiste da fuga em busca da prova maior: uma confissão legítima e genuína do seu algoz. Pauline decide se colocar na posição de júri e juíza e volta à cabana para enfrentar seu algoz. Antes, Pauline empurra o carro para um precipício. Nessa cena Pauline encarna metaforicamente a justiça pela primeira vez no filme. O carro não cai, fica preso na rocha buscando equilíbrio como a balança da justiça. Metade do carro pende sobre o vazio do penhasco e a outra metade na terra firme. Ao ver isso, Pauline não hesita. Define sua sentença e empurra o carro no penhasco. É muito bem-feita essa cena, que abre o caminho para a discussão sobre os limites da justiça e as razões da vingança. A mesma cena vai se repetir no final do filme onde a questão é recolocada: vai a vingança como justiça alcançar seu mérito maior? Até então a vingança ganha, só que da próxima vez quem estará em pé à beira do penhasco é o Dr. Miranda com Pauline lhe apontando um revólver à cabeça, segura em sua intuição. Ao seu lado está Gerardo, como sempre, paralisado. Tenho clareza que a vingança

precisa avançar nas ações de Pauline para a verdade ser exposta. Conhecer essa verdade é essencial e os meios (aparentemente) são os mesmos, as pessoas é que trocam de papéis, a tortura (inaceitável), empreendida pelo Dr. Miranda, é revertida à vingança (palatável) de Pauline. Dr. Miranda fica no pêndulo encarando o presente resultante de seu passado e a Morte pela Donzela como seu futuro. Se considerarmos que Maiden, em inglês, significa uma pessoa nunca haver cometido um ato de uma determinada natureza, sendo essa a primeira vez, como Pauline nunca havia matado alguém, daí vem a referência usada na situação. O título, a peça de Schubert, e a cena final fecham perfeitamente o enquadramento dado pelo autor e pelo diretor de *Death and the Maiden*. Pauline está pela primeira vez reposicionada para se vingar. Corta.

Gerardo Escobar é um personagem central nas interações que ocorrem na trama. Ele é o vértice de apoio, tanto para Pauline como para o Dr. Miranda. Vejo nele a representação da justiça de procedimentos, a pessoa que permite o desenrolar dos fatos sem julgar, seguindo a lista de direitos atribuídos a cada parte em julgamento. O coração de Gerardo pulsa, a gratidão que ele sente por Pauline é real tanto quanto sua crença na justiça, mas a situação que se desenrola à sua frente levanta todas as dúvidas, ele se angustia por não saber se está assistindo Pauline a obter a

verdade ou a forjar uma verdade. Isso paralisa Gerardo. Considerei marcante na atuação do ator nos momentos em que torcia para que Gerardo tomasse uma atitude, mas ele frustrou as minhas expectativas até chegarmos à cena final. Ora, como advogado ele é preparado para escutar os depoimentos das vítimas, não para julgar os ofensores. E, assim, ele o faz. Pauline, compreendendo o papel de Gerardo, diz a ele: “eu não existo”, “eu serei sua justiça”. Ela precisa dele como referência e vice-versa. Corta para Pauline.

Quando Pauline diz para Gerardo: “eu não existo”, ela não se refere à identidade de combatente que ela assumiu e nunca cedeu diante das torturas entregando a informação que o torturador buscava obter. O “eu não existo” diz respeito ao pior que Gerardo ainda não sabia, ou seja, à forma de finalização da tortura física, quando sai a identidade de torturador e entra a identidade de perverso do Dr. Miranda. Quando a perversão do Dr. Miranda assumia o controle da sessão, ele torturava Pauline física e psicologicamente, forçando a mesma a associar pela dor sua intimidade (entrega sexual) e prazer ao poder de seu algoz. Assim entendemos quando, no começo do filme, enquanto Gerardo e Dr. Miranda bebem e falam sobre a atitude de Pauline, Gerardo diz: “Deixe me dizer uma coisa: ela não é fácil. Ela tem suas razões, mas ela é louca”. Dr. Miranda responde a Gerardo:

“Todas elas têm razões e todas são loucas. Você sabe o que Nietzsche disse?” Gerardo diz: “Não!” Continua Dr. Miranda: “Eu sempre digo que foi Nietzsche”. Gerardo diz: “Foi provavelmente Freud, quero dizer, quando se diz alguma coisa que é relevante, foi provavelmente Freud”. Finaliza Dr. Miranda: “Quem quer que seja, nós nunca podemos possuir totalmente a alma feminina”. Com atos premeditados em suas sessões de perversão, Dr. Miranda deixava “a calça cair”, para que Pauline sentisse o que estava para acontecer e se preparasse para o estupro em diversas formas. Assim ocorreu a quebra do ego, tanto em Pauline quanto em qualquer pessoa na vida real que possa ter vivido situação semelhante. A pior tortura não é o sofrimento físico, é ceder o que a pessoa tem de mais íntimo ao outro que só lhe causa dor.

Ao dizer: “eu serei sua justiça”, Pauline sabe que Gerardo está diante do conhecimento de verdades as quais ele não é capaz de reconhecer. Portanto, Gerardo precisa de provas. Estaria Pauline tomada pelo ódio e rancor querendo só a vingança ou estaria ela sendo o meio (mais uma vez útil) a prover as informações verdadeiras a Gerardo, advogado de ambos e presidente da Comissão da Verdade? Conseguiria Gerardo escutar a verdade de um sem julgar o outro? A que se propõe uma pessoa ao liderar uma Comissão da Verdade que só escuta e nada julga? Segundo Pauline, a justiça que Gerardo representa é “a justiça dos

mortos, dos que não podem mais falar”, mas ela sim, pode falar e será a justiça. Aqui retomo a análise que fiz anteriormente ao avaliar que os meios estariam sendo os mesmos, só que agora Pauline estaria no lugar de Dr. Miranda. Essa compreensão agora se mostra errônea, pois Pauline não é perversa e Dr. Miranda é. Para encontrar a verdade e ser a justiça, Pauline precisou de reversibilidade na memória. Primeiro, ao exercer o papel do seu torturador, mas, tornando-o submisso e vítima, ela sabia que o objetivo não é quebrar a identidade do Dr. Miranda, pois ela já conhece quem ele é como torturador, papel que ele executou para o governo, e como o ser pervertido que é para satisfazer a si mesmo na tentativa de possuir a “alma feminina”. O objetivo de Pauline, ao submeter Dr. Miranda à sua vontade, é reconstruir a sua identidade feminina, voltar a se reconhecer como mulher. Ela encontra a possibilidade de reconstruir sua identidade morta (“eu não existo”) diante da justiça (“eu -a mulher- sou sua justiça”). Só então notei que durante o filme os diálogos entre Pauline e o Dr. Miranda transcorrem sobre o uso da música e da sedução perversa que ele forçou sobre ela, não sobre a política ou a informação que ele queria obter para o governo. Parece-me que a militante Pauline compreenderia a dor física e psicológica a que foi submetida se elas fossem associadas à informação que eles buscavam, mas querer possuir a alma da mulher é o crime maior

que não teria perdão. Mas, até então a pergunta é que tipo de justiça fará ressurgir a mulher em Pauline, que ainda sonha em ter como filho “um menino bonito?” Pauline vai sucumbir à vingança? Se for, vai a vingança lhe trazer a identidade de mulher de volta? Todo esse processo é interno e particular a Pauline. É diante dessas questões que Gerardo é chamado a tomar atitudes. Porém, ele só distingue nas razões e ações de Pauline o papel que ela assumiu de torturadora com a adaga da vingança erguida sobre o outro como a representação da justiça. Considerando que é fácil pela empatia sermos levados a querer a vingança, é irritante ver como Gerardo paralisa ao ser chamado para a ação, pois ele não existe para julgar. Corta para Dr. Miranda.

Ao longo do filme, Dr. Miranda é, na verdade, secundário. Ele é o personagem subjugado por Pauline de diversas formas, aquele que tenta escapar, mas não consegue. Assisti ao sofrimento que Pauline impôs ao Dr. Miranda sem emoção por ele. Torturadores não se apresentam com uma identidade própria, são mestres dos disfarces. Porém, chamou-me a atenção que Dr. Miranda foi o único a falar de perdão ao se passar por vítima. Inicialmente ele diz: “isto é imperdoável” quando tenta mostrar empatia pelo sofrimento que Pauline passou e está lembrando a ele todas as perversões sofridas. Em outro momento, Dr. Miranda questiona Gerardo: “Se eu confessar, ela

vai me perdoar e me deixar ir?” Como o perdão depende de uma confissão, Dr. Miranda chega a gravar um vídeo confessando tudo que era solicitado por Pauline e Gerardo em busca do perdão. Alguém uma vez me disse: diante de um torturador, reze para que ele/a seja uma pessoa misericordiosa. Esse não foi o caso de Pauline: além de torturador ela teve diante dela um perverso. Portanto, o perdão na voz dessas pessoas levanta questionamentos sobre a utilidade da virtude. Faltou em Dr. Miranda o sentimento de arrependimento genuíno. Como expressar tal coisa quando se está representando? Como saber se o que é expresso é genuíno? Sabemos que quem deve ser chamada a julgar a validade de uma virtude é a vítima, mas não sabemos se isso é uma decisão racional ou instintiva. Simon Wiesenthal, que dedicou sua vida à justiça para os judeus e à reflexão sobre o perdão, perguntava-se: “O que eu poderia ter feito?” (WIESENTHAL, 1998, p. 98). Quando estava prisioneiro em Auschwitz, foi chamado por um jovem soldado nazista em seu leito de morte, que queria lhe pedir o perdão. Wiesenthal se afastou do homem em silêncio. Um silêncio respeitoso, não de vingança, mas, de dúvida, não sobre a genuinidade da culpa, mas sobre o direito de perdoar. Anos depois, participando dos julgamentos de nazistas como testemunha, ele disse: “No julgamento dos Nazistas em Stuttgart somente um dos acusados

mostrou remorso. Na verdade, ele confessou atos dos quais não havia testemunhas. Todos os outros disputavam a verdade amargamente. Muitos deles lamentavam apenas uma coisa - as testemunhas haverem sobrevivido para dizer a verdade” (WIESENTHAL, 1998, p. 96). A questão sobre o que ele poderia ter feito nunca foi ou será respondida. Sabemos que não são os procedimentos que oferecem justiça à justiça, que justiça não é vingança, e que o perdão não é um dever moral. Em nenhum momento Pauline ou Gerardo consideraram o perdão ou falaram sobre perdoar ou não perdoar. Ainda não é hora para essa questão. A verdade ainda estava em disputa. E, acredito que foi o silêncio dos personagens sobre o perdão que atribuiu respeito à virtude. Corta para a penúltima cena.

Dr. Miranda está em pé na beira do penhasco. Pauline lhe aponta o revólver à cabeça, segura em sua intuição. Dr. Miranda confessa sua crueldade. Da mesma forma que o filme é elegante o suficiente para não mostrar cenas de tortura e perversão, o mesmo repito aqui: não vale a pena tentar pôr em palavras a perversidade humana na atuação de Ben Kingsley. Só elogios ao ator. Após a confissão de suas perversidades, Gerardo, sentindo ódio pelo Dr. Miranda, corre para empurrá-lo penhasco abaixo. A cena é intrigante: Gerardo paralisa, segura sua tentação e olhando para Pauline diz: “eu não consigo fazer isso,

simplesmente não consigo”. Ele larga Dr. Miranda e se afasta em silêncio, sentando-se com o cansaço expresso em seu corpo. Pauline avança para Dr. Miranda com calma e segurança, seu objetivo foi atingido, a verdade foi dita e exposta. Ela desata os nós da corda que prendia as mãos de Dr. Miranda nas costas. Pauline joga a corda ao chão e também se afasta em silêncio. Corta para cena final.

A cena final é no mesmo teatro da abertura com o quarteto performando a peça de Schubert: *Death and the Maiden*. Na sequência, a câmera foca em Pauline sentada na plateia ao lado de Gerardo. O semblante de Pauline é sério, porém, tranquilo. A sequência mostra Pauline olhando ao redor até seu olhar encontrar o olhar do Dr. Miranda, sentado com sua família no andar superior. O filho de Dr. Miranda vê o que está acontecendo e olha para o pai, que lhe retorna um olhar afetuoso e alisa a cabeça do menino. Em seguida, Dr. Miranda retoma seu olhar para o casal e Gerardo segura o olhar com expressão séria, mas volta sua atenção para o concerto. *The End*.

NOTAS COMPLEMENTARES

Dos títulos, considero a tradução portuguesa a menos adequada. O filme é sobre ações de repressão política e resistência social e suas complexas relações com a condição humana: resiliência e fraqueza, as possibilidades de convivência das pessoas com as memórias individuais e coletivas, a incompletude dos vícios como a vingança, e das virtudes como a justiça e o perdão. Também, o filme mostra que tanto os personagens quanto a nação buscam reconstruir suas identidades. Como, talvez, diria Avishai Margalit, a legitimidade de regimes políticos democráticos é ancorada na memória dos eventos do passado daqueles que o construíram. Regimes autoritários necessitam apagar essa memória legitimando costumes como imposições morais por serem hábitos cotidianos de obediência sem vivência de conquistas, usam a noção de habituação por repetição defendida por alguns postulantes de éticas aristotélicas, uma compreensão distorcida da mesma, na minha opinião. Portanto, considerar que o filme é sobre a *Noite da Vingança* é uma simplicidade bruta.

Enquanto escrevo esta análise, o jornal *Folha de São Paulo*, em 21 de julho de 2020, publica a manchete: “Ex-guarda nazista pede desculpas pelo holocausto durante julgamento”. Fica mais um registro que fatos do passado devem ser reconhecidos e

finalizados, não importa a passagem do tempo, não adianta negar a existência dos mesmos pelo uso da força bruta ou políticas autoritárias, a história segue seu curso através das gerações pela arte, ciência, jornalismo e militância dos que foram vítimas primárias ou secundárias, o trauma causado pela tortura de um pai ou uma mãe passa para os filhos, netos e bisnetos. É inútil para uma pessoa ir dormir negando sua história como algoz, não importa o uso da razão ou mesmo da irracionalidade, que é tão presente nos dias contemporâneos, na defesa de ações de violação dos Direitos Humanos. A lição que fica para governos democráticos é que, deixando a porta aberta, os oponentes se repositionam e retornam. Apenas o reconhecimento, a confissão e a atribuição de responsabilidades por julgamentos justos podem nocautear o trauma das memórias individuais e coletivas. O perdão no filme foi expresso como um processo que não precisa de verbalização. Os personagens, como Wiesenthal, afastaram-se em silêncio. No caso de Wiesenthal, ele não tinha uma história pessoal com o jovem nazista à beira da morte, então sai em silêncio por não se sentir representante da cultura ou da nação judaica para expressar o perdão. Na história do filme, Pauline é a vítima direta do Dr. Miranda e Gerardo, sua vítima secundária; gosto de pensar que ambos se afastam em silêncio, não por não poderem expressar o perdão, mas por reconhecerem

que ele foi dado na medida da justiça, o reconhecimento do outro pela confissão das perversidades traz a separação necessária para saber-se quem é quem, a identidade perdida de cada um retorna; dessa vez as memórias não causam mais tanta dor, pelo menos não na intensidade do sofrimento que antes causava. A questão para mim não é defender uma forma para o perdão a todo custo, mas defender ser justo pelo perdão em suas formas diversas.

Em tempos de pandemia, época em que escrevo este ensaio, os cinemas estão fechados, o que me traz tristeza. Sinto muita falta de ir ao cinema e, no apagar das luzes, sentir a alma entrar em estado de contemplação e paz até o surgimento da primeira cena.

REFERÊNCIAS

MARGALIT, Avishai. *The Ethics of Memory*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

WIESENTHAL, Simon. *The Sunflower*. On the possibilities and limits of forgiveness. New York: Schocken Books, 1998.

A “CEGUEIRA BRANCA”: EXPOSIÇÃO DAS TREVAS DA CIVILIZAÇÃO NO CINEMA E NA LITERATURA

Josali do Amaral

“Por certo, não só para o labor, mas também quando não nos ocupamos com nada, preferimos a visão a todos os outros sentidos. Isto porque, de todos os sentidos, este é o que nos permite conhecer melhor as coisas, porque nos permite diferenciá-las.”
Aristóteles, *Metafísica*; livro I, 25

VER E SABER

Pretendemos traçar uma possibilidade de reflexão filosófica sobre a civilização contemporânea a partir dos indicadores deixados por José Saramago na obra ‘Ensaio sobre a cegueira’ (SARAMAGO, 1995), registrados na interpretação cinematográfica de Fernando Meirelles. Não se trata aqui de sugerir que, seja o autor da obra literária, seja o diretor da versão cinematográfica, tenha percorrido o caminho de pensamento que apresentamos; menos ainda que um ou outro tenha sugerido elementos pontuais da filosofia em sua produção. Trata-se de apontar para certas expressões de pensamento que permeiam a nossa cultura e que podem ser exploradas a partir de algumas das situações expostas pelos artistas em questão. Supomos que uma obra de arte, independentemente das intenções de seus criadores, transcende-os, à medida que é uma representação

singular da realidade. Note-se que empregamos o termo singular em lugar de particular, pois consideramos que a obra de arte é única e não é apenas uma interpretação particular ou uma mera opinião, mas o resultado de uma percepção do mundo, na forma como ele se manifesta entre os homens, filtrada pela sensibilidade do artista. Neste sentido, o significado da obra de arte é universal, porque é capaz de atingir a todos os homens e não se restringe a meras perspectivas.

Buscamos estabelecer relações possíveis entre as situações que a obra nos apresenta e alguns problemas filosóficos, que se configuraram como importantes marcos do pensamento ocidental e que constituem dilemas interpretativos na era contemporânea. Não obstante, procuramos estabelecer parâmetros que nos mantenham próximos ao caminho trilhado pelos autores, uma vez que nosso objetivo é viabilizar que, a partir de uma obra cinematográfica, possamos instigar o leitor a refletir sobre temas e problemas tratados em textos importantes para a compreensão da nossa sociedade. Nosso trabalho inicia pela análise das possibilidades de compreender o tema da obra, a partir dos significados implícitos das palavras utilizadas para compor o título, segundo a tradição literária e filosófica, o que nos permite adentrar em alguns conceitos filosóficos. Em seguida, abordamos alguns temas que perpassam a obra e

pontuamos alguns pensadores que apresentam teses sobre eles. Por fim, concluímos com um comentário sobre a forma como a obra literária foi transposta para o cinema.

TREVAS ENTRE A LUZ

Se o leitor deste trabalho já assistiu ao filme ou leu o livro, é conhecedor de que, inexplicavelmente, numa cidade imaginária, toda a população é acometida de uma “cegueira branca”, altamente contagiosa, que se espalha a partir de um indivíduo que, cegado repentinamente, é tomado pelo desespero. Na ânsia de encontrar uma explicação para o fenômeno, acidentalmente, o homem contagia um pequeno círculo de pessoas e, daí por diante, a epidemia torna-se incontrolável. A esposa do oftalmologista que atende aos primeiros casos não é acometida pela misteriosa doença e é por meio de suas impressões que conhecemos os fatos que se passam. A sua fantástica imunidade à doença desconhecida funciona como uma estratégia dramática que permite ao leitor ou espectador percorrer as cenas que se sucedem de maneira agônica na obra.

Vale ressaltar que as personagens não têm nomes e são identificadas por suas profissões. Esse aspecto da obra é, para nós, muito significativo, uma vez que nos situa na característica determinante da organização social contemporânea: o trabalho, o

qual define a vida das pessoas. Cada uma das personagens sem nomes poderia ser qualquer um de nós, ou somos todos nós, passivos diante do incontrolável. Figuram na trama de forma central: um homem de negócios, o primeiro a ficar cego; um oftalmologista e sua esposa; uma prostituta; uma criança e um cego de nascença.

Mal e mal resumida a história da obra, escolhemos iniciar nossa análise pela tentativa de compreender seu título e especular sobre os significantes que introduzem o tema. Essa escolha foi motivada pela descrição que José Saramago faz do curioso fenômeno nas primeiras páginas de seu livro. A cegueira que motiva a trama é descrita como uma espécie de claridade que impede o ato de ver, uma “cegueira branca”. Embora cegos de nascença ou aqueles que perdem a visão ao longo da vida relatem que ser cego não é a mesma coisa que estar de olhos fechados, a ideia que o senso comum faz da cegueira é a de que o indivíduo portador de deficiência visual experimenta a escuridão. Existem vários tipos de cegueira, as quais são medidas pelo grau de percepção da luz e a capacidade de distinguir os objetos. A cegueira física é definida pela Organização Mundial de Saúde como a falta da percepção visual, ou seja, da capacidade de distinguir nitidamente, a certa distância, os objetos, causada por problemas físicos. Por este motivo, a descrição inicial do mal

pode causar um estranhamento ao leitor que interpreta a cegueira como a ausência total de luz, ou seja, como uma condenação à escuridão.

Suspendendo provisoriamente o conhecimento que temos do emprego da metáfora da luz e da escuridão na tradição cultural europeia, iniciemos nossa especulação pela palavra 'ensaio', que abre o título do livro. Uma obra literária poderia simplesmente ser coroada com um título que remetesse ao seu aspecto ficcional, que nos apresentasse pistas sobre a dramaticidade do conteúdo, mas não é isso que o autor parece indicar. Um ensaio é, via de regra, compreendido como um gênero livre em que o autor exercita a liberdade de narrar a partir de sua subjetividade, desimpedido dos vínculos com a formalidade acadêmica ou com a objetividade. O título sugere, *per si*, ao leitor, que não se trata de uma verdade ou de uma narração de fatos verossimilhantes. Por isso, aquele que se destina a ler o livro ou assistir ao filme navegará pelas entranhas da subjetividade do autor ou do diretor, conforme o caso. O autor da obra e o diretor do filme parecem querer falar sobre algo que os incomoda e que pode nos incomodar também. Por outro lado, a palavra ensaio é comumente utilizada pela escrita científica ou filosófica para textos dedicados ao estudo de um problema científico, social ou humano, de modo especulativo ou sem

pretensões de confirmação empírica factível, ainda que se apoie em dados e numa bibliografia.

Agora tratemos do objeto deste ensaio: a cegueira. Sobre este complemento nominal nada há o que dizer, uma vez que se trata da privação da visão. Desavisadamente, um amante da literatura, ao passear por este título numa estante qualquer de uma biblioteca, pode simplesmente desinteressar-se pelo livro, porque ele não remete a nenhuma ideia ficcional ou trama que possa estimular a curiosidade de conhecer uma história típica de um romance convencional, muito menos de uma intrincada aventura. Talvez, caso o leitor esteja familiarizado com o cânone da literatura contemporânea, o nome do autor chame mais atenção que o título do livro. Nesse caso, ele poderia se perguntar: o que Saramago pensa acerca da cegueira ou a que tipo de cegueira Saramago se refere quando nos apresenta este tema?

A segunda questão é a que mais nos interessa neste momento, porque, afinal de contas, não vamos aqui simular desconhecimento do conteúdo da obra, pois sabemos que não se trata apenas da fatalidade da cegueira física, mas de uma situação surreal, inusitada e que nos adensa numa intensa agonia. Não é à toa que escolhemos como epígrafe para este texto a célebre frase de Aristóteles (1990): “dentre todos os sentidos, preferimos a visão”. Ao fazer esta afirmativa, o filósofo estava fundamentando a trilha de

aquisição de conhecimento escolhida pelo mundo ocidental europeu. Segundo Aristóteles, é por meio da visão que distinguimos as coisas e, por isso, podemos conhecê-las de modo mais apropriado. Daí a associação que estabelecemos entre ver e saber, ver e crer e, por oposição, ser cego, não saber; não ver, não crer. Por seu turno, e por associação simples, ‘ver’ implica em ‘ter clareza’, clareza, enquanto que ‘não ver’ implica em obscuridade. Saramago, portanto, produz um impacto no leitor atento que percebe a contradição de “não ver na clareza”. Seus cegos não ficam no escuro, mas na clareza. Não enxergam na clareza.

Para Aristóteles, conhecer, no sentido da ciência, significa enumerar o maior número de características possíveis e distingui-las entre si, classificando-as em essenciais e acidentais (secundárias) de modo que possamos definir um objeto, uma coisa, um ser e, a partir desta definição, identificá-lo e compreendê-lo. Dito assim, a visão é o sentido que nos aproxima do conhecimento, porque nos permite maior uso da razão, e é entendida como uma capacidade de organizar as informações que obtemos do mundo externo. Pensar é, portanto, ver com a mente. Isto não é difícil de compreender se fizermos uma experiência simples: feche os olhos e pense num objeto qualquer. Ao fazer este exercício simplório e se concentrar em sua própria mente, você perceberá que desfruta de uma sensação visual.

Alguém que não está acostumado com o exercício filosófico dirá que isto é imaginação. E é! Mas imaginação nada mais é do que a capacidade de vermos mentalmente seres em movimento. Ela só é possível porque abstraímos, ou seja, retemos as formas dos objetos na mente e produzimos imagens mentais, as quais utilizamos para pensar.

A visão é, essencialmente, o sentido que nos permite formar imagens mentais mais nítidas de nossas experiências no mundo real. Vale dizer que podemos formar imagens mentais a partir das sensações produzidas por qualquer um dos sentidos. Portanto, a afirmação exposta acima não implica em dizer que os demais sentidos não têm importância ou são menos significativos para o ato de pensar. A conclusão de Aristóteles sugere que a visão nos permite perceber o maior número de características da realidade de modo mais imediato. Outro exercício simples que podemos fazer, é averiguar que informações são possíveis de ser extraídas de um objeto por meio dos demais sentidos. Podemos pegar um livro que está na estante, fechar os olhos e tentar descrevê-lo pelo tato. Que características podemos extrair do objeto? Tamanho, extensão, volume. Com algum esforço, podemos estimar seu peso. Mantendo os olhos fechados, e apurando os ouvidos, podemos procurar algum som que informe sobre este objeto. Não conseguimos nenhuma informação, a

menos que o folheemos ou o lancemos ao chão. Essa ação pode resultar na dedução de que o objeto é pesado ou leve, conforme o som produzido pelo impacto. Porém, a certeza desta informação é questionável, tanto quanto forem as variáveis, tais como: o material de que é feito, seja o objeto que cai, seja o assoalho. Ao testar o olfato, o cheiro pode indicar se o objeto é novo ou velho, está sujo ou limpo. Não é necessário esticar esta conversa falando do paladar, porque é óbvia a informação que este sentido nos fornece. Se o objeto em questão fosse um alimento, então sim, o paladar seria o sentido mais determinante. Por fim, ao abrir os olhos, é possível obter de imediato uma noção do tamanho, do peso, do formato, do tipo de papel e de tinta que compõem o objeto da experiência. Há ainda uma característica que nenhum outro sentido pode nos fornecer, além da visão: a cor. Se vários livros com características semelhantes estiverem dispostos na minha frente, rapidamente percebo suas sutilezas e os diferencio. Desse modo, os passos elementares da filosofia da razão estabeleceram que o conhecimento se dá pela capacidade de identificar e diferenciar os objetos, elencando e enumerando as suas características. Por consequência, as ideias que temos das coisas são como imagens mentais formadas pelas características dos objetos, a partir de sensações e de abstrações.

A posição de Aristóteles refuta a antiga tradição dos poetas gregos. Para esses, os sábios eram cegos e desse modo foram representados na literatura, como o profeta Tirésias que figura nos textos de Homero (2011) e na tragédia 'Édipo Rei', de Sófocles (2005). Privados da visão, não se deixavam iludir pelas aparências e podiam vislumbrar a verdade revelada diretamente dos deuses. Pertence a esta tradição a ideia de que há uma distinção entre a aparência corpórea de um objeto e sua essência. Ideia essa que foi assumida pelo senso comum para explicar o fato de que a beleza física de uma pessoa não é sinônimo da pureza de caráter. Na filosofia, a tradição mitológica e religiosa transformou-se na clássica oposição entre a essência e a aparência. Platão, seguindo essa tradição, condenava os sentidos, alegando que as sensações produziam imagens distorcidas do real, o qual só poderia ser vislumbrado por meio da razão. Para esse outro pensador, usar a razão exigia um exercício contínuo de afastar-se dos enganos produzidos pelas sensações. Nesse sentido, o ato de 'ver' não está vinculado ao órgão da visão, mas a capacidade de transcender as aparências físicas e conceber a ideia a partir de características essenciais, nem sempre expostas aos sentidos. Trocando em miúdos, isto implica em analisar nossas ideias, estabelecer definições simples e precisas e, a partir daí, construir conceitos. Platão supõe que as ideias são inatas,

utilizando a geometria como fundamento de sua teoria, cujas noções elementares podem produzir raciocínios complexos e absolutamente precisos sem o uso dos sentidos (PLATÃO, 2001).

O argumento de Platão é forte na medida em que podemos perceber que muitas das informações que nos são transmitidas pelos sentidos são enganosas. É célebre a passagem do livro VII da 'República' (PLATÃO, 2010) quando, ao tratar da importância da educação para a edificação da cidade perfeita, Platão cria a 'Alegoria da Caverna', na qual as personagens, afundadas numa caverna, assistem ao desfile de sombras e supõem que a realidade se restringe àquilo que podem perceber visualmente. Nossos sentidos são limitados. Sons, imagens e percepções das mais diversas, podem ser absolutamente falsas. Basta uma simples brincadeira de telefone sem fio para percebermos como nossos ouvidos podem nos enganar, ou ainda, ao distarmos significativamente de um objeto, perceber como sua imagem parece distorcida. No caso da visão, Platão argumenta que uma das provas de que a ela é enganosa está na percepção da cor, a qual varia em decorrência da incidência da luz. Somos levados a acreditar na existência da cor, quando ela não passa de um acidente de ótica.

As personagens da caverna de Platão vivem numa espécie de ilusão de ótica produzida pela incidência de um fecho de luz,

que permite que sombras dos seres reais sejam projetadas na parede da caverna. Esse aspecto ilusório das sensações visuais, que destrói o argumento de que a visão nos proporciona um saber evidente da realidade, foi amplamente discutido no debate entre os defensores de que é possível obter certezas a partir das informações sensoriais e aqueles que negam esta possibilidade. É a clássica discussão entre empiristas e racionalistas que funda a sociedade moderna (REALE; 2003), a qual opta pelo argumento aristotélico e constrói o mundo da prática a partir da ciência experimental. Recentemente, um grande sucesso do cinema popular retratou a crítica platônica aos sentidos. O filme *Matrix*, produzido em 1999, dirigido por Lana Wachowski e Lilly Wachowski (2013), expressa a incerteza de um mundo construído por máquinas, no qual os seres humanos eram permanente induzidos ao sono. Nesse estado, vivenciavam ilusões mentais capazes de reproduzir as sensações empíricas, o que os impedia de saber de seu real estado de submissão.

Na 'Alegoria da Caverna' de Platão, interessa-nos uma imagem que nos parece útil para compreendermos a metáfora de Saramago. Certo dia, um integrante da caverna se solta das correntes que o confinam no antro e corre em direção à saída. A luz excessiva o cega e, embora ele estivesse diante da realidade, não a poderia distinguir. Desesperado, retorna ao antro para

nunca mais voltar à superfície. Assim, a personagem fica cega: em plena claridade, à luz do dia, diante de tudo que não pode ver.

Estamos diante de uma aporia filosófica que moveu a busca pelo conhecimento desde a antiguidade: dependemos dos sentidos para conhecer, entretanto não podemos neles confiar absolutamente. Mesmo quando de posse de toda a possibilidade de ver/conhecer, é possível nada saber. Esse dilema filosófico moveu o debate sobre o conhecimento por séculos e levou ao desenvolvimento de métodos supostamente capazes de orientar a busca da verdade. Dúvidas, testes, regras lógicas e experimentações científicas surgiram como tentativa de encontrar um porto seguro para o conhecimento.

Essa possibilidade só foi atingida de modo mais acabado no século XIX. Sucessora do século das Luzes ou da Razão, a ciência experimental chegou a sua forma mais acabada: a interpretação adequada das informações que recolhemos da natureza, da realidade, orientada pelo rigor do raciocínio lógico. A criação dos instrumentos de precisão passou a aprimorar as informações sensoriais e permitir que as distorções produzidas pela limitação de nossos sentidos fossem corrigidas. A ciência tornou-se o lugar da certeza. Mais do que isto, a revolução científica nos permitiu utilizar o conhecimento para controlar a natureza e torná-la servil aos desejos humanos. Os anos 1800 foram consagrados como o tempo

da civilização, da ordem e do progresso. Civilizar pode ser considerado sinônimo de controlar os sentidos e as sensações, dominar os instintos e torná-los instrumentos úteis para o conhecimento da natureza e do próprio homem. Também é esse o século da moralidade, da rigidez dos costumes, dos hábitos, do desenvolvimento dos bens materiais, da mecanização do trabalho e do acúmulo de riqueza – para alguns.

A civilização moderna resultou dessa longa trajetória de apuramento do ato de ver e distinguir objetos e pessoas, mas o século XX colocou a iluminação propiciada pela razão em questão. Os estudiosos de Frankfurt, representados neste texto pelo pensamento de Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985), desenvolveram uma severa crítica a esse alvorecer da razão, demonstrando que a luz da razão não mostra claramente as coisas como se pretende. Se a civilização ocidental se organizou sobre o pressuposto de que a racionalização da sociedade e do conhecimento poderia permitir ao homem ver as coisas com maior nitidez, os novos valores que passaram a orientar a conduta humana turvaram a percepção do real. O homem civilizado e polido, que preza pelos bons costumes, pelos modos finos e controlados, é também aquele que explora e humilha o outro, que o torna coisa – operário –, usado e dispensado quando não mais é necessário. O homem nobre e bom, que frequenta

ambientes requintados e faz caridade, também é aquele destrói e mata em nome de seu próprio ego. O homem de trajas finos, que anda em calçadas retilíneas e toma chá em xícaras bordadas a ouro, é aquele que se toma e que se mede pelos seus objetos e apenas por eles se esforça.

É aqui que pretendíamos chegar depois de todo este desvio que fizemos pela história da filosofia. Parece-nos possível, ao percorrer as cenas inspiradas pela obra de Saramago, ver o homem que se esconde por detrás da racionalidade aparente que nos conduz neste mundo de tecnologia. Ver nosso íntimo mais sórdido e mais verdadeiro, que só se revela quando todo o conhecimento e capacidade de distinção nos é tirado. ‘Ensaio sobre a cegueira’ iguala todos os homens quando a visão (e em consequência a racionalidade) lhes é tirada. Reduzidas a si mesmas, despojadas de seus objetos, as personagens buscam incessantemente distinguir as coisas e tornar a compreender a realidade outra a que estão condenados. Buscam encontrar a ordem que a perda da visão lhes tirou, mas encontram apenas a capacidade de distinguir-se entre si e buscar formas de controle e submissão do outro; de tornar úteis a seus próprios interesses o pouco que conseguem distinguir – esta é a realidade que não podemos ver no dia a dia de nossas práticas racionais e mecanizadas. Somos cegos diante de um mundo iluminado.

DA ORDEM AO CAOS

O desenrolar da trama é motivado pela introdução de noções muito caras à civilização contemporânea: ciência, poder e controle. Políticos, orientados pela ciência (sinônimo da racionalidade que inspira o século XX), logo determinam o confinamento dos afetados pelo mal súbito e prometem uma solução que virá por meio de pesquisas e análises. O confinamento dos doentes aparece como uma estratégia de segurança, a fim de salvaguardar a população sã e os próprios doentes. As medidas de controle e confinamento são práticas que se tornaram fundamentais para a organização do Estado Moderno e foram justificadas pela necessidade de garantir a ordem.

O Estado Moderno é uma criação social que supõe a possibilidade de harmonizar as relações sociais por meio de instituições impessoais. Essas instituições, capazes de criar regras para controlar as relações sociais, por vezes legitimam ações de violência, normatizando uma série de raciocínios contraditórios que são culturalmente aceitos e justificados em nome de uma moralidade ou de uma praticidade necessária. Tais raciocínios consistem em: obter a paz por meio da violência, garantir a liberdade por meio do encarceramento daqueles que a ameaçam e sacrificar alguns em nome da harmonia entre muitos.

Essas teses se apoiam em princípios que determinam a necessidade de subjugar a organização social à finalidade econômica e política. Em 'O Príncipe', do filósofo Maquiavel, uma nova ética foi fundada, cujo valor fundamental é a utilidade. Por esta via de raciocínio, o bem é atingido por meio de ações que visam a praticidade e essa última só é alcançada por meio de um cálculo que parece racional: uma subtração simples, em que o sacrifício de alguns se torna necessário para salvaguardar a maioria. A racionalização da sociedade fundamenta as ações de controle, para as quais não importam as aflições individuais. O governante, ou o Estado, é o responsável por garantir a integridade física e a liberdade dos indivíduos até que esses não representem uma ameaça para o sistema. Nesse caso, instrumentos de controle, especificamente desenvolvidos, são empregados.

Não só os Frankfurtianos que mencionamos acima identificaram essa característica do Estado Moderno, mas também Michel Foucault (1986) reuniu uma série de dados que demonstraram que presídios, hospícios e escolas foram construídos como instrumentos estrategicamente pensados para conformar os indivíduos com a nova ordem social. A ciência médica foi desenvolvida e a polícia armada foi sistematicamente implantada nas cidades, com a finalidade de auxiliar o Estado no

estabelecimento da ordem. Do mesmo modo, as ciências da natureza e a psicologia aceleraram suas pesquisas direcionadas pelo princípio da utilidade, garantindo o uso do conhecimento para organizar o mundo do trabalho, incrementando as máquinas e as formas de controle dos operários. A escola foi institucionalizada, não como centro de saber, mas como um instrumento preventivo, destinada a moldar o comportamento, preparar para o trabalho e para pensar adequadamente.

Horkheimer desenvolveu o conceito de Razão Instrumental (FREITAG, 2003) para se referir à forma como o conhecimento foi concebido pelos homens modernos. Sua tese se apoiou na ideia de que o saber é interpretado como um meio para atingir certos fins que residem nas intenções dos sujeitos que o constroem. Num mundo capitalista, a finalidade é guiada pelas práticas do mercado, o que reduz o conhecimento a um meio empregado para obter a rentabilidade. Tudo é transformado em mercadoria e passível de ser consumido, desde que lhe seja atribuído um valor de troca. A complicada linguagem científica e a promessa de uma sociedade melhor enredam um discurso retórico, que tem por finalidade convencer o mercado da importância de certos objetos e atribuir um valor ainda maior às novas mercadorias da era moderna. O conhecimento tornou-se um agregador de valor, fator de

encarecimento nas relações de mercado. Por fim, todo o saber tornou-se um forte instrumento de poder.

Muitos historiadores têm se dedicado a mapear a implantação dos mecanismos de controle nas principais cidades modernas e identificaram uma verdadeira rede de relações que envolve instituições médicas, de ensino e científicas financiadas e ligadas ao Estado e às entidades filantrópicas burguesas. No Brasil, pesquisadores como Margareth Rago (1985), em São Paulo; Sidney Chalhoub (1996), que analisa o Rio de Janeiro; Sandra Pesavento (2001), do Rio Grande do Sul; José do Amaral Lapa (2008), Campinas-SP; Ednéia Mascarenhas Dias (2007), no Amazonas e muitos outros, enumeraram as ações do Império Brasileiro e dos primeiros governantes da República que introduziram as bases desta forma de Estado no nosso país. Essas instituições criaram um modo de viver civilizado no Brasil, o que implicou no arranjo espacial das cidades e segregação social severa como formas de introduzir o país nas relações do mercado capitalista, que se intensificou na virada do século.

Quando entramos na seara da teoria política, encontramos em Hobbes, filósofo inglês do século XVII, as primeiras tentativas de explicar a gênese da organização social a partir da lógica. Em sua obra, 'O Leviatã' (HOBBS, 1976), o Estado foi concebido como uma entidade capaz de garantir a ordem, o que significava

preservar a vida como um bem maior. Para este autor, o estado de natureza, no qual o homem não passa de um animal submetido às leis da força e da violência, constitui um momento de caos na origem da humanidade. Pelas leis naturais, o forte se sobrepõe ao fraco, submetendo-o ou tomando-lhe a vida. O nascimento do Estado resulta, então, da necessidade de preservação da vida coletiva, o que só é possível quando fracos e fortes reconhecem a necessidade de estabelecer um acordo pelo qual muitos aceitam se submeter a alguns em troca de proteção mútua. A origem lógica do Estado é alicerçada na promessa de segurança, uma vez que o soberano garante aos seus subordinados a proteção de sua vida, em troca, o súdito obedece. A promessa de segurança é, então, o fundamento do controle, o motivo pelo qual as pessoas permitem que outras tomem decisões acerca de suas próprias vidas. Em troca de permanecer vivo, a vida é dada em cautela ao Estado. Por conseguinte, a desobediência deve ser punida para a manutenção da ordem e, em última instância, a vida pode ser confiscada pelo Estado. Esse constitui o motivo pelo qual o Estado, enquanto organização política, se estabelece em qualquer tempo ou lugar. Para Hobbes, o nascimento do Estado não é um processo histórico, mas uma escolha racional dos homens.

No nosso “romance”, somos levados a perceber que, uma vez protegidos pelo Estado, estamos abandonados a nossa própria sorte. Os cegos de Saramago, confinados num prédio para sua própria segurança, experimentam as situações mais distantes da civilização que podemos imaginar. O isolamento é garantido pelas forças armadas e os indivíduos vão pouco a pouco perdendo contato com o mundo externo. Privados da visão, de tudo aquilo que conheciam até então, as personagens regridem ao estágio mais primitivo. As cenas que se seguem ao episódio do confinamento transmitem desespero e agonia e nos fazem nos confrontar com o que há de pior e mais original na nossa existência. Todos os aspectos da nossa natureza animal, os quais fomos adestrados durante séculos para esquecer ou evitar, ressurgem de modo grotesco. Séculos de disciplina aplicada ao corpo e a mente desaparecem em questão de dias. Saramago põe em evidência aquilo que está subposto à etiqueta social, faz emergir o âmago da vida privada, os desejos e perversidades que movem o cotidiano, revelando que a promessa de racionalização da vida em sociedade, alicerçada pelo ideal de segurança, é o aprisionamento do homem na miséria de sua existência. O caos real que emerge da ordem aparente!

Saramago expõe aquilo que escondemos e que fingimos não fazer. Ele nos remete às nossas necessidades mais

elementares como comer e defecar. Nossos cheiros, ou melhor, fedores. Arrasta-nos para a origem animal, o que fazemos questão de negar que somos. Nosso mundo organizado, envolto de argamassa e perfumes, nos produz a ilusão de que somos seres superiores e diferentes na natureza. Mas não somos, ele revela. Diante da nudez de nossos instintos básicos, surge o caos primordial sobre o qual fala Hobbes. A disputa por comida ou por um espaço para dormir, a necessidade de se livrar de um cadáver maior do que a de sentir a perda de uma pessoa, a sensação insuportável de ter alguém tão perto quanto uma ameaça, enunciam, parágrafo a parágrafo ou cena a cena, no caso da produção cinematográfica, traços da nossa animalidade esquecida, mas não eliminada.

Ainda no século XIX, o filósofo Nietzsche (1998) indicava a distorção que a visão científica e racional de mundo provocava no homem moderno. Sua obra, escrita em estilo literário, nega que haja uma relação necessária entre conhecimento e bem. Ao contrário, sua análise leva a compreender que o saber racional, desenvolvido desde Platão, é, na verdade, uma estratégia de poder. Por conseguinte, o discurso ético que fala do conhecimento empregado para o bem da humanidade não passa de um moralismo que tem por finalidade controlar os indivíduos. Para Nietzsche, a disputa entre os fracos e fortes nunca foi

superada, apenas foi transvalorada pela cultura. A educação, o refinamento dos hábitos e a obrigação de ser bom incondicionalmente funcionam apenas como estratégias para mascarar a violência contida nas relações de poder que se estabelecem por meio do Estado e das normas sociais. Essa mesma violência está pronta para despertar instintivamente em cada homem, no tempo em que for necessária. Para este filósofo, cedo ou tarde, esta violência eclode de modo avassalador, pois a natureza é mais poderosa que as formas de controle que o homem pode criar.

Na trama 'Ensaio sobre a cegueira', as personagens tentam reencontrar ou restabelecer a ordem perdida. O médico oftalmologista, crente de seu conhecimento, de sua razão, estabelece regras mínimas de convívio e sobrevivência que não funcionam. Sua certeza se apoia, não em si mesmo, mas nos olhos que o guiam: sua esposa, milagrosamente imune ao mal. Esta personagem feminina é particularmente intrigante. Nada mais é que uma dona de casa comum, sem muitos saberes, mas incondicionalmente boa. Sacrificou-se ao confinamento por amor ao marido, uma vez confinada, desdobra-se para auxiliar a todos. Submete-se aos trabalhos menos dignos, suporta os fedores, cuida das feridas, protege a criança... Uma esperança de pureza em meio à imundície que toma conta da caverna que abriga os

condenados às sombras. Pelos olhos dessa personagem, formamos a ideia do caos instaurado, partilhamos o asco e o desolamento das demais personagens. Ela é a heroína típica, idealizada e esculpida a partir da matéria-prima mais ilusória de nossa cultura: os valores morais. É a personagem mais surreal e menos verossimilhante de toda a narrativa!

Interessante, também, é pensar que quanto mais absurda é a trama, mais as personagens se tornam reais. Quanto mais grotesco é o cenário, mais surge do homem natural, aquele que se esconde diante das luzes da civilização. Quanto mais buscamos compreender o que se passa por meio da razão, mais clara fica a noção de que os instintos dominam as ações das personagens.

A certa altura da trama, toda a tentativa de ordenar as relações no ambiente de confinamento é subvertida. Em meio ao caos da cegueira, o poder se estabelece por um cego de nascença, alguém que se distingue dos demais por estar habituado a ver sem seus olhos. Nesta situação absurda, ele detém o conhecimento que os demais não têm: saber orientar-se no mundo sem ver. Ele é o forte que submeterá os demais, agora fracos. Soberano absoluto, tem a violência como recurso de submissão, estabelece os meios de troca e acumula bens pelo exercício do poder. Aqui a trama coincide com as afirmações de Nietzsche, pois o saber se revela como uma forma de poder, um tipo específico de força que subverte a natureza.

Crítico mordaz da cultura ocidental, o filósofo apresenta a tese de que ao longo da história desenvolvemos a habilidade de subverter a natureza, o que não implica em modificá-la ou dominá-la, mas apenas em encontrar formas mais eficientes de utilizá-la. A lei maior da violência não foi rompida, apenas contida, adiada pela ilusão de que negar nossa natureza vil nos levará a um estado de 'bem' maior.

O debate acadêmico sobre a natureza humana e sua trajetória de superação das limitações naturais passa pela compreensão de que percorremos uma trajetória de negação das determinações impostas pela própria natureza. Ao longo da história, o homem superou várias fases importantes para a sobrevivência da espécie, e o modo de vida civilizado é, na verdade, um emaranhado de regras que visam conter os instintos e permitir uma convivência tolerável. Mas esse estado de suposta paz traz consigo uma esteira de atos violentos justificados pelas estruturas do poder de Estado. Ao colocar o cego de nascença na posição de poder, Saramago nos incita a pensar a subversão da natureza, o saber como arma e a violência como meio de submissão. Diferente das demais personagens, que são nominadas pelos seus papéis sociais, o cego é identificado por sua deficiência. A ordem civilizatória é subvertida na narrativa dando lugar ao caos da natureza. Num mundo em que ninguém vê com os olhos, onde não se pode distinguir as coisas pela sua

aparência, aquele que é cego de nascença é o mais hábil para sobreviver e dominar.

A trama atinge, então, o seu clímax e completa o ciclo de apresentação de nossa animalidade: a satisfação sexual pela submissão. A troca de mulheres por alimentos apresenta-nos o inconcebível, o grotesco, o aspecto que nos parece mais moralmente degradante de nossa natureza instintiva. O maior tabu social é tratado abertamente como uma moeda de troca e meio de exercício do poder. Com tantos direitos formais instituídos e a crescente proteção da mulher, Saramago nos lembra de nossas raízes, dos pilares sobre os quais a sociedade foi construída. Segundo Lévi-Strauss (2005), entre as estratégias de sobrevivência, o tabu sexual, entendido como a proibição do incesto, instituiu as alianças entre famílias, e a troca de mulheres, pela instituição do casamento, permitiu durante a maior parte da história da civilização a manutenção de terras, a ampliação de domínios, o aumento da produção, os acordos de paz. Por outro lado, quando os acordos não eram possíveis, o estupro como espólio de guerra, ou como instrumento de desmoralização do patriarca de um grupo opositor, foi um dos recursos utilizados para submeter um povo. As cenas abalam ainda outro pilar da sociedade: a figura masculina. Símbolo da família e do Estado, da proteção do lar e da pátria, os homens da trama não são capazes

de proteger suas mulheres, pior que isso, apelam para que elas se voluntariem, se imolem em nome da sobrevivência do grupo. O verdadeiro homem civilizado é revelado: o homem de negócios. Para ele, nenhum valor é maior que a autopreservação. Dignidade, amor, heroísmo, compaixão se diluem no mercado, que é aquele que realmente dita os valores. Modernos!

Depois de arrastar-se pelo mais baixo degrau da vileza humana, nossa heroína finalmente sucumbe e se despe de seu manto de pureza. Mas não é mais o bem ou a razão que a move e sim o desejo de vingança, de libertar-se, de sobreviver. Sentimentos fortes que a fazem lançar mão de seu privilégio, enxergar, para atacar seu algoz e pôr fim ao sofrimento.

Assim chegamos ao fim da trama. Tudo o que tinha para ser revelado e que estava ali, diante dos olhos de todos os que não podiam ver, foi mostrado. Agora todos voltarão a enxergar. Será...?

ENTRE A LITERATURA E O CINEMA

Reza o senso comum que opina sobre a arte, que dificilmente o cinema consegue captar a essência de uma obra literária. Isso é perfeitamente compreensível se pensarmos que a obra escrita é dotada de uma complexidade linguística e de um ritmo completamente diferente da narrativa cinematográfica.

Sem querer avançar para o campo teórico da produção textual, podemos dizer que a criação literária passa por um período de amadurecimento e exige uma precisão linguística capaz de permitir que o leitor penetre na trama. No caso da obra literária, as palavras devem ser capazes de fazer com que o leitor produza imagens mentais sobre o drama, de modo a compreender ou ao menos intuir significados de situações abstratas. Lembremos que a obra literária de qualidade não é uma mera descrição de uma paisagem ou o simples relato de um acontecimento, e sim uma tentativa de captar a complexidade das relações tecidas entre os homens. As personagens devem ser dotadas de um perfil psicológico que envolva o leitor na trama e o convença a vivê-la por meio das palavras.

Mas o cinema nos apresenta as imagens prontas. Não há tempo suficiente para que o espectador acompanhe o desenvolvimento das personagens e dos seus dramas como acontece durante a leitura. O diretor que se aventura em filmar uma obra literária, se arrisca a apresentar ao grande público uma versão que passou pelo seu crivo interpretativo, uma vez que terá que selecionar seções da obra para recriá-la. Nesse processo de seleção, sabe-se que muita coisa será perdida. O desafio de reconstruir o texto por meio da imagem não reside, portanto, no ato de reproduzir em cenas alguns capítulos, mas de eleger

proposições que reconstruam o argumento chave da obra, captando o que ela apresenta de melhor, sem reduzi-la a particularidades interpretativas.

Fernando Meirelles, ao filmar *Ensaio sobre a cegueira* enfrentou este desafio. Obviamente que muito da trama de Saramago foi perdida, mas o essencial está lá: a exposição de nossa cegueira, do caos que não vemos no dia a dia. Resultado de uma parceria entre Brasil, Canadá, Japão e Uruguai, a filmagem desfrutou de cenários diversos e da participação de atores já consagrados pelo gênero. Dirigindo Julianne Moore, Gael Garcia Bernal e Danny Glover, o diretor contou com uma equipe que lhe permitiu explorar as expressões faciais e isso lhe custou uma grande crítica jornalística sobre o excesso de aproximações de câmera e distorções de imagem. Embora os críticos tenham sido mordazes, quando o filme foi apresentado em Cannes não houve quem conseguisse afirmar categoricamente que o filme fracassou. Aspectos próprios da arte cinematográfica, como a dosagem da luz e da cor e o movimento de câmera, foram empregados para nos aproximar do universo sem visão das personagens. O branco e o excesso de luz, que quase ofusca o olhar do espectador, persegue a ideia de “cegueira branca” descrita no livro, bem como as cenas gravadas fora do foco. Por

outro lado, as imagens vão se tornando escuras quanto mais se degradam os valores humanos.

Poder-se-ia dizer que Meirelles pecou por deixar mais evidente a cegueira física que a intelectual, mas isso não seria honesto, já que a degradação das personagens e do ambiente se tornam uma crescente, e a tensão passa do inusitado da perda da visão para o horror da mudança de comportamento. Destoa do livro o uso excessivo da visão da personagem de Julianne Moore, que representa a esposa do oftalmologista. No livro, embora a personagem seja os olhos do leitor, Saramago explora a descrição das sensações olfativas, táteis e auditivas com muito mais intensidade. Entretanto, seria anacrônico cobrarmos isso de uma obra cinematográfica, cuja centralidade está na sensação visual e isso *per sí* constitui um grande desafio: apresentar por meio de recursos visuais a ausência de visão.

Numa época em que o tradicional *cinéma*, a sétima arte, perde espaço para o *movie* de entretenimento, 'Ensaio sobre a Cegueira' representa uma tentativa verdadeiramente estética, que atinge o espectador pelos sentidos e o encaminha para o pensar. Não é um filme passatempo, mas um mote para o debate. A arte, assim, ocupa o lugar que lhe é de direito, cultivando o espírito e denunciando o que não conseguimos ver com nossos próprios olhos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. RJ: Zahar Ed. 1985.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Madrid: Editorial Gredos, 1990.

CHALLOUB, S. *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte Imperial*, São Paulo: Cia das Letras, 1996.

COLEÇÃO MATRIX: A TRILOGIA. Direção: Andy Wachowski e Larry Wachowski. Produção: Warner Bros. Pictures. E.U.A. 2013. DVD.

DIAS, Edinea Mascarenhas. *A ilusão do fausto*. Manaus: Editora Valer, 2007.

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA. Direção: Fernando Meirelles. Produção Niv Fichman Andrea Barata Ribeiro e Sonoko Sakai. Distribuição: Focus Features Films/Miramax Films. Brasil/Canadá/Japão, 2009. DVD.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Petrópolis: Vozes, 1986.

