



CINEMA E TEORIA SOCIAL

Ensaio Circunstanciais

Jean Henrique Costa

Org.

ANTONIO ELDER NOLASCO • BERGSON HENRIQUE NUNES BEZERRA
GESSICA RAQUEL CLEMENTE RODRIGUES • HIONNE MARA DA SILVA
CÂMARA • IUSKA KALIANY FREIRE DE OLIVEIRA • JEANEMEIRE
EUFRÁSIO DA SILVA • JEFFERSON DE SOUZA MAIA • LÚCIO ROMERO
MARINHO PEREIRA • PAULO GLAYSON LIMA LOPES
PEDRO AUGUSTO PRUDÊNCIO DE CARVALHO FILHO
ROSA ADEYSE SILVA • SARA ANGÉLICA OLIVEIRA
CARDOSO • SÉRGIO CARLOS DA SILVA MENESES





Reitor
Pedro Fernandes Ribeiro Neto

Vice-Reitor
Fátima Raquel Rosado Morais

Diretora de Sistema Integrado de Bibliotecas
Jocelânia Marinho Maia de Oliveira

Chefe da Editora Universitária - EDUERN
Anairam de Medeiros e Silva



Conselho Editorial das Edições UERN
Emanoel Márcio Nunes
Isabela Pinheiro Cavalcante Lima
Diego Nathan do Nascimento Souza
Jean Henrique Costa
José Cezinaldo Rocha Bessa
José Elesbão de Almeida
Ellany Gurgel Cosme do Nascimento
Ivanaldo Oliveira dos Santos Filho
Wellington Vieira Mendes

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

Cinema e teoria social: ensaios circunstanciais/
Jean Henrique Costa... et al (Orgs.) – Mossoró – RN: EDUERN, 2019.

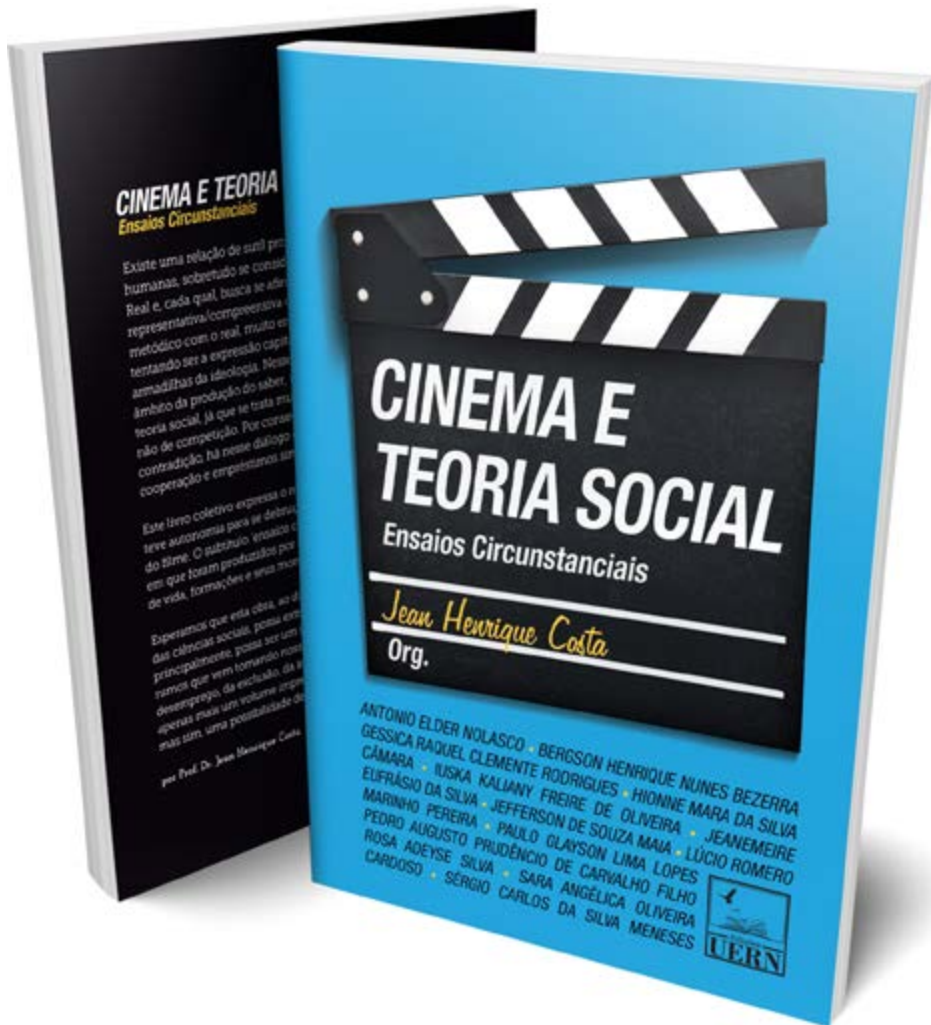
205p.

ISBN: 978-85-7621-247-8

1. Sociologia. 2. Teoria social. 3. Cinema. I. Costa, Jean Henrique. II. Universidade do estado do Rio Grande do Norte. III. Título.

UERN/BC

CDD 301



CINEMA E TEORIA

Ensaio Circunstanciais

Existe uma relação de suas pro-
humanas, sobretudo se conso-
Real e, cada qual, busca se ad-
representativa/compreensiva
metódico com o real, muito es-
tentando ser a expressão capta-
armadilhas da ideologia. Nesse
âmbito da produção do saber,
teoria social, já que se trata ma-
nho de competição. Por conse-
contradição, há nesse diálogo
cooperação e empobrecimento.

Este livro coletivo expressa o m-
tere autonomia para se delimitar
do filme. O subtítulo, ensaio c-
em que foram produzidos por
de vida, formação e suas trans-

Esperamos que esta obra, ao il-
das câmeras sociais, possa ser um
principalmente, possa ser um
nemos que vem tornando nos-
desintegração, da exclusão, da
apenas mais um volume propo-
mas sim, uma possibilidade de

por Prof. Dr. Jean Henrique Costa

CINEMA E TEORIA SOCIAL

Ensaio Circunstanciais

Jean Henrique Costa
Org.

ANTONIO ELDER NOLASCO • BERGSON HENRIQUE NUNES BEZERRA
GESSICA RAQUEL CLEMENTE RODRIGUES • HIONNE MARA DA SILVA
CÂMARA • IUSKA KALIANY FREIRE DE OLIVEIRA • JEANEMEIRE
ELFRASIO DA SILVA • JEFFERSON DE SOUZA MATA • LUCIO ROMERO
MARINHO PEREIRA • PAULO GLAYSON LIMA LOPES
PEDRO AUGUSTO PRUDÊNCIO DE CARVALHO FILHO
ROSA ADEYSE SILVA • SARA ANGÉLICA OLIVEIRA
CARDOSO • SÉRGIO CARLOS DA SILVA MENESES



Projeto gráfico pela Agência de Comunicação da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (Agecom-UERN), criação e execução por Pablo Allende A. N. de Aquino, sobre a direção de Iuska Kaliany Freire de Oliveira, revisão Benjamin Virginio Linhares, Mossoró/RN Março de 2019.

CINEMA E TEORIA SOCIAL ENSAIOS CIRCUNSTANCIAIS

Jean Henrique Costa
(Organizador)

Antonio Elder Nolasco
Bergson Henrique Nunes Bezerra
Gessica Raquel Clemente Rodrigues
Hionne Mara da Silva Câmara
Iuska Kaliany Freire de Oliveira
Jeanemeire Eufrásio da Silva
Jefferson de Souza Maia
Lúcio Romero Marinho Pereira
Paulo Glayson Lima Lopes
Pedro Augusto Prudêncio de Carvalho Filho
Rosa Adeyse Silva
Sara Angélica Oliveira Cardoso
Sérgio Carlos da Silva Meneses



"A técnica do cinema assemelha-se àquela do esporte, no sentido de que todos os espectadores são, nos dois casos, semiespecialistas"

Walter Benjamin
(A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução)

SUMÁRIO

11 **PREFÁCIO**
por Valquíria Padilha

15 **APRESENTAÇÃO**
por Jean Henrique Costa

19 por Bergson Henrique Nunes Bezerra
O HOMEM NA METRÓPOLE MODERNA
Apontamentos em o Grande Gatsby

31 por Rosa Adeyse Silva
A CULTURA DO DINHEIRO NOS MERCADOS
FINANCEIROS: Uma leitura dos filmes Wall Street I e II

45 por Sérgio Carlos da Silva Meneses
ENGENHARIA E CONTROLE SOCIAL EM
“NINETEEN EIGHTY-FOUR”, DE MICHAEL RADFORD

57 por Iuska Kaliany Freire de Oliveira
UM OLHAR SOBRE AS SOCIEDADES DISTÓPICAS DE
ADMIRÁVEL MUNDO NOVO E THE HANDMAID’S TALE

71 por Jefferson de Souza Maia
HERBERT MARCUSE E O FILME EDUKATORS:
O mundo no qual até o irracional é razão

83 por Paulo Glayson Lima Lopes
EASY RIDER E A INSTABILIDADE DO EXISTIR:
Da automação à autonomia

93 por Hionne Mara da Silva Câmara
O CAPITAL: Criação e destruição do sonho americano em dançando no escuro

105 por Lúcio Romero Marinho Pereira
INTIMIDADE E BENS NOS RELACIONAMENTOS DA MODERNIDADE: *Uma análise crítica do filme An Education*

117 por Antonio Elder Nolasco
UM DIÁLOGO ENTRE O FILME “ELA” E A TEORIA DA MODERNIDADE EM ANTHONY GIDDENS

129 por Pedro Augusto Prudêncio de Carvalho Filho
CONSEQUÊNCIAS DA MODERNIDADE:
As vítimas do carro de Jagrená

149 por Sara Angélica Oliveira Cardoso
A LÓGICA DA INDÚSTRIA CULTURAL E SUA RELAÇÃO COM O JORNALISMO SENSACIONALISTA NO LONGA-METRAGEM “O ABUTRE”

165 por Jeanemeire Eufrásio da Silva
SUJEITO, CINEMA E MODERNIDADE: *A representação do feminino em Mad Max - Estrada da Fúria*

177 por Gessica Raquel Clemente Rodrigues
HOMOPARENTALIDADE E ADOÇÃO:
A família the Fosters em cena

195 por Jean Henrique Costa
CINEMA E IDEOLOGIA: *Um olhar sociológico sobre o filme “Uma noite de crime”*

206 **SOBRE OS AUTORES**

PREFÁCIO

por Valquíria Padilha¹

A riqueza do cinema como objeto de análise e seu poder na formação de visões do mundo parecem indubitáveis². Se o cinema é arte (tem um caráter estético) ou uma das mercadorias da Indústria Cultural (nos termos de Adorno e Horkheimer), não cabe aqui discutir, pois o debate sobre cinema-arte-indústria seria labiríntico. O que interessa é seguir uma linha de pensamento sobre como a sociologia pode e deve dialogar com a sétima arte³.

Partindo da compreensão de que a sociologia é uma ciência social incômoda, que, dotada de teorias e métodos, ensina a superar o senso comum, transformando o evidente em enigma e desfamiliarizando o que é familiar (como dizia Zygmunt Bauman), parece inequívoco pensar que as narrativas fílmicas são objetos de fecundas análises sociológicas. Sobretudo porque à sociologia cabe também a difícil tarefa de desmascarar as ideologias.

1 Professora de Sociologia na Universidade de São Paulo (USP), câmpus de Ribeirão Preto-SP.

2 Não por acaso, em 1942, o então presidente dos Estados Unidos, Franklin Roosevelt, convocou para uma reunião na Casa Branca os mais importantes cineastas do mundo (de John Ford a Frank Capra) com a especial encomenda de que fizessem filmes que levassem o país a apoiar a guerra. "É o começo de um movimento que vê a indústria cinematográfica e as estratégias de Washington se encontrarem em volta da mesma mesa." Essa interdependência estratégica entre cinema e política só se expandiu desde então. In: Renaud Revel e Denis Rossano, Hollywood, combien de divisions?. L'Express, nº2766, de 5 a 11 de julho de 2004, p. 43.

3 O cinema foi incluído no rol das Belas Artes - depois da pintura, escultura, música, literatura, teatro (incluindo a dança) e arquitetura - por Ricciotto Canudo que, em 1911, escreveu o "Manifesto das Sete Artes". Como pretendia distanciar a ideia de que o cinema era um espetáculo para a massa, considerava-o como arte. Para esse teórico e crítico de cinema italiano, o cinema era uma arte síntese capaz de conciliar todas as outras artes.

É ideológico um discurso que oculta, intencionalmente, a totalidade dos fenômenos que quer retratar. Por conveniência ou interesse, esse discurso captura parte do real e lhe confere um caráter universal, confundindo o leitor ou telespectador, que, sem possuir um conhecimento prévio da totalidade do real, acredita nesse real manipulado e o toma como verdade. A(o) socióloga(o) tem a obrigação de - independente do referencial teórico-metodológico que tenha escolhido seguir - mostrar a totalidade do real e faz isso jogando luz, de forma tão ampla quanto possível, na complexa rede de causas e efeitos dos fenômenos sociais.

Este livro, organizado por Jean Henrique Costa, é um presente. A apresentação, escrita por ele, e todos os 14 capítulos são textos de alta qualidade, criativos e inteligentes que convidam o leitor para uma viagem de aventuras sociológicas com direito a reflexão e emoção. O leitor tem em mãos um excelente material para aprender a desenvolver um olhar exigente para os filmes, transformando os discursos aparentemente despretensiosos em enigmas que vale a pena desvendar. Ao fazer isso, conseguirá identificar as distorções e ocultamentos ideológicos que passam despercebidos quando não se está munido do espírito crítico da sociologia, transformando momentos que poderiam ser apenas de entretenimento desinteressado (assistir a um filme para se distrair e se evadir) em experiências prazerosas de desvelamento.

O olhar crítico vai se formando junto com os movimentos dialéticos que os autores fazem quando costuram teorias sociais com as narrações fílmicas. Somos convidados a assistir os filmes e pensar com Georg Simmel as ligações entre contemporaneidade, espaços urbanos e economia monetária. Com Herbert Marcuse, aprendemos a desconstruir os ideais de felicidade e liberdade propagados pelo discurso das conquistas da sociedade industrial e da modernidade. Com Karl Marx, passamos a olhar as formas de exploração da classe trabalhadora como estruturais. A partir das teorias de Anthony Giddens, somos capazes de perceber os antagonismos e desarranjos da modernidade com as consequentes transformações de nossa subjetividade e nos perguntamos como podemos nos relacionar afetivamente nesses tempos modernos, sombrios e precários sem sermos vítimas. Com a Teoria Crítica (Adorno e Horkheimer à frente), somos instigados a pensar a mercantilização do mundo, a violência como entretenimento e a dessensibilização pela barbárie.

As análises dos filmes apresentadas neste livro nos levam a perceber - por trás da aparência de neutralidade do capitalismo naturalizado e da violência banalizada - tempos precários de consumismo, infelicidade, exclusão, intolerância, prevalência do dinheiro como valor supremo, exploração e sofrimento de trabalhadores e apropriação fantasiosa de lutas sociais legítimas (como o feminismo).

O pensar sociológico traz consigo, muitas vezes, doses de angústia; mas o senso comum, se reivindicando neutro, pode nos alienar. Como muito bem afirmou Jean Henrique no capítulo final deste livro, "é antissociológico naturalizar o social". Que a sociologia continue a provocar aflições e que nos ensine o potencial reflexivo da sétima arte. Para tanto, a leitura deste livro torna-se fundamental.

APRESENTAÇÃO

por Prof. Dr. Jean Henrique Costa

Existe uma relação de sutil proximidade entre o cinema e as ciências humanas, sobretudo se considerarmos que ambas são linguagens sobre o Real e, cada qual, busca se afirmar enquanto elocução representativa/compreensiva do mundo. A primeira, sem compromisso metódico com o real, muito embora às vezes elucidativa; a segunda, tentando ser a expressão capital da objetividade, apesar de não isenta das armadilhas da ideologia. Nesse sentido, não há razão para se buscar, no âmbito da produção do saber, uma contraposição radical entre cinema e teoria social, já que se trata muito mais de uma relação de associação e não de competição. Por conseguinte, para além de concorrência, tensão e contradição, há nesse diálogo de linguagens também associação, cooperação e empréstimos simbólicos.

Se para Hegel o real é *"racional"*, ou para Bourdieu é *"relacional"*, afirmamos aqui que o real é também *"sensacional"*, visto ultrapassar os limites estruturais da objetividade científica e exigir, para além do rigor do método, certa sensibilidade do sujeito pesquisador. Assim, o cinema se expressa como uma possibilidade empírica sensacional sobre a qual pode se debruçar aquele que se diz cientista social. Uma pequena cena ou mesmo uma trilogia completa, passando pelo atual universo das séries ou mesmo um curta-metragem podem revelar aspectos do real passíveis de interpretação e decodificação de nosso tempo presente, vislumbrando aspectos, quiçá, impensáveis numa coleta por questionários e entrevistas. Afinal, as narrativas do

cinema são humanas, históricas, sociais, culturais, simbólicas e, em si, transbordam relações de poder e de sentido. Demonstram nosso tempo histórico, nossos medos, desejos, aflições, ambições. O cinema é, para além de uma experiência histórica recente, um instrumento que carrega significativa força heurística de nosso tempo.

Nossos medos acerca do totalitarismo foram retratados em grandes adaptações distópicas como *Laranja Mecânica*, 1984, *Fahrenheit 451* e *Admirável Mundo Novo*. O assombroso e precário mundo do trabalho em filmes como *Tempos Modernos*, *Germinal* ou *A Classe Operária vai ao Paraíso*. O que se intitula por pós-moderno em *Blade Runner* e *Asas do Desejo*, aproveitando a deixa de David Harvey. Os horrores do Holocausto em *A Trégua* ou a *Lista de Schindler*. A lista seria interminável. Isso considerando o denominado cinema *cult*. Para além dele, mesmo o cinema 'ligeiro' – tomando emprestada essa noção de Theodor Adorno –, aquele mais abertamente ultracomercial, traz possibilidades de teorização do real a partir das películas. Não seria demais lembrar que as telas não falam por si. Cabe ao sujeito a primazia de decodificação crítica das narrativas. Logo, até mesmo um 'besteirol' pode ilustrar os significados culturais de uma época, sendo seu testemunho audiovisual.

Devemos destacar que o leitor deve ter em mente que o cinema promove, para o grande público, o escapismo da simples diversão, sobretudo em alguns filmes abertamente comerciais. O lazer alienante do cinema e sua técnica totalitária são inerentes à indústria cultural. Portanto, o seu avanço tornará cada vez mais o cinema um veículo de alienação. Por isso, cabe ao intelectual instruir uma nova geração de cinéfilos, instrução essa no sentido pedagógico mesmo e não de doutrinação. Eis que este livro busca tamanho desafio.

Assim como uma obra bibliográfica – fruto de seu tempo – deve ser considerada um material empírico, à maneira parsoniana, também um filme mostra algo do real que pode ser teorizado. Eis o que aqui está estampado nesta obra coletiva: a tentativa de ler o real a partir de temas trabalhados pelo cinema, indo além do posto pelas narrativas, esquivando-se das armadilhas ideológicas (de nossas certezas e do próprio método) e trazendo um exercício de teorização com uma linguagem mais próxima do grande público (embora não tão acessível ainda), com questões mais rentes ao cotidiano midiático. Diante disso,

não seria demais lembrar que o cinema não é 'A' explicação para o real, mas uma experiência fenomênica privilegiada de nosso tempo presente.

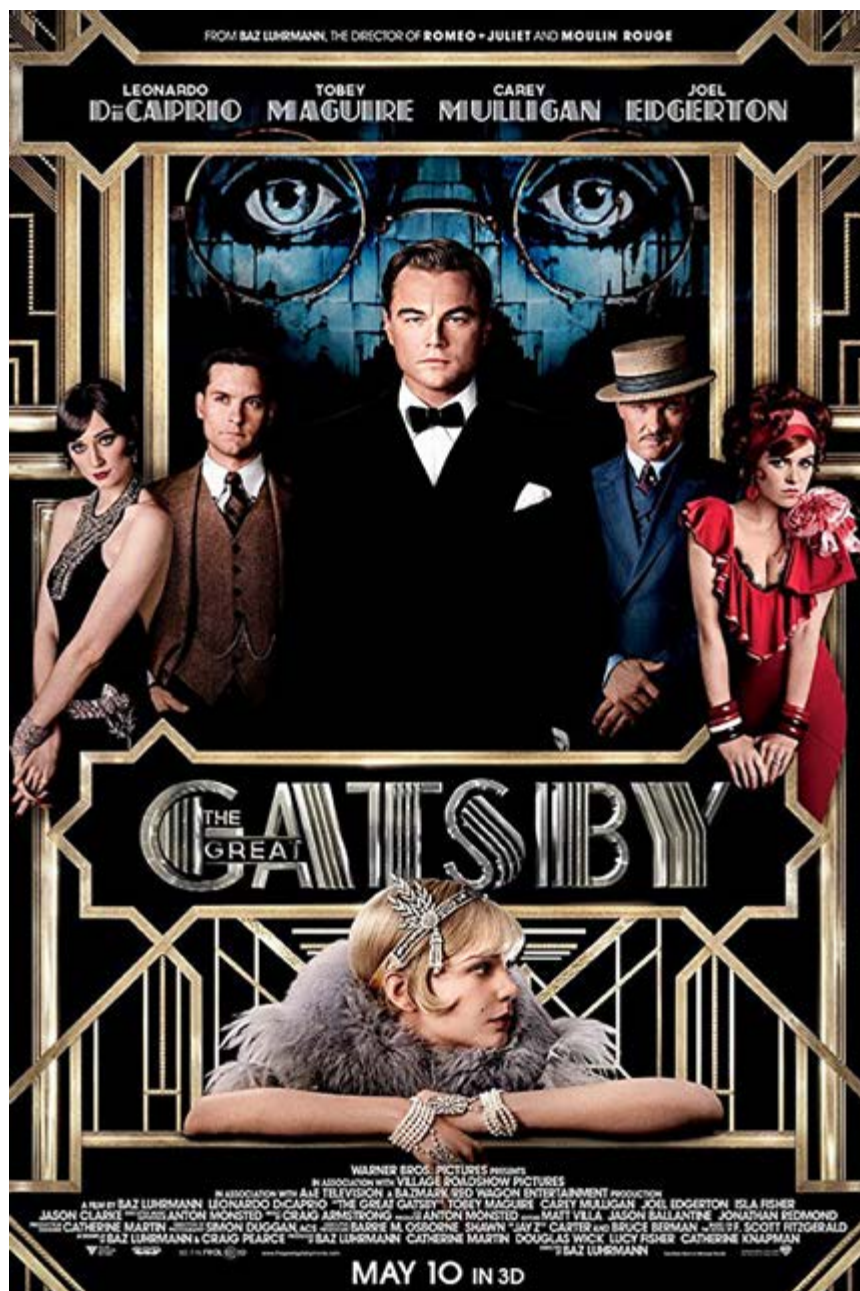
A obra é resultado dos trabalhos finais de parte da turma de *Teoria em Ciências Sociais e Humanas*, ofertada no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Ministrada por este organizador, o curso procurou realizar um breve passeio pela trajetória de clássicos das ciências sociais (Karl Marx, Max Weber, Émile Durkheim, Ferdinand Tönnies e Georg Simmel), passando pelo diagnóstico da Escola de Frankfurt no século XX (Theodor W. Adorno, Max Horkheimer e Herbert Marcuse) e terminando com a obra do sociólogo inglês Anthony Giddens. O curso ofereceu este conteúdo programático e exigiu, ao final, o desafio de imaginação sociológica, para usar o termo de Wright Mills, de se pensar temas básicos das ciências sociais a partir da experiência contemporânea do cinema. O resultado de alguns dos trabalhos se encontra nas páginas a seguir.

Trata-se de um trabalho interdisciplinar escrito não necessariamente por cientistas sociais, mas por filósofos, historiadores, juristas, psicólogos, geógrafos, comunicólogos, administradores e bacharéis em turismo.

Este livro coletivo expressa o momento particular de cada autor. Cada um teve autonomia para se debruçar sobre sua perspectiva teórica e escolha do filme. O subtítulo 'ensaios circunstanciais' se deve às circunstâncias em que foram produzidos por cada acadêmico, destacando suas histórias de vida, formações e seus momentos particulares.

Esperamos que esta obra, ao discutir o cinema contemporâneo a partir das ciências sociais, possa extrapolar os muros das universidades e, principalmente, possa ser um instrumento pedagógico de crítica dos rumos que vem tomando nossa civilização do trabalho precário, do desemprego, da exclusão, da intolerância e do consumismo. Que não seja apenas mais um volume impresso ou um arquivo perdido na grande *web*, mas sim, uma possibilidade de crítica de nosso tempo.

Mossoró, RN
29 de outubro de 2018



Cartaz do filme **THE GREAT Gatsby** (O Grande Gatsby). Direção: Baz Luhrmann; Los Angeles: Warner Brothers, 2013.

por Bergson Henrique Nunes Bezerra

O HOMEM NA METRÓPOLE MODERNA

Apontamentos em o Grande Gatsby

RESUMO

Através da história de Jay Gatsby, protagonista do filme *O Grande Gatsby* (2013), sujeito nascido em uma família pobre do interior norte-americano que desde muito jovem buscou a riqueza material como estratégia para se livrar do “peso da pobreza”, busca-se neste trabalho compreender como se deu (ou não) a acomodação da personalidade do narrador-personagem do filme, Nick Carraway (da mesma forma que Gatsby, um migrante recém-chegado à frenética Nova York dos anos 1920), aos ajustamentos das forças externas presentes no estilo de vida metropolitano. Buscando apreender em que medida a procura pela experiência moderna de viver em uma grande metrópole fez de Nick um questionador dos valores morais desse ambiente, será usada como aporte teórico parte da obra do sociólogo alemão Georg Simmel, sobretudo seus trabalhos que tratam dos aspectos da vida na metrópole e da influência da economia monetária sobre o homem na modernidade.

Palavras-chave: Metrópole; *O Grande Gatsby*; Modernidade; Cinema.

INTRODUÇÃO

A cidade, sobretudo em sua expressão hiperbólica, a metrópole moderna, é causa e fruto das transformações verificadas nas formas de interação sociais e econômicas entre os elementos humanos que a compõem, erigidas no cerne da sociedade baseada no modo capitalista de produção.

A imagem do migrante oriundo das pequenas cidades e de zonas rurais, de expressão apoplética perante a pujança da *pólis* contemporânea, é universal e se repete continuamente onde quer que o poder de atração urbana se manifeste. Mesmo os avanços tecnológicos nos instrumentos de comunicação, um dos aspectos resultantes das mudanças culturais e socioeconômicas do século passado, que transmitem imagens do caótico ambiente citadino até as áreas mais periféricas, em nada se comparam à experiência física de ser “lançado aos leões” nas selvas de concreto dos nossos tempos.

O foco do presente ensaio, tendo como pano de fundo a trama desenvolvida no filme *O Grande Gatsby* (2013)¹, obra baseada no romance homônimo do escritor norte-americano Francis Scott Fitzgerald², publicado originalmente em 1925, incidirá sobre o modo como o personagem-narrador da história, Nick Carraway, se inseriu (ou foi levado a se inserir) ao estilo de vida das classes abastadas da Nova York do começo do século XX, espaço urbano que funciona como um instantâneo do poderio desenvolvimentista e financeiro da América no primeiro pós-Guerra, calcado na extravagância proporcionada pelo montante de dinheiro em franca circulação.

Apesar do pequeno impacto que a obra literária que deu origem ao filme aqui analisado obteve na época do lançamento, muito em parte devido ao incômodo que o romance trazia para a sociedade norte-americana, ao bater de frente ao mito do *american way of life*, a partir dos anos 1940 a história passou a ser reeditada em várias línguas e adaptada para o teatro, rádio, televisão e cinema, num reconhecimento tardio da contribuição do escritor para a literatura mundial.

1 A película aqui analisada é a quarta e mais recente das versões do livro adaptadas para a grande tela. As versões anteriores datam de 1926 (cinema mudo), 1949 e 1974. Fonte: www.adorocinema.com/filmes/filme-33355/curiosidades/

2 F. Scott Fitzgerald (1896-1940) é considerado o escritor norte-americano que melhor captou o espírito do que era ser um jovem nos Estados Unidos no começo do século XX. Publicou ao todo apenas cinco romances, entre 1920 e 1941, sendo o último deles uma obra póstuma.

O personagem-objeto do presente trabalho, Nick Carraway, responsável por conduzir a narrativa fílmica, é oriundo de uma família tradicional – mas não rica – do meio-oeste americano, que após lutar na I Guerra Mundial resolve seguir o caminho de outros jovens de sua geração e migra para a frenética Nova York do início dos anos 1920, buscando seu quinhão no mundo do mercado de ações, uma modalidade de ocupação em plena efervescência e de caráter tipicamente urbano, reproduzindo o papel que tinha sido ocupado um século antes pelo surgimento da técnica industrial. Sendo Nick o personagem-narrador da história, seu ponto de vista é o que fornece ao espectador muitas das informações sobre os demais personagens. É ele quem dita o ritmo no qual a história se desdobra e é daí que vem o curioso e primordial papel por ele ocupado na trama.

Ao tratar da sociedade americana do começo do século XX, período marcado pela prosperidade econômica do pós-Guerra e pela ebulição cultural/comportamental conduzida ao som do *jazz*, nos gloriosos anos que antecederam à decadente América reproduzida em *Tempos Modernos*³, o filme *O Grande Gatsby* escancara as deficiências do “sonho americano” e da falsa ideia dos Estados Unidos como “a terra das oportunidades”.

Fica evidente ao longo da trama que a cerrada estratificação social, aliada à segregação racial ainda em voga, não propiciam as mesmas possibilidades de ascensão econômica a todos os grupos sociais, pois, como adverte Viscardi (2013, p. 233), “apesar de os anos 1920 terem sido considerados uma época de grande crescimento econômico dessa época (...) a riqueza e o poder político continuaram a não ser igualmente distribuídos na sociedade”.

Muito além do romance trágico que enreda a narrativa, entre o casal Gatsby e Daisy, prima do narrador, desenha-se através da sequência dos acontecimentos questões profundas como relações de classe, racismo, falsa meritocracia, dilemas morais e violência urbana, além de aspectos da subjetividade como ambição, traição, paixão e desilusão.

³ No filme *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin, a realidade retratada é a da sociedade americana que sofre as agonias da depressão resultante do crack da bolsa em 1929, de fome e desemprego.

Para compreender como se deu (ou não) a acomodação da personalidade do narrador Nick Carraway aos ajustamentos das forças externas presentes no estilo de vida metropolitano, sendo ele um indivíduo originalmente estranho àquele meio, e em que medida a busca pela experiência moderna de viver num grande aglomerado urbano fez de si um sujeito questionador dos valores morais desse ambiente, serão usados como referencial teórico alguns trabalhos do sociólogo alemão Georg Simmel, basicamente os textos *O dinheiro na cultura moderna* (1896) e *A metrópole e a vida mental* (1902).

“QUE FAREMOS CONOSCO ESTA TARDE, AMANHÃ E NOS PRÓXIMOS TRINTA ANOS?”

O filme, narrado em terceira pessoa pela personagem Nick Carraway, conta a história de Jay Gatsby, *alter ego* de James Gatz, sujeito nascido de uma família paupérrima do interior dos Estados Unidos, que desde muito jovem estipulou como meta de vida alcançar a riqueza material para escapar do “peso da pobreza”, um fardo que se torna ainda mais pesado pra quem vive nos Estados Unidos. Porém, diante da forte estratificação social da sociedade americana do começo do século XX, o jovem Gatz teve que contar com o acaso para dar os primeiros passos que o levariam a alcançar o objetivo de se tornar milionário. O pote de ouro buscado por Gatsby desde muito jovem é representado pela primazia que o dinheiro assume “por meio do crescimento enorme do círculo de objetos alcançáveis por ele (que) irradia a sua influência em vários traços característicos da vida moderna”, conforme Simmel (1998, p. 12).

Seu padrinho social, um milionário idoso e alcoólatra a quem Gatsby, aos 16 anos, salvou a vida em um naufrágio, morreu anos após os dois se conhecerem, deixando o protagonista da história a ver navios e novamente desamparado. Buscando auxílio nas forças armadas e na imponência que acompanha o porte da farda, tornou-se militar e, pouco tempo antes de partir para combater na I Guerra Mundial ao lado dos Aliados, teve um tão avassalador quanto rápido caso amoroso com Daisy Fay, uma jovem pertencente a uma rica e tradicional família da localidade.

Ao fim da Guerra, após uma breve temporada na Universidade de Oxford, oportunidade acadêmica oferecida a alguns jovens oficiais

de admirável reputação nas campanhas militares, Gatsby vê novamente suas oportunidades de ascensão social e riqueza se esvaindo. Destituído da pompa militar que o ajudaria a alcançar os círculos sociais mais elevados, o protagonista retorna aos Estados Unidos. Tendo perdido sua jovem amante, que se casara com um milionário aristocrata, Tom Buchanan, um *old-money man*, e ciente da posição social inferior, Gatsby busca pela terceira vez a redenção. Dessa feita o jovem ambicioso busca o atalho para o topo da escala social se envolvendo em negócios escusos na cidade nova-yorkina, como contrabando de bebidas e demais negociatas ilegais, que lhe proporcionam um grande acúmulo de riqueza em curtíssimo espaço de tempo. É nesse momento do filme que, recém-chegado à grande metrópole e alugado uma casa vizinha à mansão de Gatsby, este e Nick se encontram.

Assim como a dicotomia que se estabeleceu no começo do capitalismo comercial entre a nobreza europeia e a nova classe dos burgueses “sem-berço”, mas detentores de capital, a separação espacial entre os velhos-ricos e os novos-ricos (grupo ao qual pertencia Gatsby), que mantinha os dois grupos habitando pontos opostos da baía, a leste da ilha de Manhattan, representava a intensidade da distinção entre os dois tipos de milionários, já que aqueles aristocratas de longas gerações consideravam estes como “primitivos”, não os aceitando como pertencentes à mesma estirpe. Para Souza (2003), a definição do local de residência a partir da renda é um dos aspectos da vida na cidade grande, onde a cristalização das diferenças sociais se reflete no espaço ocupado.

Um olhar mais acurado sobre a obra, para além do enredo banal do garoto pobre que se apaixona pela menina rica, traz à tona os exacerbados conflitos de classes presentes na sociedade moderna americana, retratando a essência do *ethos* capitalista *yankee*, do acúmulo de riqueza com um propósito para além do tino comercial.

Enquanto intelectual que presenciava o momento de virada do século XIX para o XX, Georg Simmel (1998, p. 12) já vislumbrava o rumo que a sociedade americana seguia, em relação aos aspectos consumista e hedonista: “o desejo enorme do homem moderno de ser feliz, que se mostra não menos (...) na democracia social do que no americanismo crescente atual, alimenta-se, obviamente, do poder e do sucesso do dinheiro”.

Ainda de acordo com Simmel (1998, p. 12), “o dinheiro abriu, para o homem singular, a chance à satisfação plena de seus desejos numa distância muito mais próxima e mais cheia de tentações. Existe a possibilidade de ganhar, quase com um golpe só, tudo que é desejável”. Nesse viés, Freud (2017, p. 41) contribui à discussão quando, logo nas primeiras linhas de seu estudo que pretende esclarecer o papel da cultura para o sentimento de culpa que é a causa da infelicidade humana, diz que “os seres humanos geralmente empregam critérios equivocados, de que ambicionam poder, sucesso e riqueza para si mesmos e os admiram nos outros enquanto menosprezam os verdadeiros valores da vida”. Nick não faz parte do mundo dos ricos, porém, sua admiração por Gatsby fica evidente ao longo do filme, exemplificada na fala: “- Você vale muito mais do que todos eles reunidos” (FITZGERALD, 1980, p. 187).

VIVO NA METRÓPOLE, MAS ELA NÃO VIVE EM MIM: O ESTRANHAMENTO DE NICK EM NOVA YORK

O narrador, Nick Carraway, assim como o autor da obra literária que dá origem ao filme, compõem a chamada Geração Perdida, como ficou conhecido o grupo de jovens recém-saídos da I Guerra Mundial, “sem ideais, encarando os valores americanos com cinismo e descaso” (BRAGA, 2013, p. 28). O homem, capaz de provocar os horrores da guerra, entrou em crise ética e moral. Como compensação frente a esse abalo, ideais de sucesso, glamour, luxo e a frenética busca pelo acúmulo de dinheiro dos que, em termos de negócio eram verdadeiros poetas (WEBER, 1996, p. 46), se tornaram alvos a ser alcançados de qualquer maneira.

Logo no início da narrativa, Nick Carraway migra para a cidade grande, espaço que tem como função primordial promover a reprodução do capital (CARLOS, 1992). Em Nova York, Nick abandona o sonho artístico e romântico de viver da arte, já que era um aspirante a escritor, para se especializar no florescente mercado especulativo das ações bancárias. Para essa geração de jovens, o sonho de se tornar rico se transformou numa meta de vida, denunciando o movimento de hipertrofia do espírito objetivo, enquanto o espírito subjetivo se atrofiava (SIMMEL, 1973). Materialmente ricos, espiritualmente pobres.

A fuga da cidade pequena também pode ser compreendida como uma busca de sentido e de estabelecimento de novas modalidades de

relações por Nick, fruto da sensação de perda enfrentada pelos jovens que haviam experimentado os horrores da vivência na guerra (VISCARDI, 2013). Para esses jovens, a realidade estava em descompasso, e a vida na região de origem (o meio-oeste, no caso em tela) representava ficar de fora das oportunidades urbanas, em plena expansão. Segundo Simmel:

Do mesmo modo que a maioria dos homens modernos precisa ter diante dos olhos, na maior parte da vida, o ganho de dinheiro como motivação mais próxima, forma-se a ideia de que toda felicidade e toda satisfação definitiva na vida são ligadas, intrinsecamente, à posse de uma certa forma de dinheiro. O dinheiro, anteriormente um puro meio e uma premonição, torna-se, intimamente, alvo final. Mas quando este alvo é alcançado, finalmente, surgem, inúmeras vezes, um aborrecimento e uma frustração mortais (SIMMEL, 1998, p. 10-11).

A atitude de reserva presenciada por Nick, no momento que vai visitar sua prima Daisy pela primeira vez, dona de uma voz “cheia de dinheiro”, impressiona-o. A atitude *blasé* (SIMMEL, 1973) dos ricos foi um choque. O marasmo e o tédio que imperavam sobre seus rostos e a impressão de que ali, naquele ambiente, pairava a sensação de segurança dos que possuem dinheiro suficiente para comprar qualquer coisa a qualquer momento, foi percebida também por Simmel:

(...) aquela segurança e tranquilidade que a posse de dinheiro faz sentir, aquela convicção de possuir com ele o centro de valores, contém, de forma psicologicamente pura, quer dizer, de qualidade formal, o centro da equação que justifica, de maneira mais profunda, a queixa já mencionada, de que o dinheiro seja o Deus da época moderna (SIMMEL, 1998, p. 14).

Essa postura verificada na intelectualidade metropolitana, de energia interna acumulada, que não reconhece impossibilidades e “nãos”, era naquele momento externalizada numa postura de total indiferença. O alto nível das experiências sensoriais que bombardeiam o indivíduo

metropolitano e a exacerbação dos seus estímulos nervosos mexem com todo o corpo aristocrático até o ponto de parecer paralisá-lo.

(...) isso é a arrogância *blasé*: não reagir mais às diferenças e propriedades específicas dos objetos com uma graduação correspondente da sensação, mas sim senti-las de maneira nivelada e, por isso, com uma coloração abafada sem amplitudes significantes de contrastes (SIMMEL, 1998, p. 09).

Para Simmel, a economia monetária combina perfeitamente com o domínio do intelecto do homem metropolitano, pois o dinheiro unifica as coisas pelo princípio único da calculabilidade. O aspecto do controle do tempo, condição imposta externamente, é também primordial para o funcionamento regular da metrópole.

É na metrópole que Nick vivencia experiências novas, como engendrar e participar de encontros extraconjugais, regados à bebida, pílulas estimulantes e questionamentos morais, combinação de elementos que facilmente acarretam em *bad trips*, que assolam sua cabeça.

De acordo com Simmel (1973), o ritmo agitado da vida na metrópole exige um maior grau de consciência humana do que o ambiente mais estável da vida rural. A adaptação da mente para viver na cidade grande, que no metropolitano já se encontra aperfeiçoada, o migrante só desenvolve mediante "choques". Nesse sentido, Simmel (1998, p. 13) denuncia "a inquietude, a febre, a falta de pausas na vida moderna, vida propulsionada pelo motor desenfreado do dinheiro que torna a máquina da vida um *perpetuum mobile*".

A especialização do trabalho e dos empregos é outro ponto relevante das impressões de Nick que Simmel já havia abordado em seus textos. Na metrópole cada um busca uma ocupação inédita e exclusiva para se especializar, como forma de garantia de um lugar seguro na competição urbana pela sobrevivência. Para o pensador alemão, "a concentração de indivíduos e sua luta por consumidores compelem o indivíduo a especializar-se em uma função na qual não possa ser prontamente substituído por outro" (SIMMEL, 1973, p. 11).

Ainda no tocante às relações de trabalho na metrópole, as desigualdades sociais são também representadas no filme pelo local de extração do carvão que fornece combustível para a soberba Nova York, o Vale das Cinzas, a poucos quilômetros de distância, onde “de um lado, veem-se cenários e figurinos coloridos e luminosos e de outro, os tons acinzentados e encardidos da paisagem e dos seres humanos” (BRAGA, 2013, p. 39).

Não fazendo parte do grupo dos muito ricos, Nick trabalha para sobreviver. Sua suposta moralidade interiorana, que ao mesmo tempo o faz guardião de segredos alheios dos relacionamentos extraconjugais de Daisy e Tom, o impede de usufruir das vantagens financeiras propostas pelos negócios ilegais oferecidos por Gatsby, como retribuição ao favor de armar o encontro com a ex-amante.

Após a impossibilidade da reconciliação do caso amoroso com Daisy, que culminou em discussão e na morte acidental da amante de Tom, Gatsby é assassinado por engano pelo marido traído. Em seu velório, o único presente é Nick, num perturbador contraste em relação às megafestas, apinhadas de pessoas, que ocorriam nas noites de sábado na mansão. Nesse momento Nick percebeu sua inadaptação à mesquinhez da vida no Leste.

Ao final da história, Nick volta para a casa dos pais no meio-oeste, psicologicamente abalado e com os nervos em frangalhos. Nova York, antes a cidade que lhe deu a promessa da vida próspera, passou a lhe dar náuseas e parecer mal-assombrada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os “tipos soberanos de personalidade” são aqueles sujeitos que se negam a jogar o jogo da metrópole, com sua lógica racional e intelectual avançada, que despreza o colorido da vida (SIMMEL, 1973). São aqueles tipos que identificam que algo deu errado, algo de extrema importância para a humanidade ficara para trás.

Em paralelo à trajetória de Nick e do autor da obra literária, Fitzgerald (que chega a se confundir em certos pontos, levantando a suspeita do caráter autobiográfico do personagem), pode-se pôr a história de vida do escritor Henry Miller (1891 - 1980). Além de terem

vivido a maior parte da vida em Nova York, ambos os escritores se refugiaram em Paris no início do século XX para escrever. À distância, podendo observar a sociedade americana sob uma nova perspectiva, mais crítica e menos mítica, Miller certa vez escreveu sobre a diferença em ser pobre nos Estados Unidos e na Europa. Diz o escritor que, “estar quebrado lá (Europa) não é o mesmo que estar quebrado aqui (EUA). Aqui é feio, lá é romântico” (MILLER, p. 273). A pobreza nos Estados Unidos é sinônimo de preguiça ou fracasso, onde a pecha de *loser* acompanha os desafortunados por gerações.

Levando-se em conta que a narrativa aqui analisada, sob o ponto de vista de Nick, nada mais é que suas memórias postas no papel, organizadas num livro, talvez pode-se entender a mensagem final da trama como a vitória do romantismo de se viver (mesmo que psicologicamente abalado) da arte sobre a ganância da riqueza a qualquer custo, das bolsas de valores e do modo de vida extravagante.

Sendo uma história sobre esperança (de Gatsby ficar rico e depois de reviver o caso amoroso com Daisy; de Nick ganhar a vida na metrópole, atestando as possibilidades do sonho americano), ao final fica a sensação de que ainda há uma fagulha de preservação da autonomia das vontades do indivíduo diante das forças externas que buscam levar todos a quantificar e descolorir o mundo da vida, afinal, como escrito por Simmel (1998, p. 11), “o dinheiro é uma ponte aos valores definitivos, e não podemos morar numa ponte”.

REFERÊNCIAS

BRAGA, C. R. V. A reinterpretação globalizada de Baz Luhrmann para O Grande Gatsby, clássico de F. Scott Fitzgerald, de 1925. *Rev. Let.*, São Paulo, v. 53, n. 1, p. 27-48, jan/jun. 2013.

CARLOS, A. F. A. **A cidade**. São Paulo: Contexto, 1992.

FITZGERALD, F. S. **O Grande Gatsby**. Tradução: Breno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

FREUD, S. **O mal-estar na cultura**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre, RS. L&PM Pocket, 2017.

MILLER, H. V. **Nexus**. Tradução de Hélio Pólvora. 5 ed. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968.

SIMMEL, G. **A metrópole e a vida mental**. Tradução de Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

_____. **O dinheiro na cultura moderna**. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold. **Simmel e a modernidade**. Brasília: UnB. 1998. P. 23-40.

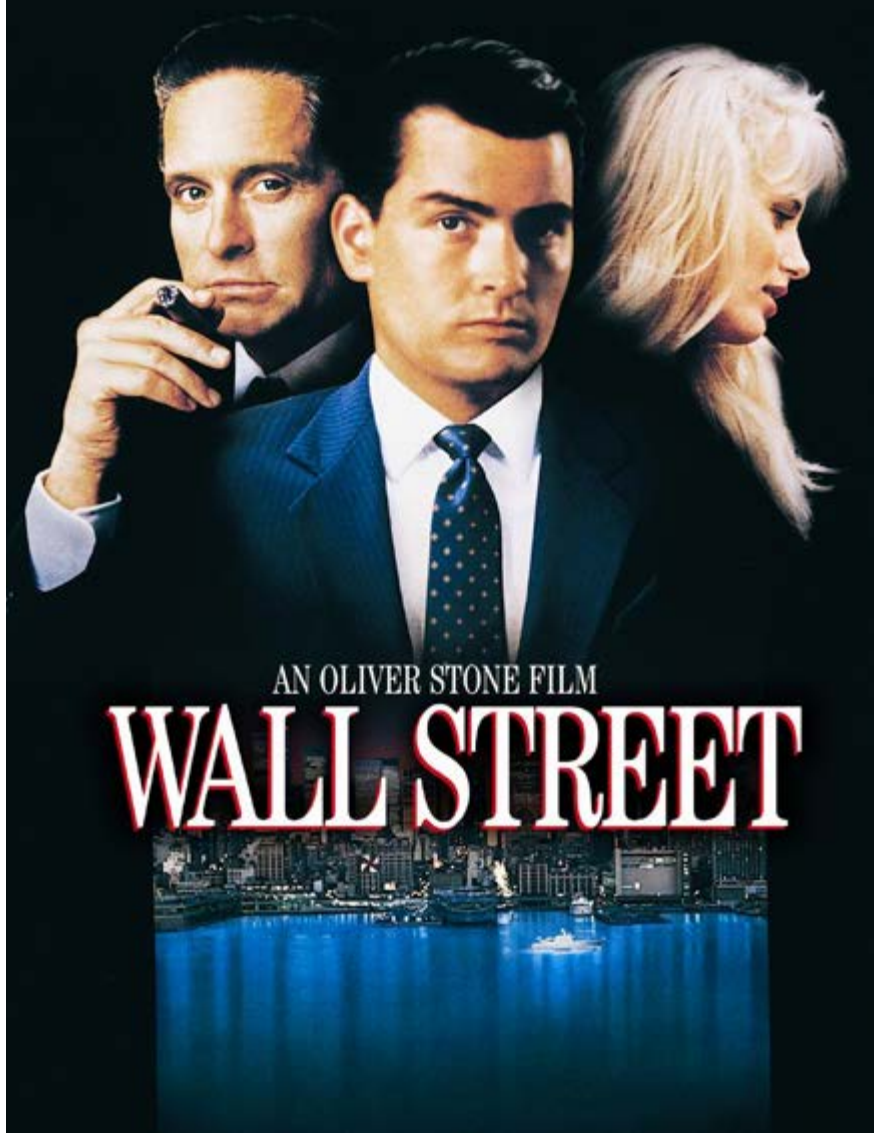
SOUZA, Marcelo Lopes. **Abc do desenvolvimento urbano**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2003.

THE GREAT Gatsby (O Grande Gatsby). Direção: Baz Luhrmann: Los Angeles: Warner Brothers, 2013.

VISCARDI, R. F. **A guerra e o homem norte-americano dos anos 1920 em F. Scott Fitzgerald**. Revista Landa. Vol. 02, N. 01. 2013.

WEBER, M. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. Tradução de M. Irene de Q. F. Szmrecsanyi, Tamás J. M. K. Szmrecsanyi. 11 ed. São Paulo: Pioneira, 1996.

MICHAEL DOUGLAS CHARLIE SHEEN DARYL HANNAH



Cartaz do filme WALL STREET. Direção: Oliver Stone. Produção: Edward R. Pressman. EUA, 1987. Twentieth Century Fox.

por Rosa Adeyse Silva

A CULTURA DO DINHEIRO NOS MERCADOS FINANCEIROS:

Uma leitura dos filmes Wall Street I e II

RESUMO

○ presente ensaio tem como objetivo analisar os aspectos teóricos dos textos de Simmel “O dinheiro na cultura moderna” (1986) e “A metrópole e a vida mental” (1979), verificando suas conexões com os filmes Wall Street I e II, bem como, pretende identificar a relação dos indivíduos fílmicos com o dinheiro. Assim, a pesquisa de natureza fílmica observacional verificou que os filmes apresentam a economia monetária como se fosse um grande jogo, onde todos agem de forma individual, mas ao mesmo tempo são influenciados por quem exerce mais poder. Visualizou-se em ambas as obras cinematográficas vários aspectos que corroboram com a teoria simmeliana no que diz respeito à cultura pecuniária da modernidade, desde a sensação de liberdade e dependência proporcionada pelo dinheiro aos indivíduos, a arrogância *blasé*, caracterizada principalmente pelo sentimento de distanciamento e individualidade, até a analogia entre Deus e o dinheiro e a metrópole como palco central da economia monetária.

Palavras-chave: Modernidade; Dinheiro; Individualidade.

INTRODUÇÃO

Em *Simmel e a Modernidade* vemos que o sociólogo alemão considera que o advento da economia monetária é o fator estrutural mais importante da modernidade (SOUZA, 1998). Isto porque, segundo o autor, o dinheiro proporcionou mais liberdade aos indivíduos, quando comparado às economias pré-modernas, em que esses indivíduos viviam presos a vínculos de caráter político, corporativo, religioso e sujeitos às desigualdades iminentes a essas relações (SIMMEL, 2005, 1979).

Assim, o dinheiro se caracterizou como o elemento que une e que ao mesmo tempo separa. Trata-se, portanto, de uma “fronteira entre as uniões de interesses, por um lado, e a separação dos mesmos, por outro” (SIMMEL, 2005, p. 3).

[...] o dinheiro seduz – por meio do seu caráter objetivo e indiferente, pelo qual ele se oferece, do mesmo modo e sem relação interna, não só à ação mais nobre como também à ação mais baixa – uma certa leveza e irresponsabilidade do agir, que é inibido, com frequência, quando falta a mera intermediação do dinheiro, por meio da estrutura peculiar dos objetos e da relação individual do agente com eles (SIMMEL, 2005, p. 15).

Sendo assim visto como unificador e separador de interesses, em que por um lado pode estabelecer um nível de interesses comum entre os homens, e por outro lado pode alavancar maior autonomia a esses indivíduos, o dinheiro assume também um caráter objetivo pela sua impessoalidade. Conforme afirma Waizbort (2006, p. 153), “como o abismo entre o interior e o exterior cresce cada vez mais, o incremento da liberdade interior é concomitantemente ao incremento do nivelamento exterior”. Isto é, à medida que o homem moderno se vê nivelado ao mundo exterior, ao ambiente em que está inserido, mais ele quer se diferenciar, logo, se recolhe à sua interioridade, tornando-se impessoal e individualizado.

Nesse âmbito, partindo para o contexto cinematográfico, em 1987, pôde-se ver, em meio às grandes produções do cinema

americano, por meio do longa-metragem “Wall Street - Poder e Cobiça”, a importância que os personagens do filme depositavam no dinheiro e suas artimanhas e trapaças para conseguirem obter o lucro máximo em suas ações na bolsa de valores. A estória dramática dirigida por Oliver Stone trouxe em seu elenco atores como Charlie Sheen, Michael Douglas, Martin Sheen, Daryl Hannah, Hal Holbrook, John C. McGinley, Terence Stamp, James Spader, Sean Young, Saul Rubinek, James Karen e Frank Adonis. E no ano seguinte, rendeu a Michael Douglas o Oscar e Globo de Ouro de melhor ator.

Mais tarde, em 2010, Oliver Stone dá continuidade ao drama dos anos 1980 e lança “Wall Street - O Dinheiro Nunca Dorme”, que mais uma vez traz em seu elenco o consagrado ator Michael Douglas e outras celebridades como Shia LaBeouf, Josh Brolin, Carey Mulligan, Frank Langella, Susan Sarandon, Eli Wallach, Oliver Stone, Donald Trump, Jason Clarke e a participação especial de Charlie Sheen. No entanto, para o cinema americano, o segundo filme não foi tão bem-sucedido quanto o primeiro, mas conseguiu, mais uma vez, pôr em alta a ambiência do mercado financeiro e a suposta liberdade proporcionada pelo dinheiro.

Frente aos contextos estabelecidos, e com base nas percepções monetárias de Georg Simmel, este trabalho buscará responder ao seguinte questionamento: que relação se pode extrair das estórias expostas nos filmes estudados e a teoria simmeliana, no que tange ao dinheiro? Para tanto, tem como objetivo analisar os aspectos teóricos dos textos de Simmel “O dinheiro na cultura moderna” e “A metrópole e a vida mental”, verificando suas conexões com os filmes Wall Street I e II, bem como, pretende identificar a relação dos indivíduos fílmicos com o dinheiro.

Este trabalho constitui-se desta introdução, em seguida se apresenta a perspectiva metodológica, posteriormente, apresentam-se as discussões entre a teoria e as obras fílmicas, finalizando-se com a análise conclusiva e as referências que nortearam este estudo.

PERSPECTIVA METODOLÓGICA

Hodiernamente, no meio acadêmico, percebe-se cada vez mais a aproximação de recursos artísticos e estéticos como filmes, músicas e fotografias no processo de ensino-aprendizagem, isso

porque essa ligação pode elucidar uma melhor compreensão para os construtos teóricos e realidade prática. Nesse contexto, adotou-se para esta pesquisa a técnica de observação. A observação garante a coleta de dados e informações sobre determinados aspectos da realidade do campo pesquisado. Assim sendo, tem-se como material empírico os filmes “Wall Street - Poder e Cobiça” e “Wall Street - O Dinheiro Nunca Dorme”.

Contudo, para que o método observacional se caracterize como investigação científica, os seguintes critérios devem ser obedecidos: ser conduzida especificamente para responder a uma problemática de pesquisa, ser planejada, executada e registrada, e fornecer informações válidas e confiáveis sobre o objeto de estudo (COOPER e SCHINDLER, 2003; SELLTIZ *et al.*, 1987). Ademais, como este trabalho elucida a temática referente à cultura monetária identificada nos filmes “Wall Street - Poder e Cobiça” e “Wall Street - O Dinheiro Nunca Dorme”, por meio de uma abordagem qualitativa e da utilização de métodos visuais, pode-se considerar que foi feito um estudo observacional, com o observador completo (BOGDAN e BIKLEN, 1994), pois o tipo de observação foi de segunda mão (FLICK, 2004) e indireta, o que possibilita ao pesquisador observar diversas vezes o *locus* (filme). Assim, neste estudo observacional, os filmes foram exibidos à pesquisadora, a fim de que se pudesse também identificar alguma relação direta com as teorias estudadas.

Ainda é utilizada neste estudo a análise fílmica. Analisar um filme é sinônimo de decompô-lo, implica em duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever. A decomposição recorre a conceitos relativos à imagem, ao som e à estrutura do filme. Já a segunda etapa da análise fílmica busca estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar (VANOYE E GOLLIOT-LÉTÉ, 1994). Com isso, compreende-se que o objetivo da análise é explicar e esclarecer o funcionamento de um determinado filme a fim de interpretá-lo.

ENTRE A TEORIA E AS OBRAS FÍLMICAS

Este tópico tratará de verificar as paridades e/ou dicotomias, ou seja, as corroborações ou contradições existentes entre a parte teórica, estabelecida pelos estudos das obras “O dinheiro na cultura moderna”

e “A metrópole e a vida mental”, do sociólogo alemão Georg Simmel, e o contexto fílmico de “Wall Street - Poder e Cobiça” (1987) e “Wall Street - O Dinheiro Nunca Dorme” (2010). Assim, trará a visão dos estudos de Simmel, bem como o olhar da pesquisadora perante os filmes estudados.

WALL STREET - PODER E COBIÇA

O longa-metragem “Wall Street - Poder e Cobiça” é um clássico cinematográfico que retrata o mercado financeiro dos Estados Unidos nos anos 1980. No filme, Bud Fox (interpretado por Charlie Sheen), após longa insistência, consegue um emprego como corretor da bolsa em uma importante corretora de Nova York. Contudo, deslumbrado com o luxo, poder e *status* da lenda de Wall Street, acaba sendo seduzido pelo mundo ilegal e extremamente lucrativo da espionagem empresarial.

No âmbito da economia monetária essa ganância pelo dinheiro é explicável, uma vez que o prazer está em gastar e em usufruir do dinheiro, a fim de que se possa obter um maior número de bens. Assim sendo, em se tratando do dinheiro, o que se coloca em jogo é a quantidade – quanto mais, melhor. Na trama “Wall Street - Poder e Cobiça”, Bud Fox já assume seu posto de trabalho na intenção de obter êxito na empresa e conseguir ganhar muito dinheiro. Nesse sentido, ele começou a colher informações privilegiadas de investimentos e repassá-las para Gordon Gekko (interpretado por Michael Douglas), um ganancioso milionário que ignora todo e qualquer sentimento quando trata de negócios rentáveis.

Essa premissa de ganância acaba por corroborar com o caráter *blasé* de segmentos abastados da sociedade, em que o dinheiro, como denominador comum dentre as inúmeras relações, permite que aqueles que podem pagar mais, concebam certo distanciamento e individualidade em relação a fenômenos bastante comuns:

A arrogância *blasé* de nossas classes que têm dinheiro é somente um reflexo psicológico desse fato. Eis por que elas têm, agora, um instrumento que permite, apesar da sua indiferença uniforme, comprar o mais variado e o mais especial. E a sensibilidade sutil para as atrações específicas e individuais das coisas atrofia-se mais e mais,

porque a pergunta sobre o valor qualitativo está cada vez mais reprimida, nessas classes, pela pergunta sobre o valor quantitativo, pois exatamente isso é a arrogância *blasé*: não reagir mais às diferenças e propriedades específicas dos objetos com uma graduação correspondente da sensação, mas sim senti-las de maneira nivelada e, por isso, com uma coloração abafada sem amplitudes significantes de contrastes. (SIMMEL, 2005, p. 9).

Deste modo, a introdução do dinheiro implicou em uma despersonalização das relações sociais, sobretudo no que diz respeito às relações entre patrões e empregados, via pagamento de salários, serviços e compra de produtos, haja vista que o dinheiro possibilitou a compra somente do trabalho objetivado, isto é, especializado, e não do indivíduo global. Com isso, a possibilidade de a personalidade fazer parte das relações econômicas foi sendo descartada (SIMMEL, 2005).

Ainda, de acordo com a teoria simmeliana, o dinheiro gera liberdade e, concomitante a isso vem também a dependência. Gera liberdade porque traz às pessoas um sentimento de individualidade e anonimato. E assim se deu com o jovem Bud, que pôde vivenciar um pouco desse sentimento de liberdade quando finalmente adquiriu seu próprio apartamento e automóvel de luxo. Em contrapartida, gera dependência porque com a divisão do trabalho, os homens produzem uns para os outros e só o trabalho de todos organiza a unidade da economia e nivela a complexidade dos homens e das trocas. Com isso, foi possível observar no arranjo fílmico essa relação de dependência entre os personagens Gordon e Bud, tendo em vista que Gordon, para realizar suas ações inescrupulosas, necessitava da ajuda de Bud, e este, motivado pelo sucesso profissional e na busca por mais dinheiro, atendia cegamente a todos os pedidos de Gordon, sendo capaz até mesmo de conseguir informações sigilosas da companhia aérea em que seu pai trabalhava, levando a empresa à falência mais tarde.

O filme deixa claro que o segredo do sucesso do milionário Gordon estava no fato de ser bem informado. As informações confiáveis obtidas através de Bud permitem as decisões acertadas de Gordon, o que resultava em altos lucros. Além disso, as especulações que circundam o mercado financeiro, isto é, a constante busca por informações

privilegiadas e desconhecidas a outrem foram determinantes para a ascensão de Gordon, e foi em meio a esse cenário de trapações que ele conquistou espaço privilegiado no seu segmento empresarial.

Em "Dinheiro na cultura moderna", Simmel faz uma analogia entre Deus e o dinheiro, sendo o dinheiro o Deus da época moderna, pois é onipresente e central, considerado como um elo de reconciliação de heterogeneidades e diferenças, produzindo conforto psicológico, haja vista que por meio da posse dele se obtêm paz e harmonia. Comparados a forças abstratas, Deus e o dinheiro têm o poder de superar a multiplicidade de valores e objetos e são pontos de interseção de coisas e sentidos – mesmo que antiéticas – transformados em certezas supremas.

Nessa mesma obra supracitada, Simmel salienta que o dinheiro denota caráter impessoal às atividades econômicas. Isto é, existe objetividade nas relações de troca, pois elas acontecem de forma alheia às colaborações e ações individuais, para tanto, são despersonalizadas. Assim, mesmo que o dinheiro tenha uma natureza de alienação em algumas relações pessoais, em contrapartida, ele compõe uma série de conexões pertinentes e que contribuem para setores econômicos específicos. Sendo que essas relações têm seu cunho em valores concretos que organizam o interesse no lucro, e no dinheiro como um bem em si mesmo.

Todavia, mesmo diante das atitudes insanas e desonestas dos protagonistas do filme, em virtude da busca incessante por dinheiro e poder, e considerando o cenário contingencial do mercado especulativo, deve-se reconhecer que para além da sua ganância, Gordon Gekko se mostra muito destemido, pois o risco contido no jogo especulativo nem sempre resulta em sucesso. Simmel (2005, p. 14) ressalta que "a vida de muitos homens é preenchida de tais operações, como taxar, estimar, calcular e reduzir valores qualitativos a valores quantitativos".

Para o referido autor esses aspectos contribuem para o caráter racional e calculador da época moderna, quando comparados às épocas anteriores, em que era possível observar um ator de caráter mais impulsivo, emocional, e mais dirigido ao todo. Mas, por fim, o "Deus da época moderna" não pôde ser a salvação para os protagonistas da trama. Em suma, o desfecho fílmico resulta na prisão do jovem Bud Fox e do milionário Gordon Gekko em decorrência dos crimes de lavagem de

dinheiro, fraude e extorsão. Contudo, tal qual a lendária ave fênix, que renasce das cinzas, após oito anos de prisão Gordon Gekko reaparece em “Wall Street - O Dinheiro Nunca Dorme”.

WALL STREET - O DINHEIRO NUNCA DORME

A continuação da trama retrata logo em suas primeiras cenas a decadência do antes milionário Gordon Gekko. Após deixar a prisão, aquele que outrora fora um dos maiores investidores da bolsa de valores nova-iorquina, tinha agora entre os seus pertences somente alguns lenços de seda, um relógio, um anel, um clipe de ouro e um celular de modelo ultrapassado. A fim de reconstruir a sua vida, escreve um livro cujo título é “A ganância é boa?”.

Ressalta-se que a gigantesca Nova Iorque, e mais precisamente Manhattan, foi escolhida por Stone para retratar o contexto fílmico, tendo em vista que a estória se daria em Wall Street, considerado o distrito financeiro da cidade. Simmel (2005, p. 2) apontou que “a metrópole sempre foi a sede da economia monetária”, isto porque é nela que acontece a concentração de riquezas, bem como a multiplicidade dos arranjos econômicos, se distanciando, por exemplo, do comércio rural que, por sua vez, não permite tamanho dinamismo pecuniário. Assim, o autor ainda considerou que a economia monetária e o domínio intelectual estão ligados em si, pois “eles partilham de uma atitude que vê como prosaico o lidar com homens e coisas; e, nesta atitude, uma justiça formal frequentemente se combina com uma dureza desprovida de consideração” (SIMMEL, 2005, p. 3).

Em continuidade ao que se viu nas telas, livre, Gordon passou então a ministrar palestras para jovens empresários. Em uma dessas palestras ele conhece Jacob Moore (Shia LaBeouf), um jovem corretor de Wall Street, com uma carreira promissora, cuja especialidade é fontes renováveis de energia. Ele aposta em uma pesquisa que está sendo desenvolvida e que promete usar a força do mar para criar energia. Jacob era noivo da filha de Gordon, a jovem Winnie Gekko (Carey Mulligan), e trabalhava em uma empresa que foi levada à falência depois da veiculação de informações falsas.

Na trama, Jacob se aproxima de Gordon para adquirir conselhos sobre como agir com Bretton James (Josh Brolin), um

grande investidor que fez com que seu mentor, Lewis Zabel (Frank Langella), tivesse que vender sua tradicional empresa por uma ninharia e ainda cometesse suicídio. Então, Gordon decide ajudá-lo, mas pede em troca que Jacob o ajude a se reaproximar de Winnie. Jacob se interessa muito por dinheiro, mas seu motivo parece ser mesmo honesto, pois pretende investir em uma empresa que pode criar uma energia mais sustentável, e deste modo, concorda com a proposta de Gordon.

Pode-se perceber que os dois filmes de Oliver Stone trazem, entre outras coisas, o desejo de ascensão dos personagens, todavia, esclarece cada vez mais as falcatruas vigentes no mercado financeiro. O filme aponta que as negociações na bolsa de valores tratam-se de um jogo, uma disputa onde todos querem ganhar a quase qualquer custo. Ademais, nesse "jogo" correr risco é fundamental, não importa se os boatos são verdadeiros ou não, o que importa é no que os compradores acreditam. Contudo, a trama de Stone destaca dois acontecimentos da época: a "bolha" da *internet*, que teve um crescimento enorme desde 2001 e, principalmente, a crise econômica nos Estados Unidos em 2007, que até hoje tem reflexos em várias partes do mundo. Assim, mesmo tendo sido lançado em 2010, o filme retrata a grande crise vivenciada entre 2007 e 2008.

A produção também retrata o desespero dos grandes bancos e a intervenção do governo americano, que injetou 700 bilhões de dólares na economia para que a crise atual não gerasse consequências iguais às da crise de 1929. O filme transparece ainda o que muitas vezes passa despercebido na vida real: o fato de que até mesmo em meio às grandes crises na economia moderna, com certeza há sempre alguém ganhando muito dinheiro, isto é, sempre interessado e motivado em se dar bem, mesmo que isso lhe custe o fracasso de outrem, evidenciando cada vez mais os aspectos de individualização do sujeito, que pouco quer saber se o outro vai bem.

Simmel, a respeito disto, considera que as individualidades da metrópole podem se fundamentar no que ele denomina "intensificação da vida nervosa", que é na verdade o resultado de uma intensa e contínua percepção de imagens e entendimentos intrínsecos e extrínsecos ao indivíduo que, por sua vez, acaba por determinar as ações e hábitos do sujeito metropolitano. Sendo assim, a objetividade entre as coisas

e os indivíduos, torna-se, portanto, um traço comum das metrópoles, onde o espírito do homem moderno passou a se tornar cada vez mais um espírito contábil (SIMMEL, 2005). Com isso, o autor afirma em “A metrópole e a vida mental”, que:

[...] o tipo metropolitano de homem – que, naturalmente, existe em mil variantes individuais – desenvolve um órgão que o protege das correntes de discrepâncias ameaçadoras de sua ambientação externa, as quais, do contrário, o desenraizariam. Ele reage com a cabeça, ao invés de com o coração (SIMMEL, 2005, p. 2).

Deste modo, Simmel vê o indivíduo despido de sentimentos bondosos, porém, cheio de intenções interesseiras, considerando que o elemento pessoal das relações humanas foi sendo aos poucos eliminado, haja vista a essência apática e objetiva do dinheiro. Com isso, se retrata um pouco da “tragédia da cultura”, exposta em Souza e Oelze (1998), em que se observa um homem desumano, enquanto que coisas e bens passam a ser humanizados, sobretudo o dinheiro, que na concepção simmeliana é caracterizado como o regulador e direcionador da vida dos indivíduos.

Por fim, diferente do filme anterior, agora, trajado de uma boa fama, Gordon Gekko encerra a trama de Stone como o mocinho da estória, pois se reergue e ao mesmo tempo consegue agradar sua filha e seu genro. Assim, em um cenário mais moderno, porém abatido pela crise financeira, Stone opta por garantir aos seus personagens um final feliz, realidade distinta do filme anterior. Porém, ainda concede visibilidade à temática que circunda a economia monetária e a relação de seus personagens com o dinheiro.

Cabe ainda destacar a participação de Bud Fox (Charlie Sheen) em Wall Street II, que reaparece na trama em um baile destinado a investidores e, assim como Gordon, refez sua vida após sair da prisão, e que de especulador financeiro afirma ter se tornado praticante da filantropia. Ao final, se percebe que talvez para Gordon e Bud, a ganância tenha sido boa, em resposta à pergunta feita no título do livro lançado por Gordon, pois seus atos gananciosos os levaram à prisão, mas ambos tiveram uma segunda chance, e foram capazes de se reerguer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo analisar os aspectos teóricos das obras “O dinheiro na cultura moderna” e “A metrópole e a vida mental”, verificando suas conexões com os filmes Wall Street I e II, bem como, procurou identificar a relação dos indivíduos fílmicos com o dinheiro. Com isso, os filmes apresentam a economia monetária como se fosse um grande jogo, no qual cada um tem um interesse e ninguém está ao lado de ninguém. Todos agem de forma individual, mas ao mesmo tempo são influenciados por quem exerce mais poder.

Assim, este trabalho respondeu ao problema de pesquisa e ao objetivo proposto a partir da análise fílmica, que permitiu visualizar em ambas as obras cinematográficas vários aspectos que corroboram com a teoria simmeliana no que diz respeito à cultura pecuniária da modernidade, desde a sensação de liberdade e dependência proporcionada pelo dinheiro aos indivíduos, a arrogância *blasé*, caracterizada principalmente pelo sentimento de distanciamento e individualidade, até a analogia entre Deus e o dinheiro e a metrópole como palco central da economia monetária.

Ademais, expondo uma visão puramente particular, se reconhece que utilizar-se da metodologia de observação é dar suporte para enxergar não mais de forma linear o objeto pesquisado, e sim, considerar a subjetividade do que se buscou estudar. Para tanto, foi essencialmente importante entender os trâmites, legais ou não, do mercado financeiro por meio de uma leitura sociológica.

Com isso, conclui-se este trabalho evidenciando mais uma citação pertinente de Georg Simmel: “Com o dinheiro na bolsa (de valores), estamos livres” [...] (SIMMEL, 2005, p. 8. Grifo nosso). Denotando que o dinheiro investido na bolsa de valores, mesmo ante as jogadas desonestas dos protagonistas, se tornou para eles a garantia da liberdade e dos demais prazeres que o dinheiro pode proporcionar.

REFERÊNCIAS

BOGDAN, R.; BIKLEN, S. **Investigação qualitativa em educação** – Uma introdução à teoria e aos métodos. Porto: Editora Porto Ltda., 1994.

COOPER, D. R.; SCHINDLER, P. S. **Métodos de pesquisa em Administração**. 7. ed. Porto Alegre: Bookman, 2003.

FLICK, U. **Uma introdução à Pesquisa Qualitativa**. Porto Alegre: Bookman, 2004.

SELLTIZ, C. et al. **Métodos de pesquisa nas relações sociais**. São Paulo: Edusp, 1987.

SIMMEL, Georg. **O dinheiro na cultura moderna (1896)**. In: SOUZA, J.; OELZE, B. (Orgs.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora da UnB, 2005.

_____. **A metrópole e a vida mental**. In: GUILHERME VELHO, O. (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

SOUZA, J.; OELZE, B. (Orgs.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora da UnB, 1998.

VANOYE, F.; GOLLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

WAIZBORT, L. **As Aventuras de Georg Simmel**. São Paulo, ED. 34, 2006.

WALL STREET - **O dinheiro nunca dorme**. Direção: Oliver Stone. Produção: Edward R. Pressman. Elenco: Michael Douglas; Shia LaBeouf; Josh Brolin; Carey Mulligan; Frank Langella; Susan Sarandon; Charlie Sheen; Eli Wallach; Oliver Stone; Jason Clarke. Castello Lopes: EUA, 2010. (127min).

WALL STREET - **Poder e cobiça**. Direção: Oliver Stone. Produção: Edward R. Pressman. Elenco: Charlie Sheen; Michael Douglas; Martin Sheen; Daryl Hannah; Hal Holbrook; John C. McGinley; Terence Stamp; James Spader; Sean Young; Saul Rubinek; James Karen; Frank Adonis. Fox Home Entertainment: EUA, 1987. (125min).

GEORGE ORWELL'S TERRIFYING VISION COMES TO THE SCREEN.

1984

JOHN HURT RICHARD BURTON

in Michael Radford's film of George Orwell's "NINETEEN EIGHTY-FOUR"
with SUZANNA HAMILTON CYRIL CUSACK

A Virgin Films/Umbrella-Rosenblum Films Production Director of Photography ROGER DEAKINS
Editor TOM PRIESTLEY Production Designer ALLAN CAMERON Music by EURYTHMICS & DOMINIC MULDOWNY
Executive Producer MARVIN J. ROSENBLUM Co-Producers AL CLARK & ROBERT DEVEREUX Produced by SIMON PERRY
Written and Directed by MICHAEL RADFORD FROM ATLANTIC RELEASING CORP. ©1984

Title Theme "Sexcrime - 1984" performed by Eurythmics

Original Soundtrack on RCA Records and Cassettes

Cartaz do filme **Nineteen Eighty-Four**. Diretor: **Michael Radford**. Co-produção: **Umbrella-Rosenblum Films Production, Virgin Benelux, Virgin Schallplatten**, 1985 (Brazil).

por Sérgio Carlos da Silva Menezes

ENGENHARIA E CONTROLE SOCIAL EM “NINETEEN EIGHTY-FOUR”, DE MICHAEL RADFORD

RESUMO

“*Nineteen Eighty-Four*”, filme de 1984 de Michael Radford, versão cinematográfica do clássico homônimo de George Orwell, retrata a vida de Winston Smith (John Hurt), funcionário do “Ministério da Verdade” de um governo totalitário liderado pela figura misteriosa do “Grande Irmão” (Big Brother). A versão cinematográfica da distopia orwelliana adverte sobre a relação entre perspectivas teóricas revolucionárias e forças político-ideológicas promotoras da tirania. A obra é um sobrevoo na atmosfera dos movimentos ideológicos que, apoderando-se do poder estatal, transformam a política numa ferramenta de controle social implacável, canalizando a energia da comunidade política para o único fim de promover a cosmovisão da *nomenklatura*. A relação amorosa entre os personagens principais, que serve de pano de fundo à trama, revela, em seu fim trágico, como a indiferença humana da política travestida em ideologia pode esterilizar espiritualmente o homem.

Palavras-chave: Controle Social; Distopia; Orwell; 1984.

APRESENTAÇÃO

A história política do século XX revelou que frequentemente as ideologias – sobretudo as ideologias de massa como, para citar os exemplos mais emblemáticos, o bolchevismo soviético, o fascismo italiano, o nazismo germânico, o maoísmo chinês e, atualmente, o socialismo juche norte-coreano e o bolivarianismo venezuelano – acabam por se tornar poderosos instrumentos de engenharia e controle social, sendo capazes de submeter nações e culturas inteiras ao serviço de determinada agenda promovida pela casta dirigente. Esse fenômeno parece ser o cume do fenômeno analisado por Bertrand de Jouvenel no clássico da ciência política “O Poder, história natural de seu crescimento”, no qual a progressiva concentração de poder civil a partir da formação dos estados nacionais criou o estado burocrático moderno, capaz de canalizar integralmente os esforços materiais e espirituais da comunidade para fins determinados pela elite política¹. Tal evento da história das comunidades políticas têm servido de conteúdo para variadas reflexões no campo da arte, tanto na literatura quanto no cinema. Se um dos papéis da arte é apresentar os enlaces da vida sob uma forma paradigmática, o *“Nineteen eighty-four”*, de Michael Radford, é bem-sucedido ao conduzir o espectador às profundidades do drama espiritual humano sob a pressão esmagadora de uma tirania ideológica que condiciona todos os aspectos da existência.

Como é amplamente conhecido, Marx havia proposto² que o “meio de produção” invariável e inexoravelmente determinaria a “superestrutura” social, condicionando a integralidade das manifestações espirituais da sociedade como justificadoras do modelo político-econômico vigente, de tal modo que o próprio ser do homem e sua consciência nada mais seriam do que projeções de uma “infraestrutura” constituídas pelas relações materiais da existência. Marx o diz expressamente: “o modo de produção da vida material condiciona o processo da vida [...] espiritual. [...] Não é a consciência do homem que determina o seu ser, mas, pelo contrário, o seu ser social é que determina a sua consciência”³.

1 Cf. JOUVENEL, Bertrand de. O Poder - história natural de seu crescimento. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Peixoto Neto, 2010.

2 Cf. prefácio de MARX, Karl. Uma Contribuição para a Crítica da Economia Política. Trad. Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

3 Ibidem, loc. cit.

Se o postulado marxista é ou não um axioma sociológico, foge à pretensão deste trabalho analisar, mas é fato indubitável que os sistemas políticos que descendem – real ou supostamente – da filosofia marxista não tardaram em tentar aplicá-lo eles mesmos às suas próprias realidades políticas, procurando condicionar a substância espiritual da comunidade a partir de suas próprias demandas ideológicas.

Dos fatores históricos que possibilitaram tal fenômeno, podemos destacar a massificação das populações que remonta ao surgimento da modernidade. Com efeito, a dissolução do modelo de sociedade anterior à revolução industrial e a progressiva instauração de um regime de produção de intensa cooperação e divisão do trabalho, cujo processo é descrito por Marx nos capítulos 11 e 12 do Livro I de *O Capital*⁴, gerou o proletariado moderno. Uma das características marcantes da nova classe é seu desarraigamento dos valores tradicionais e do modo de vida que regeira o campesinato europeu por séculos. Lançados no anonimato dos grandes centros industriais, alijados pelas novas condições de vida do ambiente rural, no qual exerciam uma função orgânica num sistema de relações pessoais bem definidas e projetados, sem transição, para as estruturas “complexas” da modernidade, as classes baixas logo perderam parte considerável de sua identidade, transformando-se em *massa*, conceito que a Sociologia nascente não tardou em se ocupar, como destaca Octavio Ianni:

Uma primeira corrente da Sociologia lida com a ideia de *massa*. [...] A massa é naturalmente composta (por/de) trabalhadores assalariados, empregados e desempregados [...]. É uma coletividade forte, impressionante, mas que depende de instituições, regras, objetivos e meios para organizar-se, manifestar-se⁵.

As imensas fatias populacionais massificadas logo se constituíram como peça fundamental na agitação político-ideológica revolucionária, esta também engendrada pelas mudanças que transformaram o clima cultural da Europa a partir do Iluminismo.

4 MARX, Karl. *O Capital – Crítica da Economia Política. Livro I – O processo de produção do capital*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

5 IANNI, Octavio. *Sociologia e o Mundo Moderno* in *Rev. Sociol. USP*, 1(1); 7-27, 1. sem. São Paulo, 1998, p. 18.

Depois de algumas tentativas fracassadas, enfim o grande primeiro experimento revolucionário bem-sucedido aconteceria na Rússia com a Revolução Bolchevique (1917), que derrotara o czarismo e supostamente alçara a classe trabalhadora ao poder. Na esteira dos acontecimentos, também movimentos de extrema-direita, primeiro na Itália fascista, – cuja *Carta del Lavoro* (1927) de Mussolini serviria de inspiração para a legislação trabalhista de diversos países, inclusive a brasileira – depois na Alemanha nacional-socialista procuraram fazer de si mesmos movimentos de salvação proletária.

O “protagonismo” revolucionário da classe trabalhadora, contudo, na imensa maioria dos casos, não lhe conferiu qualquer emancipação. Aliás, o contrário parece ter acontecido. É o que ilustra *“Nineteen eighty-four”*, de Michael Radford, obra que passamos a comentar e analisar.

A OBRA

O ano é 1984 (a obra literária na qual o filme se baseia foi escrita em 1949). Winston Smith vive no superestado da Oceania, que divide politicamente o globo com as outras duas superpotências sobreviventes à última guerra, Eurásia e Lestásia. O governo da nação é animado pelo Ingsoc, palavra em novalíngua (*newspeak*) – a língua artificial que o Partido dirigente tentar impor à sociedade – para “Socialismo Inglês”. A liderança maior da nação está nas mãos do Grande Irmão (*“Big Brother”*) que tudo assiste e a todos vela, sendo a própria encarnação do espírito do Ingsoc. Seu lema resume o ideário político do Partido: “Guerra é Paz, Liberdade é Escravidão, Ignorância é Força”.

Smith trabalha no “Ministério da Verdade” e sua principal função é a de propagar mentiras pela interminável falsificação de registros do passado, que recorrentemente precisam ser reescritos à medida que não representam mais os interesses do Partido. Sua vida transcorre normalmente num regime onde todos são alvos de implacável vigilância e a liberdade de pensamento e expressão inexistem. Segundo a doutrina do Ingsoc, tais liberdades são vícios burgueses que prejudicam a coletividade, sendo duramente punidos pelos agentes da repressão estatal.

Se um cidadão da Oceania descobre alguma contradição entre a doutrina do Partido e a realidade, situação que ocorre frequentemente, ele é encorajado à prática revolucionária do “duplipensar” (*doublethink*),

isto é, da aceitação pacífica da incoerência, que Orwell, na obra escrita que inspira o filme, sintetizou como:

Saber e não saber, estar consciente de sua completa sinceridade ao exprimir mentiras cuidadosamente arquitetadas, defender simultaneamente duas opiniões que se cancelam mutuamente, sabendo que se contradizem, e ainda assim acreditar em ambas; usar a lógica contra a lógica, repudiar a moralidade e apropriar-se dela, crer na impossibilidade da Democracia e que o Partido era o guardião da Democracia; esquecer o quanto fosse necessário esquecer, trazê-lo à memória prontamente no momento preciso, e depois torná-lo a esquecer⁶.

Além do encorajamento do “duplipensar”, outra ferramenta de condicionamento ideológico dos cidadãos é o combate ao “crimepensar” (*thoughtcrime*), que consiste simplesmente em ter quaisquer pensamentos contrários ao Ingsoc e ao regime. O “crimepensar” é reprimido pela “Polícia do Pensamento” (*thinkpol*), polícia secreta do regime cuja finalidade específica é o patrulhamento ideológico das consciências. Smith afirmará em seu diário que o “crimepensar não acarreta morte: crimepensar é morte.”

Mas o mais poderoso instrumento do controle social e político do Ingsoc é a instauração da já mencionada “novilíngua”, que consiste numa reengenharia completa da linguagem. A transição do inglês convencional para a “novilíngua”, em curso durante os fatos narrados no filme, busca a condensação das expressões correntes em expressões reduzidas e sua finalidade deliberada é a de diminuir o horizonte de consciência dos cidadãos e lhes tolher não apenas a capacidade de expressão, mas os meios da própria cognição. Dito claramente, a “novilíngua” quer diminuir o quanto seja possível a capacidade do homem de pensar a realidade, sobretudo a realidade política, desta forma favorecendo e facilitando a prática do “duplipensar” e dificultando o “crimepensar”. A “novilíngua” existe para que os homens não só não *queiram* pensar “subversivamente”, mas para que não sejam sequer

6 ORWELL, George. 1984. Trad. Wilson Veloso. São Paulo: Editora Nacional, 1991.

capazes de fazê-lo. O Ingsoc percebeu que o controle mais eficiente não é a repressão, mas o adestramento social.

Neste ambiente sufocante, Smith, que interiormente é um criminoso de pensamento inveterado e discorda de várias das ações do Partido, recebe um bilhete amoroso de Júlia, uma colega de trabalho fanática pelo regime. Embora Smith não aprove o entusiasmo ideológico de Júlia, sente-se atraído pela sua beleza e acaba cedendo às suas investidas românticas. Posteriormente ele descobre que seu entusiasmo é mero disfarce, um mecanismo de defesa, e que ela é sua companheira de "crimepensar". Passam então a viver na cumplicidade criminosa de um romance não aprovado pelo regime.

Nesse ínterim, Smith recebe secretamente material subversivo de O'Brien, importante membro do Partido que se lhe apresenta como sabotador filiado a um movimento de resistência ao regime. Percebendo sua tendência ao "crimepensar", O'Brien lhe fala da existência de uma Irmandade que conspira contra o Partido e lhe convida a integrar seus quadros. Trata-se, contudo, de uma armadilha: O'Brien, na verdade, é inteiramente fiel às diretrizes do Partido e um fanático devoto da doutrina Ingsoc. Além do mais, é um agente da Polícia de Pensamento no exercício de sua função e à procura de potenciais criminosos de pensamento. Sua aproximação de Smith faz parte de seu trabalho de patrulhamento das consciências, que acaba lhe revelando como subversivo. O Partido prende então Smith, que é flagrado encontrando-se com Júlia (os namoros dependem da autorização do Partido), e submete-o a uma longa tortura física e psicológica.

A tortura de Smith tem por objetivo não apenas punir-lhe pelos seus crimes contra o regime, mas "curá-lo". O'Brien não pretende aniquilá-lo, mas convencê-lo de que ele está errado em suas convicções e aventuras subversivas e de que sua única salvação interior consiste em se corrigir de seus "crimes" e aceitar a doutrina do Ingsoc. Torturado, Smith confessa seus "crimes", mas apenas exteriormente. Em seu interior, apega-se ao amor por Júlia como tábua de salvação: este é um sentimento que o Partido não pode corromper, do qual os agentes da Polícia de Pensamento não podem privá-lo.

O amor manterá sua integridade até sua inevitável execução. Mas O'Brien, policial de pensamento talentoso, não se deixa em nenhum

momento enganar pela falsa confissão de Smith. E ele não quer sua vida, mas sua alma. O'Brien acredita fielmente fazer o bem a Smith e usa de todos os artifícios para convertê-lo à doutrina do Ingsoc e condicioná-lo à direção do Partido. Smith é então levado à "Sala 101", o último recurso do Partido para a conversão de criminosos de pensamento empedernidos e símbolo da onisciência e onipotência do Estado, que sabe tudo sobre os cidadãos. Lá, o prisioneiro é ferido em sua mais íntima fraqueza, é atormentado em alguma fobia interior que ele julga conhecida apenas por si próprio. Assim, torturado no centro de sua personalidade, a qual até então julgava inviolável, Smith cede à pressão de O'Brien e deixa "curar-se" desde dentro, aceitando o Ingsoc e o regime. O filme termina com a reinserção de Smith na sociedade e com um frio reencontro entre ele e Júlia, ambos domesticados à disciplina do regime.

CONCLUSÃO

"*Nineteen eighty-four*" explora uma das faces mais sombrias da modernidade: a massificação dos homens. Uma das consequências do fenômeno da massificação é que ela possibilita a padronização ideológica da vida espiritual dos homens pela imposição vertical de um determinado modo de pensar e pela criminalização, legal ou social, de outras perspectivas. Historicamente, o fenômeno da massificação é tributário em parte da orfandade espiritual das multidões jogadas na complexidade da vida moderna, conforme abordamos no primeiro tópico, em parte da ação das ideologias, bem explorada no filme, que se aproveitam do material humano amorfo disponível, sobretudo nos grandes centros urbanos, para adquirir capital político e subir ao poder. O espetáculo sangrento promovido no século XX pelo Comunismo e pelo Nazi-fascismo – que, embora inimigos na arena política, guardam profundas similaridades estruturais – alerta para o perigo da dominação ideológica das massas.