FREITAG, B. A construção da teoria crítica: a troca de cartas entre Adorno e Horkheimer in: *Revista Tempo Brasileiro*, out-dez, nº 155, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HOBBS, T. *Leviatã*. Coleção Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1976.

HOMERO. *A Odisseia*, S.P.: Ed. 34, 2011.

LAPA, J.R. do Amaral. *Os excluídos: contribuição à história da pobreza no Brasil*. Campinas: Ed.UNICAMP, 2008

LÈVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. SP: Papirus, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. SP: Companhia das letras, 1998.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Uma outra Cidade: o mundo dos excluídos no final do século XIX*. S.P.: Companhia Editora Nacional, 2001.

PLATÃO. *Teeteto- Crátilo*. Belém: EDUFPA, 2001.

_____. *A República*. Lisboa: Calouste Gulbekian, 2010.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar. Brasil – 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985

REALE, Giovanni & ANTISERI, Dario. *História da Filosofia*. São Paulo: Paulus Editora, 2003.

Saramago e a caverna de Platão. Disponível em:
<http://www.youtube.com/watch?v=mB99EYP0FDc>, acesso em
19.jul. 2020.

SARAMAGO, José. José Saramago na *Sabatina Folha de São Paulo* -
"Ensaio Sobre a Cegueira". Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=BOLhNxBo6Xo>, acesso em
19 jul. 2020.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*, SP.: Companhia das
Letras, 1995.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor,
2005.

SOBRE A OBEDIÊNCIA ABSOLUTISTA (O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO, DE NATE PARKER, 2016)

Nildo Avelino

A INSURREIÇÃO DE SOUTHAMPTON

O filme de Nate Parker, *O nascimento de uma Nação*, foi baseado em uma história verídica: a insurreição de escravos ocorrida em agosto de 1831 no condado de Southampton, estado da Virgínia, no sudeste dos EUA. Trata-se da mais radical revolta de escravos da história da Virgínia que provocou a morte de mais de sessenta pessoas brancas (entre homens, mulheres e crianças), lançando um enorme pânico que convulsionou todo sistema escravocrata do sul dos EUA.

Após aproximadamente 12 horas de conflitos, a revolta será finalmente contida com a chegada de tropas estaduais militarmente armadas de canhões que, auxiliadas por forças federais e por cidadãos locais igualmente armados, promoveram um terrível massacre contra escravos cuja maior parte portava somente machados, foices, facões e martelos. Aniquilada a insurreição, oitenta escravos são imediatamente julgados e enforcados em praça pública; outros cem escravos foram mortos por vingança por seus proprietários; e dezenas de outros, entre escravos e libertos, foram mortos por suspeita de cumplicidade.

Suas cabeças eram cortadas e exibidas nos postes públicos com intuito de produzir o que na época foi chamado de “terror salutar” entre a população negra para prevenir a ameaça de novos ataques (cf. FRENCH, 2018).

Nat Turner, líder da rebelião, foi o último a ser executado por ter conseguido escapar ao massacre e esconder-se por mais de dois meses, até se entregar em novembro de 1831. Levado, então, a julgamento, Turner é enforcado em praça pública e, em seguida, esfolado e esquartejado – alguns afirmam que seu corpo teria sido vendido para dissecação (cf. CUNNINGHAM, 2016). Em todo caso, antes de morrer Turner foi interrogado em sua cela pelo advogado de Southampton, Thomas Gray, que utilizou sua confissão no tribunal. Gray, em seguida, a publica em um panfleto intitulado *As confissões de Nat Turner*. O panfleto rapidamente se torna um documento importante: trechos dele são replicados nos principais jornais da época e chegou mesmo a ser utilizado como arma contra os abolicionistas do norte: usado contra eles para mostrar o grau de incivilidade dos escravos que desejavam libertar.

Mais contemporaneamente, o panfleto também inspirou o romance homônimo de William Styron, ganhador do prêmio Pulitzer de literatura em 1968, em um momento ainda turbulento de segregação racial nos EUA. E mais recentemente, Nate Parker

baseou-se igualmente nas confissões de Turner para escrever, dirigir e atuar no papel principal de seu filme *O nascimento de uma Nação*.

UM ÉPICO SOBRE A ESCRAVIDÃO

O filme de Parker integra um grande movimento de releitura do tema da escravidão em Hollywood. O ponto de partida desse movimento, talvez, possa ser indicado pelo filme *Amistad*, de 1997, e *Lincoln*, de 2012, ambos de Spielberg; passando pelo maravilhoso *Django livre*, de Tarantino, de 2012; até chegar no premiado *12 anos de escravidão*, de Steve McQueen, de 2013.

Mas, embora o filme de Parker possa ser colocado nesse amplo movimento de releitura, seria preciso marcar, contudo, a conjuntura da sua aparição. O filme foi lançado em um contexto bastante turbulento onde o movimento *Black lives matter* estava em enorme ebulição provocada, sobretudo, pela morte de Eric Garner e Michael Brown, ambos mortos pela polícia estadunidense, respectivamente, em julho e agosto de 2014. O primeiro deles, Eric Garner, assim como ocorreu recentemente com George Floyd, foi sufocado até a morte por um policial branco no distrito de Staten Island, cidade de Nova Iorque.

O segundo, Michael Brown, um jovem negro de apenas 18 anos, foi mortalmente alvejado por um policial branco em Ferguson, no Estado do Missouri, quando ainda estava com as mãos para o alto. Foi esse gesto que deu origem ao slogan dos protestos que agitaram os EUA naquele momento: o *slogan* foi *Hands up, don't shoot*, “Mãos ao alto, não atire!” – em alusão ao contexto da morte do jovem Michael Brown. Hoje, o gesto que serve de slogan aos protestos que estão agitando o mundo é precisamente o gesto de George Floyd agonizando, antes de morrer algemado sob o joelho de um policial branco de Mineápolis, em Minnesota: *I can't breathe!*, “Não posso respirar!”.

Em todo caso, foi nesse contexto de grande agitação do movimento *black lives matter* que o filme de Nate Parker veio a público. Mas não só. Foi também outro movimento de protesto que ambientou sua chegada às telas: o *OscarSoWhite*, um movimento de atores e diretores, entre os quais o grande Spike Lee, que exigiam maior diversidade na premiação do Oscar. Entretanto, o mais importante acontecimento que marcou o lançamento de *O nascimento de uma Nação* foi, sem dúvida, a eleição de Donald Trump, em 2016, e com ela todo um recrudescimento da extrema-direita americana, dos chamados confederados, os supremacistas brancos norte-americanos, e da Ku Klux Klan. É justamente esse último aspecto que explica a

razão pela qual Nate Parker ter nomeado seu filme com o mesmo título de um outro filme: o filme mudo dirigido por David Griffith em 1915. Ou seja, *O nascimento de uma Nação* foi primeiramente o título de um filme que contém uma narrativa manifestamente racista: a temática do filme é a Guerra de Secessão e nele os negros são retratados literalmente como predadores sexuais atacando mulheres brancas; enquanto a Ku Klux Klan, ao contrário, é apresentada como uma força heroica.

Assim, ao nomear seu filme com o mesmo título do filme racista de Griffith, Nate Parker tem por objetivo desconstruir os estereótipos racistas que Hollywood havia colocando em circulação desde há muito tempo. O propósito de Parker é o de fazer uma revisão do histórico discurso racista hollywoodiano e, com isso, de se contrapor ao imaginário racista construído pelo cinema. E é precisamente o que Parker faz no seu filme: nele a narrativa é contada do ponto de vista do negro escravizado e toda trilha encontra-se cuidadosamente articulada a essa narrativa, com destaque para a maravilhosa canção *Strange fruits*, que ficou muito conhecida sob a voz de Billie Holiday, mas que no filme é cantada pela também maravilhosa Nina Simone no momento daquela cena atroz em que aparecem dezenas de negros enforcados em árvores, pendurados como se fossem frutos, estranhos frutos, *strange fruits*.

Portanto, Nate Parker carregou no drama, essa foi sua escolha. Mas, além disso, ele também retratou a personagem de Nat Turner, o líder da insurreição, como um herói. Mais do que herói, Turner é o próprio enviado de Deus para salvar os bons e punir os maus. Como observou Delphine Letort (2018: 4), a narrativa do filme segue uma ascendência na qual, no final, Turner será representado como o líder revolucionário e messiânico da população negra escravizada; Turner será o profeta anunciando novos tempos de justiça e liberdade. O filme é, portanto, um melodrama épico ao estilo do grandioso *Spartacus*, filme de 1960 dirigido por Stanley Kubrick, que narra a história de um escravo romano que liderou uma revolta contra o Império de Júlio César.

UMA TEORIA DA OBEDIÊNCIA PASSIVA

Mas o aspecto que gostaria de enfatizar para marcar nossa discussão propriamente no campo da Teoria Política é a estratégia discursiva empregada por Nat Turner, o líder da insurreição; estratégia que ele utilizou, primeiro, para conformar os escravos à sua escravidão e, depois, para sublevar os escravos contra seus senhores, para chamá-los à luta armada e à desobediência.

Inicialmente, seria preciso dizer que esse é um aspecto verídico que corresponde à realidade efetivamente. Nat Turner não era um escravo como os outros; diferente de seus companheiros de escravidão, Nat sabia ler e escrever. Mais do que isso, Nat detinha certa eloquência discursiva que o tornou um orador admirado até pelos senhores brancos. O próprio advogado Thomas Gray que o interrogou em sua cela, reconheceu que a “inteligência de Nat Turner era superada por poucos homens que ele conheceu em sua época” (*apud* FRENCH, 2018). Portanto, Nat era portador de uma habilidade retórica pouco comum; ele detinha um talento discursivo invejável e foi essa habilidade que o colocou em uma posição de poder: ao deter o poder da palavra, Nat se torna um ótimo pregador e um exímio propagandista da Bíblia.

Disso decorre a ideia, inspirada pelo reverendo local, de usar as habilidades de Nat como mercadoria; o reverendo convence Samuel Turner, o senhor de Nat, a vender seu dom, a vender os sermões de Nat como serviços para outros senhores de escravos que estavam em dificuldade. Em qual dificuldade? Estavam com medo da insurreição e da revolta. Ou seja, era uma dificuldade política. Tanto é que Joseph Randall, o primeiro senhor a comprar os sermões de Nat para “acalmar” seus escravos, lhe diz diretamente: “Eles precisam me obedecer! Fale sobre isso. Diga-lhes que se submeterem a mim e irão para o céu.”

Então, diante de corpos negros esqueléticos e dilacerados pelo castigo e maus tratos, o pregador Nat lhes diz: “Irmãos e irmãs, eu trago à todos Pedro, 2:18. Escravos, sujeitem-se aos seus senhores com todo respeito; não apenas aos que são amáveis, mas também àqueles que são maus.” (O NASCIMENTO..., 2016: 40min55ss) Ou seja, a Bíblia é claramente tomada como arma política para benefício dos senhores e contra os escravos. O filme de Parker não deixa nenhuma dúvida quanto a isso. Outro senhor que também comprara os sermões de Nat, afirma: “Até o pior dos negros teme o evangelho. Talvez algumas palavras de disciplina consigam mais do que a minha pistola.” (*Idem*)

Em relação a isso, a questão que eu gostaria de colocar para nossa discussão é: como foi possível esse tipo de estratégia discursiva que consiste em utilizar a palavra das Escrituras para conformar os indivíduos à obediência? E conformar os indivíduos não a qualquer obediência, mas a essa obediência bastante específica e particular e que teve um papel absolutamente importante na história da nossa tradição, enfim, dessa obediência que se deve tanto ao homem justo quanto ao injusto, tanto ao bom quanto ao mal. Portanto, uma obediência indefinida por não possui qualquer definição precisa e que, conseqüentemente, consiste simplesmente em obedecer por obedecer, sem levar em

consideração a qualidade ética, moral ou política de quem se obedece.

Esse tipo de obediência, creio, teve uma função muito precisa durante os chamados regimes Absolutistas; foi responsável por criar um estado de passividade política sobre os governados jamais visto antes na história e que ficou conhecido na literatura como “doutrina da não-resistência” (cf. SKINNER, 2009). Foi uma doutrina extremamente influente no começo da nossa modernidade, no contexto de formação do Estado moderno. Mas também provocou muito problema para os teóricos do liberalismo político, que rapidamente tratarão de rejeitá-la.¹

Em todo caso, creio que seria possível responder à questão – como foi possível essa estratégia discursiva que consiste em conformar, submeter, sujeitar à obediência, seja qual ela for, tenha ela a forma que tiver? Enfim, essa questão, creio, pode ser respondida nos reportando a Matinho Lutero, e mais especificamente a um dos seus mais influentes escritos políticos: um texto escrito em 1523 intitulado *Sobre a autoridade secular*.

¹ Hume, por exemplo, chamará de absurda a ideia de uma obediência passiva: “Deve-se além do mais considerar que, como a obediência é nosso dever no curso comum das coisas, principalmente ela deveria ser inculcada” (HUME, 2003: 247).

Lutero dispensa apresentações. Trata-se de uma figura extremamente conhecida na história. Lutero foi aquele que desafiou o terrível poder papal, que fixou nas portas da sua Igreja, em Wittenberg, no ano de 1517, suas famosas *95 teses* contra as indulgências pontificais e que proclamou que tais teses seriam oralmente discutidas sob sua presidência. Lutero foi aquele que queimou pública e solenemente a bula papal que o condenava a retratar-se, sob pena de excomunhão; excomungado, em seguida, torna-se um exilado do Império Eclesiástico. Lutero foi, portanto, o herói da liberdade cristã; esse é o Lutero que todos conhecem. Mas há também um outro Lutero menos conhecido; em todo caso o único que interessa à nossa discussão: um Lutero que não é o herói da liberdade, mas, ao contrário, um Lutero adulator e defensor da autoridade dos Príncipes, aquele que exaltou e engrandeceu mais do que ninguém o poder dos Príncipes. Esse Lutero, menos conhecido, é o paladino da espada secular.²

Foi esse Lutero que, por exemplo, na famosa revolta dos camponeses alemães, de 1524, que eram, na sua maioria, anabatistas, isto é, pertenciam à ala radical do protestantismo. Durante essa revolta Lutero intervém de maneira implacável

² Dentre os inúmeros trabalhos biográficos sobre o monge alemão, destaco o livro de Lucien Febvre (2012).

contra os camponeses, fazendo uma verdadeira exortação ao massacre dos rebeldes. Ele dirá contra os camponeses anabatistas:

Assim como o asno clama por pancadas, também o povo deseja ser governado pela força. Não foi uma pluma que Deus entregou aos governantes, e sim uma espada. A misericórdia nada tem a fazer no *reino do mundo*: pois o governante é o fator da cólera de Deus [...] e deve mostrar-se rigoroso, severo, irado em seu ofício e em sua ação; seu instrumento não é nem um rosário, nem uma flor de amor, mas uma espada desembainhada. [...] Por isso um Príncipe pode merecer o céu, mesmo vertendo o sangue. (LUTERO *apud* CHEVALLIER, 1982: 287; LUTERO, 1996)

Foi mais que uma mera advertência que Lutero lançou contra os camponeses anabatistas, foi um verdadeiro rugido. Em todo caso, em relação ao texto mencionado, *Sobre a autoridade secular*, nele o propósito de Lutero é o de responder a seguinte questão: considerando a autoridade secular, a autoridade exercida na Terra pelos governantes sobre os corpos dos indivíduos; considerando essa autoridade, então, pergunta Lutero: até onde vai a obediência que nós lhe devemos? Qual o alcance dessa obediência? Qual seu limite? E a resposta de Lutero é bastante direta: na terra, a obediência devida aos governantes, não possui limites. E por quê? Ora, simplesmente porque ela provém da própria vontade de Deus. É o próprio Deus que nos

ordenou obedecer e assim está escrito nas Sagradas Escrituras. Em São Paulo, por exemplo, nas epístolas aos romanos: “Todo homem se submeta ao poder e à superioridade. Pois não há poder que não venha de Deus, e o poder estabelecido por toda a parte é estabelecido por Deus. [...] E também em Pedro (2:13-14): ‘Sujeitai-vos a todo tipo ordenação humana, seja ao rei, como soberano, seja aos governadores, como enviados por ele, como uma vingança contra os malfetores e uma recompensa para os justos.’” (LUTERO, 2005: 8)

Assim, de acordo com as sagradas escrituras, não há nenhuma dúvida quanto à origem divina do poder das autoridades seculares; trata-se de um poder divino, de um santo poder instituído por Deus. Então, sendo esse poder divino, ele deve subordinar todos os homens sem exceção: os perfeitos, isto é, os membros da Igreja Católica, e os imperfeitos, os que ainda não alcançaram o caminho da perfeição. Segundo Lutero, todos devem obediência ao poder político, pois essa é a vontade de Deus. Do mais rico ao mais pobre, do monge ao papa, ninguém deve se subtrair à obediência devida à autoridade secular, pois o poder da autoridade secular é um santo poder. Lutero diz claramente: “Vocês devem incluir, entre as coisas criadas por Deus, não apenas a comida e a bebida, as roupas e os sapatos, mas também o poder e a subordinação” (*Ibidem*: 27). Por isso,

continua Lutero: “você devem estimar o poder tanto quanto o estado de casado, o cultivo do solo ou qualquer outra ocupação instituída por Deus” (*Ibidem*: 28).

Algumas consequências decorrem disso. Primeiro, se o poder que os governos exercem sobre os governados foi instituído diretamente por Deus, logo, o cristão deverá apoiar esse poder com todos os meios a seu alcance: deverá empregar seu corpo, seus bens, sua honra, sua alma para auxiliá-lo. Então, se o poder precisar de carrascos, ali estará o cristão; se o poder precisar de carcereiros, ali estará o cristão; se precisar de polícia, de oficiais de justiça, de juízes e de seja do que for, ali estará o cristão para se tornar o carrasco, carcereiro, soldado e juiz à serviço das autoridades seculares. Ou seja, o cristão deverá entregar não apenas sua alma ao poder, mas também seu corpo e seus bens. Porém, com uma condição: que essa entrega do cristão ao poder jamais seja feita para benefício próprio ou por vingança, mas por amor ao próximo. Ou seja, não somente a obediência, mas os serviços prestados pelo cristão ao poder, devem ser devotados “exclusivamente ao serviço dos outros; devem beneficiar apenas ao próximo” (*Ibidem*: 23).

Com isso, a partir de Lutero será, finalmente, permitido ao cristão brandir a Espada secular, desembainhar a espada do Príncipe toda vez que o Príncipe dele necessitar para prender um

ladrão, matar um assassino, punir um injusto. E o cristão executará todas essas tarefas de coração leve, pois sabe que as faz não em benefício próprio, mas para o bem do próximo, por amor ao próximo. Foi assim que Lutero transformou o exercício do poder e a obediência a ele devida, em Obra: a obediência é um dever de amor aos outros; por amor aos outros o cristão deve obedecer; por amor aos outros ele deve punir o mal. E, o que é mais importante, é por amor aos outros que o cristão deve suportar o mal, suportar a injustiça, sofrer a opressão como um sacrifício, por devoção à Deus. E por quê? Simplesmente porque os governantes são fatores do castigo divino e como fatores do castigo divino, os governantes devem ser suportados pelos homens; mesmo os governantes mais violentos, os mais opressores e os mais tirânicos, pois até mesmo um poder tirânico é um poder autorizado por Deus. Então, o governo tirânico deve ser suportado como um flagelo enviado por Deus para castigar os homens sobre a Terra.

Esse é um dos aspectos essenciais da reflexão política de Lutero, pois aqui começa a se esboçar uma teoria da obediência passiva ou uma teoria da não-resistência. Para Lutero, contra uma autoridade injusta, contra um tirano não é permitido opor resistência, pois resistir ao tirano seria resistir aos mandamentos divinos, e a cólera divina é pior do que a mais cruel opressão política. Assim, suponhamos que um mal governante, uma

autoridade pouco ou nada cristã ordene a um bom cristão que ele cometa o mal, que ofenda a Deus, que queime seus livros, nesse momento Lutero dirá que aqui o cristão poderá desobedecer, poderá recusar-se a cumprir as ordens.

Contudo, o aspecto importante aqui é que, embora ele desobedeça, embora ele se recuse a obedecer, entretanto, o cristão jamais poderá resistir ao governante. O que significa isso? Simplesmente que se o cristão desobedecer ao governante e devido à sua desobediência o governante mandar matar as pessoas que ele ama como castigo ou se mandar torturá-lo, então, o cristão deverá suportar isso sem opor qualquer resistência, pois o castigo das autoridades, seja ele qual for e por pior que ele seja, ainda é um castigo autorizado por Deus. Leiamos o que o próprio Lutero diz a esse respeito:

Assim, se um príncipe ordenar a adesão ao papado, se ordenar a crença nisto ou naquilo, se ordenar a entrega dos seus livros, a sua resposta deveria ser: [...] Meu bondoso senhor, devo-lhe obediência com minha vida e meus bens. Ordene-me o que se enquadra nos limites da sua autoridade e obedecerei. Mas se ordenar-me acreditar, ou entregar meus livros, não obedecerei. [...] Se então ele se apoderar de seus bens e puni-lo por sua desobediência, que as bênçãos recaiam sobre você, e agradeça a Deus por considerá-lo digno de sofrer por amor à sua Palavra. [...] Devem suportar que suas casas sejam invadidas com violência e saqueadas, que sejam tomados seus livros e outros bens. [...] Isso porque eles [os príncipes] são

carcereiros e carrascos de Deus, e a cólera divina faz uso deles para punir os maus e conservar a paz. Nosso Deus é um senhor poderoso, e é por esse motivo que deve ter carrascos deste tipo, ricos e bem-nascidos, e permite que recebam de todos [...] riquezas, honrarias e um reverente temor. É sua vontade que [...] caiamos a seus pés e nos submetamos a eles com toda a humildade [...]. (LUTERO, 2005: 45-47)

Percebe-se, portanto, que mesmo a desobediência sem resistência, a única permitida por Lutero, mesmo ela se circunscreve estritamente nos limites da fé. Pode-se desobedecer ao governante apenas, e unicamente apenas, quando esse governante pretender ser “pastor” em vez de “carrasco”, Quando o governante pretender governar a fé, então, nesse momento, e somente nele, pode-se desobedecê-lo sem pecar contra Deus. A explicação de Lutero para isso é bastante simples. Considerando que o reino da autoridade secular é o reino do mundo, e ao mundo pertence apenas o corpo e as coisas materiais; de modo que a alma e as coisas espirituais pertencem unicamente ao reino de Deus que as governa não pela espada, mas pela palavra. Então, toda vez que um Príncipe pretender governar a alma, o espírito, ele se estará se intrometendo em assuntos sobre os quais não possui nem poder, nem autoridade. Nesse momento será possível desobedecê-lo, pois a ele já não mais vale a máxima de São Paulo: “Todo homem se submeta ao poder e à superioridade”, por que

São Paulo, diz Lutero (2005: 43), “está falando de superiores e de poder”; e o único poder sobre as almas é o poder de Deus. Dessa forma, dado que onde não há poder não há obediência e que os governantes não têm poder sobre a fé, toda vez que pretenderem governá-la, é possível desobedecê-los. Em todo caso, nunca, jamais é permitido resistir-lhes, sob pena de pecar contra Deus.

Vejam, portanto que, a exemplo de seu contemporâneo Maquiavel – porém, sem qualquer influência deste, pois *O Príncipe*, embora escrito antes, só será publicado em 1531 –, Lutero está estabelecendo a separação entre religião e política e reivindicando um Estado laico, isto é, um Estado que se ocupe única e exclusivamente de assuntos seculares. Porém, diferente de Maquiavel, Lutero está reclamando para esse Estado secular e laico, para esse Estado que se ocupa unicamente dos corpos e das coisas materiais, reclama para ele um tipo de obediência plena, um tipo de obediência absoluta e indefinida, uma obediência que exige do indivíduo não apenas sua alma, mas também sua vida e seus bens. Maquiavel jamais ousou pensar qualquer coisa do tipo.³

³ Como mostra o instigante trabalho de Skinner (2000: 55 et seq.), após a desilusão em retomar sua antiga carreira diplomática, Maquiavel torna-se um homem de letras e frequentador de círculos literários, especialmente o jardim de Cosimo Rucellai. É quando escreve a maior parte de seus trabalhos, entre os quais os *Discursos*, no qual enaltece a liberdade romana e ateniense.

UMA TEORIA DA RESISTÊNCIA ARMADA

Lutero introduziu, e isso pela primeira vez na história, um elemento de passividade na obrigação política por meio da sua teoria da não resistência. Segundo os historiadores, essa teoria de Lutero foi decisiva para a legitimação das Monarquias Absolutistas; alguns chegam mesmo a dizer que se Lutero não tivesse existido, jamais teria havido um Luís XIV, o rei Sol (cf. SKINNER, 2009: 393). A teoria luterana teve, portanto, influência extraordinária nos rumos da organização política do ocidente. Contudo, fato é que ela não foi seguida por todos os reformadores; ao contrário, muitos outros protagonistas da Reforma nunca concordaram com Lutero. O caso mais conhecido foi o de Thomas Müntzer que se tornou um antiluterano radical e líder da revolta camponesa anabatista – precisamente aquela contra a qual Lutero havia exortado o massacre. Logo após a derrota dos camponeses, Müntzer é preso e imediatamente executado.⁴

Em todo caso, o que é interessante é que a interpretação de Müntzer da Epístola de São Paulo não era em termos de obediência passiva, da obediência sem resistência; ao contrário, sua interpretação era em termos da guerra santa. Para Müntzer,

⁴ Sobre Müntzer ver, especialmente, Delumeau (1989) e Bloch (1973).

embora a Espada do Príncipe tenha sido ordenada por Deus, entretanto, ela ainda fazia parte de um mundo corrompido. Por isso, o cristão deveria rejeitar a obediência passiva e deveria se submeter à Espada somente quando ela estivesse fazendo obra santa. A Espada do Príncipe poderia até mesmo ser tomada pelo povo cristão soberano. Com isso, Müntzer transforma a doutrina luterana da obediência em uma verdadeira guerra santa (cf. SKINNER, 2009: 355).

Foram essas as ideias que fizeram dos anabatistas a ala radical do protestantismo e que, graças a esse radicalismo, os tornaram conhecidos na Alemanha como os “anjos do demônio”. Quentin Skinner (*Ibidem*: 359) chega mesmo a considerá-los anarquistas, por que além de pretenderem derrubar o poder político, se recusavam exercê-lo. Mas foi Frederick Engels, em um texto de 1850 intitulado *A guerra camponesa na Alemanha*, quem celebrizou Müntzer como “revolucionário plebeu”, ao contrapô-lo a Lutero, o “burguês reformar” (ENGELS, 1978: 420).

Contudo, o radicalismo dos anabatistas se espalha para além da Alemanha; alcança também a Inglaterra e a França. Na França, foram os discípulos de um outro reformador famoso, João Calvino, os chamados huguenotes, que foram responsáveis por radicalizar ainda mais o movimento da Reforma Protestante. Vale lembrar que, nessa altura, o movimento da Reforma já havia

provocado um amplo estado de guerras religiosas por toda Europa, com violentos confrontos entre católicos e protestantes. Por quase toda a Europa os protestantes foram violentamente perseguidos e mortos; em 1543 o Imperador Carlos V decreta a ilegalidade da Igreja Reformada; o rei da França, Francisco I, decreta a pena de morte para os heréticos protestantes; em seguida, seu sucessor, Henrique II, cria um tribunal especial para o julgamento dos hereges: em menos de 3 anos de existência mais de 500 protestantes são julgados e condenados a morrer na fogueira (cf. DELUMEAU, 1989). E nesse amplo contexto de perseguição e morte de protestantes, ocorre um fato que marcou profundamente a história da Europa e exasperou ainda mais a ira dos huguenotes: trata-se da chamada Noite de São Bartolomeu.

No dia de São Bartolomeu de 1572 ocorreu na França o maior massacre de protestantes da história tramado por Catarina de Médici: em suposto sinal de paz, a rainha manda organizar um casamento entre sua filha católica e um príncipe espanhol protestante e convida para o evento os principais líderes protestantes vindos de toda a França. Porém, quando lá estavam, ela ordena o massacre. Só em Paris, cerca de dois mil huguenotes foram mortos em uma única noite. Dizem os cronistas que o Sena, o rio que corta Paris, foi transformado em um rio de sangue. Além disso, calcula-se que cerca de outros dez mil huguenotes foram

mortos nas diversas províncias francesas, consumando o que foi o maior massacre religioso da história da Europa (cf. JOUANNA, 2009: 468 et seq.).

Obviamente, depois desse massacre tramado pela realeza católica francesa, tornou-se definitivamente impossível seguir os ensinamentos de Lutero sobre a obediência passiva e sua teoria da não resistência. Muito pelo contrário, os huguenotes começam um imediato chamado às armas contra o Rei; por meio de panfletos escritos e difundidos por toda a França, elaboram uma verdadeira teoria da Revolução e de resistência armada contra o poder real.

Daí por diante, a doutrina da não resistência e da obediência passiva será completamente abandonada e no seu lugar os huguenotes introduziram uma teoria do tiranicídio, ou seja, uma teoria que justificava o assassinato do tirano, do mal governante, da autoridade injusta. O curioso é que, mesmo fazendo isso, os huguenotes não abandonam o princípio paulino de que todo “homem se submeta à autoridade, por que não há autoridade que não proceda de Deus”. O que fizeram foi reinterpretá-lo. Disseram: sim, que todo homem se submeta à autoridade, mas no momento em que o Príncipe deixar de ser uma autoridade para se tornar tirano, é um dever sagrado de resistir, de retirá-lo do poder e de matá-lo (cf. SKINNER, 2009: 513).

Mas voltando ao filme de Nate Parker, foi exatamente nesses termos que procedeu o escravo Nat. Esse momento pode ser visto na cena da morte de sua avó, quando a lente da câmera se detém sobre um trecho da Bíblia. Trata-se do trecho de Samuel 15.3, que diz: “Agora vá e fira Amaleque, e destrua completamente tudo o que a eles pertence, não poupe ninguém; matará homem e mulher, crianças e meninos de peito, boi e ovelha, camelo e jumento.” E, após essa visão, Nat reúne seus companheiros de escravidão na mata, no meio da noite, e lhes diz:

Reli a bíblia inteira com novos olhos. E vejo que para cada versículo que usam para apoiar nossa escravidão, há outro exigindo a nossa liberdade. Cada versículo que usam para justificar a nossa tortura, há outro condenando-os ao inferno por suas ações. O senhor falou comigo. Visões do que está por vir. A ascensão do bom contra o mal. Os primeiros serão os últimos e, os últimos serão os primeiros. Irmãos, nós fomos escolhidos. [Então, outro escravo lhe pergunta] – O que vamos fazer? [E Nat responde] – O mesmo que Davi e Gedeão, Josué e Sansão. Lutar! Com a força do nosso pai, cortaremos a cabeça da serpente” [Então, quando outro escravo tenta dissuadi-lo de provocar a guerra civil lhe dizendo:] “Ele é um Deus do amor Nat”. [Nesse momento, Nat lhe responde firme e resolutivo]: “Ele também é um Deus da ira”. (O NASCIMENTO..., 2016: 1h18min-1h19min)

Começa, então, o massacre de brancos pelos negros escravizados naquilo que ficou conhecido na história como a mais radical revolta de escravos do Estado da Virgínia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível perceber no filme de Nate Parker, *O nascimento de uma Nação*, a ocorrência dessas duas estratégias discursivas que são efetivamente localizáveis na história: uma estratégia discursiva propriamente luterana que consiste em fazer os escravos a se conformarem à obediência, mesmo sob uma condição da mais atroz escravidão; e outra estratégia que poderíamos chamar huguenote e que consiste em chamar os escravos à luta, ao confronto, à insurreição e, conseqüentemente, ao tiranicídio; isto é, incitá-los a matar o tirano, mal governante.

Foi isso o que provocou o massacre de São Bartolomeu ao exasperar definitivamente os ânimos e transformar as disputas religiosas entre católicos e protestantes numa guerra sangrenta que durou mais de trinta anos. Mas foi também um episódio que provocou uma enorme produção de saberes que colocaram em circulação uma nova estratégia discursiva em relação à obediência política a partir da qual a teoria da obediência passiva e a doutrina da não resistência frente ao poder seriam completamente abandonadas e, no seu lugar, seria afirmada a defesa intransigente de um santo direito de resistência e proclamado o direito divino de rebelião e de insurreição.

Essa nova estratégia discursiva foi lançada, sobretudo, pela literatura dos calvinistas franceses, os chamados

huguenotes. É conhecida a importância desses senhores: foi essa mesma literatura que, mais tarde, servirá de base para a formação dos chamados Monarquistas, que foram os primeiros a propor uma teoria constitucionalista laica, lançando, com isso, as condições de possibilidade para o nascimento do liberalismo. Assim, os huguenotes podem ser considerados os proto-liberais – na verdade, seria mais correto dizer que os liberais representam a sujeição da revolta huguenote. Em todo caso, na Inglaterra, por exemplo, foram os calvinistas britânicos, especialmente John Knox, os primeiros a desenvolverem o conceito de *covenant*, ou pacto, consenso, que mais tarde será crucial para a teoria contratual de John Locke, o pai do liberalismo moderno (cf. SKINNER, 2005: 393 et seq.).

REFERÊNCIAS

BLOCH, Ernst (1973). *Thomas Müntzer, teólogo da revolução*. Rio de Janeiro: Tempo Universitário.

CHEVALIER, Jean-Jacques (1982). *História do pensamento político, t. 1*. Trad. Roberto C. de Lacerda. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan.

CUNNINGHAM, Vinson (2016). ““The Birth of a Nation” Isn’t Worth Defending”. *The New Yorker*, 03/out. Disponível em:

<https://www.newyorker.com/magazine/2016/10/10/the-birth-of-a-nation-isnt-worth-defending>. Consultado em: jul. 2020.

DELUMEAU, Jean (1989). *Nascimento e afirmação da Reforma*. Trad. João P. Mendes. São Paulo: Pioneira.

ENGELS, Frederick (1978). “The Peasant War in Germany”. In: MARX, Karl; ENGELS, Frederick. *Collected Works, v. 10: 1849-1851*. Vários tradutores. Nova Iorque: International Publishers.

FEBVRE, Lucien (2012). *Martinho Lutero, um destino*. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Três Estrelas.

FRENCH, Scot (2018). “The Confessions of Nat Turner (1831).” *Encyclopedia Virginia*. Disponível em: http://www.EncyclopediaVirginia.org/_The_Confessions_of_Nat_Turner_1831. Consultado em: jul. 2020.

HUME, David (2003). *Ensaio políticos*. Org. Knud Haakonsen. Trad. Pedro Pimenta. São Paulo: Martins Fontes.

JOUANNA, Arlette (2009). *La France du XVIe siècle (1483-1598)*. Paris: PUF.

LETORT, Delphine (2018). “‘The Birth of a Nation’ (Nate Parker, 2016): The Tale of Nat Turner’s Rebellion”. *Transatlantica*, (1). Disponível em:

<http://journals.openedition.org/transatlantica/12096>.

Consultado em: jul. 2020.

LUTERO, Martinho (1996). “Guerra dos camponeses”. In: _____. *Obras selecionadas*, v. 6. Vários tradutores. São Leopoldo: Editora Sinodal; Porto Alegre: Editora Concórdia.

LUTERO, Martinho (2005). *Sobre a autoridade secular*. Trad. Hélio de M. L. de Barros e Carlos E. S. Matos. São Paulo: Martins Fontes.

O NASCIMENTO de uma Nação (2016). Direção: Nate Parker. Produção: Nate Parker, Kevin Turen, Jason Michael Berman, Aaron L. Gilbert, Preston L. Holmes. EUA: Fox Searchlight Pictures, 1 DVD.

SKINNER, Quentin (2000). *Machiavelli: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

SKINNER, Quentin (2009). *As fundações do pensamento político moderno*. Trad. Renato J. Ribeiro e Laura T. Motta. São Paulo: Cia. das Letras.

CORINGA, UMA DISTOPIA LIBERAL

Tiago Bernardon de Oliveira

A trama de *Coringa (Joker)*, dirigido por Todd Phillips, centra-se em aspectos da história de um indivíduo, Arthur Fleck, interpretado magistralmente por Joaquin Phoenix, que recebeu a estatueta do Oscar de melhor ator em 2020 sem surpresas ou contestações. Seu lançamento em 2019 instigou ampla publicidade e debates, mobilizados especialmente entre psicólogos e psiquiatras ao longo do ano. O enredo trata de um portador de transtornos mentais que torna-se um psicopata a matar em poucos dias seis pessoas, entre elas sua própria mãe, e leva a óbito um sétimo em uma situação que colocou também dois investigadores da polícia em estado grave, internados no hospital após serem espancados por uma multidão.

À primeira vista, seria mais uma versão sobre os primórdios daquele que talvez seja o mais conhecido dos vilões dos quadrinhos, aqui-inimigo do mais obscuro dos super-heróis, Batman. Mas se em outras ocasiões este personagem já foi objeto de inúmeros debates e preocupações, dada a mobilização de questões que ele estimula, definitivamente o *Coringa* de 2019 não tem nada de infantil. Ao contrário das demais representações cinematográficas do personagem, por mais perturbadoras que

fossem, o toque cômico, ou a própria presença de Batman facilitavam ao público a identificação do Coringa como um bandido repulsivo a ser mantido recluso às histórias ficcionais de heróis inexistentes.

Este não é o caso de *Coringa*. O enredo não foi construído como algo improvável, longínquo como os exageros comuns às histórias de super-heróis de quadrinhos nos cinemas, por mais realistas que possam eventualmente parecer. A história de Arthur Fleck na fictícia Gotham City é factível. A trama se desenrola em um outono, entre meados de outubro e novembro de algum ano do final dos anos 1970 ou início dos anos 1980, em uma cidade que faz as vezes de um microcosmo das grandes metrópoles dos Estados Unidos. Ele é um ser humano como outro qualquer, e seus problemas psíquicos, sociais e afetivos tendem a despertar no espectador uma empatia com o personagem, a compreendê-lo e a torcer por ele. Logo, em algum momento, o espectador é confrontado com o dilema ético de perceber sua própria reação empática, de compreensão e até mesmo de atribuição de justiça às ações executadas pelo personagem, entre elas os assassinatos. E isso, sem dúvida, é perturbador.

Arthur Fleck é um homem solitário, pobre, retraído, com poucas habilidades sociais, que são ainda mais enfraquecidas pela risada involuntária, expressa toda vez que ele se encontra

em uma situação social de ansiedade e de desconforto. A combinação de sons de risos estridentes e agudos contrastam com expressões faciais de desconforto e causam estranhamento com quem se encontra com ele, que se sente cada vez mais isolado, fechado em seu mundo imaginário onde ele é alguém respeitável e querido. Sua única fonte de afeto vem de sua mãe doente, Penny Fleck, com quem mora em um apartamento pequeno em um prédio antigo, sujo e com problemas estruturais. A ela, Arthur devota todo seu carinho, cuidando de sua alimentação e de sua higiene pessoal. Em diálogos infantilizados, sua mãe o chama de “Feliz”, apelido que reforçaria sua missão no mundo desde seu nascimento: fazer as pessoas rirem.

E é pelo estímulo do riso que Fleck procura reconhecimento social e afeto. Seu trabalho como palhaço de aluguel lhe rende pouco dinheiro e um pouco de afeto, como o de crianças em um hospital. Mas o que realmente almeja é despír-se da máscara de palhaço e fazer as pessoas rirem por sua capacidade como comediante de cara limpa, a ser conhecido e admirado por todos pelos meios de comunicação de massa, como Murray Franklin em seu *talk show* televisivo. Mas ninguém vê graça em sua performance e em suas piadas, forjadas pela falta de trato social com os “normais” e sua incapacidade de controlar seu riso em situações de nervosismo. Ao seu redor, tudo é lixo, ratos,

grosseria, pobreza, rispidez e violência. “É impressão minha ou o mundo está ficando mais louco”, perguntou à assistente social, que lhe respondeu: “Com certeza está tenso. As pessoas estão aborrecidas. Estão batalhando, procurando emprego. São tempos difíceis”. Em seu diário e caderno de piadas, em meio a anotações, rabiscos e recortes de fotografias de revistas pornográficas, escreve desabafo incômodos que, ao seu ver, talvez pudessem também ser piadas: “a pior parte de ter um distúrbio mental é que as pessoas esperam que você se comporte como se não o tivesse”; ou ainda, em um trocadilho em língua inglesa com o som das palavras centavos e sentido (*cents* e *sense*), “espero que minha morte faça mais centavos/sentido do que minha vida”.

Com exceção de sua mãe, todo conforto afetivo que Arthur Fleck dispõe encontra-se em sua mente: ele se imagina se destacando como um mortal no meio da audiência de Murray Franklin para ser reconhecido por todos como uma boa pessoa a cumprir muito bem suas funções de cuidar da mãe e de fazerem as pessoas felizes; sonha que o mesmo Murray, comovido, o abraça como o pai que Fleck nunca teve; fantasia um romance com a vizinha que o cumprimentou no elevador e faz um gesto – um tiro na própria cabeça – que foi visto por ele como um sinal simpático de recíproca compreensão; projeta-se como imagem de um comediante de *stand up* em um palco preenchido por seu

talento solitário. Fora da família, a única pessoa que o trata com alguma consideração é um colega de trabalho anão, também alvo constante das piadas dos demais, e único sujeito poupado da morte pelo Coringa.

Apesar de se ver como um bom filho, bom empregado e bom sujeito, Arthur ao longo de toda sua vida não obtém como resposta o afeto e o reconhecimento esperados, mas apenas desafeto, desconfiança, ridicularização e violência física e simbólica. Garotos na rua o tomam por objeto de deboche e o espancam; nos meios de transporte e nas ruas é censurado por quem não o compreende, como o caso da mãe que o tolhe por conversar com seu pequeno filho que ri das mímicas de Fleck no ônibus, ou pelos três *yuppies* de Wall Street que puxam briga quando ele começa a rir compulsoriamente em reação à tentativa de assédio deles contra uma garota em um vagão de metrô; na televisão, Murray Franklin exhibe um trecho de um *video tape* da desastrosa exibição de Fleck no clube de comédia com comentários de deboche; sua vizinha tem medo quando ele adentra sorrateiramente em seu apartamento à noite em busca de apoio, quando ela está colocando sua filha para dormir; Fleck descobriu em autos do Hospício Arkham que era filho adotivo e que sua mãe fora internada como louca, após ela ter sido espancada pelo namorado que também abusava de Arthur na

infância, encontrado amarrado a um radiador com escoriações pelo corpo e fraturas no crânio; antes disso, ele leu em correspondência de sua mãe que ele seria filho ilegítimo de Thomas Wayne, o maior empresário de Gotham City, pai de Bruce Wayne, personagem que, nos quadrinhos e em outros filmes, torna-se Batman.

Sua mãe escrevia constantemente para Thomas Wayne, seu ex-patrão de 30 anos antes, para pedir auxílio financeiro a ela e seu filho, mas nunca obteve resposta. Ao ler uma das cartas da mãe, foi procurar quem acreditava ser seu pai em duas ocasiões, mas o mordomo Alfred Pennyworth e depois o próprio empresário rejeitam com violência a hipótese do vínculo paterno, dizendo que sua mãe era uma notória louca, que em seus delírios narcísicos inventava histórias que geraram os episódios que a levaram para o manicômio. Não fica claro no filme se Fleck é de fato filho de Thomas Wayne, cuja versão é corroborada pelos prontuários psiquiátricos arquivados no Hospício. Ao contrário do que constava nos registros hospitalares, Fleck encontrou em casa uma fotografia de sua mãe jovem. No verso, lia-se a dedicatória “Com amor, de seu T.W.”. Mas isso já não mais importava para ele.

Seja como for, o afeto, reconhecimento e notoriedade pública almejados por Fleck chegaram por caminhos tortos: a

repercussão positiva que o conjunto da população de Gotham City concedeu ao assassinato dos três *yuppies* no metrô por um homem vestido de palhaço.

Após a morte dos rapazes de Wall Street, funcionários das Wayne Enterprises, assassinados a tiros por um Fleck acuado pelo espancamento dos algozes que se tornaram suas vítimas, o personagem começou a mudar, a passar por um processo de metamorfose, como a de uma larva ao se libertar do casulo, em uma cena que ficou muito conhecida em que Joaquin Phoenix desenvolve uma dramática dança em um banheiro público imundo ao som de uma melodia de lentas notas ao violoncelo. A partir deste momento, apesar do medo inicial, ele começou a controlar um pouco o riso, a não engolir a seco os abusos e a devolver com rispidez o mau tratamento que ele costumava receber com quem tinha que lidar, a começar pelos seus colegas de trabalho logo após sua demissão por ter sido flagrado portando uma arma em um hospital infantil. Ao descer as escadas, riscou uma placa de aviso que se encontrava numa viga a lembrar os palhaços a entreter quem lhe contratava: ao invés de “não se esqueça de sorrir”, os riscos indicavam um sombrio “não sorria”.

Ele não descarregaria mais sua raiva em chutes em sacos de lixo em um beco qualquer. A transmutação de Fleck o levou a

acertar as contas de sua infância com sua mãe, sufocando-a com o travesseiro no hospital; a apunhalar com uma tesoura um colega de trabalho que lhe deu a arma para que ele se protegesse dos garotos que lhe espancaram na véspera e depois se esquivou da responsabilidade, incitando sua demissão; e a Murray Franklin, o apresentador que enfim o chamou ao seu programa para continuar a debochar de sua atuação no clube de comédia, após boa audiência da ridicularização em noite anterior. A partir daquele momento, Arthur Fleck não era mais Arthur Fleck, era o Coringa, uma nova pessoa fortalecida pela maquiagem e roupas de seu personagem, alguém que aparentava ser muito mais forte e confiante, como mostram os gestos da dança da descida da escadaria de seu bairro e a entrada triunfante no programa popular de entrevistas noturno. Um palhaço sinistro, que nada lembrava o palhaço Carnaval que lhe garantia o parco sustento. Ao invés de se suicidar no palco, como cenas anteriores que mostravam Fleck treinando em casa para sua aparição na TV, ele confrontou seu entrevistador, devolveu-lhes as tentativas de humilhação, expôs seus ressentimentos com os habitantes da cidade que não ligam para quem é pobre ou possui necessidades especiais, e disparou, ao vivo, tiros acompanhados de risadas, desta vez, voluntárias e de danças e gestos de deboche e de celebração. Após sua prisão, foi resgatado pela multidão que

ocupava as ruas de Gotham com protestos, saques e quebraadeiras. Uma ambulância dirigida por dois manifestantes mascarados de palhaço atravessou o carro de polícia em que o Coringa estava sendo conduzido enquanto observava pela janela do carro, com sorrisos de satisfação, a destruição da cidade como uma demonstração de afeto. Sua glória foi acordar sobre o capô do carro da polícia, rodeado pela multidão a pular e a festejar sua presença com tochas, gritos e danças. Ao ficar de pé, gesticulou como se colocasse seu próprio corpo à disposição do público, agradecendo em silêncio o carinho e a importância que todos lhe conferiam, a estampar no rosto, com os dedos, um sorriso permanente pintado de vermelho com seu próprio sangue. Fleck regozijava-se como o Coringa, para quem toda atenção do mundo estava voltada. Em uma cidade onde ninguém mais mostrava o próprio rosto, onde todos se esquivavam sob as máscaras de palhaço, ele era o principal a se destacar na multidão. O rosto de Fleck remetia ao de um fracassado que já não mais existia; narciso tinha agora um novo rosto, o do Coringa, o “piadista” que recebia o calor do afeto da multidão a incendiar o centro da cidade que desprezara tanto o bom filho e prestativo “Feliz”.

O leitor pode questionar: o que um historiador pode contribuir ao analisar um filme como *Coringa* a partir destas observações gerais de descrição do enredo (desculpem-me, eu

sei, conteve *spoilers*... e continuará tendo), e que muito bem poderiam ser qualificadas como “psicologia de botequim”?

Minha disposição em atender ao convite do organizador deste livro para debater o filme *Coringa* ocorre com a intenção de analisar alguns elementos simbólicos contidos na trama que permitem pensar em aspectos sociais do entorno das relações mantidas pelo protagonista. A partir dela, creio ser possível tecer algumas provocações interpretativas sobre as relações sociais da fictícia Gotham City.

O título deste texto indica que interpreto a trama de *Coringa* como uma distopia liberal, ou seja, o enredo fictício que ocorre em um lugar fictício assenta-se em uma leitura negativa do mundo real por parte de seus realizadores. Não se trata, porém, de afirmar que a intenção dos produtores da película era trazer à tona as interpretações que apresento aqui, mas de procurar demonstrar que este enredo permite pensar em problematizações do mundo real, em representações de relações sociais contidas ali. Neste sentido, tampouco importa se a trama que se desenrola não passa de um delírio ou da imaginação do próprio Arthur Fleck, como alguns sugerem (há uma cena rápida ainda no início que indica que ele esteve – ou está – preso em um hospício, ao dizer “Acho que eu me sentia melhor trancado no hospital”). O que quero enfatizar neste texto é que uma série de

aspectos abordados no filme remetem a representações do mundo contemporâneo.

O filme não é apenas perturbador do ponto de vista ético, ao permitir que o espectador perceba-se em dado momento simpático ou piedoso com um assassino em série. O filme é perturbador também porque não há saída para o caos instalado em Gotham City, e o Coringa ao mesmo tempo é fruto e combustível deste caos.

Para quem conhece minimamente a cultura de massas do século XX, não há como dissociar o Coringa de Batman, embora neste filme não haja qualquer menção ao quadrinhesco Cavaleiro das Trevas. No máximo, aparece Bruce Wayne, um garoto com seus dez anos de idade que vê seus pais serem assassinado em um beco escuro após a saída do cinema, conforme tantas e tantas referências clássicas ao trauma de origem do justiceiro mascarado. O final de *Coringa* aponta para uma provável continuidade do filme, que, se vier a acontecer, pode ou não trazer um confronto com o Homem-Morcego. Pouco importa. Até pela projeção do surgimento de Batman, sabe-se que a situação futura de Gotham em títulos de qualquer formato – cinema, televisão, HQs ou animação gráfica – é de intensificação constante do caos e da tomada da cidade pela criminalidade. O poder público, enfraquecido e corrupto, não consegue dar conta

de combatê-lo e passa a receber o auxílio voluntário e anônimo de alguém que se colocou para fazer justiça com métodos à margem da lei, tendo como limite de ação sua própria ética e ideia de bem, o que inclui não matar seus inimigos.

Em *Batman – O Cavaleiro das Trevas*, de 2008, o Coringa interpretado por Heath Ledger é um criminoso interessado unicamente em promover o caos e realizar alguns “experimentos sociais”. Ao contrário dos bandidos usuais de Gotham, o Coringa não estava atrás de dinheiro. Ele colocou fogo na montanha que correspondia à sua parte no acordo com os demais chefões das gangues da cidade. E isso tornava tudo ainda mais confuso, porque ninguém sabia o que ele queria ao promover tais atos. “Algumas pessoas só querem ver o circo pegar fogo”, disse o mordomo de Bruce Wayne. E de fato, o Coringa não queria nada além de provocar reações ao caos que metodicamente instalava. Sobretudo queria provocar a reação de dois personagens: o promotor Harvey Dent, apontado pela imprensa como o herói a combater impavidamente a criminalidade e a corrupção com métodos previstos em lei; e Batman, o justiceiro que, associado à polícia, promove investidas à margem da lei. Harvey Dent, o bom moço, se converte de promotor de Justiça em Duas-Caras, um dos piores bandidos em busca de vingança, após ter sua namorada assassinada em uma emboscada preparada pelo próprio Coringa;

Batman vai ao limite mas não sucumbe às provocações e não mata seu arquirrival, assim como os demais cidadãos “de bem” presos a uma balsa no meio do rio se recusam a implodir uma bomba na balsa ao lado, e os presidiários, “bandidos criminosos”, se recusam a explodir a bomba da outra embarcação para salvar suas próprias vidas. A tese central do vilão é a de que todo mundo pode se converter em um criminoso sob determinadas circunstâncias que envolvem sua própria sobrevivência, e que a ética dos bons é limitada apenas a determinadas circunstâncias mínimas que permitem alguém viver como uma “boa pessoa”. Assim ele insiste em dizer que, apesar das aparências e dos papéis de bandido e de herói, ambos, Coringa e Batman, são iguais, faces de uma mesma moeda. A única diferença é que Batman tem dilemas éticos, inclusive sobre sua própria atuação à margem da lei como uma ajuda emergencial, que se pretende paliativa, até que a sociedade tome em suas próprias mãos as rédeas do controle dos mecanismos legais para o estabelecimento da justiça. Mas o Coringa acha que este é um limite a ser ultrapassado facilmente com o empurrãozinho certo. Bruce Wayne se vê em dívida com a cidade, quer protegê-la dos crimes como o que matou seus pais, mas, junto com seu embate anônimo, se mostra incomodado, confrontado por si próprio ou por outros personagens, com sua posição e métodos de justiceiro

mascarado. Quando Arthur Fleck e Bruce Wayne se encontram em *Coringa*, os possíveis irmãos estão separados apenas pela diferença de idade e por um portão que protege a mansão dos perigos da rua, mas não por acaso ambos vestem casacos com a mesma cor, ainda que com estilos, materiais e preços bem diferentes.

Em *O Cavaleiro das Trevas* a tese do personagem Coringa é esvaziada pelas manifestações de bondade e empatia dos cidadãos comuns, “pessoas de bem”, e do próprio Batman. Há solução para a criminalidade na cidade se as escolhas éticas individuais forem apropriadas. Os conflitos éticos neste tipo de enredo atribuem às escolhas racionais das pessoas o mote de conduta de toda a sociedade; a cidade será apenas resultado do comportamento individual das pessoas que a compõe. Aos criminosos e desajustados, a força da punição em presídios e hospícios. Em sociedades liberais como a de Gotham, insiste-se em fazer crer que o problema social está na índole individual. E essa questão está também expressa em *Coringa*.