Outro fenômeno explorado em "*Nineteen eighty-four*" é a despersonalização do poder. Apesar da existência do "Grande irmão", o poder na Oceania é onipresente e, portanto, impessoal. O próprio Grande Irmão é uma figura impessoal, etérea, desconhecida pela população. O líder é a encarnação impessoalizada do Estado. Impossível não lembrar dos títulos que os ditadores soviéticos deram a si mesmos: "Vanguarda do proletariado" (Lênin) e "Guia genial dos povos" (Stálin). A tendência à impessoalização é uma das marcas características da Modernidade,

como destaca Anthony Giddens, em sua análise do surgimento dos sistemas abstratos:

Com o desenvolvimento dos sistemas abstratos, a confiança em princípios impessoais, bem como em outros anônimos, torna-se indispensável à existência social. A confiança impessoalizada deste tipo é discrepante da confiança básica. [...] as conexões pessoais institucionalmente organizadas estão faltando em relação às situações sociais pré-modernas. [...] muitas características sociais que faziam parte anteriormente da vida cotidiana ou do “mundo da vida” foram retiradas e incorporadas a sistemas abstratos. [...] o tecido e a forma da vida cotidiana foram remodelados em conjunção com outras grandes mudanças sociais. As rotinas que são estruturadas por sistemas abstratos têm um caráter vazio, amoralizado – isto vale também para a ideia de que o impessoal submerge cada vez mais o pessoal. Mas não se trata simplesmente de uma diminuição da vida pessoal em prol de sistemas impessoalmente organizados – mas de uma transformação genuína da própria natureza do pessoal⁷.

Assim exercido, o poder político escapa à possibilidade de responsabilização moral de seus atos. Uma vez que o poder está diluído numa abstração qualquer (o “Partido”, o “regime”, a “Revolução”), uma vez que a política é mera expressão de uma “causa”, esta sempre impessoal e supostamente a serviço do bem comum, uma vez que não há propriamente pessoas no exercício do poder, mas meros agentes políticos promotores da “causa”, pode-se facilmente chegar naquela situação de completa falta de empatia humana que Hannah Arendt chamou “banalidade do mal”, ao analisar o funcionamento da burocracia nazista em sua cobertura do julgamento de Eichmann⁸.

⁷ GIDDENS, Anthony. As consequências da modernidade. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991, p. 107-108.

⁸ Cf. ARENDT, Hannah. Eichmann em Jerusalém. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Por fim, cabe refletir sobre a pretensão de monopólio do bem das ideologias, cujos agentes se veem como promotores exclusivos do interesse comum, a ponto de pretenderem que a aniquilação não só da expressão, mas da simples existência de pensamento contrário, é um serviço à sociedade. A ida de Smith à “Sala 101”, que tanto lembra os campos de reorientação marxista, os eventos da “Revolução Cultural” maoísta ou a propaganda nazista, é a expressão paradigmática deste tipo de postura. Cremos que este é um dos cerne da experiência ideológico-revolucionário: a crença de que uma casta de iluminados “encarna” o bem comum a ponto de exigir da sociedade aceitação incondicional, mesmo a aceitação interior, de seus pressupostos. Somente este nível patológico de egolatria de casta pode explicar os genocídios praticados pelas ideologias revolucionárias no século XX.

REFERÊNCIAS

JOUVENEL, Bertrand de. **O Poder: história natural de seu crescimento.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Peixoto Neto, 2010.

MARX, Karl. **Uma Contribuição para a Crítica da Economia Política.** Trad. Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

_____. **O Capital – Crítica da Economia Política.** Livro I – O processo de produção do capital. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

IANNI, Octavio. Sociologia e o Mundo Moderno. **Rev. Sociol. USP**, 1(I); 7-27, 1. sem. São Paulo, 1998.

ORWELL, George. **1984.** Trad. Wilson Veloso. São Paulo: Editora Nacional, 1991.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade.** Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém.** Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.



Cartaz da série **The Handmaid's Tale**. Criado por: Bruce Miller. TV Series, MGM Television (2017).

por Iuska Kality Freire de Oliveira

UM OLHAR SOBRE AS SOCIEDADES DISTÓPICAS DE ADMIRÁVEL MUNDO NOVO E THE HANDMAID'S TALE

RESUMO

Este ensaio aborda duas perspectivas de sociedades distópicas, ambientadas no universo de "Admirável Mundo Novo" e na república de Gilead, em "The Handmaid's Tale". A distopia é um estilo literário que lança uma projeção de futuro assustadora, especialmente por representar algo que pode tornar-se real. Uma das obras icônicas desse estilo é o livro escrito em 1932 por Aldous Huxley, "Admirável Mundo Novo", adaptado para o cinema em 1980 numa produção da BBC e em 1998 nos Estados Unidos. Outro livro distópico, que também foi adaptado para a linguagem audiovisual, é "The Handmaid's Tale", escrito em 1985 pela canadense Margaret Atwood. As teorias de Herbert Marcuse, sociólogo e filósofo alemão que formulou o conceito do "homem unidimensional", serão utilizadas para analisar esses dois modelos de sociedades distópicas que são ao mesmo tempo tão diferentes e semelhantes.

Palavras-chave: Distopia; Controle Social; Opressão.

INTRODUÇÃO

Projeções apocalípticas, condicionamento biológico, avanço da inteligência artificial e a tecnologia tomando cada vez mais o espaço do indivíduo são temáticas comuns nas obras que vislumbram as sociedades do futuro. Algumas dessas obras focam o retrocesso da democracia, com implantação de regimes totalitários que cassam os direitos civis e impõem o controle social rígido. Nesse contexto, um estilo literário vem se sobrepondo: trata-se da Literatura da Distopia. O termo distopia¹ foi usado inicialmente por Gregg Webber e John Stuart Mill, em 1868, em um discurso ao Parlamento Britânico, como “*algo demasiado mau para ser praticável*”.

Como mencionado inicialmente, uma das obras clássicas da literatura desse estilo é “Admirável Mundo Novo” (Aldous Huxley, 1932), que foi adaptado para o cinema em 1980, numa produção da BBC de Londres e em 1998, com o título original *Brave New World*. A obra é ambientada num futuro onde as pessoas são pré-condicionadas biologicamente e condicionadas psicologicamente a viverem felizes, cumprindo as leis e regras sociais de acordo com suas castas. Há o consumo indiscriminado de drogas, chamada na obra como “soma”. O hedonismo impera, o importante é ter prazer, ser feliz por hábito numa sociedade que incentiva o consumismo e prega a “promiscuidade como um dever cidadão”. Não há impedimentos morais ou religiosos, não há casamento e nem famílias. As crianças são geradas em escala de produção, designadas a servir à sociedade, sem precisar de uma “mãe” ou “pai”, termos considerados antiquados e obscenos.

Outra obra distópica lançada mais de 50 anos depois de “Admirável Mundo Novo” é *The Handmaid’s Tale* (*O conto da Aia*, 1985), da escritora canadense Margaret Atwood, também adaptada para o cinema em 1990 e para a internet, via *streaming*, em formato de série em 2017. O cenário da série é bem diferente do que é abordado por Huxley. O enredo mostra a transformação dos Estados Unidos na República de Gilead, um estado totalitário que tem à frente um grupo cristão fundamentalista. Em Gilead, as Aias (*Handmaid’s*) são mulheres férteis forçadas a morar em casas de famílias abastadas com o dever

¹ Disponível em: http://obviousmag.org/archives/2011/01/a_literatura_da_distopia.html. Acesso em: 18 de fevereiro de 2018

de gerar os filhos dos comandantes, numa cerimônia de procriação baseada no Antigo Testamento. Militarizado, segregador e dividido em castas, Gilead persegue as minorias, esmaga os direitos humanos e é ainda mais hostil com as mulheres.

Com tantas coisas diferentes, o que há em comum entre as sociedades retratadas nas duas obras? Alguns pontos de convergência podem ser destacados: ambas adotam a divisão da sociedade em castas; praticam o controle social; abominam a leitura e tudo que incentive o livre pensamento; fazem crítica à sociedade americana; e suprimem a liberdade dos indivíduos. Utilizando a obra *A ideologia da sociedade industrial*, de Herbert Marcuse, analisaremos as duas produções audiovisuais mais recentes, o filme *"Brave New World"* produzido no final da década de 1990 e a primeira temporada da série *"The Handmaid's Tale"*, lançada em 2017 pela plataforma *Hulu*. Também utilizamos os livros que inspiraram as produções.

A CRÍTICA AO CAPITALISMO EM ADMIRÁVEL MUNDO NOVO

O futuro imaginado por Huxley se passa no ano de 2500, que equivale ao ano 600 da era Fordiana, numa referência ao empresário estadunidense do ramo automobilístico Henry Ford, que implantou a escala de produção em massa. Assim como no Fordismo, os trabalhadores das classes mais baixas de Admirável Mundo Novo são retratados como robôs que não passam de engrenagens na escala fabril. As castas são representadas por letras gregas: Alfa (mais elevada), Beta, Gama, Delta e Ípsilon (mais baixa). A sociedade totalitária impõe uma felicidade obrigatória: quanto mais felizes estiverem os trabalhadores, mais produtos serão fabricados e consumidos, aumentando consequentemente o lucro.

Logo no início do filme, as crianças são ensinadas sobre o quanto a vida era diferente antes das guerras e como mudou após o mundo ser unificado:

[...] Antes das guerras os homens e as mulheres combinavam o próprio DNA. Então, qualquer coisa poderia acontecer. Isso era muito perigoso. As crianças pertenciam a eles como objetos. Eles não davam valor à

liberdade como hoje. E isso se chamava 'família'.
[...] A vida era muito diferente antes das guerras. Antes de o mundo inteiro ser unificado. E com o governo racional e iluminado cientificamente, o progresso real aconteceria. E agora vivemos em luxúria, harmonia e segurança. Poderia existir uma melhor época para estar vivo? (Filme *Brave New World*, 1998).

Orientadas a acreditar que esse modelo de sociedade que prega o consumismo e a felicidade como obrigação é a ideal e perfeita, as pessoas não encontravam espaço para questionar esse tipo de felicidade sem liberdade. Estariam essas pessoas presas numa ideia plastificada de felicidade? Ao menor sinal de infelicidade ou queda de produção, os adultos passavam por um condicionamento psicológico que os faziam voltar aos trilhos e a servirem à sociedade como máquinas. Uma das frases do filme mostra o poder de persuasão do condicionamento: "62.400 repetições formam uma verdade".

Aos 13 minutos do filme, o condicionamento na fábrica 17 Delta massifica o discurso de que a felicidade universal sustenta as rodas sociais:

[...] Trabalhar para comprar o que mais deseja comprar. Novas coisas. Odeio as coisas velhas. Quero coisas novas. Comprar é melhor do que consertar. Se quebrar, não conserte. Comprar é melhor do que consertar. Trabalhe bastante, pois fará de você uma pessoa melhor. Sustente os círculos sociais. Quando o seu trabalho estiver feito, você terá uma boa vida. Terá dinheiro. E todo o mundo agradecerá pelo dinheiro. (Filme *Brave New World*, 1998).

No livro *Prismas* (1998), Adorno analisa a obra de Huxley como uma "fantasia futurista com enredo rudimentar que procura apreender o choque a partir do princípio de desencantamento do mundo" (1998, p. 92). Sobre o condicionamento retratado como prática social no livro de Huxley, Adorno acrescenta que "significa a perfeita pré-formação do ser humano por meio da intervenção social, desde a procriação artificial e o controle técnico do consciente e do inconsciente" (1998, p. 94).

Sobre o controle social, Marcuse explica em sua obra 'O homem unidimensional' que "uma falta de liberdade confortável, suave e democrática prevalece na civilização industrial desenvolvida, um testemunho de progresso técnico" (1973, p.23). Na civilização industrial os espaços para o inconformismo são reduzidos. Como afirma Marcuse, nas condições de um padrão de vida crescente, o não conformismo com o próprio sistema parece socialmente inútil, principalmente quando acarreta desvantagens econômicas e políticas tangíveis e ameaça o funcionamento suave do todo (1973, p. 24). Nesse contexto, as pessoas que não se enquadram nas castas vivem à margem da sociedade e são vistas como exóticas e primitivas. Essas pessoas moram nas reservas, onde não há desenvolvimento e nem progresso. Esses locais preservam costumes e tradições antigos, como a formação de famílias, relações monogâmicas e relacionamentos fraternos, como amor entre mãe e filho.

Um dos personagens principais da obra de Huxley é Bernard Marx – ao que parece, uma alusão ao sociólogo e filósofo Karl Marx. Bernard é um Alfa que trabalha com engenharia emocional e tem pensamentos diferentes de outros membros de sua casta. Para Bernard a direção da sociedade civilizada está "muito ocupada em fazer com que gamas e betas acreditem que são felizes e menos em fazê-los felizes de verdade". Numa sociedade que determina que "cada um é de todos e todos são de cada um", Bernard envolve-se com a personagem Lenina, que trabalha com o condicionamento de crianças. Numa viagem a uma reserva, o helicóptero que conduzia Bernard e Lenina sofre uma pane e faz uma aterrissagem de emergência, deixando-os vulneráveis aos selvagens.

A ida de Bernard e Lenina à reserva representa um dos pontos-chave do filme. É nesse momento que eles conhecem o selvagem John e sua mãe Linda. John salva o casal e o piloto da hostilidade dos selvagens. Enquanto aguardam o resgate, Bernard e Lenina se surpreendem com a desenvoltura de John, cuja casa simples é repleta de livros. Linda, a mãe de John, vivia na sociedade civilizada, muito jovem engravidou de um alfa que trabalhava na fronteira e foi abandonada na reserva. Sem se encaixar direito nesse mundo ela preserva costumes da civilidade, como a promiscuidade e, por isso, não é bem aceita pelas pessoas que vivem na reserva. Com fins de pesquisa, Bernard leva Linda e John para a sociedade civilizada e justifica posteriormente ao diretor do Centro de

Incubação e Condicionamento que enxergou no selvagem o material ideal para pesquisar as emoções, uma vez que John geneticamente é um Alfa, mas em termos de condicionamento é uma “folha em branco”.

Na civilização, novamente Linda não se adapta e, deslumbrada com tanto luxo e consumo, ela abusa do uso da Soma, numa fuga cruel da realidade. São os pensamentos e comportamentos do John, o selvagem, que mais despertam reflexão sobre o que é felicidade e liberdade. Inicialmente ele vê aquele novo mundo como algo incrível, todas as atenções se voltam para ele e as pessoas o encaram com estranhamento e certo fascínio, mas o convívio com a diferença e o choque de cultura descortina toda a superficialidade daquela sociedade que não se permite sentir a dor pela morte de um ente querido, que não sabe o que é o amor. Em determinado trecho do filme, o selvagem dialoga com crianças e faz a leitura do livro “Romeu e Julieta”, de William Shakespeare, mas as crianças não compreendem o sacrifício por amor, riem da tragédia que não os atinge, são incapazes de compreender como alguém tira a própria vida em nome de um sentimento. Questionando sobre o que deixa as crianças tristes e frustradas, o selvagem escuta motivos como não conseguir comprar um casaco, ficando evidente o abismo que existe entre as necessidades dele e as daquele povo.

Marcuse analisa que a intensidade, a satisfação e até o caráter das necessidades humanas, acima do nível biológico, sempre foram pré-condicionadas. “O fato de a possibilidade de se fazer ou deixar de lado, gozar ou destruir, possuir ou rejeitar algo ser ou não tomada por necessidade depende de poder ou não ser ela vista como desejável e necessária aos interesses e instituições sociais comuns” (1973, p. 26).

Em Admirável Mundo Novo há certa urgência em satisfazer as necessidades do consumismo e os prazeres da carne. Há uma mão invisível que manipula e determina as ações do indivíduo nas sociedades industriais. Para Marcuse, em virtude do modo pelo qual organizou a sua base tecnológica, a sociedade industrial contemporânea tende a tornar-se totalitária. “Pois totalitária não é apenas uma coordenação política terrorista da sociedade, mas também uma coordenação técnico-econômica não-terrorista que opera através da manipulação das necessidades por interesses adquiridos. Impede, assim, o surgimento de uma oposição eficaz ao todo” (1973, p. 24).

A sociedade de Admirável Mundo Novo exemplifica bem os conceitos de Marcuse e sua crítica ao capitalismo, para o qual a racionalidade e a manipulação técnico-científica estão fundidas em novas formas de controle social. A sensibilidade do selvagem John mexe com Lenina e Bernard, despertando sentimentos como amor e ciúme. O desfecho do filme difere da obra original, principalmente por trazer o clássico final feliz dos filmes americanos. Após a morte do selvagem, Bernard e Lenina fogem do Centro de Condicionamento e têm um filho. Mais do que um livro adaptado para o cinema, a história criada por Huxley mexe com o imaginário por sua semelhança com fatos que aconteceram e ainda acontecem na sociedade contemporânea, como o melhoramento genético, uso de drogas que geram prazer, a indução ao consumismo pela propaganda e o controle do Estado.

O MUNDO ESTÉRIL DE GILEAD

Se na era Fordiana de “Admirável Mundo Novo”, os bebês eram “desenvasados” e gerados para suprir às necessidades da sociedade, em “The Handmaid’s Tale” a dificuldade de gerar filhos aprisiona mulheres numa rotina de silêncio e estupros. Nesse mundo estéril, como nasce a esperança? Essa interrogação prende o espectador numa teia invisível e densa entre o passado e o presente, sob o ponto de vista de Offred, a protagonista de *The Handmaid’s Tale*. A primeira temporada da série americana, lançada em 2017 pela plataforma de *streaming Hulu*², foi consagrada pelo público e pela crítica, vencendo prêmios importantes como o Globo de Ouro. O livro homônimo, escrito em 1985 pela canadense Margaret Atwood, já havia sido adaptado para o cinema em 1990, numa produção teuto-americana.

A narrativa conta o que aconteceu após um atentado terrorista que vitimou o presidente dos Estados Unidos e a maioria dos políticos do Congresso Nacional. Com a queda da democracia, um grupo cristão fundamentalista chamado “Filhos de Jacó” assume o poder com a justificativa de restaurar a paz. Esse grupo transforma os Estados Unidos na República de Gilead e vai aniquilando os direitos civis, as minorias e usando preceitos do Antigo Testamento para instaurar um regime ditatorial. O mundo vive uma grave redução da taxa de natalidade, ocasionada principalmente pelos elevados

² Disponível em <https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/series-e-tv/2018/01/globo-de-ouro-2018-the-handmaid-s-tale-vence-como-melhor-serie-dramatica>, acesso em 12/03/2018

índices de poluição, degradação ambiental e doenças sexualmente transmissíveis. Poucas são as mulheres férteis que conseguem completar uma gestação segura, tendo filhos saudáveis. Nesse mundo inóspito, ter um útero habitável – longe de ser um fator de poder – é o que aprisiona as Aias numa rotina de silêncio, perda de identidade e estupro cíclicos nos lares de famílias ricas.

Levadas a um centro de treinamento – o Centro Vermelho – as Aias confiscadas como patrimônio do governo são “domesticadas” e doutrinadas por mulheres mais velhas (as Tias), forçadas a serem obedientes, a esquecerem que tiveram um passado e até mesmo um nome. Sobre essa espécie de ‘poder’ concedido às tias, Margaret Atwood sintetiza em uma frase: “Quando o poder é escasso, ter um pouco dele é tentador”. A autora designa a estrutura social de Gilead como sendo inquestionavelmente patriarcal, embora também matriarcal em seu conteúdo. Assim, as Tias exerciam um pouco de poder, pois “para instituir um sistema totalitarista eficaz, ou de fato qualquer sistema, seja lá qual for, é preciso que se ofereçam alguns benefícios e liberdades, pelo menos para uns poucos privilegiados, em troca daqueles que se retiram” (2017, p.362).

Marcuse analisa que toda liberdade depende da consciência de servidão, sendo o surgimento dessa consciência sempre impedido pela predominância de necessidades e satisfações que se tornaram, em grande proporção, do próprio indivíduo (1973, p. 28). Assim, as Aias parecem oferecer pouca resistência sobre a situação degradante a que foram submetidas, elas são condicionadas a servirem com certo conformismo, repetindo exaustivamente a frase “*bendito seja o fruto*”.

O controle da economia, a vigilância em massa e uso de terrorismo, são marcas fortes na república de Gilead. Quem foge às regras é punido de forma brutal, seja tendo seus corpos sem vida pendurado nos muros da cidade, com a cabeça coberta para servir de exemplo para os demais, por apedrejamento (como na Bíblia) ou enviado para as colônias, que se assemelham a campos de concentração, onde são depositados os resíduos nucleares. Usando abas enormes e brancas para esconder suas cabeças, as Aias são constantemente vigiadas dentro dos lares e nos poucos ambientes que frequentam, como mercados onde fazem as compras da semana mediante uso de fichas. Elas não podem

andar sozinhas, sempre saem em dupla e não confiam umas nas outras. Nas casas em que vivem, onde ocupam um cômodo simples, as janelas não abrem por completo. Logo na primeira cena, Offred afirma que não há como fugir daquele lugar, mesmo se quisesse, portanto não havia necessidade de janelas bloqueadas. A principal fuga a que uma Aia tinha acesso era o suicídio como alternativa irremediável e desesperada.

No estado teocrático de Gilead, a leitura é proibida. Não há mais livros, jornais, revista ou filmes. Não há espaço para cultura e conhecimento, uma vez que as universidades, escolas, teatros e cinemas já não existem. As mulheres são divididas em categorias: Esposas (cargo mais elevado), Aias (mulheres férteis que têm o dever de gerar os filhos dos comandantes), Marthas (mulheres mais velhas que servem como empregadas domésticas), Tias (mulheres mais velhas que são fanáticas religiosas e coniventes com o sistema), Antimulheres (que não se sujeitam e são enviadas para as colônias) e Economesposas (casadas com homens pobres que vivem à margem da sociedade). Há ainda as mulheres que preferem viver na Casa de Jezebel, como distração sexual para os comandantes, funcionários mais graduados e delegações comerciais. A Casa de Jezebel revela a hipocrisia da sociedade Gileadeana. Nesse ambiente, os homens cedem aos prazeres da carne, a músicas, jogos, cigarros e orgias. Praticam os pecados que eles afirmam combater.

As mulheres que tinham votos religiosos, como as freiras, são vistas como perigosas pelo regime e pelas próprias Aias que não se sentem confortáveis em sua companhia. "Há certa reputação de bruxa que as envolve, algo misterioso e exótico... Elas sempre têm aqueles vergões, sempre cumpriram a pena, ou pelo menos é o que dizem os boatos: não abandonam os votos facilmente" (2017, p. 262).

As Aias não se tratam pelo nome que receberam na certidão. Muitas esquecem que tiveram um nome. Suas identidades mudam de acordo com o nome do comandante a que estão servindo. O comandante da protagonista Offred chama-se Fred, logo, a Aia é uma propriedade da família, que será usada até que consiga gerar o filho do casal infértil. A sociedade Gileadeana utiliza preceitos antigos da Bíblia para legitimar sua dominação. A ideia de estuprar mulheres férteis com o objetivo de procriação veio de uma passagem bíblica do Antigo Testamento, livro de Gênesis:

Quando Raquel viu que não dava filhos a Jacó, teve inveja de sua irmã. Por isso disse a Jacó: “Dê-me filhos ou morreréi!”. Jacó ficou irritado e disse: “Por acaso estou no lugar de Deus, que a impediu de ter filhos?”. Então ela respondeu: “Aqui está Bila, minha serva. Deite-se com ela, para que tenha filhos em meu lugar e por meio dela eu também possa formar família”. (GÊNESIS, 30:1-3).

The Handmaid's Tale acompanha o drama da personagem Offred. É por meio dos pensamentos dela e de seu olhar enigmático, que o espectador é levado numa espécie de catarse ao universo claustrofóbico da série. Rompendo a quarta parede³, a personagem olha diretamente para a câmera e faz com que o espectador seja uma espécie de ouvinte de suas confissões mais secretas, aquelas que não podem ser verbalizadas. Sofrendo humilhações da esposa do comandante, Offred resiste aos horrores na esperança de reencontrar sua filha de 8 anos. No final do primeiro episódio, ela revela seu nome original: June.

Aos poucos, Offred/June vai descobrindo outra faceta do comandante, uma atração pelo proibido. Inicialmente ela é convidada para um jogo de tabuleiro que consiste em formar palavras, recebe dele revistas antigas de moda e beleza que são artigos proibidos e que foram confiscadas pelo governo, posteriormente é levada pelo comandante à Casa de Jezebel – um local de orgia, onde as mulheres se prostituem e têm uma falsa noção de liberdade.

Sem conseguir engravidar nos primeiros ciclos, Offred é induzida pela esposa do comandante a fazer sexo com o motorista Nick e é esse relacionamento proibido que se transforma em algo mais próximo de um sentimento genuíno, que alimenta a esperança de Offred em sair da situação na qual se encontra.

Outras personagens fortes também merecem destaque: Tia Lidia; a esposa do Comandante; Moira, amiga lésbica de Offred/June que também é levada ao Centro Vermelho, e, após uma tentativa de fuga vai parar na casa de Jezebel; e Offglen, a parceira de Offred/June,

³ Quarta parede: convenção na qual uma barreira invisível e imaginada, separa os atores da audiência. Disponível em <https://medium.com/tendências-digitais/quebra-da-quarta-parede-30d415f314f1>, acesso 14 de março de 2018.

nas compras semanais. Integrante de um grupo de resistência, Offglen protagoniza um dos momentos mais emocionantes da série, quando se rebela contra o horror de Gilead e atropela os soldados. O destino da personagem é desconhecido, ao menos não foi revelado na primeira temporada.

Outro momento marcante acontece quando as Aias são induzidas a executarem um homem que teria tentado estuprar uma aia grávida. Usando pedras, elas desferem toda a ira sob o comando das tias, numa cena assustadora de violência. É nesse forte clima de misoginia, terror e radicalismo que a primeira temporada da série foi finalizada e o destino de Offred/June continua incerto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As sociedades distópicas causam tanto alvoroço por serem absurdas ou por serem possíveis? Analisamos neste ensaio duas produções audiovisuais que retratam modelos de sociedades diferentes, mas que assustam por suas semelhanças com a realidade. Embora o futuro de uma sugira ser demasiadamente livre e moderno, e o futuro da outra tenha uma atmosfera de retrocesso e castração, ambas praticam o controle social e aprisionam os indivíduos, seja por meio do condicionamento biológico e psicológico ou por meio de violência e terror.

Enquanto em Admirável Mundo Novo a sociedade induz à felicidade e ao prazer imediato, sem moralismo nem relações estáveis, em *The Handmaid's Tale* essa relação com o corpo e o sexo é castradora e violenta, uma vez que as Aias são estupradas com a finalidade de procriação. Na sociedade contemporânea, não são raros os casos de atentados à liberdade individual, direitos fundamentais do ser humano e perseguição às mulheres.

O livro de Aldous Huxley é um clássico e várias teorias abordadas sobre a sociedade de consumo e a crítica ao capitalismo característico da sociedade americana se confirmaram. Uso de drogas que estimulam o prazer masculino e feminino na longevidade é algo real, assim como o condicionamento biológico via concepção de bebês por meio de inseminação artificial. A propaganda que é produto da indústria cultural atua como um agente massivo e manipulador.

Sobre *The Handmaid's Tale*, o que explica o grande sucesso da história quase 30 anos depois de ser escrita? A semelhança de fatos relatados na obra com acontecimentos reais e a ameaça em curso de uma nova ordem conservadora e xenofóbica, que teve seu ápice com a eleição do presidente americano Donald Trump, talvez possam explicar o grande número de admiradores da série. Não é incoerente afirmar que os desastres ambientais e a exposição a materiais radioativos causam diminuição das taxas de natalidade e infertilidade.

Não há como ficar indiferente após analisar as duas sociedades retratadas em *Admirável Mundo Novo* e *The Handmaid's Tale*. Ambas geram certo incômodo e provocam reflexões sobre os rumos que a nossa geração vem tomando. Talvez esse seja o fascínio das obras distópicas: elas retratam um pesadelo que pode se tornar real.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Prismas. Crítica cultural e sociedade.** Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

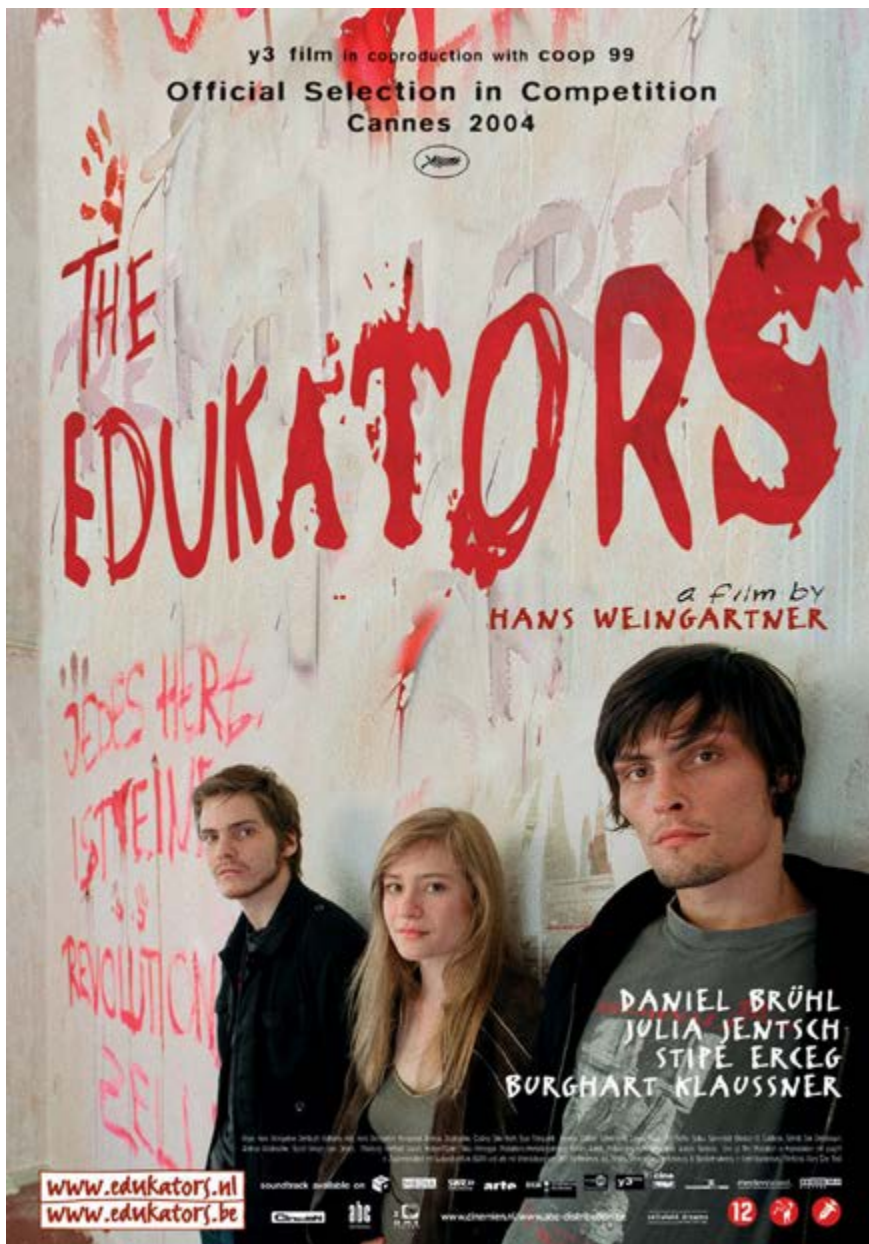
ATWOOD, M. **O conto da Aia.** Trad. De Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BÍBLIA, A. T. **Gênesis, 30: 1-3.** Disponível: <http://www.bibliaonline.net/>. Acesso em: 07/03/2018.

COLETTI, S. **A literatura da distopia**, disponível em: http://obviousmag.org/archives/2011/01/a_literatura_da_distopia.html
Acesso em: 18 fevereiro de 2018

HUXLEY, A. **Admirável mundo novo.** Trad de Lino Vallandro e Vidal Serrano. São Paulo: Ed. Globo, 2001

MARCUSE, H. **A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional.** Tradução de Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.



Cartaz do filme **EDUKATORS**. Direção: Hans Weingartner, Produção: Südwestrundfunk, Arte France Cinéma, Y3 Film. 2004.

por Jefferson de Souza Maia

HERBERT MARCUSE E O FILME EDUKATORS:

O mundo no qual até o irracional é razão

RESUMO

O presente ensaio discute o modo como a subjetividade geral é levada a se identificar com um modo de vida consumista (principalmente inspirada nos produtos e marcas de grandes empresas) a partir da obra *A Ideologia da Sociedade Industrial: o homem unidimensional* (1982), do filósofo Herbert Marcuse, paralelamente ao filme alemão *Edukators* (2004), do diretor Hans Weingartner. Enfatiza-se a forte ligação que ambas as obras fazem ao modo como a sociedade industrial, ao se beneficiar de melhores condições de vida provenientes do desenvolvimento tecnológico, acaba se restringindo a um tipo de liberdade reduzida ao consumo, acumulando bens de “necessidades não básicas”, mas que diante de toda crítica acaba admitindo o positivismo tecnológico como oportunidade inexorável de boa vida.

Palavras-chave: Sociedade Industrial; Educação; Consumo.

INTRODUÇÃO

O amplo avanço da neurociência¹ levou numerosos neurocientistas a crer que o conhecimento das bases cerebrais do comportamento humano em diferentes campos, como a política, ciências sociais, a economia, o direito, a moral e a educação, por exemplo, pode explicar como funcionam estas áreas. O surgimento de modernas técnicas de neuroimagem como a TAC (tomografia axial computadorizada), PET (tomografia por emissão de pósitrons) e RMN (exame de ressonância magnética), permite que a estrutura e função viva do cérebro sejam estudadas. Cientistas podem ver quais áreas do cérebro se “acendem” de atividade quando uma pessoa saudável realiza uma tarefa mental, ou eles podem examinar pacientes que sofreram uma seqüela ou uma doença para ver quais partes do cérebro, quando afetadas, correspondem a quais déficits de função neural. De modo especial, se estabeleceu uma relação entre diferentes áreas do córtex cerebral e comportamentos humanos em situações concretas. O fato é que a neurociência construiu, em cima das ciências naturais e sociais, uma compreensão ampla da estrutura e função do cérebro e de todo o sistema nervoso, utilizando sempre ferramentas mais sofisticadas, do ponto de vista tecnológico, e abordagens interdisciplinares, produzindo uma série de descobertas excitantes e, concomitantemente, desafiando ideias existentes sobre a relação entre mente e cérebro.

Correndo na mesma esteira, estudos de monitoramento cerebral testaram duas mil pessoas, das quais, entre os voluntários, havia um grupo de freiras carmelitas. Pediu-se a elas que se concentrassem, rezassem e pensassem em Deus. Suas atividades cerebrais foram gravadas. Depois, outro grupo de pessoas foi exposto a imagens comerciais (logomarcas e fotos de produtos). O resultado foi que o cérebro das pessoas comuns se acendeu exatamente como o das freiras. A pesquisa provou que, quando somos expostos a marcas como *iPod*, *Ferrari* e *Guinness*, temos as mesmas emoções geradas por símbolos religiosos como cruzeiros, rosários, a Virgem Maria e a Bíblia (LINDSTROM, 2008). Biologicamente, pensar numa marca é o mesmo que pensar em Deus.

¹ O que chamamos simplificadaamente Neurociência é na verdade Neurociências: Neurociência molecular (neuroquímica ou neurobiologia molecular), Neurociência celular (Neurocitologia ou Neurobiologia celular), Neurociência sistêmica (quando apresenta uma abordagem mais morfológica é chamada de Neuro-histologia ou Neuroanatomia), Neurociência comportamental (psicofisiologia ou psicobiologia) e a Neurociência cognitiva.

Há inúmeros e sofisticados mecanismos de estímulo subjetivo (ou cerebral, de maneira mais objetiva), especializados em despertar o desejo de comprar:

Tudo num *shopping center* é criado para estimular o sentimento de que não desejar seria uma cruel grosseria. Antes de mais nada, um *shopping* elimina as distrações, como o clima deprimente ou relógios acusadores. Depois, se é um edifício de vários andares, um imenso átrio central causa imediatamente uma profunda impressão. Da construção das catedrais góticas aos conjuntos empresariais contemporâneos, os arquitetos perceberam que a chave para inspirar respeitoso temor é o espaço desnecessário, principalmente acima da cabeça. Qualquer estrutura com firmamento próprio só pode ter sido criada por Deus. Para acentuar a atmosfera religiosa, uma música de fundo suave como acordes de órgão. E com certeza haverá a presença tranquilizadora de outros fiéis. O argumento mais persuasivo para qualquer atividade é que todo mundo faz o mesmo – e aqui todo mundo está comprando. A companhia dos fiéis é imensamente reconfortante, mas, como numa igreja, ninguém precisa se relacionar. A verdadeira relação é a que se estabelece com os ícones nas vitrines, que prometem conferir distinção, elevar o *status* e aumentar o poder de sedução. Esses bens materiais aumentam até o sentimento religioso. Tomografias do cérebro revelaram que marcas sofisticadas e imagens religiosas provocam a mesma resposta neural. Por mais chocante que possa ser, um *iPod* causa o mesmo efeito que Madre Teresa de Calcutá. Além disso, as vitrines onde estão expostos esses ícones do consumo se estendem do chão ao teto, exibindo totalmente seu conteúdo cintilante, e as entradas são amplas e sem portas, de modo que o medo instintivo de entrar num espaço fechado e desconhecido seja superado. No interior das lojas, vendedores jovens e bonitos se aproximam, buscando contato visual com um sorriso simpático no rosto, criando no comprador a ilusão de juventude e beleza. A música alta sugere um bar ou boate onde a atração mútua pode rolar, mas, ao contrário dos bares e boates, onde o ambiente é brutalmente competitivo, aqui não há possibilidade de rejeição. Gastar dinheiro é a maneira mais fácil de ter orgasmo. Basta abrir a carteira e sacar o cartão de crédito cintilante (FOLLEY, 2011, p. 26).

As estratégias de *marketing* realizadas pelas grandes empresas, sejam elas *Data Driven Marketing*, *marketing direto*, *marketing indireto* ou *invisível*, *marketing social*, *endomarketing*, etc., buscam o aumento

do consumo e, conseqüentemente, do lucro; isto não é segredo algum. São inúmeras propagandas por dia ou mensagens comerciais, além das propagandas de TV e todas as outras mídias. Entretanto, cabe indagar, como é possível que até mesmo indivíduos conscientes de tal condição social permaneçam submersos nas propostas de vidas determinadas pelo consumo desenfreado? O problema, tanto para Marcuse quanto para a crítica realizada pelo filme *Edukators*, não é uma forma simples de controle subjetivo, mas a absorção daquilo que Marcuse chamou de pensamento negativo (a ideia de sociedade industrial e de consumo) por positivo, isto é, a "servidão voluntária".

HERBERT MARCUSE E EDUKATORS: SERVIDÃO VOLUNTÁRIA E CONSUMO

- Jovem por causa de um carro. Por quê?
- É, é claro... Devia ter prestado atenção nos outros envolvidos. Eu estava estressado. Sinto muito.
- Quantas horas você trabalha por dia?
- Cerca de 13 ou 14 horas.
- E o que faz com tanto dinheiro? Você coleciona coisas. Coisas grandes e caras. Muitos carros, uma mansão, o seu iate. Coisas que mostram que é um macho alfa. Não vejo outro motivo. Nem tem tempo para usufruir do seu iate. A pergunta é: por que sempre quer mais?
- Vivemos em uma democracia, não preciso justificar coisas pelas quais eu paguei.
- Errado, vivemos em uma ditadura capitalista. Você roubou tudo o que possui.
- Posso me dar a certos luxos porque sempre trabalhei duro. Porque tive as ideias certas nas horas certas e, além disso, eu não sou o único...
- Besteira!
- Muitos têm essa chance, eles só não aproveitam.
- Então, você é um trabalhador. Na Ásia, também há pessoas que trabalham 14 horas por dia, mas elas não têm mansões e só recebem 30 euros por mês. Acredito

que elas também tenham ideias fantásticas, mas não têm dinheiro para ir até a cidade vizinha.

- Sinto muito por eu não ter nascido na Ásia.

- Pode ser, mas poderia ajudar a melhorar a vida por lá.

Os países ricos poderiam perdoar as dívidas! São apenas 0,01% do PIB que poderia sumir!

- Porque a economia mundial entraria em colapso.

- Porque querem que continuem pobres. É o único motivo, assim podem controlá-los. Forçá-los a vender os produtos por preços ínfimos.

- O que você entende disso?

- Pelo mesmo motivo não perdoou a dívida dela.

- Isso é absurdo!

- Não. É a regra básica do sistema. Exaurir as forças das pessoas até o limite, para que elas não pensem em reagir.

- Isso não é verdade. É claro que muitas coisas podem ser melhoradas. Proteção ambiental, aumentar os preços dos produtores, mas o sistema nunca vai mudar.

- E por que não?

- Por quê?

- É, por quê?

- Porque é da natureza humana querer superar o outro. Porque todo grupo elege um líder depois de algum tempo, e a maioria só é feliz quando pode comprar algo novo.

- Feliz? Acha que as pessoas são felizes, Hardenberg? Dê uma olhada! Saia do carro e olhe as ruas! Alguém parece feliz ou parecem animais educados? Olhe nas salas de estar, todos apáticos grudados na TV, ouvindo zumbis falando sobre a felicidade perdida. Dirija até a cidade. Verá toda a imundície e a superpopulação. O povo nas lojas parecem robôs subindo e descendo as escadas rolantes. Todos são desconhecidos, e todos acham que estão perto da felicidade, mas ela é inalcançável, porque a roubaram deles. É assim que funciona, e você sabe

disso, Hardenberg. Mas eu tenho uma novidade, senhor Executivo, a máquina esquentou demais. Somos os precursores, mas a sua era vai acabar logo. Acomodaram-se com sua tecnologia, mas os outros estão com ódio. O ódio de crianças na favela que assistem a filmes americanos. E isso é só um lado, e o que acontece aqui? As doenças mentais estão aumentando. Mais assassinos em série, almas perturbadas, violência gratuita. Não vão conseguir sedá-los com a TV e compras para sempre e os antidepressivos também vão parar de funcionar. As pessoas estão de saco cheio da droga do sistema.

- Eu admito que esteja certo sobre algumas coisas, mas pegou o bode expiatório errado. Eu posso ter entrado no jogo, mas não o inventei.

- O inventor da arma não importa, importa quem puxa o gatilho.

Trecho transcrito de uma cena do filme Edukators.

Para Herbert Marcuse, é inegável que uma administração totalitária possa proporcionar a exploração eficiente dos recursos; que o estabelecimento nuclear-militar possa garantir emprego a milhões por meio de enorme poder aquisitivo; que a labuta e as úlceras possam ser o subproduto da aquisição de riqueza e responsabilidade ou que erros e crimes mortais por parte dos líderes possam ser meramente o estilo de vida (MARCUSE, 1982). “Pode-se estar disposto a admitir a loucura econômica e política – e se compra essa loucura” (1982, p. 209). A admissão de tais loucuras, principalmente a econômica, é sancionada, por assim dizer, na experiência diária, ensombrando aquilo que Marcuse classificou como a distinção entre aparência racional e realidade irracional. O capitalismo, através da globalização mercadológica, submete os indivíduos a um modo de vida onde as condições materiais imperam sobre a subjetividade. Logo:

Viajo num automóvel novo. Sinto a sua beleza, seu brilho, sua potência, sua conveniência – mas então me apercebo do fato de que dentro de um prazo relativamente curto ele se deteriorará e necessitará de reparos; de que sua beleza

e superfície são ordinárias, sua potência desnecessária, seu tamanho uma idiotice; e de que não encontrei um local para estacionamento. Então, lembro-me de que o meu carro é um produto de uma das três grandes fábricas de automóveis. Este fato determina a aparência do meu carro e faz tanto sua beleza como sua inferioridade, tanto a sua potência como os seus solavancos, tanto o seu funcionamento como o seu obsoleitismo. Eu me sinto de certo modo ludibriado. Creio que o carro não é o que podia ser, que poderiam ser fabricados carros melhores por menos dinheiro. Os salários e os impostos são demasiado elevados; o encontro de contas é necessário; a situação está melhor do que antes. A tensão entre aparência e realidade se desvanece e ambas se fundem numa sensação assaz agradável (MARCUSE, 1982, p. 210).