Esta imputação aos problemas sociais unicamente às escolhas e comportamentos individuais, independente de seus condicionantes, das estruturas das relações sociais mais amplas, estão na base do liberalismo político que se desenvolve como ideologia de legitimação e naturalização da expansão do

capitalismo, entendido por seus adeptos como um sistema condizente com a natureza humana e seus ímpetos de enriquecimento, busca pelo conforto e pela notoriedade social. Quando consegue romper as amarras das tradições do Antigo Regime, cuja lógica de funcionamento estava calcada na ideia de mérito pela hereditariedade, o liberalismo deu sustentação à concepção revolucionária de que os indivíduos, nascidos iguais por natureza, deveriam ser livres para exercer as atividades que lhe aprouvessem, para desenvolver seus talentos sem impedimentos ditados por tradições que cristalizavam os papéis pré-definidos de cada um de acordo com o estrato social de seu nascimento. A qualidade do resultado do livre exercício das iniciativas de cada indivíduo seria recompensada social e financeiramente. Sob esta perspectiva ideológica, a sociedade, composta pela soma de indivíduos, se torna a derradeira beneficiária da livre e saudável competição dos méritos de cada um. A boa e saudável competitividade estabeleceria o equilíbrio e o desenvolvimento social. O esforço e capacidades individuais, assim como o enfrentamento dos riscos decorrentes dos investimentos resultariam na legitimidade dos resultados financeiros. A propriedade privada individual passa a ser a medida material legítima do exercício da liberdade individual, daquilo que o indivíduo escolhe fazer de sua vida, dotado de

capacidades intelectuais, emocionais e físicas semelhantes às dos demais indivíduos, que fazem uso das suas faculdades intelectuais inerentes para contornar os seus pontos fracos. O mérito é, antes de tudo, resultado de escolhas racionais dos indivíduos, que devem saber fazer seus cálculos para o exercício pleno de sua liberdade. O que cada um faz com sua vida e os frutos daquilo que colhe são o exercício pleno da liberdade individual. E seu exercício tem como custo a responsabilidade individual. Se alguém enriquece, é por seu mérito e responsabilidade, pois soube o que fazer, com método, planejamento e avaliação correta das circunstâncias a que estava submetido; se alguém não enriquece ou empobrece, é por sua responsabilidade, que não soube superar seus próprios limites no trato com as circunstâncias que o desafiavam. Aos primeiros, cujo enriquecimento seria uma demonstração cabal de serem os mais capazes e mais ágeis, caberia, em nome do bem comum, o exercício de cargos de mando, tanto na esfera privada, quanto na esfera pública. Todas essas considerações sobre o liberalismo, tratado de modo muito rápido e introdutório neste parágrafo, estão condensados em alguns momentos do filme, como no diálogo a seguir, travado entre um jornalista de um canal de televisão de Gotham City e Thomas Wayne. O homem mais rico da cidade, proprietário de um conglomerado de empresas

monopolistas nas quais trabalhavam os três rapazes assassinados pelo Coringa no metrô, associou o triplo homicídio à sua decisão de candidatar-se a prefeito nos seguintes termos:

- Os três trabalhavam para minha empresa. Eram pessoas boas, decentes, apesar de eu não conhecer nenhum deles pessoalmente. Como todos os funcionários que já tivemos, eles são família.
- Está havendo uma onda de antirricos na cidade. É como se as pessoas menos afortunadas apoiassem o assassino.
- Sim, é lamentável. É um dos motivos pelos quais quero ser prefeito. Gotham está perdida.
- E o relato de que o suspeito é um homem vestido de palhaço?
- Bom, faz todo o sentido para mim. Que covarde teria esse sangue-frio? Alguém que se esconde atrás de uma máscara. Alguém que tem mais inveja dos mais afortunados do que ele, mas tem medo de mostrar o próprio rosto. E até que as pessoas mudem para melhor, nós, que conseguimos ter sucesso na vida, vamos olhar para os que não são nada como grandes palhaços.

As declarações de Thomas Wayne agravaram ainda mais os protestos desencadeados na véspera. Sem saberem das circunstâncias do assassinato dos funcionários de Wall Street no metrô, muitas pessoas viram naquele ato, aparentemente desprovido de justificativa, um conteúdo político: foi um ato de justificação contra aqueles que mantêm as diferenças gritantes

das condições de vida da maior parte da população com a alta burguesia e seus bem remunerados funcionários do mercado financeiro. Neste breve diálogo, o eufemismo afortunado/desafortunado, utilizado para reputar à sorte a condição social e econômica de alguém, é desnudado quando Thomas Wayne manifesta o que realmente pensam os que “têm sucesso na vida” sobre “os que não são nada”: “grandes palhaços”. Se querem que sua situação mude, que parem de “ter inveja”, de serem “covardes” e que “mudem para melhor”. Assim poderão ser considerados “da família”, embora Penny e Arthur Fleck nunca tenham sido incluídos neste rol.

As palavras de Thomas Wayne agravaram ainda mais os protestos contra as elites locais. Sob máscaras de palhaços, os manifestantes se mobilizaram em torno de palavras de ordem como “Somos todos palhaços”, “Palhaço para Prefeito”, “Foda-se, Wayne”, em gritos e grafias em cartazes que logo tomavam as primeiras páginas em manchetes de jornais. O teor de um deles foi estampado em *The Gotham Journal* acompanhado de uma pergunta: “‘Matem os ricos’: um novo movimento?”. Na televisão, Thomas Wayne voltou à carga: “Bem, essa gente tem algum problema. Eu estou aqui para ajudá-los. Tirar essa gente da pobreza, melhorar a vida deles. Por isso me candidatei. Eles podem não saber, mas sou a única esperança”.

Estas palavras de Thomas Wayne, que reafirmam o conteúdo de sua primeira declaração, são mais um exemplo de síntese da lógica liberal representada no filme: ele reconhece que os manifestantes encontram-se em situação de pobreza. Mas ao problema objetivo de sua situação de penúria soma-se “algum problema” subjetivo, mais grave, que lhes impede de agir com racionalidade para superar suas próprias dificuldades. Daí que só alguém como ele, que tem uma visão arrojada da realidade, cuja habilidade de gestão é demonstrada na solidez de suas empresas e no volume de sua riqueza, sabe o que é melhor para esses pobres coitados, tão desprovidos de razão que não conseguem sequer perceber que ele quer o seu bem, que ele é sua “única esperança” para ajudá-los a “melhorar” de vida. Thomas Wayne quer e espera que os problemas sociais sejam superados pelo esforço individual, e assim todos poderão viver em harmonia em meio à ordem estabelecida no respeito à propriedade privada correspondente ao mérito com que cada um trabalha em prol da sociedade. Quem não entende isso, quem não compreende que só o esforço individual para enriquecer pode proporcionar melhorias de vida para si e para todos através do mercado é um desajustado: crimes e protestos são manifestações dos “fracassados” que têm inveja daqueles que conseguiram atingir suas metas e objetivos. O crime precisava ser combatido com

força; não há motivação plausível que mereça investigação das suas causas. Os ricos de Gotham, que merecem ser ricos por seu esforço, não podem ser responsabilizados pelo fracasso de invejosos que não se esforçaram o suficiente para sair da pobreza. A política serviria para isso: manter a ordem e colocar as coisas nos eixos, nos eixos da meritocracia.

A candidatura de Thomas Wayne a prefeito foi lançada em um suntuoso teatro, o Salão Wayne, cujo nome indica ser de sua propriedade, ou oferecido à cidade por obra de sua generosidade e senso de dever. O local era apenas mais uma das muitas obras filantrópicas da família Wayne. Nos Estados Unidos são comuns os investimentos por meio de fundações privadas, batizadas com os nomes de seus bem-feitores, que promovem eventos para se encontrar com bilionários e publicizarem seus atos de desprendimento. O financiamento de pesquisas científicas, ações e instituições culturais e projetos sociais manifestam-se como atos dos deveres de caridade dos “afortunados” aos “desafortunados”. Mas nada que questione as relações sociais de produção que mantêm o imperativo de reprodução ampliada do capital e de acumulação crescente da riqueza, que resulta em fossos cada vez maiores entre ricos e pobres. Não é à toa que as Wayne Enterprises são proprietárias de quase tudo em Gotham City, mesmo de empresas que aparentemente não levam o seu

nome e estão fora do escopo principal de sua atuação: caso não haja nenhum tipo de intervenção política, o monopólio é a tendência da reprodução do capital, apesar da ideologia liberal repetidamente afirmar que só o livre mercado proporciona a livre competição a sempre existir e a impedir o controle monopolístico de algum setor da economia e, conseqüentemente, alta e crescente concentração da riqueza.

Enquanto a polícia, instituição de segurança pública, utilizava-se da força para conter os ímpetus da multidão de “palhaços”, do lado de dentro do Salão Wayne encontravam-se a alta burguesia e os endinheirados de Gotham City. Alheios ao tumulto do lado de fora, deleitavam-se aos risos em suas roupas de gala com as peripécias do personagem de Charles Chaplin em *Tempos Modernos*, exibido em enorme tela ao som musicado por uma orquestra ao vivo. Obviamente a remissão a Chaplin não é mera coincidência e não se limita à canção *Smile (Sorria)*, de sua autoria, a compor a trilha sonora de *Coringa*. Tampouco ao fato do personagem Carlitos ser representado como um palhaço, com vestes desengonçadas comuns aos artistas circenses. *Tempos Modernos* é uma obra cinematográfica de 1936 que aborda de modo crítico a instalação do método fordista de produção, pelo qual a produtividade industrial passa a ser incrementada através de mecanismos de controle do ritmo de produção dos

trabalhadores, cuja atividade reduz-se a pequenos e específicos movimentos repetitivos. A implementação da sequência imposta pela esteira de produção limita ainda mais o controle do trabalhador sobre o ritmo e resultado final de seu trabalho; aumenta cada vez mais sua alienação em relação ao trabalho; o trabalhador é reduzido cada vez mais a uma engrenagem da grande máquina construída e mantida para ampliar a produtividade capitalista com vistas à ampliação do próprio capital. Isso está expresso em *Tempos Modernos*, que também traz à tona outros enfoques sobre as péssimas condições de vida dos trabalhadores, submetidos ao jugo do controle do tempo no local de trabalho, às pressões pela busca por alimentação e moradia para sua família e à vigilância da polícia contra a vadiagem e contra a subversão política. Essas denúncias críticas de Chaplin foram feitas neste e em outros filmes com humor e doçura, o que, junto à sua enorme popularidade, e apesar das acusações macarthistas que sofreu e da vigilância do serviço secreto dos EUA, deve ter garantido maior tolerância ou hipocrisia na circulação de seus filmes entre a os membros das altas rodas, como a representada pelos correligionários de Thomas Wayne. Enquanto eles gargalhavam com Chaplin na enorme tela rodeada de colunas e paredes revestidas de mármore e detalhes em

dourado, não estabeleciam conexão entre o enredo do que assistiam e a realidade do lado de fora.

Por outro lado, existe uma grande diferença entre o humanismo de Charles Chaplin em seus filmes e a lógica que permeia as demais histórias de Batman, incluindo o próprio filme *Coringa*: não há esperança de mudança em Gotham City, que passa a viver eternamente um ciclo de combate à criminalidade sem fim. Além das histórias em quadrinhos, isso também encontra-se na trilogia composta por *O Cavaleiro das Trevas*. Em *Batman Begins*, de 2005, e *Batman – O Cavaleiro das Trevas Ressurge*, de 2012, o super-herói tenta impedir que a cidade seja destruída por uma seita político-religiosa que entende que a cidade, tomada pela decadência absoluta, pela corrupção, pela criminalidade e pelo egoísmo míope de suas elites e classes dominantes, precisa ser destruída para ser redimida. A própria esperança personificada em alguém como o promotor Harvey Dent, ou mesmo em Batman é uma demonstração do ceticismo sobre a superação do estado de coisas produzido pela lógica interna daquele microcosmo. Em contraste, na época em que *Tempos Modernos* foi produzido, apesar de toda a pobreza gerada no capitalismo global, sobretudo nos Estados Unidos, pela quebra da bolsa de valores de Nova York em 1929, da ascensão dos horrores do fascismo na Europa, e do clima de conflagração

bélica do entreguerras, havia uma expectativa geral de um novo mundo a surgir, expresso pelas correntes revolucionárias, sobretudo com a construção da União Soviética. Independentemente dos crimes de Stálin e dos problemas da experiência do Leste Europeu, a ideia de socialismo possuía um caráter otimista, uma perspectiva de superação da realidade e dos problemas sociais pela via da política e o estabelecimento de novas formas de relações sociais efetivamente solidárias através da socialização dos meios de produção, ainda que tivesse que ser imposto, contingencialmente, por vias revolucionárias. O socialismo parecia inevitável no futuro, mesmo para magnatas anticomunistas da virada do século XX como John Davison Rockefeller, que à frente da Standard Oil Company, teve que enfrentar um grande processo judicial na Suprema Corte dos EUA contra seu monopólio no setor petrolífero, embora, na prática, não tenha lhe trazido grandes incômodos ou perdas financeiras. Além do monopólio e da concentração de riquezas, tal qual Wayne, Rockefeller também se notabilizou pela filantropia da fundação que ainda hoje levava seu nome de família.

Gotham é uma distopia liberal porque nela não se desenvolvem alternativas. Ela está fadada a reproduzir ciclos ampliados de seus problemas. Em outros filmes e quadrinhos, frequentemente os problemas que Batman combate têm início

em negócios espúrios das empresas Wayne, as mesmas que produzem a tecnologia que o próprio Bruce utiliza para combater a criminalidade de Gotham. Bruce Wayne vive como *playboy* do dinheiro das megaempresas que herdou sem sequer se envolver em seu gerenciamento; e Batman tenta consertar os efeitos daquilo que é produzido pelo envolvimento dessas mesmas empresas em práticas criminais. Tudo está interligado, ainda que em aparente contraposição. Esta contradição é a lógica do círculo vicioso dos problemas de Gotham.

Enquanto os ricos frequentam lugares amplos, iluminados e limpos, Fleck e o Coringa transitam por onde a maioria vive, pela cidade imunda, escura e obscura dos subterrâneos, por debaixo das pontes, dos viadutos e da terra, no metrô, dos prédios antigos e danificados, em uma cidade e sociedade instáveis como as luzes que não se conseguem se manter constantes. Em *Coringa*, o lixo que toma conta das ruas em decorrência de uma greve dos trabalhadores do setor de coleta de lixo. O acúmulo dos dejetos e o surgimento de super-ratos na cidade representam o crescimento de problemas sem fim. Em Gotham não há espaço para pensar em romper com as causas de seus problemas sociais, vistos sempre como problemas de índole individual. Todos estão jogados à própria sorte e a depender da caridade dos ricos e dos poucos investimentos em saúde pública e

em serviço social. Ou então buscam soluções individuais, como o porte de uma arma para sua proteção pessoal.

Arthur Fleck teve seu precário tratamento interrompido. Era acompanhado por uma assistente social cujo escritório localizava-se em uma sala escura, rodeada de um mobiliário que lhe dava a aparência de um depósito. Ao ser informado do fim das sessões porque o programa social foi cancelado por corte de verbas, ouviu de sua interlocutora o seguinte: “Cortaram nossa verba. Vamos fechar tudo na semana que vem. A cidade cortou todas as verbas, inclusive dos serviços sociais. Esta é a última vez que vamos nos ver. [...] Eles não se importam com pessoas como você, Arthur. E também não se importam com pessoas como eu”. O tratamento era absolutamente insuficiente, como ambos sabiam, mas agora, para bem das contas públicas, até isso fora cancelado. Este ambiente da assistência social contrastava com os ambientes límpidos e iluminados frequentado pelos ricos e pelo ambiente em que Arthur Fleck, preso como o Coringa, era atendido por uma profissional da saúde na prisão manicomial.

Onde há capitalismo, há luta de classes. E na fictícia Gotham City ela também está. Mas ali a luta de classes não é representada como construção de um projeto político alternativo. Ela aparece como manifestação coletiva de ressentimento e de ódio. Na falta de uma utopia, há terreno fértil para horizontes

distópicos. Uma sociedade que não zela pelo bem estar social, pela assistência a demandas específicas de sua população, que insiste na constante humilhação e responsabilização das vítimas de relações sociais de exploração, de opressão e de exclusão dos que sofrem com o rebaixamento das condições de vida, cultiva ressentimentos e ódio. A inexistência de canais que possam apontar para a superação deste estado de coisas esquento o caldo de uma panela de pressão prestes a explodir. Coringa é uma expressão figurativa disso. Ele é a personificação de ressentimentos sociais profundos. Seus transtornos individuais foram ressoados pela multidão, que, como ele, não conseguia vislumbrar nada além de destruição e morte para dar vazão ao seu sentimento de revanchismo. A violência passa a se tornar linguagem corrente. Não uma violência revolucionária, exercida conjunturalmente apenas como meio para construir algo novo. É uma violência encerrada em si mesma. Violência que nada muda e que se quer permanente como linguagem do exercício do poder. Violência que instala o caos para se exercer justificações subjetivos e linchamentos vingativos. E este é o ponto de ebulição da fervura do caldo do fascismo. Se Thomas Wayne se apresentou, arrogantemente, como a única esperança da multidão de “palhaços”, ela preferiu tomar o Coringa como símbolo de uma nova ordem, uma ordem de destruição de uma

sociedade que já se encontrava putrefata e destruída pela competição individualista liberal. E, independente do que constam nos autos médicos da tecnocracia, de um modo ou outro, o Coringa também é filho de Thomas Wayne. Como diz o próprio Coringa ao roubar o bordão de sua vítima assassinada ao vivo: “Assim é a vida”.

A CONTRIBUIÇÃO DA ERGONOMIA DA ATIVIDADE NA ANÁLISE DO FILME *SULLY*: *O HERÓI DO RIO HUDSON*

*Anísio José da Silva Araújo
Paulo César Zambroni-de-Souza*

INTRODUÇÃO

O filme que será objeto de análise nesse capítulo (*Sully: o herói do rio Hudson*) tem sido frequentemente utilizado na disciplina Psicologia do Trabalho e das Organizações (PT&O) que ministramos para os cursos de Psicologia, Engenharia (Civil, Produção, Alimentos) e Administração. O filme permite ilustrar diversas noções e conceitos da Ergonomia da atividade, uma das bases teóricas dessa disciplina. Desse modo, o presente capítulo está estruturado do seguinte modo: inicialmente, apresentamos algumas contribuições da Ergonomia da atividade para analisar vários aspectos do filme. Na sequência, exploramos o filme propriamente dito, lançando mão dos recursos teóricos anteriormente discutidos. Por fim, tecemos algumas considerações conclusivas.

CONTRIBUIÇÕES DA ERGONOMIA DA ATIVIDADE PARA ANÁLISE DO FILME SULLY: O HERÓI DO RIO HUDSON

A Ergonomia da atividade, disciplina de origem francófona, busca, a partir da análise da atividade de trabalho (como a própria denominação sugere), compreender a situação de trabalho na sua globalidade e, desse modo, extrair indicações com vistas à sua transformação. É, nesse sentido, uma abordagem clínica, já que tem como pressuposto conhecer em profundidade a situação de trabalho, seus vários determinantes, buscando enxergar ‘por dentro’ as múltiplas dimensões que a conformam.

Diferentemente de outra vertente da Ergonomia, conhecida por Fatores Humanos (bastante disseminada nos países de língua inglesa), a Ergonomia da atividade produz conhecimento (para a ação) no confronto com situações reais de trabalho, sob a ‘natural’ influência de múltiplas variáveis. A vertente dos Fatores Humanos, por outro lado, tem no laboratório o *locus* preferencial de produção de conhecimento, que como se sabe é um ambiente propício à manipulação e controle de variáveis. Além disso, tem como foco a concepção e adaptação de produtos, enquanto a ergonomia da atividade pretende abordar a globalidade da situação de trabalho, aí incluídas as condições de trabalho e a organização do trabalho. Ambas vertentes da ergonomia, apesar de identidades bem

demarcadas, são importantes e complementares no processo de produção de conhecimento em ergonomia (MONTMOLLIN e DARSES, 2011).

Uma descoberta importante da Ergonomia da atividade foi a diferença entre trabalho prescrito e trabalho real (ou entre tarefa e atividade), atributo de qualquer situação de trabalho (DANIELLOU ET AL, 1989). Essa diferença decorre do fato das situações reais de trabalho serem dinâmicas, instáveis e imprevisíveis. Isso acontece também porque as prescrições não são capazes de antecipar todas as situações que serão vividas no trabalho. O *trabalho prescrito* (BRITO, 2008) remete as predefinições relativas: ao conteúdo do trabalho; aos métodos de realizá-lo; às instruções (orais ou por escrito), procedimentos e normas a respeitar; aos resultados a atingir (quantitativa e qualitativamente); aos meios de trabalho, dentre os quais a tecnologia a ser empregada, máquinas, equipamentos e ferramentas a serem utilizadas; as exigências em termos de qualificação; as definições em termos de salário e carreira; o enquadre temporal do trabalho (trabalho em turnos, noturno, etc), entre outros. O *trabalho real* (ou atividade), por sua vez, remete ao que o operador faz efetivamente para realizar o objetivo proposto/imposto, o que compreende: o caminho trilhado para realizar a tarefa; as ações e decisões que foram

tomadas; o que o trabalhador mobilizou de si e dos recursos organizacionais; como ele procedeu frente às variabilidades (conceito a seguir explorado); as formas de divisão do trabalho adotadas, entre outros.

Existem situações de sobre-prescrição, quando é grande o volume de normas a respeitar (como na burocracia ou em indústrias de risco) e situações de sub-prescrição (como em certas áreas do serviço público), quando é insatisfatória a quantidade de normas, o que caracteriza uma situação onde há uma insuficiência ou um vazio de normas. Tais situações, extremas, são nocivas ao desenvolvimento da atividade, o que indica a necessidade de encontrar uma dosagem razoável de prescrição, que incida positivamente na realização da atividade. Além das prescrições de natureza técnica, existem, na atualidade, prescrições de natureza subjetiva, responsáveis, em função de seu caráter compulsório, por grandes constrangimentos vividos pelos trabalhadores. Exemplo disso são as exigências de estar permanentemente ‘motivado’ (‘vestindo a camisa’), de tomar iniciativas, de ser criativo, sorridente, autônomo e especialmente disponível.

Outro conceito importante para a Ergonomia da atividade é o de regulação. De acordo com Falzon (2007) a regulação “é um mecanismo de controle que compara os resultados de um

processo com uma produção desejada e ajusta esse processo em relação à diferença constatada” (p. 10). Ainda segundo esse autor, a regulação abrange três estágios: “a detecção de uma diferença em relação a um estado desejado, um diagnóstico dessa diferença (juízo de aceitabilidade) e (caso necessário) uma ação (é a regulação propriamente dita, mas ela pressupõe o que a precede” (p. 10). A ação regulatória pode ser favorável ou não ao sistema técnico e ao trabalhador. A margem de manobra deixada ao trabalhador (ou ao coletivo do qual participa), por exemplo, constitui critério determinante nos efeitos que a regulação pode gerar para o trabalhador e para a empresa.

Na sequência, temos o conceito de confiabilidade, também crucial para entender o filme em questão. De acordo com Abrahão et al. (2009) a confiabilidade humana “[...] depende, de um lado, dos equipamentos disponíveis e da maneira como o trabalho é concebido e organizado e, de outro, da competência humana na gestão desse processo” (p. 62). Temos nesse caso três elementos a considerar: o estado dos equipamentos e instrumentos de trabalho, a forma de organização do trabalho escolhida e a competência humana na gestão do processo de trabalho.

O conceito de variabilidade também é crucial para o entendimento do filme. Parte-se, nessa discussão, do pressuposto

que os homens e a produção variam ao longo do tempo. Desse modo, o que é constante é o que varia e não o inverso. De acordo com Abrahão et al. (2009) “o objetivo do estudo da variabilidade não é suprimi-la, mas compreender como os trabalhadores enfrentam a diversidade e as variações das situações, quais as consequências para a saúde e para a produção” (p. 62). Segundo Guérin et al. (1991) “já que as variabilidades persistem é interessante conhecê-las, tentar prevê-las e considerar a possibilidade de que novas venham a existir” (p. 49) A partir da análise da atividade, torna-se possível definir a parte da variabilidade que é possível reduzir, bem como instrumentar os trabalhadores para enfrentar a variabilidade incontornável.

A variabilidade pode ser classificada em: variabilidade normal, aquela que é previsível e, portanto, possível de ser (parcialmente) controlada; a variabilidade incidental (ou técnica), cujos exemplos mais conhecidos são as variações instantâneas da demanda, incidentes nos dispositivos técnicos, entre outras; a variabilidade humana, que pode ser tipificada como interindividual (variações entre as pessoas) e intraindividual, variações no estado de cada trabalhador em função de ritmos biológicos, fadiga, envelhecimento, aprendizagem. Nesse caso, podemos concluir que “não é o “mesmo homem” ou a “mesma mulher” que executam o

trabalho, conforme as horas do dia ou da noite” (GUÉRIN et al., 2001, p. 51).

A variabilidade é algo incontornável. Ainda que a prescrição seja formulada de maneira cuidadosa, com atenção à realidade de trabalho, ela não consegue antecipar a totalidade das situações no campo. Esse *gap* entre o que foi antecipado e a realidade deve ser enfrentado e gerido pelos trabalhadores, individual ou coletivamente. E algo se mostra crucial nessa questão: a capacidade de ler corretamente a variabilidade (diagnóstico) e de elaborar um plano de superação pertinente. Isso remete a condição do próprio trabalhador ou do coletivo do qual ele participa no que tange a formação e experiência profissional. Em outros termos, quanto melhor a formação e quanto mais experiente for o trabalhador (resultante da diversidade de situações que enfrentou ao longo de sua vida profissional), melhores chances terá de diagnosticar e de agir de forma pertinente no tocante a variabilidade.

Também a noção de representação, tal como a entende a ergonomia da atividade, revela-se de muita utilidade para análise do acontecimento explorado no filme *Sully: o herói do rio Hudson*. Um dos sentidos possíveis de representação remete a construção de um modelo interiorizado da realidade que orienta a ação (TEIGER, 2013). De acordo com Leplat (1985) (apud

TEIGER, 2013) é por meio da representação que o operador reúne a informação necessária sobre o objeto, permitindo-lhe estruturar mentalmente a solução e antecipar as ações necessárias. A representação, portanto, favorece uma simulação mental que, por sua vez, condiciona a planificação da ação. Essa imagem mental da realidade é tanto mais fidedigna quanto mais competente for aquele (ou o coletivo) que se debruça sobre um certo objeto. A leitura, o diagnóstico, a imagem mental formada serão cruciais na montagem de um plano de superação e, portanto, no enfrentamento pertinente da variabilidade.

Para finalizar, exploremos brevemente a contribuição da ergonomia em torno da dimensão coletiva do trabalho, que nos parece importante para melhor entender o filme.

O trabalho é sempre coletivo, mesmo que realizado na solidão, já que há sempre alguém de quem você depende para realizar o seu trabalho e alguém para quem você destina o resultado do seu trabalho. O importante num coletivo não “[...] é a co-presença, mas a cooperação manifestada [...]” (LHUILLIER, 2013). Isso faz com que não seja determinante para a existência do coletivo a co-presença, especialmente se consideramos as possibilidades contidas nas novas tecnologias de comunicação.

Os coletivos de trabalho, portanto, podem adquirir modos de funcionamento variados e se prestam à várias funções, tais

como: ajuda mútua para compensar os limites e as dificuldades momentâneas enfrentadas por cada um de seus membros; detecção e recuperação de uma situação anormal ou de um erro; espaço de debate e de elaboração de soluções frente aos imprevistos, dentre outras funções (DANIELLOU, SIMARD, BOISSIÈRES, 2013). Certas situações podem afetar negativamente os coletivos, desestruturando-os, a exemplo da competição e de enxugamentos. Quando os coletivos se apresentam deteriorados, assiste-se uma degradação da produtividade e da saúde e segurança no trabalho.

Apresentados os principais recursos teóricos provenientes da ergonomia da atividade, passemos agora a análise do filme propriamente dito.

ANÁLISE DO FILME *SULLY*

O filme *Sully* (no original) reconta a história do ‘pouso forçado na água’ (como o comandante Sully preferia que fosse chamado) da aeronave Cactus 1549 da US Airways, ocorrido em 15 de janeiro de 2009 no rio Hudson, em decorrência de um choque com pássaros que fez com que os dois motores da aeronave perdessem completamente o empuxo (a força). O filme, dirigido por Clint Eastwood, tem como principais atores Tom Hanks, no papel de Sully Sullenberger, Aaron Eckhart, no papel do

Jeff Skiles, e Laura Linney, a esposa de Sully, que interpreta a personagem Lorrie Sullenberger.

O filme não faz um relato linear do acidente. Começa, inclusive, pelo desfecho, o “pouso forçado na água” e Sully e Jeff participando de uma reunião da comissão de investigação da *National Transportation Safety Board* (NTSB), agência do governo americano responsável pela investigação de acidentes de transporte civil, o que inclui incidentes e acidentes aéreos.

Já nessa reunião preliminar, sobressai um diálogo que julgamos importante destacar. Essa comissão se propunha a investigar o desempenho humano no acidente. Após Sully dizer que não houve queda do avião, mas pouso forçado na água, o investigador pergunta a razão pela qual resolveu pousar no rio Hudson. Sully afirma que voltar para o LaGuardia (de onde o avião havia partido) teria sido um erro, pois não havia altitude suficiente. Diante dessa resposta, o investigador indaga a respeito dos cálculos que o levou a essa decisão. Sully responde que “não havia tempo para calcular. Confiei na minha experiência em lidar com altitude e velocidade em milhares de voos ao longo de quatro décadas” (de exercício profissional como piloto).

Em seguida, Sully diz que estimou “que a melhor chance de sobrevivência dos passageiros era o rio”. E completa dizendo que “apostaria a minha vida nisso. De fato, apostei. E faria isso de

novo”. Aqui vemos, já no início do filme, uma sinalização da questão que o filme se propõe colocar em evidência: o fator humano. Sully afirma que estimou, que não havia tempo para cálculos, que naquela hora o seu impulso foi recorrer ao patrimônio de conhecimentos e experiências que conseguiu amearhar ao longo de quarenta anos de vida profissional. E assim fez e foi bem sucedido no diagnóstico e no plano que arquitetou para enfrentar a grande variabilidade com a qual se defrontou (o choque da aeronave com os pássaros).

Essa experiência, incorporada, permitiu que ‘estimasse’, ‘sentisse’ a condição da aeronave, seu instrumento de trabalho desde sempre. Tanto isso é verdade que, em determinado ponto do filme, Sully diz “minha aeronave”. Essa expressão não remete evidentemente a posse, mas a convivência e a familiaridade que adquiriu com o seu instrumento de trabalho e que o permite entender o seu comportamento, a exemplo do ‘silêncio’ dos motores após o choque com os pássaros. Essa estimativa e esse sentimento se apoiam na diversidade de experiências que viveu em sua vida profissional, inclusive aquelas situadas longe no tempo, nos primórdios de sua história como piloto, quando ainda era aprendiz. Todo esse acumulado se materializa em indicadores ‘subjetivos’ (estimar, sentir) tão desacreditados pela ciência quantitativa, que reina em certos ambientes voltados à análise de acidentes.

Em outro momento, o investigador diz que os engenheiros aeronáuticos afirmaram que existia combustível suficiente para chegar a uma pista do La Guardia, ao que Sully respondeu que “engenheiros não são pilotos. Estão errados, eles não estavam lá”. Nesse caso, mais uma vez coloca-se no centro do debate o profissional (o fator humano) que estava na situação, enfrentando um acontecimento sem precedentes, que colocava em risco a sua vida, a do co-piloto e do restante da tripulação e as dos 155 passageiros que estavam na aeronave. O que significa decidir nessas circunstâncias, ‘à quente’, submetido a diversas pressões.

Em outro momento do filme, logo após o acidente, os pilotos foram investigados sobre itens relativos à sua condição física e psicológica, que poderiam ter relação com o acidente, tais como ingestão de bebida alcoólica, qualidade do sono, relacionamento familiar, dentre outros. É preciso chamar a atenção para o fato de que uma investigação desse porte envolve instâncias muito poderosas, como a companhia aérea e a seguradora que, por sua vez, exercem grande vigilância e pressão no processo de análise do acidente, na expectativa de eximir-se da responsabilidade face ao acidente e que implicaria severos custos financeiros, de imagem, etc.

Obviamente a comissão de investigação da NTSB trabalha no sentido de verificar se a versão dos pilotos encontra

confirmação nos fatos, se a decisão tomada foi a melhor possível, mesmo considerando que o desfecho tenha sido positivo, já que os 155 passageiros e a tripulação sobreviveram ao acidente.

A princípio seguro do que fez, no decorrer do tempo, bombardeado pelos questionamentos da NTSB sobre a decisão tomada e as vias que descartou (retornar ao La Guardia ou a Teterboro, por exemplo), Sully passou a sentir grande insegurança, que o levou, em certo momento, a confidenciar a Jeff: “transportei milhões de passageiros em 40 anos no ar mas, no fim, vou ser julgado por 208 segundos”. Havia de fato um risco, caso se confirmasse que havia força no motor suficiente para levar a aeronave ao LaGuardia ou a Teterboro, de que Sully se transformasse numa fraude ao invés de um herói, como afirma uma das reportagens sobre o caso exibidas no filme.

Em outro momento, em conversa com a esposa, confidencia: “E se eu tiver pisado na bola. E se eu tiver feito a coisa errada tão perto do fim da minha carreira? Se eu tiver colocado em risco as vidas de todos os passageiros?”. Tais confidências mostram que a segurança que mostrava no início da investigação já não era a mesma e se insinuava o temor de que não tivesse tomado a melhor decisão. Ainda nessa conversa ele declara que “na pior das hipóteses, a NTSB vai me considerar

responsável. Aposentadoria imediata. Sem pagamento. Perder o trabalho de uma vida”.

Apesar de estar profundamente abalado, Sully afirma que as hipóteses da NTSB, baseadas em simulações, não faziam sentido e iam contra tudo que ‘sentiu’ na cabine. Mais uma vez esse indicador é mobilizado e tem a ver com a intimidade que conquistou com a aeronave e que o levou a construir uma representação (uma imagem mental) da situação, que culminou na decisão de pousar no rio Hudson. Em outros termos, eram as hipóteses da NTSB que pareciam descompassadas com a sequência dos acontecimentos que vivenciou na cabine.

Em outro trecho que merece nota, uma jornalista pergunta a Sully como ele se sente quando as pessoas o chamam de herói? Ele responde “não me sinto um herói. Sou apenas um homem que estava fazendo o seu trabalho”. Nesse sentido, o título do filme em português (*Sully: o herói do rio Hudson*) contradiz essa afirmação de Sully. É como se a pessoa que deu esse título ao filme não tivesse captado o espírito do filme. Para além disso, o que essa resposta quer colocar em evidência é que não existe herói, mas um trabalhador que procura fazer bem o seu trabalho, com zelo, responsabilidade e buscando sempre as melhores saídas frente aos imprevistos, pequenos ou grandes, que preenchem o cotidiano de um piloto.

Em uma das sessões da comissão de investigação, uma resposta de Jeff chama atenção. Ele, em determinado momento, afirma que o avião conseguiu pousar porque o comandante Sully ligou a Unidade Auxiliar de Energia (APU). A investigadora retruca: ele estava simplesmente seguindo o manual. Jeff responde: “Não estava não. Ele não estava seguindo nenhum procedimento. Eu sei disso porque estava com o manual nas mãos. Ele ligou a APU logo após o recuo do motor. De acordo com a Airbus, essa é a 15ª coisa a se fazer. Décima quinta. Se tivesse seguido as malditas regras, estaríamos mortos”. Esse trecho merece alguns comentários com base nos recursos teóricos da ergonomia da atividade. Em primeiro lugar, frente a ocorrência de uma grande variabilidade, como o choque com os pássaros que provocou a falência dos dois motores, era preciso checar se no manual havia previsão para uma situação com esse perfil e, em caso positivo, quais eram as indicações de ação. Jeff e Sully fizeram esse trabalho conscientes de que não se podia ignorar o manual, pois este condensa o aprendizado de muitas situações vividas no passado. É de certa forma, um legado da história, embora outras fontes concorram para o conteúdo da prescrição.

Portanto, a atitude dos pilotos frente ao imprevisto foi de grande responsabilidade. A decisão tomada de pousar no rio Hudson foi precedida de consulta ao manual, de exploração de

diversas vias de enfrentamento do problema, que foram progressivamente descartadas restando a decisão de pousar na água. Quando Sully e Jeff constataram que a variabilidade que tinham diante de si não tinha previsão no manual, resolveram que era preciso mobilizar o conhecimento e a experiência que tinham acumulado no tempo, especialmente Sully, o comandante, para enfrentar aquela situação de ‘vazio de normas’. É nessas circunstâncias que a competência pode ser crucial, como o foi nesse caso.

Em determinado momento do filme, ao perceber que precisaria acompanhar as simulações que estavam sendo feitas pela Airbus, inclusive para poder se defender diante da NTSB, Sully apela para um membro do sindicato para remarcar as simulações. É quando ele desperta para a necessidade de assumir a defesa do seu ponto de vista, de contra-atacar. Ele diz em certo momento: “tenho direito de ver as simulações e sinto que com pilotos humanos os resultados serão diferentes”.

Na sessão que conclui esse processo de investigação e onde o veredito é proferido, são apresentadas duas simulações realizadas com pilotos reais, cujo desfecho é o pouso nos aeroportos de LaGuardia e Teterboro (outra alternativa de pouso de emergência para a aeronave). Quando terminam as exposições, Sully responde: “Falaram das simulações do computador e agora

estamos vendo simulações com pilotos, mas não consigo acreditar que ainda não levaram em conta o fator humano. Esses pilotos não estavam se comportando como seres humanos, como pessoas que vivenciam isso pela primeira vez”. E prossegue: Quanto tempo os pilotos passaram se preparando para isso? Para esta simulação? Vocês estão procurando um erro humano? Então tornem isso humano”. Foi desse modo que descobriram que os pilotos fizeram 17 tentativas até chegar aquele resultado. Ficou acordado que fariam a simulação num tempo mais curto, de 35 segundos. Quando isso foi feito, as simulações fracassaram e o avião não pousou no destino (seja LaGuardia ou Teterboro). O que se pode extrair desses diálogos: há que considerar a situação real e todas as pressões que pesavam sobre os pilotos, que tinham que raciocinar, elaborar uma representação pertinente e tomar uma decisão sob enorme pressão de tempo. Nas simulações, é como se toda essa condição fosse ignorada na análise do acidente. Para os analistas que fazem uma exploração ‘à frio’ é fácil julgar e emitir julgamentos condenatórios. Mas o que reivindicam Sully e Jeff é que os analistas se esforcem por considerar as características da situação de onde emerge a decisão tomada, ou seja, é preciso tornar isso humano.

Na sequência, os diálogos da caixa preta (com a presença dos pilotos, fato inédito) é apresentada à comissão de

investigação confirmando a responsabilidade e a competência que envolveram a decisão dos pilotos de pousar no rio Hudson. Em certo momento, na cabine, quando todas as demais alternativas foram descartadas, Sully pergunta a Jeff se ele tinha outra sugestão, ao que respondeu não. Nessa simples pergunta, tem-se a demonstração de que a decisão não foi do Sully isoladamente, mas envolveu Jeff. Apesar do tempo curto (no total 208 segundos), tudo foi conduzido da melhor forma.

Em certo momento, Sully pede uma pausa e se encaminha com Jeff para um corredor próximo a sala de audiências. Lá eles mantêm um diálogo de poucas palavras, mas muito significativo. Jeff indaga: o que você achou? Depois de ouvir a gravação? Respondeu Sully: Vou dizer o que acho. Estou orgulhoso demais. E você se manteve focado durante todo o percurso, com tanta coisa em jogo. Fizemos isso juntos. Fomos uma equipe”. Penso que aí temos uma definição clara do que é um coletivo de trabalho. A cooperação, o foco no trabalho a realizar, o respeito as regras, a sincronia das ações faz com que se sintam orgulhosos de integrar aquele coletivo.

Há também um momento que merece registro. Quando havia chegado ao hotel, após o acidente, Sully saca do bolso um papel contendo a seguinte frase: um atraso é melhor que um desastre. Essa regra, certamente compartilhada pela comunidade

dos pilotos, constitui uma regra de ouro, que não pode ser desrespeitada. Adentramos aqui o tema das regras de ofício construídas ao longo do tempo por um determinado meio profissional e que permanecem como critérios definidores das ações em circunstâncias cotidianas e excepcionais, como no caso do pouso forçado na água.

O desfecho do filme, que ocorre após uma das investigadoras afirmar, confirmada a versão dos pilotos (inclusive de que os motores efetivamente perderam o empuxo após a colisão), que tudo isso não teria esse resultado se não fosse Sully, que fez efetivamente a diferença na equação. Sully responde que discorda e diz “Não fui apenas eu, fomos todos nós. Foram Jeff, Donna, Sheila, Doreen, todos os passageiros, os operários de resgate, o controle de tráfego aéreo, as tripulações das balsas e os mergulhadores. Fizemos isso juntos. Nós sobrevivemos”. Nessa declaração Sully descortina todo o coletivo envolvido no enfrentamento dessa variabilidade e parece não ter esquecido ninguém: Jeff, sua família (mulher e filhas), os controladores de tráfego aéreo, os operários de resgate, a guarda costeira, entre outros. É importante assinalar que durante todo o filme a relação trabalho e família se faz presente, mostrando que sem a cumplicidade da família, o trabalho não se realizaria a contento.

Portanto, o trabalho não pode ser pensado abstraído-se da participação familiar na sua realização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vemos as contribuições que a ergonomia da atividade pode trazer ao entendimento das relações entre trabalho e saúde/segurança que o filme *Sully* trata com muita sutileza. Os conceitos de trabalho prescrito e real se apresentam com nitidez, assim como a variabilidade e todo o esforço de regulação, diagnóstico e superação. Ao mesmo tempo, o filme coloca em destaque o fator humano, ao evidenciar que os humanos, diante dos imprevistos, podem, munidos de uma boa formação e de experiência, encontrar um solo propício para realizar um diagnóstico pertinente e uma ação consequente. Também um outro aspecto que se destaca no filme é a ênfase no trabalho coletivo, na necessidade de construir e manter os coletivos de trabalho, por sua vez essenciais ao enfrentamento bem sucedido das variabilidades. A relação trabalho e família permeia todo o filme e constitui elemento de apoio ao desenvolvimento da atividade de piloto. A família é inserida num coletivo maior responsável por uma gestão bem sucedida da variabilidade, que é objeto do filme. Para os que não assistiram o filme, fica o convite

para, através desse texto, assisti-lo e retirar dele guias valiosos para o trabalho de cada dia.

REFERÊNCIAS

ABRAHÃO, J.; SZNELWAR, L.; SILVINO, A.; SARMET, M. & PINHO, D. *Introdução à Ergonomia: da prática à teoria*. São Paulo: Blucher, 2009.

BRITO, J. C. Trabalho prescrito. In: PEREIRA, I. B.; LIMA, J. C. F. *Dicionário da educação profissional em Saúde*. 2ª ed. rev., ampl. Rio de Janeiro: EPSJV, 2008.

DANIELLOU, F.; SIMARD, M. & BOISSIÈRES, I. *Fatores humanos e organizacionais da segurança industrial: um estado de arte*. Número 2013-07 dos Cadernos da Segurança Industrial, ICSI, Toulouse, França, 2010.

DANIELLOU, F. *et al.* Ficção e realidade do trabalho operário. *Revista Brasileira de Saúde Ocupacional*, São Paulo, v. 17, n. 68, pp. 7-132, out./nov./dez., 1989.

FALZON, Pierre. Natureza, objetivos e conhecimentos da ergonomia. In? Falzon, Pierre (editor). *Ergonomia*. São Paulo: Blucher, 2007.

GUÉRIN, F.; LAVILLE, A.; DANIELLOU, F.; DURAFFOURG, J. & KERGUÉLLEN, A. *Compreender o trabalho para transformá-lo: a prática da ergonomia*. São Paulo: Blucher, 2001.

LHUILIER, Dominique. Trabalho. *Psicologia & Sociedade*, v. 25, n. 3, Belo Horizonte, 2013.

MONTOMOLLIN, Maurice de; DARSES, Françoise. *A ergonomia*. 2ª ed. rev. aumentada. Lisboa: Instituto Piaget, 2011.

TEIGER, Catherine. Apresentação esquemática do conceito de representação em ergonomia. *Laboreal (Online)*, v. 9, nº 1, 2013.

INDÚSTRIA AMERICANA: UMA VISÃO SOBRE A NOVA REALIDADE DO TRABALHO NOS ESTADOS UNIDOS

*Alexandre Cesar Cunha Leite
Filipe Mendonça*

A grande indústria tem sofrido modificações estruturais no século XXI. O sistema produtivo industrial tradicional, derivado das “revoluções” do século XX e sustentado no uso intensivo de capital, na exploração do trabalho, aliado a introdução em escala da maquinaria, tecnologia e automação, enfrenta hoje uma crise sem precedentes. Como sabemos, as crises industriais no século XX foram marcadas por guerras comerciais, por corridas especulativas e tecnológicas e pela formação de conglomerados empresariais, tudo isso diante de um sistema internacional profundamente integrado e desigual. Em termos industriais, um dos legados mais importantes do século XX foi o elevado montante de capital destinado a geração e absorção de inovações e da aplicação de tecnologias na base produtiva das mercadorias. Este “legado” tem, simultaneamente, reduzido o uso de mão-de-obra nas atividades produtivas industriais, ao menos nos moldes do sistema produtivo vigente até final do século XX, e, ao mesmo tempo, promovido uma

precarização das condições de trabalho, principalmente daqueles que ainda permanecem ligados à produção industrial tradicional.

Dentre outros legados que nos deixou o século XX e que estão em curso acelerado no século XXI, é possível somar elementos como a desindustrialização, a super exploração do trabalho (“escravidão digital”, “Uberização” etc.), a intensificação da Divisão Internacional do Trabalho (DIT), tudo isso associado à tendência a concentração da propriedade e do capital em nível global e a substituição dos setores produtivos tradicionais pelo setor de serviço, por novas formas de produção, contratação e remuneração de trabalhadores e trabalhadoras. Ainda, atuando no sentido de deteriorar a indústria tradicional, observa-se a escalada da financeirização e da emergência de um setor agroindustrial global assentado na íntima relação entre produção e finanças. No centro de todas estas tendências encontram-se também inúmeras disputas político-ideológicas e disputas interestatais pela liderança dos novos paradigmas produtivos em escala nacional e global. Noutras palavras, o contexto atual é fortemente marcado pela presença do capitalismo neoliberal (ou ultraliberal) em oposição ao combalido Estado de Bem-Estar Social que vigorou, embora com limites e de forma desigual, durante a o período conhecido como “era de ouro” do século XX ou “Bretton Woods”.

Conseqüentemente, faz-se imprescindível ressaltar a emergência acelerada da China nos últimos 20 anos, inclusive com possibilidades de assumir o posto de maior economia do global nas próximas décadas. Importante ressaltar também que a China já é o principal parceiro econômico de inúmeros países, inclusive os Estados Unidos e o Brasil. Não bastasse a emergência chinesa, devidamente registrada na evolução da sua taxa de crescimento dos últimos anos, na sua política de inserção internacional, na sua presença nos mercados globais e no seu potencial como motor da economia global, a ascensão chinesa acontece justamente num período de esgotamento e da conseqüente derrocada do modelo estadunidense de produção e de “gerência” global. A crise do *“American way of life”* influenciou de forma significativa a disputa eleitoral de 2016, trazendo para a presidência dos Estados Unidos o empresário Donald Trump com seu discurso ultranacionalista, prometendo, de forma anacrônica e desarticulada, a reviver os tempos de ouro do sistema produtivo estadunidense. Em suma, o slogan *“America First”* e *“Make America Great Again”*, prometia “reviver o passado”, ou seja, trazer de volta, de forma simplificada, a vida econômica do estadunidense médio, além de recolocar os EUA nos trilhos da sua posição central na cena política e econômica global.

Contudo, a questão ultrapassa o Estado como operador, promotor e regulador das atividades econômicas. As grandes corporações empresariais, apoiadas por seus governantes nacionais e locais, exercem um papel crucial na produção global, na concentração de riqueza e, conseqüentemente, na deterioração das condições do trabalho em escala local, nacional e global. O mundo em que vivemos é dominado por um seleto grupo de grandes corporações que detém parcela significativa da produção global por meio de cadeias produtivas que, além de concentrarem a produção e distribuição, concentram também as remessas de lucro. Estas características do capitalismo contemporâneo tornam os Estados e as grandes corporações interdependentes, sendo suas relações imbricadas e justapostas, impondo limites cada vez mais duros aos trabalhadores e trabalhadoras.

É bem verdade que este cenário é muito mais complexo e tem sido objeto de inúmeros debates na academia e fora dela. Não obstante, esta breve descrição foi necessária para situar o leitor que toma como referência o documentário *Indústria Americana* (no original, *American Factory*, vencedor do Oscar de Melhor Documentário em 2020), dirigido por Steven Bognar e Julia Reichert, e produzido pela companhia de Michelle Obama, a Higher Ground. O filme toca em questões que envolvem desde a

competição hegemônica global até o foco desta reflexão, a saber: apontamentos sobre situação do trabalho no século XXI.

O roteiro de *Indústria Americana* parte desta conjuntura marcada pela emergência e inserção chinesa nas atividades econômicas e produtivas globais, somado a um cenário de crise profunda nos Estados Unidos após a crise do subprime em 2008, com especial destaque para o fechamento da fábrica da General Motors (GM) em Dayton, Ohio, com a destruição de cerca de 10.000 postos de trabalho diretos e indiretos. É na mesma toada das consequências da crise de 2008 que se observa o movimento de investidores internacionais, majoritariamente chineses, adquirindo “ativos podres”, i.e., empresas em estado falimentar e plantas produtivas em diversos países, inclusive nos Estados Unidos. A planta da GM foi adquirida pelo empresário chinês Cao Dewang (um dos muitos novos bilionários chineses), proprietário da Fuyao Glass Industry Group Co., produtora global de vidros automobilísticos, industriais e *float glass*, dando origem a Fuyao Glass America.

O filme documenta os conflitos iniciados com o desembarque da empresa chinesa nos Estados Unidos, englobando desde questões linguísticas e culturais até a competição pelo mercado mundial entre Estados e empresas. Dentre os diversos conflitos apresentados no documentário, cabe

mencionar o impacto decorrente da adoção do modelo Fuyao de gestão do trabalho. As distinções culturais são destacadas, associadas as diferenças tanto no tratamento dos trabalhadores quanto na percepção destes sobre a natureza do trabalho. Por fim, mas não menos relevante, é levantada a discussão a respeito da existência (e funcionalidade) e, particularmente, da exclusão da intermediação do sindicato na negociação de remuneração dos trabalhadores. Neste sentido, um comentário breve faz-se necessário para evitar mal-entendidos: partindo da ideia de que a existência e função dos sindicatos transcendem a mera discussão salarial e intermediação dos valores de remuneração, o filme parece ignorar que a luta sindical tem atribuições mais amplas e complexas alcançando as condições de trabalho, os direitos trabalhistas, as obrigações patronais, entre outros. De todo modo, há um mérito a ser destacado na exposição das condições dos trabalhadores estadunidenses em decorrência dos impactos da crise de 2008, além de abordar os efeitos da crise e da emergência da economia chinesa no cotidiano das indústrias locais.

Neste contexto, o espectador é apresentado a um cenário onde a ocorrência de um choque cultural parece inevitável à medida que o modelo de gestão corporativa e produtiva com características chinesas entra em conflito com o modelo

estadunidense. Sobre isso, o documentário apresenta trechos interessantes da convivência entre cidadãos chineses e estadunidenses, acentuada pela barreira linguística. Algumas das situações chegam a ser caricatas. Em dado momento o filme aborda alguns cursos destinados aos trabalhadores e trabalhadoras das duas nacionalidades, separadamente, explicando especificidades culturais e modos de vida de cada país, muitas vezes com caracterização pejorativa de ambos os lados. Os recursos do alívio cômico e das caricaturas certamente prendem o espectador, mas as passagens não necessariamente provocam risadas. Em um momento específico, em uma explicação aos chineses, durante o horário do almoço, sobre a vida nos Estados Unidos, o instrutor chinês informa aos trabalhadores conterrâneos que a “América é muito diferente da China” e que, nos Estados Unidos, é permitido criticar o presidente sem maiores consequências. Para exemplificar, o instrutor abusa dos estereótipos depreciativos tais como “preguiçosos”, “lentos”, “ineficientes” e descuidados com trajes e vestimentas. Contudo, vale destacar o propósito do curso destinado aos trabalhadores chineses: “precisamos entender os americanos”.

Os registros de horas de trabalho e descanso remunerado na atividade econômica chinesa dão conta de jornadas extensas e

reduzidos dias e horas de descanso, ao passo que o sistema institucional estadunidense adota turnos de 8 horas com intervalos remunerados e 8 dias de descanso remunerado no mês. Em dado momento do documentário, os trabalhadores chineses, dispostos em refeitórios separados, ilustram uma tentativa de resguardar os hábitos chineses e, ao mesmo tempo, buscam não “assustar” os seus colegas estadunidenses com a realidade chinesa de gestão do tempo e de intervalo laboral. Estas diferentes acomodações do trabalho geram inúmeros choques que resvalam inclusive nos compromissos dos investidores e empresas estrangeiras com as regras nacionais. Desta realidade, duas questões de fundo merecem destaque: a primeira refere-se a uma tensão sociocultural que transborda ou substitui o alívio inicial proporcionado pela entrada do capital chinês, pois a retomada da atividade econômica após os duros impactos da crise de 2008 e o consequente fechamento de fábricas, causando desemprego em massa, trouxe uma esperança de retomada econômica para muitos trabalhadores da região, especialmente para os trabalhadores da GM; a segunda refere-se a utilização de estratégias de marketing organizacional como mecanismo de venda da transformação, que, ao fim e ao cabo, aponta para uma clara deterioração das condições de trabalho do estadunidense médio.

No que concerne ao cotidiano do trabalho, além da deterioração das suas condições e da distribuição da renda, há ainda uma situação incomoda, especialmente para aqueles habituados à lógica do “excepcionalismo estadunidense”, na qual as posições de trabalho são invertidas: o estadunidense trabalhador do chão de fábrica é colocado no posto de operador manual ou da máquina enquanto o chinês passa a ocupar o papel de supervisor da atividade. É bem sabido que a retórica da “mescla cultural” como uma estratégia de sucesso é comum em processos de transição institucionais em tempos de choques de gestão. Contudo, além da fragilidade do discurso, cabe avaliar os padrões comportamentais vigentes anteriores à mudança e a capacidade de adaptação, ambas não observadas na transição GM-Fuyao. Assim, o filme mostra como o discurso da recuperação dos postos de trabalho vai perdendo legitimidade diante da realidade imposta pela nova atividade e pelo novo padrão de gestão. Neste sentido, a narrativa do documentário busca representar a discrepância existente entre a gestão da atividade laboral vivenciada pelos trabalhadores chineses e estadunidenses.

Dentre estas diferenças, ficam bem marcadas no documentário a jornada de trabalho e as condições salariais. No que concerne às questões salariais, observa-se um artifício usado

com frequência em programas de redução de custos laborais implementados por gestores em escala global (logo, não exclusivos dos gestores chineses), a saber: redução dos valores salariais sem intermediação de um organismo de classe cuja atribuição seja negociar com os empregadores as demandas dos trabalhadores e trabalhadoras. O cenário torna-se ainda mais crítico diante a existência de um exército (industrial) de reserva disposto a ocupar os mesmos postos de trabalho com remuneração abaixo do praticado. A possibilidade da troca e a existência de uma oferta elástica favorece o lado da demanda por trabalho e, simultaneamente, tende a reduzir salários. No caso relatado pelo documentário, os trabalhadores e trabalhadoras da GM viram sua remuneração despencar de U\$ 29,00/hora antes da crise de 2008 para U\$ 12,84 /hora pagos pela Fuyao.

Para o caso dos trabalhadores de setores tradicionais, tal como a indústria automobilística estadunidense, o filme aponta para outro dilema crucial: além das condições precárias de trabalho, a remuneração oferecida fica abaixo do gasto do estadunidense médio. Tal situação gera uma tendência ao endividamento já que a renda do trabalho não sustenta o padrão de gastos e de consumo. Para evitar o endividamento, em situações como essa, existe também uma tendência pela busca de fontes adicionais de renda para, assim, manter o padrão de vida

médio dos trabalhadores. Diante disso, o caso da Fuyao é representativo do que se observa no mundo do trabalho após a intensificação das práticas neoliberais em escala global. Associado aos dispêndios de capital em tecnologia no intuito de automatizar e acelerar processos produtivos, a desmantelamento das cláusulas de proteção do trabalho, desde salários até direitos, tornou-se uma tendência já em meados da década de 80 do século passado. Esta tendência não se restringe ao meio corporativo já que a prática tem se tornado comum nas chamadas reformas estruturais promovidas por governos ao redor do globo, com destaque para zonas periféricas, e acabam por afetar sobremaneira as remunerações, os direitos trabalhistas e as políticas de aposentadoria.

Portanto, o que temos é uma combinação típica do neoliberalismo: a precarização do trabalho aliado (e muitas vezes legitimado) pelo discurso da necessidade de se “salvar empregos” e de retomar “o crescimento econômico”. Isso é bem evidente no caso GM-Fuyao, como bem retratado pelo filme. Localizado numa região cuja dinâmica dependia de uma grande montadora, a situação econômica de Ohio se deteriora muito diante da profunda crise econômica de 2008. Além da falência que assolou o setor produtivo/empresarial estadunidense (desde pequenas a grandes empresas, corporações e bancos), foram atingidos os

fundos de pensão dos trabalhadores – salvaguardas financeiras destinadas a aposentaria que prometiam valorizações acima da taxa de mercado. Na mesma toada, vem à tona dívidas de curto prazo, hipotecas vencidas e executadas e a conseqüente perdas de bens. No conjunto, estamos diante de mudanças profundas na estrutura da sociedade estadunidense.

No que concerne a jornada de trabalho, o filme retrata mudanças relevantes, especialmente quando se referem aos trabalhadores e trabalhadoras estadunidenses. Desde o início das atividades da Fuyao, os gestores, sejam eles estadunidenses ou chineses, restringem em unísono a atuação dos sindicatos como mediadores. Trata-se de mais uma tendência do mundo do trabalho global desde o final do século XX. As administrações corporativas, em sua maioria, advogam para uma negociação “livre” entre empregados e empregadores, ou seja, forçam a ausência (ou a restrição a atuação de) de uma representação institucional e legitimada dos trabalhadores para intermediar as relações entre empregados e empregadores. De uma maneira distorcida, esta situação é apresentada como atípica e particular das empresas chinesas. O que vale ser mencionado no caso chinês é que a existência dos sindicatos em seu território está, na maioria das vezes, diretamente associada ao Partido Comunista Chinês (PCCh). A existência de uma relação integrada Estado-empresa torna-se um

duro obstáculo para a análise da atuação sindical. Ao mesmo tempo, é fácil entender que o Estado se torna o promotor dos interesses da empresa e essa, atuando fora das fronteiras nacionais, atende aos interesses e objetivos do Estado chinês.

De todo modo, desde o final dos anos 1990 tem se registro da intensificação dos efeitos do neoliberalismo no mercado de trabalho, no qual as organizações sindicais são vistas como óbices a desregulamentação da atividade laboral, desregulação essa presente nos manuais de gestão direcionadas a redução de custos, especialmente custos trabalhistas. Assim, a presença de representação organizada dos trabalhadores e trabalhadoras é interpretada pelos empresários como perda de tempo, de recurso, de produtividade e, conseqüentemente, de lucro. A forma como o documentário trata a atuação dos sindicatos, bem como a percepção empresarial a respeito, tem seu mérito ao desnudar os interesses do capital, especialmente na atual fase do capitalismo neoliberal. Contudo, a narrativa peca ao apresentar a rejeição à presença do sindicado como uma ação particular da empresa chinesa, quando se sabe que é uma prática comum e que vem sendo reiterada continuamente.

Voltando ao tema das condições e precarização do trabalho, cabe ainda algumas ponderações gerais. Enquanto os trabalhadores e trabalhadoras estadunidenses são caracterizados

de forma pejorativa pelos gestores chineses, a força de trabalho chinesa é representada como força motriz acostumada com longas jornadas de trabalho, condições precárias para sua execução (tal como a ausência de equipamento de proteção individual adequado, uma vez que trabalham próximos de máquinas que atingem a temperatura de 200°) e tempo reduzido de folga durante e entre jornadas. Resguardados os hábitos culturais próprios e distintivos de chineses e estadunidenses, assim como guardadas as características ambientais produtivas de cada país e sua história, é necessário ressaltar que a deterioração das condições do trabalho tem ocorrido em nível global, independentemente de setor, atividade e/ou país. Países da América Latina, Ásia e África registram a décadas situações de trabalho precário, mal remunerados, infantil e não raras situações análogas a trabalho escravo. Casos de trabalho sendo remunerado com alimentação ou com cessão de moradia em condições insalubres são relatados com frequência aos organismos internacionais e agências humanitárias.

Em suma, esse processo de deterioração das condições de trabalho assim como a contínua precarização da condição trabalhista coincide com a prática vigente no capitalismo neoliberal global. A tendência mundial da indústria, desde a crise de Bretton Woods, é a de redução dos direitos trabalhistas em

prol da permanente manutenção ou elevação das margens de lucro das grandes corporações. Como o filme busca retratar, não é diferente no caso estadunidense, mesmo ainda sendo este país a maior potência econômica do mundo e independentemente da nacionalidade da empresa em questão. Portanto, torna-se imprescindível mencionar que a indústria tradicional, bem como o tipo de trabalho que ela gera, se não tem seus dias contados, ao menos encontra-se no centro das mudanças que estão por vir. Na sequência das modificações originárias com a chamada Indústria 4.0, na qual a automação e tecnologia de informação ganham espaço no processo produtivo, observa-se a tendência a ocorrência do desemprego estrutural. A medida que a inserção da automação no processo produtivo aumenta, a tendência a substituição de parcela da mão-de-obra em setores específicos cresce. O que o documentário *Indústria Americana* faz é mostrar a situação ao olhar daqueles que, historicamente, são menos afetados pela precariedade proveniente do capitalismo neoliberal vigente.

REFERÊNCIAS

BALES, K., TRODD, Z., & WILLIAMSON, A. K. (2011). *Modern Slavery: A Beginner's Guide*. Oneworld Publications. Retrieved from <https://books.google.com.br/books?id=Mhq9DwAAQBAJ>

BALES, R., & GARDEN, C. (2019). *The Cambridge Handbook of U.S. Labor Law for the Twenty-First Century*. Cambridge University Press. Retrieved from <https://books.google.com.br/books?id=K4HCDwAAQBAJ>

BELL, D., PRINT, O. O., & BELL, D. A. (1973). *Coming Post-industrial Soc.* Basic Books. Retrieved from https://books.google.com.br/books?id=H-V_zQEACAAJ

BLYTH, M. (2015). *Austerity: The History of a Dangerous Idea*. Oxford University Press. Retrieved from https://books.google.com.br/books?id=H_8TDAAAQBAJ

BROWN, M. E., ROTEMBERG, B. S. B. J. J., COTÉ, O. R., MILLER, S. E., LYNN-JONES, S. M., & LLC, M. R. (2000). *The Rise of China*. MIT Press. Retrieved from <https://books.google.com.br/books?id=w6NgnPHTOiiC>

CALLAHAN, W. A. (2015). *China Dreams: 20 Visions of the Future*. Oxford University Press. Retrieved from <https://books.google.com.br/books?id=vuQRDAAAQBAJ>

COONEY, S., & YACOBUCCI, B. D. (2007). *U.S. Automotive Industry: Policy Overview and Recent History*. Novinka Books. Retrieved from <https://books.google.com.br/books?id=GqbAKkLjgrwC>

DARDOT, P., & LAVAL, C. (2017). *A nova razão do mundo*. Boitempo Editorial. Retrieved from <https://books.google.com.br/books?id=JvFFDwAAQBAJ>

HIGH, S., MACKINNON, L., & PERCHARD, A. (2017). *The Deindustrialized World: Confronting Ruination in Postindustrial Places*. UBC Press. Retrieved from <https://books.google.com.br/books?id=2hEqDwAAQBAJ>

POPKOVA, E. G., RAGULINA, Y. V, & BOGOVIZ, A. V. (2018). *Industry 4.0: Industrial Revolution of the 21st Century*. Springer International Publishing. Retrieved from https://books.google.com.br/books?id=Q_xlDwAAQBAJ

SLEE, T., & PERES, J. (2019). *Uberização: a nova onda do trabalho precarizado*. Editora Elefante. Retrieved from <https://books.google.com.br/books?id=PLG9swEACAAJ>

VIGEVANI, T., MENDONÇA, F., & LIMA, T. (2018). *Poder e comércio: a política comercial dos Estados Unidos*. Editora Unesp. Retrieved from <https://books.google.com.br/books?id=KiZjDwAAQBAJ>

QUANDO EDWARD SNOWDEN ENVELHECE: CIBERVIGILÂNCIA NO CINEMA DE OLIVER STONE

Serge Katembera Rhukuzage

INTRODUÇÃO

Nascido em Nova York, Oliver Stone é filho de um pai americano e de uma mãe francesa. Seu cinema é um dos mais engajado politicamente no cenário hollywoodiano dos últimos trinta anos, o que lhe rendeu a fama de ser ora um “esquerdista de merda”, ora um “conspiracionista”, ora um “louco”, ora um “perverso”. O grande motivo da ruptura de Oliver Stone com o público americano foi certamente o filme *Nascido em 4 de julho* que foi percebido como um panfleto antiamericano. Uma das primeiras cenas do filme na qual se vê um desfile de veteranos da Segunda Guerra Mundial constitui um dos melhores documentos antibelicistas da história do cinema. Como lembrou o crítico francês Frédéric Bas durante a retrospectiva “A juventude de Oliver Stone” organizada em 2018 em Paris pelo *Forum des Images*, Oliver Stone é provavelmente um dos cineastas mais odiados em seu próprio país porque seu cinema é visto não só como antipatriótico, o que já é uma falta grave nos Estados Unidos, senão como um cinema antiamericano. Atributo este que

constitui um “crime” quase imperdoável para um público muito conversador como pode ser o público americano.

A carreira de Oliver Stone é marcada por várias obras-primas, seja desempenhando o papel de roteirista como em *O Expresso da Meia-Noite* (1978) de Alan Parker, *Scareface* (1983) de Brian de Palma, *Conan, o Bárbaro* (1982) de John Milius, *O Ano do Dragão* (1985) de Michael Cimino; seja como diretor em obras como *Platoon* (1986), *Wall Street* (1987), *Nascido em 4 de Julho* (1989), *JFK* (1991) e mais recentemente, *Snowden* (2016). Dois elementos fundamentais marcam a filmografia de Oliver Stone: o trauma coletivo do assassinato de Kennedy e a Guerra no Vietnã. Se dificilmente o cineasta pode ser classificado como pertencendo à geração da Nova Hollywood, ele claramente colaborou com vários dos cineastas mais proeminente dessa época dourada do cinema americano.

A “Nova Hollywood” é o cinema que se destaca por seu pessimismo quanto ao presente e ao futuro dos Estados Unidos enquanto nação e, sobretudo, como democracia. Ela é fortemente marcada pelo fim do classicismo da geração anterior que fez do faroeste sua principal expressão. Considera-se que o movimento Nova Hollywood se iniciou em 1967 com o lançamento do filme *Bonnie and Clyde* de Arthur Penn, embora para o público mais amplo, *Easy Rider* de Dennis Hopper seja seu momento de

largada. Dessa mesma geração de cineastas, é possível incluir Francis Ford Coppola que dirigiu *A Conversação* (1974), o já citado Michael Cimino, anjo e demônio do movimento, pois é dele uma das obras mais importantes da época, a saber *O Franco-atirador* (1978); bem como o filme maldito do movimento *O Portal do Paraíso* (1980).

A paranoia e o complô são as expressões mais importantes desse período em que Hollywood, através de vários cineastas, quer discutir os problemas políticos que afetam diretamente a identidade da nação americana. Questiona-se então o papel do Estado e do governo, a real liberdade do indivíduo diante do aparelho do Estado. Filmes como *Klute* (1971) e *Os Homens do presidente* (1976) de Alan J. Pakula, mergulham na paranoia que o escândalo de Watergate instalou de maneira durável na sociedade americana; *Três Dias do Condor* (1975) de Sydney Pollack se apropria o tema do conspiracionismo também resultado da desconfiança que a morte de Kennedy e Watergate geração na sociedade americana.

É exatamente nesse contexto que Oliver Stone vive seus anos de juventude, pois coincidentemente, em 1967, ano de lançamento de *Bonnie and Clyde*, o jovem nova-yorkino é alistado no exército americano e se engaja na Guerra do Vietnã ainda com ideias conservadoras e sendo um verdadeiro patriota. Somente a

experiência da guerra o permitirá, anos depois, relativizar a versão oficialista sobre o patriotismo. Seu engajamento constituiu de certa forma uma revelação da verdade por trás da experiência humana. Portanto, pode-se dizer que Oliver Stone experiencia os traumas de anos 1960 e 1970 de duas maneiras: tanto como sujeito levado pela engrenagem da Grande História, quanto como telespectador da própria história sendo contada através do cinema; e mais, de uma terceira maneira, enquanto testemunho e juiz, ele mesmo, da história política de seu país. Isto é, décadas depois quando ele se situa atrás da câmera para dar conta dessa realidade passada.

PARANÓIA, COMPLÔ E TEORIA DA CONSPIRAÇÃO NAS CIÊNCIAS SOCIAIS

A cultura da vigilância que acompanhou o boom das Novas Tecnologias e das Novas mídias configura um cenário oportuno para pensar como esses fenômenos constituem um espaço fértil no florescimento de discursos paranoicos e complotistas ligados às teorias da conspiração. Luc Boltanski dedicou um estudo recente à investigação dos fenômenos de complô e do enigma que emergem na literatura policial e de espionagem no fim do século XIX e começo do século XX. Boltanski teve a perspicácia de detectar no surgimento desse

gênero literário uma crítica geral a certos dispositivos do poder político moderno tal como ele se configura no século XIX (LIO & URTASUN, 2017). Em especial, ele se interessou pela dimensão do segredo que existe na administração do mundo moderno. Nada original, na verdade, pois, isso já pode ser observado em Kant no argumento sobre o cosmopolitismo.

Entretanto, Boltanski tem a lucidez de correlacionar essa dimensão do poder com o surgimento de um gênero literário específico. Se a dimensão do segredo é essencial à tomada de decisão política, ela também abre espaço para todo tipo de especulações sobre “a verdade por trás” do discurso oficial. O não-dito na política começa a se tornar, ele mesmo, político; na medida em que ele articula e organiza uma série de reações contestatórias. Ali nasce também o conspiracionismo. Boltanski lembra da importância da paranoia, tema privilegiado da psiquiatria, e plenamente relacionado com a dinâmica conspiracionista. De acordo com Liebel: “a paranoia é gerada pelas frustrações do ambiente e cria uma sensação de perseguição constante no indivíduo” (LIEBEL, 2017, p. 47).

Dito isto, o segredo não constitui um objeto simples para as Ciências Sociais que se dedicam, em geral, a estabelecer relações de causalidades entre os fenômenos. Com isso, elas acabam eliminando a noção de segredo de seu objeto de estudo.

Pois, de que maneira algo cuja causalidade é determinada pode conservar seu caráter secreto? Pessoalmente, considero que é um erro a sociologia e a Ciência Política, em geral, não assumirem que existe uma esfera do poder que permanece fora do alcance da análise científica. Cientistas sociais não deveriam ter medo de deixar um espaço vazio para a explicação conspiracionista.

Boltanski situa o enigma, e sobretudo, o romance policial como um gênero que rompe com a separação moderna entre o privado e o público enquanto esferas onde a realidade encontra sua plenitude explicativa. Dessa forma, o gênero romance policial posiciona o enigma e o complô como anomalias sociológicas. Nessa relação de anormalidade se desenvolve o Estado, a cidadania e o sistema capitalista. Os limites entre essas diferentes esferas e instituições se tornam cada vez mais obscuras e permeáveis a todo tipo de explicações. O aspecto decisivo que do romance policial e de espionagem pretendem resolver é que a contestação do Estado como instância responsável da construção da realidade só pode ser provisória (MEYER, 2012, p. 218).

O policial, o detective ou o espião que resolve o enigma apenas faz o trabalho de restabelecer a confiança no Estado onde ele esteve abalado. É nesse contexto que a teoria da conspiração deve ser analisada: como uma situação de crise profunda da Confiança no Estado. Como afirmam Rezende et al., a teoria da

conspiração se apresenta como uma explicação causal para fenômenos complexos (2019, p. 2). Os autores também lembram a proliferação nos últimos anos das teorias da conspiração envolvendo a produção em massa das Novas Tecnologias (*idem*, p. 3); e por consequência, sua transformação em objetos culturais. A eficácia dessa propagação de teorias da conspiração se deve igualmente à eficiência dos meios de comunicação e de propaganda amplificada pela própria complexidade da vida urbana contemporânea (LIEBEL, 2017, p. 50).

Paradoxalmente, a ideia de Boltanski é que a sociologia apresenta características similares ao romance policial na medida em que ela também pretende resolver mistérios “ocultos” da realidade social, e por assim dizer, se expõe às teorias complotistas ou teorias da conspiração. É verdade que nos últimos anos, com o regime das *fake news*, o discurso sociológico se viu encurralado por um setor político que o catalogou como “globalista”, “esquerdista”, ou simplesmente “marxista”; sem diferenciação, portanto. Entretanto, é importante deixar claro que paranoia e conspiracionismo não são características exclusivas da direita conservadora (*idem*, p. 50).

Mas as teorias da conspiração descrevem algo mais do que simples sintomas de loucura. Como explicam Ho e Jin, elas atestam um estado social onde a racionalidade comunicativa

falha; indicam que a democracia privilegia as “sociedades secretas” ao invés de se tornar mais “aberta”; ratificam a superioridade do imaginário comparado a qualquer forma de racionalidade (HO & JIN, 2011, p. 148).

Quanto às Ciências Sociais, elas também sofreram duras críticas devido a seu método e seu corpus teórico. Autores como Karl Popper denunciaram uma certa “sociologia do complô”, que podemos classificar como afiliada a diversos tipos de marxismos, ao pós-marxismo e ao estruturalismo. Bourdieu, principalmente, – e sua teoria dos campos e das disposições onde conceitos como *habitus* “revelam” uma ocultação da própria lógica da ação individual – é seu alvo (HO & JIN, 2011, p. 150). O problema se situaria então no caráter paranoico do pensamento sociológico progressista – especialmente a sociologia crítica – que tende a oferecer explicações conspiratórias sobre as origens da miséria ou da desigualdade, designando como responsáveis desses problemas, entidades abstratas como o capitalismo. Uma espécie de aliança oculta entre as forças do capital e o poder do Estado. A complexificação da atividade que chamamos hoje de economia e a aparente perda de controle sobre o mercado têm intensificado esse imaginário.

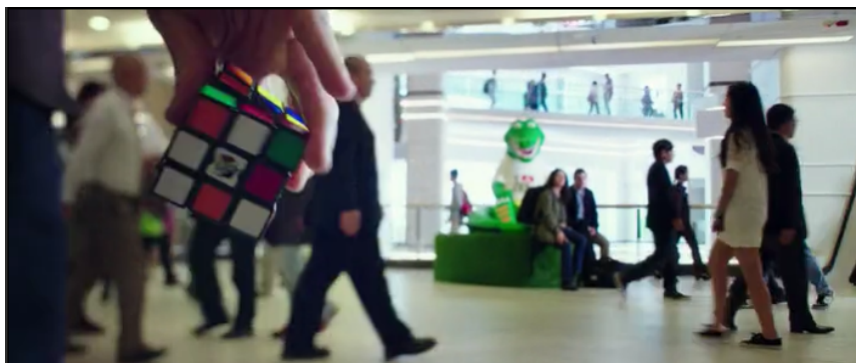
O DISPOSITIVO MORAL DE *SNOWDEN* (2016)¹

Foi prematuro o diagnóstico de Geert Lovink (2014) de que as revelações de Edward Snowden em junho de 2013 constituíram o fim simbólico da era das “Novas Mídias” e também o da “ingenuidade quanto ao mundo digital”? O evento foi tão importante ao ponto de se tornar o tema de investigação de vários universitários e igualmente se tornar objeto recorrente do cinema mundial. Um dos mais emblemáticos retratos cinematográficos desse sismo no mundo das tecnologias digitais foi produzido por Oliver Stone no filme *Snowden*.

Já na primeira cena do filme, Stone insere os três principais personagens da trama num esquema que será recorrente no filme e que visa tão somente estabelecer o paradigma Espaço público/Segurança. O qual, diga-se, constitui um esquema tradicional nesse tipo de filme onde o cineasta quer trabalhar com algum grau de paranoia. Em geral, o personagem é instalado em um lugar público, com plano amplo para criar o

¹ Neste tópico, pretendo mostrar de que maneira Oliver Stone elabora um discurso moral a partir de uma série de imagens que por sua vez têm por objetivo desconstruir o dispositivo moral no qual o personagem de Edward Snowden está preso. Utilizo o conceito de dispositivo no sentido empregado por Agamben, isto é, como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (2005, p. 13). Entretanto, vale lembrar que Agamben se apropria do conceito que designa uma série de mecanismos gerais de Controle na obra de Foucault.

paradoxo entre o fato dele estar em público, numa praça cheia de pessoas e o fato de transmitir o medo. Ou melhor, a certeza de que o personagem está sendo observado. O procedimento foi bastante usado em *A Conversação* de Coppola. No presente caso, Oliver Stone escolhe um aeroporto para plantar seu quadro antes de operar uma rápida passagem para um espaço radicalmente oposto onde sentimentos de claustrofobia, ansiedade e medo começam a se sobrepor na narrativa.



Cena 1

O objetivo da cena, na qual os personagens de Laura Poitras e Glenn Greenwald são vistos de longe, à altura do quadril do Edward Snowden que se aproxima, é transmitir a sensação do perigo que eles correm mesmo estando em um local público. Em seguida, o filme escolhe uma narração em flashback com o intuito de apresentar a trajetória de Snowden até o fatídico momento de seu encontro com os jornalistas. Apresenta-se então um jovem

americano idealista engajado no exército americano e em diferenças agências de inteligência dos Estados Unidos tal como a CIA ou a NSA.

Nos primeiros diálogos do *flashback*, o diretor começa a instalar um dispositivo argumentativo de modo a apresentar o jovem Snowden como um idealista um pouco ingênuo que pretende “entrar para CIA para libertar as pessoas da opressão”. Ele vê a internet, então, como um instrumento a serviço do diálogo entre os povos do mundo. Ao mesmo tempo, percebe-se que o filme obedecesse ao esquema clássico da iniciação do herói que, primeiro, precisa encontrar um mentor antes de se desvincular dele aos poucos. Mas aqui a figura do herói encarnada por Snowden traz elementos novos distintos da virilidade com a qual Hollywood acostumou se público. É um herói que não consegue carregar 70 kg de material militar nas costas como qualquer soldado de elite. Ele tem outra qualidade: seu cérebro que entende particularmente de computadores.

Uma época nova na qual o “campo de batalha está em todos os lugares” avisará seu instrutor e mentor. O próximo “11 de setembro” será responsabilidade desses novos heróis se falharem em sua missão de caçar informações de inteligências. E assim, o filme entra no coração de seu programa. A primeira parte do filme insiste no conflito moral entre Snowden e os

valores de sua geração com a qual se sente desajustado: o militância de esquerda de sua namorada o incomoda, o discurso da mídia contra a Guerra no Oriente Médio o irrita particularmente. Oliver Stone instala claramente esse conflito de visões de mundo sobre a noção de patriotismo e nacionalismo.

Uma das próximas cenas reúne Snowden e seu mentor num lugar que aparenta ser um parque e onde ele será convidado a tomar uma decisão definitiva na sua trajetória. A cena merece ser analisada em comparação com a primeira do filme.



Cena 2

O figurino escolhido por Oliver Stone com um dos personagens usando um chapéu borsalino típico nos filmes de espionagem, o lenço no pescoço, o casaco preto; todos esses elementos constroem uma subjetividade na cena que pretende passar a ideia de uma certa gravidade. A atmosfera cinzenta, a disposição dos personagens numa composição em *champs-*

contrechamps onde ambos olham na direção à câmera e parecem convidar o telespectador a ser testemunho do momento em que Snowden assume o que vai acontecer com ele depois é significativa: a escolha foi dele. O fato deles se encontrarem num espaço muito grande, um campo florestal deserto, não é à toa. Claramente, ali, Snowden é colocado diante de suas responsabilidades e precisa agir de acordo com seu livre-arbítrio.

A partir daí, Oliver Stone volta a utilizar um *flashforward*² e introduz o telespectador no ambiente ansiogênico no quarto de hotel em Hong Kong. Nesta cena, Oliver Stone brinca com o telespectador e o instala no papel de quem espiona. Uma prefiguração do mundo que Snowden se prepara a denunciar. Em um plano filmado ligeiramente em *plongée*, vê-se o jornalista Glenn Greenwald através do visor da porta do quarto.

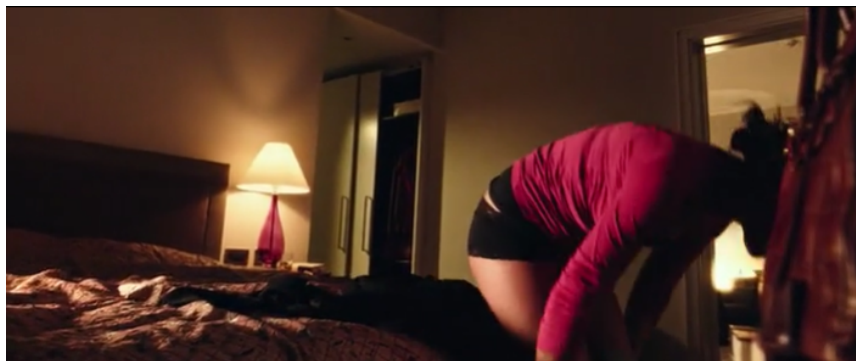


² Isto é, um pulo temporal no futuro em comparação à cena anterior.

Cena 3

Este plano será lembrado na segunda metade do filme quando a trama já terá avançado. É interessante observar como este filme é carregado de um importante discurso sobre escolhas morais. Ao longo da trama, Oliver Stone vai construindo imagens fortes que sugerem o tempo todo uma tensão moral no qual o personagem de Snowden precisa evoluir. Ao mesmo tempo que uma trama política se desenvolve entre a preeminência da esfera privada diante do poder invasivo do Estado – este é o principal pano de fundo do filme, afinal de contas –, percebe-se também o desenvolvimento de uma trajetória moral do sujeito principal. Ela só evolui na medida em que o sujeito é colocado em contato com imagens que remetem igualmente à esfera do privado e da intimidade. Portanto, o filme coloca em cena um contexto de crise entre o privado e público no qual a noção de moralidade ocupada um lugar central. Vale salientar que o equilíbrio entre essas duas esferas jamais foi uma tarefa fácil. Toda a era moderna consiste numa permanente negociação entre essas duas dimensões da vida social, de tal modo que a ausência total de vida pública constitui uma tirania da intimidade; ao passo que demasiada invasão do espaço privado pela esfera pública obriga o indivíduo a se recolher mais ainda gerando um sentimento de claustrofobia (SENNETT, 2016, pp. 386, 483, 485). A crise moral de Snowden

chega ao ápice na cena que mostra uma mulher de origem árabe em seu quarto de hotel sendo observada por um agente da NSA por puro entretenimento.



Cena 4

É a cena da ruptura. O elemento que instala definitivamente a crise moral pela qual passa o personagem de Edward Snowden. Vê-se uma mulher se despindo de sua burca e “revelando” sua intimidade. Oliver Stone se dedica a montar³ planos da jovem mulher, alternando com um *close* sobre Snwoden:

³ É precisamente neste momento que Oliver Stone evidencia seu domínio do procedimento cinematográfico como instrumento de construção de um discurso moral. Como bem explica Giorgio Agamben (1995) em *O cinema de Guy De-bord*, a montagem é o elemento essencial do cinema enquanto linguagem que se utiliza da imagem.



Cena 5

O *close* nos olhos de Edward Snowden serve para ilustrar seu dilema moral mais intenso. O fato de invadir a privacidade de uma mulher que vestia inicialmente uma burca constitui o primeiro gatilho que desencadeia a futura traição de Snowden, e a reconciliação com seus ideais morais, mesmo que esses tenham sido expressos de uma maneira desajeitada e um tanto infantil durante seu processo de recrutamento pela CIA. A cena lembra o procedimento utilizado por Hitchcock em *Janela Indiscreta* (1954).



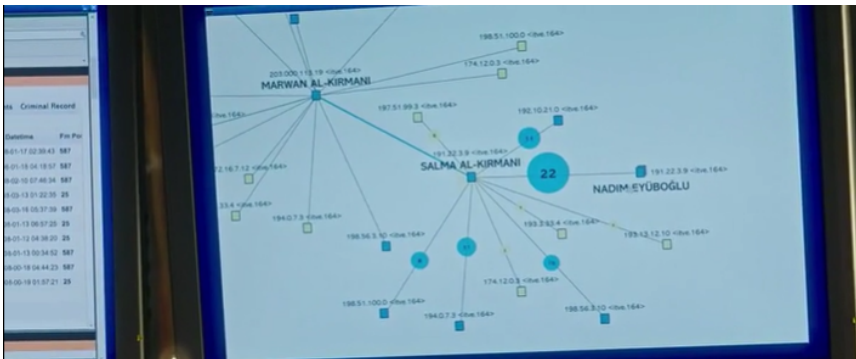
Cena do filme *Janela Indiscreta* (1954) protagonizado por James Stewart.

De fato, um paralelo pode ser estabelecido entre essas duas cenas onde o enquadramento no rosto do protagonista com uma certa exaustão serve para transmitir a imagem de um homem atormentado por suas emoções. Embora na cena do filme de Hitchcock o procedimento sirva, sobretudo, para provocar o dilema moral no telespectador colocado na posição de *voyeur*. Ao passo que aqui, ele serve para indicar o momento em que o personagem de Snowden opera sua grande transformação moral.

O paradoxo aqui é completo pois, como lembra Koselleck (2015), é exatamente no momento em que sujeito burguês

moderno começa a operar uma crítica frente ao Estado absoluto (idem, p. 80) que ele também inicia indiretamente o processo de tomada de poder; mas o preço é alto, pois o segue quase invariavelmente é um estado de crise política (idem, p. 109).

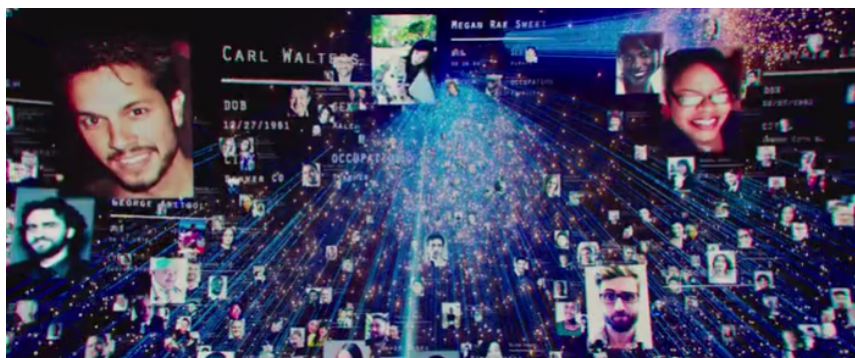
A construção do dispositivo moral de Oliver Stone continua com uma sequência de imagens de computador que mostram pessoas no mundo ou seus avatares organizados em forma de redes. Nessa cena, um colega do Snowden continuar sua demonstração do que é capaz o novo programa de vigilância da internet desenvolvido pela agência. Para tanto, ele escolhe aleatoriamente um usuário numa rede social famosa e se lança em argumentos conjecturais sobre seus relacionamentos de acordo somente com seus dados de navegação:



Cena 6

Vale destacar que na área da sociologia digital (GODECHOT, 2015), já existem métodos de pesquisa que

analisam esse tipo de relações sociais, incluindo dados qualitativos em suas análises, como a intensidade de uma relação, a frequência das interações, a centralidade ou a influência de um indivíduo nessa rede. São apenas alguns dos indicadores utilizados atualmente nas pesquisas de análise de redes. Porém, ao se deparar com essas imagens, Snowden se mostrar ainda mais indignado.



Cena 7

A invasão de privacidade se dá, neste contexto, pelo acesso ilimitado ao conteúdo das mensagens privadas que um agente dos serviços de inteligência dos Estados Unidos pode se permitir: e-mails, metadados, e possivelmente reconstituir toda a rede de relacionamento dos cidadãos sem qualquer mandato legal, obviamente. A figura 6 mostra precisamente uma rede de relacionamentos de um cidadão alvo da vigilância do Estado; na qual ele é considerado suspeito pelo simples fato de um

algoritmo estabelecer uma “relação” com outro “alvo suspeito”. A paranoia, neste sentido, deixa de caracterizar apenas o cidadão, como era o caso no cinema da Nova Hollywood; mas ele se torna elemento funcional do Estado. O Estado-vigilância é um Estado que carbura à base da paranoia. David Lyon (2018, p. 152), por seu lado, sugere trabalhar com a noção de vigilância como fenômeno cultural. Na visão dele, desde a virada do século XXI já temos elementos conceituais suficientes para imaginar um mundo onde a vigilância é um modo de vida:

Somos cúmplices, como jamais visto antes, em nossa própria vigilância ao compartilhar – por vontade própria e conscientemente ou não – nossas informações pessoais no domínio público *online*. *Cultura da vigilância* ajuda a situar isso. Se se trata de vigilância de Estado, ela tem um caráter profundamente diferente daquilo que, em termos populares, é “orwelliano” (LYON, 2018, p. 154).

Sugeri que o leitor guardasse na memória a imagem número 3 que explorei neste trabalho porque ela faria mais sentido quando fosse analisado conjuntamente com uma cena posterior no filme, já na segunda metade da trama. Oliver Stone continua com a construção de seu argumento moral e aprofunda a imagem da intimidade invadida. Desta vez, ele utiliza a lente da câmera de um computador para criar uma cena que se espelha à

do visor do quarto de hotel em Hong Kong. Reencontramos Snowden no passado, antes de sua defecção:



Cena 8

A câmera do computador que reflete a imagem do casal num momento de intimidade vem lembrar a primeira cena de claustrofobia onde vemos o jornalista Glenn Greenwald através do visor de uma porta. Em todo caso, tanto na cena 8 quanto na cena 3, câmera e visor da porta simbolizam a retina de um olho humano; eles simbolizam o olhar de um indivíduo invadindo um espaço que é o da intimidade. Mais uma vez Oliver Stone instala a privacidade no plano dos valores morais socialmente compartilhados; e justamente por ser um valor social, sua violação causa o desconforto. O filme, portanto, se coloca no registro de uma denúncia político-moral.

Embora o cineasta nova-yorkino preze o uso da esfera da intimidade para construir seu argumento moral, o filme não perde de vista o ponto central que motivou a deserção de Snowden: a vigilância em massa.

O acesso completo a dados privados numa nova era onde a coleta de dados pessoais de todo tipo é permanente já configura um modelo civilizacional. Temos configurado aqui o problema clássico do Estado moderno, que remete ao exercício do poder e de seus limites. O que realmente o Estado precisa saber sobre seus cidadãos? E quanto de suas vidas particulares os cidadãos estão dispostos a deixar o Estado acessar? Evgeny Morozov (2018) coloca a dificuldade em um plano superior ao denunciar o que ele considera um grande problema contemporâneo, a saber, esse acesso a dados em massa que se transformou num monopólio de meia-dúzia de empresas privadas; as quais compartilham com os Estados apenas o que elas desejam:

Temos que retomar o conceito de cidadania que seja capaz de superar a imagem de que somos apenas consumidores de aplicativos passivos, sujeitos receptivos ao império de uma publicidade global ansiosa para acelerar o extrativismo de dados (MOROZOV, 2018, p. 124).

Estudos recentes já discutem a realidade do compartilhamento consentido dos dados, quando os usuários

disponibilizam, eles próprios, seus dados pessoais ao público da internet; essencialmente nas redes sociais digitais: compartilhamento de fotos nas plataformas como Instagram, vídeos divulgados em outras plataformas. Cada dia são inventadas novas modalidades de produção da imagem de si, de tal modo que falar apenas de vigilância aparenta ser um conceito insuficiente. 2013 parece pertencer a outro século. De certa forma, Edward Snowden envelheceu muito mal. Está fora de moda, como pode ser visto na sequência:

As necessidades individuais de autoexpressão, voz, influência, informação, aprendizagem, empoderamento e conexão reuniram em poucos anos uma ampla gama de novas capacidades: pesquisa do Google, música de iPod, páginas do Facebook, vídeos do Youtube, *blogs*, redes, comunidades de amigos, estranhos e colegas, todos ultrapassando as antigas fronteiras institucionais e geográficas em uma espécie de exultação de caça, coleta e compartilhamento de informações para todos os propósitos, ou mesmo para nenhum (ZUBOFF, 2018, p. 31).

Em outras palavras, tal como afirma Lyon (*idem*, p. 162), vivemos num mundo onde o compartilhamento dos dados pessoais se tornou um imperativo.

CONCLUSÃO

A realidade do novo coronavírus reconfigura a relação entre a sanidade pública e a intimidade/privacidade. A gestão de crise do coronavírus nos países asiáticos como a China foi apresentada como um sucesso; a disponibilidade de dados de rastreamentos, informações sobre testes positivos ao novo coronavírus dos cidadãos disponibilizadas na rede em novo patamar de transparência pública reconfigura a noção de liberdade. O que é um dado em comparação com uma vida? E em comparação com milhões de vidas? O debate da vigilância na internet não poderá mais ser estabelecido sem essas perguntas um tanto absurdas, convenhamos.

Por fim, não resta dúvidas de que embora seja um dos seus filmes menos comentados, tendo obtido pouca repercussão positiva na crítica cinematográfica, *Snowden* de Oliver Stone não deixa de ser um filme que prefigura sua época e abre possibilidades de análise sobre o futuro político do mundo, especialmente em matéria de liberdades individuais e vigilância de massa. O interesse desse artigo era mostrar de que maneira temas como as Novas Tecnologias, o regime do compartilhamento massivo de dados, cinema e Ciências Sociais poderiam se articular de forma a constituir um discurso crítico sobre escolhas morais contemporâneas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O cinema de Guy Debord (1995). In: *Image et mémoire*, HOËBEKE, pp. 65-76, 1998.

_____. *O que é um dispositivo?* Trad. Nilcéia Valdati, Outra Travessia, N. 5, Ilha de Santa Catarina, 2º semestre de 2005.

BAS, Frédéric. “Jeunesse d’Oliver Stone. Forum des Images”, <<https://www.youtube.com/watch?v=xk0GDhmRsUk>>, acessado em 03 de maio de 2020.

CIMENT, Michel. *Kubrick*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, Ubu Editora, São Paulo, 2017.

GODECHOT, Olivier. Interpretar as redes sociais. In: PAUGAM, Serge (Coord.). *A pesquisa sociológica*. Vozes, Petrópolis, RJ, 2015.

HO, Park Jung & JIN, Chun Sang. La théorie du complot comme simulacre des Sciences sociales? *Sociétés*, N. 112, 2011.

KOSELLECK. Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Trad. Luciana Villas-Boas Castelo-Branco, Contratempo, Rio de Janeiro, 2015.

LIEBEL, Vinícius. Uma facada pelas costas. Paranoia e Teoria da Conspiração entre conservadores no refluxo das Greves de 1917

na Alemanha. *Revista Brasileira de História*, v. 37, n. 76, São Paulo, 2017.

LIO, Vanesa & URTASUN, Martín. Boltanski, Luc (2016). Enigma y complots. Uma investigación sobre las investigaciones. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 359 págs. Reseña. *Cuestiones de Sociología*, n. 16, 34, 2017.

LOVINK, Geert. Hermes on the Hudson. Notes on Media Theory after Snowden. *E-Flux Journal*, n. 54, New York.

LYON, David. Cultura da vigilância. Envolvimento, exposição e ética na modernidade digital. In: BRUNO, Fernanda ... [et al.]. *Tecnopolítica da vigilância: perspectivas da margem*, Boitempo, São Paulo, 2018.

MEYER, Georges. Enigmes et Complots. Une enquête à propôs d'enquêtes de Luc Boltanski. *Raisons publiques*, N. 46, 2012/2.

MOROZOV, Evgeny. *Big tech: A ascensão dos dados e morte da política*. Ubu Editora, São Paulo, 2018.

REZENDE, Alessandro T. [et al.]. Teorias da conspiração. significados em contexto brasileiro. *Estudos de Psicologia*, Campinas, N. 36, 2019.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. 2. ed., Record, Rio de Janeiro, 2016.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*. Edição definitiva. François Truffaut e Helen Scott, trad. Rosa Freire d'Aguiar, Companhia das Letras, São Paulo, 2004.

ZUBOFF, Shoshana. Big other. Capitalismo de vigilância e perspectivas para uma civilização da informação. In: BRUNO, Fernanda [et al.]. *Tecnopolítica da vigilância: perspectivas da margem*. Boitempo, São Paulo, 2018.

O MENINO QUE DESCOBRIU O VENTO **E A PERSISTÊNCIA DA FOME: UM OLHAR SOBRE** **A IMPORTÂNCIA DA MANUTENÇÃO DE ESTOQUES** **PÚBLICOS DE ALIMENTOS ¹**

Bruno Domingos do Nascimento

Marcelly T. M. Ribeiro

Thiago Lima

Kufesa, kukolola, njala, mphepo — plantio, colheita, fome e vento, respectivamente. Esses são os quatro momentos que compõem o filme *O menino que descobriu o vento* (2019). Dirigido por Chiwetel Ejiofor, o longa narra a história de William Kamkwamba, um garoto de 13 anos que vivia no Malauí durante a crise humanitária de 2001, momento em que o país foi assolado pela seca e o milho, principal cereal que garantia a base alimentar, não pode ser produzido a contento. Baseado em fatos, o roteiro de Chiwetel Ejiofor e William Kamkwamba busca construir uma narrativa em que a personagem principal é vetor de transformação para a sociedade que está inserido, a partir de acontecimentos que compõem a geografia, os problemas ambientais e climáticos, a política e as questões sociais do Malauí, e por último, mas não menos importante, a fome.

¹ Agradecemos a Natacha Bruna pelos comentários críticos e enriquecedores ao texto. Todas as imperfeições são de nossa responsabilidade.

Amartya Sen (1999), Prêmio Nobel de Economia e que se notabilizou com estudos sobre as causas da fome, discorre que a fome pode ser definida como falta de “direitos”, não necessariamente falta de comida. Afinal, sabemos que não há falta de comida em termos globais. Mas o que acontece quando eventos e decisões políticas agravam ainda mais a situação de uma sociedade fragilizada? É na sensibilização desses elementos que *O menino que descobriu o vento* busca representar a crise humanitária malauiana.

Em nossa leitura do longa de quase duas horas vimos que a discussão acerca das reservas públicas de alimentos é um dos pilares do filme e, por isso, escolhemos o tópico como elemento norteador deste ensaio, elaborado a partir de lentes das Relações Internacionais aplicadas a questões agroalimentares. Antes de avançarmos no argumento, algumas reflexões são importantes: o que ocasionou a crise alimentar no Malauí em 2001? Foram os fatores políticos ou variáveis climáticas? Existem atores internacionais por trás disso?

PLANTIO: O SURGIMENTO DOS ESTOQUES

De maneira ampla, a fome não se relaciona unicamente com a produção de alimentos, mas também com as disposições políticas e sociais que podem influenciar, direta ou indiretamente, o potencial

das pessoas na aquisição de alimentos (SEN, 1999). Nesse sentido, o Malauí sofreu uma mudança na maneira e quantidade em que os alimentos eram estocados. Segundo a ficha informativa '*Malawi — The Food Crises, the Strategic Grain Reserve, and the IMF*' realizada pelo Fundo Monetário Internacional em 2002, três anos antes da crise (1998) as intervenções do governo no mercado de milho foram restringidas por meio da limitação da empresa ADMARC (*Agricultural Development and Marketing Corporation*), que posteriormente perdeu seu caráter estatal, sendo privatizada. A justificativa dada foi que o programa em questão gerava altos gastos aos cofres públicos e não possuía transferência suficiente. Assim, foi fundado a NFRA (*National Food Reserve Agency*), com a finalidade de reformular a política de estoque, reduzindo os gastos governamentais causados pela ADMARC. A reserva do estoque público de alimentos do Malauí, que entre 1987 e 1999 – período do funcionamento sem limitação da ADMARC – era de aproximadamente 80 mil toneladas de grãos ao ano, com a instauração do novo programa passou a ser de 167 mil toneladas, uma quantidade relevante para a garantia da Segurança Alimentar. Contudo, o governo constatou que o programa recém-criado acabaria gerando tantos gastos quanto o anterior, não sendo eficiente economicamente (PHILLIPS, 2007). Por esse motivo, o governo malauiano recorreu a um estudo realizado pela Comissão

Europeia com a finalidade de ampliar a segurança alimentar e nutricional e aprimorar a NFRA. O estudo concluiu que um estoque de alimentos de 30 a 60 mil toneladas seria o suficiente para resolver uma situação de crise alimentar. Assim, após aprovação do Banco Mundial, as reservas de alimentos foram reduzidas a 60.000 toneladas, por meio da venda do estoque.

Dessa forma, o fator que poderia proteger o Malauí das variações na produção - a estocagem de alimentos - foi debilitado. Em uma das cenas mais importantes, por volta dos cinquenta minutos de filme, há uma discussão entre os líderes comunitários acerca da situação enfrentada. Há, nesse trecho, um trabalho de direção singular que busca dimensionar — corretamente — a gravidade do momento vivido e os atores políticos envolvidos. É assim que o público descobre a participação de organizações internacionais, como o Fundo Monetário Internacional. Tanto no longa quanto na vida real, o FMI indica que o Malauí venda cerca de 60% do seu estoque de milho para pagar algumas dívidas referentes a um empréstimo. Além disso, diminuir o estoque do grão iria prevenir uma distorção no preço de mercado do produto. Segundo Phillips (2007), o FMI foi mais fundo na proposta feita, indicando que o país vendesse os grãos internacionalmente, para não interferir no equilíbrio interno.

Pela parte do Malauí o que se percebe, contudo, é que o conselho foi seguido apenas parcialmente.

COLHEITA: AUSÊNCIA DE FRUTOS

Decerto, os problemas encontrados no plano de fundo da inacessibilidade dos alimentos na crise de fome no Malauí em 2001 foram a má distribuição, os altos preços dos alimentos e o baixo poder de compra, que colocaram o milho fora do alcance dos malauianos mais pobres. Este cenário, inclusive, preenche boa parte do segundo e terceiro atos do longa, que se debruça em expor a dificuldade de se conseguir alimento. Em paralelo, a situação monetária do país vivia uma espiral decadente desde meados dos anos 1990 com a desvalorização da moeda local. Phillips (2007, p. 4) aponta que a debilidade do sistema monetário foi o que “aumentou os preços internos das importações e levou a preços mais altos da produção agrícola, preços mais altos dos alimentos e maior desemprego”.

Com a economia fragilizada, pouco pôde ser feito para a superação da crise. Afinal, quando há ausência de instrumentos para ultrapassar um momento turbulento, é notadamente mais complicado para um Estado conseguir sozinho sair dessa situação. No jargão econômico, a economia malauiana passara por sucessivos altos e baixos, o que acentuou a debilidade do

sistema monetário e financeiro e pôs em xeque a capacidade do Estado de alocar recursos.

É nesse cenário que instituições internacionais encontram espaço para atuar de forma mais forte no Malauí. Para muitos, a intervenção era o rumo lógico diante da situação enfrentada pelo país. No entanto, como de costume, as intervenções feitas por instituições internacionais estão embebidas da lógica neoliberal aplicada amplamente nos países periféricos.

Por exemplo, o Banco Mundial junto com o FMI e a União Europeia propuseram como remédio para a situação do Malauí a venda dos estoques de alimentos, com a justificativa de que a colheita de outros alimentos iria suprir a necessidade de alimento e a venda iria garantir uma amortização da dívida do país com o Fundo Monetário. Esse estudo feito pela União Europeia foi registrado pelo longa metragem durante um diálogo entre o pai de William — Trywell — com um membro do governo, em que é dito: “Todos os indicadores mostram que a colheita de grãos seria boa este ano. Até mesmo o FMI, o Banco Mundial disseram para o governo para vender o excedente de grãos para Moçambique e para o Quênia”.

Essa situação não foi um ato isolado. Ela ilustra um padrão de relacionamento entre as Organizações Internacionais mais poderosas e os países endividados, sobretudo nos anos 1990,

período em que os países periféricos tornam-se mais dependentes da importação de alimentos (CLAPP, 2012). O que se observa, no geral, é que a implementação de políticas públicas calcadas no neoliberalismo compromete de modo muito particular a capacidade de organização de sistemas de segurança alimentar e nutricional nos países mais pobres.

No caso malauiano, isso contribuiu para que se intensificasse a crise humanitária e a fome, principalmente por não respeitar as singularidades locais. E, como já apontavam Goletti & Babu (1994, p. 323) em um estudo acerca da liberalização do mercado malauiano, “a liberalização do mercado por si só não pode alcançar uma mudança estrutural na integração do mercado, a menos que sejam realizados investimentos em infraestrutura de marketing”. Contudo, o setor privado pouco tinha interesse e capacidade em promover esses investimentos.

FOME: PROBLEMAS NATURAIS OU MÁ ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA?

Na obra, a geografia do país é usada para contar a história e também serve para mapear os aspectos relacionados à escassez de alimento. Por isso, é importante ter em mente que o Malauí é um país sem litoral e que o transporte de carga necessita de um

esforço maior para chegar até o território, o que o torna dependente dos portos dos países vizinhos. Ademais, o Estado é dividido em três regiões: norte, centro e o sul. A região norte é formada por planaltos e tem uma população menor que a região sul, a qual apresenta maior densidade populacional. Na região central está localizada a capital, Lilongwe, e lá há uma maior mistura entre o meio urbano e rural. Assim como ocorre no longa-metragem, a desolação causada pela fome ocorre na região central e sul (PHILLIPS, 2007).

Essas regiões são as mais assoladas por problemas ambientais. Nelas destacam-se a quantidade de secas e inundações resultantes da dinâmica geográfica local e do desmatamento. Em algumas cenas do longa é possível observar os diálogos entre o líder do vilarejo onde Will reside e os agricultores acerca da venda das árvores presentes nas propriedades destes. O pai de Will, Trywell, logo aponta uma grande questão em relação ao desmatamento, visto que as árvores formam uma barreira natural que previne o escoamento da água, além de favorecer a absorção desta pelo solo, melhorando sua fertilidade, prevenindo inundações e secas decorrentes da inabilidade do solo de reter a água, sendo esta uma das maiores dificuldades da agricultura local. O enredo demonstra as consequências desse desmatamento: a água que

escoa devido à ausência de árvores destrói as lavouras de milho; e a seca impede que estas sejam replantadas, sendo, portanto, uma das raízes da crise alimentar.

Devereux (2007), em linha similar a Sen (1999), define crises alimentares desencadeadas por secas e inundações como falhas de direitos. Essas falhas ocorrem tanto pelas questões naturais quanto pela intervenção política equivocada na solução desses problemas. No caso em tela, o impacto mais imediato da seca ou das inundações é no setor agrícola do Malauí, e esse é o maior setor da economia. A maioria dos produtores agrícolas, cerca de 75%, são agricultores familiares sem apoio governamental suficiente para superar essas adversidades. O abalo no cultivo ocasionou extensos problemas na colheita, desencadeando um efeito dominó com relação ao emprego e a diminuição dos salários reais (DEVEREUX, 2007).

Sendo assim, existe uma problemática latente em relação à economia malauiana, pois, apesar da maior parte da contribuição do PIB do país ser advinda da agricultura, esta é extremamente frágil. O primeiro problema da produção de alimentos no Malauí é que esta é altamente sujeita a impactos ambientais e a impactos exógenos, como a instabilidade no número de doadores estrangeiros, o que acarreta na debilidade do Estado em conseguir se opor a políticas neoliberais que, como se observou,

foram frequentemente implementadas (GOLIATI, 2010). Um exemplo dessas políticas foi justamente a redução da reserva alimentar, como já explicado. Destarte, de acordo com Amartya Sen (1999) uma das causas das fomes coletivas ocorre quando as pessoas perdem a capacidade de obter o alimento devido à perda de renda. No filme, Will e sua família perdem a renda que obtinham por meio da plantação de milho, insumo que representa tanto a renda quanto o principal alimento consumido. Ao tentarem comprar comida com a pouca reserva monetária que tinham, o que é dito por Sen (1999) se confirma: a família perde com as condições de troca e ficam impossibilitadas de adquirir uma maior quantidade de alimento devido à grande alta dos preços. Apesar de ainda possuírem uma dotação, que é a força de trabalho, esta acaba sendo minguada pela situação de insegurança alimentar e nutricional e suas consequências. Além disso, ainda há o evidente esgotamento dos meios de produção. Assim, a possibilidade de produção — entendida como a tecnologia disponível para produzir (SEN, 1999) — é limitada, fato comprovado tanto pela fragilidade da relação escolar que levou Will a conseguir os livros de física, quanto do material utilizado para a construção do moinho. Vale ressaltar que o acesso que Will teve a esses materiais não é a realidade da

população do Malauí e que a construção do moinho não teve impacto sobre todo território do país assolado pela fome.