Esse tipo de conduta é imposto, segundo Marcuse, pelo poder e eficiência esmagadores e anônimos da sociedade tecnológica, ou seja, os consumidores estão dispostos a comprar bens que tenham impacto positivo em termos de praticidade, conveniência e conforto para as suas vidas, assim, uma vez instalado na nossa subjetividade tal necessidade, o indivíduo passa a desejar, olhar e pensar de acordo com esses interesses. Mesmo a realização de críticas mais esclarecidas de sujeitos autônomos define diante do domínio retórico e prático da subjetividade geral. A lógica da sociedade de consumo tende ao aumento do próprio consumo, resultando em lucro ao comércio e às grandes empresas e, ocasionando um ciclo vicioso de acúmulo de bens, aparentemente obsoletos, mas que, em última análise, se demonstra necessário para a geração de empregos e aumento de renda (gerando ainda mais consumo). É exatamente nesse momento, para Marcuse, que o pensamento negativo e irracional é absorvido como positivo, passando a ser tolerado dentro de uma subjetividade social.

A partir disto, em nome de se aderir a uma visão mais racional e tecnológica, o irracional como racionalidade ganhará ênfase na produção do desejo inconsciente. Tal racionalidade é posteriormente retransmitida pelas instituições sociais, disseminando um modelo que se inicia a partir da vida simbólica ou de uma produção da subjetividade

que interfere em um ponto mais importante para o indivíduo: sua produção de desejo inconsciente. Em outras palavras, não é que o trabalho da ideologia sobre as necessidades reais ou fictícias deixe de ser importante, porém, quando entra em cena a subjetividade hegemônica, há um aprimoramento da eficácia no modo de subjugar a subjetividade, já que, inconscientemente, será o próprio indivíduo que terá prazer em desejar e servir ao capital. Todo esse processo ocorre através das instituições sociais. Desta forma, cada indivíduo “aprenderá” a seguir o modelo de uma vida dita feliz dentro da sociedade de consumo.

Caminhando ao encontro da crítica de Marcuse, o longa *Edukators*, que apresenta dois jovens trabalhadores que invadem casas da classe média/alta quando estas famílias saem de férias, critica o consumismo como modo de vida. Uma vez dentro das casas, eles não roubam nada do interior e arredores das mesmas, mas as desarrumam completamente (aparelho de som dentro da geladeira, sofá boiando na piscina, cadeiras empilhadas na sala de estar, etc.), de modo que, a desordem provocada interrompa o conforto da casa. Finalmente, deixam recados: “seus dias de fartura estão contados” ou “vocês já têm demais”.

Os dois jovens, Jan (Daniel Brühl) e Peter (Stipe Erceg) têm a companhia de Jule (Julia Jentsch), namorada de Peter, que passa por problemas financeiros por ter se envolvido em um acidente de carro, danificando o veículo de um rico empresário. Condenada pela justiça, ela precisa pagar um novo carro no valor de 100 mil euros, o que praticamente faz com que trabalhe apenas para pagar a dívida que possui. Ocorre que, em uma das invasões algo inesperado acontece: Jule acaba esquecendo seu celular na mansão e ao retornar para buscá-lo é surpreendida pelo proprietário. Em pânico e sem outra alternativa, os jovens acabam neutralizando e sequestrando o proprietário da casa. O homem é na verdade Hardenberg (Burghart Klaubner), um burguês egocêntrico, o mesmo envolvido no acidente de carro com Jule. O grupo leva Hardenberg para uma casa de campo e vão se conhecendo melhor durante o tempo que convivem juntos.

O magnata conta que também já fora tão rebelde e idealista quanto os educadores. Afirma que em sua adolescência, ele e seu grupo de amigos queriam mudar o mundo. Exatamente neste ponto se encontra a ideia central do filme, a saber: o processo de adaptação

e coesão pelo qual um indivíduo crítico e de oposição é subjugado pela eficiência do sistema técnico-científico. É “o caráter racional de sua irracionalidade” (MARCUSE, 1982, p. 29). Em um diálogo entre Jan e Hardenberg, é demonstrado de forma clara como “a racionalidade tecnológica revela o seu caráter político” ao se tornar o principal instrumento de controle social, “criando um universo verdadeiramente totalitário no qual sociedade e natureza, corpo e mente são mantidos num estado de permanente mobilização para a defesa desse universo” (1982, p. 37):

Jan: Aposto que faz tempo... Que não lava as próprias roupas. Como alguém com o seu passado vive como você? Você teve ideais.

Hardenberg: Meu pai dizia: “Menos de 30, sem ser de esquerda: Desalmado. Mais de 30 e ainda de esquerda: Burro”.

Jan: Eu sei, mas não acredito nessa bobagem. É a desculpa manjada de caras como você.

Hardenberg: Acontece devagar, aos poucos. A gente nem nota. Um dia vendemos o carro velho. Queremos um mais confiável, com ar-condicionado e seguro. Você se casa, constitui família, compra uma casa. Educar os filhos custa caro. Segurança. Você faz dívidas, trabalha pra pagá-las e age como os demais. Até que numa eleição, pra sua surpresa... Seu voto é conservador.

O diálogo entre Jan e Hardenberg aponta para uma característica das sociedades industriais a qual Marcuse se refere: totalitárias. Mas não no sentido político, mas porque elas operam um aparato técnico-econômico que impede o surgimento de alternativas ao modo de produção existente.

Em virtude do modo pelo qual organizou a sua base tecnológica, a sociedade industrial contemporânea tende a tornar-se totalitária. Pois totalitária não é apenas uma coordenação terrorista da sociedade, mas também uma coordenação técnico-econômica não terrorista

que opera através da manipulação das necessidades por interesses adquiridos. Impede, assim, o surgimento de uma oposição eficaz ao todo. Não apenas uma forma específica de governo ou direção partidária constitui totalitarismo, mas também um sistema específico de produção e distribuição que bem pode ser compatível com o 'pluralismo' de partidos, jornais, 'poderes contrabalançados' etc. (MARCUSE, 1982, p. 24-25).

Portanto, há reciprocidade ideológica, por assim dizer, entre a obra de Marcuse e o longa de Hans Weingartner, no sentido de demonstrar o caráter descendente do capitalismo de controle subjetivo dos indivíduos, bem como a homogeneização ideológica de interesses sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Marcuse sobre o papel do consumo e da tecnologia como forma de controle social evidencia inúmeras críticas pertinentes à forma como é possível pensar a sociedade e suas relações, bem como sua relevância para a atualidade, além de fornecer instrumentos fundamentais, tanto para a filosofia quanto para a teoria social e política contemporânea, em sua tarefa irrecusável de apontar alternativas históricas ao sistema econômico e social dominante. Para a mesma reflexão, o filme *Edukators* também é pertinente, pois indica a necessidade de uma "deseducação" de nossos sentidos capturados pelo consumo de mercadorias apresentadas a um modo de vida consumista, como se fossem oportunidades de satisfação de desejos.

Mais do que uma simples denúncia de uma forma estrutural social, as obras trabalhadas nesse ensaio apontam para o mecanismo de atratividade imposta pelo sistema capitalista. Como bem salienta Marcuse, o processo não é imposto por um poder terrorista, e sim por meio da construção de uma subjetividade tolerante quanto progresso entendido como produtividade econômica, ou seja, a construção de uma cultura incapaz de pensar uma prática emancipatória.

É interessante perceber que, mesmo uma didática acadêmica à volta dos estudos da obra de Marcuse ou do longa *Edukators*, corre o

risco de se tornar mero objeto de um simples objetivo acadêmico ou de entretenimento. Em outras palavras: mesmo com o contato entre um indivíduo e obras que achacam uma postura capitalista mais ávida por lucro, é possível, através desse processo de tolerância ou de tomada de apreensão do irracional como racional, que essas obras se tornem projetos de puro passatempo. Logo, pensar essa problemática, significa refletir sobre nós mesmos, porque não estamos à parte do jogo. Estamos incluídos dentro desse contexto consumista, expostos a toda mercadoria pronta para despertar o desejo de consumo. Conseqüentemente, é um tipo de reflexão que nos impõe também uma mudança de postura frente à homogeneização política e econômica existentes.

REFERÊNCIAS

EDUKATORS. Direção: Hans Weingartner, Produção: Südwestrundfunk, Arte France Cinéma, Y3 Film. 2004, 1 DVD.

FOLEY, Michael. **A era da loucura: como o mundo moderno tornou a felicidade uma meta (quase) impossível**; tradução de Eliana Rocha. São Paulo: Alaúde Editorial, 2011.

LINDSTROM, Martin. **A lógica do consumo – Verdade e mentiras sobre por que compramos**. Rio de Janeiro: Leya, 2008.

MARCUSE, H. **A Ideologia da Sociedade Industrial: o homem unidimensional**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.



easy RIDER
RIDES AGAIN!



PANDO COMPANY in association with RAYBERT PRODUCTIONS presents

Starring

easy RIDER **PETER FONDA · DENNIS HOPPER · JACK NICHOLSON**

Written by
PETER FONDA
DENNIS HOPPER
TERRY SOUTHERN

Directed by
DENNIS HOPPER

Produced by
PETER FONDA

Associate Producer
WILLIAM HAYWARD

Executive Producer
BERT SCHNEIDER



Released by COLUMBIA PICTURES

Cartaz do filme *Easy Rider*. Director: Dennis Hopper. Pando Company Inc., Raybert Productions, USA 1969.

por Paulo Glayson Lima Lopes

EASY RIDER E A INSTABILIDADE DO EXISTIR:

Da automação à autonomia

RESUMO

Situado no contexto próprio em que fora formulado e no momento áureo em que fora recepcionado, sem com isso resultar agrilhado à datação, o pensamento marcuseano articula-se aqui a representações contraculturais que, nos idos das décadas de 1960 e 1970, expunham certa perplexidade geracional com as promessas frustradas da modernidade. Na soma zero das esperanças não alcançadas pelas sociedades industriais em face de seu avanço técnico, “indivíduo” e “liberdade” findam sabotados por uma razão instrumental descompromissada com a emancipação dos sujeitos. As desventuras da dupla de motoqueiros em *Easy Rider* (EUA/1969), seu despreendimento em relação a repressões toleráveis como o consumo enquanto alento aos que lutam pela sobrevivência, sua disposição em lançar-se sem paradeiro ao relento da existência, é enredo que se conecta a aspirações e angústias detectáveis em Marcuse. O dialogismo entre esta sociologia crítica e aquela representação cinematográfica não se encerra em si mesmo, todavia. No breve que cabe a este ensaio, outras conexões – sejam representações literárias, sejam asserções necessariamente teóricas – serão exploradas.

Palavras-chave: Herbert Marcuse; *Easy Rider*; Contracultura.

A estrada, tão somente ela, como paradeiro. *Keep on truckin'*, todo o receituário. A dupla de anti-heróis que percorre sem parada fixa tantas sendas quantas apareçam pelo enredo de *Easy Rider* (EUA, 1969) facilmente seria tomada por quaisquer dos protagonistas que povoavam os romances *beats* de Jack Kerouac, entre as décadas de 1950 e 1960.

Nos títulos semibiográficos de Kerouac, as personagens - fosse o Sal Paradise de *On the road* (1957), fosse o Ray Smith de *Dharma Bums* (1958) - ao perceberem esvair-se a energia acumulada em sua juventude, desperdiçada nas fastidiosas mesmices dos círculos rotineiros, nas frivolidades que lustram a classe média e na estabilidade de uma vida ordinária e segura, aceitam a estrada como único destino possível. Saltando entre as faces oceânicas dos Estados Unidos ou dali triangulando ao sul da fronteira mexicana, caroneando, submetendo-se ao relento, desviando-se do *American dream* que se espriava sobre o imaginário do pós-guerra, faziam mais do que incendiar as superexcitadas cabeças médio-urbanas daqueles idos: oportunizavam o aleatório, o *drop-out*, a improvisação e a espontaneidade sem-rumo a quantos fossem sequiosos por instáveis modos de experimentar e existir.

Ícone *hippie*, o filme *Easy Rider* - produzido, dirigido e estrelado pela parceria de Peter Fonda e Dennis Hopper - logrou amalgamar um ser-número de representações contraculturais dos anos sessenta, como o *rock* e a experiência lisérgica, a figuras mais arquetípicas da cultura norte-americana, como o *cowboy* errante. As personagens centrais da trama, os motoqueiros Wyatt e Billy, por exemplo, nem mesmo escondem a ascendência de Wyatt Earp e Billy The Kid.

Esporas ou cilindradas, montarias ou Harley-Davidsons customizadas, *western* ou *road movie*: o erguimento do véu que separa o "velho" do "novo", o "místico" do "técnico" servindo aí, no limite, à transgressão das promessas não cumpridas da modernidade e da tirania promovida por uma razão instrumental engolfada na reificação dos indivíduos. Todas elas colocadas sob suspeição por Theodor Adorno e Max Horkheimer, ainda em 1947:

O processo técnico, no qual o sujeito se coisificou após sua eliminação da consciência, está livre da plurivocidade do pensamento mítico bem como de toda

significação em geral, porque a própria razão se tornou um mero adinículo da aparelhagem econômica que a tudo engloba. Ela é usada como um instrumento universal servindo para a fabricação de todos os demais instrumentos. Rigidamente funcionalizada, ela é tão fatal quanto a manipulação calculada com exatidão na produção material e cujos resultados para os homens escapam a todo cálculo (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 35-36).

Não surpreende, portanto, o galvanizar daquelas expressões filmográficas e literárias aos anseios libertários e iconoclastas de gerações que faziam do ineditismo dileitante uma barricada contra a resignação mecânica.

Autoprodução do “eu”, escrita de si, adoção de estilos de ação divergentes ou subjetivação de novas formas de ser, todas elas, portanto, lastreadas na recusa ao *establishment* que reduz a generosidade do ideal de liberdade, como libertação das amarras vigentes, à estreiteza da noção de “tempo livre”. Este último, dado seu caráter de paródia de libertação ou prolongamento de uma não liberdade assentada em tudo quanto seja capaz de ocupar o indivíduo nos intervalos em que não trabalha, redundava invariavelmente integrado ao modo de produção dominante (COSTA *et al*, 2015, p.229).

Importa ser livre todo tempo que houver, ou melhor, importa livrar-se do próprio tempo enquanto manifestação cronológica, cadenciada e pontual da subordinação. Nesse sentido, o primeiro grande ato de rebeldia em *Easy Rider* talvez seja protagonizado pela personagem de Peter Fonda: prestes a iniciar sua jornada, Wyatt coloca-se com a motocicleta junto ao acostamento, mira uma última vez o relógio de pulso que traz consigo, para então, sem embaraço, lançá-lo ao barranco na beira da estrada. Na sequência, a canção que imortalizaria o filme, e por ele seria imortalizada, assegura: “nascido para ser selvagem!” (*born to be wild*).

Sem vínculos familiares, empregatícios ou partidários, a dupla de motoqueiros encarna algo próximo às três liberdades tradicionais ressignificadas por Herbert Marcuse em 1964: a) a liberdade econômica

em não ser constrangido pela luta cotidiana por sobreviver; b) a liberdade política de emancipar o indivíduo dos quadros institucionais em que se sustentam regimes sobre os quais não exerce nenhum controle e; c) a liberdade intelectual que consiste na restauração do pensamento individual pela desmobilização da opinião pública doutrinária das massas (MARCUSE, 1973, p.25).

Atirar-se sem lenço nem documento ao crespido do mundo, como se vê, exigiria, sob essa perspectiva, libertar-se das repressões toleráveis, compensadoras e confortáveis. Reclamaria, a um só tempo, a superação de necessidades vitais como alimentar-se, vestir-se e abrigar-se, e de necessidades sublimadas - que, ainda nessa ótica, não são outra coisa senão falsas necessidades - como descansar, distrair-se, comportar-se e consumir (Idem, p.26-28).

A maximização e a otimização de recursos levadas a efeito pelas sociedades de industrialização avançada, alertava Marcuse, ao invés de viabilizarem a suavização da luta pela existência e a dignidade do viver humano, findam por frustrar a satisfação das necessidades e faculdades do indivíduo. A eficiência dos meios de produção, que passam ao largo de serem neutros, possibilita assim que a tecnologia opere a conquista das forças sociais, agora reféns de um paradoxo segundo o qual, quanto maiores às aptidões intelectuais e materiais, proporcionalmente maiores a perfeição do desperdício e a escalada da dominação.

Em *Eros e Civilização*, originalmente publicado em 1955, Marcuse já havia ressaltado a dimensão psicossocial ocupada pelas atividades laboriosas, ao enxergar no trabalho um instrumento de "dessexualização":

A civilização é, acima de tudo, progresso no trabalho quer dizer, trabalho para o agenciamento e ampliação das necessidades da vida. Esse trabalho realiza-se, normalmente, sem satisfação alguma em si mesmo. (MARCUSE, 1975, p.84).

Razão pela qual:

O trabalho básico, na civilização, é não-libidinal, é labuta

e esforço; a labuta é desagradável e por isso tem de ser imposta. [...] Se não existe um instinto de trabalho original, então a energia requerida para o trabalho (desagradável) deve ser retirada dos instintos primários dos instintos sexuais e dos destrutivos. (Idem, p.85).

Talvez aí, indícios que ajudem a reconstruir o porquê de Herbert Marcuse gozar de passe livre junto aos “desbundados” - como eram conhecidos os contraculturalistas no Brasil dos anos sessenta e setenta – que “apontavam, festiva ou desesperadamente, para a falência das formas canônicas” de atuação política e intelectual, procurando sempre mover-se por “veredas alternativas” (RISÉRIO, 2005, p.25).

O jornalista e diretor de teatro Luiz Carlos Maciel, que assumia Marcuse como uma de suas influências, era das mais ardorosas vozes de sua geração em favor das sublevações juvenis dispostas a anarquizar o que tomassem por “caretes” ancestrais. Em janeiro de 1970, escrevendo para o semanário *O Pasquim*, publicara artigo intitulado *Você está na sua: um manifesto hippie*, que convidava ao abandono da racionalidade austera indiferente aos instintos:

A velha Razão é a mãe de todos nós. Ela nos contaminou com seu leite forte e gorduroso; educou-nos para que crescêssemos à sua imagem e semelhança; adestrou-nos em seus truques, obedientes às suas Normas Invioláveis. As proteínas de seu leite explodiram em bolhas neuróticas sobre a pele da alma; a educação resultou em asfixia de nosso instinto criador e a obediência em mutilação do próprio sexo. Mas a fase edipiana passou. Nada temos mais a perder com os conselhos maternos. Já nos disseram o que sabiam ou podiam. (MACIEL, 1981, p.70).

A superação de uma etapa edipiana da obediência e a negação dos ditames conservadores que infligiam sobre a carne às injúrias do ascetismo comportamental acenavam sinuosas para os ávidos de se desvencilharem das amarras acadêmicas, familiares e tecnoburocráticas.

Como alcançá-las? É Maciel ainda, em suas memórias, quem sintetiza três direções tomadas isoladas ou complementarmente pelos seus contemporâneos: a) a solução *drop out*, o “cair fora” do sistema por vias psicodélicas de imersão em alucinógenos ou pelo refúgio em comunidades alternativas; b) o caminho da politização militante, lenta e incerta para os desejosos de *paradise now*; c) e o misticismo profético proposto por leituras ocidentalizadas de religiões orientais (MACIEL, 1987, p.93-98).

Cotejadas ao enredo de *Easy Rider*, as representações contraculturais de Luiz Carlos Maciel confundem-se às disposições daquele dueto de aventureiros sobre duas rodas, que durante parte da narrativa vira terceto, com o ingresso da personagem George Hanson, interpretado por Jack Nicholson. Justo quando estão em trio, numa das passagens mais memoráveis do filme, enquanto atravessam a noite sob o luar após terem sido escorraçados para os arredores de uma cidadezinha ao sul dos Estados Unidos, o seguinte diálogo é desenvolvido:

George Hanson (Jack Nicholson): _ Sabem... Este país já foi muito bom. Não entendo o que está acontecendo com ele.

Billy (Dennis Hopper): _ Todos viraram covardes, é isso. Nós nem podemos ficar num hotel de segunda, aliás, um motel! O cara achou que a gente fosse matá-lo. Eles têm medo.

_ Não têm medo de vocês, mas do que vocês representam.

_ Cara, para eles só representamos alguém que deveria cortar o cabelo.

_ Não. Para eles, vocês representam a liberdade.

_ E qual é o problema? Liberdade é legal.

_ É verdade, é legal mesmo... Mas falar dela e vivê-la são duas coisas diferentes. É difícil ser livre quando se é comprado e vendido no mercado. Mas nunca diga a alguém que ele não é livre... Porque ele vai tratar de matar e aleijar para provar que é. Eles falam sem parar de liberdade individual... Mas, quando veem um indivíduo livre, ficam com medo.

- _ Eu não boto ninguém para correr de medo.
- _ Não. Você é que corre perigo.

Fazendo jus ao perigo a que estava exposta, naquela que é a tomada de encerramento do filme, a dupla finda assassinada à beira da estrada. Homens armados, que a bordo de sua caminhonete improvisam algo como uma caça esportiva a indesejados, resolvem disparar contra dois motoqueiros que aleatoriamente cruzavam seu caminho.

Embalada por *Ballad of Easy Rider*, canção que versa “leve-me desta estrada para outra cidade” (*take me from this road to the some other town*), a cena final parece prenunciar o frescor de manifestações aquecidas sob um “sol de quase dezembro” chegando a seu ocaso, mergulhando no plúmbeo outono de uma ressaca capaz de desbotar representações esmaltadas em rebeldia. Certo vigor das vozes em confrontar desacreditadas instituições, certa inclinação dos gestos para o escândalo dos costumes e certa esperança na mudança da dinâmica social cedendo à conformação com a ordem do mundo, ao alinhamento inconfesso à massificação da cultura, à disciplina dos hábitos, ao pragmatismo de uma vida ordinária e segura.

A geração dos *boomers*, que nos anos 60 almejou sofregamente assaltar ao céu, mesmo vendo seu sonho revolucionário ficar pelo caminho – a exemplo de tantos projetos revolucionários do século passado –, soube como nenhuma outra dar vazão à visão benjaminiana de um levante capaz de colocar as palavras em pé, que as impusesse verticalidade, que as furtasse da posição acamada nos livros e nas escrivatinhas (MUNIZ, 2009, p. 85-92).

Se o maio de 68 é para muitos uma “data-monumento”, deve-se isso menos à consubstanciação do que preconizava aquela irrupção romântica em todas as direções, do que, efetivamente, à busca franca e ainda aberta pela imposição da racionalidade instrumental que perpetua a barbárie social silenciosa e atroz. Assumindo posição contra os poderes estabelecidos, fossem eles paternos, governamentais, patronais, escolares e acadêmicos, somavam-se estudantes, operários e tantos outros socialmente à margem, cientes de que, se já houvera um tempo da representação, era chegado o momento da ação.

Ação como redimensionamento da presença dos intelectuais

na vida pública. Como destronamento do “intelectual orgânico” gramsciano. Ação como afirmação autônoma de sujeitos que já não aceitam delegar o protagonismo de sua própria vida, a condução de seu destino pessoal e intransferível, a um porta-voz detentor da consciência coletiva, alguém autorizado a dizer a verdade em nome daqueles que, supõe-se, não a podem ver ou não a sabem dizer (FOUCAULT, 2015, p.129-142).

Ora, justo contra essa supremacia dos receituários e dos apriorismos verticais, os errantes personagens de Jack Kerouac, também as caravanas de *outsiders* que lhe sucederam, aí incluídos os aventureiros em *Easy Rider*, buscavam construir alternativas. Sujeitos desviantes que, no extremo da ida sem destino pelas estradas, permitiam-se um átimo indispensável de ruptura com a hegemonia utilitarista.

Não muito afastado dessa perspectiva, a personagem construída pelo contista paulista João Antônio, em *Afinação da arte de chutar tampinhas* (1963), que, passando metade de seus dias melancólicos na escola, a outra, no serviço militar, num ímpeto algo indócil e antipragmático movido pela insatisfação com as imposições escolares e os afazeres no quartel, guardava como prazer secreto o sair pelas ruas chutando tampinhas enquanto assobiava sambas de Noel Rosa.

“Andar caminho errado”, conforme versara Belchior, “pela simples alegria de ser”, a estrada importando tanto ou mais que os lugares onde ela possa dar, implica elevar o diletantismo à condição de nêmesis do aspecto mais perturbador da sociedade industrial: “o caráter racional de sua irracionalidade” (MARCUSE, 1973, p. 29).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ANTÔNIO, João. **Afinação da arte de chutar tampinhas**. In: Contos reunidos. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.57 – 64.

COSTA, Jean Henrique; CABRITA, M. A. P.; FARIAS, T. R. P. **Notas sobre o tempo livre em Theodor W. Adorno**. In: MEDEIROS DE SOUZA, Galileu Galilei; COSTA DA SILVA, F.de Assis (orgs.). Investigações sobre o agir humano. Mossoró: Edições Uern, 2015, p. 227-248.

FOUCAULT, Michel. **Os intelectuais e o poder – conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze**. In: Microfísica do poder. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015, p.129 – 142.

KEROUAC, Jack. **On the road – pé na estrada**. Porto Alegre: L&PM, 2004.

----- **Os vagabundos iluminados**. Porto Alegre: L&PM, 2004.

MACIEL, Luis Carlos. **Negócio Seguinte**. Rio de Janeiro: 1981. (Coleção Edições do Pasquim, vol. 101).

----- **Anos 60**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

----- **Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MUNIZ, Durval. 1968: **O levante das palavras**. In: BRANCO, Edwar de A. Castelo (organizador). História Cinema e outras imagens juvenis. Teresina, EDUFPI, 2009.

RISÉRIO, Antonio. **Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil**. In: RISÉRIO, Antonio et. al. Anos 70: trajetórias. São Paulo: Iluminuras/ Itaú Cultural, 2005, p. 25-30.

Filmografia

Easy Rider. Columbia Pictures (EUA, 1969). Direção: Dennis Hopper.

Björk **Catherine Deneuve**



"Astonishing! An exhilarating and original work of cinema. A triumph of **form, content, and artistic integrity.**"

-Lisa Schwarzbaum, Entertainment Weekly



a film by Lars von Trier

Dancer in the Dark

You don't
need eyes
to see.

FINE LINE FEATURES and
ZENTROPA ENTERTAINMENTS,
TRUST FILM SVENSKA, FILM I VÄST,
LIBERATOR PRODUCTIONS present
a ZENTROPA PRODUCTION
a film by LARS VON TRIER

music composed by BJÖRK
starring BJÖRK, CATHERINE DENEUVE,
DAVID MORSE, PETER STORMARE,
JEAN-MAURICE BARRI, and JUEL GREY

"DANCER IN THE DARK"
a ZENTROPA PRODUCTION
EXECUTIVE PRODUCERS
"LARY KAUFMAN" "DANIELS REIS"
"JAMES STREET" "GIMMANN GIMMANN"

"TIMELY MALINE STORSGAARD" "FRANCIS GEORGES"
"STOKAR" "JULIUSSEN"

EDITED BY KIMBLEY "JESSE" HENRY MÜLLER
"KIMBLEY HENRY" "LARS JENSEN"
EXECUTIVE PRODUCERS
"PETER AALBAEK" "JENSEN"

PRODUCED BY WIKELBY "STEFANUS VON TRIER"



WWW.DANCERINTHEDARKMOVIE.COM

FALL 2000

Cartaz do filme **Dancer in the Dark**. Director: Lars von Trier. Co-produção: Zentropa Entertainments, Trust Film Svenska, Film i Väst, USA 2000.

por Hionne Mara da Silva Câmara

O CAPITAL:

Criação e destruição do sonho americano em dançando no escuro

RESUMO

O presente ensaio tem como objetivo discutir as relações entre o filme *Dançando no Escuro*, do diretor dinamarquês Lars Von Trier, e alguns capítulos da obra *O Capital*, do alemão Karl Marx. Os capítulos selecionados estão relacionados entre si por manter a continuidade temática do avanço das formas de exploração da força de trabalho, sendo estes *Cooperação, Divisão do trabalho e manufatura e Maquinaria e grande indústria*, onde o terceiro está fortemente ligado com a vida de Selma Ježková, protagonista do filme, que trabalha em uma fábrica para, com seu salário, pagar uma cirurgia de vista para seu filho Gene. No filme tanto há diálogos, como também é marcado por músicas que são composições da atriz e cantora Björk, que interpreta Selma. A exploração do trabalhador mostrada por Marx é percebida no filme de várias maneiras, pois Selma se entrega ao trabalho em um nível que já ameaça além de seu bem-estar, sua própria saúde. A personagem é envolvida em uma trama que a leva ao corredor da morte, onde o sonho americano é destruído.

Palavras-chave: O Capital; Dançando no Escuro; Trabalho; Exploração.

APRESENTAÇÃO

O estudo da sociologia permite ao espectador uma nova visão sobre os filmes, mais crítica e menos passiva. Diante disso, este ensaio tem como proposta discutir a relação entre o filme *Dançando no escuro*¹ (2000) e três capítulos da obra *O Capital* (1983, 1984): *Cooperação; Divisão do trabalho e manufatura e Maquinaria e grande indústria*. O filme em questão foi dirigido pelo dinamarquês Lars von Trier, que busca questionar como o sujeito é influenciado a criar ilusões de uma vida melhor, no caso do filme proposto, através do sonho americano (DUMARESQ e CARVALHO, 2009). Os capítulos selecionados de Marx servem como um caminho para compreender o desenvolvimento – não necessariamente positivo – dos processos de trabalho e, conseqüentemente, de exploração da força de trabalho: da cooperação simples à grande indústria, onde a força de trabalho dá lugar às máquinas, tornando o homem cada vez mais substituível ou descartável.

Não se pretende, através deste ensaio, realizar uma crítica cinematográfica, mas analisar a relação entre o filme e a leitura selecionada, não excluindo outras interpretações que o leitor possa vir a ter.

Santana (2008) fala sobre a possibilidade de um diálogo qualitativo entre a sociologia e o cinema. Através deste ensaio buscamos justamente discutir que o filme *Dançando no escuro* possui fortes traços com o que está presente na obra de Marx, especialmente no capítulo que melhor retrata o contexto do filme, isto é, *Maquinaria e grande indústria*.

Acerca da obra de Marx, Ianni frisa sua ligação direta com a modernidade, os movimentos sociais, as desigualdades e revoluções, o que faz de Marx um *profeta iluminado* (IANNI, 1989).

Para Hikiji (1998), a teoria social auxilia a relacionar o que é visto na tela com a vida social e com a cultura do local onde é retratada a história. A autora considera o cinema como um campo de estudo, sendo possível fazer uma análise fílmica com um olhar antropológico. Assim, as ciências humanas agem no exercício do olhar de maneira poderosa, onde se deve ter em mente que os filmes, enquanto arte, são

1 Título original: *Dancer in the dark*

representações de uma realidade e não deixam de ser construídos social e culturalmente (HIKIJI, 1998).

Através deste ensaio buscamos, então, analisar o contexto social e histórico retratado no filme, que possui traços de exploração pela maquinaria estudada na obra de Marx. Lars von Trier busca, através de seu filme, mostrar dilemas sociais e relações de poder, onde a classe social é determinante no roteiro, sendo a protagonista operária em uma fábrica.

O CAPITAL: CRIAÇÃO E DESTRUIÇÃO DO SONHO AMERICANO EM *DANÇANDO NO ESCURO*

Antes de dar início ao ensaio, é recomendado, assim como foi por Santana (2008), que o leitor assista ao filme enquanto espectador comum, se permita emocionar-se e não manter o distanciamento crítico que foi necessário para a escrita deste. Não se trata de um filme reconfortante, mas um drama que evade do escapismo que por vezes os espectadores buscam.

O filme *Dançando no escuro* é do ano 2000 e pertence ao Dogma 95². O diretor Lars Von Trier, neste e em outros filmes, questiona e provoca a ideia do sonho americano. A protagonista do filme, Selma Ježková, interpretada pela atriz, cantora e compositora Björk, muda-se com seu filho, Gene, da Tchecoslováquia para os Estados Unidos, para trabalhar numa fábrica e guardar o dinheiro para uma cirurgia de vista para seu filho, que carrega uma doença hereditária. Selma tem a visão limitada, e no decorrer do filme passa a perdê-la completamente, e encontra na música conforto para continuar trabalhando e enfrentando as dificuldades. Para Carreiro e Beltrão (2014, p. 296), “o universo lúdico construído pela personagem na sua relação com os musicais cria um ponto de contraste entre a realidade dura do cotidiano dela e um mundo mágico, fantasioso, acessado apenas por Selma”.

Enquanto musical, o filme poderia decepcionar os espectadores acostumados a cenas carregadas de efeitos, cores vivas e finais felizes. As músicas do filme são composições de Björk, que transmitem as ilusões de Selma e trazem mais emoção ao filme. A primeira canção do

2 Manifesto criado por cineastas dinamarqueses em 1995 que tinha regras para uma nova forma de fazer cinema, realista, “anti-industrial e antiespetaculoso” (SILVA, 2012, p. 185), com uma estética que nega o cinema mainstream (DUMARESQ e CARVALHO, 2009), e tendo von Trier como um dos criadores, a crítica ao clássico e a provocação de reações no público são inevitáveis (OLIVEIRA, 2008).

filme acontece na fábrica, que é onde Selma costuma sonhar acordada e imaginar que o barulho das máquinas traz o ritmo para suas canções.

Cantar é sua válvula de escape, não só no trabalho, mas Selma é a atriz principal do musical *A noviça rebelde*, e vai aos ensaios após o trabalho. Um dia no trabalho, o supervisor Norman alerta que Selma não deve levar o roteiro do musical para a fábrica, pois fica distraída. Kathy, amiga de Selma, também chama sua atenção para que ela pare de sonhar acordada durante o trabalho, pois isso pode atrapalhá-la. Ainda no início do filme, vemos que Kathy ajuda Selma antes do exame de vista, dando a ela as respostas, pois Selma já não tem capacidade de enxergar as letras. Outros acontecimentos do filme serão comentados no decorrer do ensaio em conexão com a leitura de *O capital*.

A obra *O Capital*, do alemão Karl Marx, discorre sobre o modo de produção capitalista, desde seu surgimento e como este afeta o trabalhador. Os capítulos que fazem parte deste ensaio perfazem o caminho histórico da cooperação manufatureira até a grande indústria, que é o cenário onde se configura o mundo de trabalho de Selma.

No capítulo XI do primeiro livro, *Cooperação*, Marx fala sobre o modo de produção capitalista, que tem seu ponto de partida na cooperação simples, que consiste em reunir um número de trabalhadores – que quanto maior, mais lucrativo – no mesmo espaço para realizar a mesma função ou funções relacionadas; ao realizar atividades em conjunto, os trabalhadores conseguem produzir o que não conseguiriam sozinhos, ou o que demorariam mais tempo para produzir (MARX, 1983). Um dos pontos percebidos por Marx é a valorização do contato social como incentivo para aumentar a produtividade e:

Embora muitos executem simultânea e conjuntamente o mesmo ou algo semelhante, o trabalho individual de cada um pode ainda assim representar, como parte do trabalho global, diferentes fases do próprio processo de trabalho, as quais o objeto de trabalho percorre mais rapidamente em virtude da cooperação (MARX, 1983, p. 443).

A partir do momento em que o indivíduo comanda um número de trabalhadores simultâneos ele se torna um capitalista. A intenção do

capitalista é a autovalorização do capital, que consta na maior produção de mais-valia que ele consiga através da exploração – controlada – da força de trabalho, onde “a cooperação dos assalariados é mero efeito do capital, que os utiliza simultaneamente” (1983, p. 448). A cooperação simples é a forma mais básica do modo de produção capitalista, pois com o tempo vão surgindo formas mais avançadas de se explorar a força produtiva do capital.

O modo de cooperação não necessariamente é excluído com a chegada de um novo processo de produção, pois o capitalista ainda investe na coexistência de trabalhadores num mesmo espaço para maior eficiência no resultado final da mercadoria. Como é visto no filme, Selma trabalha no mesmo ambiente que diversos outros operários, onde ela é responsável por uma máquina que prensa chapas de metal, e de sua máquina o resultado passa para outras máquinas, fazendo com que Selma realize o que Marx chama de trabalho parcial. Além das horas trabalhadas no dia, Selma passa a trabalhar no turno da noite – para receber um extra para a cirurgia do filho –, o que é um problema, dada sua condição de vista. À noite, uma das operárias informa a Selma que ela ficará responsável por duas máquinas para prensar, cortar o metal e deixar o produto em uma pilha para que outra operária venha buscar. Como Selma já tem dificuldade em operar sua máquina, sua produtividade cai ao ficar responsável por duas, e recebe reclamações sobre a velocidade em que produz, até Kathy aparecer para ajudá-la mais uma vez. Outro personagem que constantemente ajuda Selma é Jeff, que apaixonado por ela, presenteia seu filho, oferece carona do trabalho para casa todo dia e a visita quando ela está presa. A paixão não é correspondida, pois o foco de Selma está no seu filho e, conseqüentemente, no seu trabalho.

Vemos em *Divisão do trabalho e manufatura* que o trabalho passa a ser dividido em etapas, tirando a autonomia do trabalhador. Os trabalhadores encontram-se no mesmo ambiente realizando diferentes etapas para construção do mesmo produto. Mesmo o trabalho qualificado é dividido para otimizar a produção, e “a mercadoria transforma-se no produto social de uma união de artífices” (MARX, 1983, p. 454). A manufatura tem dupla origem, onde:

Por um lado a manufatura introduz (...) a divisão do trabalho em um processo de produção ou a desenvolve mais; por

outro lado, ela combina ofícios anteriormente separados. Qualquer que seja seu ponto particular de partida, sua figura final é a mesma – um mecanismo de produção, cujos órgãos são seres humanos (MARX, 1983, p. 455).

Com formas cada vez mais específicas de trabalho – para que este se realize mais rapidamente, o homem deixa gradativamente de dominar as técnicas necessárias para produção em sua totalidade, tornando-se “acessório da oficina capitalista” (MARX, 1983, p. 475), passando de trabalhador individual para coletivo. Para Georg Simmel (1998, p. 11) “o desenvolvimento da atividade especializada implica um estrangulamento do núcleo da personalidade, ao constituir-se como uma província com autonomia ilimitada, cujos produtos não afluem ao centro”.

A qualificação enquanto imersão na lógica do trabalho parcial se tornou um requisito voltado para atividades cada vez mais específicas, como a de Selma de operar a máquina para prensar metal. Seu trabalho é repetitivo e ela menciona que nem precisa da visão para fazê-lo. Conseqüentemente, o artesão precisou ceder ao trabalho parcial e deixar sua experiência, esforço e o que antes era considerado o trabalho de uma vida inteira.

O capítulo *Maquinaria e grande indústria* mostra que a manufatura perdeu sua posição enquanto principal forma de processo de produção quando produziu as máquinas que substituiriam a força de trabalho humano. Enquanto o processo social de trabalho na manufatura era subjetivo, na maquinaria torna-se objetivo, pois a cooperação é parte imprescindível para realização do trabalho na indústria, e “em vez de trabalhar com a ferramenta manual, o capital põe o operário a trabalhar agora com uma máquina, que conduz por si mesma suas ferramentas” (MARX, 1984, p. 11). As máquinas passaram a construir máquinas mais avançadas, precisando cada vez menos da força humana mesmo para operá-las e “a produtividade da máquina se mede, portanto, pelo grau em que ela substitui a força de trabalho humana” (MARX, 1984, p. 25).

Enquanto Selma trabalha à noite, sonha acordada mais uma vez e acidentalmente quebra a máquina. No dia seguinte, o supervisor comunica a Selma que ela será demitida, pois com a máquina parada

houve diminuição de produtividade por um dia na fábrica. Norman se mostra preocupado com a situação de Selma e promete futuramente conseguir um emprego para ela que não exija boa visão.

A valorização cada vez maior da maquinaria é proporcional à desvalorização da força de trabalho humana: o trabalhador é substituível – como Selma foi, no momento que quebrou a máquina. Enquanto no artesanato e na manufatura o trabalhador era ferramenta essencial na produção, na maquinaria ele serve à máquina, e não o oposto. O homem passa a se rebelar contra a máquina, pois não entende ainda que ele deve “transferir seus ataques do próprio meio de produção para sua forma social de exploração” (MARX, 1984, p. 60).

Surge, com a maquinaria, um novo tipo de indústria, a domiciliar, com condições precárias, espaço limitado para grande número de trabalhadoras – em sua maioria mulheres. Esse espaço limitado é mais uma forma de o capitalista lucrar, e “a pobreza rouba do trabalhador as condições mais necessárias ao trabalho, como espaço, luz, ventilação etc.” (MARX, 1984, p. 92). A exploração da força de trabalho é crescente e cada vez se encontram meios adicionais de explorar o trabalho; na indústria domiciliar não só mais mulheres eram exploradas, mas também crianças. No filme, vemos que Selma não necessariamente participa da indústria domiciliar, mas leva trabalho para fazer em casa, como modo de obter renda extra. Todo sacrifício feito pela protagonista é para a operação do seu filho. Selma se mostra culpada por ter tido filho mesmo sabendo que transmitiria sua doença, e a culpa gerou o sacrifício que ela faz para salvá-lo.

As péssimas condições de trabalho levaram à criação de legislação específica para as fábricas. Marx (1984, p. 110) ilustra sua crítica através do seguinte questionamento: “o que melhor poderia caracterizar o modo de produção capitalista do que a necessidade de que lhe sejam impostas, por meio de coação legal do Estado, as mais simples providências de higiene e saúde?”. A existência de uma legislação que protegesse os direitos básicos dos trabalhadores não necessariamente livraria estes da exploração, que no capitalismo é algo estrutural.

A exploração que Selma sofre não acontece apenas na fábrica, mas ao juntar dinheiro, seu senhorio Bill passa a pedir empréstimos a Selma – pois apesar de sua condição de dono do trailer em que Selma

mora, passa por problemas financeiros – que nega, até o momento em que Bill mente, ameaça Selma e a força a matá-lo, o que leva Selma à prisão, condenada à execução por roubo e assassinato. Ela tem a oportunidade de pagar um bom advogado que defenda seu caso, mas gastaria o dinheiro da cirurgia de Gene, e opta por não fazê-lo, pois todo seu trabalho nos Estados Unidos teria sido em vão. Selma aceita sua sentença e sonha acordada imaginando-se em um musical até o momento de sua execução.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Selma, mesmo levando outros trabalhos para fazer em casa, trabalhando em dois turnos, dedicando anos de sua vida à fábrica, é demitida ao diminuir a produtividade por um dia. O dono da fábrica – o capitalista – não aparece no filme, apenas Norman, que é o responsável pela supervisão e pela demissão dos operários.

O sonho americano de Selma não era o de viver a vida mostrada nos filmes, como em uma cena onde ela comenta que via filmes americanos na Tchecoslováquia em que se comiam bombons iguais aos que ela viu na casa de seus vizinhos e senhorios, Bill e Linda. Eles representavam o casal perfeito, e Bill aproveitou-se da ingenuidade e até mesmo da cegueira de Selma para roubá-la e usá-la para fazer o que ele mesmo não tinha coragem: se matar. Linda vivia de aparências, sempre reafirmando o quanto Bill lhe dava dinheiro, sem saber que ele estava com dívidas e já não podia mais manter o estilo de vida que eles tinham. O sonho americano de Selma era pagar a cirurgia de Gene para que ele não tivesse que passar pelo que ela passou. Gene também tinha seus sonhos, como o de ganhar uma bicicleta, o que só foi possível graças a Jeff, pois Selma recusava-se a gastar o dinheiro que estava economizando, e dizia que este era para enviar a seu pai na Tchecoslováquia.

Para Silva (2012, p. 190), o autossacrifício de Selma surge a partir de sua culpa, e o cuidado de si que a personagem tem transforma-se num “deixar-se morrer”: cuidar de sua própria morte como esperança de vida para seu filho”. Em Dumaresq e Carvalho (2009), Selma é considerada vilã, por assassinar seu amigo e senhorio Bill, vítima de uma sociedade de consumo e heroína, que tem o final desejado por salvar Gene de sua doença. O que realmente observamos no filme é que

mesmo o ato mais cruel de Selma, de assassinar Bill, não foi proposital, pois este implorou para que ela o fizesse. Bill, por estar desesperado, vivendo de aparências com sua esposa, já não queria mais manter esta ilusão, mas não tinha coragem de cometer suicídio.

A ingenuidade da personagem e o modo como ela não se permite entristecer facilmente no filme, mesmo com toda tragédia que acontece em sua vida, tornam ainda maior a injustiça contra Selma, pois a causa de sua execução foi provocada por Bill. Quando Bill, no início da trama, confessou suas dificuldades financeiras, pediu para que Selma promettesse manter segredo, e ela se manteve fiel ao amigo até o último instante, pois mesmo no julgamento não tenta se defender e afirmar não tê-lo roubado.