Desse modo, a fome malauiana é uma construção dos problemas ambientais apresentados juntamente com a ineficácia do governo em realizar políticas de segurança alimentar e nutricional devido à implementação de políticas neoliberais que acarretaram na redução dos estoques públicos de alimento, e em condições precárias de produção e comércio.

VENTOS DE ESPERANÇA?

A última parte do longa marca o final do que seria a jornada do herói de William Kamkwamba. Após enfrentar um plantio mal sucedido, uma colheita sem frutos, a fome e as problemáticas familiares, Will consegue, com o auxílio de dois livros de física, um dínamo, uma bicicleta e alguns descartes de ferro velho, descobrir como utilizar a energia do vento para salvar toda sua comunidade de morrer de fome. Apesar do clima de esperança e do desenvolvimento criado em torno do personagem, a proposta narrativa criada está longe de ser o verdadeiro final da história.

Existe uma enorme contradição entre a sensação dada pelo filme e a realidade de Kamkwamba e do Malauí. De fato, como dito nos créditos finais da produção cinematográfica,

William cursou Engenharia Ambiental no Dartmouth College, nos Estados Unidos. Porém, em uma entrevista concedida em 2019 para o Huffpost, Will menciona uma das dificuldades enfrentadas por sua família e por seu país: “[...] quero compartilhar uma notícia sobre o problema do desmatamento em minha terra natal, o Malauí. Em 2010, minha mãe passou 1.095 horas procurando por lenha para minha família poder comer”. Desse modo, através do relato é possível analisar que, apesar de toda a repercussão do caso de Will, as questões estão longe de serem solucionadas. Sucessos individuais não devem nos iludir com relação ao destino das coletividades. De maneira alguma queremos minimizar a importância da resiliência do campesinato, simbolizada na força e na criatividade demonstrada por Will, que luta diariamente contra um sistema opressor que promove o apagamento e a marginalização dos pequenos produtores do campo. O que queremos apontar é que o desmatamento e a falta de infraestrutura, assim como a fome, seguem presentes na coletividade. Estudos da FAO (2019) apontam que a prevalência de insegurança alimentar grave na população entre os anos de 2014-2016 e 2016-2018 era de 51,7%. Dado bastante preocupante.

Não obstante, as colheitas de milho entre 2016 a 2019 tenham sido maiores — com exceção de algumas regiões do sul

do país que enfrentaram nos três últimos anos uma baixa colheita e uma desvalorização no preço de outras mercadorias que representavam parte de sua economia — persiste a preocupação em diminuir níveis de insegurança alimentar. Tarefa que se torna mais difícil quando momentos de crise são conjugados com a ausência de um estoque de alimentos eficiente e capaz de suprir as necessidades da população.

Nesse sentido, é importante ressaltar que no início do ano de 2020 os estoques de alimentos da Reserva Estratégica de Grãos (SGR), gerenciados pela Agência Nacional de Reservas Alimentares (NFRA), continha somente 10 mil toneladas. Sabendo que o estoque disponível durante a crise alimentar de 2001 retratada no filme era de apenas 60 mil toneladas, e que mesmo assim esse estoque não foi suficiente para combater a crise alimentar devido a problemas internos e externos, a situação malauiana é extremamente preocupante e debilitada. Isso se agrava diante do fato de que o ano de 2020 está sendo marcado por uma pandemia causada pela *Covid-19*. Esta situação causa diversos impactos internacionais e deve resultar numa recessão econômica global sem precedentes, com consequências negativas principalmente para as economias de países mais dependentes das relações econômicas internacionais.

Vejamos a análise realizada pela FEWS NET (2020), uma rede de sistemas da USAID (Agência dos Estados Unidos para o Desenvolvimento Internacional), que caracteriza a insegurança alimentar em 5 níveis de ordem crescente: Mínimo, Estressado, Crise, Emergência e Fome. Em janeiro de 2020 o nível da insegurança alimentar malauiano era estressado, representando a segunda colocação na escala. Esta é uma posição preocupante devido a atual conjuntura global exposta e a debilidade dos estoques de alimento do país. O estudo ainda ressalta que, se não houvesse ajuda alimentar, esse índice provavelmente estaria mais alto.

Cabe notar que um dos maiores doadores de alimentos do mundo e para o Malauí são os Estados Unidos. No ano de 2019, o país contribuiu com US\$ 4,5 milhões de dólares para o combate à fome no Malauí (WFP, 2019). Segundo Dias e Lima (2020, Mimeo), o governo Trump emite sinais confusos sobre a assistência alimentar internacional dos EUA. Por um lado, todos os anos ele demanda uma redução do orçamento desses programas ao Congresso, sem sucesso. Por outro, Trump tem aumentado significativamente a quantidade de alimentos doados ao Programa Mundial de Alimentos. Recentemente, como noticiado pela Casa Branca (2020), o presidente Donald Trump anunciou que iria suspender a contribuição do Estados Unidos para a OMS (Organização Mundial

da Saúde). Esse tipo de posicionamento ressalta uma visão Realista do país em relação às Relações Internacionais e pode, em certo ponto, abalar outros financiamentos referentes à ações de cooperação realizadas pelo país.

Dessa forma, apesar da colheita malauiana de 2020 provavelmente atingir 3,5 milhões toneladas de milho, em um possível cenário crítico, esse valor não seria capaz de combater a insegurança alimentar da população. Desse modo, é extremamente importante ressaltar que a manutenção e o estímulo para a presença de estoques de alimentos são fundamentais para a manutenção da segurança alimentar e nutricional.

Voltando ao longa, observa-se que a escolha narrativa adotada pela direção é bastante comum nos arquétipos de cinebiografias hollywoodianas, principalmente em narrativas que contam histórias de superação de adversidades. Dessa forma, não há uma inovação no sentido de propor uma experiência cinematográfica e, Ejiófor, o diretor do filme e também roteirista, repete a receita conhecida da sensibilização do espectador para com o eventos mostrados em tela.

Aliás, talvez essa seja a razão pelo qual o final do filme difere tanto da realidade malauiana. O longa, decerto, trafega em uma zona confortável para que no final, apesar de toda a

desolação mostrada, a audiência se sinta — razoavelmente — bem com o desfecho. Por isso, *O Menino que Descobriu o Vento* é muito mais um filme inspirador do que um filme reflexivo, pois todos os elementos que poderiam trazer uma análise profunda e fidedigna daquela realidade são podados pelo senso moral daquele que está orquestrando a obra, o diretor.

A despeito disso, o longa é assertivo em diversos momentos. A direção de atores é um desses momentos. Atuar, roteirizar e dirigir um filme é tarefa difícil, ainda mais se são executadas todas de uma vez e em um mesmo projeto. No entanto, Ejiyofor, por trabalhar em setores tão distintos, foi capaz de aproximar elementos que poderiam ser considerados “pontas soltas”. Ademais, a ambientação do filme é louvável e transporta a audiência para o Malauí de 2001 com extrema facilidade. Somado a isso, a montagem do filme é capaz de ditar os rumos da histórias e mantém quem está assistindo ávido por mais, nunca se tornando enfadonho e cansativo, mesmo nas partes mais sensíveis e delicadas, que custaria ao espectador redobrar a atenção.

O saldo final é positivo: *O menino que descobriu o vento* é capaz de cumprir com sua proposta principal, mostrar a jornada de William Kamkwamba. Além disso, o longa é importante e necessário por contar acerca de um problema que merece mais

atenção. A crise humanitária do Malauí é apenas um reflexo do modelo e da ordem política e econômica que estamos vivendo e que pode se repetir em diversos outros países. Mesmo esse não sendo o debate do filme, é importante que cada um que se proponha a vê-lo esteja atento aos elementos devastadores de uma política que pouco se importa com os mais vulneráveis.

DA DESCOBERTA DO VENTO À PANDEMIA DA *COVID-19*: O QUE APRENDEMOS?

Uma associação comum, contudo equivocada, é que a fome está unicamente relacionada à ausência ou baixa produção de alimentos. Sabe-se que já são produzidos mais alimentos do que a demanda global e, de acordo com a FAO (2017), um terço desses alimentos são desperdiçados. Então, por que a fome ainda é um problema e quais são os desafios para enfrentá-la em meio a uma pandemia?

Segundo a FAO:

A segurança alimentar existe quando todas as pessoas, em todos os momentos, têm condições físicas, sociais e econômicas ao acesso de alimentos suficientes, seguros e nutritivos, que atendam às suas necessidades e preferências alimentares para uma vida ativa e saudável (FAO, 2003).

Para tal, é necessário uma estrutura maior do que apenas a produção em nível equivalente à demanda de alimentos. O

primeiro fator para compreensão dessa estrutura se dá em relação à forma com a qual os alimentos são produzidos. Em termos globais, o sistema agroalimentar é baseado na produção de *commodities* agrícolas, logo, não tem, necessariamente o objetivo de alimentar a população. Por mais que diversos avanços tenham sido feitos após a Revolução Verde, o período da Agricultura 4.0 é marcado pela discrepância entre as formas de produção, principalmente em países dependentes. A formação de grandes complexos agroindustriais existem paralelamente à permanência e à resistência da agricultura familiar. A última representa a maior parcela da produção dos alimentos do mundo. Contudo, é a que menos recebe investimento, dispondo debilmente do principal meio de produção necessário para o cultivo: a terra (ELIAS, 2003). A ausência de uma distribuição justa de terras é um grave problema para a garantia da segurança alimentar e nutricional. No caso do Malaí, 75% da produção agrícola advém de pequenos produtores, majoritariamente engajados no cultivo de milho. No entanto, 40% desses agricultores cultivam em apenas 0,5% dos hectares disponíveis (BANCO MUNDIAL, 2009; CHIRWA, 2005; CHIRWA E ZAKEYO, 2003 apud GOLIATI, 2003), ressaltando a desigualdade na divisão de terras malauianas. A ausência de uma reforma agrária com redistribuição de terra e de subsídio agrícola suficiente para

esses produtores é tanto uma preocupação retratada no filme, quanto uma demanda atual frente às consequências causadas pela pandemia em termos de SAN.

Além da produção de alimentos em si, outra questão a se levar em conta na segurança alimentar e nutricional, é em relação ao acesso aos alimentos. Como disposto por Sen (1999), em algumas fomes coletivas as pessoas perdem suas condições de troca, e dessa forma, mesmo que existam alimentos disponíveis, estas pessoas não conseguem adquiri-los devido à desigualdade social. Uma das consequências da pandemia é o declínio das atividades econômicas, o que diminuirá os orçamentos nacionais e familiares, diminuindo ainda mais o poder de compra de populações já fragilizadas pela insegurança alimentar. Por esse motivo, políticas como a manutenção de um estoque de alimentos público são tão importantes, visto que os estoques funcionam tanto como regulador de preços de mercado, quanto como auxílio em meio a uma crise alimentar. Porém, apenas os estoques não são suficientes para a garantia da segurança alimentar e nutricional. O caso da NFRA demonstrado no longa metragem comprova esse fato. A política de reserva tinha como função ampliar a SAN, porém, falhou e segue falhando, pois apenas reconhece e se baseia em crises alimentares, não sendo eficiente em combater as causas da fome em si. A própria situação dos

estoques em 2020 é mais uma das comprovações da falha do programa e da incerteza do futuro do Malauí.

Como dissemos, até o momento de redação deste texto, o estoque de alimentos disponível no ano de 2020 é de apenas 10.000 toneladas (FEWS NET, 2020), enquanto a situação de insegurança alimentar da população entre 2016-2018 era de 51,7% (FAO, 2019). Esses dados são altamente preocupantes. Os impactos sociais e humanos da *Covid-19* são imensuráveis, e os danos à economia global seguem crescendo. Com uma possível reestruturação das Relações Internacionais Econômicas devido à pandemia, a segurança alimentar é posta em risco. Há muito tempo organismos internacionais buscam maneiras de combater a fome, seja por ajuda alimentar ou demais políticas de fomento a agricultura e redistribuição de alimentos. Nesse momento crucial, a Organização para Alimentação e Agricultura (FAO), a Organização Mundial do Comércio (OMC), o Programa Mundial de Alimentos (PMA), e a Organização Mundial da Saúde (OMS) demonstram ampla preocupação à alimentação das pessoas mais vulneráveis, sobretudo em regiões que já são historicamente assoladas pela fome, como alguns países América Latina e Caribe, da Ásia e da África (LIMA; DIAS; PALMA; AMORIM, 2020).

Enfim, seria importante que um país como o Malauí dispusesse tanto de uma estrutura sólida para a garantia da

segurança alimentar e nutricional, quanto de reservas alimentares para combater crises como estas. Porém, sua posição desfavorável como país dependente e outras questões políticas e ambientais já expostas dificultam a instauração de programas eficientes de alimentação e a manutenção de estoques. É incerto afirmar os impactos concretos que a *Covid-19* trará tanto ao Malauí, como ao vilarejo de Will Kamkwamba, entretanto, as perspectivas palpáveis não são positivas. É fundamental que o mundo aprenda lições com a pandemia e que seja capaz produzir perspectivas melhores para os tempos de instabilidade e de crise que virão. Ventos individuais, por mais bem intencionados e inspiradores que sejam, não solucionarão o problema da fome, que é endêmico, coletivo e global.

REFERÊNCIAS

CLAPP, Jennifer. *Food*. Cambridge: Polity, 2012.

DEVEREUX, Stephen. The impact of droughts and floods on food security and policy options to alleviate negative effects. *Agricultural Economics*, [s. l.], v. 37, ed. 1, p. 47-58, Dezembro 2010.

DIAS, Atos; LIMA, Thiago. *Na contramão do unilateralismo: assistência alimentar internacional dos Estados Unidos no governo Trump*. Mimeo. 2020.

ELIAS, Denise. *Globalização e agricultura*. São Paulo: EDUSP, 2003.

LIMA, T. et al. *COVID-19 e insegurança alimentar: qual o papel da cooperação internacional?* 2020. Online. Disponível em: <https://neai-unesp.org/covid-19-e-inseguranca-alimentar-qual-papel-da-cooperacao-internacional/>. Acesso em: 05 maio 2020.

GOLETTI, F.; BABU, S. Market liberalization and integration of maize markets in Malawi. *Agricultural Economics*, Elsevier Science B.V., Washington, v. 11, p. 311 – 324, Fevereiro 1994.

GOLIATI, Tiyamike Harold. *Desafios dos profissionais de saúde do Malawi sob a política neoliberal: Migração e falta de enfermeiros*

no setor público de saúde do Malawi 1993-2008. Dissertação (Desenvolvimento Econômico), UNICAMP, Campinas, 2010.

IMF. International Monetary Fund. In: IMF. *Malawi: The Food Crises, the Strategic Grain Reserve, and the IMF*. [S. l.], 2002.

Disponível em:

<<https://www.imf.org/external/np/exr/facts/malawi.htm>>.

Acesso em: 10 abr. 2020.

NETWORK, F. E. W. S. *Favorable rainfall performance raises prospects for above average harvests*. 2020. Online. Disponível em:

<<https://fews.net/southern-africa/malawi/food-security-outlook/february-2020>>. Acesso em: 25 abr. 2020.

FAO. *Trade reforms and food security*. FAO. Roma, 2003.

_____. *State of Food Insecurity in the World 2019*. Rome, 2019.

Disponível em:

<<http://www.fao.org/3/ca5162en/ca5162en.pdf>>. Acesso em:

26. abr.2020.

ORGANIZAÇÃO das Nações Unidas (ONU). FAO: 30% de toda a comida produzida no mundo vai parar no lixo. *Nações Unidas Brasil*, 14 nov. 2017. Disponível em:

<<https://nacoesunidas.org/fao-30-de-toda-a-comida-produzida-no-mundo-vai-parar-no-lixo/>>. Acesso em: 30 abr. 2020.

ORGANIZAÇÃO das Nações Unidas para a Alimentação e a Agricultura (FAO). *El Estado de la Inseguridad Alimentaria en el Mundo 2014*. Rome, 2014. Disponível em: <<http://www.fao.org/3/a-i4030s.pdf>>. Acesso em: 24. abr.2020.

PHILLIPS, E. *The 2002 Malawi Famine*. Division of Nutritional Sciences, CUL Initiatives in Publishing (CIP), Ithaca, p. 1 – 13, 2007. Disponível em: <<https://ecommons.cornell.edu/handle/1813/55699>>. Acesso em: 1 abr. 2020.

PROGRAMME, W. F. United States contributes US\$4.5 million to combat acute food insecurity in Malawi. 2019. Online. Disponível em: <<https://www.wfp.org/news/united-states-contributes-us45-million-combat-acute-food-insecurity-malawi>>. Acesso em: 25 abr. 2020.

ROSA, Ana Beatriz. O menino que descobriu o vento:: conheça a história real que inspirou o filme. *Huffpost*, [S. l.], 17 mar. 2019. Disponível em: <<https://www.huffpostbrasil.com>>. Acesso em: 23 abr. 2020.

SEN, Amartya. *Desenvolvimento como Liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

THE Boy Who Harnessed the Wind. Chiwetel Ejiofor/Andrea Calderwood e Gail Egan. Reino Unido, Malawi: Participant Media; BBC Films; British Film Institute; Potboiler Productions, 2019.

WHITE HOUSE. fact sheets; April 15, 2020. *President Donald J. Trump Is Demanding Accountability From the World Health Organization*, 15 abr. 2020. Disponível em: <<https://www.whitehouse.gov/briefings-statements/president-donald-j-trump-demanding-accountability-world-health-organization/>>. Acesso em: 5 maio 2020.

SOCIOLOGIA, CANIBALISMO E CINEMA: O LIVRO DE ELI E A NEGAÇÃO MORAL DO OUTRO¹

Ícaro Yure Freire de Andrade

INTRODUÇÃO

No cinema, as “distopias” costumam entrecruzar temas da ficção científica futurística, tecnológica e projeções de mundos totalitários, mas não se limitam a essas imagens. A partir de agora, abordaremos as produções fílmicas que ilustram não os efeitos da técnica sobre o corpo e a “liberdade”, ou uma sociedade administrada, mas o fim (muitas vezes sugerido ou suposto nas narrativas) da sociedade atual – ou melhor, dos elementos centrais do que se compreende por civilizado nas sociedades capitalistas ocidentais. O foco nestas imagens particulares da “vida depois do apocalipse” permitirá localizarmos o papel que cumpre o “canibal” e o “canibalismo” quando, para estas projeções, já não há um mundo civilizado ou ideal de humanidade para contrapor-se a eles.

Distopias são não-lugares ficcionais que projetam futuros de mundos administrados ou paisagens apocalípticas. Esses

¹ Este artigo foi escrito enquanto aguardávamos a chegada de nosso filho João e será publicado com o mesmo entre nós: seja bem-vindo meu filho, nós te amamos muito.

mundos imaginados – na literatura ou no cinema – são apresentados enquanto projeção de ansiedades sociais, isto é, são representações e alegorias sobre os medos sociais que são vivenciados na experiência social contemporânea (Elias, 1998; Jameson, 2009; Levitas, 2007, Eagleton, 2009). De forma similar, o canibalismo – como exposto anteriormente – pode ser entendido também como índice ou representação dessas ansiedades sociais, sendo um tema bastante recorrente na produção cultural do Ocidente. A imagem do canibal enquanto figura narrativa, seja do campo literário ou do campo cinematográfico, traz consigo problemas que envolvem a nossa relação com alteridade e identidade (Lindebaum, 2004), assim como problemas de ordem moral (Avramescu, 2009). É possível perceber que o canibalismo é um tema pictórico que tem sido cada vez mais evocado na produção cinematográfica recente e na virada do século se torna um indicador de um conjunto de mudanças na sociabilidade, uma chave de representação do nosso mundo em ruínas.

Nosso argumento é que, dentre os diversos elementos recorrentes nas distopias tais como catástrofes ecológicas, eugenia, formas de malthusianismo ou selvageria, a figura do canibal vem ganhando centralidade, incorporando sentidos e projeções que, ao tentar representar o futuro, sintetizam

elementos fundamentais da experiência moral contemporânea. Assim, argumentamos que a intensificação na tematização do canibalismo indica uma mudança perceptível na estrutura interna da própria “imaginação distópica” (Moylan, 2017).

Se nas tramas distópicas “clássicas” tínhamos mundos administrados por governos totalitários, onde a internalização da ordem, as formas assépticas de interação e a disciplina do corpo eram os elementos recorrentes para indicar o risco do controle total do humano, agora temos uma “mudança de paradigma” na descrição de nossa desgraça futura. Os cenários apocalípticos projetados hoje e a construção dos mundos arruinados do porvir abandonaram toda a frieza e isolamento dos governos totalitários e sua estética quase militar para, em seu lugar, reproduzir de forma recorrente a imagem do canibal.

Desse modo, entendemos como distopias canibais as narrativas que trazem a possibilidade do canibalismo como consequência e indicador da destruição ou impossibilidade das formas de sociabilidade e moralidade civilizadas ou minimamente voltadas para o reconhecimento da alteridade. São narrativas que trazem consigo um projeto de reafirmação do idêntico (Adorno, 1998; Adorno & Horkheimer, 2006; Jameson, 2009; Eagleton, 2009), onde a diferença radical ou, em outras

palavras, a alteridade radical, aparece como uma ameaça que deve ser eliminada.

Fora os elementos supracitados e seus contornos ideológicos, essas distopias canibais trazem também como traço constituinte da sua forma e conteúdo a ênfase no problema da decadência dos valores morais. O canibalismo nestas obras apresenta-se como consequência drástica da decadência dos valores. Os canibais sempre são apresentados enquanto figuras que não possuem os imperativos necessários para serem aceitos enquanto partes importantes da ordem social apresentada nestas narrativas. São sempre violentos, sujos e incivilizados.

As distopias canibais possuem um caráter eminentemente político a partir do momento em que elas propõem reconciliações para as tensões e confrontos sociais que são representados em seu interior. Torna-se ainda mais político o problema dos canibais nesses futuros mundos destruídos, quando esses momentos de reconciliações propostos em tais obras são frequentemente recobertos por sentidos sociais que assumem um viés eminentemente conservador. O que torna estes produtos culturais objetos importantes para a sociologia da cultura, uma vez que a “matéria prima latente” (Jameson, 1989) presente em tais filmes nasce da experiência social.

Como proposto por Theodor Adorno (1998), esses mundos futuros são potencializações de elementos do presente e trazem consigo uma dimensão de adequação dos valores que são apresentados em tais obras com os valores socializados nas relações sociais no capitalismo tardio.

Se, a partir da sociologia do cinema proposta por Siegfried Kracauer (1988; 2009), que faz a ligação entre valores sociais e os filmes, é possível estabelecer essa relação entre cinema e experiência moral, uma vez que estas obras projetam ansiedades sociais, a recorrência dos temas pictóricos tais como a representação do canibal, só reforçam o argumento proposto por Kracauer de que essa constância de elementos específicos pode ser entendida enquanto indícios de problemas que nascem na ordem social moderna.

Para tornar a análise mais concreta, utilizaremos o filme *O livro de Eli* (*'The book of Eli'*, 2010) como obra que traz consigo elementos que se repetem em outras produções da indústria cultural: o fim da civilização atual – e todo o caos que esse possível fim traz consigo – e a perda do fator humano em personagens retratados, entre outras características, como canibais. É a projeção de futuro próximos que trazem o canibalismo como último grau de desumanização, mas também

são obras que reproduzem os valores sociais do período histórico em que foram produzidos.

Utilizando, ainda, a análise do filme, os canibais podem ser entendidos enquanto formas de alteridade radical, eles são sempre os “outros”, onde assumem características que os tornam representantes diretos da ameaça aos valores sociais. São sempre irracionais, dotados de uma animosidade e excessivamente violentos. Quase sempre são incapazes de estabelecer quaisquer formas de vínculo entre os não canibais, como também entre si – em algumas situações.

Mas essas distopias canibais trazem consigo problemas que constituem as distopias convencionais. Por exemplo, são mundos em que os padrões de sociabilidade que conhecemos já não existem, mas categorias como a propriedade, mercadoria e o indivíduo moderno - que são sociais - são apresentadas enquanto categorias próprias da “natureza humana”, uma vez que são suprimidas qualquer possibilidade de interpretação desses fenômenos que são resultados de processos históricos específicos.

Os mundos destruídos sempre possuem como elementos que compõem o cenário de suas narrativas as aparições de mercadorias que estão associadas à comodidade do mundo que não mais existe, assim como a defesa da propriedade privada que

sempre aparece como lugar que traz consigo uma ideia de proteção.

Nessa análise, os tipos específicos das distopias canibais são entendidas enquanto representações ficcionais – não-lugares – que têm como cenário de suas narrativas futuros de um mundo social destruído, onde o canibalismo apresenta-se enquanto uma possibilidade plausível. São obras que trazem a decadência dos humanos como forma de esconder os processos sociais que possibilitam tais circunstâncias e expõem a nossa incapacidade de relação com qualquer forma de diferença onde acabam se apresentando enquanto resultado de um problema moral que emerge no mundo presente.

Após essa primeira caracterização das distopias canibais, partiremos a seguir para a análise da forma como o canibalismo é apresentado em obras dessa temática distópica – especificamente no filme *O livro de Eli* - assim como os problemas de ordem moral que tentam ser resolvidos e suas ligações com a experiência social recente. É possível notar um problema de base moral quando percebemos que essas obras recorrentemente apresentam, enquanto possibilidade de reconhecimento social, as relações sociais estabelecidas apenas entre iguais. Sendo assim, se faz necessário explicar quem são esses iguais e qual a relação

que estabelecem com os “outros” que ali estão, também, representados.

Se o canibalismo continua sendo uma figura bastante utilizada para representar a alteridade, é porque o problema que daí emerge não foi resolvido, cabendo a esta análise compreender quais foram as mudanças que possibilitaram essas novas imagens do canibalismo, assim como a sua associação com as formas distópicas de representar o mundo.

ANALISANDO A OBRA: ENTRE CIVILIDADE E CANIBALISMO

O filme *O livro de Eli*, dirigido por Albert e Allen Hughes, se passa em um futuro próximo e possui como cenário um mundo destruído com resquícios do “presente” que, aparentemente, não existe mais. A sociedade é reduzida drasticamente, passando a ser composta por pequenos grupos de indivíduos que mantêm como forma de organização social o modelo de pequenas comunidades. O problema que ocasionou a destruição desse mundo está subentendido: um contexto apocalíptico onde o desenvolvimento técnico gerou consequências bélicas devastadoras.

Além dessa realidade, os indivíduos que habitam esse mundo mostram-se incapazes de estabelecer laços duradouros. Isso fica claro na maneira como as relações humanas

apresentadas na obra são centradas no confronto contínuo entre esses aglomerados de sobreviventes. Qualquer tentativa de estabelecimento de vínculo que ultrapasse as relações utilitárias – tais como a compra de mercadorias – produz uma série de desconfianças e ganchos de tensão narrativa.

Uma parte importante para o estabelecimento de relações sociais humanas mínimas em *O livro de Eli* é o reconhecimento dos canibais e não canibais. Antes do estabelecimento de qualquer interação, é necessário, que as mãos dos indivíduos sejam apresentadas. O canibalismo é reconhecido a partir do tremor aparente nas mãos dos seus praticantes.

Os canibais neste filme apresentam-se como representantes da forma radical de alteridade, eles assumem essa dimensão de “outros” que perderam suas definições de humanidade, o que torna necessário estabelecer um diálogo com a imagem do canibal no cinema, que ainda se apresenta como representação da diferença radical que deve ser.

O canibalismo aparece como forma de barbárie em potencial durante o desenvolvimento da trama. Mesmo com a ruína da sociedade que conhecemos, alguns tabus, tais como o não consumo de carne humana, é mantido nesse universo fragmentado como o elemento que está entre agir certo e errado.

Ou seja, o não consumo de carne humana é o elemento distintivo que garante traços de humanidade.

A trama é centrada na jornada do personagem principal chamado Eli² e sua missão de guardar e transportar para um lugar seguro o último exemplar da Bíblia, que sobreviveu ao cataclismo. O personagem é negro, cego, uma espécie de lobo solitário e representante de uma personalidade aparentemente dura, mas dotado de sensibilidade interior. Em meio à ameaça em potencial do canibalismo, Eli também enfrenta os bárbaros, grupos que agem sob a lógica das relações sociais com base mercantil e os salteadores, definidos como caçadores de recompensas que procuram mercadorias a fim de manter as relações de mercado, mesmo que de forma rudimentar.

O encontro do protagonista com resquícios culturais do mundo que ruiu (por exemplo: quando o mesmo ouve seu tocafita, quando o mesmo encontra com lugares que ainda possuem eletricidade) indica elementos de esperança. Além “do livro”, que acaba assumindo uma dimensão de valor que transcende os valores morais – a Bíblia passa a ser vista também como

² Eli é uma variação do nome Elias, que foi um dos profetas de Jeová que não foram aos céus após a morte, mas em vida ainda. Elias foi um profeta que possuía tanta intimidade com Deus que, num desafio aos profetas de Baal para incendiar uma oferenda, através do poder de suas divindades, Elias conseguiu que a chama viesse dos céus, enquanto que os profetas de Baal falharam.

elemento regulador das relações de mercado no filme –, Eli carrega consigo um *walkman* que possui uma fita com apenas uma canção³. Todos esses momentos de rememoração do passado destruído se colocam como formas de referência a um mundo dotado de sentido que não mais existe. Essas formas de entender os elementos apresentados, aparentemente em segundo plano, servirão como base para compreender o sentido e conotação que este universo distópico assume.

Tomando como referência as ações retratadas no decorrer da obra pelo personagem principal, não existe, ao longo do filme, nenhum indicador de que ele, personagem que carrega consigo a “esperança” ou o “poder” (o livro é desejado também por seu caráter de legitimação), enfrente internamente algum embate ético e moral sobre o ato do homicídio, o que fortalece seu protagonismo no propósito final. Em *O livro de Eli*, o assassinato não é mostrado como um tabu social relevante, mas como uma necessidade de autopreservação.

Em sua trajetória, Eli encontra com seu antagonista – Carnegie, uma espécie de empresário do mundo distópico. Carnegie é dono de um grande bordel e responsável pela

³ A música ouvida por Eli chama-se *How Can You Mend a Broken Heart* de Al Green : “I can think of younger days /When living for my life/ Was everything/A man could want to do/I could never see tomorrow/ I was never told about the sorrow”.

economia na pequena comunidade onde é líder. Este personagem vê na última Bíblia, carregada por Eli, grandes possibilidades de justificação das relações de dominação nas quais ele é o principal beneficiado. Isso fica bastante evidente na justificativa dada por Carnegie sobre o poder potencial da Bíblia e como isso estaria provado em alguns livros de história que o mesmo guarda para si.

O livro de Eli traz como proposta a incorporação dos elementos morais e utilitários (desconfiança, dureza, adequação de meios a fins, autopreservação), como única forma possível de sobreviver ao mundo. Assim, também é demonstrado o caráter de ambiguidade assumido pela obra: a sobrevivência a um mundo excessivamente violento em contraste com a decadência dos valores do mundo contemporâneo, que só é possível a partir da instituição de mais violência.

Ao mesmo tempo em que se é colocado como ponto a incapacidade de se estabelecer vínculos ou de reconhecer outros indivíduos enquanto entes morais em potencial, o filme apresenta como alternativa nesse universo moralmente inviável a internalização de certos imperativos éticos que impossibilitam o reconhecimento desse “outro”.

Desta forma, tomando por base as discussões a respeito de como a esperança se projeta nas “utopias” cinematográficas contemporâneas propostas por Fredric Jameson (2009), é

possível compreender os sentidos sociais que são assumidos por tais elementos alegóricos e de ação dos indivíduos apresentados no transcorrer da trama. Se existe um esforço em *O livro de Eli* primeiro em denunciar as relações sociais que se estabelecem a partir da universalização da mercadoria e da intensificação do processo de reificação (Jameson, 1997), existe também um esforço por parte da obra em sublimar ou apagar os condicionantes sociais que proporcionaram que as pessoas fossem vistas enquanto coisas.

Theodor Adorno (1998) nos permite pensar em como essa projeção do medo (de uma iminente decadência dos valores ocidentais) não se apresenta enquanto crítica, mas sim enquanto reafirmação dos mesmos valores, isto é, que serviram como “matéria-prima latente” (Jameson, 1989) para a construção de tal universo ficcional. A obra cinematográfica *O livro de Eli*, ao apresentar a necessidade de uma retomada dos valores humanos, sendo os valores tradicionais cristãos que se pretendem entender como universais, critica as relações sociais estabelecidas na modernidade recente, ofuscando os processos que desencadearam a desumanização dos indivíduos.

Para entender melhor o argumento apresentado, retomemos a análise do canibalismo no filme. Nele, o canibalismo representa a desumanização total, apesar de nenhum canibal ser

retratado ou haver alguma cena onde eles passam a enxergar os outros humanos enquanto mercadorias, isto é, onde eles passam a encarar os outros indivíduos não como sujeitos morais em potencial, mas enquanto coisas, o que levanta outro ponto importante para o recorte e compreensão da dimensão ideológica assumida por tal obra.

Ao mesmo tempo em que existe essa crítica à razão instrumental advinda das relações estabelecidas na modernidade, as ações do protagonista – o guardião do último manual moral que sobreviveu em tal universo – são guiadas por esse mesmo utilitarismo e pragmatismo. Eli tem como referente moral de sua ação a adaptação de conceitos do agir bem e mal para fins específicos.

Ao mesmo tempo em que a trama utiliza o canibalismo como elemento definidor de humanidade e importante para os delineamentos das interpretações sobre o agir certo e errado, também tenta ofuscar que a ação executada por bandidos e heróis possuem a mesma base moral. Eli, em sua missão de transporte da Bíblia, se apresenta enquanto alguém preocupado apenas em manter os imperativos morais – o *ethos* burguês – que envolvem o desenrolar da sua missão.

Eli ainda pode ser entendido enquanto o sujeito burguês em crise no capitalismo tardio, onde os fundamentos morais são

os únicos elementos aos quais ele se apegava, justificando dessa forma a necessidade de destruir esses povos bárbaros que se apresentam durante o desenvolvimento da narrativa.

Desta forma, ao contrário do que foca o argumento principal do filme sobre o desenvolvimento técnico e bélico como causa do cenário pós-apocalíptico, pode-se compreender que, mais que o poder bélico, o grande ocasionador do estado do mundo no enredo foi a “decadência” dos valores. E isso fica ainda mais claro com a sua missão: o tom de conservadorismo apresentado fica nítido quando o grande elemento que causa todos os males ali dispostos centra-se na incapacidade dos sujeitos em se verem enquanto filhos de um único Deus e também comungarem de seus valores morais.

Quando, na verdade, essas respostas dadas pelo filme ao que teria motivado a destruição do mundo conhecido, assumem dimensões ideológicas, buscando ofuscar problemas de ordem social que emergem dos valores oriundos do capitalismo tardio. O filme tenta passar a falsa ideia de que o problema não foi a forma predatória do capital, e os valores que advém dessa forma, mas sim a decadência dos valores e a moralidade – ou a falta dela.

Portanto, se lembramos Theodor Adorno (2006), a barbárie, ou esse momento de extrema violência que se representa enquanto impossibilidade de reconhecimento moral

entre os indivíduos, apresenta-se enquanto condição de construção dos valores que norteiam as relações sociais estabelecidas no capitalismo tardio. O que está colocado neste filme não é algo que se apresenta como possibilidade em um futuro próximo, mas sim a condição de existência da própria concepção do capital.

As próprias bases do canibalismo em *O livro de Eli* são norteadas pelos mesmos valores que mediam os processos de socializações contemporâneos. O que se apresenta enquanto esperança, esse momento de referência durante toda a película a elementos de um mundo anterior, e dotado de sentido social, servem como recursos ideológicos para limitar e muitas vezes obscurecer totalmente o sentido conservador que permeia toda a obra.

O filme apresenta os canibais enquanto formas de indivíduo que atentam contra o projeto Ocidental, isto é, como formas de identidade que se apresentam enquanto ameaças à instituição e manutenção do indivíduo burguês. Isso fica bastante claro quando pensamos em como esses “outros” que são representados pelos canibais são tratados com repulsa, por trazerem desordem a essa ordem social preestabelecida. A repulsa e a necessidade de eliminação e essas formas de diferença que são ali apresentados, servem como exemplos para

demonstrar este tipo de interpretação que está presente em todo *O livro de Eli*.

O momento final do filme, em que Eli entrega a Bíblia para a última editora existente, demonstra as limitações críticas presentes na obra analisada. Qualquer possibilidade de paz apresentada nos argumentos do filme centra-se na restauração dos valores morais do mundo anterior. Podemos entender, como defendido por Jameson (1995), que esse momento de esperança apresentado assume uma dimensão refuncionalizada para defender a manutenção das relações sociais da maneira como elas já se estabelecem no presente.

Esse clímax de esperança no argumento final é mais um sinal que revela seu fundo conservador, uma vez que *O livro de Eli* nos traz como utopia um aviso para os perigos do excesso da perda de autocontrole. Ao mesmo tempo em que a obra se apresenta enquanto distopia moral, ela apresenta-se como utopia do capital.

O autocontrole surge como demanda para se pensar a experiência social recente, uma vez que o que é apresentado nesse filme é uma moderação dos valores advindos da experiência moral capitalista, um equilíbrio entre a lógica da dominação e sua relação da mercadoria, uma ponderação na violência que só se torna possível dentro desse contexto

capitalista e de seus valores comungados. Neste sentido o filme apresenta-se enquanto uma utopia do capital, pois não o rejeita, mas sim o reafirma enquanto necessário, mas sob novas “configurações” regidas pela moderação.

O canibalismo aqui também aparece como forma de desqualificação moral, já que assume essa dimensão de último grau atingido no processo de desumanização uma vez que esses “outros” canibais não são considerados humanos, ideológica, uma vez que serve como elemento ofuscador para que dos verdadeiros problemas que possibilitaram que o mundo de *O livro de Eli* sejam percebidos.

CONCLUSÃO

O filme analisado não figura como uma obra independente, se enquadrando em um grupo específico de produções maiores que trazem o canibalismo e as narrativas distópicas em convergência. Assim como o *O livro de Eli*, outros filmes contemporâneos foram produzidos trazendo o problema do canibalismo em futuros em ruínas – *A estrada* (*'The Road'*, 2009) e *Amores Canibais* (*'The bad batch'*, 2016) seriam alguns exemplos dessas produções.

A indústria cultural precisa ser entendida não apenas enquanto espaço de produção de mercadorias, mas também

como espaço de produção e reprodução de valores (Adorno & Horkheimer, 1985). De forma direta ou indireta, ela projeta representações audiovisuais que emergem das contradições e tensões próprias a nossa experiência social recente.

Na análise apresentada, nos focamos na problemática da representação dos valores e da construção de gramáticas morais específicas ligadas diretamente às necessidades e anseios das sociedades capitalistas tardias e em seus momentos de crise. A figura do canibal nessas narrativas surge como álibi moral e político para justificar uma economia emocional que está centralizada na necessidade de eliminação total do outro.

A imaginação distópica fundamenta-se em certas particularidades históricas em que estas obras foram produzidas. Esses universos ficcionais nos dão grandes elementos e indícios de processos que ajudam a compreender a nossa realidade social recente, mais especificamente a nossa experiência social. Ao mesmo tempo em que tais obras nos apresentam inimigos, elas nos apresentam também resoluções e formas de eliminar essas “impurezas” nos mundos anômicos.

É necessário que voltemos à indústria cultural enquanto um dos objetos de suma importância para a compreensão de nossa experiência social recente. Nunca a mesma produziu tantas obras e nunca foi tão fragmentada. Torna-se necessário nos

voltarmos mais uma vez para as superfícies e sua relação de totalidade com o objetivo de construir análises críticas que possam nos ajudar a entender como chegamos ao ponto que nos encontramos atualmente.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ADORNO, T. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

AVRAMESCU, Catalin. *An Intellectual History of Cannibalism*. Oxford: Princenton University Press, 2009.

BROWN, J. *Cannibalism in Literature and Film*. Nova Iorque: Palgrave macmillan, 2013.

EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

EAGLETON, T. *Utopia its opposites*. Socialist Register, vol. 36, Londres, 2000.

JACOBY, R. *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2007.

JAMESON, F. *Signatures of the visible*. Great Britain: Routledge, 1992.

JAMESON, F. A política da utopia. IN: SADER, E. *Contragolpes*: seleção de artigos da New Left Review. São Paulo: Boitempo, 2006.

JAMESON, F. *O marxismo tardio*: Adorno ou a persistência da dialética. São Paulo: Unesp/Boitempo, 1997.

JAMESON, F. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Atica, 1997.

KRACAUER, S. *O ornamento da massa*. São Paulo: CosacNaify, 2009.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari à Hitler*: uma história Psicológica do Cinema Alemão. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

MOYLAN, T. *Scraps of the untainted sky*: science fiction, utopia, dystopia. Colorado: Westview Press, 2000.

“PESSOAL MORRENDO EM OBRA NÃO É NOVIDADE”: A QUEDA E A DENÚNCIA DOS ACIDENTES DE TRABALHO DURANTE A DITADURA MILITAR BRASILEIRA

Ana Beatriz Ribeiro Barros Silva

Breve silêncio seguido de forte estrondo, quando assistimos à implosão de um prédio e a tela fica rapidamente repleta de densa poeira e destruição. Corte repentino para um lixão, onde diversas pessoas, inclusive crianças, remexem o lixo, caminham entre a podridão, acompanhadas por urubus. Escutamos conversas desconexas entre elas, entremeadas de risos, até que compreendemos a frase: o Brasil é “o país do futuro”, seguida de mais risadas. Outro corte nos leva para um matadouro – uma das cenas mais longas e angustiantes do filme – em que somos levados a um ambiente extremamente barulhento, escuro, úmido, insalubre, e que mostra, em detalhes, o horror do abate de bois a pauladas, os ferimentos produzidos em suas cabeças e o olhar de desespero, medo e dor dos animais, carcaças sendo carregadas, os mugidos, o sangue que escorre e toma o chão. Em meio àquela carnificina, vemos empresários e políticos extremamente bem vestidos, conversando animadamente sobre estratégias para vencer licitações de obras públicas, enquanto

lhes é servido sangue das vítimas do abate em copos que se erguem para brindes. A metáfora, que se reforça ao longo do filme *A Queda* (Brasil, 1978), se impõe: o que eles bebem é o sangue do povo.

Filmado no Rio de Janeiro em 1976 e finalizado em 1977, *A Queda* foi proibido pela censura da ditadura civil-militar e só pôde estrear no Brasil simbolicamente no 1º de maio de 1978, em decorrência, em grande medida, de ter vencido o Prêmio Especial do Júri do Festival de Cinema de Berlim em março daquele ano, além do Margarida de Prata, concedido pela CNBB, e o prêmio de melhor ator do Festival de Cinema de Brasília para Nelson Xavier. Com roteiro e direção de Ruy Guerra em parceria com Nelson Xavier, que também é o ator principal da trama, a película foi elaborada como uma continuidade de *Os Fuzis* (1963), dirigido por Ruy Guerra e que também levou o Urso de Prata em Berlim. Esta obra de 1963, ao lado de *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, compõe o que ficou conhecido como a Trilogia de Ouro do Cinema Novo, com enfoque na vida rural brasileira, marcada pela miséria e descaso. O filme de Guerra gira em torno de um grupo de cinco soldados enviados ao sertão nordestino a fim de evitar que os pobres e famintos flagelados das secas saqueassem um carregamento de alimentos pertencente a um “coronel”

mandatário da região. Nelson Xavier vive Mário, o personagem central de *A Queda* e que havia sido um dos soldados de *Os Fuzis*. Ele largou a farda e se torna operário da construção civil, trabalhando como encarregado na construção do metrô do Rio de Janeiro. Assim como tantos naquele período, Mário migra para as grandes cidades do Sudeste brasileiro em busca de melhores oportunidades, e reencontra José, colega dos tempos de farda e repressão aos miseráveis no interior da Bahia, e que também havia se tornado operário da construção, bem como Pedro, que aparece rapidamente na película, mas permanecia sendo militar. Vestindo uniforme, afirma que “um homem sem farda não vale nada hoje em dia”, num fetiche bem ao gosto dos milicos e saudosistas de hoje e de outrora.

A narrativa de *A Queda* é entremeada, de forma por vezes abrupta, por trechos de *Os Fuzis*, que funcionam como uma espécie de *flashback* do que ocorrera cerca de treze anos atrás. Conforme destaca Cardenuto (2017), algo que chama a atenção é a diferença nas escolhas estéticas entre os dois filmes: enquanto o de 1964 é todo em preto e branco, bem acabado, com tomadas cheias de virtuosismo estilístico, apesar das agruras representadas, *A Queda* busca um realismo em estilo jornalístico, documental, e que faz com que o espectador se sinta parte das cenas. Segundo Ruy Braga, ele e Nelson Xavier trabalharam três

meses no roteiro do que seria a terceira parte de uma sequência iniciada por *Os Fuzis* e que teria um segundo filme tratando da saída de Mário do Exército, mas que acabou sem ser realizada, certamente por receio da censura no período mais abertamente repressivo da ditadura.

Propositadamente filmado em 16mm, a câmera de *A Queda* se move para acompanhar os atores, que não seguem uma demarcação rígida e pré-definida. Não havia um texto a ser seguido de forma estrita e o improvisado marca o filme. Ainda de acordo com Braga, “Foi tudo improvisado: diálogo, atuações, a câmara não era marcada, o cenário foi todo iluminado e cada ator ia para onde queria. Disse aos atores somente o objetivo de cada cena, tanto que não dá para repetir nada”. Ainda assim, o cineasta se ressentia da falta de uma linguagem mais jornalística, pois por mais que o processo houvesse sido o mais livre possível, a direção ainda era aparente (*Jornal do Brasil*, 3 set. 1977, p. 36). Ao longo do filme, faz-se uso tanto de longos silêncios como de grunhidos de dor, diversos barulhos do trânsito, das máquinas nos canteiros de obras, o que por vezes causa incômodo. Em 22 dias de filmagens e baixíssimo orçamento, neste filme que intentou servir como uma denúncia das agruras enfrentadas pelos operários da construção durante a ditadura, a imperfeição, o

efeito de precariedade, o desconforto, são valorizados em oposição à beleza e primor estético.

Sua trama central começa quando escutamos gritos desesperados de José (Hugo Carvana), que acabara de sofrer um acidente de trabalho, em meio aos diversos barulhos comuns em qualquer canteiro de obras: britadeiras, betoneiras, escavadeiras, soldas e andaimes e estocadas a todo vapor. A aproximação e visualização do ocorrido é difícil para o expectador, a câmera treme e perde o foco, como se nós também tivéssemos dificuldade para chegar ao local e constatar qual era o estado de José. Caído em meio a um imenso lamaçal, aos berros de dor, vemos a correria dos demais operários para prestar-lhe socorro, de forma precária e apressada. Como bem descreveu o crítico de cinema José Carlos Avellar, a câmera “atua ao lado dos atores como uma observadora dotada de reações humanas. Caminha na rua ao lado dos intérpretes, vê a queda de José ao lado dos outros operários. Corre nervosa como eles, e nem vê direito o que se passa, pois os olhos estão meio atrapalhados pela emoção” (*Jornal do Brasil*, 6 mar. 1978, p. 25). Com grande esforço, José é retirado de um fosso alagado, carregado pelos operários e levado por Mário para o pronto-socorro, onde vai à óbito.

A partir de então, ao acompanhar Mário, percebemos também o seu processo de luto, reflexão, indignação frente ao

ocorrido com o colega e às tentativas da empresa de ser desresponsabilizada pelo sinistro, além de sua luta para que a viúva de Zé e mãe de dois filhos tenha seus direitos assegurados. No pronto-socorro, enquanto aguarda atendimento para seu companheiro, observa outros enfermos cobertos por lençóis cheios de moscas. Na mesa do jantar, vemos seu incômodo enquanto sua esposa, Laura (Isabel Ribeiro), e seu sogro, Salatiel (Lima Duarte), conversam e riem animadamente, antes de sua ida ao velório do companheiro morto. No velório, um advogado representante da empresa tenta enganar a viúva ao dar-lhe dez mil cruzeiros (enquanto que o que lhe seria devido, segundo cálculo de um advogado, giraria em torno de 900 mil devido à falta de registro na carteira, verbas rescisórias, direitos em atraso e seguro pelo acidente) e fazê-la assinar um recibo em branco, o que não se efetiva pela ação de Mário, que se coloca a partir de então como um defensor com quem ela acredita que pode contar.

Um dos diálogos mais reveladores é o de Mário e Salatiel, seu sogro e sub-empregado da obra, que reclama da demora do encarregado para retornar ao trabalho após levar Zé ao hospital, pois bastava deixá-lo lá e voltar imediatamente, sem perda de tempo. “Eu tenho 15 dias pra entregar isso!”, diz o sub-empregado com certa irritação, ao que Mário responde que preferiu aguardar pelo atendimento para não deixar Zé sozinho, fora o trânsito para ir

e voltar. E complementa, comovido: “Fiquei impressionado. O homem todo quebrado...”. Nesta cena, que acompanhamos enquanto os atores caminham pelo entorno e canteiro de obras em si, rodeados por muito barulho, ficamos sabendo que Zé caiu porque não havia um cinturão de segurança em condições de uso, apenas um que estava roto, mas tentou cumprir a tarefa mesmo assim. “Subiu porque é bom trabalhador porque eu não subia naquela altura, naquela viga”, enfatiza Mário, o que é desdenhado por Salatiel, bem mais preocupado com os prazos a cumprir. Digno de nota também é a decisão da empreiteira de majorar o preço da refeição dos que saíssem do trabalho para prestar uma última homenagem ao companheiro morto.

A trama se complica, pois, além de ter sofrido um acidente de trabalho devido à ausência do equipamento de segurança mínimo, José não havia sido registrado como empregado pela empreiteira responsável pela obra. Além dos *flashbacks*, outro recurso narrativo utilizado é a exibição de fotografias, cenas estáticas em que aparecem homens bem vestidos representando políticos e, sobretudo, os empresários da Concrisa, empreiteira responsável pela obra do metrô onde José se acidentou, e a empreiteira concorrente, a Borba Filho. A representação da elite empresarial através de fotografias fixas demonstra a sua estabilidade, influência e crescente poder político-econômico

durante a ditadura. Ainda, tal escolha pode ser uma forma de exprimir que naquele filme, era a ação e movimento do operariado que interessava. Concomitante a estas sequências de imagens imóveis, ouvimos os diálogos dos poderosos e suas “tenebrosas transações”¹: discutem investimentos, comemoram novos contratos e elaboram estratégias espúrias com fito a vencer concorrências para a execução de obras públicas. Os empreiteiros da Concrisa estavam preocupados com a repercussão da morte do operário na imprensa: “Essa campanha da imprensa contra nós tem que parar”, diz um deles, enquanto outro minimiza, “Pessoal morrendo em obra não é novidade”. Já a Borba Filho vê no acidente a oportunidade de vencer a próxima licitação e contrata um jornalista para descobrir detalhes que incriminem a Concrisa e a inviabilizem na concorrência.

“Gente e merda aqui é a mesma coisa”, afirma Mário, que decide contar tudo o que sabia sobre o acidente para o tal jornalista, o que, aliado à sua defesa dos interesses da viúva de José, o tornam visado, dando início a uma série de perseguições. Enquanto isso, fica acertado com a empreiteira que Salatiel assumiria o vínculo de Zé em troca de vantagens, como boas

¹ Referência à canção *Vai passar*, de Chico Buarque e Francis Hime, e que intitula um dos tópicos de capítulo de Campos (2014), justamente no qual discute as denúncias de corrupção contra os empreiteiros durante a ditadura.

condições para a aquisição de uma cobertura perto da praia, que ele exhibe com orgulho para Mário, a fim de que este convença a viúva de José a retirar a queixa na Justiça do Trabalho e faça um acordo com a empresa. Salatiel garante que a empreiteira intencionava cumprir com todas as obrigações, mas só não queria se envolver com a justiça. Agindo de boa-fé, alegando que o caminho da justiça levaria muito tempo, Mário garante à viúva, conforme prometido por seu sogro, que a empresa lhe pagaria tudo que lhe era devido e ela opta pelo acordo com a empresa, retirando o processo.

Todavia, Mário descobre que o laudo médico da morte de José havia sido trocado de acidente de trabalho para atropelamento em via pública, o que eliminaria qualquer obrigação por parte da empresa. Recorrendo mais uma vez às negociações do empresariado em imagens fixas de homens bem vestidos em seus escritórios, ficamos sabendo que a empreiteira concorrente cogitava denunciar a mudança no laudo, mas decide manter-se como adversária “leal”, pois a Concrisa poderia fazer alegações similares contra a Borba Filho. Assim, as duas empreiteiras acabam fazendo um acordo em benefício de ambas. Ao justificar a mudança no laudo para seu genro, Salatiel vê grande vantagem com a vitória da Concrisa na concorrência, pois ele ficaria com todo o serviço de concretagem. Na sequência,

Salatiel, que até então vivia em uma casa modesta e se vestia como um operário, com capacete e capa ou roupas simples, surge nas fotografias de terno e gravata, tomando *whisky* enquanto conversa e ri com os demais engravatados. Sua adesão aos interesses dos empreiteiros lhe garantiu a ascensão social, enquanto a viúva de José recebe apenas 10 mil cruzeiros do advogado da empresa, mesma quantia que lhe fora ofertada inicialmente.

Pari passu, Mário é perseguido, demitido, proibido de entrar no canteiro de obra, expulso por seguranças, espancado por policiais. Desesperado, vai ao escritório da empreiteira armado e coage seu presidente a escrever de próprio punho uma declaração afirmando que o acidente de seu amigo José havia ocorrido na obra e se prontificando a pagar todos os direitos à viúva. Ao apresentar tal “prova” de que o que afirmava era verdadeiro, um advogado divaga ironicamente: “A verdade é um problema filosófico, não é um problema jurídico”. Mário apanha da polícia, é acusado injustamente de assalto a mão armada e os agentes da repressão fazem uma batida na casa em que morava com sua esposa, Laura. Ao comentarem seu passado de farda, alertam-na de que “Agora ele tá dando uma de subversão”.

Mário e Laura moravam com o filho pequeno na casa de Salatiel enquanto a casa que construíam lentamente nos fins de

semana não ficava pronta. Interessante notar que, apesar de trabalhar na construção civil, Mário construía a casa em mutirão com a comunidade em que vivia, nos dias que deveriam ser para seu descanso, afinal, apesar do *boom* do setor de construção durante a ditadura mobilizado tanto pelas grandes obras de infraestrutura realizadas pelas empreiteiras e por construtoras de menor porte através de programas de habitação como o BNH, estes últimos se destinaram, de fato, à classe média. À classe trabalhadora restava a moradia precária, construía em mutirão e lentamente, devido à falta de tempo² – pois a maior parte de suas horas era dedicada à construção de casas para outras pessoas e de obras que beneficiavam o grande empresariado – e à escassez de materiais de construção, adquiridos aos poucos, ao longo da obra. Nesse tocante, não é à toa que Salatiel, ao tentar convencer seu genro a ceder aos interesses da empreiteira, avisa que esta lhe “daria” a areia, cimento e tijolos necessários para Mário e Laura finalizarem a sua casa.

Esta, aliás, é outra cena digna de nota. Em um cubículo escuro, claustrofóbico, revestido por tijolos no que viria a ser a casa do casal, Salatiel chega com um lanche para os que ali estavam ajudando, dá opiniões sobre a obra, oferece os materiais

² O que já foi discutido de forma magistral por ENGELS, Friederich. *Sobre a questão da moradia*. São Paulo: Boitempo, 2015.

de construção em clara tentativa de fazer Mário recuar da busca por justiça, adotando postura de patriarca bondoso e poderoso, o que irrita profundamente a sua filha. Para além do que era esperado da cultura patriarcal, Laura desmonta psicologicamente e dá um verdadeiro escândalo na frente de observadores, pois quer ter o direito de decidir sobre sua vida, sua casa. Frente ao papel de incapaz que lhe é imposto, Laura grita, berra, xinga, profere palavrões enquanto observadores a olham atônitos, como se não entendessem por quê tamanho desespero. Fica implícito que ela tinha um nível educacional mais elevado (Mário menciona em dado momento que gostaria de retomar as aulas que ela lhe dava), mas não trabalhava. Fuma com frequência, apesar das reclamações do marido. E se sente tolhida pelas duas figuras masculinas centrais, seu pai e seu marido que, em meio ao imbróglio em torno da morte de José, a estupra quando chega tarde em casa. Mário não é apenas um herói oprimido em busca de justiça; é também um opressor na esfera doméstica, buscando o gozo e poder que lhe são negados na esfera do trabalho.

Insignificante frente às forças do grande poder, que não admitem questionamentos e desafios dos de baixo, impossibilitado de retornar à casa do sogro, Mário se refugia das perseguições na sua casa em construção, onde Laura, ciente das acusações contra o marido, vai encontrá-lo. A morte de Zé será

logo esquecida, lamenta Mário: “Uma pessoa não pode morrer assim, não é justo”. Em paralelo àquela imagem sombria e sofrida, surgem, de forma resplandecente, cenas de um *Shopping Center* e suas escadas rolantes, lojas de luxo, joias, eletrodomésticos modernos, num claro contraste onde o que impera é a luz, a beleza, a limpeza, o consumo das elites em detrimento da exploração e descartabilidade das vidas dos que dependem do trabalho muitas vezes inseguro, insalubre e penoso para sobreviver. A visibilidade dada ao consumo capitalista invisibiliza o seu custo social. E daí?³

E daí? é a canção de Ruy Guerra e Milton Nascimento, cantada pelo mineiro no começo e no encerramento do filme. No trecho “Iguarias na baixela/ Vinhos finos nesse odre/ E nessa dor que me pela/ Só meu ódio não é podre/ Tenho séculos de espera/ Nas contas da minha costela/ Tenho nos olhos quimeras/ Com brilho de trinta velas/ E daí?” é elaborada esta contraposição entre o luxo de iguarias e vinhos finos ao custo da dor, do ódio e dos “séculos de espera” que podem ser contados pelos ossos da costela dos famintos. *A Queda* é uma denúncia contundente das

³ Impossível não lembrar da nossa tragédia atual e da frase “E daí? Lamento. Quer que eu faça o quê?” proferida pelo presidente da república Jair Bolsonaro, quando o Brasil ultrapassava o registro de 5 mil causadas pela Covid-19. <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/04/28/e-dai-lamento-quer-que-eu-faca-o-que-diz-bolsonaro-sobre-mortes-por-coronavirus-no-brasil.ghtml>. No momento em que escrevo, nos aproximamos das 100 mil mortes no país.

desigualdades sociais, do favorecimento das elites empresariais, do autoritarismo, das múltiplas violências, da vulnerabilidade e insegurança de tantos durante a ditadura militar.

A matança em série de bois do início do filme buscava denunciar o massacre em curso da classe trabalhadora durante a ditadura militar brasileira, e que é o mote principal da película: conforme discorri com maior detalhamento em Silva (2019), no auge da repressão e do crescimento econômico que foi chamado de “milagre”, no início da década de 1970, o Brasil foi considerado o recordista mundial de acidentes de trabalho. O título internacional nada alvissareiro, concedido após o tricampeonato de futebol, denunciava a que custo o grande empresariado nacional e multinacional havia alcançado tamanha acumulação em curto espaço de tempo. Através de intervenções em sindicatos, perseguições, prisões e torturas das lideranças mais combativas, arrocho salarial, fim da estabilidade no emprego em troca de uma poupança forçada, o FGTS, proibição e criminalização das greves e reivindicações, parca fiscalização, e legislação que paulatinamente desresponsabilizava o empresariado pelos sinistros, os índices de acidentes cresceram de forma exponencial durante a ditadura.

Como discuti em Silva (2018 e 2019), a indústria era, de longe, o setor que mais acidentava, e a indústria da construção

civil foi o setor que mais cresceu durante a ditadura empresarial-militar, o que mais mobilizava recursos públicos, o que mais empregava, e também o que proporcionalmente mais acidentava: em 1970, foram registrados 281.133 acidentes, ou 29,6% dos segurados do setor industrial. Ou seja, a indústria da construção civil era responsável por 30,08% dos acidentes registrados no setor de atividade que mais acidentava, a indústria, que vitimou 934.381 trabalhadores segurados pela Previdência em 1970 (*Boletim Informativo da Fundacentro*, São Paulo, ano II, n. 20, ago. 1971, p. 2-3.).

Conforme discuti previamente (Silva, 2018), os índices oficiais, coligidos pelo INSS, incluíam apenas os trabalhadores com vínculo empregatício, que contribuía para o seguro de acidentes e cujos sinistros eram comunicados oficialmente através da CAT (Comunicação de Acidente de Trabalho). Assim, os números oficiais, apesar de aviltantes, ainda eram subnotificados, pois uma estratégia corrente, sobretudo nos setores da economia que usavam de forma mais intensiva a mão-de-obra não qualificada ou de baixa qualificação, alta rotatividade, e em funções de grande risco, era a de não registrar estes trabalhadores como empregados. A construção civil mobilizava – e ainda mobiliza – um expressivo montante de trabalhadores por empreitada ou sob contratos precários, facilitado pela existência de um grande contingente de

trabalhadores procurando emprego, migrando do campo para a cidade, flutuando entre o exército de reserva e o trabalho precário, insalubre e informal, fazendo com que os operários aceitassem empregos temporários, com pagamento semanal e com a possibilidade de dispensa a qualquer momento, mesmo após um acidente ou adoecimento. Logo, a situação era ainda mais grave do que as estatísticas oficiais apontavam, pois no setor que usava mais trabalho braçal e de sinistralidade mais expressiva, se utilizava maior número de empregados sem registro e conseqüentemente, ocorriam mais acidentes não registrados oficialmente. Portanto, o caso de José em *A Queda*, migrante nordestino que executava funções de risco e ainda assim não teve sua carteira assinada, estava longe de ser apenas ficção.

Assim como a questão dos acidentes de trabalho, outra grave e corajosa denúncia de *A Queda*, feita durante a ditadura, é a exposição dos interesses empresariais, sobretudo dos empreiteiros das grandes obras da construção civil, e a forma como estes se imbricam com o Estado empresarial-militar pós-1964, no que Campos (2014) chamou corretamente de “ditadura dos empreiteiros”, seja nas disputas de licitações de obras públicas por meios fraudulentos, no recurso às forças repressivas como forma de controle – a exemplo do espancamento de Mário por policiais e da devassa em sua casa – na parca fiscalização dos

canteiros de obras, e na desmobilização e repressão à classe trabalhadora, minando suas possibilidades de resistência à superexploração.

Um outro mecanismo utilizado pela ditadura empresarial-militar em favorecimento ao capital foi a disseminação, com ares científicos e apolíticos, de que os acidentes eram causados pelos próprios trabalhadores. Assim, não eram as condições inseguras, a fadiga, as horas-extras as exigências para o cumprimento de prazos ou a ausência de equipamentos de segurança, como no caso de José, que causavam os acidentes, mas o descuido do trabalhador, num discurso bem ao gosto do empresariado. Em uma breve cena da película de Braga e Xavier, inserida de forma repentina após sabermos das disputas entre as empreiteiras, um engravatado, representando um empreiteiro, faz uma analogia entre um operário sem capacete que sofre um acidente e o empresário que deixa o sabonete cair durante o banho. Ambas as situações são naturalizadas, “coisa de momento”, diz clinicamente, ao comparar o incomparável.

Por estes e outros elementos que não poderei me aprofundar aqui, impressiona que *A Queda* tenha sido produzido em plena ditadura e mobilizando uma crítica que buscava evidenciar a mazela social aprofundada pelo regime. Finalizado ainda em 1977, o filme foi proibido pela censura, tendo obtido

apenas um certificado especial que permitia a sua participação no Festival de Berlim. Após a vitória, por coincidência no mesmo dia que Geisel desembarcava em Berlim, o *Jornal do Brasil* sugeria que a Comitativa presidencial tivesse “a luminosa ideia de convidar os dois cineastas para as recepções” na embaixada brasileira, o que faria muito bem “à cultura deste país e ao entendimento entre seus habitantes”, pois “Não é só de futebol que o Brasil ganha prêmios no exterior. (*Jornal do Brasil*, 6 mar. 1978, p. 6). Com sua usual ironia, *O Pasquim* comentou que “a imprensa alemã aproveitou a visita do Presidente Geisel para publicar amplas reportagens sobre as favelas brasileiras”, enquanto que *A Queda* levava o Urso de Prata. “Taí: quem gosta de miséria é intelectual alemão”, comentou o crítico Armino Blanco, enquanto o diretor de cinema Roberto Moura sentenciava: “Uma prova que os alemães sabem receber: premiam até *A Queda*” (*O Pasquim*, Ed. 454, 1978).

Em artigo sobre o filme, o *Jornal do Brasil* ainda afirmou que, caso o filme não houvesse sido premiado, certamente cairia no esquecimento, mas, diante da premiação, passou a existir pressão para que o filme fosse liberado para exibição no Brasil, advertindo para os riscos de que a “tesoura maluca” da censura o descaracterizasse, afinal o filme fora premiado por um júri internacional e criterioso, não sendo justo que a censura impedisse

o acesso ao seu conteúdo integral a milhões de brasileiros (*Jornal do Brasil*, 13 mar. 1978, p. 7). Após muita pressão, o filme foi liberado pela censura, sem cortes, e estreou no país simbolicamente em 1º de maio de 1978. Interessante notar que na conjuntura de lenta e gradual reabertura do regime conduzida pelos militares, já era possível à imprensa falar da existência da censura de forma mais aberta e inclusive pressioná-la.

Numa simbiose entre ficção e realidade, utilizando o já comentado estilo jornalístico, além da presença de não atores em cenas específicas, outro recurso narrativo que nos ampliam essa sensação de realismo são as entrevistas reais com operários da construção, num jogo entre ficção e trechos documentais. Com rostos visivelmente sofridos pela labuta diária e timidez diante das câmeras, a maioria afirma ser proveniente do Nordeste. Nas tomadas, o forró é o ritmo que domina o canteiro. Um deles diz “A gente que trabalha assim quase não tem nada pra falar da vida, não tem nada pra contar não”. É dessa gente aparentemente sem importância e sem nada para contar que *A Queda* se ocupa. De acordo com Xavier, em um período em que o cinema brasileiro se centrava na classe média, seu filme focava no mundo dos operários que tentavam garantir sua sobrevivência nas grandes capitais brasileiras. Produção barata, independente, “meio

cooperativa”, filmado em 16mm, nesta obra o que mais importava era a reflexão e a denúncia. Segundo o ator e diretor,

Em Berlim, *A Queda* marcava o inconformismo com o 35mm, o cinema bem acabado. Mostrou que tinha muita coisa a dizer, como só o cinema brasileiro ainda é capaz, e de algum modo foi abandonado, com a despersonalização do cinema de autor. *A Queda* é isso, independente, espontâneo, forte como documento, um filme de autor. O personagem Mário faz o filme penetrar no mundo operário, um elemento revitalizador que há muito não aparece no cinema brasileiro, muito preocupado com a classe média. [...] *A Queda* é uma amostra do Cinema Novo, despojado, pobre, sujo, mas realista, forte, vigoroso” (*Jornal do Brasil*, 30 abr. 1978, p. 27).

Ao receber o troféu Margarida de Prata, conferido pela CNBB, Nelson Xavier declarou: “Este trabalho é uma obra de afirmação da crença de que *a injustiça deve ser denunciada sempre sob pena de sermos cúmplices do arbítrio e da violência dos tempos atuais*. Por isso recebemos esse prêmio como um ato de solidariedade de todos os brasileiros” (Movimento, 5 jun. 1978, p. 8. Grifo meu). Com a lenta distensão do regime, não apenas as violências passaram a poder ser denunciadas de forma mais aberta, ainda que sob riscos, mas formas de mobilização mais abertas, combativas e organizadas foram retomadas pela classe trabalhadora brasileira. Além do movimento mais conhecido como “novo sindicalismo”, os conflitos dentro do trabalho viravam “rotina na construção civil, principalmente no metrô” do

Rio. Quebra-quebras, reclamações devido à comida fornecida pelo patronato, insatisfação com as condições de vida e trabalho, revoltas, depredações se espalhavam pelos canteiros de obra (*Movimento*, 8 mai. 1978, p.8; Sousa, 2007). Longe da paralisia e passividade imputada à classe trabalhadora durante a maior parte da ditadura (Corrêa & Fontes, 2016), a resistência cotidiana não estava restrita apenas à luta individual e quase quixotesca de Mário, mas era renovada pela classe trabalhadora brasileira.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira. *Estranhas Catedrais: as empreiteiras brasileiras e a ditadura civil-militar, 1964-1988*. Niterói: EDUFF, 2014.

CARDENUTO, Reinaldo. As camadas do despencar no filme *A Queda*, de Ruy Guerra e Nelson Xavier. *La Furia Umana*, v.1, p. 1-30, 2017.

CORRÊA, Larissa; FONTES, Paulo. As falas de Jerônimo: Trabalhadores, sindicatos e a historiografia da ditadura militar. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 23, n. 43, 2016.

DREIFUSS, René Armand. *1964: A conquista do Estado – Ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981.

ENGELS, Friederich. *Sobre a questão da moradia*. São Paulo: Boitempo, 2015.

SILVA, Ana Beatriz Ribeiro Barros. *Corpos para o Capital: acidentes de trabalho, precarização e reabilitação profissional durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*. Jundiaí: Paco Editorial, 2019.

SILVA, Ana Beatriz Ribeiro Barros. “Ciganos da construção”: a divulgação de acidentes de trabalho na construção civil pela imprensa durante a ditadura militar brasileira. *Saeculum - Revista de História*, v. 39, n. 39, 2018.

SOUSA, Nair Heloisa Bicalho de. *Trabalhadores pobres e cidadania: a experiência da exclusão e da rebeldia na construção civil*. Uberlândia: EDUFU, 2007.

MUDA BRASIL: CENAS DE UMA TRANSIÇÃO POR TRANSAÇÃO

Samir Perrone de Miranda

“No passado e na tradição apagam-se os desejos e os motivos para mudanças, porque, de qualquer modo, uma mudança sempre cria a base para uma mudança sucessiva.” Nicolau Maquiavel, *O príncipe*

Filmado entre 1984 e 1985, sob a direção do mineiro Oswaldo Caldeira, o documentário *Muda Brasil* apresenta diversos ângulos do complexo processo histórico de transição da ditadura civil-militar para a democratização do país, sendo um retrato político muito interessante deste período. Quase como um caleidoscópio, o longa-metragem oferece ao espectador leituras multifacetadas dos atores e eventos em torno da redemocratização brasileira, particularmente da campanha das “Diretas Já” e da disputa presidencial no Colégio Eleitoral. Ao contemplar os tensionamentos deste momento crucial, com o registro de variados depoimentos, pronunciamentos e imagens da época, esta obra se mostra valiosa para uma reflexão sobre algumas das contradições que cercam esta quadra - muitas das quais com notórios efeitos ainda nos dias de hoje.

Logo na primeira sequência, antes mesmo dos créditos iniciais, *Muda Brasil* traz uma narração em *off* da decretação do Ato Complementar nº 38, a partir do fatídico AI-5, com o anúncio do “recesso” do Congresso Nacional a partir de 13 de dezembro de 1968, em uma das medidas mais extremas da ditadura. A seguir, a película adianta ao expectador o final do roteiro, trazendo imagens do Parlamento brasileiro e o áudio da mesa do Colégio Eleitoral em 15 de janeiro de 1985, com a sessão que teria a disputa indireta entre os dois pleiteantes à presidência da República: Paulo Salim Maluf, candidato do PDS, e Tancredo de Almeida Neves, representante do PMDB.

Após esta espécie de preâmbulo, *Muda Brasil* passa a cobrir os conturbados eventos que se desenvolvem no país entre agosto de 1984 e janeiro de 1985. A narrativa do filme é relativamente cronológica, tendo por ponto de partida a convenção do PDS para escolha de seu candidato ao pleito presidencial. Nesta suntuosa prévia partidária, o então deputado federal paulista Paulo Maluf foi escolhido pela legenda para concorrer à sucessão de João Baptista Figueiredo, superando o nome que desfrutava de favoritismo e apoio do regime, o ministro, militar e político gaúcho Mário Andreazza. Contudo, a surpreendente indicação de Maluf na convenção viria acompanhada de denúncias de corrupção, com indícios de

compra de votos. Além disto, a definição desta candidatura selou o destino de um racha no interior do PDS, agravando a insatisfação do grupo da chamada Frente Liberal, sob a liderança do influente político baiano Antônio Carlos Magalhães.

Logo em seguida, o filme cobre de perto a convenção do PMDB, com a aclamação do governador mineiro Tancredo Neves como candidato à presidência da República. A despeito das divisões internas do partido, o nome deste experiente e moderado político conseguiu forjar unanimidade. Além disto, a escolha do vice de Tancredo recaiu sobre o ex-arenista maranhense José Sarney, representante da Frente Liberal, o que ajudaria esta chapa a granjear apoio de governistas antimalufistas.

Após a formalização destas duas candidaturas para concorrerem, a princípio, através do Colégio Eleitoral, diferentes posicionamentos políticos se articularam e foram documentados por Oswaldo Caldeira. Assim, pode-se perceber certo purismo de setores da esquerda, como enunciado pelo comunista Luís Carlos Prestes e pelo petista Luiz Inácio Lula da Silva, denunciando o horizonte desta eleição indireta como algo ilegítimo e espúrio. Por seu turno, outros setores da esquerda, a exemplo do trabalhista Leonel Brizola, um dos principais nomes de oposição ao regime, oscilariam entre a proposta de um prolongamento do

mandato de Figueiredo, com vistas a garantir eventuais eleições diretas um ano depois, e a aceitação pragmática da disputa via Colégio Eleitoral. Não menos interessante é o retrato na película de diversas forças sociais progressistas que passariam a imprimir crescente pressão sobre o campo político, como mulheres, artistas, intelectuais e jovens.

Paralelamente à trajetória de configuração destas duas chapas, *Muda Brasil* enfoca as incríveis manifestações de milhares de pessoas nos comícios pelas “Diretas Já”, a grande campanha cívico-popular que disseminou-se pelo país, reivindicando eleições diretas para presidente. Estas relevantes e massivas mobilizações pela democracia, junto a esforços no plano parlamentar, seriam, contudo, frustradas, com o regime preservando o controle desta etapa do processo de transição. Desta maneira, apesar do clamor popular e das iniciativas políticas, houve a manutenção dos procedimentos indiretos para a escolha do novo mandatário brasileiro.

Ainda que uma sucessão através do Colégio Eleitoral oferecesse maior margem de segurança aos interesses conservadores, a conjuntura que antecede o pleito indireto foi marcada por medo e suspeitas de uma possível intervenção militar. Este receio que acompanhou as forças democráticas durante todo o período tinha relação, em grande medida, com a

ameaça de “revanchismo” que pesava sobre os militares brasileiros - atentos ao processo de responsabilização que vinha ocorrendo na Argentina contra os crimes cometidos por militares durante a ditadura. Contudo, como destaca José de Abreu, narrador do documentário, a frente política em torno de Tancredo Neves era muito ampla, uma aliança forte demais para sucumbir perante o peso do candidato governista. Assim, a película se encerra com cenas da votação indireta, realizada em 15 de janeiro de 1985, com a consagração de Tancredo como presidente. Fechando *Muda Brasil*, temos as imagens do Congresso Nacional tomado por populares em festa pelo resultado, ao som da otimista canção de Francis Hime e Chico Buarque *Vai passar*.

Os eventos imediatamente posteriores, não cobertos pelo documentário, compreenderiam o severo adoecimento de Tancredo Neves e sua hospitalização à véspera da posse, o que conduziu à necessidade de José Sarney, o vice, assumir a presidência em 15 de março de 1985. A dramaticidade deste enredo ainda se prolongaria com o agravamento do quadro clínico de Tancredo, submetido a diversas cirurgias, até seu falecimento em 21 de abril daquele ano, em pleno feriado de Tiradentes - aumentando o sentido trágico em torno da morte do

político mineiro.¹ Considerando esta espécie de epílogo, bem como o breve apanhado até aqui realizado sobre *Muda Brasil*, é possível encaminhar uma discussão acerca de questões subjacentes à nossa transição política, analisando ainda suas eventuais consequências para a atualidade.

Ainda que o cartaz de *Muda Brasil* assinale que este seria “um filme feito por um povo inteiro”, a ilustração que acompanha tal divulgação contempla uma tomada distante de uma virtual multidão, com bandeiras e faixas pelas “Diretas Já”, formando este aglomerado uma imagem do rosto de Tancredo Neves. Já em seu cartaz, o documentário sinaliza o protagonismo atribuído a este político mineiro no desenvolvimento do enredo. Por outro lado, o recurso à imagem que funde Tancredo ao povo - ou talvez melhor, o retrato deste político espelhado na multidão engajada em comício - poderia ser cogitado enquanto um esforço de equivalência entre estes dois elementos, na procura por emular uma liderança popular nacional. Ao resgatar a carreira deste político conservador e indicar seu protagonismo naquela conjuntura, *Muda Brasil* alça Tancredo ao patamar de herói da

¹ Este período de sua doença e sua morte e a comoção nacional foram amplamente explorados pelo filme *O paciente: o caso Tancredo Neves*, lançado em 2018 e dirigido por Sérgio Rezende. Uma visão mais ampla da trajetória deste político pode ser encontrada no documentário *Tancredo: a travessia*, produzido em 2011 por Silvio Tendler.

pátria, cumprindo a missão hercúlea de pôr termo à longa ditadura no país.

Tancredo Neves é apresentado no filme como um homem moderado, de centro, conciliador, experiente e ético, o qual proclamaria seu ideal de governo enquanto uma síntese dos valores sociais de Getúlio Vargas e da preocupação desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek. Aliás, a edição do documentário chega a justapor imagens de Tancredo e Vargas, em uma espécie de comparação entre os dois políticos - segunda tentativa de equivalência. Ao fim e ao cabo, inclusive ajudado pelo contraste com Paulo Maluf, Tancredo Neves transformou-se no que se poderia chamar de “senhor união”, congregando uma gama de forças políticas nacionais, da esquerda à direita. Além disto, o peemedebista passaria a contar com o apoio de parcela da elite política civil e militar do regime, a qual se mostrava constrangida em apoiar o candidato do PDS, cuja pecha de corrupto já era difundida. A propósito, a figura caricata de Maluf chama a atenção no filme, servindo de pólo de negatividade em termos políticos, éticos e morais.

Um ponto a princípio paralelo à discussão, mas relevante, reside no retrato que *Muda Brasil* oferece acerca da relação entre políticos e mídia. Assim, temos um registro do difícil papel de jornalistas no Brasil, tendo de lidar com declarações absurdas,

tentativas de direcionamento e outros comportamentos bizarros de parcela dos políticos e militares. Constata-se ainda o comprometimento de alguns jornalistas e, particularmente, de empresas de comunicação, em notória subserviência ao governo ditatorial, uma postura adesista que dificilmente poderia ser imputada apenas às pressões políticas e às interdições da censura. Ao documentar o passado recente de alguns dos principais conglomerados de mídia do país, Oswaldo Caldeira lembra ao expectador a premência da transição e da mudança também nas redações, tendo em conta o papel basilar dos meios de comunicação em uma democracia.

Ainda com relação à narrativa de *Muda Brasil*, convém assinalar o lirismo político de sua trilha sonora, com destaque para *Coração de estudante*, bela canção de Milton Nascimento e Wagner Tiso, a qual acabou por transformar-se em uma espécie de hino das “Diretas Já”. Esta música é evocada de forma precisa e emocionante na edição do filme. Para além desta canção popular, a construção do documentário ainda mobiliza, em larga escala, cenas com a execução do hino nacional. A princípio, este tema pátrio seria utilizado tanto por grupos democráticos, como pelos membros da ditadura. Contudo, pode-se aventar que o filme contemplaria uma disputa no plano simbólico, registrando uma

transformação ou gradual transferência da legitimidade na evocação aos signos nacionais por parte destes pólos.

Nesta direção, cabe remissão ao depoimento do pianista Arthur Moreira Lima, o qual narra a situação que antecedeu uma apresentação sua na cidade de São Luís, às vésperas da eleição indireta. Na oportunidade, agentes da censura tentaram previamente impedir o músico de manifestar sua opinião sobre a disputa presidencial durante o show, sob argumento de não configurar esta apresentação como um ato político. De forma virtuosa e espirituosa, o pianista então anunciou que não se pronunciaria sobre o pleito naquele concerto, mas iria transgredir a lista de músicas autorizadas pela censura, executando sugestivamente o hino nacional brasileiro. Este episódio, bem como outros ao longo do documentário, denotam uma conjuntura em que os principais símbolos pátrios, até então largamente explorados pelo regime autoritário, começavam a ser tomados (ou talvez reapropriados) por forças democráticas, representando interessante inflexão em termos políticos e discursivos.

De modo geral, *Muda Brasil* permite o encaminhamento de uma discussão em torno do processo de transição para a democracia no país. Esta mudança política que poderia ser associada a transformações ocorridas em outros países do

mundo, os quais, a partir de meados dos anos 1970, comporiam aquilo que o analista estadunidense Samuel Huntington (1994) chamou de “terceira onda de democratização”. A despeito de eventuais similaridades e conjuntura histórica comum, estes países que rumaram para a (re)democratização guardariam diferenças relevantes em suas respectivas trajetórias de transição política. Assim, enquanto países como Portugal e Argentina, por exemplo, viriam a experimentar uma transição por colapso do regime autoritário, decorrência de crises internas ou derrota militar, o Brasil seria um dos principais exemplos na literatura de uma transição pactuada, ou uma transição por transação.

A noção de uma “transição por transação” remete a uma lógica negociada entre as partes, onde os detentores do poder mantêm-se em posição privilegiada ante a oposição, guardando capacidade de influenciar constantemente o processo de mudança política. Conforma uma situação na qual a elite autoritária toma a iniciativa da liberalização, controlando, com alguma estabilidade, os rumos e os limites desta transição para a democracia. Uma transição regulada e gradual que, apesar de supostamente se desenvolver de forma mais estável, tenderia a acarretar em inegáveis custos políticos e sócio-econômicos (Cf. SHARE & MAINWARING, 1986). Nestes termos, o caso brasileiro seria emblemático deste tipo de transição por transação, com

significativo controle do *timing* do processo nas mãos dos militares, além do viés elitista na condução das mudanças. No entanto, eventos políticos e mobilizações populares, a exemplo das massivas manifestações a favor da democracia documentadas por *Muda Brasil*, influenciariam os rumos da transição, alterando o (des)equilíbrio de forças.

A transição por transação pode ser visualizada melhor na comparação com processos de nosso vizinhos, como destaca o politólogo André Marenco (2007), em análise sobre as etapas necessárias para o processo de transição política na Argentina, Brasil, Chile e Uruguai. Um país teria de cumprir cinco condições ou eventos que comporiam a transição, a saber: 1) *início da liberalização*, com o regime fazendo o anúncio de uma agenda de abertura e de flexibilização de medidas autoritárias; 2) *governo civil*, quando haveria a substituição do regime autoritário por um governo distinto, controlado por civis; 3) *eleição presidencial direta*, com a vigência deste critério para a sucessão do governo; 4) *presidente de oposição ao regime*, quando uma liderança de contestação à ditadura elege-se mandatário; 5) *presidente de esquerda*, com a chefia do governo sendo assumida por político de esquerda, sem haver crise institucional ou vetos por parte de membros do regime anterior (MARENCO, 2007, p. 78-86).

Na comparação com alguns países do entorno, o caso brasileiro destaca-se pelo gradualismo no cumprimento destas cinco etapas de transição, além da longa extensão temporal entre a primeira e a última fase. Aliás, o primeiro evento deste processo, com a liberalização anunciada pelo ditador Ernesto Geisel em 1974, indicaria o sentido desta transição no Brasil: “lenta, gradual e segura”. A última condição somente seria alcançada no país em 2002, com a eleição do esquerdista Luiz Inácio Lula da Silva para a presidência. Por este ângulo, teríamos uma transição no Brasil de 28 anos, com uma vigência, portanto, mais longeva que a própria ditadura e seus 21 anos.

Uma interpretação assim é atribuída a pesquisadores da área da Ciência Política, muito em voga nas duas últimas décadas do século XX (Cf. SHARE & MAINWARING, 1986; STEPAN, 1988; LINZ & STEPAN, 1999), cuja ênfase nas mudanças de regime rendeu-lhes o epíteto de transitólogos e consolidólogos. Estes analistas estariam mais preocupados com a transição ou a consolidação que com o próprio regime democrático que se instaurara. Ademais, tais interpretações viriam a enfatizar os aspectos políticos e institucionais, bem como o “pacto” entre elites que embasaria a mudança de regime, em detrimento dos condicionantes econômicos e societários que influenciariam a retomada democrática (Cf. VITULLO, 2007). Não obstante estas

eventuais limitações analíticas, convém sopesar, à luz de *Muda Brasil*, alguns aspectos que poderiam ser considerados enquanto “legado” deste tipo de transição.

Talvez o aspecto mais chamativo ao expectador desta película, decorridos trinta e cinco anos de seu lançamento, consista na permanência de traços institucionais e de diversos agentes civis e militares no país. Um Executivo hipertrofiado representa relevante indício da manutenção de uma perspectiva que insiste em normalizar um desequilíbrio inter-poderes, com a preservação de elevada capacidade decisória e prerrogativas legislativas nas mãos da Presidência da República (FIGUEIREDO & LIMONGI, 2001). Ademais, persistem, bastante atuantes no cenário político-partidário nacional, figuras históricas da oposição ao regime civil-militar, bem como diversos dos chamados “filhotes da ditadura” - estes agora travestidos de “democratas” de ocasião, ou então assumindo sem pruridos seu viés autoritário. Neste sentido, o conservadorismo poderia constituir uma espécie de síntese do legado do processo de transição por transação no Brasil.

Este conservadorismo pode ser verificado também junto a instituições e agentes militares. A vigência de uma polícia militar que desumaniza sujeitos “suspeitos” representaria apenas a face mais evidente disto - sem, contudo, olvidar o histórico ainda mais

longevo de violências deste aparato repressor (Cf. PASSOS, 2008). A presença de Leônidas Pires Gonçalves, um general notoriamente vinculado à ditadura, como Ministro do Exército ao longo dos cinco anos do governo Sarney, configuraria um traço evidente de continuidade em relação ao regime anterior. Ademais, apenas em 1999 ocorreria a criação do Ministério da Defesa, com a subordinação dos chefes militares ao controle direto de um civil, dando cabo a outro traço do “legado” militar sobre a democracia brasileira em consolidação.

Muda Brasil registra a renitente interferência de militares sobre aquela sensível quadra histórica, controlando o *timing* do processo e configurando uma constante fonte de preocupações para o desfecho da sucessão presidencial. A película destaca que opositoristas enxergavam o risco de uma possível “virada de mesa”, uma reversão do processo de transição por parte de militares do regime. Os membros das Forças Armadas brasileiras estavam alertas ao que chamavam de “revanchismo” em curso na Argentina, temerosos de uma eventual responsabilização pelos atroz atos que cometeram durante a ditadura.

A propósito, a História mostrou que o temor do suposto revanchismo não se cumpriu... Aliás, ressalte-se que não se trataria de “revanche”, mas de responsabilização, de verdade, de fazer justiça perante os inúmeros e ignóbeis crimes cometidos

pela ditadura. A indenização das famílias de mortos e desaparecidos pela ditadura e, especialmente, a criação da Comissão da Verdade foram passos relevantes, mas talvez tardios e pouco efetivos para a necessária culpabilização dos agentes da repressão e para a reversão deste disseminado ideário autoritário no Brasil contemporâneo. Esta mentalidade reacionária ou cultura autoritária pode ser observada em sondagens de opinião, a exemplo dos alarmantes dados providos pelo Latinobarómetro. Neste *survey*, constata-se uma alta confiança dos brasileiros nas Forças Armadas, apesar de seu sombrio histórico ditatorial, o que contrasta com uma elevada desconfiança nas principais instituições democráticas, bem como no próprio regime democrático (LATINOBARÓMETRO, 2018, p. 50-55). Assim, chegamos a uma situação em que, resumidamente, teríamos no Brasil uma democracia sem democratas.

Assim, apesar das evidências em contrário, perceptíveis em *Muda Brasil* e demonstradas por diversos estudos, observa-se ainda a permanência do mito dos militares “apolíticos”. Esta concepção tende ainda a relativizar os inúmeros casos de violação de direitos humanos cometidos durante a ditadura, individualizando tais atrocidades, como se fossem excessos pontuais ou “casos isolados”. Um tipo de tese descolada da realidade, a qual ignora o patente fato de as Forças Armadas,

juntamente com agentes civis, terem controlado o Estado brasileiro durante vinte e um anos de autoritarismo. Neste sentido, pesquisas guiadas pelo conceito de “terrorismo de Estado” atestam o quanto a ditadura brasileira atuou de forma sistemática e institucionalizada na promoção de violência, tortura, morte e desaparecimento de inumeráveis pessoas (Cf. PADRÓS & MARÇAL, 2000; BAUER, 2006; GASPAROTTO, 2012). Ou seja, as diversas atrocidades cometidas ao longo da ditadura não seriam excepcionalidades meramente atribuíveis a um indivíduo ou mesmo a uma “linha dura”, pois constituiriam mais propriamente uma estratégia, uma política de terror instrumentalizada pelo Estado brasileiro.

Por outro viés analítico, a concepção de Forças Armadas “apolíticas” é algo que a historiadora Maud Chirio (2012), através de entrevistas e da remissão a discursos dos militares de então, também contestou cabalmente, mostrando a constância e a intensidade do envolvimento castrense com a política. Esta influência política dos militares brasileiros não se restringiria, todavia, ao último período autoritário. Um pensamento militar ultra-conservador passou, paulatinamente, a partir da virada do século XX, a se espalhar por setores da direita brasileira, a qual se tornou mais extrema. Esta agenda ideológica difusa e reacionária seria alavancada pela crescente polarização política decorrente

das manifestações de 2013 e da eleição de 2014. Além disto, diversos grupos desta direita militarista e (supostamente) cristã mostraram-se eficazes em suas estratégias de difusão deste discurso sistêmico de arraigado teor anti-comunista (Cf. CHIRIO & NOÛS, 2020), especialmente capilarizado através das redes sociais.

Enfim, sem necessariamente aderir ao argumento dos “transitólogos”, cabe melhor ponderarmos os efeitos deste padrão da transição política brasileira. O que nos permitirá - oxalá! - entender melhor o presente. Uma atualidade em que, trinta e cinco anos após a conjuntura retratada no documentário, temos como presidente um ex-militar e seu vice um general, além de diversos ministérios e centenas de cargos da alta burocracia federal ocupados por militares. Um presente em que há conservação e, inclusive, incremento de benefícios corporativos para militares, em completo descompasso com a subtração de direitos dos cidadãos civis. Quando temos, ainda hoje, uma polícia militar cujo trato com a sociedade é, no mínimo, problemático, haja visto seu assustador grau de violência contra civis e as evidências de torturas que persistem, além de sua letalidade - particularmente contra populações de periferia, pobre e negra. E não por coincidência, também é esta uma polícia que adoce e morre em grande escala no país.

Um presente em que temos significativa adesão de setores sociais à concepção de um ensino militarizado, entendido como suposta solução “desideologizante” ou alternativa didática para a educação pública da juventude. Uma quadra em que temos sondagens de opinião que verificam a ascensão de preferências por soluções autoritárias ante um cenário de fragilização dos alicerces da democracia representativa, em que incautos - saudosos da ditadura - evocam a descabida tese de que as Forças Armadas seriam um suposto “Poder Moderador” de nossa República. Quando temos políticos que manifestam pública louvação à última ditadura, com homenagens a notórios e abjetos agentes da repressão nos anos de chumbo, em atos que só podem ser classificados como infrahumanos. Aliás, a eleição de sujeitos que emitem tais juízos, realizando este tipo de apologia autoritária despudorada, certamente diz muito sobre a construção histórica de nossa sociedade e também sobre nossa transição política, onde questões levantadas pela película *Muda Brasil* mostram-se ainda urgentes e por demais postergadas. A recente subversão do lema “Muda Brasil”, apropriado por uma direita radical e autoritária, talvez sirva para nos lembrar dos elevados custos desta transição lenta, negociada e historicamente incompleta. O que sinaliza que esta jornada política por um país

democrático ainda será longa, e que a mudança carece de uma sucessiva e efetiva mudança.

REFERÊNCIAS

ABREU, Alzira Alves de (Org.). *Transição em fragmentos: desafios da democracia no final do século XX*. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

BAUER, Caroline Silveira. *Avenida João Pessoa 2050 - 3º andar: terrorismo de Estado e ação de polícia política do Departamento de Ordem Política e Social do Rio Grande do Sul (1964-1982)*. Dissertação (Mestrado em História) - UFRGS: Porto Alegre, 2006.

CHIRIO, Maud. *A política nos quartéis: revoltas e protestos de oficiais na ditadura militar brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

CHIRIO, Maud; NOÛS, Camille. La victoire de Bolsonaro à la lumière de l'histoire brésilienne. *Sens public*. 2020. Disponível em: <<http://sens-public.org/articles/1458>>. Acesso em: 10/07/2020.

FIGUEIREDO, Argelina Cheibub; LIMONGI, Fernando. *Executivo e Legislativo na nova ordem constitucional*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

GASPAROTTO, Alessandra. *O terror renegado: a retratação pública de integrantes de organizações de resistência à ditadura civil-*

militar no Brasil (1970-1975). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2012.

HUNTINGTON, Samuel. *A terceira onda: democratização no final do século XX*. São Paulo: Ática, 1994.

LATINOBARÓMETRO. *Informe 2018*. Santiago de Chile: Corporación Latinobarómetro, 2018. Disponível em: <<https://www.latinobarometro.org>>. Acesso em: 15/06/2020.

LINZ, Juan J.; STEPAN, Alfred. *A transição e consolidação da democracia: a experiência do Sul da Europa e da América do Sul*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MARENCO, André. Devagar se vai ao longe?: a transição para a democracia no Brasil em perspectiva comparada. In: MELO, Carlos Ranulfo; SÁEZ, Manuel Alcántara (Org.). *A democracia brasileira: balanços e perspectivas para o século 21*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

PADRÓS, Enrique Serra; MARÇAL, Fábio Azambuja. Terror de Estado e Doutrina de Segurança Nacional: os “anos de chumbo” no Brasil e na América Latina. *Ciências & Letras*. Porto Alegre: FAPA, n. 28, jul./dez. 2000.

PASSOS, Tiago Eli de Lima. *Terror de Estado: uma crítica à perspectiva excepcionalista*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - UnB: Brasília, 2008.

SHARE, Donald; MAINWARING, Scott. Transição pela transação: democratização no Brasil e na Espanha. *Dados: Revista de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: IUPERJ, v. 29, n. 2, 1986.

STEPAN, Alfred (Org.). *Democratizando o Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

VITULLO, Gabriel Eduardo. *Teorias da democratização e democracia argentina contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

“NÃO TEM COMO DAR ERRADO”: EDUCAÇÃO PÚBLICA NO BRASIL NA SÉRIE *EDUCAÇÃO.DOC* (LAÍS BODANZKY E LUIZ BOLOGNESI)

*Marina Di Napoli Pastore
Flávia Ferreira Pires*

Nos últimos anos, discursos envolvendo a educação e a participação da criança e da comunidade no processo escolar têm ganhado palco a partir de entendimentos diversos de que a multiplicação de saberes e a incorporação de conhecimentos transversais e plurais integram as práticas afirmativas escolares. Ao encontro destas formulações, a série *Educação.doc*, dirigida pelos cineastas Luiz Bolognesi e Laís Bodanzky, lançada em 2014, nos coloca como pergunta central se é possível uma educação pública de qualidade no Brasil. Através de uma viagem literal e metafórica por várias experiências educacionais em território nacional, os cineastas nos fazem refletir sobre o cotidiano de algumas escolas públicas que oferecem um ensino diferenciado, pautado nas realidades locais, em diálogo com as comunidades, nos fazendo questionar quais são as possibilidades de mudanças no cenário da educação nacional. Dividida em cinco episódios, a série retrata escolas a partir da voz de alunos, professores, diretores, mães, pais, agentes do Estado, atores e músicos que frequentaram a escola pública, e pesquisadores.

Em 2014, embora o número de alunos matriculados fosse de 40 milhões, no ranking mundial da educação o Brasil ocupava a 88ª posição. Tal dado mostra que, apesar de o acesso à escola ser uma realidade, a qualidade do ensino não o é, o que remete a altos índices de abandono e evasão escolar por parte significativa dos alunos: temos, no Brasil, uma taxa de sobrevivência escolar (percentual de alunos que concluíram o Ensino Médio) de 50%. Viviane Senna, do Instituto Ayrton Senna, faz uma reflexão importante sobre a taxa de sobrevivência escolar: “existe alguma doença que mata metade dos pacientes? [...] nem mesmo a peste bubônica matou 50% dos infectados”, concluindo que, no processo escolar, há um “extermínio” de 50% dos alunos ao fim do ciclo do Ensino Médio, ou seja, a cada 10 alunos que ingressam na escola primária, apenas 5 terminam o Ensino Médio.

Embora as crianças estejam na escola, isso não significa que elas aprendam. Como transformar essa realidade? É através também dessa questão que a série nos faz mergulhar em diversos cenários brasileiros, pontuados principalmente pelas desigualdades e falta de estrutura básica, retratando a realidade de escolas que têm mudado essa perspectiva marcada pela evasão e abandono escolares. As escolas possibilitam que os alunos, juntamente com pais, professores, diretores, secretários da educação, governantes, e com suas comunidades, construam uma

ampliação das visões de mundo possíveis. Aqui o sonho é o grande condutor dos fazeres concretos, ancorado às políticas públicas, educacionais, e com a participação legal e da sociedade civil.

O episódio 1, nomeado “Levanta o braço”, inicia com a filósofa Viviane Mosé questionando: *“que tipo de ser humano eu quero formar? Que valores essa escola carrega, quer e incentiva? O que eu penso do mundo, da sociedade? Que sociedade eu quero ter?”*. É com essas indagações que somos conduzidas a um mergulho nos cotidianos escolares e às realidades de escolas na região da Chapada Diamantina. Dentre os primeiros apontamentos, são trazidos os condicionantes sociais, como a elevada taxa de alfabetização em contraste com as situações socioeconômicas do território, tendo como principal marca a condição de serem escolas em áreas rurais, pobres e em localidades com baixo IDH. Até 2003, a região tinha um dos piores índices nacionais em educação. Reverter este cenário tornou-se o principal objetivo dos educadores da região e, como pontapé inicial, foi desenvolvido amparo técnico e político, com a formação de equipes técnicas internas comprometidas com o trabalho de ensino-aprendizagem que buscasse os alunos e seus saberes, através de formação de professores locais e de incentivos governamentais para o fortalecimento da rede e da

compreensão de que um ensino de qualidade se faz através de compromissos firmados entre todos os envolvidos.

Exemplificando essa questão, destacamos o Fórum da Educação, conhecido como “dia D”, em que se reúnem os candidatos aos cargos governamentais, a comunidade, os professores, os diretores e os governantes em exercício, para levantarem os pontos positivos e o que precisa ser mudado na educação dos municípios, pensando a qualidade e melhoria dos serviços destinados à população. Ao fim da reunião, é assinado um documento por todos os presentes, firmando o compromisso com a educação e com o que foi discutido, fazendo com que a educação pública seja de/para/com todos. Reflete-se sobre o papel da gestão pública na manutenção e na continuidade escolar, e que uma educação de qualidade só é possível quando as vozes e saberes das comunidades estão articulados com as escolas, permitindo que o entendimento e compreensão do que é público seja de todos, e que a escola seja de quem a faz.

Num misto entre dados e paisagem, as cenas trazidas mesclam o cerrado com as potências e vivências de momentos marcados por faltas e por abundâncias. Ao trazer as falas dos alunos e dos professores sobre os processos escolares, a avaliação é pontuada como uma das formas de “*saber o que sabem os alunos e como ensinam os professores*”, sendo que o uso

de provas passa por uma compreensão de busca da consolidação do conhecimento, ou seja, mais do que ser uma forma avaliativa sobre o aluno, o fazer prova permite que todos os envolvidos no percurso escolar (alunos, professores e diretores), sejam capazes de colocar aquilo que aprenderam através do desenvolvimento de concentração, de habilidades cognitivas e de memória, buscando saber o que sabem os alunos daquele município, bem como o que ensina e como ensinam os professores. A prova, neste contexto, passa também por uma reestruturação e acaba por englobar quem participa da educação como um todo.

Com notas superiores à média nacional no Índice de Desenvolvimento da Educação Básica (IDEB), uma avaliação que mede a qualidade do ensino das escolas públicas brasileiras, foi constatado que compartilhar saberes e planejar situações, onde se valoriza a formação continuada e o acompanhamento de todos os participantes do que é a escola e de quem a faz, é um dos caminhos de mudança e compromisso com a educação.

Imersos nessas questões e reflexões, adentramos o episódio 2, intitulado “Diretor de harmonia”. Tião Rocha, historiador e antropólogo, relata uma passagem pessoal logo no início de sua carreira como professor. Citando um aluno, Álvaro, que estava na 7^a classe, Tião mescla momentos de preparação de aulas e debates sobre fatos históricos com o desafio de ensinar

alunos tão estimulados, como era Álvaro, sempre interessado em aprender mais. É com a morte de Álvaro, um suicídio, que Tião Rocha se questiona sobre o ensino e sobre sua profissão, tirando daquela tragédia um novo modo de encarar a educação e o que ela carrega, *“aquilo marcou profundamente. [...] Eu estava tão entretido em ser professor, em ensinar a Revolução Francesa, a Industrial, que não tive tempo de estudar a história dele. [...] Eu vou aprender para sempre, não vou perder mais nenhum. Eu quero que a história mundial se dane! Só faz sentido se eu aprender a história de cada um”*. Uma verdadeira transformação só seria possível conhecendo a história de cada um de seus alunos, reconhecendo-se no outro e fazendo-se humano.

O rapper Emicida, que foi aluno de escola pública, reflete sobre sua vida escolar: no 1º ano *“[a professora] separava os alunos por cor. Os pretos eram no fundo, e os branco na frente, sacou? Eu cresci numa escola do ‘apartheid’, mesmo sem ter o ‘apartheid’ no Brasil. Quer dizer, existia o ‘apartheid’ mas não era uma lei, era o hábito. E é muito mais difícil você conviver com o hábito do que com uma lei”*. Quais práticas são reforçadas e de que modos as crianças são postas em situações de exclusão e de violações também dentro das escolas, lugar que é conhecido, geralmente, por ser “o lugar da criança”, onde ela passa parte importante do seu tempo? Como nós, enquanto educadores e

peessoas que trabalham com as crianças, nos dispomos para os enfrentamentos dessas situações? Como proporcionamos práticas significativas para os alunos a partir de cenários em que situações assim ocorrem?

A escola não poder ser apartada das realidades sociais, das quais o sofrimento dos alunos seja silenciado; a escola tem que ser um lugar de escuta, de cuidado, de entendimento e de ampliação dos projetos de vida, em que as histórias pessoais se interconectam e importam. A escola é, portanto, um dispositivo de poder e de ensino, mas que só faz sentido se também fizer para os alunos, alinhando-se aos seus contextos, suas histórias e compreensão de suas vidas.

Como exemplo de escolas que aderiram ao movimento de mudança e de compreensão da história do outro como parte do processo pedagógico, em que as diversas histórias importam e que só se faz educação com a comunidade presente, o documentário traz duas escolas públicas como exemplo: a Escola Municipal de Ensino Fundamental Campos Salles, na comunidade de Heliópolis, em São Paulo, e a Escola Epitácio Pessoa, em Andaraí, no Rio de Janeiro. Marcadas por altos índices de violência e mortes de jovens negros em suas comunidades, bem como pelo tráfico de drogas, somos envolvidas por outras histórias, em que alunos, diretores, professores e comunidades,

numa partilha comum, complementam-se. Como principal ponto levantam que *“a escola deu uma virada quando abriu as portas”*, trazendo para a reflexão a importância de não permitir que os muros sejam também barreiras para a comunidade estar na escola e vice-versa, possibilitando uma prática dialógica e horizontal. Literalmente, a escola de São Paulo derrubou o muro que separava a comunidade da escola e permitiu uma aproximação com a vida além muros.

A “virada” escolar também nos faz refletir sobre a imagem dos alunos como sujeitos de direitos, participativos e agentes ativos das suas histórias. A ética na educação se torna real quando está alinhada à transformação social, que só se faz possível a partir do entendimento de que todos são responsáveis pelas mudanças, de alunos à diretores, entrelaçados em conhecimentos e saberes, em histórias e vivências. Ao final do episódio, Tião Rocha afirma que *“a única escola no Brasil que nunca sofreu um rompimento ou uma crise é a escola de samba”*, trazendo a metáfora de que, na escola, é preciso mais harmonia e menos punição, onde os valores são apreendidos no coletivo.

Partindo do conceito de dialogia e de transformação, e considerando as realidades diversas, tendo como palco o mundo dos alunos, Paulo Freire abarca discussões sobre as leituras possíveis a partir das vivências em situações reais. Nesse mesmo

diálogo, Pastore e Barros (2018) discutem a necessidade dos educadores se abrirem à possibilidade de uma intervenção em que “a presença de atitude compreensiva do mundo do educando e do respeito ao universo de conhecimento é indispensável para que a educação tome a criança como integrante importante na construção da sociedade à qual pertence” (PASTORE; BARROS, 2018, p. 165).

Ao compreender que a educação passa pela ética da harmonia e da necessidade de ouvir, enxergar e dialogar com a comunidade, acolhendo-a e permitindo a ampliação da escola e sua extensão com a vida, o episódio 3, “Eu acredito”, inicia com a história de Francielle de Brito, aluna da escola municipal Augustinho Brandão, em Cocal dos Alves, Piauí. Num contraste entre a escola e a sua casa, em deslocamentos de cenários e estruturas, o diálogo se dá em sua residência: casa simples, com copos de alumínio ao fundo e sem muitos móveis ou mesmo espaço. Francielle conta que, criada apenas pela mãe e vivendo com mais irmãos, usa do exemplo materno de dificuldade e do abandono paterno, ancorado ao desejo de sua mãe de vê-la formada, para buscar um outro caminho para si. Partindo da afirmativa de que *“se você tem conhecimento, a educação adequada, você pode chegar a qualquer lugar do mundo, se você quiser, se você se interessar”*, Francielle crê na escola e na

educação como porta de entrada e de amplitude, onde ver o mundo é possível, a partir da coexistência do mundo dos alunos. Partindo deste relato, o episódio narra, junto aos atores sociais, o histórico de 3 escolas públicas em 3 regiões distintas: Escola Augustinho Brandão, em Cocal dos Alves (Piauí), algumas escolas, de forma geral, em Sobral (Ceará), e a escola Municipal Santa Rita de Cássia, em Foz do Iguaçu (Paraná).

Sonhar é a locomotiva de embarque das mudanças, mas que só são concretas num esforço e trabalho de muitas mãos e desejos reais que passam pela compreensão da educação enquanto prática pedagógica e de possibilidade de construção de mundos novos, na qual a aderência dos alunos às escolas faz parte, também, de mudanças estruturais. Em Cocal dos Alves, ao “*fazer os alunos sonharem*”, estes são levados a outras realidades, em que sonhos e desejos tem o objetivo de tornarem-se reais, como o de ingressar numa universidade e se tornar médica, cujos projetos pedagógicos criados em coparceiras entre escolas, sistema educacional e comunidade permitem a ampliação das realidades possíveis. Em João Pessoa, a Escola Viva Olho do Tempo trabalha na mesma perspectiva. Mestra Doci, idealizadora da escola, conta que ainda menina ouviu da mãe que “*pobre não sonha*”. O objetivo da escola é reunir pessoas que possam sonhar

juntas – crianças e adultos, e tem dado certo (TOLENTINO, 2016; MENDONÇA & PIRES, 2020).