Sua dedicação com os outros, em especial com Gene, a faz não se importar com a quantidade de trabalho que lhe é dada. Sua ideia fixa de ganhar e guardar mais dinheiro não a torna egoísta, pois ela não acumula pensando no consumo, nem em si mesma. Ela aceita a exploração no trabalho, se permite continuar trabalhando com a vista comprometida e leva ainda mais trabalho para casa, pois precisa do dinheiro para dar a Gene um destino melhor que o seu.

Selma suportou o insuportável, exerceu ao máximo o cuidado de si, quando, cumprido seu objetivo, pôde, enfim, encontrar a liberdade, tendo enfrentado a terrível força do sistema judicial americano que a condenou, vivendo sua morte como a dobra final de sua vida (SILVA, 2012, p. 196, 197).

Dentre os questionamentos surgidos a partir da análise do filme, em conjunto com a leitura selecionada, o mais inquietante é: se as formas de exploração da força de trabalho são estruturais, torna-se agora um grande desafio o trabalhador reconhecer isso. Estando totalmente inserido num contexto de exploração, consumo e alienação, o trabalhador já não mais compreende que está sendo mais explorado, pois busca maneiras de ser mais eficiente e lutar não contra o patrão, mas contra os outros trabalhadores, para se destacar. Como buscar consciência de classe numa sociedade em que as formas de exploração são cada vez mais sutis, apesar de violentas?

REFERÊNCIAS

CARREIRO, Rodrigo; BELTRÃO, Filipe Barros. Ruídos na canção: o caso de *Dançando no escuro*. **Contemporânea**: Revista de Comunicação e Cultura, Salvador, v.12, n. 02, maio-ago, 2014, p. 288 – 304. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/10530/8817> Acesso em: 17 jan. 2018.

DUMARESQ, Daniela Duarte; CARVALHO, Maria Lina Carneiro de. Tragédia e melodrama em *Dançando no Escuro*. **Contemporânea**: Revista de Comunicação e Cultura, Salvador, v. 7, n.2, 2009. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3717/2887>. Acesso em: 17 jan. 2018

HIKIJ, Rose S. G. Antropólogos vão ao cinema. **Cadernos de Campo**. USP, São Paulo, ano VII, vol. 7, 1998, p. 91-113. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/52606/56520>. Acesso em: 4 dez. 2016.

IANNI, Octavio. A sociologia e o mundo moderno. **Tempo Social**, Revista Sociologia. USP, São Paulo, 1(1): 7-27, 1989. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ts/v1n1/0103-2070-ts-01-01-0007.pdf>. Acesso em 23 ago. 2017.

MARX, Karl. Cooperação. In: _____. **O Capital**. Vol. 1. Livro primeiro. Tomo 1. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 439-451, cap. XI.

MARX, Karl. Divisão do trabalho e manufatura. In: _____. **O Capital**. Vol. 1. Livro primeiro. Tomo 1. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 452-482, cap. XII.

MARX, Karl. Maquinaria e grande indústria. In: _____. **O Capital**. Vol. 1. Livro primeiro. Tomo 2. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 7-133.

OLIVEIRA, Flávio Crispim de. **Espaços excludentes, corpos excluídos:** a narrativa cinematográfica de Lars von Trier. Dissertação (Mestrado em Literatura) UnB: Brasília, 2008, 144 páginas. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/057/FABIO_CRISPIM.pdf Acesso em: 15 jan. 2018.

SANTANA, Gilmar. O filme contextualizado – diálogos entre sociologia e cinema. **Revista Universitária do Audiovisual**, 2008. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/o-filme-contextualizado-dialogos-entre-sociologia-e-cinema/> Acesso em: 10 jan. 2018.

SILVA, Marcelo Carvalho da. Selma cuida dos outros: o cuidado de si em *Dançando no escuro*. **Revista Em Questão**, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 183-197, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/26869/23676> Acesso em: 15 jan. 2018.

SIMMEL, Georg. A divisão do trabalho como causa da diferenciação da cultura subjetiva e objetiva. In: SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. **Simmel e a modernidade**. Brasília: UnB, 1998.

PETER
SARSGAARD

ALFRED
MOLINA

ROSAMUND
PIKE

DOMINIC
COOPER

OLIVIA
WILLIAMS

EMMA
THOMPSON

CAREY
MULLIGAN
as Jenny

From Nick Hornby
Writer of
ABOUT A BOY
and
HIGH FIDELITY

AN EDUCATION

A FILM BY LONE SCHERFIG

A SONY PICTURES CLASSICS RELEASE BBC FILMS presents a WILDGAZE FILMS/FINOLA DWYER production ***UNRATED ENTERTAINMENT*** "AN EDUCATION" STYLING: JILL DUNN
PETER SARSGAARD ALFRED MOLINA ROSAMUND PIKE DOMINIC COOPER OLIVIA WILLIAMS EMMA THOMPSON CAREY MULLIGAN as Jenny MICHELLE YEOH as Sarah
WENDIE DICKS as Sarah PAUL DOOLEY as Barney PILLON as Andrew M. ALPHE as John JENNY as Hannah BOB as James O. STERN BOBBI AS E. MARION WINNY JARNEY
DAVID M. THOMPSON JAMI LAURENCE NICK KUNNEY as David LONN BRER as Nick HORNBY as Nick FINOLA DWYER as Amanda POSEY as Lone SCHERFIG
© 2009 BY SONY PICTURES CLASSICS INC.

SONY PICTURES CLASSICS
A SONY PICTURES ENTERTAINMENT COMPANY

BBC
FILMS

WILDGAZE
FILMS

FINOLA
DWYER
PRODUCTIONS

SONY PICTURES CLASSICS
www.sonyclassics.com

WWW.ANEUCATIONFILM.COM

WWW.SONYCLASSICS.COM

Cartaz do filme *An Education*. Diretor: Lone Scherfig. Roteiro: Lynn Barber, Nick Hornby. Co-produção: BBC Films, Finola Dwyer Productions, Wildgaze Films, EUA 2009.

por Lúcio Romero Marinho Pereira

INTIMIDADE E BENS NOS RELACIONAMENTOS DA MODERNIDADE:

Uma análise crítica do filme An Education

RESUMO

Os valores da modernidade ingressaram nas relações interpessoais. O filme Educação aborda, através do romance de Jenny, uma pobre e inexperiente adolescente, e David, rico e sedutor homem maduro, os bens e o consumismo como vetor necessário do estabelecimento dos relacionamentos e as transformações axiológicas em uma época em que o corpo, a virgindade, a constituição e o modelo de família e a autonomia das mulheres frente ao público e ao privado estavam sendo alvo de questionamentos.

Palavras-chave: Modernidade; Intimidade; Consumo.

INTRODUÇÃO

Com a urbanização da população e a adoção de uma visão mais utilitarista, típica das transformações do século XX, valorizando “os prazeres mais imediatos” (LOBATO, 2016, p. 2), as relações interpessoais são atingidas, criando-se uma cultura hedonista. Sob esta ótica, passaremos a analisar o filme “Educação” (*An Education*, Lone Scherfig, 2009), dirigido por Lone Scherfig que conta o drama de Jenny Millar e sua relação amorosa com David Goldman, um homem mais velho.

Destacaremos não só a questão da transição da visão da intimidade na modernidade e a formação da autoidentidade, tendo como principal referencial teórico Anthony Giddens, como também adentraremos no consumo de bens sob o qual foi se construindo o relacionamento retratado que intencionava ser o caminho para libertação sob a ótica de Illouz (2009).

O FILME

O filme se passa na Londres dos anos 1960, tendo como figura central a personagem de Jenny, uma adolescente de 16 anos de idade, residente no bairro de classe média baixa em Londres chamado *Twickenham*, inserida em uma rígida rotina educacional, tendo como objetivo sua inserção no curso superior de língua inglesa na Universidade de Oxford, ficando claro que o escopo final seria a preparação da vida doméstica segura.

Jenny é possuidora de um considerável capital cultural e tem um perfil que transita entre o tradicional e o questionador. No decorrer de todo o filme, ela é confrontada com a vida doméstica que era comumente destinada para as mulheres de sua sociedade e época, seja por meio de sua mãe e das mulheres que se deparava nos passeios públicos, seja no âmbito escolar, onde todas, em alguma parcela, prefigurariam sua futura vida, caso os seus esforços lograssem êxito, ou seja, ela passaria a integrar uma família fundada no patriarcado, permitindo-lhe, quando muito, quebrar a abóboda do privado, por meio da clássica função de ensino.

O PRIMEIRO ENCONTRO

No momento em que a mesma está de saída de um ensaio musical, o qual não provocava na protagonista um sentimento

de pertencimento, por não se inserir no grupo e não apreciar o instrumento que tocava, surge David, em um belo veículo, oferecendo-lhe carona, haja vista uma intensa chuva que se precipitava. A figura de um homem mais maduro, em um carro sofisticado, como ele mesmo intitulou 'exclusivo', finamente vestido, com modos que ao mesmo tempo mesclava o simpático e o respeitador, causou-lhe de imediato um forte impacto, encantando rápida e posteriormente os rígidos pais de Jenny.

Em pouco tempo, David se apresenta não só para a protagonista como para seus pais como um elemento que transformou a rotina entediante que levavam em momentos de alegria, seja para Jenny ao declarar que "nunca fiz nada antes de conhecê-lo", como para os pais que afirmaram para a filha, em meio de uma conversa descontraída com David, que tinham vida antes de ela nascer.

A importância do carro em toda trama é bem destacada, haja vista que é o bem por meio do qual eles se conhecem, sentem-se livres, para sair e viajar e onde deram o primeiro beijo. Após Jenny descobrir a verdadeira atividade de David, que era ladrão de obras de arte e especulador de imóveis por métodos fraudulentos, foi onde se retratou a sua primeira frustração no relacionamento. Ao lado do carro, foi feito o pedido de casamento. E é no automóvel que a protagonista descobre todo o engodo do romance, quando se depara com várias correspondências endereçadas para David e sua esposa. Na centralidade do veículo, tomam formas concretas as palavras de Illouz, que afirma que "*la experiencia moderna del amor está socavada por el dinero y los biens de consumo*" (ILLOUZ, 2009, p. 159).

O carro, como que intermedia o romance, ganha o significado simbólico de liberdade, de isolamento e de local de construção de intimidade que se opõe à residência de Jenny, como um local mal-iluminado, cheio de regras e horários, palco de atividades enfadonhas, representando um âmbito de castração e de sufocação da sexualidade.

Tais bens, casa e carro, antagonizam-se como a prisão e a liberdade, como a rotina e a fuga das atividades diárias e como o romance e a seqüidão pragmática do cotidiano. A importância dos automóveis em amores românticos foi tratada por Illouz:

Ao facilitar a busca da privacidade, os carros substituíam a sala das casas como palco para o cortejo, sobretudo na classe média alta e, ao mesmo tempo, permitiam que os casais recém-formados se distanciassem mais do que nunca das redes nas varandas, das poltronas nas salas, das mães curiosas e das irmãs importunas (ILLOUZ, 2016, p. 93).

O NOVO MUNDO

Com David, Jenny começa a ingressar em situações completamente exóticas, próprias das experiências românticas, onde não se comporta a dureza da rotina. Com mais liberdade e confiança, o casal participa de leilões, de viagens locais, de jantares, vindo a culminar em uma viagem a Paris, haja vista a grande ligação da protagonista com a cultura francesa.

Percebe-se que, no tempo romântico, poderia se fazer coisas especiais (ILLOUZ, 2009, p. 160), diversas do dia a dia, em um verdadeiro estado de celebração, análogos aos rituais religiosos onde se procura se vestir, comer e beber, comportar-se ritualisticamente e se dirigir para lugares específicos, em busca de sair da crua realidade tangível e se conectar com sentimentos transcendentais (ILLOUZ, 2009, p. 160). *“Esto indica que la experiencia religiosa y el sentimiento romántico comparten una sensación de intensidad y sobrecogimiento”* (ILLOUZ, 2009, p. 166). É uma verdadeira experiência do sagrado.

À medida que se aprofunda o relacionamento, vimos que a rotina escolar de Jenny começa a conflitar com os inúmeros compromissos glamorosos que tendiam a retirar a jovem das suas maçantes tarefas. Este conflito é bem retratado por Giddens:

O amor apaixonado é marcado por uma urgência que o coloca à parte das rotinas da vida cotidiana, com o qual, na verdade, ele tende a se conflitar. O envolvimento emocional com o outro é invasivo – tão forte que pode levar o indivíduo ou ambos os indivíduos, a ignorar as suas obrigações habituais (GIDDENS, 1993, p. 48).

Em uma cena no restaurante, onde David apresenta a seus amigos Hellen e Danny, vimos que se rompe o ritmo de tempo. Apesar de o estabelecimento estar cheio, o grupo, e em especial o casal, consegue um bom nível de isolamento. Com a carta de menu alforriase do custoso processo natural de elaboração dos alimentos, estando à sua disposição uma grande diversidade de iguarias. A música ao vivo, os talheres, a decoração e as luminárias remetem a um descolamento da realidade, para ingressar em um momento de luxo, criando, através destes bens, uma atmosfera de sedução e envolvimento.

A experiência romântica moderna se associa com o consumo (ILLOUZ, 2009, p. 104), devido à ligação de amor e lazer, determinando onde especificamente deveriam se passar o tempo, quais os ritos que seriam adotados e quais os objetos seriam intercambiados, tais como os restaurantes, os encontros em cinemas e o presentear com flores e chocolates.

Diante de todo esse processo, a jovem passou a despertar desejos e necessidades antes não sentidos ou pensados. Ela desejava aquilo que queriam que ela desejasse (LOBATO, 2016).

Em meio de bens de consumo, os produtos começaram a prescrever os sentimentos e reações de Jenny, por meio de roupas, dos jantares, das viagens ou dos serviços que lhe eram anteriormente impedidos, seja por sua imaturidade, seja por sua escassa condição financeira.

Pensando estar se libertando das amarras do cotidiano, para determinar seu rumo, Jenny se vê cada vez mais envolvida e aprisionada pelo consumo, que permite a formação de uma grande variedade de identidades, acabando construindo sua subjetividade por meio de bens e serviços, perdendo-se com isso um "sentido de si estável" e um "eu" coerente (LOBATO, 2016), exibindo presentes e relatando experiência para suas amigas escolares como componentes da formação de sua nova personalidade.

O ápice deste processo é cristalizado no aniversário de 17 anos de idade de Jenny, na casa de seus pais, quando implicitamente rivalizaram o adolescente e tímido Graham e o maduro e rico David, durante a oferta dos presentes.

Graham dá um volumoso dicionário de latim, reforçando o cotidiano da protagonista de se buscar o ingresso na vida universitária. Em contrapartida, David traz uma grande variedade de presentes em caixas, embora não abertas, mas possuidoras de clara indicação de que deveriam estar muito distantes da utilidade remetida que Graham procurou fazer.

Todo esse processo de conhecimento e envolvimento com o exótico e o luxuoso não propicia para Jenny isonomia com David e Danny, seu amigo e sócio, pois sempre, no momento dos negócios, a adolescente é colocada em seu patamar de pequena beldade que não pode, nem tem capacidade para integrar a seara pública, por exemplo, em situações ocorridas na cena do jôquei clube, como também na do furto do quadro em Oxford.

Por meio de sua personalidade manipuladora, com o uso de mentiras consentidas pela adolescente, David consegue autorização dos pais de Jenny para irem a Oxford. Durante esta viagem, identificam-se vários elementos que merecem destaque.

Fica evidente a atitude de Jenny de antecipar seu futuro, usando roupas mais maduras, dormindo sozinha no mesmo quarto com David, vestindo camisolas sensuais e exibindo seus seios, muito embora ambos tenham concordado em marcar para o aniversário de 17 (dezessete) anos a data da iniciação sexual dela.

Ainda sobressalta a contraposição entre os universitários, futuro provável da adolescente, classificados como 'esquitos', em relação àquele grupo bem trajado e elegante, também composto por Danny e Hellen que os acompanharam.

Jenny, em um nível profundo de envolvimento, após presenciar o furto de um quadro por David e Danny, passa a anular seu senso crítico moral, aceitando toda uma série de ilegalidades que o protagonista praticava para ganhar a vida, em um evidente momento de encantamento religioso (GIDDENS, 1993, p. 48), aceitando dogmaticamente tudo sem grandes questionamentos.

Na escola em que Jenny frequentava, a sua história de amor torna-se bastante divulgada, principalmente quando foi marcada a

viagem para Paris com David, onde, implicitamente, sabe-se da sua provável perda da virgindade, atribuindo-lhe uma forte expressão de poder devido à liberdade sexual, na busca de um futuro antecipado.

A liberdade sexual acompanha o poder e é uma expressão do poder; em certas épocas e locais, nas camadas aristocráticas, as mulheres eram suficientemente liberadas das exigências da reprodução e do trabalho rotineiro para poderem buscar o seu prazer sexual independente (GIDDENS, 1993, p. 49).

Nas viagens é onde se permite que se abstraia por completo do dia a dia, das obrigações rotineiras, experimentando sentimentos mais fortes, notadamente liberdade, sufocados pelo cotidiano, não havendo nenhum elemento que obstaculize as interações genuínas, revelando o verdadeiro “eu”, codificando ao mesmo tempo exotismo, autenticidade e isolamento (ILLOUZ, 2009).

Na viagem a Paris, desta vez sozinhos, o casal interage de maneira plena, fazendo pequenas compras, incorporando-se aos hábitos e aos cenários parisienses, descolando completamente das rotinas diárias e antecipando uma vida a dois. As viagens e os restaurantes compõem a indústria do entretenimento tão presente na sociedade de consumo. Ambos são possuidores da característica de possibilitar o afastamento do real, desligando seus consumidores do que se passa (LOBATO, 2016).

A INICIAÇÃO SEXUAL

Fazendo uma distinção entre rapazes e garotas, Giddens diz que, para os rapazes a primeira experiência sexual é uma adição, um ganho, havendo uma desenfreada antecipação de seu momento. No caso das garotas, a ótica muda, pois se trata de uma entrega, elegendo de maneira específica o tempo e a circunstância certos, retardando até quando necessário o início (GIDDENS, 1993, p. 61). No caso de Jenny, ela escolheu a idade de 17 (dezessete) anos para a sua primeira experiência sexual, sendo plenamente acatado e aguardado por David.

O ato sexual inicial do casal não é valorizado pelo filme, exibindo apenas as reflexões da adolescente após a sua consumação onde esta

identifica um grande descompasso entre o lirismo do amor erótico amplamente declarado e da sua efemeridade do ato sexual biológico.

A ideia de Giddens de que “somos não o que somos, mas o que fazemos de nós mesmos” (GIDDENS, 2002, p. 74) é claramente presente em Jenny, que busca, sem acatar opiniões alheias, a libertação de sua imaturidade e de seu futuro desenhados por seus pais, por vias que lhe levariam a uma posição completamente antagônica do desejado, pois dificilmente a conduzirá à descoberta da essência de sujeito e do autoconhecimento.

Jenny começou a observar a sua vida e todo esforço que foi empreendido até aquele momento, e fez uma projeção de seu futuro por meio das tantas mulheres que prefiguravam seu destino e, tomando para si a autoria de sua história, questionou o que queria, passando a abrir maiores horizontes com algo diverso do que as forças familiares, escolares e sociais desenhavam e lhe conduziam, rompendo com seu passado e renunciando a garantia do que lhe era ofertado pela sociedade em que estava inserida, pois todos estes “portos seguros” potencialmente significariam um embaraço para a redefinição do novo “eu”.

A protagonista, sabedora de que ela era responsável pela construção do seu “eu”, precisava controlar seu tempo, pois intencionava que aquele romance fosse o estopim de uma mudança, julgando não ter possuído muita vida anteriormente, logo não queria desperdiçá-la com profissões maçantes e afazeres domésticos rotineiros o que viria daquele ponto em diante.

Havia uma clara insatisfação da protagonista com sua família repressora, que a impedia de se autorrealizar, assim, a alternativa de casamento apresentou-se como a mais plausível para a autonomia. Doutro ângulo, os bens de consumo, sempre com as promessas de libertação, pareciam conter a redenção para a adolescente da promessa de um destino tão tenebroso.

Na realidade, Jenny caminhava em forte marcha para inserção na família tipicamente patriarcal em que a mulher, ao invés de contratante, é claramente o objeto pelo qual o homem vindica direitos sexuais, estabelecendo a dinâmica da liberdade pública, restrita para os do sexo masculino, e a submissão privada, destinada às mulheres (SAFFIOTI, 2004).

A pretendida libertação via consumo seria substituída por um novo tipo de escravidão (LOBATO, 2016), pois os bens ganham, com o capitalismo, implicações culturais e simbólicas que ultrapassam a mera satisfação das necessidades diárias, reduzindo a possibilidade de escolha pelos bens seriados e padronizados.

Tudo aquilo em que Jenny depositava suas esperanças, certamente sucumbiria muito mais para o campo de dependência ou da exclusão, criando um novo cativeiro.

O DILEMA E O TRISTE ACASO DO RELACIONAMENTO

É merecedor de realce o momento em que David se sente ameaçado por seu amigo Danny, em uma clara tentativa de dominação, pedindo Jenny em casamento, estabelecendo para esta um enorme conflito, seguir com os planos universitários ou renunciar a tudo para viver plenamente o seu amor.

Pode-se claramente ver o estabelecimento de dois polos de decisão: compreender a si mesmo através do outro, fazendo uma ligação inevitável de amor romântico com casamento, procurando autorrealizar-se por meio dele (GIDDENS, 1993), ou buscar uma autonomia de vida e, muito provavelmente, perder sua grande paixão.

Os pais de Jenny, ao serem questionados por ela sobre o matrimônio, explicitam o verdadeiro sentido daquele esforço estudantil, mostrando, neste caso, o casamento como o caminho mais curto, em uma patente tentativa de reprodução, na vida da adolescente, da mesma que levavam as mulheres de sua época, com um pouco mais de segurança financeira.

Decidida a casar, a protagonista renuncia toda sua trajetória profissional, que tangenciava a vida universitária, sendo pega de súbito pela descoberta de que David já era casado, colocando um ponto final em todo o relacionamento.

Com o triste fim do relacionamento, Jenny repensa as suas escolhas e os seus valores culturais e centra sua atenção à retomada de seus objetivos universitários, encontrando sentido naquele estilo de vida que outrora sentia que lhe parecia muito castrador da felicidade.

A educação passa a ser sua via mais forte de autonomia de vida, conforme paradigmas das mulheres com sucesso escolar. Tendo sofrido por amor, retirou seu ideal do casamento, buscando significado para seu futuro na sua independência (GIDDENS, 1993, p. 63).

CONCLUSÃO

Tratando-se de um filme rico de significados, podemos abordar uma fase de transição em que os valores da modernidade ingressaram com força nos relacionamentos intersubjetivos.

O corpo, a sexualidade, a virgindade e o casamento são colocados em discussão por meio das mais variadas personagens que prefiguram tanto a mulher de sucesso profissional, mas de nenhuma realização privada, como a mulher dedicada à vida privada restrita ao campo doméstico de atuação, e também os ávidos consumidores de bens da indústria do entretenimento, dando-lhes o significado de felicidade.

Não é temerário afirmar que Jenny representava um objeto de consumo para David, pois, a própria esposa deste afirma à adolescente que esta não foi a única, tendo havido várias outras vítimas dos ardis galanteadores do seu marido infiel, em uma dinâmica de experimentação, satisfação e descarte.

Ao final, testemunhamos um amadurecimento da protagonista, que não se fecha para novas relações, mas prioriza sua carreira universitária e profissional, como maneira de autorrealização e autonomia, para inserção social.

REFERÊNCIAS

GIDDENS, Anthony. **A transformação da Intimidade**. Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993, 4ª reimpressão.

----- **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ILLOUZ, Eva. *El consumo de la utopía romántica: el amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Katz, 2009.

LOBATO, Mayara Luma Assmar Correia Maia. Consumo, afeto e subjetividade nas novas paisagens do capitalismo: as representações do amor romântico em *An Education*. *Estética*, São Paulo, Vol. 13, jul-dez. 2016.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bonglovani. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

Filme Citado

"Educação" (*An Education*). Direção: Lone Scherfig, 2009.

por Antonio Elder Nolasco

UM DIÁLOGO ENTRE O FILME “ELA” E A TEORIA DA MODERNIDADE EM ANTHONY GIDDENS

RESUMO

O mundo moderno é marcado por profundas transformações sociais, o que faz com que as relações entre os indivíduos se tornem cada vez mais complexas, diferentemente das sociedades consideradas tradicionais, onde a vida das pessoas era mais simples e as convivências se davam de forma mais estreitas e comunitárias. Com o avanço da tecnologia, as sociedades sofreram mudanças extremas e radicais, principalmente no que diz respeito ao convívio social, ocasião em que as ações dos indivíduos passaram a ser mais individualizadas, modificando, desta forma, o cotidiano das pessoas. Nesse sentido, o presente ensaio pretende realizar um paralelo entre o filme “Ela” (Her – EUA/2013), do diretor estadunidense Spike Jonze, com a teoria social da modernidade do sociólogo britânico Anthony Giddens. Para isso, discutiremos alguns aspectos que consideramos importantes no filme “Ela” e nas obras “As consequências da modernidade” (1991) e “A transformação da intimidade” (1993), capazes de permitir uma discussão análoga entre os mesmos. Assim, faremos um diálogo entre a obra cinematográfica e a teoria sociológica, levando em consideração pontos presentes em ambas às produções. Deste modo, analisaremos

o filme citado, observando alguns aspectos do mundo contemporâneo evidenciados na sua narrativa, que podem ser dialogados com o conceito de modernidade do sociólogo Anthony Giddens.

Palavras-chave: Sociedade; Modernidade; Intimidade.

APRESENTAÇÃO

Quais as formas mais comuns de contato/comunicação das pessoas nos dias atuais? Como são construídas e mantidas as relações de amizade e os relacionamentos amorosos entre as pessoas nas sociedades contemporâneas? Quais as consequências das constantes transformações ocorridas no mundo moderno, principalmente as que são provocadas pela alta tecnologia?

Tais indagações nos convidam a uma reflexão acerca das relações interpessoais vividas em uma sociedade moderna e destradicionalizada, marcada por sucessivas transformações, sobretudo no que diz respeito a questões ligadas aos diferentes meios e formas de convivência e interação entre os seres humanos no mundo atual.

Para o sociólogo Anthony Giddens, modernidade significa, "(...) estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVIII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência" (GIDDENS, 1991, p. 11). Esse estilo e costume de vida, próprios da modernidade, mudaram a ordem social tradicional porque serviram para estabelecer a interconexão social mundial e, ao mesmo tempo, alterarem as formas de relacionamento social.

Sobre as mudanças ocorridas na sociedade, promovidas pela modernidade, Giddens (1991) nos alerta que "(...) a modernidade trouxe mudanças radicais, mudando a forma das relações pessoais e impessoais".

Assim, podemos afirmar que a modernidade interferiu nos vínculos e transformou o modo como estes eram vivenciados. Tornou-se impossível manter as relações apenas no âmbito presencial, uma vez que as estruturas modernas permitem que essas relações existam de forma distanciada.

Portanto, o trabalho que propomos realizar tem como objetivo fazer uma discussão (tendo como base o filme “Ela” e o pensamento de “modernidade” em Giddens) acerca de como as pessoas se relacionam afetivamente, em uma sociedade moderna, cujo estilo de vida vem se modificando de forma radical no decorrer da história, se desvencilhando cada vez mais dos costumes das sociedades consideradas tradicionais, como bem afirma Giddens:

Os modos de vida produzidos pela modernidade nos desvencilharam de todos os tipos tradicionais de ordem social, de uma maneira que não tem precedentes. Tanto em sua extensionalidade quanto em sua intencionalidade, as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas que a maioria dos tipos de mudança característicos dos períodos precedentes (GIDDENS, 1991, p. 10).

Na perspectiva de entender o contexto em que essas mudanças e relações ocorrem, utilizamos o Cinema e a Sociologia como referências mediadoras desse diálogo, na tentativa de compreender como estas novas formas de sociabilidade acontecem e como elas afetam direta e indiretamente as pessoas.

Nesse sentido, fizemos uma apreciação do longa-metragem “Ela” (filme lançado no Brasil em 2014), escrito, dirigido e produzido pelo diretor e roteirista de cinema Spike Jonze (1969, EUA), cujo conteúdo aborda o cotidiano de um homem de meia idade, separado recentemente da esposa, que vive solitariamente em Los Angeles, nos EUA.

A escolha deste filme se deu em razão do mesmo nos oferecer possibilidades de fazermos um diálogo entre teoria sociológica da modernidade de Anthony Giddens, com a história retratada no filme “Ela” (Her – EUA/2013), onde um homem tomado pela solidão busca solução para preencher o seu vazio existencial através da moderna tecnologia, ao adquirir um sistema operacional com inteligência artificial para o seu computador.

Portanto, apoiamo-nos no pensamento do renomado sociólogo moderno Anthony Giddens, autor de uma vasta obra sociológica,

como, *As consequências da modernidade* (1991), *A transformação da intimidade* (1993), *Modernidade e identidade* (2002), dentre outras, para assim fazermos uma análise paralela às condições de modernidade abordadas no filme do cineasta Spike Jonze.

Considerado um dos mais importantes colaboradores no campo da sociologia na atualidade, Giddens discorre sobre as consequências trazidas pelas transformações do mundo moderno, tratando de conceitos como segurança, perigo, confiança, risco e desencaixe, além de tempo e espaço, conceitos esses extremamente oportunos para dialogarmos com a temática de modernidade, bastante ressaltada no filme.

Na película "Ela" (Oscar 2014 de melhor roteiro original) são abordados temas fundamentais que suscitam inquietações a respeito das condições de vida do homem moderno, como a rotina diária do trabalho nos grandes centros urbanos, o individualismo, os conflitos nos relacionamentos afetivos, o distanciamento humano causado pela tecnologia e as novas formas de socialização por meio dos contatos através de aparelhos tecnológicos.

Deste modo, tentaremos fazer uma análise acerca das novas formas de relacionamentos humanos abordadas no filme "Ela", utilizando a Sociologia e o Cinema como elementos norteadores dessa discussão, com o intuito de construirmos um "diálogo produtivo e qualitativo entre ciência e arte" (SANTANA, 2008), visando desta maneira perceber como os avanços tecnológicos têm influenciado e modificado o estilo de vida das pessoas no mundo contemporâneo em que vivemos.

UM DIÁLOGO ENTRE O FILME ELA E A TEORIA DA MODERNIDADE EM ANTHONY GIDDENS

"Ela" (Her – EUA/2013) é um filme (drama/romance) futurista que conta a história de Theodore Twombly (Joaquin Phoenix), um sujeito solitário, tímido e inseguro que se encontra recentemente separado da esposa Catherine (Rooney Mara). Theodore tem uma rotina diária confusa, resumida ao trabalho como escritor de cartas (encomendadas por pessoas que não conseguem expressar os seus sentimentos), a distração com jogos eletrônicos e a contatos com mulheres em salas de bate-papo virtuais.

Abatido pelo fim do relacionamento com a companheira (que, de acordo com ele, seria a mulher dos seus sonhos) e cercado pela solidão que o devora, o escritor vive momentos de melancolia que lhe causam insônia e restrições ao convívio social.

Em meio a tamanha desilusão, Theodore decide comprar um sistema operacional ultramoderno (OS¹), com capacidade de inteligência artificial. O referido sistema atende pelo nome de "Samantha", que, apesar de possuir apenas voz feminina (voz da atriz Scarlett Johansson), consegue preencher boa parte do tempo ocioso do escritor, atendendo de imediato suas necessidades afetivas.

Deste modo, o que parecia ser apenas um eficiente programa de computador, que pudesse auxiliá-lo na organização da sua agenda de trabalho, torna-se uma agradável e adorável companhia de todas as horas.

Assim, em meio a constantes conversas e declarações íntimas, cria-se no relacionamento entre os dois uma situação de confiança – sendo esse conceito definido por Giddens como "crença na credibilidade de uma pessoa ou sistema, tendo em vista um dado conjunto de resultados ou eventos, em que essa crença expressa uma fé na probidade ou amor de um outro (...)" (GIDDENS, 1991, p. 36).

Na medida em que a relação vai se intensificando, os sentimentos vão se afluando e sendo abertamente revelados. Ocasão em que o vazio e a carência afetiva de Theodore vão ficando cada vez mais evidentes. Em uma das passagens do filme, ele confessa para Samantha: "(...) eu tô solitário... eu quero alguém que preencha este vazio que existe no meu coração" (Theodore, 38' 10).

Nesse sentido, surge um clima de romance entre Theodore e Samantha, que gradativamente vai se fortalecendo, a ponto de Theodore se apaixonar pela meiga e sedutora voz do sistema operacional, com quem passa a ter uma relação cada vez mais envolvente, mesmo eles estando separados pela distância humana/corporal.

Esse tipo de sentimento externado e alimentado por Theodore pode ser inserido no que Giddens (1993) denomina de "amor apaixonado", que seria um tipo de envolvimento onde os limites de sentimentos são

extrapolados e vistos muitas vezes como uma loucura que afasta o amante de seus vínculos sociais e do seu controle emocional.

Para Giddens, o amor apaixonado "(...) é marcado por uma urgência que coloca (o indivíduo) à parte das rotinas da vida cotidiana" (GIDDENS, 1993, p. 48). Esse amor causa conflitos internos, carência, dependência, perda da noção do tempo e embora traga deleite para a alma, o mesmo provoca desprezo pelas relações pessoais.

O Sistema Operacional (OS¹/Samantha) traz o que há de mais avançado na tecnologia da comunicação, possuindo um diferencial capaz de fazer com que Theodore se sinta completamente dependente. O *software* possui a capacidade de adquirir aprendizado com a convivência e na interação com as pessoas, identificando os desejos e anseios daquele com quem ele se "relaciona". Neste caso, há uma reciprocidade de sentimentos, que envolve emocionalmente o homem e a máquina, caracterizando um modelo de sociedade aonde as relações interpessoais vêm perdendo o seu caráter humanizado em detrimento de uma relação intermediada pela tecnologia.

Percebemos nesse sentido, que o filme traz muitos elementos que podem ser diretamente relacionados à teoria sociológica de Giddens, quando acontecimentos da vida de Theodore podem ser compreendidos a partir da análise das consequências trazidas pela modernidade - que de acordo com a história do filme e a teoria do sociólogo provocam profundas transformações no modo de vida das pessoas.

Nesse sentido, Giddens (1991) nos diz que as consequências da modernidade estão se tornando cada vez mais radicalizadas e universalizadas. No caso do filme, a situação vivida por Theodore pode ser vista como uma destas consequências, quando o personagem é influenciado a mudar o seu estilo de vida ao se relacionar com um sistema operacional de computador.

Neste caso, o Sistema Operacional OS, pode ser considerado como um mecanismo de desencaixe, presente nas intuições modernas, conceito este, analisado e definido por Giddens (1991) como o "deslocamento das relações sociais de contextos locais de interação e sua reestruturação através de extensões indefinidas de tempo-espaco".

Nesse contexto, ainda de acordo com Giddens (1991), “o desenvolvimento de mecanismos de desengajamento retira a atividade social dos contextos localizados, reorganizando as relações sociais através de grandes distâncias”.

Assim, podemos conceber o sistema operacional do filme como um “sistema perito” - presente na teoria de Giddens, visto como um “sistema de excelência técnica que organiza grandes áreas dos ambientes material e social em que vivemos” (GIDDENS, 1991). Para o sociólogo, todos os mecanismos de desengajamento dependem sempre da confiança, e esta se baseia na experiência que estes sistemas funcionam de acordo com as nossas expectativas. Nesse sentido, Theodore deposita toda confiança em Samantha, acreditando que ela possa tirá-lo da situação melancólica e infeliz em que vive.

De acordo com Giddens, os mecanismos e práticas sociais são confiáveis porque grande parte das pessoas é alheia ou possui um conhecimento superficial sobre um determinado objeto, o que leva muita gente a acreditar e a depositar confiança em um sistema abstrato. Esse sistema traz um certo conforto para elas, quando as mesmas se encontram em algum momento da vida carregadas de incertezas.

A confiança em um sistema perito transmite uma sensação de que tudo ocorrerá bem, pois existirá sempre alguém considerado capaz de oferecer uma certa tranquilidade e diagnosticar supostos problemas que possam vir a ocorrer, apresentando sempre alternativas para que o mesmo seja solucionado ou pelo menos amenizado.

Com relação a isso, Giddens, acrescenta que “a confiança em sistemas assume a forma de compromissos sem rosto, mantida pela fé no funcionamento do conhecimento em relação ao qual a pessoa leiga é amplamente ignorante” (GIDDENS, 1991).

No caso de Theodore, existe uma vulnerabilidade emocional causada pela ausência de um ente querido (no caso, a esposa de quem se separou) e essa ausência é causadora de um conflito interno (gerado pela separação), que ele não consegue entender, nem administrar. Tal situação lhe traz perturbações e incertezas, quando o mesmo faz a seguinte revelação a Samantha: “(...) eu sonho muito com minha ex-mulher Catherine, na época que éramos amigos, ainda somos amigos...

Não estou preparado para o divórcio, porque ainda gosto dela (...) você não sabe o que é perder alguém que se gosta?" (Theodore, 26'05 – 27'33).

Ainda movido por sentimentos que mantêm o seu pensamento preso ao relacionamento, Theodore faz o seguinte relato:

Nós crescemos juntos (...) fomos uma grande influência um para o outro (...) na nossa casa nós podíamos experimentar coisas novas, podíamos fracassar e nos empolgar com as coisas (...) nós dois crescemos e mudamos juntos, mas essa também é a parte difícil – crescer com ela, separado dela, mudar sem que isso assuste o outro. Ainda me vejo conversando com ela na minha cabeça (THEODORE, 49'50-50'6).

Tal situação provoca em Theodore um sentimento de medo e insegurança, quando o mesmo sente-se angustiado pela falta de respostas sobre a crise emocional gerada pela separação. O vazio existencial fragiliza a sua estrutura emocional. O rompimento da relação com a mulher, que de certa forma lhe garantia equilíbrio e conforto afetivo, deixou de existir, sendo agora temporariamente preenchida por um sistema abstrato e virtual, visto por ele como a deusa redentora dos seus problemas.

Com um roteiro brilhante e composto por cenários belíssimos, o filme "Ela" explora temas recorrentes ao mundo contemporâneo, que nos faz pensar sobre como a tecnologia está presente na vida das pessoas e o quanto a mesma tem influenciado nos comportamentos humanos no mundo atual.

O filme traz à tona temas inerentes à contemporaneidade, como a crise nos relacionamentos – gerada muitas vezes pelos sentimentos de posse, situações de perigo, insegurança e risco em uma sociedade moderna e tecnológica –, como também o distanciamento de tempo e do espaço, fazendo com que as relações humanas se tornem cada vez mais frias e distantes.

Isso implica dizer, que a dinâmica do filme do diretor Spike Jonze, pode ser associada à ideia das condições de modernidade presentes

no pensamento do sociólogo britânico Anthony Giddens. Contudo, Giddens nos chama atenção para o caráter duplo da modernidade, ou seja, das duas faces que ela oferece.

A modernidade (...) é um fenômeno de dois gumes. O desenvolvimento das instituições sociais modernas e sua difusão em escala mundial criaram oportunidades bem maiores para os seres humanos gozarem de uma existência segura e gratificante que qualquer tipo de sistema pré-moderno. Mas a modernidade tem também um lado sombrio, que se tornou muito aparente no século atual (GIDDENS, 1991, p. 12-13).

Portanto, podemos perceber que a mesma modernidade que oferece possibilidades de desenvolvimento e avanços significativos para a humanidade (no filme a tecnologia avançada, que possibilita a Theodore novas formas de comunicação e interação, trazendo a sensação de conforto e segurança), apresenta também um outro lado (insegurança), ou seja, oferece riscos aos relacionamentos humanos no mundo contemporâneo.

No caso de Theodore, o isolamento social e a fuga para não enfrentar as dificuldades reais do dia a dia, o distanciava dos relacionamentos pessoais. Assim, percebemos que a modernidade não criou apenas oportunidades, mas também diversos riscos para os seres humanos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As inquietações que nos levaram a discussões sobre como ocorrem às relações sociais nas sociedades modernas, através da análise dialógica entre o filme “Ela” e a teoria da modernidade de Giddens, nos trouxeram a impressão de que os avanços trazidos pela modernidade, principalmente no que diz respeito à tecnologia, têm proporcionado inúmeros benefícios às pessoas no campo da informação e da comunicação. No entanto, estes mesmos avanços têm provocado transformações abruptas, sobretudo, no que diz respeito a questões ligadas aos diferentes meios e formas de convivência e interação entre os seres humanos. Nesse sentido, nos apoiando no

pensamento do sociólogo Anthony Giddens, conseguimos inferir que esta mesma modernidade que traz benefícios, traz também situações de conflito para os indivíduos. Na medida em que as estruturas sociais vão se modificando, a tendência é que o ser humano tente acompanhá-las e isso implica que as transformações ocorridas na modernidade provocam mudanças bruscas no cotidiano das pessoas.

Portanto, ao analisarmos a narrativa do filme e compararmos com a teoria sociológica em questão, constatamos que o mundo moderno tem movido as pessoas a fazerem escolhas que, muitas vezes, podem levá-las a resultados negativos quanto às suas relações humanas.

Sabemos que vivemos em uma sociedade que se moderniza intensamente, cujas transformações no campo da tecnologia fazem com que os indivíduos dependam cada vez mais dela. Dessa forma, o mundo tecnológico tem oferecido aos seres humanos mecanismos de interação que aparentemente os aproxima um dos outros - devido à velocidade de informações e à instantaneidade nos contatos à distância. Portanto, no momento em que essa tecnologia aproxima as pessoas virtualmente, afastam-nas cada vez mais do ponto de vista das relações pessoais.

Nesse sentido, as reflexões que fizemos a respeito da relação entre os indivíduos em uma sociedade moderna, onde os contatos e as formas de sociabilidade tendem a ser cada vez mais mediadas pela tecnologia, percebemos que vivemos em uma época de profunda crise no campo das relações humanas, visto que as relações entre os indivíduos se tornam a cada dia mais distanciadas.

Diante da crítica à modernidade elaborada pelo filme "Ela", e da teoria social de Giddens, sobre as condições de relacionamento humano na atualidade, observamos que a tecnologia tem afetado diretamente as relações pessoais, sobretudo quando esta apresenta possibilidades de sociabilidade mediada pelo distanciamento corpóreo e da aproximação virtual. O virtual se torna real aos olhos de quem se utiliza dos meios tecnológicos para se comunicar, o que parece mais confortável, principalmente para as pessoas que se consideram introvertidas, como foi o caso do personagem Theodore, que devido a sua timidez e solidão se envolveu emocionalmente com um sistema operacional de computador.

É verdadeiro afirmar que o filme analisado não condiz com a realidade, pois não existe no mundo moderno um sistema de inteligência artificial capaz de possuir emoções e ter a intuição de prever os sentimentos do outro ao ponto de envolver-se afetivamente com o seu interlocutor. Contudo, entendemos que a apreciação que fizemos do filme, relacionada à teoria sociológica de Giddens, nos proporcionou uma nova configuração de como melhor compreender os fenômenos sociais existentes nas sociedades atuais. No entanto, esperamos que este trabalho possa contribuir para que outras reflexões acerca das situações vividas no mundo moderno globalizado possam ser desenvolvidas.

Convictos da amplitude desta temática, desejamos que as discussões que momentaneamente encerramos possam suscitar novos pensamentos críticos a respeito das relações do ser humano com a tecnologia, principalmente no que se refere as relações afetivas, muitas vezes distanciadas pelo mundo virtual.

REFERÊNCIAS

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

_____. **A transformação da intimidade**. Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.

Her (Ela). Direção: Spike Jonze. EUA: Warner Bros. Pictures, 2013.

SANTANA, Gilmar. O filme contextualizado – diálogos entre sociologia e cinema. **Revista Universitária do Audiovisual**, 2008. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/o-filme-contextualizado-dialogos-entre-sociologia-e-cinema/>

O Carro de Jagrená

*A Gestão das Pessoas
nos Contextos da Modernidade*

Mário Ceitil



EDIÇÕES SÍLABO

por Pedro Augusto Prudêncio de Carvalho Filho

CONSEQUÊNCIAS DA MODERNIDADE:

As vítimas do carro de Jagrená

RESUMO

Consequências trazidas pela modernidade como a globalização, as crises migratórias, a deterioração das relações de trabalho e as lutas sindicais são os elementos que nos permitiram refletir sobre a condição do sujeito na sociedade atual. Nosso estudo teve a metáfora do Carro de Jagrená, apresentada por Anthony Giddens, como um guia condutor para entender os desdobramentos da modernidade. O filme Pão e Rosas (2000) foi o pano de fundo para nossas reflexões, nos apresentando com personagens e situações propícias para a análise sociológica buscada. O pensamento complexo, forma de enxergar a realidade e construir o raciocínio desenvolvido por Edgar Morin, foi nosso prisma de análise, estando também acompanhado das reflexões de autores como Herbert Marcuse, Ferdinand Tönnies, Zygmunt Bauman, Boris Cyrulnik e Bruno Latour. Através desta análise, buscamos compreender quais os caminhos que podem levar o sujeito a trilhar sua rota com menos turbulências e de forma mais plena.