Como pensar numa escola transformadora se quem está em sua gestão não acredita na sua potencialidade? Foi com este questionamento que, em 2001, em Sobral, o sistema educacional passou por mudanças, incluindo concursos e envolvimento da comunidade no processo de seleção dos novos diretores (75% das vagas antigas foram compostas por novas pessoas). A bandeira levantada foi, de acordo com o diretor Estalber Amarante Vieira, a de *“fazer com que as pessoas se apaixonassem pelo processo”*, numa compreensão de que *“são as pessoas que fazem a escola”*. Nessa mesma linha, a rede pública de educação de Foz do Iguaçu é citada pelos altos níveis de qualidade atingidos e a transformação apoiada no envolvimento entre escola, comunidade e Secretaria da Educação, nos fazendo pensar que só há mudança se todos os setores forem envolvidos e ouvidos, e que só há educação se for compartilhada.

Investir na educação é também investir nos espaços físicos, em ações pedagógicas e numa gestão democrática que possibilite novos horizontes de estudo, permanência e continuidade onde vemos, assim como no documentário, as diferenças sociais não sejam também uma marca dentro das escolas. É preciso uma virada no pensamento e na chave

educacional para que tais ampliações, bem como suas ações, sejam concretas.

O 4º episódio, denominado “Linha na pipa”, inicia com a narração da filósofa Viviane Mosé sobre a história da educação no Brasil desde os tempos coloniais como projeto catequizador e de dominação dos corpos pelos Jesuítas. A educação nacional não foi desenvolvida com base no pensamento crítico da realidade e se preservou assim ao longo dos séculos, com uma breve mudança durante a Semana de Arte Moderna de 1922, em que o pensamento, como ferramenta, era colocado em cena: fazer escola era permitir o pensamento crítico e a educação transformadora. Porém, com a Ditadura Militar, houve um retrocesso, em que a perseguição aos estudiosos, professores e a queima de livros passaram a ser a marca não apenas daquela época, mas de uma cultura instaurada que, ainda presente, compreende que a escola não deve fazer pensar, mas formar seres humanos funcionais e destinados aos serviços exigidos. Com esses dados históricos colocados, o cenário que se tem da educação brasileira requer esforços e mudanças drásticas de perspectivas, enfrentando a persistência de um padrão colonial ainda na atualidade da educação nacional, entendendo que o momento da virada e da transformação é o agora.

Com este princípio da transformação, a escola pública Monsenhor Padre São Miguel de Santa Rita Mochón é apresentada como um *“exemplo impressionante de sucesso”*. Localizada numa comunidade no Rio de Janeiro, em uma área com altos índices de violência, a escola conseguiu se reinventar e tornar-se um lugar em que os alunos *“gostam de estar e tem prazer de estudar”*: *“a escola é melhor que minha casa”*. Essa fala de um dos alunos que aparece em cena remete à ideia da escola como refúgio da casa, onde situações de violências e de não-lugar são frequentes.

Com a escola como lugar de outras vivências, em que outros papéis e formas de ser possam ocorrer, possibilita aos alunos, crianças e adolescentes sentirem-se acolhidos e explorar seu potencial; é colocar os alunos, sejam as crianças e os jovens, como protagonistas dos seus processos, em que uma prática pedagógica que afirme a presença das culturas e dos múltiplos saberes se reabra como possibilidade de construção de um novo olhar para as crianças e para os caminhos que a escola pretende seguir (PEREIRA, 2013).

Se o intuito da escola é, então, conquistar o aluno tornando-o presente na sua construção, é preciso *“conquistar o aluno na 1ª semana de aula. Eu sempre digo: se você conquista o aluno na primeira semana, você tem ele pro resto da vida”*, como

afirma o professor Walmir Nunes Junior. Linha na pipa, como é nomeado o episódio, é uma metáfora para o fazer escolar, que coloca o aluno como sujeito, participante e ativo, bem como o professor como sujeito transformador. É papel também da escola reconhecer os pontos de vista e as liberdades dos alunos, possibilitando trocas e produção de conhecimentos no âmbito escolar. Dar linha na pipa é deixar a pipa voar..

Com um cenário que envolve também a violência e o tráfico, a vida de muitos dos estudantes é marcada pela referência ao *“cara armado, ou do que está vendendo drogas”*, como argumenta Marcel Costa, professor. Ygor Luiz, aluno da escola, nos permite visualizar essas referências quando traz para o debate a realidade dos adolescentes que vivem na comunidade e sua própria história de vida, em que a falta de opção e de apoio são alguns dos principais pontos levantados por ele. A escuta ativa da escola e olhar atento dos professores e da diretora são diferenciais importantes para a mudança no cotidiano e para a reversão das situações de dificuldades que, embora não desapareçam, possibilitam o surgimento de novas histórias de vida, com finais a serem ainda escritos.

Como ilustração, o documentário apresenta uma fala de Emicida, em que o cantor conta que, quando estava na 5ª série, sua avó o tirou da escola e ele conheceu os quadrinhos. Quando

retornou à escola, uma professora, Rita de Cássia, teve a sensibilidade de olhar para isso e desenvolver um projeto para ele envolvendo os quadrinhos como forma de aprendizagem. Em diálogo com o exposto na escola Muchón, Emicida afirma que “*a escola não pode se tornar uma barreira para as coisas legais*”, e que, para um ensino significativo, bons professores fazem a diferença.

A escola é o lugar do diálogo, do acolhimento e de múltiplas histórias, individuais e plurais, dos alunos, professores, diretora e comunidade. Permitir as trocas, a interdisciplinaridade e os envolvimento diversos é o caminho para um projeto educacional que tenha como propósito a mudança e a viabilidade para tal, envolvendo diversas linguagens e racionalidades, sendo a escola o principal motivador.

Por fim, o último episódio da série, “Escola do futuro”, suscita uma reflexão sobre a escola que se pretende ter a partir das práticas presentes. “Como será a escola do futuro?” é a questão que nos guia e nos faz mergulhar em suas diversas possibilidades. Tião Souza responde que “*no futuro a escola será sem escola!*”; ou seja, sem sala, sem muros, sem uma estrutura fechada de escola tal como conhecemos hoje, baseada no diálogo com e na comunidade, com o que concordam alguns dos entrevistados. Derrubar as barreiras que segregam e separam as

escolas da vida é o primeiro aspecto para se pensar em uma educação que vá ao encontro do aluno e da comunidade. Os espaços de significação e de pertencimento das crianças e jovens não podem estar segregados de um processo educacional onde a escola é palco.

Além da relação ensinar-aprender, em que a vida não pode estar apartada da escola e vice-versa, outros pontos levantados sobre a escola do futuro dizem respeito: 1) à valorização dos saberes dos alunos; 2) à escola como lugar que não apenas passe informação, mas que dialogue com as realidades e que permita uma circulação e formação para a vida; 3) à relação professor-aluno, em que o professor também aprende no processo e compartilha saberes; 4) à valorização dos professores e dos funcionários da educação com bons salários, boa formação e treinamento continuado; 5) ao uso dos diversos saberes e tecnologias em favor da educação, onde haja um equilíbrio entre capacitar e produzir conteúdo com a vida, numa compreensão que o mundo requer não apenas “capacidade cognitiva”, mas também habilidades emocionais, na qual o encontro e a disponibilidade entre professor e aluno são potência criadora.

Alguns alunos refletem sobre o tipo de escola e educação ofertadas, em que só faz sentido se forem para a vida. Francielle de Brito pontua que *“a melhor escola não é a que tem notas mais*

altas, porque são números. Seria uma melhor escola se ensinasse, além disso, as pessoas a serem cidadãs. As pessoas a conhecerem seus direitos e seus deveres. Porque o Brasil não precisa só de números; o Brasil precisa de jovens formados, porque nós somos o futuro, nós precisamos instruir esses jovens na cidadania para nós termos um futuro melhor no Brasil". Torna-se urgente pensar a criança do agora, no tempo presente, e não a criança que a escola vai formar no futuro, como um adulto responsável, mas sua formação enquanto cidadã e suas práticas a partir dos contextos e tempos reais e presentes.

Se buscarmos os modos como as escolas estão sistematizadas, para além dos direitos e deveres, e a abrangência em suas potências, com uma compreensão de que ela é também aquela que ensina valores, ética, a ser humano, e não a que apenas cumpre um papel de repassar informações, passaremos a incorporar o sensível e os momentos do encontro, rompendo com os estereótipos dos processos passados e atuais (FREIRE, 1989; PEREIRA, 2013). Ao criar conteúdos significativos e com sentido, a escola passa a ser mais que memorizar e aprender, sendo ponte entre a vida e a convivência com as pessoas, como nos conta Francisca de Brito, mãe de Francielle, e como complementa Raquel Foresti, professora de uma escola em São Paulo, ao dizer que *"a educação tem que ser escola para a vida"*.

Quando a educação e a escola são pensadas, planejadas, arquitetadas e colocadas em prática, não tem como dar errado: é fruto de esforços e sonhos no caminho da concretude. O que conduz a mudança e a transformação da educação é a compreensão de um Brasil diverso, plural e contextualizado, do qual a educação não pode estar apartada das realidades. Exatamente como não há uma infância, a não ser no plural, infâncias, e assim como os sujeitos que nela habitam são diversos e com necessidades diferentes, as crianças, as escolas devem estar atentas aos contextos em que estão inseridas e produzir soluções pontuais para suas necessidades e demandas reais, com o envolvimento das comunidades, como nos mostra a série.

Afinal, a escola no campo não pode ser a mesma da escola nas comunidades das grandes cidades, mas deve, como projeto educacional comum, possibilitar que as crianças estejam preparadas para a vida, qual seja ela. Nesse sentido, esperamos que o diálogo constante com seus contextos, realidades e oportunidades, em que a educação, como prática da liberdade e de transformações possíveis (FREIRE, 1987), encontre as crianças, jovens, professores, diretores e comunidades.

REFERÊNCIAS

Educação. Doc. Laís Bodanzky e Luiz Bolognesi. Produção: Buriti filmes. Série de documentários com 5 episódios. Duração de 26 minutos cada. 2013. Estreia em 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZnUuFzD1xEg&feature=share&fbclid=IwAR1g3aMdG5L9vixOkP8BPPtDtefy6Lz3boPRSGJ3T5pIy50JxEbJ5RLlZfo>

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. *Educadores de rua: uma abordagem crítica*. Bogotá: UNICEF, 1989.

MENDONÇA, Karla; PIRES, Flávia F. *No tempo dos Tambores*. João Pessoa: Ed. da UFPB, 2020.

PASTORE, Marina Di N.; BARROS, Denise D. Vivências e percepções acerca da educação em Moçambique: Olhares etnográficos em uma escola primária no bairro da Matola A. *Cadernos de Estudos Africanos*, v. 35, p. 149-169, 2018.

PEREIRA, Maria Amélia. *Casa Redonda: encontro de aprendizes*. 2013. Disponível em: <http://www.acasaredonda.com.br/pagina/12>. Acesso em: 30 jun. 2020.

TOLENTINO, Átila Bezerra. *Espaços que suscitam sonhos: narrativas de memórias e identidades no Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo*, 2016. 218 f. Dissertação, (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

NARRADORES DE JAVÉ: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DO OFÍCIO DO HISTORIADOR

Daniela Oliveira Silveira

“Esta era a idade da inocência e os historiadores caminhavam no Jardim do Paraíso, sem um fragmento de filosofia para cobri-los, nus e sem vergonha diante do deus da história.”
CARR, Edward Hallet. *Que é história?*

O Vale de Javé encara o que parece ser seu maior dilema: salvar-se da inundação escrevendo sua história ou deixar que a inundação leve sua história. Defino assim a trama apresentada por Eliane Caffé em seu filme *Narradores de Javé*. Sob a narração do personagem Zaqueu, a película conta a história de Javé, um vilarejo do sertão nordestino, que será inundado a partir da construção de uma usina hidrelétrica. O vilarejo parece ter importância somente para quem lá vive, pois o personagem Vado lembra o que foi dito pelos engenheiros da usina: “[...] explicando pra gente os ganho e os progresso que a usina vai trazer. Vamos ter que sacrificar uns tantos pra beneficiar a maioria. A maioria eu não sei quem são mas nós é que somos os tanto do sacrifício, né não, Zaqueu?”, portanto, os moradores de Javé serão os únicos a tentar salvá-la do seu fim. Na tentativa de salvaguardar o povoado, Zaqueu, após uma conversa com os responsáveis pela construção da usina, apresenta aos “javélicos” o que lhe parece a

solução: escrever a história verdadeira de Javé. Ainda segundo o mesmo personagem, a saída é registrar a “história das origens” de Javé, “isso que vocês vivem contando e recontando”, “isso é patrimônio, isso é história grande”. Para dar conta de tal desafio, é convocado um dos únicos moradores que sabe ler e escrever, Antônio Biá. Com isso, temos as aventuras e desventuras do pretense escritor da “grande história do Vale de Javé”.

Não sou crítica de cinema e nem tenho nenhuma pretensão de sê-la. Na verdade, em uma rápida pesquisa podemos encontrar muitas resenhas dos mais variados especialistas e/ou críticos acerca do filme. Estas, de modo geral, referem-se a aspectos ligados à discussão dos diversos conflitos que o drama traz, como, por exemplo, as incansáveis dicotomias entre o tradicional e moderno, a escrita e a oralidade, o centro e a periferia, os *outsiders* e *insiders*; e, claro, associados aos aspectos diretamente ligados à sua produção. Indiscutivelmente, estas questões estão apresentadas ao longo do filme e são discussões legítimas no contexto do mundo contemporâneo. Porém, o que escrevo aqui toma um caminho um pouco diferente. Na realidade, gostaria de tecer algumas impressões de quem tenta pensar um pouco sobre o ofício do historiador e que, ao deparar-se com esta produção, sentiu-se estimulada a refletir acerca das seguintes

interrogações: Antônio Biá poderia ser “confundido” com um historiador? Se Antônio Biá fosse historiador, teria salvado Javé?

Bem, ao longo da trama, nos é apresentada, a todo momento, a preocupação dos personagens em escrever uma história que seja “a grande história do Vale de Javé”, e não as “patacoadas” que, segundo Zaqueu, são contadas, há muito, por seus moradores. E ao ser questionado como vão “juntar as histórias que estão espalhadas na cabeça do povo”, o mesmo personagem vaticina que esta escrita deve obedecer a um método científico e contar com provas, igualmente, científicas. Neste sentido, quando indagado por um morador sobre o que é um trabalho científico, o próprio Zaqueu explica: “trabalho científico não pode ter patacoada mentirosa que cês inventam.” Não posso negar que, grosso modo, estas falas levaram-me a reviver a grande certeza dos historiadores do século XIX: é possível escrever a verdadeira história a partir da descrição de fontes fidedignas. Claro que estou apresentando de forma simplificada e despretensiosa a ideia de história dos positivistas franceses e dos empiristas ingleses; mesmo assim, acho que este é um começo para pensarmos nosso filme.

SOLUÇÃO PARA JAVÉ, PROBLEMA PARA ANTÔNIO BIÁ

Como já comentei acima, a solução encontrada para salvar Javé era escrever sua “história grande de valor”. A ideia foi apoiada por todos e só poderia ser levada adiante pelo mais popular letrado do povoado – Antônio Biá. Biá é um morador muito especial porque além de saber ler e escrever (e definir-se a si mesmo como “intelectuário e alcoólatra”), ou melhor, por saber ler e escrever, mora afastado de todos. Todavia, para garantir seu emprego na agência dos Correios, outrora precisou incrementar o fluxo de cartas a partir da troca de algumas informações (“cartas futriquenta”, segundo Zaqueu) acerca do cotidiano do povo de Javé. A circulação de tais informações não agradou seus conterrâneos e Biá acabou tendo de se refugiar às margens do vilarejo. No entanto, agora, Antônio Biá tem a chance de redimir-se diante de todos, salvando Javé da inundação.

É então que Antônio Biá apresenta-se a Zaqueu “todo escovado e lustrado” portando uma encadernação grossa e pomposa onde escreverá o que chamam de “livro da salvação”, e assim passa seus próximos dias ouvindo diversos testemunhos acerca da “história grande de Javé”. Porém, o que seria a solução ideal para todos vai transformando-se em um grande problema para o protagonista. Ao que parece, este escritor esperava escutar a história verdadeira de seus testemunhos e compilá-la em seu livro,

assim como propunha Leopold von Ranke, no século XIX, ao definir a tarefa do historiador como “apenas mostrar como as coisas efetivamente aconteceram” (RANKE Apud CARR, 1976, p. 12).

No entanto, Biá, ao longo do filme, vai deparando-se com o limite desta ideia de como deve ser escrita a “a grande história do Vale de Javé”. Como não havia um arquivo no povoado, ou melhor, não havia sequer um documento escrito acerca de sua origem, a saída encontrada pelos personagens foi entrevistar moradores que diziam ter alguma ligação familiar com os primeiros moradores da vila. E assim fez Antônio Biá. O problema, então, é que a cada novo testemunho ouvido uma nova versão acerca das origens do povoado ia sendo apresentada. E, então, como escrever a “história verdadeira”?

Em realidade, os testemunhos acerca das origens de Javé podem ser identificados com a ideia do *martus* dos antigos gregos:

E a testemunha, então, chamada *martus* em grego? A etimologia leva-nos ao radical de um verbo que significa lembrar-se [...] grego *merimna*, que originou *memor* (*ia*) em latim. Quando, no momento de pronunciar um juramento, ainda na epopeia, chamam-se os deuses por testemunha [...] estes são convidados não a ver, mas a ouvir os termos de um pacto. Trata-se também de ouvir e de guardar na memória. (HARTOG, 2001, p. 22-23)

Sendo assim, os testemunhos de Vicentino, Deodora, Firmino e pai Cairá têm autoridade porque foram ouvidos e não vistos. Não se trata de testemunhas oculares e sim de testemunhos que ouviram, que trazem em sua memória o que lhes foi contado.

E o problema de Biá só aumenta... Cada testemunho traz ao escritor suas memórias que retomam pontos comuns, porém, mostram muitas diferenças. Seu Vicentino, o primeiro a ser ouvido, por exemplo, antes de começar sua rememoração, encaminha-se a uma velha caixa, benze-se e pega uma garrucha. Aponta a garrucha, que teria pertencido a Indalécio (o fundador do vilarejo), para Antônio Biá e destaca a autoridade do seu testemunho lembrando que: “[...] é quase certo que eu seja descendente indireto daquele nobre chefe de guerra.” E, a partir disso, passa a descrever a saga dos guerreiros guiados por Indalécio que haviam sido expulsos de suas terras por Portugal.

O segundo testemunho é de Deodora que, a exemplo do anterior, antes de iniciar seu depoimento, credencia sua autoridade enquanto testemunha legítima e fidedigna mostrando uma marca no dorso que, segundo ela, todos os descendentes de Mariadina trazem. Mariadina é descrita por Deodora como a mulher que acabou por guiar e encontrar a nova terra para o povo de Indalécio, pois, segundo ela, este estava muito ferido e

incapaz de liderar a busca. Na sequência, Firmino toma da cena e passa descrever sua versão, lembrando um Indalécio que sofria de disenteria e uma Mariadina histérica. Ainda assim, Firmino, apesar de não mostrar nenhuma prova, diz a Biá tem prova científica de tudo que aconteceu, o que garante autoridade à sua fala.

É neste momento, o filme apresenta um momento de tensão entre os personagens. Impõe-se uma disputa entre os testemunhos divergentes e Antônio Biá é chamado para resolver a tensão e decidir qual das memórias é a mais fidedigna. Aqui, penso nosso pobre escriba como o *histôr* da antiguidade:

Intervindo nos dois casos em uma situação de litígio, o *histôr* é não aquele que, apenas com sua intervenção, vai resolvê-la, arbitrando entre duas versões conflitantes, mas, antes, acredito, o aval (para o presente e mais ainda para o futuro) daquilo que ficar convencionado pelas duas partes. Antes de ter olhos, o *histôr* deve, portanto, ter ouvidos. (HARTOG, 2001, p. 22)

Neste sentido, faz-se mister evidenciar a diferença que se estabelece entre o *histôr* e o *martus*:

Mas então qual a diferença entre *histôr* e *martus*, se ambos têm em princípio (não se trata de dizer somente) ouvidos? [...] O *histôr*, que intervém em uma situação de litígio, é requerido pelas duas partes, escuta ambas, ao passo que o *martus* só se preocupa com um único lado, mais exatamente, há apenas um. (Ibid., p. 23)

Assim, em meio a tantas memórias, Antônio Biá, visto por seus conterrâneos como árbitro que resolverá a disputa e definirá qual a verdade acerca das origens de Javé, acaba por ouvir outros depoimentos para, mais tarde, resolver o litígio.

Outra ideia interessante que podemos discutir a partir das lembranças dos “javélicos” está ligada a especificidade da fonte a ser usada por nosso historiador (?). Como já foi mencionado, Javé não conta com arquivo ou documentos escritos, isso significa que Biá só poderá escrever sua “Odisseia do Vale de Javé” a partir das fontes orais. E uma nova questão vai surgindo à medida que escuta suas fontes: o enquadramento das memórias. Pollak dá conta deste suposto limite da fonte oral considerando que:

A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvar, se integra [...] em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades [...]

A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis.

Manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum [...] eis as duas funções essenciais da memória comum. Isso significa fornecer um quadro de referências e de pontos de referência. É, portanto absolutamente

adequado falar, como faz Henry Rousso, em memória enquadrada, um termo mais específico do que “memória coletiva”. Quem diz enquadrada diz “trabalho de enquadramento”. Todo trabalho de enquadramento de uma memória de grupo tem limites, pois ela não pode ser construída arbitrariamente. Esse trabalho deve satisfazer a certas exigências de justificação. Recusar levar a sério o imperativo de justificação sobre o qual repousa a possibilidade de coordenação das condutas humanas significa admitir o reino da injustiça e da violência. (POLLAK, 1989, p. 09)

Este processo de enquadramento das memórias é muito bem realizado por Firmino quando, por exemplo, Deodora começa seu depoimento referindo-se à fuga do povo de Indalécio que será encara, a partir de agora, como retirada, pois, quem foge é covarde e quem sai em retirada é estrategista. Além disso, o guardião da verdade, ao final do relato de Deodora, lembra que pode “tá virando verdade coisa que nunca se deu.” E, assim, Firmino acompanha cada depoimento para garantir que os depoentes lembrem o que realmente aconteceu.

Ao longo da sua jornada, Antônio Biá é questionado acerca da sua escrita. Quando escuta o depoimento do Seu Vicentino, por exemplo, ao saber que Indalécio havia roubado um boi para alimentar seu povo, Biá resolve recriar as memórias “floreando” as memórias, colocando “alpercatas” nos bois, apelidos nos homens que carregando o gado, entre outros. No

entanto, o depoente não concorda com estas mudanças dizendo que ninguém iria acreditar em um boi calçado. O escritor lembra, então, que: “Uma coisa é o fato acontecido, outra coisa é o fato escrito. O acontecido tem que ser melhorado na escrita de forma melhor para que o povo creia no acontecido.” Ou seja, é importante que a escrita tem um estilo, pois este auxilia a apreciação e a confiabilidade do texto.

Na realidade, Biá traz, grosso modo, uma discussão que é muito cara aos historiadores e que tornou título do texto de Peter Gay: O estilo na história. Para este autor o estilo é importante para a preleção do fazedor de história:

O estudo do estilo, portanto, dá a entender que o historiador não encerra sua tarefa ao compreender as causas e o curso dos acontecimentos. A narrativa histórica sem análise é trivial, a análise histórica sem narrativa é incompleta. As monografias não precisam ser artísticas, ainda que em mãos habilidosas possam lograr sua qualidade estética própria. Mas a morada da história, à qual são tão indispensáveis as monografias, além de segura, precisa ser agradável. Do contrário, por mais que ali esteja, nem o turista casual nem o conhecedor cultivado se dará ao trabalho de visitá-la. (GAY, 1990, p. 169)

Nosso protagonista, então, usa e abusa de estilo ao tentar escrever acerca das origens do Vale de Javé. Ao ouvir as memórias de Deodora, que tentara escorraçá-lo de sua casa por conta das “cartas futriquentas”, Antônio Biá reitera a importância

e a condição do escritor ao afirmar seu estilo na escrita, explica ele: “Inventor, não! Só mostrei que tinha fogo onde todo mundo só via fumaça. Gente, escritura é assim. O homem curvo vira carcunda. Gente de olho torto, eu digo que é zaroio. Por exemplo, se o sujeito é manco na vida, então, na história eu digo que ele não tem perna. É assim, é das regras da escritura.” Na sequência anterior, Seu Vicentino já havia chamado a atenção de Biá quanto à sua escrita quando este quis recompor a fala da testemunha. Na ocasião, o escriba reitera seu argumento: “Não, inventar não. Mas florear um bocadinho.” A preocupação com o estilo está diretamente ligada a aprovação do texto pelo leitor, não esqueçamos que, segundo Biá, é importante melhorar a história para que o povo creia. Portanto, para escrever a “grande história do Vale de Javé” não se pode inventar, mas é preciso construir uma análise dos fatos a partir de uma narrativa agradável que cativa o leitor, e Biá avisa: “A história é de vocês, mas a escrita é minha.” Em outra sequência, o protagonista reafirma que trata-se de um trabalho científico com o qual os demais não estão acostumados e que voltará depois para ver “marcas e provas porque é assim que se procede a ciência”, ou seja, o estilo é parte do conhecimento.

SOLUÇÃO PARA ANTÔNIO BIÁ, SOLUÇÃO PARA JAVÉ?

Espero, sinceramente, não estragar o prazer de assistir ao filme, para quem ainda não o fez. Por isso, quem ainda não viu deve parar sua leitura aqui, fazê-lo e, só então, retomar o artigo.

Dito isto, sigo, então, minhas especulações, tentando, a partir disto, vislumbrar uma solução para o drama de Antônio Biá. Sugeri aos incautos a interrupção da leitura porque preciso lembrar o final da trama: Antônio Biá, apesar de todo seu empenho, não consegue escrever uma linha sequer da “história grande de valor” do Vale de Javé.

Pensando que a saída para nosso empenhado escritor seria “raciocinar-se todo” e tomar para si o ofício do historiador, construindo uma narrativa que fosse o resultado da operação historiográfica¹. Quiçá tenha faltado ao escriba considerar que a construção do conhecimento histórico dá-se a partir da seguinte proposição:

Os documentos eram sacrário do templo dos fatos. O historiador respeitoso aproximava-se deles de cabeça inclinada e deles falava em tom reverente. Se está nos documentos é porque é verdade. Mas o que dizem esses documentos [...] quando nos ocupamos deles? Nenhum documento pode nos dizer mais do

¹ Refiro-me à ideia de Certeau (2002, p. 66): “Encarar a história como uma operação será tentar [...] compreendê-la como a relação entre um *lugar* (um recrutamento, um meio, uma profissão, etc), *procedimentos* de análise (uma disciplina) e a construção de um *texto* (uma literatura).”

que aquilo que o autor [dos documentos] pensava [...] Nada disso significa alguma coisa, até que o historiador trabalhe sobre esse material e decifre-o. Os fatos, mesmo se encontrados em documentos, ou não, ainda têm de ser processados pelo historiador antes que se possa fazer qualquer uso deles: o uso que se faz deles é, se me permitem colocar dessa forma, o processo do processamento. (CARR, 1976, p. 18)

Ao que parece, o escritor do vilarejo ficou paralisado diante das tantas informações que lhe eram disparadas por suas fontes. Apesar de apregoar aos demais personagens, ao longo de todo filme, sua adesão ao rigor científico, reiterar que “o livro vai provar nos termos científico” a importância do povoado, Antônio Biá não conseguiu transpor a antiga ideia de história e a velha forma de tratar os documentos. Talvez Biá não tenha tido a oportunidade de se fazer a pergunta respondida por E. H. Carr – o que é a história?

Enquanto trabalha [o historiador], tanto a interpretação e a seleção quanto a ordenação de fatos passam por mudanças sutis e talvez parcialmente inconscientes, através da ação recíproca de uma ou da outra. Essa ação mútua também envolve a reciprocidade entre presente e passado, uma vez que o historiador faz parte do presente e os fatos pertencem ao passado. O historiador e os fatos históricos são necessários um ao outro. O historiador sem seus fatos não tem raízes e é inútil; os fatos sem seu historiador são mortos e sem significado. [...] é que ela [a história]

se constitui de um processo contínuo de interação entre o historiador e seus fatos, um diálogo interminável entre o presente e o passado. (Ibid., p. 29)

Parece-me que, tendo em conta a ideia da relação entre o historiador e os fatos apresentada acima, a tarefa de Antônio Biá teria sido menos penosa, não menos científica ou não menos responsável, mas condizente com o ofício do historiador. Sabendo que o passado não pode ser (re)constituído plenamente – aliás, a plenitude, a totalidade, parece-me uma ilusão perdida há muito... – nossa tarefa é construir conhecimento com compromisso com uma verdade, com rigor científico, contudo, a narrativa também se constitui a partir de interpretações e interações que não o tornam, necessariamente, menos científico.

Além disso, possivelmente, ao nosso personagem teria sido salutar tratar suas fontes tendo em conta o método da história oral². Este método não se configura como a história e sim como uma forma muito específica de construir fontes que servirão à formação do discurso historiográfico. No entanto, devemos lembrar que Antônio Biá não contava, aparentemente, com um corpo documental que pudesse auxiliar sua narrativa, o

² Conforme definição de Verena Alberti (1990, p. 52), a história oral é “um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica,...) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo.”

que se configura como um limite para o historiador. Mais uma problema para o nosso já muito enredado herói.

Sendo assim, se a tarefa que foi tantas vezes definida como “trabalho de responsabilidade”, que demandava grande esforço, tivesse sido encarada pelo Historiador Antônio Biá, seu labor teria sido mais facilmente realizado. Não obstante, Biá não imbuise do ofício do historiador, pois, não sabia que a história é o que definida pelo historiador, a história não existe sem a intervenção do seu construtor, o historiador. Ao não perceber e, portanto, ao não enfrentar as questões que envolvem a construção do discurso da história, nosso protagonista não conseguiu erigir a “grande história do Vale de Javé” e, por consequência, salvá-lo da inundação.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *História oral: a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: FGV, 1990.

CARR, Edward Hallet. *Que é história?: conferências George Macaulay Trevelan proferidas por E. H. Carr na Universidade de Cambridge, janeiro-março de 1961*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

GAY, Peter. *O estilo na história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

HARTOG, François. A testemunha e o historiador. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

POLLAK, Michael. Memória. Esquecimento. Silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV, v. 2, n. 3, 1989.

BACURAU - SE FOR, VÁ NA PAZ: 17KM.

Túlio S H Ferreira

“Como se vê, tudo prosperava, graças à atividade daqueles homens corajosos e inteligentes. Sem dúvida contavam com o auxílio da Providência, porém, fiéis ao grande preceito, primeiro ajudavam-se mutuamente para depois serem ajudados pelo céu.” Júlio Verne, *A Ilha Misteriosa*

Bacurau, filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, lançado em 2019, é peça artística rica, pois propicia refletir sobre múltiplas temáticas. Ao falar de pequena vila localizada no nordeste brasileiro, universaliza preocupações e incertezas da humanidade. A tela ilumina os contrastes da cooperação e do conflito, da paz e da guerra, da pobreza e da riqueza, da vida e da morte. Apesar das dicotomias evidentes, não é narrativa binária, sendo possível perceber complexidades nas relações apresentadas. Do elenco de temas presentes nas alegorias do filme, muitos são fundacionais às ciências sociais, no geral, e para as relações internacionais, no particular.

Com enredo denso e permeado pela violência, o filme será pretexto para reflexão sobre aspectos geradores de desigualdade no Sistema Internacional (SI) e das condições brasileiras de inserção neste enredo. Para tanto, serão discutidos o reordenamento do SI causado pela dissolução da bipolaridade e

os constrangimentos para os países que, como o Brasil, não habitam o centro do SI. Assim, importa-nos identificar, nas imagens e alegorias de *Bacurau*, possíveis identidades de análise que versem sobre processos políticos, econômicos e sociais em curso a partir das últimas duas décadas do século XX e nas duas primeiras do XXI. Variáveis que, em conjunto com fatores internos dos países, fizeram produzir distintos graus de disparidade socioeconômica, manifesto na forte desigualdade socioeconômica observada no mundo.¹

Para fazer tal investigação, deve-se, preliminarmente, advogar pela importância da obra de arte como fonte de análise. Jacques LeGoff observa que o historiador passou a trabalhar com um amplo escopo de possibilidades, utilizando como fonte analítica “documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou de qualquer outra maneira” (1990, p. 540). Porém, alerta que a fonte documental é produto da relação social e está impregnada das marcas de força e poder de seu tempo. Preocupação compartilhada por Michel Vovelle ao teorizar que tais fontes podem ser tomadas de duas formas: (i) ingenuamente, refletindo elementos da realidade social vivida ou (ii) como discurso voluntário sobre determinado tema. Assim, o esforço do analista deveria buscar a extração do imaginário coletivo que tais

¹ Para verificação de dados, ver WORLD Bank, 2014 e WORLD Bank, 2018.

fontes encerram, pois “é neste nível que a literatura oferece um testemunho elaborado e complexo, muito mais significativo do que o reflexo direto da prática social vivida” (1991, p. 59).

Na ilustrada visão de Isaiah Berlin, a obra de arte é capaz de desvelar camadas das relações sociais que, por vezes, historiadores ou cientistas sociais, falham em compreender. Para ele, a história teria, no mínimo, dois níveis: um público, com descrição fácil que poderia ser elaborada através de abstrações no sentido de se construírem leis; e outro com “características menos óbvias” (1996, pp. 40-41). Assim, seria necessário cavar abaixo da superfície imediata, sendo os romancistas, muitas vezes, mais exitosos que os cientistas sociais em extrair sentido das conjunturas históricas. Sendo tarefa árdua, “no melhor dos casos podemos é nos entregar à arte de pintar finos retratos” (p. 41).

Portanto, tendo *Bacurau* como fonte provocadora, ‘pintaremos um dos possíveis retratos’ sugeridos pela rica obra cinematográfica: as consequências da reestruturação do sistema internacional vivida no processo de dissolução da bipolaridade, processo manifesto na transição do século XX para o XXI. Ainda, serão apresentadas as condições das ‘escolhas’ dos governos brasileiros para inserir-se no sistema internacional moldado por tal conjuntura. Assim, busca-se apontar breve histórico do Brasil para que se compreendam seus constrangimentos externos e

internos. Fatos que trazem consequências econômicas, sociais, políticas e culturais a impossibilitar a integralização do processo de desenvolvimento nacional e, conseqüentemente, fazem remanescer forte desigualdade multidimensional no país. Posteriormente, utilizando-se da reflexão sobre violência e poder de Hannah Arendt (1970), *Bacurau* será mirado como microcosmo a impulsionar breve análise sobre ações políticas que buscam reordenamento estrutural nas sociedades humanas.

O FILME

Em algum lugar do futuro, existe recôndita e pequena vila nordestina chamada Bacurau. Neste árido espaço, prepara-se nefasto 'safari' humano. O retorno de Teresa para o enterro de Carmelita, matriarca da pequena comunidade, desatará enredo pelo qual Bacurau passará a conviver com perigos crescentes que, paulatinamente, vão se apresentando. Ameaças que, no limite, podem levar ao extermínio daquela comunidade. Este hipotético desfecho confere tensão ao enredo, animando os habitantes de Bacurau a reagirem aos atos de violência e exploração aos quais são submetidos. Os estrangeiros, auxiliados por coniventes atores internos (prefeito e 'sulistas'), preparam a nefasta caçada à comunidade. Através do domínio da tecnologia, eles manipulam drones de vigilância, bloqueiam os sinais de

telecomunicação e retiram Bacurau dos mapas (claro sinal de potência sobre a representação e a linguagem) e traçam a melhor estratégia de abate.

A tensão crescente do enredo apresenta os diferentes papéis dos personagens de *Bacurau*: Tony Jr, o prefeito, representante da política ‘tradicional’, consorcia-se com os invasores, enquanto, exercendo os tradicionais vícios políticos, oferta aos seus ‘eleitores’ ganhos cosméticos que pouco contribuem para a transformação social e política daquela sociedade; os coniventes ‘sulistas’, casal de paulista e carioca, fazem motocross pela região em missão de reconhecimento e vigilância, agindo como sequazes dos estrangeiros na macabra trama, clara alegoria das diferenças e preconceitos regionais do país; os ‘gringos’ buscam no safari humano suas satisfações perversas. Por sua vez, os habitantes de Bacurau coligam-se para sua autodefesa contra o extermínio. A diversidade dos personagens está explícita na imensa família da tradicional da matriarca Carmelita (representada em Plínio, Tereza e o ‘delinquente’ pop Paco). A ‘ciência’ manifesta-se na médica Domingas (que apresenta-se em tensa relação com o tradicionalismo mágico de Carmelita). O ‘andrógino’ trânsfuga Lunga comanda as fontes de água da região através do domínio do reservatório. A comunicação é feita pelo DJ ‘Pancada do

Araripe' e o repentista, arauto sempre ferino e ávido em narrar os feitos da coletividade. Juntam-se à comunidade: prostitutas, donas de casa, curandeiros, comerciantes, professores, motoristas, lavradores e núcleos familiares. Todos, enredados na mesma ameaça de extermínio, acabam por unir-se em reação coletiva, armados pela angústia, pela raiva e pelo sentimento de injustiça. A explosão de violência é inevitável. Embalados pelo efeito da ingestão de pequeno glóbulo alucinógeno, entorpecem-se para a ação-reação em defesa da existência. O embate resulta em surpreendente vitória da heterogênea comunidade de Bacurau que, em ação coletiva, supera os perigos e consegue liberação (provisória?) dos velhos laços políticos que os comandavam.

Chama a atenção a trama encharcada de violência, sendo ela personagem determinante para o desfecho do enredo de *Bacurau*. Assim, caberia indagação sobre seu papel e efeitos para a comunidade. Sua presença seria inevitável às mudanças da condição social e libertação das ameaças a que são expostas aquela comunidade? Seria ela a única possibilidade para Bacurau extirpar as injustiças? Poderia a agressão, a aspereza, a brutalidade, a ferocidade e a selvageria serem ato refundador da política para aquela sociedade? Estas serão algumas das indagações a serem feitas ao pensamento de Hannah Arendt.

No entanto, antes que se reflita sobre a violência manifesta em *Bacurau*, argumentamos pelos motivos dessa sociedade chegar a tal condição de exploração e desigualdade. Para tanto, evocam-se variáveis atinentes ao sistema internacional e ao Brasil, buscando-se, através do enredo de *Bacurau*, refletir a formação, cristalização e agudização de desigualdades no mundo e no Brasil.

A REESTRUTURAÇÃO DO SISTEMA INTERNACIONAL APÓS A BIPOLARIDADE - O MUNDO A CAMINHO DO SÉCULO XXI

Parte do avultado debate relativo ao mundo pós-bipolaridade aponta para o esboroar dos limites entre os espaços internos e externos, com integração econômica e compartilhamento de valores culturais inéditos na história da humanidade. De modo genérico, chamou-se tal processo de globalização ou mundialização. Para Arrighi e Silver, historicamente, em tais momentos de redefinição sistêmica, pode-se observar três processos: “a intensificação da concorrência interestatal e interempresarial; escalada dos conflitos sociais; e o surgimento intersticial de novas configurações de poder” (2001, p. 39). Nesta conjuntura de fim da bipolaridade, os Estados Unidos da América remanescem como ator privilegiado no sistema internacional.

A 'superpotência solitária' que agirá para remodelar os escombros da Guerra Fria. Tendo em vista a necessidade de reordenamento sistêmico, Samuel Huntington observa a possibilidade de 3 caminhos distintos de análise e sugestões de rumo da política dos EUA: 1) uma cosmopolita, mais afeita à abertura ao mundo; 2) uma imperial, defendida pelos neo-conservadores do governo Bush, que querem o mundo à imagem e semelhança do *American way of life*; e 3) uma nacional, que gostaria de ver prevalecer valores, princípios e qualidades na construção da nação. Assim, as duas primeiras abordagens gostariam de eliminar as diferenças entre os EUA e as demais sociedades do sistema internacional. A concepção nacional abrigaria a diversidade daqueles que se distinguem do modelo estadunidense (AYERBE, 2005).

A resposta aos acontecimentos de 11 de setembro de 2001, identificada como Doutrina Bush, demonstraram que os EUA 'escolheram' modelo econômico internacional que levaria ao aprofundamento das desigualdades entre diferentes quadrantes geográficos do mundo. Neste sentido, pode-se concordar com Huntington que argumentou ser tal caminho preocupante dado o caráter imperialista da ação integrada envolvendo o Estado, o setor privado e os organismos multilaterais. Nesta direção,

[a] imposição de modelos econômicos que, em nome da liberdade de mercado, promovem basicamente a maximização dos lucros das empresas norte-americanas no exterior, pode ter conseqüências danosas nos países e regiões com menor capacidade de adaptação à competição global, acentuando as disparidades entre ricos e pobres e contribuindo para inflamar sentimentos fundamentalistas. (AYERBE, 2005, p. 341).

Neste sentido, o papel do hegemonismo dos EUA e os conceitos e valores econômicos defendidos e implementados contribuíram para a agudização das diferenças internacionais. Fatos condizentes com a análise de Piketty (2014) que considera que a economia de mercado exercida pelo núcleo do sistema, caso deixada sem controle, fará manifestar forças convergentes e divergentes. As primeiras podem promover difusão de conhecimento e tecnologia; as segundas, poderão ameaçar sistemas democráticos e os valores de justiça social. Isto ocorre pois,

[...] the long-term dynamics of the wealth distribution are potentially terrifying, especially when one adds that the return on capital varies directly with the size of the initial stake and that the divergence in the wealth distribution is occurring on a global scale. (PIKETTY, 2014, p. 571).

Na visão de Kátia Maia , “o que vemos é um aumento absurdo da concentração de renda e riqueza no mundo, provocando mais pobreza e o aumento das desigualdades. Isso

mostra que a economia segue sendo muito boa para quem já tem muito e péssima para quem tem pouco” (2017, s/p).

Portanto, o enredo de *Bacurau* pode ser acurada representação de processo internacional que, em suas primeiras décadas do século XXI, impactaria, de modo distinto, diferentes locais do planeta. O Brasil, mesmo estando entre as 10 maiores economias do mundo e possuindo capacidades raras no que se refere a território, população e recursos naturais, apresenta altos índices de desigualdade econômica e de renda. Segundo diagnóstico do World Inequality Report,

Brazil has consistently been ranked among the most unequal countries in the world since data became widely available in the 1980s. However, from the mid-1990s, household surveys began to show that inequality was falling, due to a combination of strong labor market performance, declines in the skill wage premium due to educational expansion, systematic increases in the minimum wage (indexed to social benefits), and the growing coverage of social assistance programs. (2018, s/p.)

Portanto, observa-se que, a despeito dos avanços apontados pelo relatório, os motivos de estar o país marcado pela nódoa da extrema desigualdade social têm origens exógenas, apresentadas de modo evidentemente ligeiro e imperfeito acima. Mas, também, por causas endógenas, fatores internos que constroem as ‘decisões’ de inserção nacional no sistema

internacional. Inicialmente, destaca-se o fato de o Brasil ser marcado pela ‘clivagem’ que, na visão de Novais (1997), gravaria sua trajetória histórica preñe de desigualdade interna em múltiplas dimensões. Para ele, na América portuguesa manifestou-se compulsão pelo trabalho levada ao limite através a implantação do escravismo. Assim,

“as populações aparecem, pois, clivadas em dois estratos: os que são compelidos ao trabalho e aqueles que os compelem, os dominadores e os dominados, os senhores e os escravos. Entre os dois pólos, toda uma imensa gama de situações intermediárias” (NOVAIS, 1997: 27).

Condição a impactar o desenvolvimento socioeconômico do Brasil ao longo da história. Portanto, as clivagens aflitivas e angustiantes apresentadas nas imagens de *Bacurau* são provocativas o suficiente para nossa reflexão relativa às condicionantes internas para a inserção internacional do país a serem brevemente relatadas na próxima seção.

LIMITES E POSSIBILIDADES DE INSERÇÃO INTERNACIONAL DE UM PAÍS PERIFÉRICO: LÁ VEM O BRASIL...

O posicionamento dos países no sistema internacional (SI) deriva de suas capacidades internas. O Brasil, na concepção de Kennan, teria especificidades de um *monster country*, com território, população e recursos naturais dilatados. No entanto,

na visão de Lafer, também possui proporcional ‘magnitude de desafios e problemas’ (2007, p. 23). Sendo colônia portuguesa por mais de três séculos (1500-1822), o Brasil torna-se monarquia independente no século XIX (1822), mas chega ao XX como República (1889). Nas duas primeiras décadas do século XXI, o maior país da América do Sul ainda patina e peleja para encontrar o caminho do desenvolvimento pleno, apresentando altos índices de desigualdades econômica e social.

Sendo país periférico do SI, em todo o seu trajeto de inserção internacional, o Brasil precisou adequar suas estratégias de modo a acompanhar os países do centro do sistema. A necessidade de capitais historicamente fez alinhar parcelas da sociedade com os centros do poder internacional. Neste processo, a maior ou menor autonomia face ao estrangeiro passa a fazer parte do cálculo de sua política exterior. Vejamos, brevemente, o percurso de inserção internacional do Brasil republicano para que compreendam os limites impostos à inteireza do desenvolvimento do país.

Em sua história republicana, o Brasil sempre teve no horizonte as relações com os Estados Unidos da América, sendo que este país já despontava como a maior indústria mundial e estava a caminho de ocupar o espaço das potências europeias na América. Assim, o Brasil, comandado pela ideia da vocação agrária, passa a ver, crescentemente, os EUA como sua principal

fonte de recursos financeiros e comerciais. No entanto, Bandeira argumenta que essas relações foram marcadas pelo inconformismo brasileiro com a hegemonia dos EUA e que

[a]s relações competitivas entre o Brasil e os Estados Unidos foram determinadas por fatores históricos e geográficos, na medida em que ambos se tornaram duas enormes massas de terra, com grandes contingentes populacionais e, apesar da assimetria, as duas maiores economias do hemisfério. (BANDEIRA, 2003, p. 41)

A gestão do Barão do Rio Branco (1902-1912) como ministro das relações exteriores traria boa dose de realismo à forma de inserção internacional do país. Assim, apesar de tentar uma supremacia compartilhada na América em conjunto com os EUA, restaurar o prestígio internacional do Brasil e solucionar grande parte dos problemas de fronteiras do país; mantém-se a defesa dos interesses agrário-exportadores como a principal bússola para a caminhada nacional no sistema internacional. Alguma novidade econômica se apresentaria no governo de Getúlio Vargas (1930-1945) com a diversificação de interesses e entrada em cena de novos atores sociais no processo decisório. Porém não ocorre mudança radical no processo de dominação social. A conjuntura da II Guerra Mundial é pródiga para a concretização da política de barganha de Getúlio Vargas. A ‘escolha’ (mesmo que se debata a existência de alternativas) por

aliar-se aos países contrários ao nazifascismo reforça o laços com os Estados Unidos da América.

A conjuntura do pós II Guerra estabelece a bipolaridade no sistema internacional e consolida os Estados Unidos como superpotência a hegemonizar o hemisfério americano. A queda do ditador Vargas (1945) alinha-se ao humor democrático dos Aliados. O governo de Eurico Gaspar Dutra (1946-1951), antes simpático aos nazistas, vê na aliança com os Estados Unidos a possibilidade de colher os ‘merecidos’ frutos da luta aliada aos defensores da ‘democracia’. No entanto, os fatos desmentiram tal avaliação, fazendo daquela aproximação um ‘alinhamento sem recompensa’. Estava clara a divergência interna sobre o modelo de desenvolvimento a ser colocado em curso no país. Debate que ganharia força no momento da eleição do presidente Getúlio Vargas, em 1950. Tal década seria decisiva para a implantação de modelo nacional desenvolvimentista com forte amparo do Estado e busca de capitais externos. A aliança do Brasil com o Ocidente, capitaneado pelos EUA, foi tema de intenso debate político no país. A vontade de fugir da lógica da bipolaridade e, conseqüentemente, ficar livre para fazer contatos universais, esbarrava na possibilidade de sufocar as fontes de capitais, tecnologia e mercado. Ao ensaio de maior de autonomia buscada pela Política Externa Independente (PEI), houve forte reação.

Fatores internos e externos levam ao Golpe de 1964². Mais uma vez, a solução conservadora se impunha ao país, impedindo reformas econômicas e sociais mais profundas.

Assim, os governos oriundos dos golpes de 1964, que ficariam no poder até 1985, avançam a agenda econômica fortemente centralizada no Estado, ao mesmo tempo em que liquidam o sistema político democrático no país. O desenvolvimento autoritário e concentrador de renda encontrará seu limite na década de 1980, por motivos internos e externos³. Neste momento, o Brasil caminha para (re)construir seu regime democrático e, com a credencial ‘a maior economia do terceiro mundo’, adquire certa confiança para buscar maior independência internacional. De fato, as ações levadas a efeito no governo Figueiredo caminharam no sentido de aprofundar as diretrizes de Geisel e seu ‘Pragmatismo Responsável’. Mas, o Brasil via aumentar sua dependência financeira com os Estados Unidos. O desequilíbrio macroeconômico gerado na economia brasileira impõe o retorno da dependência ao centro financeiro internacional. A dura realidade da economia mundial, com os

² Para maiores detalhes ver SKIMDORE, 2007.

³ Não será possível avançar este debate neste momento. Há farta literatura sobre o período e os limites do modelo de desenvolvimento brasileiro lastreado no Estado Nacional Desenvolvimentista. Para rápida consulta, veja ABREU, 2014.

‘choques do petróleo’ e a ‘crise financeira’, impede a retirada do país de sua condição periférica. Tal vulnerabilidade externa encerra a aspiração de Potência Média pretendida pelos governos militares. Portanto, o universalismo dos governos de Figueiredo (1979-1985) e Sarney (1985-1990) teve de se conformar com a conjuntura de crise dos anos 1980 que impunha novo formato de relação com os grandes centros do capital financeiro mundial (FERREIRA, 2009).

A ascensão de Collor de Mello à presidência do Brasil, em 1990, é sincrônica com a dissolução da bipolaridade discutida na primeira seção. Sendo, portanto, momento de duplo movimento de redefinição: marcou a volta do voto direto para o mais alto cargo do Executivo do país e estabeleceu novos parâmetros de inserção internacional do Brasil. No entanto, os desdobramentos da política brasileira levariam ao fim antecipado do governo Collor de Mello por meio de *impeachment*. Sintetizam Lima e Hirst:

Em 1990, quando Collor de Mello assumiu a Presidência do Brasil, gerou-se momentaneamente no âmbito das relações Brasil - Estados Unidos uma articulação positiva entre os novos atributos democráticos brasileiros e a expectativa de que o governo recém-inaugurado iria colocar em marcha um amplo programa de reformas modernizantes, que assegurariam a desregulamentação e a liberalização da atividade econômica no Brasil. A

decisão de substituir uma postura defensiva por uma ação positiva no tratamento de temas como meio ambiente, tecnologia sensível, dívida e comércio conduziu o diálogo bilateral, por um curto lapso de tempo, a um novo direcionamento (LIMA & HIRST, 1997, p. 58)

Tal melhoria no diálogo é revertida com a queda de Collor e a ascensão de Itamar Franco que, na ânsia de marcar sua diferença em relação ao conturbado governo anterior, declara sua discordância com o projeto ‘modernizador’ de Collor.

Assim, na primeira metade dos anos 1990, as relações do Brasil com os EUA passam por processo de redefinição, tendo em vista as transformações econômicas mundiais, a consolidação da redemocratização no Brasil e o esgotamento do modelo nacional-desenvolvimentista brasileiro. Neste sentido, o Brasil dos anos 1990 teve de reagir às iniciativas dos Estados Unidos que conjugavam sua agenda para a América Latina (defesa de reformas orientadas e controle militar dos países da região) com aquela ligada aos assuntos multilaterais (propriedade intelectual, meio ambiente, direitos humanos etc.).

Na visão de Lima e Hirst (1997), os interesses econômicos globais do Brasil impedem o restabelecimento da ‘aliança especial’ com os EUA outrora experimentada. No entanto, as condições da década de 1990 ditam a ampliação do grau da interdependência assimétrica entre eles, tornando o custo da

interrupção da relação bilateral mais alto para o Brasil. Outra importante dimensão apresentada nos anos 1990 é o contexto político democrático vivido pelo Brasil que diminui o grau de ‘liberdade’ dos governos militares, fazendo-se ampliar o grau de influência da ‘teia’ de interesses da sociedade brasileira.

Na visão de Bandeira (2004), Fernando Henrique Cardoso assumiu a presidência com o intuito de tratar a agenda bilateral “sem as incompreensões do passado”. No decorrer de seus dois mandatos cumpridos entre 1995 e 2002, sua política externa considerou as divergências bilaterais como resultante da amplitude de interesses recíprocos e, através do diálogo, buscou estabelecer uma agenda mais abrangente pautada em uma suposta crescente democratização das relações internacionais. Tais iniciativas, no entanto, não superam totalmente a agenda de contenciosos bilaterais com os EUA. Apesar do bom relacionamento entre FHC e o presidente Clinton, o tema da ALCA e a ação dos Estados Unidos na Colômbia conformam novo quadro de divergências que se intensificam após a ascensão de George Bush Jr. em 2001.

Os acontecimentos de 11 de setembro de 2001, conforme dito na seção anterior, movimentaram o sistema internacional. Os EUA modificam sua agenda internacional e o governo brasileiro teve de recalculiar suas decisões de aliança com o centro do SI. A

eleição de um governo trabalhista no Brasil, em 2002, levaria o governo de Luís Inácio Lula da Silva a indagar pelas vantagens de aproximação do Brasil aos centros hegemônicos de poder. A sua vontade de maior protagonismo dentro do sistema internacional utilizou estratégia baseada na diversificação de parcerias e a retomada de valores universalistas e ênfase na cooperação Sul-Sul, buscando reduzir as assimetrias nas relações externas com países do centro do sistema e aumentar a capacidade negociadora nacional. O Brasil estaria utilizando uma estratégia de ‘autonomia pela diversificação’, definida como

a adesão do país aos princípios e às normas internacionais por meio de alianças Sul-Sul, inclusive regionais, e de acordos com parceiros não tradicionais (China, Ásia-Pacífico, África, Europa Oriental, Oriente Médio etc.), pois acredita-se que eles reduzem as assimetrias nas relações externas com países mais poderosos e aumentam a capacidade negociadora nacional. (VIGEVANI & CEPALUNI, 2007, p. 283).