Palavras-chave: Modernidade; Lutas sindicais; Sujeito.

INTRODUÇÃO

O sociólogo britânico Anthony Giddens, em sua obra *Consequências da modernidade* (1991), nos apresenta a metáfora do Carro de Jagrená para elucidar algumas questões da fase da modernidade que estamos vivenciando na atualidade. Para o autor, ainda estamos dentro da época moderna: “em vez de estarmos entrando num período de pós-modernidade, estamos alcançando um período em que as consequências da modernidade estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas” (GIDDENS, 1991, p. 09).

A expressão “Carro de Jagrená” deriva do hindu *Jagannalh*, que é um título de Krishna e significa senhor do mundo. Anualmente, um grande carro levava um ídolo de Krishna pelas ruas, sob cujas rodas, conta-se, atiravam-se seus seguidores para serem esmagados.

Ken Loach, diretor de cinema britânico, nos idos do ano 2000, dirigiu o filme de título *Pão e Rosas*, onde podemos vislumbrar várias facetas e consequências da organização social moderna, na qual estamos inseridos. A obra conta parte da vida das irmãs Hernandez, Maya e Rosa. Maya é uma jovem mexicana que deixa seu país natal e executa o projeto de ir viver ilegalmente em Los Angeles, nos Estados Unidos da América, onde Rosa já estava estabelecida.

O filme relata o périplo migratório de Maya e suas vivências familiares, profissionais e sentimentais em seu novo país de residência. A obra aborda vários temas que são caros aos estudos da sociologia em nossos dias, tais como: migração, globalização, relações de trabalho, organização sindical, bem como a influência e as consequências das instituições e estruturas sobre os indivíduos, que por elas são pautados e as pautam, reciprocamente.

A inquietação que dá origem a este trabalho é a busca por algumas luzes de compreensão sobre o papel e, principalmente, a situação do ser humano dentro da nossa organização social. Nosso objetivo é entender como esse ser posiciona-se dentro das muitas estruturas que o rodeiam na modernidade, além de refletir sobre as principais influências e condicionantes das suas ações. Para tal, recorreremos aos ensinamentos e reflexões de autores como Anthony Giddens, Ferdinand Tönnies, Zygmunt Bauman, Edgar Morin e Boris Cyrulnik, dentre outros.

Escolhemos o filme *Pão e Rosas* (2000) para nos debruçarmos, pois acreditamos que ele nos dá um bom pano de fundo para nossas discussões ao abordar diversos temas referentes aos nossos estudos e preocupações. Indo além, cremos ser pertinente trazer a informação de que seu diretor, Ken Loach, tem uma filmografia que ronda os cinquenta títulos, havendo recebido várias premiações de reconhecimento mundial. Sua forma de fazer cinema pode ser caracterizada como um realismo social, de forte engajamento político e crítica social, alinhado às suas ideias políticas de esquerda.

Por acreditar que o homem deve ir além do saber racional e do pensar estritamente científico, no intuito de compreender a realidade que lhe rodeia, é que vemos com bons olhos a reflexão sobre os mitos, o recurso das metáforas e a utilização de outros saberes, sentidos e sentimentos para a formação do nosso pensar e dos nossos conceitos.

Olhamos com interesse e satisfação a iniciativa do intelectual francês Bruno Latour em juntar mitologia e ciência para desenvolver seus estudos. Ele é um dos poucos acadêmicos da atualidade que se atreve a tal labor. Na introdução da sua obra *Ciência em ação*, Latour propõe a abertura da caixa-preta de pandora dos estudos científicos. A partir dessa provocação ele expõe várias das dificuldades e dos problemas da forma como se faz ciência e é construído o conhecimento na atualidade (LATOURE, 2000).

Outro autor que é de suma importância para a forma como foram conduzidos nossos estudos é Edgar Morin. O sociólogo francês, através do desenvolvimento do paradigma do pensamento complexo, nos ensina a enxergar a complementariedade dos saberes, dos sentidos e dos sentimentos, os quais devem interagir para que compreendamos os desafios da existência, ensejando o diálogo que nos possibilita enfrentar a complexidade da vida e do que nos rodeia.

O paradigma do pensamento complexo de Morin busca religar os conhecimentos dispersos, exigindo uma nova conduta do sujeito perante o funcionamento dos sistemas vivos planetários, pretendendo uma integração entre as ciências exatas, as ciências humanas, as ciências da natureza e a cultura, possibilitando novas formas de pensar e de construir conhecimento (MORIN, 2015).

Zygmunt Bauman, sociólogo polonês que faz uso constante das metáforas em suas obras, nos traz que as metáforas são de grande valia no processo de aprendizagem e que uma metáfora exitosa é aquela que, com o decorrer do tempo, perde seu registro de nascença e deixa de ser concebida como uma metáfora. Ele arremata seu pensamento com o curioso lembrete: “recordemos mais uma vez, por exemplo, que o conceito central da sociologia, o de “sociedade”, foi introduzido no nascente discurso das ciências sociais como metáfora” (BAUMAN, 2015-B, p 80).

Seguindo essa forma de construção do pensamento, lançamos mão da metáfora do Carro de Jagrená, apresentada por Anthony Giddens, para ser o guia do nosso texto reflexivo sobre o filme Pão e Rosas.

ALGUNS FRUTOS DA MODERNIDADE

Nos dias atuais há um discurso para a existência dos seres humanos dentro de uma lógica de desesperança e fatalismo, que se mostra como a forma normal ou a única forma de se viver e se comportar. Esta lógica de organização social serve para manter o *status quo* e deslegitimar os discursos e ações que lutam por mudanças.

Esta realidade pode ser vista na conduta de Rosa ao ouvir as considerações de Sam Shapiro, membro do Sindicato dos Faxineiros, propondo que ela ajudasse o sindicato em suas reivindicações por melhorias, reação que ela arremata com as seguintes palavras: “podemos estar na merda, mas fazemos o melhor que podemos”.

O conjunto de tradições que servia de norte para os indivíduos, formando um caminho seguro a ser trilhado durante a existência do sujeito, foi apagado ou perdeu sua relevância na sociedade atual. Este fato, de acordo com Anthony Giddens (1997), caracteriza-nos como uma sociedade pós-tradicional: somos a primeira sociedade global na história da humanidade.

A época que vivemos, chamada por Giddens de “modernização reflexiva”, está fortemente marcada pela globalização, responsável pela alteração do equilíbrio entre tradição e modernidade. Giddens nos traz que:

Tradição diz respeito à organização de tempo e, portanto, também de espaço: é o que ocorre também com a globalização, exceto pelo fato de que uma ocorre em sentido contrário à outra. Enquanto a tradição controla o espaço mediante seu controle de tempo, com a globalização o que acontece é outra coisa. A globalização é, essencialmente, "ação à distância"; a ausência predomina sobre a presença, não na sedimentação do tempo, mas graças à reestruturação do espaço (GIDDENS, 1997, p. 118).

Seguimos recorrendo a Giddens (1991) para compreendermos um pouco mais sobre a globalização. Ele nos traz que ela é a intensificação das relações sociais em escala mundial, fazendo a ligação entre diferentes pontos do planeta. Isso ocorre de uma forma que os acontecimentos nas diversas polaridades do globo são modelados por fatos ocorridos a milhares de quilômetros de distância, influenciando-se reciprocamente.

Um dos acontecimentos que se intensificou sobremaneira com a globalização foi o fluxo migratório, com especial relevância para aquelas migrações feitas à margem da lei, prescindindo dos trâmites burocráticos exigidos pelos países de destino dos migrantes. Com um retrato dessa realidade é que Ken Loach inicia o filme em análise.

Devido a uma situação de penúria econômica, falta de oportunidades e dificuldades sociais em seu país, a mexicana Maya empreende a travessia clandestina da fronteira que lhe separa de uma das nações mais poderosas e desenvolvidas do globo, os Estados Unidos da América. Para realizar esta empreitada, Maya juntamente com sua irmã Rosa, já residente nos Estados Unidos, contratam pessoas que se dedicam a transportar os imigrantes clandestinamente, fazendo a travessia ilegal da fronteira.

Nas primeiras cenas já somos tomados por angústia ao vivenciarmos os primeiros tropeços e dificuldades de Maya. Devido ao fato de Rosa não ter conseguido a quantia total pactuada com os homens contratados, Maya não é libertada e permanece sob o poder deles. Os contrabandistas decidem que o pagamento será feito através de sexo forçado com a imigrante clandestina. Com astúcia, Maya consegue libertar-se e chega até a casa de Rosa.

Trazemos novamente Giddens (1991), com suas reflexões relativas ao dinamismo trazido pela modernidade, o qual ele assevera ser derivado das seguintes circunstâncias: a separação do tempo e do espaço, o desencaixe dos sistemas sociais e a ordenação e reordenação reflexiva das sociedades. Em nossa análise, atentaremos apenas para os mecanismos de desencaixe dos sistemas sociais, quais sejam, as fichas simbólicas e os sistemas peritos, adentrando na centralidade do dinheiro, uma das principais fichas simbólicas, e sua influência na história de Maya.

O mecanismo de desencaixe, segue Giddens (1991), desloca as relações sociais do seu contexto local de interação e as reorganiza por meio de extensões indefinidas de tempo e espaço. Pelo fato de Rosa não ter parte do dinheiro combinado, a estrutura da ficha simbólica caiu por terra e fez quebrar a relação de confiança entre contratantes e contratados, não havendo outros vínculos que a substituíssem. Dessa forma, Maya ficou à mercê da ação dos contrabandistas de imigrantes, que julgaram poder agir da forma que lhes parecesse bem, visto que não possuíam mais nenhum vínculo de confiança com as contratantes.

No mesmo contexto da cena, voltamos nossa atenção para as crises migratórias, talvez um dos maiores problemas que a sociedade mundial enfrente na atualidade. O caso de Maya é apenas uma representação dos milhares de seres que migram em busca de melhores condições de vida e subsistência em todo o planeta, tendo como destinos principais os Estados Unidos da América e o continente europeu, principalmente países como Alemanha, Inglaterra, Itália, França, e Espanha.

Interessante notar a seletividade utilizada pelos grupos que detêm o poder político e, principalmente, o poder econômico perante os elementos e as consequências da globalização. Eles celebram a intensificação da quebra das barreiras e derrubada das fronteiras para o livre mercado e o fluxo de capitais em todo o mundo, mas execram e combatem com rigidez o fluxo migratório de seres humanos derivado do mesmo fenômeno globalizador.

A maior parte dos países subdesenvolvidos, periféricos, de terceiro mundo ou em vias de desenvolvimento, dependendo da

terminologia utilizada, passa por momentos de extrema dificuldade, seja no âmbito social, político, institucional ou econômico. Esses fatores fazem com que os moradores desses países não vejam perspectivas de futuro ou mesmo a viabilidade de uma vida digna no presente e busquem o caminho, muitas vezes ilusório, da migração.

Encontramo-nos em uma época de arranjo social delicado, principalmente pelo fato do poder econômico sobressair-se ante os demais poderes sociais, o que lhe concede a possibilidade de conduzir os rumos das sociedades, ou seja, controlar o volante do Carro de Jagrená. Os arranjos sociais atuais distanciam-se, cada vez mais, das vivências trazidas pela noção de comunidade, tão necessárias para o bem viver do ser humano.

Na obra, *Para ler Ferdinand Tönnies* (1995), encontramos algumas reflexões que nos apresentam, em forma de tipo ideal, os conceitos e as características da sociedade e da comunidade:

Em teoria, a sociedade consiste em um grupo humano que vive e habita lado a lado de modo pacífico, como na comunidade, mas, ao contrário desta, seus componentes não estão ligados organicamente, mas organicamente separados. Enquanto, na comunidade, os homens permanecem essencialmente unidos, a despeito de tudo que os separa, na sociedade eles estão essencialmente separados, apesar de tudo que os une (TÖNNIES, 1995, p 252).

Em suas localidades de origem há uma maior probabilidade que os seres humanos vivam de forma mais aproximada do sentido de comunidade, visto que nelas há o sentimento de pertencimento a uma localidade, entendendo e vivenciando o espírito, as ideias e as tradições do seu povo, relacionando-se com sua parentela, desenvolvendo com mais facilidade vínculos de amizade e estreitando as relações com seus vizinhos. Todavia, o que tem acontecido nos últimos anos é que um grande número de pessoas tem saído dos seus países, do seio das suas comunidades, em busca de formas de sobrevivência, fugindo das agruras e sofrimentos que fazem parte do cotidiano dos países pobres.

Aquelas pessoas que logram realizar a migração clandestina com êxito, ao chegar aos países de destino, encontram, na maioria das vezes, apenas realidades próximas e assemelhadas ao conceito de sociedade. Na sociedade cada ser vive por si e isolado, há um estado de tensão permanente perante os outros, pois cada sujeito que desfruta de algo, automaticamente está excluindo os demais daquele desfrute, não existindo o bem comum, como há na comunidade.

Para jogar mais luzes sobre as bases dessa diferenciação, Tönnies nos traz que “a associação de ideias é análoga à associação dos homens. Os encadeamentos mentais que representam a *Wesenwille* (vontade orgânica, essencial ou natural) correspondem à comunidade; como os que representam a *Kurwille* (vontade mecânica, reflexa ou racional) correspondem à sociedade” (TÖNNIES, 1995, p. 297).

A ideia de sociedade é reproduzida no significado do papel-moeda, havendo uma permanente precificação e valoração monetária, que atinge também os indivíduos que a compõem, para que tudo possa circular e integrar sua organização econômica. A competição e a concorrência passam a ser valores basilares na convivência, onde todos parecem considerar o outro como um semelhante, mas, na verdade, estão pensando em si com o fim de obter vantagens e impor seus pontos de vista (TÖNNIES, 1995).

Esta realidade de competição constante é o que Maya encontra ao chegar a Los Angeles, onde as perspectivas de trabalho são reduzidas às tarefas vistas como subalternas na sociedade, com baixos salários e árduas condições de trabalho, as quais os nativos não têm necessidade ou interesse de realizar.

O TRABALHO COMO EIXO DAS RELAÇÕES

Já instalada na casa de Rosa, Maya tem sua primeira experiência laboral em um bar destinado à diversão masculina, onde ela envolve-se em problemas na primeira noite e acaba demitida. Seu desejo era trabalhar como faxineira na mesma empresa que a irmã, porém não havia vagas. Depois de muito insistir, Maya consegue ser contratada pela Companhia de Limpeza Angel, onde Rosa trabalhava. Angel prestava serviços de limpeza para um dos principais edifícios comerciais da cidade de Los Angeles, seu gerente era o senhor Perez.

A dinâmica do filme gira em torno das relações estabelecidas no âmbito da Angel, dando mostras da centralidade das relações de trabalho na vida moderna. Questões como exploração, sindicalização, invisibilidade dos trabalhadores subalternos, descartabilidade dos seres humanos, negação de direitos, exigência de vantagens indevidas, chantagens, competição permanente, traições, dentre outros assuntos, podem ser vistas no desenrolar da obra.

As atividades de prestação de serviços, como é o caso das funções de limpeza, são enquadradas na classificação do setor terciário dentro da organização econômica. Elas possuem muitas diferenças de funcionamento quando comparadas à realidade industrial, o setor secundário, tão discutida e analisada pela sociologia, principalmente pelos seus fundadores e autores clássicos.

A realidade sindical e suas lutas pela manutenção e conquista de direitos para os trabalhadores são questões abordadas com maior atenção no filme. Algumas informações relativas à realidade dos trabalhadores da limpeza são trazidas por Sam Shapiro. Elas estão baseadas em um contracheque de um faxineiro, apresentado por Shapiro, referente a um salário recebido em dezembro de 1982, e são de causar espanto quando comparadas à realidade monetária e de direitos vivida pelos faxineiros da Companhia Angel.

Sam Shapiro: Há dezessete anos esse faxineiro ganhava 8,50, seguro saúde, ajuda doença, férias pagas. Hoje, em Los Angeles, em 1999, sem um acordo sindical, a gente ganha 5,75 e mais nada. Nos últimos 20 anos, eles tiraram bilhões de dólares dos mais pobres. Bilhões! Certo? Nós vamos reaver isso.

Em um primeiro momento, poderia causar surpresa à reação de Rosa que, ao ouvir as palavras de Sam sobre a necessidade de sindicalização e os benefícios que isso traria o expulsa da sua casa. Para uma melhor compreensão da atitude de Rosa, lançamos nosso olhar sobre a seguinte reflexão: “toda libertação depende da consciência de servidão e o surgimento dessa consciência é sempre impedido pela predominância de necessidades e satisfações que se tornaram, em grande proporção, do próprio indivíduo” (MARCUSE, 1973, p. 28).

Em diversas tomadas do filme, percebemos o medo dos trabalhadores com relação aos assuntos sindicais. O desconhecimento sobre seus direitos, o medo de perder o emprego, a consciência de que existe um grande número de pessoas que desejam aquela vaga de trabalho e a pressão exercida por Perez são alguns dos fatores que dificultam a sindicalização. Esses aspectos ficam claros nas palavras de Marina, imigrante russa, também faxineira, que está presente na primeira reunião que Shapiro consegue fazer com os faxineiros:

Marina: Eu sou trabalhadora, como você. Só estou aqui há onze meses. Meu inglês é ruim, como o de vocês. Não tinha nada na Rússia. Mas aqui tenho emprego. Sustento meus filhos, pago o aluguel, posso fazer tudo. Talvez amanhã minha vida seja melhor que hoje. Acho que não. Se o escutarmos vamos arrumar confusão.

A atuação de Perez, o gerente, é outro ponto que merece ser destacado. Na relação com seus subordinados, as humilhações, pressões, chantagens, assédios e grosserias eram constantes e rotineiras, sua forma de trato e conduta não era adequada para nenhum tipo de relação humana. É curioso notar, ao reparar em suas características físicas, que, provavelmente, ele também tenha sido um imigrante.

Ainda que variadas e diversas tenham sido as ações para impedir a sindicalização dos faxineiros da Companhia Angel, elas não deram certo e muitos aderiram ao organismo sindical que representava sua classe. Muitas foram as batalhas, havendo derrotas e consequências funestas para alguns faxineiros. Sem embargo, vários direitos foram conseguidos e a realidade laboral passou a apresentar boas perspectivas.

Os esforços feitos para que os faxineiros da Companhia Angel aderissem ao sindicato tinham um grande simbolismo e gerariam muitas consequências. A Angel estava ganhando os contratos de alguns edifícios, pois oferecia um custo baixo para os contratantes, em detrimento dos direitos e de uma remuneração digna de seus contratados.

Apesar de diversos fatores agirem contra, com potencial de minar a estrutura mental dos faxineiros, muitos descobriram formas de resistir

ao rigor e a dureza da sua situação trabalhista. Nesse sentido, um dos destaques é Ruben que vislumbra a possibilidade de entrar na Faculdade de Direito para mudar sua vida e para isso não escatima esforços.

Uma bela cena ocorre quando Ella, senhora que parece ser faxineira há bastante tempo, observa Maya trabalhando em seu primeiro dia na empresa. A veterana alerta a novata para o acelerado ritmo de trabalho que está imprimindo, advertindo que aquilo não é uma maratona e que elas não estão nas Olimpíadas. Com postura e suavidade, Ella pega o aspirador e mostra a Maya como ele deve ser utilizado, com ritmo, com cadência. Simulando uma dança, a senhora incentiva que Maya encare o aspirador de pó como seu parceiro de baile, seu homem.

A importância das tarefas poderem ser realizadas em um ritmo adequado à capacidade de esforço do ser humano, só é notada a longo prazo. Analisando a possibilidade da execução do serviço ao longo dos anos, deve ser observado se há ou não uma grande deterioração física, a qual impedirá uma maior longevidade ao trabalhador. Entretanto, na obra, como em muitos locais da realidade econômica da modernidade, é apresentada outra dinâmica. Perez cobra um ritmo forte dos seus subordinados, colocando metas exigentes a serem cumpridas, o que vai desgastando os faxineiros e impossibilita que aqueles que já estão na função há muito tempo realizem a contento suas tarefas.

A descartabilidade do ser humano, bem como a redução do ser ao seu desempenho laboral e a sua importância econômica, é vista de forma clara no filme através do modo como os mais velhos são demitidos. Muitos deles estavam há muito tempo na empresa, porém são demitidos por já não conseguirem cumprir suas metas, sendo descartados depois de tantos anos de dedicação à companhia.

DRAMAS HUMANOS NA MODERNIDADE

O ser humano, que atualmente está posto como centro da organização social, onde o mesmo surge como produto e produtor, dotado do dom da palavra para gerar sentido e dar significado ao que lhe ocorre, passa por momentos delicados para encontrar seu lugar no mundo.

Em uma época caracterizada por inúmeras mudanças, que ocorrem de forma continuada e em uma velocidade vertiginosa, o ser humano dá mostras de estar perdido, sem ter guias para orientar seus passos ou a quem recorrer em suas necessidades.

Quando Bert, marido de Rosa, que está doente há bastante tempo e não tem plano de saúde, passa mal e é levado ao hospital de urgências, o médico diz que ele precisa fazer consultas e ser tratado. Rosa argumenta que espera há meses pela realização do atendimento clínico na rede pública e não pode esperar mais, ao que o médico responde: "não posso fazer nada. Lamento, mas vai ter que falar com eles". Esse é um dos exemplos no filme que deixa claro como, no arranjo social que os faxineiros não sindicalizados estão inseridos, a coletividade, representada pelos organismos estatais, pouca preocupação tem com eles, que devem encontrar sozinhos as soluções para seus problemas.

A eficiente condução do filme apresenta uma dura surpresa em sua parte final, capaz de provocar uma das melhores, se não a melhor reflexão que a obra traz. Durante boa parte do filme, Maya é apresentada como uma mulher independente, batalhadora e idealista, que busca seus direitos e não mede esforços para tal. Rosa é mostrada como uma figura mais séria, dura, acomodada com sua situação e desiludida com a vida, que busca apenas sobreviver e sustentar sua família, chegando ao ponto de trair seus amigos e companheiros de trabalho para obter vantagens econômicas e subir na hierarquia da empresa.

Esse paralelo entre as irmãs nos leva a um momento crucial. Maya vai questionar Rosa por qual motivo ela havia traído seus companheiros de trabalho. Rosa argumenta que o fez para ter condições financeiras para cuidar de seu marido, acrescentando que as demissões iriam acontecer mais cedo ou mais tarde. Rosa vai além e diz que os trabalhadores foram, são e sempre serão o lado mais frágil, que sofrer e ser esmagado é a rotina, visto que a vida não é um conto de fadas.

Maya chama Rosa de traidora, o que faz com que ela se enfureça e nos revele a quantidade de desafios que já enfrentou em sua caminhada. Suas palavras nos apresentam a amplitude e a complexidade da figura humana:

Rosa: Sou? Você acha que sou traidora? É mesmo? É o que você acha? Enquanto eu alimentava vocês todos? Mandando dinheiro para mamãe e pra você. É o que acha? Dando de comer a todos?! Alguma vez perguntaram como a Rosa arrumava esse dinheiro? Quantos anos eu tinha quando cheguei a Tijuana? Era uma moleca, não era? Mas não se perguntaram como. Pra quê? A Rosa lhes enchia as barrigas. Sabe como eu fazia? Trepando! Eu era puta! Que tal? Era puta, maninha, tá? Para vocês não morrerem de fome! Durante cinco malditos anos em Tijuana, todas as noites. Sem falhar uma sequer, chupando o pau deles! Fode, Rosa, fode! Porque sua família está morrendo de fome. Chupa o pau deles! Trep! Trep! É feio, não é? Te dá nojo? O que acha? Ninguém perguntava, certo? Papai se foi, a quem cabe se foder? A Rosa que se foda! Ela que vá trepar, que chupe a pica de todo mundo! Dê a negros, brancos, porcos, sebentos, o que vier! Que foda com todo mundo! Meu marido adocece, eu que me foda! Quem se dana? A Rosa que se vire! A Rosa que se vire o tempo todo, a idiota! Fodendo com todo mundo, para que vocês tivessem o que comer. Eu odeio o mundo inteiro! Tenho aguentado isto a minha vida inteira! Está tudo guardado aqui dentro! E então, gostou, Maya? Vem cá. Estou falando com você. Sabe como consegui seu trabalho? Não queria trabalhar? 'Arranje-me um trabalho, irmã, eu posso fazer de tudo.' Sabe o que fiz? Tive que foder com Perez. Fodi com ele por você! Pelo seu emprego! Porque eu estou cansada! Toda vida. Meu marido adocece, eu trepo. Papai se manda, eu trepo. Você quer um emprego, eu trepo. Estavam todos cegos? Agora se sente mal? Tenho marido, dois filhos e que mais? E sou uma vagabunda. Fui em Tijuana e continuo sendo aqui. Você gostou, Maya? Minha filha me pergunta onde está o pai dela. O que digo pra ela, Maya? Nem me lembro da cara dele. 'Não sei quem é teu pai. Nasceste num bordel,

filha.' Tem razão Maya. Sou uma maldita traidora. Uma traidora mentindo a mim mesma, à minha família, à minha filha.

Esse longo e profundo desabafo nos remete ao sofrimento causado por um arranjo social que não prioriza os sentimentos de solidariedade e auxílio mútuo, fazendo com que cada ser esteja sozinho e isolado perante os desafios que surgem. Zygmunt Bauman nos traz alguns apontamentos sobre a realidade que nos rodeia, tão pautada pelo aspecto econômico:

O quadro geral deixa pouco ou nenhum espaço à dúvida: como hoje se apresentam as coisas, o crescimento econômico não pressagia, para a maioria de nós, a chegada de um futuro melhor. Em vez disso, prognostica que um número já esmagador e rapidamente crescente de pessoas viverá em um mundo ainda mais profundo e severamente desigual, com condições ainda mais precárias; e prevê, assim, também mais degradação, tristeza, afronta e humilhação, uma luta ainda mais dura pela sobrevivência social (BAUMAN, 2015-A, p. 49).

Para entendermos um pouco sobre as características e consequências do trauma, recorreremos às reflexões de Boris Cyrulnik (2009) que tece o raciocínio de que a narração do fato traumático, a simbologia e a importância que ele terá sobre a vida do ferido dependerá dos circuitos afetivos, historizados e institucionais que a sociedade disponibilizará para quem sofreu a agressão. Temos necessidade de resiliência, que significa o remanejamento do sentido do sofrimento ou do trauma, para usá-lo como mola na vida, resignificando o sentido do sofrimento para catapultar o ser ou renovar sua existência a partir do fato traumatizante.

Cyrulnik (2009) mostra que a coletividade onde esteja inserido o sujeito golpeado terá um papel importante para que o golpe se transforme em trauma, ou não, e para o processo de superação e resiliência sobre o acontecido, que, normalmente, gera uma das seguintes atitudes no sujeito: manutenção do fato em segredo, uma compensação combativa

sem mostrar o motivo porque está brigando, ou a uma reflexão enriquecedora sobre a vida.

BUSCANDO ROTAS PARA NÃO SER ATROPELADO

Entendemos que a vida seja dinâmica, assim como as sociedades, ainda mais quando nos lembramos da modernidade reflexiva, já trazida por Anthony Giddens. Acreditamos que existam formas de escapar do aniquilamento trazido pelo Carro de Jagrená, que transformou-se o estágio atual da modernidade.

Em uma de suas obras mais conhecidas, *A cabeça bem-feita*, Edgar Morin nos traz um anexo, intitulado *A noção de sujeito*, onde o mesmo conclui que “o sujeito não é uma essência, não é uma substância, mas não é uma ilusão” (MORIN, 2015, p. 128). As sociedades humanas são formadas pelo conjunto de indivíduos que, ao mesmo tempo, são influenciados pelo arranjo social em que estão inseridos.

Como observamos no filme, existem indivíduos que estão sendo engolidos ou paralisados pela lógica da modernidade atual. Eles passam a agir de forma individualista e egóica, afastando os bons sentimentos da sua realidade, inclusive a esperança de mudanças e melhorias. Muitas pessoas acabam recebendo da vida e da sociedade o mesmo tipo de ações que geram, entrando em um círculo vicioso, que vai confirmando seus maus augúrios e dizimando suas energias.

As principais vítimas da modernidade, que o filme mostra já a partir do seu título, são o Pão e as Rosas. O título é baseado em palavras de ordem utilizadas em uma atividade sindical, mas também vemos a possibilidade de relacioná-lo com a personagem Rosa.

O pão, que entendemos ser a contrapartida econômica recebida pelos trabalhadores em troca da sua força de trabalho, vítima quem o recebe por estar em processo de encolhimento. Os direitos dos trabalhadores são retirados e a remuneração é reduzida com o passar do tempo, sendo inversamente proporcional ao permanente crescimento da economia, dos lucros e do patrimônio dos patrões.

Rosa representa os trabalhadores que têm suas vidas arruinadas devido às más condições de trabalho, à falta de perspectivas de futuro

e ao não funcionamento das instituições estatais, que deveriam cuidar e proporcionar um suporte básico de dignidade aos hipossuficientes de cada sociedade. Esses são os sujeitos que se atiram sob as rodas do Carro de Jagrená, muitas vezes sem nem perceber que o fazem.

Por não acreditarmos que tudo já esteja definido e que seja possível escapar do Carro de Jagrená, trazemos as palavras de Bauman (2016):

Nós não somos predeterminados. Nada do que fazemos é inevitável ou inescapável, desprovido de alternativa. Contra as pressões externas que reclamam nossa obediência e insistem em nossa rendição, podemos nos rebelar – e com lamentável frequência o fazemos. (...) O mundo dos seres humanos é um reino de possibilidades-probabilidades, não de determinações e necessidades (BAUMAN, 2016, p.61).

Boris Cyrulnik (1995) aporta reflexões sobre a condição do ser humano, descrevendo como o mesmo encontra-se nos dias de hoje e como pode vir a ser:

O homem é um ser *global* em devir – global e devir são duas palavras que me parecem articular a condição humana. (...) Quando se introduz a palavra *devir*, mudamos o nosso olhar para o Homem: é como é atualmente, porque está doente, o ambiente que o rodeia está doente, a nossa sociedade está doente. Porém, se mudarmos a sua biologia, a sua estrutura afetiva, o seu casal, a sua família, se mudarmos a nossa sociedade e a nossa maneira de coexistirmos, vamos mudar a sua inteligência. É como é hoje em dia, porque é moldado pelas confluências que existem entre estes diferentes fatores. Quando se muda os fatores que estão nele e em seu redor, vê-se um homem em *devir*. Em suma, se está atrasado hoje, nada o impede de estar adiantado amanhã. É um novo olhar sobre o Homem, um olhar que vai iniciar uma nova maneira de coexistir (CYRULNIK, 1995, p. 46).

Além das transformações no âmbito social, é preciso, de forma urgente, a construção de um novo ser humano, visto que o atual está baseado na técnica e na razão, e isso não é o centro da nossa existência, tampouco a nossa essência. O homem é um ser que sente e depois desenvolve a razão, e não um ser racional que passa a sentir.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **A riqueza de poucos beneficia a todos nós?** Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2015-A.

_____. **Para que serve a sociologia?** Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2015-B.

BAUMAN, Zygmunt. MAURO, Ezio. **Babel: entre a incerteza e a esperança.** Trad.: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

CYRULNIK, Boris. **Autobiografia de um espantalho: histórias de resiliência: o retorno à vida.** Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **O nascimento do sentido.** Trad.: Ana Maria Rabaça. Lisboa, Instituto Piaget, 1995.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade.** Tradução Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

GIDDENS, Anthony; BECK, Ulrich; LASH, Scott. **Modernização reflexiva: Política, tradição e estética na ordem social moderna.** São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

LATOUR, Bruno. **Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora.** Trad.: Ivone C. Benedetti. São Paulo: UNESP, 2000.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional.** Trad.: Giasone Rebuá. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento.** 22 ed. Trad.: Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

TÖNNIES, Ferdinand. **Comunidade e sociedade.** In: MIRANDA, Orlando de. *Para ler Ferdinand Tönnies.* São Paulo: Ed. USP, 1995.

THE CITY SHINES BRIGHTEST AT NIGHT

JAKE GYLLENHAAL
NIGHTCRAWLER

FROM THE PRODUCER OF MICHAEL CLAYTON
EXHIBITION PICTURES AND BOLD FILMS PRESENTS JAKE GYLLENHAAL "NIGHTCRAWLER" WITH RUSSELL CROFT AND BILL PATTON
CASTING BY JAMES NEWTON HOWARD
COSTUME DESIGNER JONATHAN KORNBERG
EXECUTIVE PRODUCERS JONATHAN KORNBERG AND MICHAEL WALTERS
PRODUCED BY JONATHAN KORNBERG AND MICHAEL WALTERS
WRITTEN BY DAN GILROY
DIRECTED BY DAN GILROY

IN THEATRES OCTOBER 31

Cartaz do filme **Nightcrawler** (O Abutre). Diretor: Dan Gilroy. Roteiro: Dan Gilroy. Co-produção: Bold Films, Nightcrawler, Sierra / Affinity. EUA, 2014.

por Sara Angélica Oliveira Cardoso

A LÓGICA DA INDÚSTRIA CULTURAL E SUA RELAÇÃO COM O JORNALISMO SENSACIONALISTA NO LONGA-METRAGEM “O ABUTRE”

RESUMO

A barbárie chama a atenção e enche os bolsos da indústria da comunicação que, por sua vez, enche as telas das suas TVs de sangue e tragédia. O filme “O abutre” mostra como funciona esse mundo da exploração da desgraça alheia que garante sobrevivência ao jornalismo policial. Obedecendo ao modo de produção de grande reprodutibilidade técnica, a indústria do entretenimento copia

fórmulas de sucesso que dão retorno financeiro e pouco querem saber da contribuição social que podem oferecer à população. O objetivo deste ensaio é discutir como o jornalismo sensacionalista se apropria da vida privada e expõe inescrupulosamente as tragédias da vida real. Com base nos estudos de Adorno e Horkheimer sobre a dialética do esclarecimento e a indústria cultural vamos mostrar como esse tipo de jornalismo se transformou em produto lucrativo nas mãos das indústrias de comunicação.

Palavras-chave: Tragédia; Violência; Indústria Cultural; Telejornalismo Policial; Sensacionalismo.

INTRODUÇÃO

A TV brasileira está revivendo um novo auge de programas policiais, como quando eles surgiram nos anos 1990 fazendo os telespectadores vidrarem na TV com as cenas de casos de violência narrados em tom de suspense, como fazia Gil Gomes no programa *Aqui Agora* (OLIVEIRA; 2007). Eles alimentam um público sedento por sangue e morte se passando por um tipo de jornalismo, o chamado "jornalismo policial", quando na verdade mais parece entretenimento, e dos mais violentos. Para conseguir as melhores imagens faz-se de tudo. Encontramos repórteres, fotógrafos e cinegrafistas trabalhando como pseudoinvestigadores ao lado dos órgãos de segurança pública, agindo com naturalidade ao invadir a cena de um crime, ficando à espreita do que pode render o ápice da audiência, e por fim, quando exibem o material em rede pública, agem como o próprio Poder Judiciário ao definir culpados.

As soluções apontadas para conter o avanço do crime e da violência são incipientes e deixam no telespectador a ideia de que nada é possível fazer para controlar o crescimento da agressividade humana e do próprio crime. Além disso, não há a preocupação de analisar o contexto que leva ao estado de caos social. O discurso midiático de quem está à frente de programas desse tipo, serve apenas para reafirmar preconceitos como o de que a violência é gerada por homens pobres e negros.

Mas é o comportamento do jornalista ou dos técnicos que trabalham com esse tipo de produção audiovisual que analisaremos

daqui em diante. O longa-metragem “O abutre”¹ lança uma crítica ao jornalismo sensacionalista e nos faz refletir sobre a mercantilização da desgraça alheia, pois o que mantém esse tipo de conteúdo no ar são as receitas geradas pela audiência. Ele é um produto bom de venda na TV brasileira. Tomando por base os conceitos de indústria cultural lançados pela Escola de Frankfurt, especificamente pelos dois cientistas sociais alemães Theodor Adorno e Max Horkheimer, analisaremos esse campo da comunicação.

“O ABUTRE”

Eles são grandes aves de rapina, mas não se alimentam de animais vivos como faz a maioria de sua espécie, e sim, de animais mortos, de carniça. Quem mora no Nordeste brasileiro conhece bem um “primo” dessa ave: o urubu, que também se alimenta de carne apodrecida. O hábito grotesco de comer carne em estado de decomposição é o que queremos destacar durante esta discussão.

Relata-se que esse tipo de ave, com comportamento necrófago, chega a rondar animais doentes ou fracos, esperando apenas que caiam mortos para que o banquete dessas aves comece. Fazendo uma analogia, há um comportamento bem semelhante ao desse pássaro em um segmento da mídia denominado de “jornalismo policial” ou “jornalismo criminal”, que também se “alimenta de cadáveres humanos”. Parece terror, mas é bem real e acontece diante de uma sociedade farta – e por que não dizer acostuada? – a ver tantas cenas de abusos. Sim, a violência já nem choca tanto assim, ela se tornou tão comum na ficção e na realidade que precisa vir estampada com requintes de crueldade para, ao menos, fazer-se sentir. Mas como chegamos a esse ponto? Ah, quem sabe?! Teria sido a modernidade com sua fragilidade das relações humanas (BAUMAN, 2001)? Ou teria sido o modo de viver das grandes metrópoles que promovem o individualismo (BAUMAN, 2016)? Ou quem sabe ainda o modo econômico baseado no capital em que todas as coisas têm preço e

1 O filme “O abutre” é uma produção norte americana da Bold Films, distribuída pela “Diamond Films” que tem como título original: “Nightcrawler”. É um drama com duração de 117 minutos que tem na direção e no roteiro Dan Gilroy; na produção: David Lancaster, Jake Gyllenhaal, Jennifer Fox, Michel Litvak, Tony Gilroy; na fotografia: Robert Elswit; na trilha sonora: James Newton Howard e como montador: John Gilroy. Além disso, tem no elenco entre outros atores: Alex Ortiz, Bill Paxton, Bill Seward, Carolyn Gilroy, Eric Lange, Holly Hannula, Jake Gyllenhaal, James Huang, Jonny Coyne, Kent Shocknek, Kevin Dunigan, Kevin Rahm, Leah Fredkin, Marco Rodriguez, Michael Papajohn, Nick Chacon, Pat Harvey, Rick Chambers, Rick Garcia, Sharon Tay. “O abutre” foi lançado em 2014 e teve Jake Gyllenhaal indicado ao Globo de Ouro como melhor ator na categoria drama, além de ter sido indicado ao Oscar como melhor roteiro original.

valor de mercado, inclusive a própria vida (SOUZA; ÖELZE, 1998)? Talvez seja uma mistura de tudo isso e muito mais.

Em outubro de 2014, nos Estados Unidos, e em dezembro de 2014, no Brasil, foi lançado um filme que retrata bem esse universo da produção de conteúdo policiaisco para programas de TV sensacionalistas norte-americanos, mas que traduz bem a realidade brasileira que, aliás, copiou o formato desses programas da terra do *Tio Sam*. Note-se que aprendeu o Ctrl C + Ctrl V² de forma perfeita. O *thriller* é um drama policial de 117 minutos que tem como título original: “Nightcrawler”, que traduzido de um inglês coloquial é uma expressão que se refere a uma “pessoa noturna”, além de ser também um tipo de minhoca que só sai da terra à noite. Já no Brasil, o filme foi intitulado “O abutre”.

No longa o ator Jake Gyllenhaal faz o papel de Lou Bloom, um homem ambicioso que ganha a vida fazendo pequenos roubos até que descobre uma nova maneira de ganhar dinheiro: filmar cenas de acidente e/ou violência durante a madrugada para alimentar um noticiário sensacionalista de Los Angeles. Certa noite, depois de uma tentativa fracassada de conseguir um emprego na loja onde vende produtos roubados, ele passa por um acidente automobilístico em que policiais rodoviários estão tentando resgatar uma mulher de um carro em chamas. Enquanto ainda se aproxima do carro, chega outro veículo com dois cinegrafistas que comemoram serem os primeiros a chegar ao local, ou seja, eles terão exclusividade no material a ser exibido na TV. Em seguida correm para filmar a vítima e o incêndio no veículo. Um dos operadores de câmera diz para o outro: “Entra no carro e filma lá dentro. Você é pago pra isso”. Em nenhum momento os dois se prontificam a ajudar no resgate, o interesse é estar ali quase como máquinas, não como seres humanos a se compadecerem da dor e desgraça alheias, pelo contrário, o objetivo é tirar vantagem disso. Em poucos minutos chega uma ambulância e eles voltam para o carro da reportagem. É aí que o personagem principal, Lou Bloom, se aproxima de um deles e pergunta se vai passar na TV, depois que o cinegrafista diz que sim, que vai passar logo no jornal da manhã, este acrescenta: “Se tem sangue, dá audiência”. Mas o canal no qual será transmitido

2 As abreviações CTRL +C e CTRL +V fazem parte da linguagem virtual e aparecem no teclado de computadores como atalhos que significam “copiar” e “colar”, respectivamente. E é comumente usado na linguagem informal para referir-se ao que não é original, mas é resultado de cópia, uma imitação ou réplica de algo produzido por outra pessoa.

ele ainda não sabe dizer, porque o material será vendido para a emissora que pagar melhor pela exclusividade.

A possibilidade de ganhar dinheiro acompanhando tragédias empolga Lou. No dia seguinte, às seis horas da manhã, ele está com a TV ligada para acompanhar os inúmeros noticiários, quando então passa as imagens do acidente que ele presenciou na noite anterior. Ele assiste atentamente. Em seguida, o trambiqueiro furta uma bicicleta e tenta enganar um comerciante para que este a compre. Com o dinheiro da venda do produto roubado, Lou compra seus primeiros equipamentos de filmagem – diga-se de passagem - de qualidade bem inferior ao que as pessoas do ramo costumam utilizar. Em toda a narrativa esse mesmo comportamento de trapaça vai fazer com que o fanfarrão se dê bem na venda do material que ele passa a filmar, que, por sua vez, não deixa de ser produto de “roubo” e invasão de privacidade.

Por fim, ele consegue trocar a bicicleta roubada em um rádio – que configura na mesma frequência usada pela polícia – e uma câmera. Então começa a se aventurar pela noite. Sem nenhuma noção do que pode ou não expor, em sua primeira filmagem ele “invade” o ambiente que aparenta ser o de uma discussão familiar entre marido e mulher. A câmera parece ser o instrumento de sua agressividade e fica apontada para as pessoas semelhante a uma arma de fogo. E embora a primeira tentativa tenha sido frustrada, ele consegue filmar muitos outros casos semelhantes e de maior gravidade. Afinal, a especialidade deste tipo de jornalismo é tornar pública a situação constrangedora das pessoas.

A forma como o jornalismo policial é retratado no filme é vivido na realidade: há sempre os mocinhos e os vilões, que dependendo de como a história é contada – sempre de maneira apelativa, mais parecida com cena de novela – há os absolvidos e os condenados. Isso porque a mídia ajudou a sociedade a formatar padrões e encaixar todos dentro deles, onde uns são aceitos e outros devem viver à margem, como excluídos.

Empoderada de um discurso de que “a mídia tudo pode”, essa imprensa marron³ muitas vezes se sustenta da intromissão na vida privada e faz recortes bem superficiais da realidade. Vendo sob essa perspectiva, a preocupação dos teóricos da indústria cultural estava na

³ Termo de cunho pejorativo usado no Brasil para indicar jornais ou jornalistas que trabalham com notícias sensacionalistas.

maneira como os espectadores iriam absorver o conteúdo difundido por essa indústria. Quando Theodor Adorno publica em 1947 o texto “A indústria cultural – o iluminismo como mistificação das massas”, ele deixa bem claro sua preocupação com o consumo de bens culturais:

A atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural de hoje não tem necessidade de ser explicada em termos psicológicos. Os próprios produtos, desde o mais típico, o filme sonoro, paralisam aquelas capacidades pela sua própria constituição objetiva. Eles são feitos de modo que a sua apreensão adequada exige, por um lado, rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, e por outro é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador, se ele não quiser perder os fatos que rapidamente se desenrolam a sua frente (ADORNO; 2002, p.16).

Alguns anos depois, já na década de 1960, Adorno participa de alguns debates transmitidos pela rádio Hessen na Alemanha junto a Helmut Becker – na época, diretor do Instituto de Pesquisas Educacionais da Sociedade Max Planck, em Berlim. E visto como muito radical em suas críticas aos meios de comunicação de massa, ele é questionado sobre a influência da TV e até mostra uma visão menos apocalíptica do que os educadores de sua época, mas ainda assim, reforça a necessidade de uma formação política e educacional antes de se expor ao conteúdo ideológico de qualquer programa de televisão:

Por um lado é possível referir-se à televisão enquanto ela se coloca diretamente a serviço da formação cultural, ou seja, enquanto por seu intermédio se objetivam fins pedagógicos: na televisão educativa, nas escolas de formação televisivas e em atividades formativas semelhantes. Por outro lado, porém, existe uma espécie de função formativa ou deformativa operada pela televisão como tal em relação à consciência das pessoas, conforme somos levados a supor a partir da enorme quantidade de espectadores e da enorme

quantidade de tempo gasto vendo e ouvindo televisão. Contudo, é importante ressaltar que as pesquisas ainda não encontraram uma resposta específica à pergunta tão popular nos Estados Unidos: “*What television does to people?* (Que efeitos a televisão provoca nas pessoas?)” (ADORNO; 1995, p. 76).

Para Adorno, a TV poderia cumprir um importante papel educacional se se propusesse a investir no conteúdo cultural e intelectual. No entanto, há também uma função deformativa cumprida por esse meio de comunicação dada pela semiformação. Sabendo, pois, que o jornalismo sensacionalista não tem viés educativo, mas sim, a explícita intenção de causar “sensações” diante dos horrores provocados pelo homem contra o próprio homem, podemos incluí-lo como um dos conteúdos deformativos da TV. E quanto aos efeitos provocados pela televisão, questionado por Adorno (1995), talvez o setor publicitário já tenha a resposta, afinal, esse não é mais um campo desconhecido para os investidores da comunicação. A televisão é o meio de comunicação mais comum e acessível em países em desenvolvimento como o Brasil, em que as camadas marginalizadas ainda têm pouco acesso a outros meios, como a internet. Sabendo tão bem o quanto é vendável e dá audiência colocar violência no ar, esse se tornou um ramo comercial de consumo da televisão brasileira.

O CONSUMO DO TELEJORNALISMO POLICIAL E A INDÚSTRIA DA COMUNICAÇÃO

A linguagem informal, cheia de jargões, às vezes até mesmo debochada, por algum motivo aproxima uma grande parcela de telespectadores desse tipo de conteúdo policialesco. Desde os anos 1990 (OLIVEIRA, 2007, p. 53) o Brasil copiou essa fórmula de sucesso nos Estados Unidos: os programas policiais. A importação norte-americana foi adotada depois que esses programas se mostraram líderes de audiência e de venda de publicidade. Copiar formatos de sucesso de vendas é uma característica da indústria cultural, em que o que é produzido não precisa levar em conta seu papel social ou educativo, o produto precisa apenas atender às demandas de mercado e agradar a grande massa: “Os clichês seriam causados pelas necessidades dos consumidores: por isso seriam aceitos sem oposição” (ADORNO, 2002,

p. 9). As pesquisas de audiência norteiam em que se deve investir para continuar ganhando. Não é à toa que programas desse tipo tenham mais tempo de produção no ar e tem até mais profissionais dedicados a torná-lo cada vez mais atrativo.

Analisando a influência do capital em todo o processo produtivo das sociedades modernas, a indústria da comunicação vive sob o jugo desse tipo de pensamento burguês, em que os negócios sempre falam mais alto. Ao pensar os fenômenos de mídia e a cultura de mercado, o frankfurtiano Theodor Adorno faz uma crítica ao modo de consumir capitalista e à exploração mercantil da cultura quando diz que:

O cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios, lhes serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos (ADORNO, 2002, p. 8).

Embora o contexto econômico e industrial em que se encontravam os frankfurtianos como Adorno fizesse parte de uma realidade que predominavam, como meios de comunicação e produção de conteúdo cultural e informativo, o rádio e o cinema, a lógica de mercado capitalista não mudou. Logo em seguida vieram a televisão e a internet que, por sua vez, também são produtores em massa de informações e de cultura.

Os que encaram como ultrapassada a Teoria Crítica proclamada pelos frankfurtianos estariam, como diz Costa (2001), equivocados quanto ao real objetivo das críticas lançadas por Adorno aos poderes autoritários e não exatamente às novas tecnologias. Isso porque até mesmo os mais recentes estudos da ciência também relacionam progresso tecnológico e emancipação humana: “as esperanças depositadas no projeto humanista convivem, de forma ambivalente, com a exclusão tecnológica, com a desigualdade econômica e com a semiformação cultural [...]” (COSTA, 2001, p. 107).

E embora a teoria não compreenda mais o mesmo contexto tecnológico de quando foi criada, conceitos cunhados sobre a racionalidade técnica permanecem tão atuais quanto há quase um século, quando surgiram as primeiras publicações sobre a indústria cultural. Um exemplo disso é o avanço tecnológico e “a pauperização da qualidade das mensagens televisivas” (COSTA, 2001, p. 109).

A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter repressivo da sociedade que se autoaliena. [...] Por hora a técnica da indústria cultural só chegou à estandardização e à produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social. Mas isso não deve ser atribuído a uma lei de desenvolvimento da técnica enquanto tal, mas à sua função na economia contemporânea. A necessidade, que talvez pudesse fugir ao controle central, já está reprimida pelo controle da consciência individual (ADORNO; 2002, p. 9).

A indústria cultural, assim como reproduz as obras de arte e as torna acessíveis – embora perdendo sua aura – banaliza fatos e acontecimentos, como a violência, por exemplo. Quem ainda se choca ao ver acidentes, assassinatos, abuso de poder policial? Apenas aqueles que se resguardam das imagens produzidas pela indústria cultural, pois esses ainda não interiorizaram tais imagens. Embora Adorno falasse em suas obras sobre a arte ser massificada, o mesmo passou a ocorrer com as cenas de violência.

Na indústria da violência midiática, quanto mais violenta a história, melhor. Quanto mais repercussão, mais pode e deve ser explorada. E a lógica financeira é, portanto, esgotar o assunto, cavar cada minúcia de forma incessante, até que o fato fique saturado e canse o público. Outra coisa: quanto mais chocante, mais interessante. Isso faz lembrar bem uma das cenas do filme em que o personagem Lou Bloom vai vender pela primeira vez o conteúdo que ele gravou durante a madrugada. Ao chegar à emissora, ele oferece as imagens e diz que o concorrente não vai ter as mesmas filmagens que ele, pois foi ele quem chegou mais perto da vítima ensanguentada, ou seja, o

que ele filmou vai chamar muito mais atenção. A editora de imagens chama então o editor de conteúdo, mostra as imagens fortes e diz: "É a manchete. Quero que edite e faça um resumo da filmagem. Quero uma chamada para passar às 5h e às 5h30. E eu quero um aviso antes da exibição". O editor de conteúdo então pergunta: "Vai mostrar isso?" Ela então diz que é só um aviso e o editor diz que é exagero. Mas ela reafirma que precisa daquele tipo de imagens todos os dias, embora o editor de conteúdo conteste que as pessoas verão isso no café da manhã. Mas, por que ela quer que as pessoas vejam isso? Ela responde que isso vai fazer com que as pessoas passem o dia comentando sobre o assunto no trabalho.

Interessante como funciona essa indústria não é mesmo? O tempo livre que supostamente as pessoas usam com liberdade, em que veem e fazem o que querem, não é tão livre assim, pois há uma ideologia ditando o que elas verão e comentarão ao longo do dia no trabalho. Como disse Adorno (2002), ao escrever, em 1969, o texto *Tempo Livre*, essa ideia de que cada um dita o que quer fazer fora do expediente do trabalho é, na verdade, uma enganação:

[...] o tempo livre dependerá da situação geral da sociedade. Mas esta, agora como antes, mantém as pessoas sob um fascínio. Nem em seu trabalho, nem em sua consciência dispõem de si mesmas com real liberdade. Até mesmo aquelas sociologias conciliadoras que utilizam o conceito de papéis como chave reconhecem isso, enquanto, como sugere esse conceito de papéis tomado do teatro, a existência que a sociedade impõe às pessoas não se identifica com o que as pessoas são ou poderiam ser em si mesmas. Decerto, não se pode traçar uma divisão tão simples entre as pessoas em si e seus assim chamados papéis sociais. Estes penetram profundamente nas próprias características das pessoas, em sua constituição íntima. Numa época de integração social sem precedentes, fica difícil estabelecer, de forma geral, o que resta nas pessoas, além do determinado pelas funções (ADORNO, 2002, p.103-104).

De fato, em nosso “tempo livre” não dispomos tanto quanto achamos que dispomos de nós mesmos; fomos engolidos por tantos papéis sociais que não há mais como nos livrarmos de tantas funções. E aquele pequeno intervalo que nos resta entre um “personagem” e outro – com a licença da linguagem do teatro – somos influenciados a consumir o que a grande maioria das pessoas consome, o que a indústria oferece. Os telejornais policiais, por exemplo, sabem servir um banquete de desgraças regado a muito sangue que entretém um público afeito a esse tipo de conteúdo, que paga por esse horário comercial a cada vez que liga a TV para dar audiência a programas do tipo. Segundo Adorno (1995), a estrutura de controle da produção capitalista faz com que os consumidores e trabalhadores sucumbam sem resistência ao que lhes é oferecido.

Depois que Lou vende suas primeiras imagens amadoras para o telejornal da manhã, ele conversa com a editora para saber o que de fato interessa a eles. Após o diálogo rápido pelos corredores da emissora – porque o modo de produção requer mesmo agilidade e a perda de tempo é inadmissível – a conclusão que ele chega é a de que não importa o acidente ou o crime, o que vale é ter sangue. Acontecimentos de menor relevância, sem vítimas, não interessam à imprensa porque não causam impacto no público, acostumado a ver isso todos os dias em todos os meios de comunicação. Para que Lou consiga perceber o que rende naquele noticiário, a editora diz que ele deve imaginar o jornal como uma mulher com o pescoço cortado correndo pelo meio da rua pedindo socorro. E nada parece ser mais chocante, apelativo e sensacionalista diante dessas palavras.

Quando cada desgraça passa a ser comemorada e Lou melhora de vida com esse negócio de registrar tragédias, ele passa a fazer de tudo em nome do crescimento de seu empreendimento, afinal ele é o trapaceiro de sempre, sua alma suja e contaminada pelo desejo de sucesso e ascensão financeira lhe diz que tudo é válido em nome dos negócios, inclusive causar o acidente de um colega de trabalho e a morte de outro. A falta de escrúpulos e de limite entre o que é certo e errado mostra o que o excesso de individualização pode fazer na sociedade.

Para Adorno e Horkheimer, o Iluminismo, ao trazer razão para a humanidade e livrá-la de seus medos e mitos – em parte – deu surgimento a uma nova era de esclarecimento, que deveria ter trazido

emancipação ao homem e fazê-lo mais humano. Mas não foi bem isso que aconteceu. Fomos invadidos pela racionalidade, pela técnica, e o saber passou a subjugar esse homem “livre”. Na verdade, o saber virou instrumento de poder nas mãos do capitalismo para gerar lucro e dominar os outros.

O saber que é poder não conhece nenhuma barreira, nem na escravização da criatura, nem na complacência em face dos senhores do mundo. [...] A técnica é a essência desse saber, que não visa conceitos e imagens, nem o prazer do discernimento, mas o método, a utilização do trabalho de outros, o capital. [...] O que os homens querem aprender da natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens. Nada mais importa. Sem a menor consideração consigo mesmo, o esclarecimento eliminou com o seu cautério o último resto de sua própria autoconsciência (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 18).

Dominar a técnica passou a ser o padrão do mundo esclarecido, livre dos mitos e medos, mas aprisionou o homem em um sistema de escravização semelhante, pois esse homem tem plena consciência, e não mais ignorância, de que faz parte de um sistema em que ele continua a ser instrumento nas mãos de seus semelhantes. Em uma das cenas de “O abutre”, o cinegrafista *freelancer*⁴, que no início da trama filma a cena do acidente envolvendo uma mulher, sofre um acidente premeditado por Lou, que ao chegar ao local do acidente filma o colega concorrente em todos os ângulos possíveis. Mas é quando o cinegrafista vê a lente apontada para o seu rosto – totalmente ensanguentado – que ele se choca e parece sentir-se aterrorizado pela invasão. Sim, dessa vez ele estava do outro lado da história e sentiu na pele o que é ter a própria desgraça sendo explorada para a venda em canais de TV. E claro que, o caráter de Lou se revela corrompido demais para se aterrorizar pelo que acabou de provocar e ainda tem a audácia de se aproveitar da situação.

O ápice do longa-metragem se dá em um momento parecido com este, quando Lou invade uma propriedade em que houve um

4 A palavra em inglês é usada no Brasil para se referir a profissionais autônomos.

tiroteio e chega a filmar os homens responsáveis pelo crime na casa de uma família. Ele comete uma série de crimes para conseguir as imagens que quer, como invadir a casa para filmar tudo o que for possível antes de acionar a polícia. Ele guarda parte das imagens que revela a fuga dos atiradores e com essas imagens passa a tramar a prisão dos bandidos de forma que ele consiga filmar tudo com exclusividade. Sua ascensão na carreira vale qualquer coisa, inclusive a vida de pessoas inocentes que ficam no meio do fogo cruzado entre policiais e bandidos e ainda, a vida de seu assistente.

CONCLUSÃO

É inquietante pensar que parte do mundo consome quaisquer formas de entretenimento ou produtos midiáticos, incluindo o telejornal policialesco capaz de dessensibilizar pela barbárie numa "busca tresloucada pelo anômalo" (COSTA, 2001, p. 112). A indústria cultural entrega produtos de fácil consumo para um público pouco exigente no quesito "conteúdo intelectual", porque esse modo de produção está mais preocupado em oferecer recursos tecnológicos do que investir em "esclarecimento" político, filosófico, social, entre outros. Assim também fica mais fácil construir e divulgar uma realidade montada, recortada de acordo com o que os grupos dominantes querem.

A repetição na forma de reportar os fatos, outra característica da indústria cultural, está presente nesse tipo de jornalismo que pseudoinforma os telespectadores. Como mostrado na longa, não é preciso muito esforço intelectual para colocar no ar as informações de tragédias, na verdade elas basicamente respondem às mesmas perguntas superficiais de informar "quando", "porquê", "como", "onde", "quem" e "o quê". O aprofundamento das causas da violência, por exemplo, não tem muita importância em ser exibido na TV, afinal isso requer raciocínio e pensamento crítico, o que não é bem esse o objetivo da indústria cultural. O que ela quer mesmo é que seu produto chame a atenção, e nada melhor para prender a atenção desse público do que como disse Lou: "mostrar sangue".

A indústria cultural não contém códigos de consumo, como a literatura, a música clássica, entre outros, que requerem a posse de capital cultural, por isso ela é tão vendida e consumida. E que danos a falta de formação causa à sociedade? Em particular nos consumidores

do jornalismo policial, há a criação de estereótipos como, por exemplo, de que certa classe social é a causadora da desordem pública, quando na verdade esse jornalismo poderia questionar os problemas de forma mais profunda e mostrar que há outros fatores determinantes para o desenvolvimento da revolta, do crime e da violência. Outros prejuízos podem ser incluídos no rol, como a criação de estigmas e a banalização da violência.

Quando é perceptível a exibição da tragédia pela tragédia, a violência pela violência, o crime pelo crime, etc. percebe-se que Adorno (1995) profetizou a sociedade moderna ao falar sobre o Esclarecimento, quando reconheceu que a educação vigente não serviu mesmo para a emancipação do homem, mas para a barbárie.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida; traduzido por Julia Elisabeth Levi ... [et al.] – São Paulo: Paz e Terra, 2002.

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

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

BAUMAN, Zigmund. **Estado de crise**. Tradução: Renato Aguiar. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

_____. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

COSTA, Belarmino Cesar Guimarães da. **Barbárie estética e produção jornalística: a atualidade do conceito de indústria cultural**. In: *Educação & Sociedade*, ano XXII, nº76, Outubro/2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v22n76/a07v2276.pdf> > Acesso em: 13 de março de 2018.

OLIVEIRA, Dannilo Duarte. **Jornalismo policial na televisão: gênero e modo de endereçamento dos programas *Cidade Alerta, Brasil Urgente e Linha Direta***. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Bahia, p.205, 2007.

SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold. **Simmel e a modernidade**. Brasília: UnB. 1998.

THE FUTURE BELONGS TO THE MAD

FROM MASTERMIND GEORGE MILLER

TOM HARDY

CHARLIZE THERON

MAD FURY ROAD MAX



Cartaz do filme Mad Max: Fury Road (Mad Max: Estrada da Fúria). Direção: George Miller. Roteiro: George Miller, Brendan McCarthy, Nick Lathouris. Co-produção: Warner Bros. Pictures, Village Roadshow Pictures, Kennedy Miller Productions. EUA, 2015.

por Jeanemeire Eufrásio da Silva

SUJEITO, CINEMA E MODERNIDADE:

***A representação do feminino em Mad Max
- Estrada da Fúria***

RESUMO

Dirigido por George Miller, *Mad Max: Estrada de Fúria* é um filme de ação de 2015. Três décadas depois do primeiro filme da Franquia, o quarto filme traz em seu elenco Tom Hardy, que substitui Mel Gibson, e Charlize Theron, interpretando Furiosa. O vencedor de seis das dez indicações traz a Imperatriz, mesmo sendo interpretada por Charlize, símbolo dos padrões de beleza, loira, olhos claros, magra, e sendo considerada uma das atrizes mais bonitas de Hollywood, como representação performada com características socialmente ditas como masculinas. Este ensaio crítico mostra como questões abordadas do filme são silenciadas pela indústria cultural, podendo levantar questões não conformistas e desafiando as leituras preferenciais.

Palavras-chave: Indústria Cultural; Capitalismo; Feminismo.

INTRODUÇÃO

Todas as redes de mercado e as normas de ação econômicas estão sujeitas aos indivíduos que as consomem. O fabricante que não seguir essa linha de pensamento está fora do mercado e esse *espírito capitalista* norteia as práticas mercadológicas e o comércio passa a adaptar a qualidade dos produtos exclusivamente às necessidades e desejos do público consumidor para agradá-lo (WEBER, 2004). Ao estudarmos as tendências evolutivas da Arte, nesse sistema capitalista formado, entendemos que a relação oferta e procura norteia majoritariamente o mercado. Se há uma alta no público consumidor ou se determinado público expressa uma significativa procura por determinados serviços ou produtos o mercado estará lá, pronto para atendê-lo.

Com o cinema não seria diferente. Tendo conquistado um lugar próprio nos procedimentos artísticos, sendo considerado a Sétima Arte, ele integra os elementos de todas as artes. O público que o consome é o mais variado possível, sendo os gêneros cinematográficos diversificados, além das faixas etárias que atinge e as classes sociais que integra. O filme, dentro desse contexto cinematográfico, é produto de um sistema maior, o da Indústria Cultural.

De início, o cinema veio como mero avanço tecnológico que conseguia exibir segundos ao juntar vários *frames*, e só depois incorporou outras artes e a linguagem para compor toda a produção. Foi quando em 1905 tornou-se lucrativo a empresários que exibiam em salas pequenas, vídeos de 5 a 10 minutos. O ingresso custava um níquel e deu nome aos *nickelodeons*, esses pequenos espaços muitas vezes abafados e rústicos que as pessoas pagavam para assistir, às vezes em pé, os filmes produzidos. O preço atingia a população com poder aquisitivo baixo de bairros operários de cidades norte-americanas, marcando o início de uma atividade cinematográfica industrial.

A partir disso, os filmes começam a ter narrativa cinematográfica, construindo enredos, personalidades psicológicas mais definidas, intenções e motivações. Paralelo a isso acontece uma organização, regulamentação e industrialização do cinema. As novas construções narrativas são utilizadas para atrair o público de classe média, sem esquecer o de classe baixa. Com o decorrer do tempo acabam atingindo todas as classes.

Nesse início, os filmes possuíam uma carga de estereótipos raciais (caipiras, religiosos, de mulher, imigrante, trabalhador, etc.), com um alto teor de teatralidade. Os primeiros gêneros das filmagens se dividiam basicamente entre ficção e documentários (realidade). As produções seguiram aumentando para atingir a demanda dos exibidores e as empresas começam a sentir a pressão do Estado e de grupos organizados quanto a temas abordados.

De diretores, que eram em sua maioria cinegrafistas e editores, as produções contavam com uma equipe minúscula e colaborativa, até se transformar em todo um sistema de divisão de trabalho e especialização de funções. A racionalização do processo foi aumentando gradativamente e críticos começaram a tecer opiniões sobre a forma de produção cinematográfica, na qual os filmes não estavam preocupados com a narrativa e sim em prender a atenção do espectador, sendo o cinema organizado especificamente em moldes industriais.

Em 1917, a maioria dos estúdios norte-americanos já se concentrava em Hollywood e a produção de longas-metragens já tinha começado com os filmes europeus. O lucro e o sucesso convenceram a indústria americana a produzir filmes com uma hora ou mais. Todas as mudanças desde a origem do cinema envolveram questões econômicas. Logo depois houve o crescimento expressivo da produção alemã, que exerceu grande contribuição para a produção do cinema, principalmente a técnica e construção de narrativas, quando envolveu explicitamente questões políticas na produção cinematográfica, além dos documentários, trazendo para a ficção as realidades sociais.

Considerando o cinema desde sua base até as produções que passaram a refletir sintomas sociais, mostra-se uma constante mutação, porém com algumas peças essenciais. Os filmes, buscando representar uma realidade, através de identidades e de identificação com o público, adotam linhas e gêneros que tentam tocar todos os 'gostos'. Tendo um viés econômico por trás, as mesmas críticas morais feitas pelo Estado e por grupos sociais passam a ser encaradas e contornadas na tentativa de minimizá-las e até atrair certos públicos para o consumo da produção hollywoodiana.

Temáticas em alta, como o racismo ou o feminismo, trazem filmes com protagonismo nessas áreas e acabam agradando aos

críticos em geral. Mas será que há realmente uma produção voltada para essas temáticas? Existem filmes que fazem sucesso, indicados ao Oscar, de grande circulação, publicidade e aceitação midiática, atendendo aos requisitos das grandes produções e mesmo assim conseguem representar grupos específicos, minorias?! Esse é o principal questionamento levantado sobre o filme Mad Max: Estrada de Fúria.

Aclamado pela crítica e caracterizado como feminista, o filme traz representações de mulheres e um protagonismo feminino que faz parte de uma nova Hollywood, colocando a mulher como heroína e atingindo critérios como favoritismo, públicos de esquerda e levantando questões de dominação do homem sobre a mulher. O longa teve dez indicações ao Oscar, levando seis prêmios para casa. Apesar do protagonismo feminino defendido pelo enredo e aclamado pela academia, pode-se observar uma contradição quando na categoria de maior destaque na premiação (melhor diretor), somente homens foram indicados na categoria, em 2015, ano do filme.

O objetivo desta 'resenha' é responder se realmente existe uma nova Hollywood preocupada com questões sociais, com premiações inclusivas de gênero, empoderamento feminino, representatividade, ou se seria apenas um discurso distorcido para atingir a todos os gostos, visando mais uma vez agradar todas as classes.

A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM "MAD MAX: ESTRADA DE FÚRIA"

A franquia Mad Max foi totalmente criada e dirigida pelo diretor australiano George Miller, que em 1979 mostra uma Austrália distópica em um futuro não especificado, e contava a história do policial Max Rockatansky tentando manter a ordem em uma sociedade comandada por motoqueiros. Mas, quando sua esposa e filho são assassinados, ele procura fazer justiça com as próprias mãos. Nessa época, a casa australiana de produção de filmes, Kennedy Miller Mitchell, onde George Miller é cofundador, passa a ter contatos em Hollywood e trabalhar também nos EUA.

Mad Max teve sequência em 1981, com o suporte de um grande estúdio de Hollywood, o Warner Bros, sendo considerado o melhor

da série. Em 1985, chegou Mad Max 3 – Além da cúpula do trovão. 30 anos depois, Miller cria Mad Max – Fúria da Estrada. O filme começa com Max sendo pego pelos soldados de Immortan Joe, que domina a Cidadela, porém não se concentra nesse enredo. Logo depois aparece Imperatriz Furiosa e o filme gira em torno dela tentando libertar outras mulheres do tirano.

Aclamado pela crítica como feminista, é interessante observar o lado político por trás desse crescimento e desse reconhecimento de um público como consumidor. Ao nos trazer um filme como Mad Max: Estrada de Fúria, com uma nova roupagem e personagens novos, o mais recente longa da franquia ainda carrega conceitos que a própria corrente feminista nega e critica.

Mad Max recebeu dez indicações ao Oscar, chegando a ganhar seis prêmios, o que gerou opiniões divergentes do público. Estamos falando de um *blockbuster hollywoodiano*, que começou a enxergar o feminismo como algo rentável em alguns aspectos, devido à bandeira ter ganhado espaço, inclusive entre atrizes americanas. O filme foi feito para atrair mulheres que cresceram gostando de filmes de ação, ou que procuram um protagonismo feminino, uma heroína que salve no lugar de estar em perigo e sempre à espera de ser salva.

Além da franquia Mad Max, também existe um jogo de ação/aventura, lançado quatro meses depois do filme, e uma HQ, lançada também após o filme.

Alguns filmes e séries de ficção científica ou de ação já contêm elementos feministas e levantam questões sobre gênero, reprodução e poder político. O nome da Imperatriz Furiosa não está no título do filme, mas a personagem aparece em um número de quadros maior que o próprio Max.

O objetivo principal de Furiosa é libertar as mulheres e levá-las à vila onde nasceu e foi sequestrada quando criança. Nessa perspectiva de fuga, Imperatriz Furiosa pede ajuda de Max para salvar as outras mulheres. Charlize Theron, que interpreta a Imperatriz Furiosa, em entrevista¹, também falou sobre o elemento feminista do filme: “Eu

¹ <http://prosalivre.com/charlize-theron-fala-sobre-mad-max-e-fazer-parte-de-um-filme-de-acao-feminista/>

senti isso muito forte quando terminamos de gravá-lo”, contou a atriz ao *Entertainment Weekly*:

O que tocou forte nele é a importância que as mulheres têm nesse mundo de sobrevivência. É perceptível como a geração mais nova de mulheres foi representada, minha geração foi representada, e essa geração de mulheres mais velhas foi representada. Fiquei feliz de ser uma garota com peitos e fazer parte disso.

Logo em seguida ela afirma que pediu para raspar a cabeça para parecer com os soldados do Immortan Joe.

No primeiro quadro em que Furiosa aparece, aos seis minutos de filme, ela está de costas, e nota-se o cabelo curto, raspado, onde o *zoom* é na sua nuca. Na cultura oriental é comum a “garota-príncipe”, aquela que assume uma performance de gênero masculinizada. O travestismo por um lado discute a naturalização dos papéis de gênero, mas por outro lado não rompe totalmente certos padrões sexuais impostos pela sociedade (SILVA, 2015).

Quando Furiosa é apresentada, no primeiro *take* em que aparece seu rosto, nota-se o efeito preto cobrindo seus olhos, comum a todos os guerreiros de Imortan Joe, uma tatuagem e um protótipo no lugar de seu braço esquerdo. É interessante observar aspectos exageradamente masculinos como o corte do cabelo e a necessidade de esconder traços físicos femininos, como os seios.

É importante observar que essa representação da heroína, que sai em busca de salvar outras mulheres, reflete na representação que a indústria cultural constrói como produto cultural. Outro importante apontamento são os estudos sobre gêneros, que desvinculam o caráter biológico e passam a entender características de homem e de mulher como sendo histórica e socialmente construídas (BEAUVOIR, 1980). Características atribuídas a homens e mulheres são usadas social e culturalmente para diferenciar os sexos. Dentre essas características estão a roupa e o corte de cabelo. No filme, Imperatriz sai desse padrão feminino e se encaixa totalmente no masculino, atendendo aos dois públicos.

As outras mulheres que aparecem junto com Furiosa não apresentam características masculinizadas, são mulheres dentro dos padrões de beleza hegemônicos, magras, com roupas que mostram partes do corpo, porém são mostradas com características físicas frágeis, com gritos em cenas de ação e excessivamente emotivas. O grupo das cinco noivas, que num primeiro momento aparecem perdidas no deserto e demonstram o oposto de Furiosa, que cobra delas iniciativa e solidariedade, é formado majoritariamente por modelos, que também são atrizes, como é o caso de Rosie Huntington, Riley Keough, Abbey Lee e Courtney Eaton.

Já a Imperatriz, mesmo sendo interpretada por Charlize Theron, símbolo dos padrões de beleza (loira, olhos claros, magra e considerada uma das atrizes mais bonitas de Hollywood), é performada com características socialmente ditas como masculinas.

As outras mulheres presentes no filme são escravizadas por Immortan Joe, que as prende a máquinas onde são ordenhadas. Imperatriz é sua máquina de guerra, ou seja, as mulheres neste futuro distópico também são encaradas como animais, como mercadorias. Já as Vulvalinis são um clã que restou da vila formada só por mulheres.

Não se ignora o fato de *Mad Max: Estrada de Fúria* tratar sobre questões de dominação masculina, escravização sexual ou das mulheres enquanto produtos, mostrando que a objetificação das mulheres está ligada à violência propagada contra elas. No filme existe sonoridade, mas estereotipar comportamentos e um perfil masculino para ser vista com alguém forte, como líder, traz um conceito histórico e socialmente construído de que as mulheres para serem consideradas fortes devem apresentar características andróginas.

Por ser um filme hollywoodiano, faz parte de uma produção cultural contemporânea, um sistema único, submetido ao poder absoluto do capital, mostrando que por mais que o filme tente ser diferente, "toda cultura de massa é idêntica" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 2) e o cinema é um negócio que utiliza uma ideologia destinada a legitimar sua produção. A construção de um novo discurso direcionado a questões feministas é apenas uma mesma produção com novos efeitos, como explicado por Adorno e Horkheimer:

A compulsão permanente a produzir novos efeitos (que, no entanto, permanecem ligados ao velho esquema) serve apenas para aumentar, como uma regra suplementar, o poder da tradição ao qual pretende escapar cada efeito particular. Tudo o que vem a público está tão profundamente marcado que nada pode surgir sem exhibir de antemão os traços do jargão e sem se credenciar à aprovação ao primeiro olhar. Os grandes astros, porém, os que produzem e reproduzem, são aqueles que falam o jargão com tanta facilidade, espontaneidade e alegria como se ele fosse a linguagem que ele, no entanto, há muito reduziu ao silêncio. Eis aí o ideal do natural neste ramo. Ele se impõe tanto mais imperiosamente quanto mais a técnica aperfeiçoada reduz a tensão entre a obra produzida e a vida quotidiana (1985, p. 5).

Observa-se isso no discurso do diretor George Miller, que enfatiza a participação de Eve Ensler, autora do livro e da peça *“Monólogos da Vagina”* e fundadora do V-Day, uma organização que luta contra a violência a mulheres e crianças, a qual prestou consultoria ao filme para a criação das personagens das noivas. E fala também em entrevista² que pediu a Margaret Sixel — a esposa — para colaborar na edição. Então a participação dessas mulheres foi crucial para a produção do filme, embora devamos contar com mais mulheres dirigindo, produzindo e editando filmes, assim, talvez, alcancemos cada vez mais diversidade, até mesmo em Hollywood.

Essa sensação de conquista política e de espaços na civilização industrial desenvolvida gera uma satisfação do público, o que “gera submissão e enfraquece a racionalidade do protesto” (MARCUSE, 1973, p. 85). Embora Marcuse falasse sobre liberdade sexual, essa sublimação de uma ideologia feminista no filme acaba suprimindo a causa enquanto se inclina diante dela.

² Disponível em <<https://www.vanityfair.com/hollywood/2015/05/mad-max-fury-road-george-miller-interview>> Acesso em: 29 dez. 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se a intenção foi representar a mulher como ela é vista na sociedade, e reproduzir esses padrões sociais que as teorias feministas buscam desconstruir, no caso, simbolizar essa exploração do corpo da mulher e da aceitação dela como heroína, indo de encontro a alguns filmes e quadrinhos de super-heróis que hipersexualizam a heroína, Mad Max vai do lado oposto, quase dicotômico. A mulher não é representada como um ser frágil, objeto de prazer e reprodução, mas um ser que para ser forte precisa assumir um papel sem emoções, de um robô, quase ciborgue, para que seja aceita como alguém capaz de salvar as donzelas, que precisam ser salvas.

Imperatriz Furiosa é todo o estereótipo de heroína forte que conhecemos: masculinizada, andrógina, assexual. Uma personagem feminina fora de um padrão, mas dentro de outro. Sem considerar o enredo que, em parte exigia essa masculinização, o fato é o sucesso do filme, altamente comercial, buscando agradar a públicos diferentes, a exaltação de uma temática específica, buscando agradar um público determinado, embora não saia dos critérios que a academia do Oscar exige e que as produções de Hollywood esperam.

Embora seja boa a repercussão, o reconhecimento e até ver a reação de alguns homens ao verem uma mulher protagonizar um filme, salvando outras mulheres e deixando homens para trás no deserto, categorizar que apenas uma mulher masculinizada poderia fazer isso pode acentuar ainda mais preconceitos e estereótipos sociais e de gênero.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T., HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento:** fragmentos filosóficos. 2 ed. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. **Dialética do esclarecimento.** Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BEAUVOIR, S. de. **Segundo sexo.** Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difel, 1970.

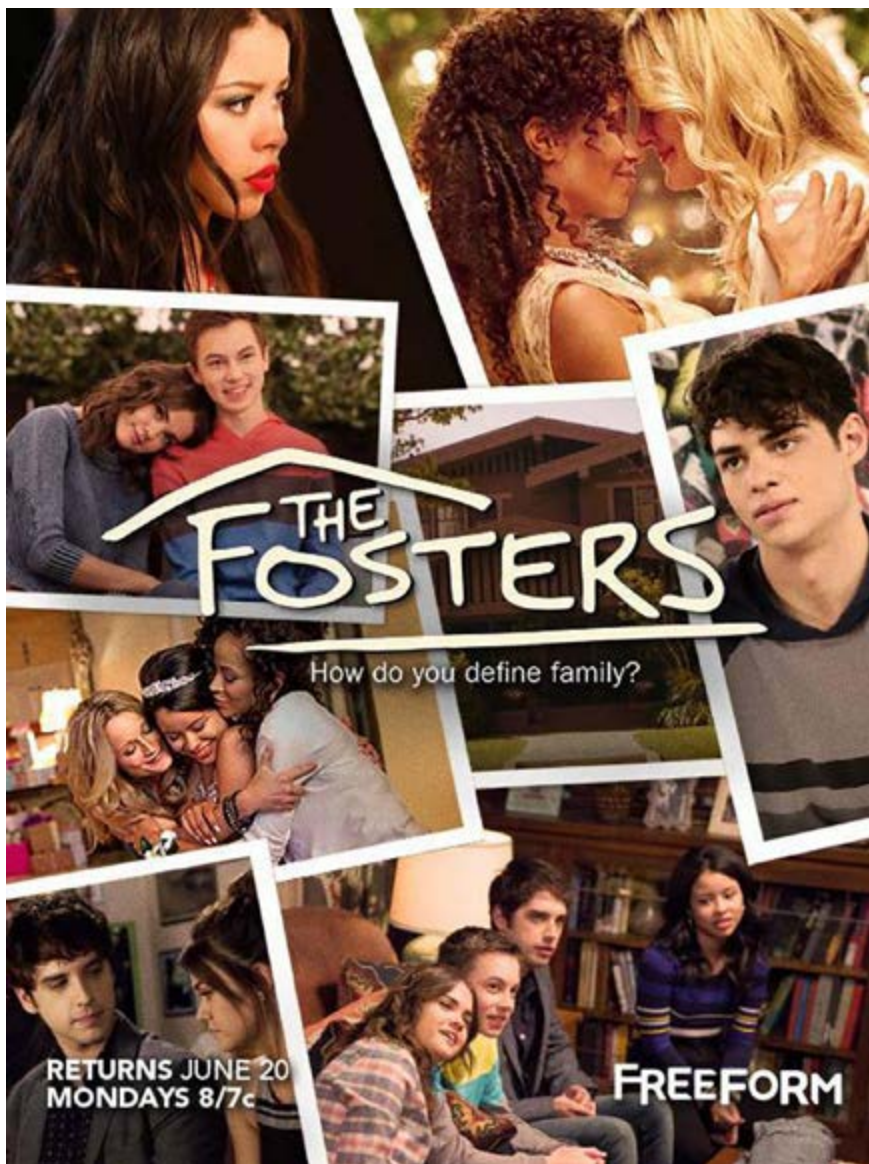
MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial:** o homem unidimensional. Tradução de Giasone Rebuá. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

MASCARELLO, Fernando (org.) **História do Cinema Mundial.** Campinas: Papyrus, 2006.

SILVA, Valéria Fernandes da. **A garota-príncipe no shoujo mangá:** discutindo as fronteiras de gênero. In: JÚNIOR, Amaro Xavier Braga. SILVA, Valéria Fernandes (orgs.). **Da Representações do feminino nas histórias em quadrinhos.** Maceió: EDUFAL, 2015.

SILVA, Valéria Fernandes da. **As personagens femininas tipo dos shoujo mangá:** um esboço, 2012. Disponível em <<http://www.shoujo-cafe.com/2012/10/apresentando-as-personagens-femininas.html>> Acesso:14 de dez de 2017.

WEBER, M. Weber, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo.** Antônio Flávio Pierucci (Ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



Poster de divulgação **The Fosters (Os Fosters: Família Adotiva)**. Criadores: **Bradley Bredeweg, Peter Paige**. Co-produção: **Blazing Elm Entertainment, Nitelite Entertainment, Nuyorican Productions, Prodco**. Série de TV, 2013–2018.

por Gessica Raquel Clemente Rodrigues

HOMOPARENTA- LIDADE E ADO- ÇÃO:

A família the Fosters em cena

RESUMO

Este trabalho trata-se de um artigo teórico, que possui como finalidade discutir um dos arranjos familiares emergentes na contemporaneidade, que é a das uniões homoafetivas, e ainda da experiência dessas com a adoção de filhos. Para discutir tal temática, utilizou-se como fundamento teórico tanto a literatura a respeito das novas configurações familiares, como discussões engendradas pelo sociólogo Anthony Giddens, na sua obra "A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas". Esta literatura, por sua vez, dialogou de modo pertinente com as experiências relatadas no primeiro episódio da série "The Fosters", a qual apresenta o dia a dia de uma família homoafetiva, que dentre suas várias peculiaridades, possui também filhos adotivos.

Palavras-chave: Família; Uniões homoafetivas; Homoparentalidade.

INTRODUÇÃO

A família é uma das instituições que mais passou por mudanças ao longo da história, em virtude, principalmente, das transformações ocorridas nas sociedades e culturas (WAGNER, 2011). De modo que, atualmente não se pode mais referir-se às famílias como um modelo normatizado e padronizado, uma vez que existem diferentes configurações familiares (ROSA et al., 2016). Segundo Lévi-Strauss (1956), é conforme o contexto social, a sociedade e a época histórica, que a vida doméstica passa a assumir determinadas formas, o que traz à tona que a família não é uma instituição natural, mas socialmente construída de acordo com as normas culturais. Em decorrência dessas evoluções, Amazonas e Braga (2006, p.177) afirmam:

Ao falar da família, o mais adequado seria nos referir a uma trans-historicidade do laço familiar, ao invés de uma "eternidade" da família. Nunca existiu "a família" e, hoje, principalmente, o que há são "famílias". As transições ocorridas nos âmbitos cultural, econômico, político e social têm afetado essa instituição de uma forma, talvez, jamais vista na História. Entre elas, elencamos: as mudanças demográficas, em especial a maior longevidade humana; a participação crescente da mulher no mercado de trabalho; o divórcio e as organizações familiares distintas da família nuclear tradicional; o controle sobre a procriação a partir dos anticoncepcionais; as transformações ocorridas nos papéis parentais e de gênero.

Desse modo, não há como se realizar uma definição geral de família, pois a mesma foi ganhando historicamente contornos e características, conforme a época e a sociedade. Tendo essas mudanças em vista, assim como a emergência de diversos modelos do que se denomina como família, esse estudo visa discutir um tipo específico dentre esse vasto universo, que é a questão da homoparentalidade e da adoção. Trazendo como embasamento para tal discussão, tanto a literatura a respeito desse tipo de configuração familiar, como também algumas discussões levantadas pelo sociólogo Anthony Giddens, na

sua obra “A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas”. Tais questões teóricas dialogarão ainda, com as contribuições da experiência relatada no primeiro episódio da série “The Fosters”, que trata do dia a dia de uma família homoafetiva, que tem no seu seio filhos adotivos.

Assim, como mencionado anteriormente, diante dessas mudanças no contexto contemporâneo, há um crescente surgimento de arranjos familiares que não se fundamentam mais no modelo tradicional de família biológica, de configuração heterossexual, monogâmica, hierárquica e nuclear. Têm emergido novas formas de relacionar-se e de se vivenciar a parentalidade e, dentre esses novos arranjos, pode-se apontar a monoparentalidade por opção, a pluriparentalidade, homoparentalidade e a adoção (RODRIGUEZ & GOMES, 2012).

As uniões homoafetivas, também chamadas de homoparentalidade, especificamente ganharam lugar nas discussões sociais e na luta pelo seu direito de constituírem famílias. No Brasil o direito à união estável reconhecido pelo Supremo Tribunal Federal (STF) foi conquistado em 2011¹. Em 2013² uma resolução aprovada pelo Conselho Nacional de Justiça (CNJ) obrigou todos os cartórios do país a celebrar casamento entre pessoas do mesmo sexo e a converter união estável em casamento. Tal visibilidade pode ainda ser visualizada no Censo do IBGE, o qual apontou que em 2010 havia no Brasil mais de 60 mil casais homossexuais vivendo junto, o que evidencia a existência de um número considerável de famílias homoparentais (LAURIANO & DUARTE, 2011). Segundo Lauriano e Duarte (2011), essa se tratou da primeira edição do recenseamento do IBGE a contabilizar a população de casais homossexuais que residiam juntos.

No que diz respeito a essa emergência no meio social das relações homoafetivas, em seu trabalho, Giddens ao trazer o estudo realizado por Kinsey et. al (1948 apud, GIDDENS, 1993), já apontava que uma proporção muito grande tanto de homens como de mulheres, já vivenciaram atos homossexuais em algum momento de suas vidas. Esse autor ainda constatou que, apenas “cerca de 50% de todos os homens americanos

1 <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2011/05/supremo-reconhece-uniao-estavel-de-homossexuais.html>

2 <http://g1.globo.com/politica/noticia/2013/05/apos-uniao-estavel-gay-podera-casar-em-cartorio-decide-cnj.html>

eram, em seus termos, 'exclusivamente heterossexuais', ou seja, não participaram de atividades homossexuais, nem sentiram desejos homossexuais" (GIDDENS, 1993, p .23). Tais achados escandalizaram o público da época, que consideravam a homossexualidade como uma patologia e uma forma de distúrbio psicosssexual. Segundo Giddens (1993), isso ainda ocorre, pois muitos ainda a encaram como uma perversão, uma forma não natural, que precisa ser moralmente condenada. Mas, como traz esse autor, o termo perversão desapareceu significativamente do campo da psiquiatria clínica, e a hostilidade que muitos nutriam em relação à homossexualidade passou a não receber mais esse apoio substancial da profissão médica.

Giddens (1993) ao discutir algumas questões históricas, ainda aponta que a "revolução sexual" que houve nos últimos quarenta anos envolve duas questões. Uma delas seria a revolução na autonomia sexual feminina que já tinha antecedentes anteriores, a qual seria uma revolução inacabada (BARBATA EHRENREICH *et. al*, 1987 *apud* GIDDENS, 1993). A segunda questão foi à emergência da homossexualidade, masculina e feminina, as quais demarcaram um novo campo sexual. Ambos teriam relação com o livre-arbitrio sexual reivindicado pelos movimentos sociais da década de 1960, mas essa contribuição não foi direta, mesmo os movimentos tendo facilitado as discussões, as mudanças foram mais profundas do que as desencadeadas por esses movimentos (GIDDENS, 1993).