A eleição de Dilma Rousseff para cumprir mandato presidencial entre 2011 e 2014 indicava continuidade e, para Cervo e Lessa (2014), resultou em declínio da inserção internacional do Brasil. Segundo eles, no período, observa-se, além da diminuição de investimentos internos e progresso tecnológico, ausência de política de comércio exterior, queda de competitividade das exportações e agravamento das contas

externas. O Brasil perde substantivamente sua já parca capacidade de influência nos ordenamentos e dos regimes internacionais, seja multilateral ou bilateral.

A destituição de Dilma Rousseff, por conturbado processo de impedimento, empossa seu vice-presidente Michel Temer (2016-2018) no cargo presidencial. Os dois chanceleres de seu governo, José Serra e Aloysio Nunes Ferreira, indicam a vontade de redefinir os parâmetros de inserção internacional do Brasil. Tal ímpeto revisionista está no Relatório nº 16 (2016) da Comissão de Relações Exteriores e Defesa Nacional do Senado Federal. Este documento, em suas conclusões, alega que

[d]urante os dois mandatos do Presidente Luís Inácio Lula da Silva, adotou-se um discurso que parecia priorizar os temas de política externa dentro da agenda de governo. No entanto, esse discurso não se refletiu nas práticas adotadas, de modo que, durante os anos de governo da Presidente Dilma Rousseff, tornou-se evidente que questões de política externa estavam relegadas a segundo plano. (SENADO FEDERAL, 2016, p. 2).

No que tange às parcerias do país, o relatório revisionista recomenda a redefinição dos acordos de cooperação técnica Sul-Sul que utilizam acordos do Estado brasileiro com organismos internacionais, fato que dificultaria “a promoção da imagem do Estado brasileiro como prestador da cooperação e burocratiza procedimentos” (SENADO FEDERAL, 2016, p. 82). Resta claro o

inconformismo com a lógica de política exterior dos governos Lula da Silva e Rousseff. Defende-se, então, política mais alinhadas aos centros de poder internacional que desfizesse a estratégia da 'Autonomia pela Diversificação'. Agenda a ser aplicada nos governo Michel Temer (2016-2018) e agudizada no governo Jair Bolsonaro(2019-).

Neste sentido, observa-se que na gestão do Chanceler Araújo prega-se alinhamento mais intenso com os EUA e países do núcleo do SI. Na visão de Araújo (2017), o Brasil deveria observar que o governo Trump seria a possibilidade de salvação dos valores do Ocidente. Assim, ele prega aliança incontestes a tais valores no sentido de 'libertar' a política externa brasileira. Em última instância, Araújo considera que "o Presidente Bolsonaro e [ele] esta[riam], sim, rompendo esse consenso infame" (ARAÚJO, 2019b). Portanto, o Brasil deve evitar a agenda Globalista e restabelecer arco de alianças e parcerias tendo como âncora moral os EUA.

Finalmente, o breve histórico, apresentado acima, reflete as dificuldades de um ator periférico do sistema internacional em completar seu desenvolvimento econômico. Também demonstra, de modo ligeiro, processo histórico que impede a completa incorporação do amplo arco de interesses da sociedade brasileira no processo decisório da política nacional. Ressalta-se a

interiorização de valores e interesses exógenos por pequenas parcelas da elite nacional que, no limite, contribui para impedir o completo desenvolvimento do país. De resto, vemos clara analogia entre os fatos apresentados e o enredo de *Bacurau* no que tange ao domínio de elites, seu congraçamento, conivência e defesa de parcela de valores e interesses exógenos, mesmo que deletérios ao Brasil.

O FIM DA VIOLÊNCIA OU A VIOLÊNCIA COMO FIM?

Apresentadas as condições internas e as possibilidades de inserção do Brasil no SI, reserva-se esta última seção para o debate afeito à violência, uma das ‘protagonistas’ em *Bacurau*. Aqui ela será entendida como alegoria das respostas às sequelas produzidas pela história do país. Hannah Arendt, em seu *On violence* (1970), teoriza que tanto o poder como a violência são da ordem do político, cuja essência se encontra na possibilidade de ação dos homens para a criação de novidades. Neste sentido, podemos imaginar que os atos encharcados de violência do enredo do filme podem representar possibilidades de criação de novidade na estrutura de poder das estruturas sociais e políticas.

De início, deve-se observar que parte da tradição do pensamento político enxerga que a formação do Estado imporia o uso legítimo da violência (Weber) e a constante luta pelo poder

(Mills). Portanto, pode-se considerar que o exercício do mando dos homens sobre os homens está na base da concepção da legitimidade da violência. No entanto, Arendt faz distinção entre tais conceitos, pois o uso da força baseado na lei muda a qualidade da ação. O poder institucionalizado, bebendo na tradição da *polis* grega e da *civitas* romana, embalou a vontade de se construir a república na qual o *rule of law* substituirá a lógica do homem em constante busca de domínio sobre o homem. Assim, da obediência às leis, emergiria a cidadania. Porém, a construção das leis é precedida pelo apoio de seus constituintes, fato que conferiria poder às instituições. Legitimação que manifesta o impacto da opinião do povo em materializar seu poder. Neste sentido, as instituições seriam reforçadas na razão direta do apoio popular.

Caberia considerar que, como demonstra o enredo de *Bacurau*, há inequívoca erosão de legitimidade nas instituições de poder da comunidade, uma vez que os representantes formais da população (i.e. o Prefeito) encontram-se claramente desacreditados. Aqui, inicia-se a importante distinção entre poder e violência, pois o poder baseia-se na quantidade de apoio e legitimidade; enquanto a violência contaria com a necessidade de potência de implementação. Portanto, “the extreme form of

power is all against one, the extreme form of violence is one against all” (ARENDR, 1970, p. 42).

Uma vez que a violência demanda instrumentos para sua aplicação, sendo portanto necessário justificativa para sua implementação, ela contrasta com o poder, que necessita apenas de legitimidade. Assim, esta é baseada no passado e aquela procura fundamento para um fim futuro. Assim, a violência poderá ser defensável, mas nunca legítima; podendo ela destruir, mas nunca criar poder. Este, necessariamente, deve nascer da opinião legítima. Esta distinção será fundamental para pensarmos o enredo de *Bacurau*, uma vez que “the rule of sheer violence comes into play when power is being lost” (ARENDR, 1970, p. 53). Assim, a violência manifesta no enredo seria alegoria da iminência da reconfiguração das relações de mando.

Porém, para Arendt haveria o risco de que, perdendo-se o controle da violência, haveria a impossibilidade da construção de qualquer tipo de poder, já que este é derivado da legitimidade. Assim, a violência incontida transformaria a destruição como o fim (objetivo) da ação, resultando em total impotência. Sendo assim, a tentação de substituir poder pela violência levaria ao uso do terror para a manutenção da dominação. E como sabemos, “terror is not the same as violence; it’s rather, the form of government that comes into being when violence, having

destroyed all power, does not abdicate but, on the contrary, remains in full control” (ARENDR, 1970, p. 55). Interessante observar que, para o sucesso de uma comunidade baseada no terror, será necessário atomização social. Seria este o caso de Bacurau? Julgamos que não, pois o ato comunitário busca a reconstrução da legitimidade do poder, tendo em vista o resgate dos laços tradicionais a validar a organização de poder naquela sociedade.

Portanto, uma possível explicação para a violência explícita em *Bacurau* encontra-se na agudização das desigualdades criadas pelos fatos explicitados nas seções anteriores. Utilizando os conceitos de Arendt, poderíamos considerar o enredo de *Bacurau* como um exemplo em que a comunidade julga ferido o ‘senso de justiça’, sendo esta a razão para tal manifestação de raiva. Assim, ao perceberem-se ‘injustiçados’ e atacados por ato agressivo, os habitantes de Bacurau justificariam sua ação violenta (demolidora do poder que a domina), trazendo tais queixas a público. No entanto, conforme adverte Arendt, tais táticas somente recriariam poder legítimo naquela sociedade caso fossem ações de curto prazo, pois uma vez deixada a violência infiltrada no sistema, o risco seria perder-se na impossibilidade da construção do poder pela manutenção da violência como fim. No entanto, Bacurau toma curso oposto ao ‘submergir’ aqueles que aplicavam a violência, buscando

repactuação da comando através da ação e consentimento legítimos. Assim, recriam o poder na estrutura comunitária.

À guisa de conclusão, mais uma vez sublinha-se a requintada capacidade artística contida em *Bacurau*, obra de arte que potencializa múltiplas análises, sendo esta que apresentamos humilde tentativa de perceber, além da árdua e acidentada caminhada do Brasil no Sistema Internacional, aspectos mais amplos das relações humanas. Neste sentido, *Bacurau* nos brinda com enredo inquietante e luminar, ilustrando a política como ação constante e dinâmica entre cidadãos. Ao projetar na tela a opressão, a violência, a resistência e a ação coletiva da pequena comunidade, *Bacurau* nos alerta, como Thomas Paine, que “está em nossas mãos recomeçar o mundo outra vez”.

REFERÊNCIAS

ABREU, Marcelo de Paiva. *A ordem do progresso: dois séculos de política econômica no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2014.

ARAÚJO, E. Trump e o ocidente. *Cadernos de Política Exterior*. Ano III, número 6, segundo semestre 2017.

ARAÚJO, E. *Aula magna do ministro de Estado das Relações Exteriores*, embaixador Ernesto Araújo, no Instituto Rio Branco.

2019.c em <http://funag.gov.br/index.php/pt-br/component/content/article?id=2912>.

ARAÚJO, E. Contra o consenso da inação. *Metapolítica*. 03 março de 2019 (b) <https://www.metapoliticabrasil.com>

ARENDT, Hannah. *On violence*. London, Harvest Book, 1970.

AYERBE, Luis. Os Estados Unidos e as Relações Internacionais Contemporâneas. *Contexto Internacional*. Rio de Janeiro, vol. 27, no 2, julho/dezembro 2005

ARRIGHI, Giovanni e SILVER, Beverly. *Caos e governabilidade no Moderno Sistema Mundial*. Rio de Janeiro, Contraponto/Editora UFRJ. 2001.

BANDEIRA, Moniz. *Brasil, Argentina e Estados Unidos (Da Tríplice Aliança ao Mercosul)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

BANDEIRA, Moniz. *As relações perigosas: Brasil - Estados Unidos (de Collor a Lula, 1990-2004)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

BERLIN, Isaiah. *O sentido da realidade, estudo das ideias e suas história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BUENO, C.. O barão do Rio Branco e o projeto da América do Sul. In: CARDIM, C.H.; ALMINO, J. (Org.). *Rio Branco, a América do Sul e a modernização do Brasil*. Rio de Janeiro: EMC, 2002.

FERREIRA, Túlio. *O Universalismo e seus descontentes*. Curitiba: Juruá, 2009.

LAFER, Celso. *A identidade internacional do Brasil e a política externa brasileira: passado, presente e futuro*. São Paulo, Perspectiva, 2007.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, M. R. S.; HIRST, M. O Brasil e Os Estados Unidos: Dilemas e Desafios de Uma Relação Complexa. In: Gelson Fonseca Junior; Sergio Henrique Nabuco de Castro. (Org.). *Temas de Política Externa Brasileira II*, 2 vols. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

MAIA, Kátia. *Super-ricos estão ficando com quase toda riqueza, às custas de bilhões de pessoas*. In: https://www.oxfam.org.br/noticias/super-ricos-estao-ficando-com-quase-toda-riqueza-as-custas-de-bilhoes-de-pessoas/?gclid=Cj0KCQjw0YD4BRD2ARIsAHwmKVnpgs6KZvqL5PwUxEZ67ZLj-xC5TpeVlqbfx0z2T2RhN_EDb10j3joaAo_nEALw_wcB consultado em 06 julho 2020.

NOVAIS, Fernando. *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo, Cia das Letras, 1997.

PIKETTY, Thomas. *Capital in the twenty-first century*. The Belknap Press of Harvard University Press Cambridge, Massachusetts London, England, 2014.

SENADO FEDERAL, *Relatório nº 16*, de 2016.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*. Paz e Terra, 2007.

VIGEVANI; CEPALUNI. A Política Externa de Lula da Silva: A Estratégia da Autonomia pela Diversificação. *Contexto Internacional*, Rio de Janeiro, vol. 29, no 2, 2007, p. 273-335.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

WORLD Bank. *Theorist Eric Maskin: Globalization Is Increasing Inequality*. 2014

<https://www.worldbank.org/en/news/feature/2014/06/23/theorist-eric-maskin-globalization-is-increasing-inequality> em 10 de julho de 2020.

WORLD Inequality Report 2018. In:

<https://wir2018.wid.world/part-2.html#article-48> em 06 de julho 2020.

CINEMA PARAIBANO: DAS PRIMEIRAS PRODUÇÕES ÀS EXPERIÊNCIAS DO CINEMA DIRETO*

*Juliana Crelier Azevedo
Lara Santos de Amorim*

Este trabalho propõe uma discussão sobre a produção cinematográfica na Paraíba a partir da articulação entre cinema, memória e identidades. O intuito é observar a trajetória das realizações audiovisuais da região e refletir sobre as narrativas cinematográficas, as condições sociais de produção e as diversas representações identitárias que apresentam. O recorte temporal da análise se dá a partir das primeiras obras realizadas, na década de 1920, até a realização dos Ateliês de Cinema Direto durante os anos de 1980.

É primordial lembrar que falar em produção cinematográfica significa tratar não apenas conceitos estéticos e narrativos mas também contextos econômicos, técnicos e sociais em que estas produções estão inseridas. O cinema é uma atividade extremamente dependente destes meios e, portanto, fortemente influenciada e marcada por eles. Dessa forma, obras audiovisuais estão inevitavelmente vinculadas ao volume de

* Parte deste trabalho foi publicado nos Anais da 30a Reunião Brasileira de Antropologia, 2016, João Pessoa/PB.

investimento financeiro e ao aparato técnico que se tem disponível na época de sua produção.

Na Paraíba as primeiras realizações audiovisuais constam do final dos anos 1920 com algumas poucas produções, que só seriam retomadas nos anos 1960, e o investimento financeiro na área era escasso, dificultando o desenvolvimento contínuo da cinematografia local. Para entender o cinema paraibano estudiosos do tema tais como José Marinho, autor do livro *Dos homens e das pedras* (1998), e o cineasta e historiador Wills Leal, propõem uma periodização em que nomeiam os movimentos cinematográficos ocorridos no estado como *Primeiro Ciclo de Cinema na Paraíba*, *Segundo Ciclo de Cinema na Paraíba* (também conhecido como *O Ciclo de Cinema Documentário*) e *Terceiro Ciclo de Cinema na Paraíba*.

AS PRIMEIRAS REALIZAÇÕES DE CINEMA NA PARAÍBA

O Primeiro Ciclo de Cinema na Paraíba concentra-se primordialmente na atuação do fotógrafo e cineasta Walfredo Rodrigues, cujo filme *Sob o Sol Nordestino* de 1928 é considerado a primeira obra cinematográfica realizada no estado. Com 80 minutos de duração, originalmente dividido em oito partes (sete documentais e uma ficcional) o filme retratava os aspectos sociais e naturais da Paraíba, desde os primeiros habitantes

indígenas da região, até a fauna, a flora, o comércio, a indústria, a pesca da baleia e a cidade de João Pessoa. A obra demorou quatro anos para ser realizada, e foi produzida pela Nordeste Filmes, produtora fundada pelo próprio Walfredo Rodrigues na cidade de João Pessoa (AMORIM, 2013). Rodrigues dirigiu ainda outro filme em 1931, *Reminiscências de 30*, a obra, porém, se perdeu e restaram apenas alguns fragmentos que mais tarde foram utilizados no filme *O homem de areia* (1982) de Vladimir Carvalho (MARINHO, 1998).

Conforme aponta Marinho (1998), através de seus filmes, Walfredo Rodrigues, demonstrava seu desejo de revelar o Nordeste aos que não o conheciam, retratando suas gente, sua beleza e suas paisagens. Sua trajetória cinematográfica, porém, não alcançou grande reconhecimento e as produções paraibanas das próximas décadas mantiveram-se bastante tímidas.

A partir dos anos 1950 um novo estímulo ao desenvolvimento cinematográfico acontece impulsionado pelo cinegrafista João Córdula que, após um estágio no Instituto de Cinema Educativo (INCE) no Rio de Janeiro, volta à Paraíba e passa a dirigir o recém criado Serviço de Cinema Educativo¹, em que permaneceu por mais de 25 anos. Seu trabalho consistia em

¹ Criado durante o governo de José Américo de Almeida, 1950–1956.

manter um pequeno acervo de filmes, promover exposições em colégios e centros operários, além de incentivar o movimento cineclubista - através da cessão de filmes, projetores e demais equipamentos.

O papel do movimento cineclubista passa a ser extremamente importante para a retomada da produção a partir dos anos 1960 em João Pessoa, uma vez que propunha ver o cinema de forma mais completa - não apenas como um produto comercial, mas também em seu potencial de reflexão. Ao reunir pessoas interessadas no tema, discutir formas e conteúdos dessas produções, incentivou, também, a própria realização.

Em João Pessoa, no ano de 1952 é fundado por José Rafael de Menezes e pelos padres Antonio Fragoso e Luís Fernandes, o Cineclube de João Pessoa, um movimento que aglutinava jovens universitários como Linduarte Noronha, Vladimir Carvalho, João Ramiro Melo, Wills Leal, Winton Veloso e Geraldo Carvalho. Este movimento propiciou a criação, em 1955, da Associação dos Críticos Cinematográficos da Paraíba (ACCP), que juntamente com o Serviço de Cinema Educativo, proporcionaram um espaço para ver, pensar e discutir cinema. A partir daí, com o apoio da recém fundada Universidade Federal da Paraíba (em 1955), injetou-se novo fôlego na produção cinematográfica local (AMORIM, 2013).

ARUANDA E O CICLO DE CINEMA DOCUMENTÁRIO

Linduarte Noronha, acreditava, cada vez mais, que, embora com dificuldades de recursos financeiros não seria impossível fazer cinema na Paraíba. E em depoimento dado a José Marinho diz:

Eu ficava revoltado quando eu começava a ler, começava a ter conhecimento do grupo inglês de documentário, de Grierson, de Cavalcanti, o National Film Board, etc., os grandes trabalhos dos pioneiros do cinema e a gente perguntava: 'E porque é que a gente não faz aquilo também?' Era um pessoal que começou sem nada, começou sem equipamento, começou até 'sem invenção', incipiente num equipamento ainda de origem, nomes como Murnau, como Flaherty. Não tinham absolutamente nada. [...] 'Não, mas a turma tinha dinheiro, podia se movimentar e coisa e tal', o pessoal me dizia, e a conversa sempre girava em torno disso. E simplesmente um dia, me lembro perfeitamente, a gente sentado em frente de A União, na Praça João Pessoa, eu digo: 'Olha, eu estou com um roteiro pronto sobre o grupo de Serra do Talhado, o grupo negro, e eu vou me virar em equipamento'. Quer dizer a grande preocupação nossa era o equipamento e o filme virgem. (NORONHA *apud* MARINHO, 1998, p. 63-64)

Estes jovens começaram, então, a vislumbrar a possibilidade de produzir filmes e, conseqüentemente, movimentar toda uma nova leva de produções e de realizadores. Filmes que, com temáticas voltadas para a realidade local, inauguram o *Segundo Ciclo de Cinema na Paraíba* ou o *Ciclo do*

Documentário Paraibano. O documentário Aruanda, realizado em 1960, com cerca de 20 minutos de duração, filmado em 35 milímetros e dirigido por Linduarte Noronha, passa a ser o grande marco dessa época. É também, o filme que projeta o reconhecimento da produção cinematográfica paraibana no cenário nacional, tornando-o obra chave da cinematografia local, assim como da própria história do cinema brasileiro.

Aruanda retrata a vida de uma família negra e seus mecanismos de sobrevivência na *Serra do Talhado*, comunidade quilombola no interior do estado da Paraíba. Zé Bento, personagem central da história, juntamente com sua família, representa a trajetória do negro brasileiro que após a abolição da escravatura precisa ir em busca de terra para sua sobrevivência. O documentário reconstrói as andanças desta família à procura desse espaço. *Na Serra do Talhado* eles se fixam, constroem uma casa de taipa e se dedicam aos ofícios que garantem a sobrevivência. Os homens plantam algodão e as mulheres dedicam-se à cerâmica, produzindo utensílios de barro que serão vendidos em uma feira na cidade de Santa Luzia do Sabugi –PB (MARINHO, 1998).

O filme, feito por um cineasta iniciante², traz inovações tanto estéticas como narrativas. O aproveitamento do sol forte do Nordeste não só imprime um tom e uma luminosidade específicas ao filme, mas também denota a simplicidade dos recursos e equipamentos utilizados, já que não se possuía grandes opções de aparatos técnicos para correção de luz (as imagens apresentam tanto uma iluminação excessiva em ambiente externo como sua falta em espaço interno). Linduarte Noronha consegue, embora com escassez técnica, realizar um bom filme que posteriormente passa a ser valorizado em todo o país.

A obra é reconhecida como um filme que se aproximava do *Cinema Novo*, movimento cinematográfico que se desenvolvia no Brasil nessa mesma época, liderado por cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, dentre outros. O *Cinema Novo* buscava uma nova forma de fazer cinema, mais barata, com proposta de uma nova estética e narrativas mais realistas. Um cinema cuja temática buscasse representar e tornar visível a sociedade brasileira, retratar aquilo que estava na rua e com temáticas de forte cunho social. O movimento contrapunha-se aos filmes realizados em grandes

² Linduarte Noronha era repórter na época, e foi justamente baseado em uma reportagem que fez sobre uma comunidade negra no sertão da Paraíba, que lhe surgiu a ideia do roteiro de *Aruanda*.

estúdios como o Vera Cruz de São Paulo, priorizava filmagens em locações externas para capturar imagens mais realistas, e foi influenciado, principalmente, pela estética do Neorrealismo italiano e da Nouvelle Vague francesa.

Ao analisar *Aruanda*, e discursar sobre a procura pela realidade na atividade cinematográfica, o professor de cinema Jean-Claude Bernardet reflete:

Simultaneamente documento e interpretação da realidade, a fita apresenta um péssimo nível técnico: às vezes o material foi escasso para a montagem; a fotografia, ora insuficientemente, ora excessivamente exposta, oferece chocantes contrastes de luz; a faixa sonora apresenta defeitos. Mas não entendemos tais falhas como sendo defeitos: uma realidade subdesenvolvida filmada de um modo subdesenvolvido... No caso, a insuficiência técnica tornou-se poderoso fator dramático e dotou a fita de grande agressividade. *Aruanda* é a melhor prova da validade, para o Brasil, das idéias que prega Glauber Rocha: um trabalho feito fora dos monumentais estúdios (que resultam num cinema industrial e falso), nada de equipamento pesado, de rebatedores de luz, de refletores, um corpo-a-corpo com uma realidade que nada venha a deformar, uma câmera na mão e uma idéia na cabeça, apenas. (BERNARDET, 2007, p.38)

Os filmes paraibanos produzidos na década de 1960 apresentam temáticas voltadas para questões locais, como as dificuldades da vida na seca, os modelos de sobrevivência, os ofícios (a produção de rapadura, o plantio de caju e extração da castanha, os engenhos) além dos costumes religiosos, hábitos

culturais, feiras livres, etc. Outros filmes representativos desse período e que foram assistidos para fins deste artigo são: *O Cajueiro Nordestino* (1962), documentário, com 21 minutos também de Linduarte Noronha; *Os Romeiros da Guia* (1962), documentário, com 16 minutos, dirigido por João Ramiro e Vladimir Carvalho e *A Bolandeira* (1969), documentário, com 10 minutos, também de Vladimir Carvalho. Vale ressaltar que todos esses filmes foram realizados em bitola de 35 milímetros³, preto e branco, com apoio do Instituto Nacional do Cinema Educativo, então dirigido por Humberto Mauro e algumas outras instituições como secretarias estaduais de cultura e educação, bancos ou institutos locais.

João Marinho conclui sobre o cinema paraibano produzido nesse período:

Do movimento cineclubista paraibano surgiram, mais tarde resultados importantes para o cinema brasileiro, que hoje conta com uma filmografia no campo do documentário que se eleva a mais de 30 filmes produzidos e realizados por membros deste grupo [...] Estes filmes, todos ligados à temática do Nordeste, têm como elemento básico o estudo das contradições do homem nordestino em função de sua realidade. Realidade essa que é abordada por diferentes realizadores sobre ângulos e aspectos diversos e terminam por formar um longo painel da cultura da região, oferecendo-nos assim material para estudos e pesquisa. (MARINHO, 1998, p. 34-35).

³ Largura do filme cinematográfico em milímetros. Formato profissional.

As produções realizadas durante os anos de 1970 não apresentaram grandes mudanças com relação ao que se tinha nos anos de 1960, seguiram dentro desse mesmo ciclo cinematográfico, mantendo um certo padrão temático e as mesmas condições econômicas de produção da década anterior. O nome de maior relevância nesse período, devido ao volume de produção e ao reconhecimento que adquire no cinema nacional, é Vladimir Carvalho, que continua com uma ampla produção, focado principalmente em retratar o homem do nordeste e as condições de vida na região. Seu filme *O país de São Saruê* (1971), é um longa-metragem e obra de destaque deste período, inspirado pelo cordel do poeta Manoel Camilo dos Santos, conta a história de um lugar imaginário cheio de fartura e abundância. Nele, o diretor retrata o povo do sertão do extremo oeste da Paraíba (região do Rio do Peixe) e sua luta pela sobrevivência. O filme faz um painel dos acontecimentos socioeconômicos da região através das contradições nas relações de trabalho entre fazendeiro e empregado e aborda, ainda, os sonhos dos trabalhadores da região. Marinho (1998) aponta que o filme documenta uma região do Nordeste Brasileiro em que o sonho da riqueza confronta-se com a dureza da realidade. Pelo impacto do tema e das imagens abordadas, a obra foi censurada pela ditadura militar em 1971.

Ao final da década de 1970 a chegada do Super-8⁴ passa a ser marca das próximas produções. Um filme emblemático desse período é *Gadanho*, feito em Super-8 por dois estudantes universitários a partir de um trabalho para o Curso de Comunicação da Universidade Federal da Paraíba. Dirigido por Pedro Nunes e João de Lima é um documentário de 19 minutos, colorido, realizado em 1979, que retrata o lixão de João Pessoa no bairro do Baixo Roger e os catadores de lixo que dali tiram seu sustento. O documentário passa a ser considerado o precursor do movimento superoitista paraibano também conhecido como *Terceiro Ciclo de Cinema na Paraíba*.

CINEMA EM SUPER-8 E O CINEMA DIRETO

Um fato curioso apresenta-se como primordial para entender o seguimento da produção cinematográfica paraibana a partir dos anos 1979. Neste ano, a VIII Jornada de Cinema da Bahia⁵ sofria com falta de apoio financeiro e não tinha condições de ser realizada na cidade que sempre a sediava, Salvador. Através de uma mobilização que envolveu diversos órgãos como

⁴ Formato de filme, projetor e câmera de cinema não profissionais, com captura e reprodução de som, em bitola de 8 milímetros (largura do filme cinematográfico).

⁵ Festival de cinema realizado na Bahia desde 1972, com foco para o cinema documentário.

a UFPB, por meio da Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários, Ministério da Educação e Cultura, Funarte, Embrafilme, Itamaraty e o Governo do Estado da Paraíba a Jornada foi transferida para a Paraíba e sediada na cidade de João Pessoa (LIRA, 2013).

No decorrer desta Jornada, um grupo de cineastas paraibanos articularam um encontro entre o reitor da Universidade Federal da Paraíba, Lynaldo Cavalcanti, o governador do estado, Tarcísio Burity e o diretor da Embrafilme com o intuito de solicitar maior apoio à produção de cinema na Paraíba. Foi a partir dessa negociação que o Núcleo de Documentação Cinematográfica da UFPB (NUDOC) foi idealizado, órgão que consistia em desenvolver uma política de produção de documentários e cursos de formação de mão de obra, que tornou-se primordial no incentivo à produção que se tem a seguir (LIRA, 2013).

Foi também como consequência da realização dessa Jornada que estabeleceu-se um convênio entre a UFPB e os *Ateliers Varan de Paris*⁶, associação fundada oficialmente em 1981 pelo cineasta e antropólogo francês Jean Rouch, e o cineasta Jacques D'Arthuys, cujo objetivo é desenvolver oficinas de Cinema Direto⁷ fora da França. Dessa cooperação resulta a criação das oficinas de Cinema Direto da UFPB, que previa equipar o NUDOC

⁶ Conforme grafia original. Para mais, ver: <http://www.ateliersvaran.com>.

⁷ Conceito que será mais aprofundado a seguir.

com uma estrutura completa em Super-8, e depois também com equipamentos em 16 mm⁸. Além disso, a proposta contava ainda com a vinda de professores franceses para ministrar cursos na UFPB e intermediar um intercâmbio dos alunos das oficinas para estagiar no *Centre de Formation à La Réalisation Documentaire* (responsável pela realização dos *Ateliers Varan* em Paris).

A produção cinematográfica paraibana empreendida a partir daí foi, portanto, especificamente influenciada por esse convênio, pela criação do NUDOC e pelas oficinas em Cinema Direto, já que dali saíram vários filmes que compõem a produção deste período (LIRA, 2013).

A proposta do Cinema Direto é uma abordagem do real em que o diretor torna-se mais participativo, aproximando-se do objeto e dos atores sociais retratados. O som é captado de forma sincrônica com a câmera, e utiliza-se depoimentos em forma de entrevistas provocadas pelo diretor. A consolidação dessa forma de abordagem do real é dada a partir dos trabalhos de Jean Rouch, para quem o cinema surge como fruto de uma relação e de um compartilhamento e assim a produção cinematográfica deveria assumir o papel da câmera dentro do filme, aproximar o

⁸ Largura do filme cinematográfico em milímetros. Formato semiprofissional.

cinesta do tema retratado e procurar desenvolver uma relação horizontal com os personagens (GONÇALVES, 2008).

Na Paraíba, antes mesmo da realização das oficinas do NUDOC, uma metodologia próxima ao do Cinema Direto começou a ser experimentada com a introdução do som sincrônico. Bertrand Lira (2013), um dos participantes dos ateliês do NUDOC, realizador audiovisual e professor do Departamento de Comunicação em Mídias Digitais da UFPB, aponta no artigo intitulado *Tecnologia e estética* (2013):

Na Paraíba, O que conto do Sertão é isso (1979) de José Umbelino e Romero Azevedo inaugura a estilística do Cinema Direto entre nós com o uso, pela primeira vez, de falas sincrônicas. O título anuncia, de certa forma, a presença dos sujeitos da fala, isto é, dos atores sociais. A tradição de duas décadas de voz over no cinema documental paraibano, no modo da abordagem do real denominado por Nichols (2005) de 'expositivo' e por Ramos (2008) de 'ética educativa' para o que conhecemos como 'documentário clássico', dá lugar a entrevistas e depoimentos de pessoas comuns no papel de atores sociais, abandonando a postura de um sujeito onisciente que faz asserções, supostamente imparciais, sobre um determinado tema e emergindo um sujeito que intervém, participa e interage. (LIRA, 2013, p. 89).

Mas é com a proposta das oficinas de Cinema Direto do NUDOC que tal modelo é mais difundido ao aglutinar e formar realizadores sob os preceitos específicos desta abordagem

filmica, resultando em um aumento significativo no volume de obras produzidas naquele período. As produções em formato Super-8 realizadas nos estúgios do NUDOC entre os anos de 1981 e 1983 com os conceitos técnicos e estéticos do Cinema Direto, elege o sujeito e sua sociabilidade como mote principal de suas produções, propondo um constante diálogo com os acontecimentos históricos, políticos e sociais da época em que viviam. Lira relata sobre isso:

Este estágio pioneiro teve aproximadamente quatro meses de duração e consistiu em uma introdução teórica, com a exibição e análise de filmes, na sua maioria documentários, com vários deles produzidos durante estúgios semelhantes em Paris. No restante do curso, era dada ênfase à prática da realização: nos primeiros 15 dias de aula o aluno era estimulado a realizar um pequeno exercício com câmera Super-8 sobre uma ação qualquer (uma pessoa que entra numa cantina e bebe um café, por exemplo). Aproximadamente um mês depois fazia-se o segundo exercício, este com tema escolhido pelo próprio aluno que deveria colocá-lo em discussão antes de filmá-lo. Para isso eram fornecidos dois cassetes (cartuchos) em Super-8 com três minutos de duração e câmera que registrava sincronicamente som e imagem. O terceiro exercício (o filme final) não tinha, teoricamente, limite em relação aos cartuchos utilizados e cada estagiário poderia utilizar quantos fossem necessários. (LIRA, 2013, p. 91)

Muitos dos filmes realizados no âmbito do Cinema Direto abordavam temas relacionados ao cotidiano da cidade de João

Pessoa (ou cidades próximas), o desenvolvimento de alguns bairros, as greves e manifestações sociais no centro da cidade, a vida nos bairros pobres, questões relacionadas às desigualdades sociais, às liberdades sexuais, aos trabalhadores da cidade, além de questões rurais e ambientais, entre outros temas recorrentes e presentes naquela época. Todos com forte tendência ao engajamento social, à luta das minorias sociais e às contestações políticas e culturais.

Alguns filmes feitos nos ateliês do NUDOC e nos estúdios realizados na França são: *Abril* (1984), documentário, 19 minutos, de Marcus Vilar, que mostra a mobilização popular em torno da votação das Diretas-Já em uma manifestação no centro de João Pessoa - ocorrida no dia em que a proposta estava sendo votada pelo Congresso Nacional; *Celso Pós Milagre* (1982), documentário, 18 minutos, de Vânia Perazzo, sobre a vida de Celso Furtado⁹ durante sua estadia em Paris e o momento de seu retorno ao Brasil; *Seca* (1982), documentário, 16 minutos, de Torquato Joel, que retrata a vida de moradores rurais do interior do Ceará e a constante migração para o estado de São Paulo; e *Perequeté* (1981), documentário, 21 minutos, de Bertrand Lira,

⁹ Celso Furtado (1920–2004) economista, nascido na Paraíba, de forte influência no pensamento desenvolvimentista brasileiro. Foi cassado durante a ditadura militar, perdendo seus direitos políticos. Viveu um período de exílio fora do país, e dentre os países que viveu está a França.

que trata da vida do ator e dançarino paraibano Francisco Marto, o preconceito que enfrentou devido a sua escolha profissional e o estigma da homossexualidade que acompanhava essa escolha.

O projeto dos *Ateliers Varan* na Paraíba teve duração de três anos (1981–1983), e além de impulsionar as produções também foi responsável por formar uma nova geração de cineastas que seguem produzindo até os dias atuais, como Torquato Joel, Marcus Vilar e Bertand Lira, entrevistados para a elaboração dessa pesquisa. Joel e Vilar, se tornaram cineastas motivados pela realização dessas oficinas, ambos estudavam outras áreas de formação e a partir do estímulo universitário para a realização de filmes em Super-8 e das oficinas de Cinema Direto enveredaram para essa área.

Contudo, por mais que a produção desta época tenha sido fortemente marcada pelas realizações em cinema Cinema Direto, nem todas as produções seguiram este modelo, e também surgiram pontos de divergência com relação ao convênio da UFPB com os *Ateliers Varan*. Uma das críticas recorrentes a esse convênio, feitas tanto por alguns de seus participantes, quanto por realizadores das gerações anteriores, como Manfredo Caldas, foi o descumprimento de parte do acordo firmado. Segundo consta, os equipamentos para produção em 16 mm que iriam equipar o NUDOC (além daqueles em Super-8) que haviam sido

prometidos desde o início, nunca chegaram. Além disso, Caldas considerava que a Paraíba já fazia cinema em 16 mm (semiprofissional) e 35 mm (profissional) e, portanto, utilizar uma bitola em Super-8 seria um retrocesso (NUNES, 2013).

Pedro Nunes resgata o debate e a ideia de Manfredo Caldas sobre este momento:

Uma coisa que eu também achei que foi uma distorção nesse movimento foi a entrada do ateliê de Cinema Direto. Fui contra porque ele atravessou por oportunismo de pessoas daqui, que deram mais ênfase a esse convênio em nível de experimentação do Super-8, que tudo bem poder fazer isso, mas teria que ser uma coisa paralela. Isso foi muito mal conduzido, não podia em detrimento de uma estrutura profissional que estava se criando, você dar ênfase a uma coisa experimental de mistificação da linguagem, que é toda a teoria do Cinema Direto. Reservo-me no direito de achar que foi uma grande bobagem. (CALDAS apud NUNES, 2013, p. 68)

O cineasta Marcus Vilar¹⁰, confirma a existência de tal contestação e complementa:

[...] Foi aí que criou o convênio, de vir professores pra cá, professores franceses darem aula aqui e alunos iriam pra França fazer curso de cinema na linha do documentário, na linha do Cinema Direto e tal. E a tradição do cinema paraibano já era muito nessa. Nos anos '60 a Paraíba tem uma grande contribuição com o cinema documental né, um dos marcos do Cinema Novo é Aruanda de Linduarte Noronha, feito em '60. Só que houve uma polêmica

¹⁰ Entrevista realizada em 13 de junho de 2016.

aí, porque esse convênio foi feito em Super-8, que é uma bitola muito frágil, muito amadora, e o cinema paraibano já tinha feito filmes em 35mm então os cineastas daquela época, o Vladimir Carvalho, Manfredo Caldas, entre outros, reclamaram um pouco por que esse convênio iria retroagir na bitola. Mas aí foi importante, porque foi um exercício, por exemplo, como é que eu poderia exercitar, pegar numa câmera. Pra exercitar com o Super-8 foi bom só que a perspectiva era de que ia ter uma etapa em Super-8, pra depois ter em 16mm, depois em 35mm. (Depoimento de Marcus Vilar)

Houve também aqueles que questionavam a própria abordagem dos *Ateliers Varan* e criticavam tal modelo. Alguns realizadores, sentiam-se limitados com a metodologia rígida e regrada do Cinema Direto por acreditarem que isso seria um cerceamento de suas liberdades criativas e narrativas e, assim, vislumbravam realizações fílmicas com mais experimentações na linguagem e na estética. Portanto durante esses mesmos anos de 1980 outras realizações que não necessariamente ligadas às oficinas do NUDOC foram bastante significativas.

Surgem produções de cunho mais irreverentes que desencadearam um movimento contrário aos conceitos do Cinema Direto. Liderado pelo professor universitário e realizador audiovisual Jomard Muniz de Britto, um grupo de realizadores propunham o, ironicamente denominado, Cinema Indireto. Nunes (2013) apresenta Jomard Muniz de Britto como nome de extrema

importância para a realização audiovisual da Paraíba desta época, assim como para demais áreas de produção cultural.

Jomard Muniz ocupa um lugar de destaque na história do cinema paraibano e do cinema pernambucano. Agitador cultural dos anos 1960 e grande guru e realizador da geração do terceiro ciclo de cinema dos anos 1980, imprimiu em toda sua obra de literatura e cinema uma visão crítica e anárquica da cultura brasileira. É autor de mais de 40 curtas em Super-8. Em sua trilogia paraibana de filmes sobre sexualidade Esperando João (1981), Cidade dos Homens (1982) e Paraíba Masculina Feminina Neutra (1982), Jomard Muniz questiona os preconceitos enraizados na província. (NUNES, 2013, p. 79).

Os filmes produzidos no âmbito do movimento do Cinema Indireto fugiam ao modelo documental, buscavam maior autonomia na construção da narrativa, com experiências no campo da ficção. Grupos que já existiam na época e que lutavam pelas causas feministas e homossexuais, contra a opressão e discriminação, aproximaram-se dessa iniciativa, como é o caso do grupo *Nós Também*, que utilizava os meios artísticos para militar pela livre opção da sexualidade. O grupo realiza nesse período o filme *Baltazar da Lomba* (1982), ficção de 18 minutos, que reconstrói a história do primeiro caso de repressão à homossexualidade pela Igreja Católica na Paraíba, durante o Brasil colonial.

Um total de treze filmes com a temática da sexualidade são produzidos nestes anos 1980, sendo dez deles sobre homossexualidade. Vemos, portanto, que o assunto das liberdades sexuais também marcará um volume expressivo da produção deste período. A maioria destes filmes foram produzidos com recursos próprios do realizador e apresentam questionamentos acerca dos valores morais da sociedade e seus mecanismos de controle. “Neste sentido esses filmes são extremamente ousados e transgressores principalmente pela forma como apresentam ou debatem os espectros da sexualidade humana” (NUNES, 2013, p. 76).

Até mesmo entre aqueles que participaram dos ateliês de Cinema Direto do NUDOC, existiu posteriormente uma vontade de transgredir desse modelo estético e narrativo, como é o caso de Torquato Joel, que discorre sobre as iniciativas de Jomard Muniz de Britto, e os caminhos que seu próprio trabalho autoral tomou¹¹:

Os franceses aparentemente, de uma forma muito estratégica, pareciam na verdade informais na metodologia, mas ao mesmo tempo tinham critérios, um certo rigor direcionado pra concepção do Cinema Direto, depois que eu saí da Varan eu me libertei totalmente. Foi uma experiência maravilhosa aquela, e depois eu pude romper com

¹¹ Entrevista realizada em 27 de junho de 2016.

isso. Entrar no meu mundo, na minha forma de experimentar a linguagem do cinema e isso foi maravilhoso [...] É preciso considerar que a gente tinha nessa época também um cinema de contestação aqui, que eu tava também engajado, cujo grande mentor era o professor Jomard Muniz de Britto, que ironicamente, pra fazer um contraponto com o Cinema Direto, formal, aqui do ateliê da UFPB, ele criou o Cinema Indireto. Então eu tinha um trânsito nos dois ambientes, e foi muito bom isso. Claro que como o espírito anárquico de Jomard Muniz foi muito expressivo e importante pra gente eu me enfrontei nessa liberdade mais anárquica na concepção de cinema. Inclusive eu diria que meus filmes têm mais um pé neles, nessa concepção mais solta, mais livre, mais autoral, por conta dessa experiência com o Cinema Indireto. (Depoimento de Torquato Joel)

Alguns dos filmes produzidos pelos realizadores envolvidos no movimento do Cinema Indireto são: *Esperando João* (1981), ficção, 28 minutos, dirigido por Jomard Muniz de Britto, que aborda de forma onírica e ficcional a história por trás da morte do governador João Pessoa e as condições da mulher em uma sociedade machista e conservadora; *Era Vermelho seu Batom* (1983), ficção, 10 minutos, de Henrique Magalhães, que retrata a história de uma relação homoafetiva durante o carnaval da região de Baía da Traição, litoral norte da Paraíba e *Closes* (1982), documentário, 32 minutos, de Pedro Nunes, que apresenta cenas de amor de um casal homossexual na praia, com depoimentos de outras pessoas sobre homossexualidade.

Independente das divergências que possam ter surgido, o que percebemos como primordial nessa experiência oferecida pelos *Ateliers Varan* é o estímulo à prática e ao exercício cinematográfico, que foi bastante significativo para o aumento das produções locais daquela época e para a formação de uma nova geração de cineastas. Retomando a fala de Vilar, reconhecemos a importância que esse envolvimento teve em sua carreira:

Então, foi fundamental tudo que eu aprendi, de ver muito filme lá na França, pô vi filme pra caramba! A gente tinha carteirinha do cineclubes, ia ver filme, discutir sobre cinema, ver os filmes dos outros países também [...] aprender esse processo de realização. Eu queria ser câmera, então aprender a mexer com a câmera, saber como funcionava o som, a edição depois, enfim, todo o processo de realização de um filme, isso é fundamental para o meu trabalho. O que eu faço hoje, eu devo tudo isso ao começo da Varan, esse convênio com a França, porque lá eu comecei a ver filme e a discutir cinema, não só ver, mas pegar o filme e analisar, ter uma visão crítica sobre o filme e tal. Então isso é fundamental, começou lá, se não fosse ele [...] tem gente que é meio autodidata ou então vai pra uma escola de cinema, no meu caso foi esse curso da Varan. Aí eu fiz o curso do NUDOC, eu fui pra França em '85, fiz o mesmo curso lá só que mais aperfeiçoado, mesmo sendo em Super-8 e eu fui um ano depois e fui fazer um filme em 16mm, que era uma bitola mais profissional onde a gente dividiu a equipe, eu fiz a câmera, Torquato fez a direção e Bertrand fez o som. A gente já acompanhou um processo de filme profissional, película, 16mm,

então já foi outro aprendizado muito importante. Então não dá pra negar que foi fundamental na minha formação esses convênios com a França. (Depoimento de Marcus Vilar)

Bertrand Lira,¹² corrobora essa ideia e destaca a importância que o envolvimento nessas oficinas teve em sua trajetória:

O Super-8 foi a minha base, foi a primeira bitola com a qual trabalhei em cinema, depois veio o vídeo analógico e, em seguida, o digital. Esses estágios dos Ateliers Varan foram fundamentais para embasar meu olhar de documentarista. Eles me colocaram em contato com outros documentaristas e estudiosos de cinema. Fiz um atelier em Super-8 no NUDOC, em 1981, outro no *Centre de Recherche et Réalisation au Cinéma Direct – Association Varan*, de Paris (em 1982) e em 16mm também na *Association Varan* de Paris, em 1986. Além disso, continuei frequentando as atividades do NUDOC por mais duas décadas (Depoimento Bertrand Lira)

Vale ressaltar que as produções do *Terceiro Ciclo de Cinema na Paraíba* concentram-se no formato Super-8, pela facilidade do procedimento, e não especificamente por uma escolha estética. Assim, é capaz de rearticular um movimento de cinema na região e configurar um ciclo de produção com volume expressivo de obras, cuja tônica girava em torno dos movimentos de contestações sociais e culturais, traço que parece comum ao cinema paraibano desde anos anteriores.

¹² Entrevista realizada através de e-mail em 30 de julho de 2016.

Uma média de 55 filmes foram produzidos durante os anos 1980. Grande parte dessa produção cinematográfica apresentava interpretações particulares da realidade paraibana, demonstrando uma renovação na produção cinematográfica local com o protagonismo de novos realizadores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos considerar que o cinema, assim como toda manifestação artística, é fruto de sua própria época, e dessa forma acompanha as marcas específicas de seus tempos, retratando aquilo que acontece ao seu redor. A cada geração, os contextos econômicos, técnicos, políticos e sociais que as acompanharam tornaram-se determinantes para caracterizar formas, conteúdos e volume dessas produções cinematográficas. Vimos que alguns temas específicos, formatos de filme, aparato técnico e formas narrativas aparecem mais substancialmente em determinadas épocas.

As primeiras produções na Paraíba iniciaram-se de forma tímida, com pouco incentivo financeiro, seguido de um longo período sem realizações relevantes. Nos anos 1960, a retomada se dá através da articulação de jovens universitários e o estímulo gerado pelo movimento cineclubista. *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha é o grande marco desse período, com notória

repercussão para a história do cinema brasileiro. Tanto o filme de Noronha como o estilo documental dessa época, parecem ter marcado significativamente a cinematografia paraibana.

Certamente, conforme o histórico da produção cinematográfica dos anos 1960 e 1970, as temáticas das oficinas de Cinema Direto, realizadas pelo NUDOC e os *Ateliers Varan* na UFPB nos anos de 1980, encontraram fértil terreno para seu desenvolvimento. Época que se evidencia uma nova e relevante leva de produção em documentário, embora apresente também rupturas a esse modelo, até então, hegemônico.

Outro fator importante desse período é o surgimento do Super-8, que facilita o processo de produção e permite maior acesso à realização fílmica. O Super-8 chega ao Brasil durante o período da ditadura militar (1964 – 1985) e traz como novidade a simplificação do processo de produção, já que por ser um equipamento não profissional, mais leve e fácil de operar, permitia que um número maior de pessoas realizassem experiências com a câmera. Apesar de ser um equipamento de uso mais caseiro e amador foi amplamente utilizado e responsável por estimular inúmeras realizações no campo do cinema em diversas regiões do Brasil.

Para o cinema paraibano o Super-8 ofereceu significativa contribuição, ampliando o acesso às produções e novas

experimentações, lembrando que sua utilização acontece mais por uma circunstância da época¹³ do que por uma escolha pessoal, já que produzir em 16 mm e 35 mm havia se tornado bastante difícil. Dessa forma contribui para a retomada da produção local e para a formação de uma nova geração de cineastas.

Justamente no período em que foram implementadas as oficinas de Cinema Direto em João Pessoa, o Brasil (e o mundo) vivenciava(m) um momento de inquietações políticas, culturais e sociais, em que as pessoas lutavam tanto por maiores liberdades individuais como por direitos coletivos¹⁴. Parte destas inquietações também repercutiram nas mais diversas expressões artísticas. Desse modo, a produção cinematográfica deste período (anos 1980) tende a buscar essa mesma liberdade, seja em termos de forma como de conteúdo.

A produção proveniente dos anos de 1980 denota essa constante inquietação através dos temas e linguagens utilizadas. É um momento histórico, político e social no país em que forças distintas lutam pelos seus lugares. Busca-se a liberdade, o progresso, a igualdade de direitos, questionam-se regras e

¹³ Equipamento economicamente mais viável.

¹⁴ Questões raciais, movimentos feministas, liberdades sexuais, entre outros.

padrões, e a produção cinematográfica parece acompanhar intrinsecamente esse movimento.

O cinema paraibano expande o estilo documental de suas origens e passa a apostar também em novas experimentações no campo estético e narrativo resultando em filmes de ficção, raros nas produções anteriores. É notório, contudo, o traço comum do engajamento social na sua abordagem temática em todos os períodos analisados.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Lara Santos de. Cinema e as condições de produção da imagem em super-8 na Paraíba: aproximações possíveis entre acervo imagético e memória. In: AMORIM, Lara Santos de; FALCONE, Fernando Trevas (orgs). *Cinema e Memória. O Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana (orgs). *Imagem-Conhecimento. Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papius, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GONÇALVES, Marco Antônio. *O real imaginado. Etnografia, Cinema e Surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

LEAL, Wills. *Cinema na Paraíba, Cinema da Paraíba*. João Pessoa: s/ed, 2007.

LIRA, Bertrand. Tecnologia e estética: o Super-8 funda a estilística do Direto no cinema paraibano nos anos 1980. In: AMORIM, Lara Santos de; FALCONE, Fernando Trevas (orgs). *Cinema e Memória. O Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

MACHADO JÚNIOR. Rubens L. R. A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. In: AMORIM, Lara Santos de; FALCONE, Fernando Trevas (orgs). *Cinema e Memória. O Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

MARINHO, José. *Dos homens e das pedras: o ciclo do documentário paraibano (1959–1979)*. Niterói: UFF, 1998.

NUNES, Pedro. Terceiro Ciclo de Cinema na Paraíba: Tradição e rupturas. In: AMORIM, Lara Santos de; FALCONE, Fernando

Trevas (orgs). *Cinema e Memória*. O Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

FALCONE, Fernando Trevas. Cinema engajado: a temática social como marco da produção paraibana dos anos 1960, 70 e 80. In: AMORIM, Lara Santos de; FALCONE, Fernando Trevas (orgs). *Cinema e Memória*. O Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

Sites

PROJETO CINEMA PARAIBANO: MEMÓRIA E PRESERVAÇÃO. Disponível em: <http://cinepbmemoria.com.br/acervo/>. Último acesso em 27/06/2016;

Revista eletrônica Bitola-8. Disponível em: <http://bitola-8.wix.com/revista>. Último acesso em 29/06/2016

Filmografia

PANORAMA DO CURTA-METRAGEM PARAIBANO 60, 70, 80, 90, 00. Caixa com coletânea do cinema paraibano composta por 7 DVDs. Organizado pela ABD-PB (Associação Brasileira de Documentaristas da Paraíba).

SOBRE OS AUTORES

Alexandre César Cunha Leite

Professor de Relações Internacionais na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Doutor em Ciências Sociais/Relações Internacionais pela Pontifícia Universidade Católica da São Paulo (PUC-SP).

Ana Beatriz Ribeiro Barros Silva

Professora de História na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutora em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Ana Montoia

Professora de Ciência Política na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Mestre em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Anísio José da Silva Araújo

Professor de Psicologia na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutor em Saúde Pública pela Fundação Oswaldo Cruz.

Bruno Domingos do Nascimento

Graduando em Relações Internacionais pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Daniela Oliveira Silveira

Professora de História no Instituto Federal da Paraíba (IFPB). Mestre e doutoranda em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Filipe Mendonça

Professor de Relações Internacionais na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Doutor em Ciência Política pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Flávia Ferreira Pires

Professora de Antropologia na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional (MN-UFRJ).

Francisco Ripó

Especialista em História, Sociedade e Cultura pela Pontifícia Universidade Católica da São Paulo (PUC-SP). Graduado em Sociolo-

gia e Política pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo.

Hugo Cavalcanti Bispo

Mestre em Ciência Política e Relações Internacionais pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Ícaro Yure Freire de Andrade

Mestre e doutorando em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Ielbo Marcus Lobo de Souza

Professor de Relações Internacionais na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutor em Direito Internacional pela University of London.

Josali do Amaral

Professora de Filosofia no Instituto Federal da Paraíba (IFPB). Doutora em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Juliana Crelier Azevedo

Mestre em Antropologia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Graduada em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Julio Rique Neto

Professor de Psicologia na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutor em Psicologia do Desenvolvimento Humano pela University of Wisconsin.

Lara Santos de Amorim

Professora de Antropologia na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutora em Antropologia pela Universidade de Brasília (UnB).

Leandro José dos Santos

Professor de Sociologia no Instituto Federal da Paraíba (IFPB). Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG).

Marcelly Thaís Marques Ribeiro

Graduanda em Relações Internacionais pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Marina Di Napoli Pastore

Pós-doutoranda em Antropologia na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutora em Terapia Ocupacional pela Universidade de São Carlos (UFSCAR).

Nildo Avelino

Professor de Ciência Política na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Paulo César Zambroni de Souza

Professor de Psicologia na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutor em Psicologia Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Samir Perrone de Miranda

Professor de Ciência Política na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutor em Ciência Política pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Serge Katembera Rhukuzage

Mestre e doutorando em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Silvia Garcia Nogueira

Professora de Relações Internacionais na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional (MN-UFRJ).

Thiago Lima

Professor de Relações Internacionais na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutor em Ciência Política pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Tiago Bernardon de Oliveira

Professor de História na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Túlio Sérgio Henriques Ferreira

Professor de Relações Internacionais na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutor em Relações Internacionais pela Universidade de Brasília (UnB).

Vancarder Brito Sousa

Professor de Sociologia na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Doutor em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).



Este livro foi diagramado pela
Editora UFPB em 2020.