Atualmente, conforme Giddens (1993), a sexualidade surge como algo que cada pessoa possui, cultiva e não mais uma condição natural preestabelecida, sendo um aspecto maleável, um ponto que liga o corpo, a autoidentidade e as normas sociais. A mesma tem sido descoberta e revelada, e ainda tem possibilitado o surgimento de estilos de vida diversos.

Nessa direção, Giddens (1993) citando Freud (1953), traz o questionamento de como a perversão – que é um dos objetos de estudo de Freud, e que consiste em ações sexuais que são socialmente fortemente condenadas, e muitas vezes formalmente ilegais – mesmo sendo um comportamento que sofre tanta retaliação, ainda assim, atualmente é muito praticado e vivenciado, como é o caso da questão da homossexualidade, que é visto como algo também da ordem do pervertido. Segundo Giddens (1993), alguns sexólogos (o próprio

Freud e alguns dos seus seguidores) contribuíram para isso, quando subverteram as ênfases morais da ideia do que seria perversão, apontando que os traços associados à perversão não eram exclusivos de pessoas ditas anormais, mas algo comum a todas as pessoas. Ainda nessa discussão Giddens (1993, p. 44) traz que:

Expressa de outra maneira, a diversidade sexual, embora ainda encarada como perversão por muitos grupos hostis, saiu dos cadernos de anotações dos registros de casos de Freud para o mundo social cotidiano. Considerado nestes termos, o declínio da perversão pode ser compreendido como uma batalha parcialmente bem-sucedida sobre os direitos da autoexpressão no contexto do Estado democrático liberal. Ocorreram vitórias, mas as confrontações continuam e as liberdades alcançadas ainda poderiam ser plausivelmente coibidas por um movimento reacionário. Os homossexuais ainda enfrentam um preconceito profundamente enraizado e, muito comumente, uma violência aberta. Suas lutas emancipatórias encontram resistências talvez tão profundas quanto àquelas que continuam a obstruir o acesso das mulheres à igualdade social e econômica.

Já no tocante ao tema da adoção, sabe-se que o primeiro microsistema com o qual a criança em desenvolvimento interage é a família (SIQUEIRA & DELL'AGLIO, 2006). Mas, por outro lado, sabe-se que nem sempre é possível para a criança e ao adolescente permanecerem na sua família de origem, pois, algumas famílias biológicas, por motivos diversos, como negligência, violência, drogadição, ou por motivos pessoais e sociais, mostram-se impossibilitadas de cuidarem de seus filhos e acabam por perder o direito legal de serem pais. Nestes casos, há perda do poder familiar pelos pais biológicos, que, conforme o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), ocorre quando há descumprimento injustificado dos deveres e obrigações que cabem a estes.

Segundo Costa e Rossetti-Ferreira (2009), quando as possibilidades de uma criança ou adolescente permanecer em sua

família de origem se esgotarem é preciso buscar a colocação em uma família substituta, na forma de guarda, tutela, adoção ou então em acolhimento institucional. Diante disto, a adoção surge como uma possibilidade satisfatória de constituição familiar, e de satisfação das necessidades de crianças e adolescentes. Para o indivíduo que foi privado da família, a adoção é o meio mais completo de recriar vínculos de afeto (OLIVEIRA & PRÓCHNO, 2010).

Ao abordar essa questão dos laços de parentesco, Giddens (1993) discute que semelhante à questão do gênero, o parentesco também foi considerado como naturalizado e imposto, em que vários direitos e deveres eram criados apenas pelos laços biológicos e de casamento. Contudo, como discute o autor, com advento das instituições modernas, em que temas como divórcio emergem, a família nuclear passa a gerar uma diversidade de novos laços de parentesco, em que se pode perceber uma possibilidade maior de negociação nessas relações, em que a confiança e o compromisso não estão dados, mas precisam agora ser negociados e conquistados. E é nessa possibilidade de laços reconstruídos e conquistados, que a adoção encontra-se.

Nesse sentido, como apontado, uma das possibilidades que emerge dessas crianças/adolescentes serem colocados em família substituta é serem adotados, podendo ser tal adoção por casais homoafetivos. Essa realidade se tornou possível devido aos avanços e as conquistas por parte dessa população, que contribuiu então para que se reformulasse o conceito de família no contexto nacional, e as decisões legais, por sua vez, reafirmaram o desejo de constituir família a partir do reconhecimento da legitimidade dessas uniões (ROSA *et al.*, 2016).

Contudo, é importante que se ressalte que como traz Machin (2016), apesar de a lei trazer essa possibilidade, houve um período que isso por si só não tornava o direito garantido, de modo que, explicitar a orientação sexual muitas vezes acarretava ter seu pedido de adoção negado, já que havia diversas resistências para efetivação desse direito. Pesavam assim nessa situação as concepções de família dos operadores do direito e a dos laudos e pareceres de assistentes sociais e psicólogos forenses (FARIAS & MAIA, 2009; FARINELLI & MENDES, 2008; UZIEL, 2007).

Como aponta Rodriguez, Merli e Gomes (2015) a construção de uma família homoparental diante do ideário da família tradicional, que

ainda é muito presente no imaginário social, levanta questionamentos sobre a concepção de família e do que precisa uma criança na família. Segundo Gato e Fontaine (2011), o discurso de que as crianças necessitam da presença simultânea de uma mãe e de um pai tem como base a ideia que esse formato de família possui a capacidade exclusiva e estereotipada em termos de gênero e que é esta que deve ser transmitida à geração seguinte. A maternidade e a paternidade corresponderiam desse modo a papéis sociais que estariam vinculados de forma irrevogável ao sexo biológico do progenitor. Mas, ainda para esses autores, considerar a família heterossexual como o modelo desejável de parentalidade diz respeito mais a um projeto ideológico do que a um fato cientificamente provado.

Estas posturas permeadas de preconceitos advêm das concepções e crenças sociais a respeito das uniões homoafetivas e da prática da adoção por estes. Um dos mitos mais comuns em relação a essa configuração é que as crianças que se desenvolvem nesse meio terão a mesma orientação sexual de seus pais (MATIAS, 2007). Contudo, como alguns estudos já vêm apontando, sabe-se que a educação oferecida por casais homoafetivos, como os demais tipos de educação, não chega a ter esse poder definitivo de influenciar os filhos na orientação sexual, estruturação da identidade pessoal, na autoestima, sociabilidade ou até transtornos de qualquer ordem (PATTERSON, 2006).

A FAMÍLIA THE FOSTERS EM CENA

A série *The Fosters* traz o dia a dia de uma família não tão típica assim. Trata-se de uma conjuntura familiar homoafetiva que tem filhos adotivos e biológicos e ainda novos membros acolhidos também como filhos. A série atualmente conta quatro temporadas, é produzida pela atriz Jennifer Lopez e mostra a vida diária, os desafios e as alegrias dessa família que, especificamente, é constituída por duas mães Stefanie (Teri Polo) e Lena (Sherri Saum), que além do filho biológico Brandon (David Lambert), que é filho biológico de Stef e Mike (Danny Nucci), cuidam também de dois filhos adotivos, os gêmeos Jesus (Jake T. Austin) e Mariana (Cierra Ramirez), adotados pelo casal. No tocante às mães, uma delas é policial e a outra é professora.

O primeiro episódio da série que será aqui discutido inicia com Callie (Maia Mitchell), uma adolescente que de antemão não faz parte da

família "The Fosters", e que está no reformatório. Nesse dia, Callie iria ser liberada do local, e exatamente por isso acaba sendo agredida pelas demais companheiras de reformatório, que se mostram insatisfeitas com o fato e a confrontam para que a mesma revide e se prejudique, mas Callie é esperta o suficiente para não cair na armadilha. A adolescente foi parar nesse local, segundo as pessoas do reformatório, por ter destruído alguns bens de um pai adotivo com o qual estava convivendo, mas os motivos de tal desavença poucos parecem saber.

Lena é chamada então para conhecer Callie, por um dos profissionais que atua junto ao sistema de adoção, e é pedido que ela fique algumas semanas com a adolescente, mas Lena se mostra receosa, devido ao histórico de Callie de estar em um reformatório. Tal receio se intensifica também por Lena não conseguir entrar em contato com sua companheira Stefanie, para assim entrarem em um consenso, mas mediante as circunstâncias de fragilidade de Callie, ela decide levar a adolescente para sua casa. Então, é nesse momento que a vida da família muda, pois Callie se mostra uma adolescente difícil de lidar.

Inicialmente Callie é recebida por Jesus e Mariana, e depois por Brandon, que estranham um pouco a nova pessoa em casa, mas todos a acolhem bem. Em seguida, Callie conhece Stefanie, a qual chega e beija a companheira Lena, e Callie sem hesitar pergunta de modo irônico se as mesmas são "sapatão", e Jesus responde de pronto que sim, elas são gays, mas que as mesmas preferem ser chamadas de pessoas. Callie, não satisfeita, ainda continua e pergunta se Brandon no caso é o filho verdadeiro, se referindo ao fato de ele ser o único filho biológico, deixando assim todos desconcertados e as mães preocupadas com os dois filhos adotivos.

Essa cena acaba levantando diversas questões, que cabem aqui ser discutidas. Um desses pontos, diz respeito à possibilidade do relacionamento entre pessoas do mesmo sexo, que segundo Giddens (1993) é uma ideia que emerge de modo tão intenso nas culturas denominadas gays, como nas heterossexuais. Como traz o autor, é comum, assim como foi mais corriqueiro em dado momento da história, os homossexuais masculinos terem uma diversidade de parceiros, comportamento que veio a diminuir com a propagação da AIDS. Contudo, como aponta Giddens (1993), nesse meio de homens gays e mulheres lésbicas, uma boa proporção vive em coabitação

com um parceiro ou parceira, nutrindo relacionamentos duradouros também, contrariando assim, muitas representações que são feitas a respeito dessa população. Essa quebra de perspectiva parece ocorrer também com a personagem Callie, que demonstra ao mesmo tempo estranhamento e surpresa ao ver duas mulheres com filhos residindo juntas e com relações em certo sentido harmoniosas.

Ainda, na pesquisa realizada pelo Instituto Kinsey (1990) que é trazida por Giddens (1993) em seu estudo, a qual foi realizada com diversos homens homossexuais, é constatado que diversos desses homens em algum momento estiveram em um relacionamento firme por pelo menos um ano. O que se denota é que tanto as mulheres como os homens homossexuais precederam boa parte dos heterossexuais no estabelecimento de relacionamentos, no sentido que o termo possui atualmente. E esses precisaram seguir juntos, sem uma estrutura de casamento tradicional, vivendo em condições de relativa igualdade entre os companheiros (GIDDENS, 1993). Tal construção de um relacionamento baseado na horizontalidade e igualdade é algo que permeia o primeiro episódio da série, pois Lena e Stefanie demonstram estabilidade, segurança e diálogo na relação entre elas e também com os filhos, que já se mostram habituados com esse tipo de relação, mas é estranhada por Callie, que advém de ambientes com relações não tão dialogáveis assim.

Outra questão pertinente de discussão é o modo como Callie denomina Lena e Stefanie, questionando se ambas são "sapatão", deixando evidente o peso do preconceito expresso nessa nomenclatura, como também na entonação que ela dá à mesma. Essa questão de nomenclatura é algo importante a se atentar, já que coloca o indivíduo numa dada rede de relações e de categorias de pertencimento, ou seja, num sistema de parentesco (MACHIN, 2016). Assim, as formas diversas para designar as parentalidades gays e lésbicas apontam, muitas vezes, para uma representação de resistência ao modelo heteronormativo socialmente prevalente (CADORET, 2012).

Além desses pontos, o questionamento de Callie se Brandon é o filho verdadeiro, já que ele é o único biológico, merece atenção, visto que, essa provocação feita pela adolescente tem um fundo na história da adoção. No Brasil, especificamente, a adoção tem um longo percurso, estando presente desde a colonização. Mas, apesar de atualmente ela

ser reconhecida, e os filhos adotivos e biológicos serem iguais perante a lei, inicialmente a adoção foi atrelada à caridade, de modo que, as pessoas mais abastadas da sociedade assistiam os mais pobres, mas como filhos de terceiros. Todavia, a situação destes últimos, os quais eram denominados “filhos de criação”, não era algo formal, de modo que serviam muitas vezes de mão de obra gratuita (PAIVA, 2004). Tal construção histórica ainda emerge no imaginário social, já que ainda é possível encontrar pessoas nessa condição de “filho de criação”.

Ainda nesse episódio da série, Callie pega escondido o celular de Brandon e deixa um recado para seu irmão Jude, que até aquele momento convivia com o pai adotivo, com o qual ela também residia até ser internada no reformatório. Callie promete, então a Jude, que encontrará uma forma de ir até a casa onde ele está. Ao chegar à escola no dia seguinte, Callie decide sair escondida para tentar resgatar o irmão que sofre agressões do pai adotivo, assim como ela sofria, sendo esse o real motivo da desavença com o pai adotivo, o qual a levou para o reformatório. Contudo, Callie é vista por Brandon, que decide ir com ela. O rapaz acaba deixando a final do concurso de música que ia participar de lado, para ajudar a Callie. Ambos são encontrados pelas mães e por Mike, pai biológico de Brandon, que também é policial. Ao chegarem a casa encontram Brandon, Callie e seu irmão Jude sob a ameaça da arma do pai adotivo desses últimos, o qual mediante as circunstâncias acaba indo preso. O episódio finaliza com as mães levando todos para casa, e decidindo que por hora não entregarão Callie e Jude ao sistema de adoção.

Outro evento que ocorre nesse episódio é o fato de Lena conseguir o contato para que Jesus e Mariana possam conhecer a mãe biológica, o que vinha sendo um desejo da filha há um tempo, apesar de Jesus já ter mostrado desinteresse por tal possibilidade. Contudo, mediante a proposta de Lena, Mariana aponta não querer mais conhecer a mãe biológica, o que deixa a mãe adotiva surpresa. Mas, o que as mães não sabiam é que Mariana estava conversando virtualmente com a mãe biológica, a qual tinha pedido dinheiro à menina, e ela, para conseguir tal dinheiro, estava vendendo uns medicamentos controlados do irmão Jesus. Mariana, ao final do episódio decide então ir conhecer a mãe biológica sozinha, sem partilhar a ideia com ninguém, mas seu irmão Jesus acaba descobrindo. Mesmo assim, Mariana decide ir só, sem a concordância do irmão, e acaba por voltar bastante decepcionada

para casa após o encontro, o qual é rápido, já que a mãe biológica não mostrou interesse nela, mas apenas no dinheiro que ela tinha levado, como o irmão havia previsto. Por fim, Jesus acolhe a irmã Mariana no seu retorno para casa.

A respeito dessa questão da mãe biológica, cabem também algumas reflexões pertinentes, pois semelhante à adoção, a maternidade é uma vivência complexa, sendo apontada durante muito tempo como algo determinado para todas as mulheres (LEÃO *et al.*, 2014). A estudiosa Badinter (1985) discutiu a respeito desse determinismo social e biológico sobre a maternidade, o qual impõe que é da natureza do feminino amar os filhos e cuidar deles. A isso ela denominou de “mito do amor materno”. A respeito do amor materno Badinter (1985, p.2) aponta:

Contrariando a crença generalizada em nossos dias, ele não está profundamente inscrito na natureza feminina. Observando-se a evolução das atitudes maternas, verifica-se que o interesse e a dedicação à criança não existiram em todas as épocas e em todos os meios sociais. As diferentes maneiras de expressar o amor vão do mais ao menos, passando pelo nada, ou quase nada. O amor materno não constitui um sentimento inerente à condição de mulher, ele não é um determinismo, mas algo que se adquire. Tal como o vemos hoje, é produto da evolução social desde princípios do século XIX, já que, como o exame dos dados históricos mostra, nos séculos XVII e XVIII o próprio conceito do amor da mãe aos filhos era outro: as crianças eram normalmente entregues, desde tenra idade, às amas, para que as criassem, e só voltavam ao lar depois dos cinco anos. Dessa maneira, como todos os sentimentos humanos, ele varia de acordo com as flutuações socioeconômicas da história.

A respeito desse papel da mulher, Giddens (1993) também aponta que as relações da mãe com o bebê são permeadas pela “invenção da maternidade”. Nesse sentido, o autor coloca que a realização de generalizações sobre “os homens” ou “as mulheres”, necessita ser

qualificada, ou seja, não é passível falar do que se espera do feminino ou masculino sem contextualização. Ainda, segundo Giddens (1993), aquilo que era visto como natural, tem emergido cada vez mais como resultado da socialização, e nesse sentido os domínios do que é pessoal e do que é da relação passam a ser alterados.

Assim, contudo, sabe-se que mesmo com essas discussões que trazem à tona a questão do mito da maternidade, ainda há expectativas vigentes sobre o exercício obrigatório desse papel por parte das mulheres. De modo que, como aparece na série, mulheres que por motivos diversos não puderam ou não escolheram exercer o papel de mãe tendem a serem excluídas e malvistas pela sociedade. Isso fica nítido na série, quando as mães adotivas mesmo abertas à possibilidade dos filhos conhecerem a mãe biológica, mostram-se receosas não apenas devido ao medo de como os filhos se sentirão com o possível encontro, mas mesmo implicitamente parece haver um receio de quem é essa pessoa, questionamento que é perpassado por vários quesitos, mas também por essa quebra do “mito do amor materno”, cometido por essa mulher.

APONTAMENTOS FINAIS

Por fim, tendo em vista que mesmo sendo possível perceber avanços na legitimação dos direitos dos casais homoafetivos, a existência de crianças nessas famílias ainda é motivo de controvérsias. Mesmo sendo fato que as crianças que vivenciam essa experiência familiar apontem que é possível desenvolver-se nesse ambiente (LOURENÇO; AMAZONAS, 2015), denota-se que essa temática ainda se apresenta permeada de questionamentos e, portanto, é passível ainda de muitas discussões.

Além disso, mediante todas as discussões realizadas com o apoio dos teóricos e da experiência da família “The Fosters”, percebe-se que apesar dos discursos sobre a homoparentalidade e adoção serem diversos, ainda é possível visualizar um predomínio de uma visão que enfatiza as diferenças e a não normalidade desse tipo de família. Nesse sentido, Amazonas *et al.* (2015) apontam que os questionamentos levantados sobre o casal heterossexual ser o único modelo de família possível causam modificações na concepção de família, mas de forma paradoxal: a disputa entre as diversas concepções de família podem

servir para enfatizar o valor que se atribui à família tida como tradicional em detrimento de outras constituições familiares.

Ainda segundo Amazonas *et al.* (2015), devido a essa diferença de valoração das famílias tradicionais em contraposição a outros modos de vivenciar a parentalidade, acaba sendo necessário assegurar aos cidadãos dessas diferentes configurações familiares o direito a terem um relacionamento afetivo liberto de preconceitos e determinações sociais cristalizadas (AMAZONAS *et al.*, 2015). Pois, conforme Lourenço e Amazonas (2015), a parentalidade é passível de ser exercida por qualquer um que deseje assumir tal lugar, desde que seja imbuída de afeto e cuidado.

REFERÊNCIAS

AMAZONAS et al. Representação de Famílias Constituídas por Casais do Mesmo Sexo: A Posição de Professoras de Ensino Fundamental. **Temas em Psicologia**, V. 23, n. 3, p.763-775, 2015.

AMAZONAS, Maria Cristina Lopes de Almeida; BRAGA, Maria da Graça Reis. Reflexões acerca das novas formas de parentalidade e suas possíveis vicissitudes culturais e subjetivas. **Ágora**, v. 9. N. 2, p. 177-191, 2006.

BADINTER, Elizabeth. **Um amor conquistado: o Mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BRASIL. **Estatuto da Criança e do Adolescente**, Câmara dos Deputados, Lei no 8.069, de 13 de julho de 1990. Brasília, DF. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8069.htm>. Acessado em: 1º de março de 2018.

CADORET, Anne. **Famílias homoparentales: la clave del debate**. In: Nuevas formas de família. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2012.

COSTA, Nina Rosa do Amaral & ROSSETTI-FERREIRA, Maria Clotilde. Acolhimento familiar: Uma alternativa de proteção para crianças e adolescentes. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, v.22, n.1, p.111-118, 2009.

FARIAS, Mariana de Oliveira & MAIA, Ana Cláudia Bortolozzi. **Adoção por homossexuais: a família homoparental sob o olhar da Psicologia Jurídica**. Curitiba: Juruá Editora, 2009.

FARINELLI, Marta Regina & MENDES, Sara Lemos de Melo. Adoção por homoafetivos. **Serviço Social e Realidade**, v.17, n. 1, p. 182-196, 2008.

GATO, Jorge; FONTAINE, Anne Marie. Impacto da orientação sexual e do gênero na parentalidade: Uma revisão dos estudos empíricos com famílias homoparentais. **Ex æquo**, n. 23, p. 83-96, 2011.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

LAURIANO, Carolina; DUARTE, Nathália. **Censo 2010 contabiliza mais de 60 mil casais homossexuais**. Disponível em: <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2011/04/censo-2010-contabiliza-mais-de-60-mil-casais-homossexuais.html>. Acessado em: 1º de março de 2018.

LEÃO, Flavia Elso et al. Mulheres que Entregam seus Filhos para Adoção: Um Estudo Documental. **Revista Subjetividades**, v. 14, n.2, p. 276-283, 2014.

LÉVI-STRAUSS, C. A família. In: SHAPIRO, H. L. **Homem, cultura e sociedade**. São Paulo: Fundo de Cultura, 1956.

LOURENÇO, Gilclécia Oliveira; AMAZONAS, Maria Cristina Lopes de Almeida. Filhos/as de Casais do Mesmo Sexo: Sentidos Atribuídos à Noção de Família. **Psicologia em Estudo**, v. 20, n. 2, p. 261-271, 2015.

MACHIN, Rosana. Homoparentalidade e adoção: (re)afirmando seu lugar como família. **Psicologia & Sociedade**, V.28, n.2, p.350-359, 2016.

MATIAS, Daniel. Psicologia e orientação sexual: realidades em transformação. **Análise psicológica**, v. 25, n. 1, p. 149-152, 2007.

OLIVEIRA, Shimênia Vieira de & PRÓCHNO, Caio César Souza Camargo. A vinculação afetiva para crianças institucionalizadas à espera de adoção. **Psicologia, Ciência e Profissão**, v.30, n. 1, p. 62-84, 2010.

PAIVA, Leila Dutra de. **Adoção: significados e possibilidades**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

PATTERSON, Charlotte J. Children of lesbian and gay parents. **Current Direction in Psychological Science**, v.15, n. 5, p. 241-244, 2006.

RODRIGUEZ, Brunella Carla; GOMES, Isabel Cristina. Novas formas de parentalidade: do modelo tradicional à homoparentalidade. **Boletim de Psicologia**, v.12, n. 136 , p. 29-36, 2012.

ROSA, Jéssica Moraes et al. A Construção dos Papéis Parentais em Casais Homoafetivos Adotantes. **Psicologia: Ciência e Profissão**, v 36, n1, p. 210-223, 2016.

SIQUEIRA, Aline Cardoso & DELL'AGLIO, Débora Dalbosco. O impacto da institucionalização na infância e na adolescência: uma revisão de literatura. **Psicologia & Sociedade**, v. 18,n. 1, p. 71-80, 2006.

UZIEL, Anna Paula. **Homossexualidade e adoção**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

WAGNER, Adriana. **Desafios psicossociais da família contemporânea: pesquisas e reflexões**. Porto Alegre, RS: Artmed, 2011.

FROM THE PRODUCER OF
PARANORMAL ACTIVITY AND SINISTER

ONE NIGHT A YEAR,
ALL CRIME IS LEGAL.

THE PURGE

SURVIVE THE NIGHT JUNE 7

 #survivethenight

Cartaz do filme **The Purge (Uma Noite de Crime)**. Diretor: James DeMonaco. Roteiro: James DeMonaco. Co-produção: Universal Pictures, Platinum Dunes, Blumhouse Productions, Why Not Productions, Overlord Productions. EUA, 2013.

por Jean Henrique Costa

CINEMA E IDEOLOGIA:

***Um olhar sociológico sobre o filme
“Uma noite de crime”***

RESUMO

O presente ensaio discute, a partir do conceito de ideologia presente na obra de Theodor W. Adorno, de que forma o corpus da narrativa vigente no filme ‘Uma Noite de Crime’ (*The Purge*) silencia o produto concreto das relações sociais – mascarando e ocultando seus elementos ideológicos – e em que medida pode ser lido de forma recodificada para além da mensagem direta, extraíndo-se alguma possibilidade de crítica social. Trata-se de um ensaio, conforme problematizado por Theodor Adorno. Logo, empreende-se aqui um trabalho teórico de crítica da ideologia a partir do cinema massificado da indústria cultural.

Palavras-chave: Crítica. Discurso. Ideologia. Cinema. Violência. *The Purge*.

Dos filmes que podemos rotular como ‘distopias’ contemporâneas, “Uma Noite de Crime¹” (*The Purge*², 2013) parece lograr relativo êxito ao expor o problema estrutural da criminalidade e da violência nas cidades a partir de certos elementos icônicos da perversidade presente na lógica neoliberal. Elementos ideológicos como meritocracia, individualismo, competitividade, seleção natural, naturalização do social e privatização da segurança pública são marcas desta “ligeira” – para usar uma categoria adorniana – obra audiovisual.

Tal êxito, antecipamos, dependerá mais de uma audiência (leitura) crítica do que de uma mensagem direta ao telespectador. Não podemos esquecer que o cinema da indústria cultural cumpre, *ab initio*, a função de reprodução do capital, não sendo um veículo de emancipação crítica do sujeito. Portanto, a criticidade da obra dependerá de uma postura *crítico-criativa* (MARCELLINO, 2002) do espectador.

Vale destacar previamente que *The Purge* não se enquadra naquele tipo de produção candidata a clássico, como se tornou, por exemplo, ‘Laranja Mecânica’ ou mesmo ‘Clube da Luta’, mas consegue levantar alguns questionamentos interessantes do ponto de vista socioantropológico, principalmente a discussão acerca do tema *natureza* (condição pré-cultural) e *cultura*, além, é claro, do problema central do controle da criminalidade. Além disso, a temática da ideologia permeia toda a tessitura da obra, uma vez que a linguagem tricotada pelo filme reproduz e representa uma certa visão de mundo particular, ocultando determinados elementos discursivos e produzindo outros. Não cabe a este ensaio investigar as evidências da intencionalidade da obra, mas apenas descortinar seus elementos discursivos mais evidentes e factuais.

Como orientação genérica para uma leitura crítica e recodificada do filme, a reflexão central apontada para o problema da criminalidade se faz exatamente pelo caminho inverso da proposição posta pelo filme *The Purge*, isto é, não se trata de criminalizar uma suposta natureza má (‘essencializada’) do ser humano, mas

1 O filme foi dirigido por James DeMonaco, em 2013, e conta com Ethan Hawke (como James Sandin), Lena Headey (como Mary Sandin), Adelaide Kane (como Zoey Sandin), Max Burkholder (como Charlie Sandin) e Edwin Hodge (estranho em fuga). Com duração de 85 minutos, foi distribuído pela Universal Pictures.

2 Purga, depuração (purificar-se).

sim, considerá-lo em meios às estruturas sociais e históricas que o produzem. Eis que uma leitura passiva do filme terminaria, fortemente, caindo no engodo de sua própria ideologia. Prontamente, como produção cinematográfica – ultracomercial e americana – sua mensagem, caso decodificada *ipsis litteris* como *thriller* de suspense, perde qualquer sentido e cai no universo daqueles filmes banais do cotidiano violento de Hollywood. Contudo, é possível um olhar crítico não sobre o que está dito, mas, sobretudo, pelo silêncio criado pela ideologia (CHAUÍ, 1979) – não sabemos se é intencional – que impera no filme. Este não dito se releva muito mais rico do que as cenas de suspense levantadas. Eis o nosso breve propósito: descortinar o que está oculto e levantar algumas possibilidades de crítica social desencadeadas pela narrativa.

Portanto, a partir do filme “Uma Noite de Crime”, buscou-se, como questão de partida, compreender quais elementos discursivos podem ser identificados na narrativa e em que medida esses discursos subjacentes ao texto contribuem para a reprodução ideológica e ocultação de aspectos estruturais da realidade.

Objetiva-se neste escrito: a) Partir da noção de ideologia adotada como instrumento conceitual; b) expor os elementos discursivos presentes na narrativa do filme *Uma Noite de Crime*; c) mostrar em que medida o corpus da narrativa silencia o produto concreto das relações sociais e em que medida pode ser lido de forma recodificada para além da mensagem direta.

Metodologicamente, trata-se de um ensaio. Um ensaio, para Theodor Adorno, significa uma crítica imanente de configurações espirituais e a confrontação daquilo que elas são com o seu conceito, isto é, como crítica da ideologia. Trabalha-se com fragmentos, buscando autonomia estética sem, contudo, tornar-se arte (ADORNO, 2003).

O ensaio [...] não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez

de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos (ADORNO, 2003, p. 16-17).

Este escrito se justifica na medida em que ocorre no país uma expansão estrutural da criminalidade e da violência homicida, retratada, por exemplo, em dados concretos presentes no Atlas da Violência (CERQUEIRA, 2018) e no Mapa da Violência (WASELFSZ, 2016). No cerne dessa brutal realidade de violência urbana e criminalidade estrutural no país, muitos dos discursos produzidos como explicação para o controle e resolução desses conflitos, longe de uma aproximação lúcida com o real, terminam obscurecendo o fenômeno a partir de elaborações rentes ao senso comum, trazidas, sobretudo, dos saberes policiais, jurídicos e jornalísticos. Faz-se forçoso entender que essas explicações terminam por obscurecer o fenômeno da criminalidade – que é multicausal, complexo e interdisciplinar – e exercer forte violência simbólica ao estigmatizar e culpabilizar *quem morre e quem mata* como sujeitos “desviantes” até que se prove o contrário, desconsiderando as raízes históricas e estruturais da produção da criminalidade. Este ensaio busca, então, desconstruir textualmente tais empreendimentos discursivos a partir do filme em questão.

Como introito, para Viana (2013) a relação entre capitalismo e cinema pode ser observada sob três aspectos: 1. A percepção de que o cinema é um produto do capitalismo, sendo ligado ao processo de discussão sobre os meios oligopolistas de comunicação; 2. A forma como o capitalismo é reproduzido no cinema, isto é, como os filmes reproduzem as relações sociais do capitalismo; 3. A constatação de que os filmes podem ser naturalizantes, tomando a sociedade capitalista como natural, ou críticos, questionando o capitalismo e mostrando suas contradições. Essas três premissas se entrelaçam neste ensaio, que busca principalmente ver os elementos ideológicos subjacentes à narrativa em questão, de que forma naturalizam o real e de que forma podem ser lidos de forma crítica.

Por ideologia entendemos, segundo o referencial crítico da Escola de Frankfurt, um conjunto de instrumentos de reprodução do *status quo*, deixando de ser exclusivamente falsa consciência para se tornar propaganda do mundo, mascarando o real e reforçando as relações de dominação.

Para resumir numa só frase a tendência inata da ideologia da cultura de massa, seria necessário representá-la numa paródia da frase: 'converte-te naquilo que és', como duplicação e super-ratificação da situação já existente, o que destruiria toda a perspectiva de transcendência e de crítica. O espírito socialmente atuante e eficaz limita-se, aqui, a pôr, uma vez mais, diante dos olhos dos homens, o que já constitui a condição da sua existência, ao mesmo tempo em que proclama o existente como sua própria norma, e, assim, confirma-os e consolida-os na crença, carente de verdadeira fé, em sua pura existência (ADORNO; HORKHEIMER, 1973, p. 202-203).

Para os autores, a ideologia impede que se desmascare o produto oferecido, em sua qualidade de objeto premeditado para fins de controle social, em virtude de um certo pseudorealismo. Deste modo, "da ideologia só resta o conhecimento do que subsiste, um conjunto de modelos de comportamentos adequados às condições vigentes" (ADORNO; HORKHEIMER, 1973). Assim, para Adorno e Horkheimer, "quanto mais os bens culturais assim elaborados forem proporcionalmente ajustados aos homens, tanto mais estes se convencem de ter encontrado neles o mundo que lhes é próprio" (ADORNO; HORKHEIMER, 1973, p. 202).

Adentrando no objeto em questão, a narrativa de 'Uma Noite de Crime' tem início apontando os recortes espacial e temporal da estória: Estados Unidos, ano 2022. Uma nação próspera, com desemprego perto de 1% e criminalidade muito baixa, onde praticamente não há crimes, exceto por uma ressalva: por 12 horas, numa única noite anual, autorizada pelo Estado e seus novos 'Pais Fundadores', é possível realizar delitos no sentido de canalização de

uma suposta natureza violenta do ser humano, retratada no filme como uma espécie de purificação (daí deriva o título *The Purge*).

O filme não deixa claro quem são esses Pais Fundadores, mas mostra que criaram a purificação para permitir a 'limpeza da alma'. O trecho da abertura propagandística é: "*Abençoados sejam os novos Pais Fundadores por permitirem a purificação e a limpeza de nossas almas. Deus abençoe os EUA. Uma nação renascida*".

A purificação (*Purge*), possibilidade legal desta noite de crimes, restringiria a violência a uma única noite (por 12 horas), pois criaria estabilidade psicológica por liberar a aludida agressividade que os indivíduos "sentem por dentro". Há um discurso aberto de que somos uma espécie naturalmente violenta, o que legitima a ação dos Pais Fundadores e cimenta a crença na ordem social legítima desta Noite.

Nesta noite anual de crimes, polícia, bombeiro e serviços médicos de emergência ficam indisponíveis até o final das 12 horas de purificação. Após o toque de recolher, inicia-se a purificação. "*Solte sua fera e se purifique nas ruas...*", profere outra propaganda televisiva. Nenhuma forma de homicídio será punida pelo Estado nesta noite.

A narrativa se principia com 62 minutos antes do início da *The Annual Purge*, esta lei americana que, ao que parece, impera apenas nesta nação. James Sandin (Ethan Hawke), empresário que comercializa um moderno sistema de segurança para quase todo o nobre bairro em que habita, ao perceber a aproximação do toque de recolher, aciona o alarme de sua residência e se tranca com sua família: esposa, filho e filha. Contudo, com a purificação já em andamento, seu filho (Charlie) desarma o sistema e abre sua casa para um homem negro em fuga de ataques da purificação. Um grupo fortemente armado, em busca de purificação, requer que a família devolva o homem às ruas para o prosseguimento da purificação. A família, após um tenso debate moral acerca de entregar ou não o homem (negro e pobre), decide poupar sua vida e se proteger. Diante da resistência, o grupo armado invade a casa e faz a família iniciar um jogo por sobrevivência que só termina parcialmente com a eliminação do grupo armado por outro grupo armado (vizinhos também em busca de purificação). O homem negro salva a família do segundo grupo e a protege até o término das 12 horas. James Sandin não resiste à funesta noite de crime.

Ao final do filme, na cena de desfecho em que o segundo grupo armado (vizinhos ricos e brancos) mantém um diálogo moral com a família Sandin, impera a frieza com que a noite de crime se naturalizou dentre aqueles que assimilaram a legitimidade de sua eficácia produtiva. A banalização da vida perante as estruturas burocráticas da lei e da ordem, pelas mãos do Estado enquanto detentor do monopólio da violência física (WEBER, 1999), termina possibilitando um debate entre o que é legal e o que é legítimo, algo próximo do que Agamben (2015) discute como hipertrofia do direito, fenômeno dado pela sustentação da legitimidade através do excesso de legalidade. Para tanto, o poder se cerca de leis para garantir sua própria vigência e “legitimidade”.

Fica claro, pois, que a legitimidade da Noite de Crime termina se sobressaindo através dessa hipertrofia do direito. Os caminhos de fuga são limitados, contraditórios e enviesados perante as estruturas do poder. Como bem destacou Max Weber (1999), como ordem social legítima, impera-se a crença na sua legitimidade. Como exemplo, retomando uma cena do início do filme, o menino pergunta aos pais a razão da não participação da família na purificação. O pai responde que não precisam participar, mas, caso precisem fariam, pois o “sistema funciona”. A Noite de Crime salvou o país, alega o pai. Neste trecho fica evidente certo consentimento tácito com as estruturas burocráticas do poder.

Contudo, mesmo diante da oficialidade da purificação e da crença coletiva em sua eficácia em termos de disciplina e controle, há discursos dissidentes. Um criminologista na TV aponta a crítica de que o objetivo da purificação seria o de eliminar os pobres e indesejáveis, ou seja, membros não contribuintes da sociedade (não produtivos). Mesmo assim, a organicidade da legitimidade se torna dominante e a *Purge* se naturaliza perante a maioria do corpo social. Esta é, em síntese, a estrutura da narrativa do primeiro filme de “Uma Noite de Crime” (o filme hoje está em sua quarta sequência, além de uma série recém-produzida em 2018).

Adentrando a crítica da ideologia e visando descortinar seu discurso, como prelúdio deste esboço de apreciação crítica, chama atenção a perspectiva antissociológica de naturalização do social ao se inserir a problemática do indivíduo como propenso ao crime e à violência. Suprimindo qualquer possibilidade de diálogo antropológico

acerca da passagem da natureza para a cultura, o filme 'naturaliza' e 'essencializa' o sujeito, tornando-o produto inato (instintivo) de uma natureza ruim e imutável. Chama a atenção à perspectiva a-histórica e não antropológica do Homem. Distante da eloquência do que Thomas Hobbes (2004) pensou em *O Leviatã*, como paixões naturais que levam os homens à guerra, 'Uma Noite de Crime' simplesmente lança a ideia de que os indivíduos são ruins por natureza e que é preciso que esta força destrutiva seja canalizada para sua contenção. Logo, pelas mãos do Estado, tal canalização seria possibilitada, como já dito, pela legalização de uma noite do ano na qual todo homicídio seria permitido, de modo à manutenção da paz e da coesão social no restante dos meses. A narrativa joga por terra qualquer consideração do Homem como um *Devir* antropológico e sociológico. Prefere torná-lo um ser de natureza inata.

Como corolário desta observação, o filme, portanto, desconsidera que a criminalidade tem uma origem social e não natural. Em termos sociológicos e antropológicos, é preciso destacar que não se trata de uma natureza humana, mas sim, das origens e fundamentos históricos, sociais e econômicos da desigualdade.

Jocosos que há um discurso, no filme, de que a crise econômica quase quebra o país. O remédio da crise econômica e das desigualdades sociais não se pauta na própria tessitura econômica e social da desigualdade que causaria a criminalidade, mas na culpabilização de uma suposta natureza violenta do indivíduo.

O discurso ideológico não descontinua por aí. O resultado dessas duas premissas anteriores é que há, como sequela empírica, de forma clara, a discussão acerca da privatização da segurança pública pelas mãos de grandes empresas, capazes de fornecer as melhores estruturas de segurança para conter os perigos da noite de crime. Deste modo, pelas mãos do Estado, a segurança pública se torna, mais do que nunca, um instrumento de reprodução do capital. O Estado se exime de ser, minimamente, o promotor do bem comum para transferir ao indivíduo a tarefa de manter a coesão social. Culpabiliza o indivíduo e financia toda uma estrutura privada de segurança pública.

As casas se tornam abrigos nucleares em busca de segurança. Pode parecer exagerado, mas tal fenômeno já ocorre de forma

disseminada hoje com a cultura dos condomínios fechados de alto luxo (para quem pode pagar). Nesse sentido, o papel do intelectual é tanto exagerar para pensar o real, quanto racionalizar para pensar o inimaginável. Eis que a narrativa oferece este jogo de possibilidades.

Com Adorno e Horkheimer (1973) encerramos mostrando que a ideologia, como um conjunto de modelos de comportamentos adequados às condições vigentes, termina sendo em *The Purge* o cimento social que fomenta e reproduz uma série de equívocos acerca da relação entre violência e criminalidade. Somente uma leitura crítica do filme permitiria ao telespectador ir além de sua ideologia.

Como desfecho deste pequeno ensaio, as assimetrias de renda terminam sepultando os mais pobres. Quem pode pagar dispõe de maiores chances de escapar da fatídica Noite. Quem não pode, entrega-se aos acasos da lógica elitista da *Purge*. Os pobres não têm dinheiro para se proteger e os ricos têm esquemas privados de segurança. Inicia-se um jogo desigual e planejado de vida ou morte, marcado por profundas desigualdades sociais e repleto de discursos que as encobrem.

A saída dada pelos Pais Fundadores é elitista, pois desconsidera desigualdades existentes, universalizando uma natureza humana que é, na narrativa, antiantropológica e fatalista da construção do sujeito.

Assim, a purificação, embora seja uma alegoria cinematográfica, estende-se diariamente nas políticas oficiais dos governos neoliberais. A privatização da segurança pública tem sido implementada diariamente no Brasil: condomínios fechados, empresas de segurança e monitoramento, cercas e concertinas eletrificadas, discussão sobre posse e porte de armas, etc. são exemplos concretos dessa tendência.

Além disso, temos também outros exemplos atuais que exemplificam este exagerado modelo do *The Purge*: discursos sobre empregabilidade, meritocracia, fim de cotas sociais, etc., por exemplo, demonstram a lógica que desconsidera as origens sociais da desigualdade e jogam os sujeitos (produzidos nas estruturas) num jogo desigual em que as condições e regras não são equitativas.

Atualmente *The Purge* se encontra em sua quarta sequência. A segunda e a terceira exploraram a resistência de alguns grupos, inclusive

políticos. A atual, volta ao 'ano zero' e sua primeira noite de crime. Para além das demais sequências ou mesmo de determinadas nuances do primeiro, este ensaio buscou mostrar que mesmo o cinema massificado da indústria cultural pode oferecer perspectiva de crítica do discurso da ideologia. Para além da narrativa, que é um produto massificado e racionalizado do mercado americano de filmes comerciais, é possível fazer uma leitura recodificada, cabendo ao telespectador este trabalho de crítica do discurso. O filme, consumido de forma não passiva, pode mostrar exatamente aquilo que a ideologia silencia, isto é, que os processos e resultados concretos das estruturas sociais são ocultados, o que termina por vitimizar as elites, culpar os mais pobres e isentar o Estado de sua função básica: ser promotor do bem comum.

Novamente trazendo Viana (2013, p. 73), é necessário, no caso do apoio didático de assistência cotidiana, de "uma assistência crítica e, no caso de pesquisadores, possuir recursos teórico-metodológicos adequados para realizar a análise fílmica. O capitalismo está no filme, enxerguem ou não aqueles que o assistem".

É uma tarefa fácil? Não! Eis o papel da ideologia: ocultar e inverter o real aos seus interesses.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: ADORNO, T. W. **Notas de Literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. Ideologia. In: _____. **Temas básicos da sociologia**. São Paulo: Cultrix, 1973.

AGAMBEN, Giorgio. **O mistério do mal**: Bento XVI e o fim dos tempos. Tradução de Silvana de Gaspari e Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo; Florianópolis, SC: Ed. da UFSC, 2015.

CERQUEIRA, Daniel (org.). **Atlas da violência 2018**, IPEA, 2018.

CHAUÍ, Marilena. O Papel da Filosofia na Universidade. **Cadernos SEAF**, nº 1, 1979.

HOBBS, Thomas. **Leviatã ou matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil**. Trad. Alex Martins. São Paulo: Martin Claret, 2004.

MARCELLINO, Nelson Carvalho. **Estudos do lazer**: uma introdução. 3. ed. Campinas: Autores Associados, 2002.

THE PURGE. **Uma noite de crime**. Direção de James DeMonaco. Universal Pictures (85 min), 2013.

VIANA, Nildo. Capitalismo e cinema. **ALCEU** - n.27 - jul./dez. 2013.

WAISELFISZ, Julio. J. **Mapa da violência 2016**. Rio de Janeiro: FLACSO/CEBELA, 2016.

WEBER, Max. **Economia e sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva. Tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. Brasília: Editora Universidade de Brasília. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

SOBRE OS AUTORES

Antonio Elder Nolasco

Graduado em Ciências Sociais pela UERN. Especialista em Filosofia pela UERN. Aluno regular do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH/UERN). E-mail: eldernolasco@hotmail.com

Bergson Henrique Nunes Bezerra

Bacharel em Geografia pela UFC. Especialização em Geografia e Gestão Ambiental pela FIP/Mossoró. É aluno do PPGCISH/UERN e cursa Licenciatura em Geografia na Universidade Estadual do Ceará/FAFIDAM. E-mail: bergsonufc@gmail.com

Gessica Raquel Clemente Rodrigues

Psicóloga pela UFRN. Possui residência em Atenção Básica, Saúde da Família/comunidade pela UERN. Especialista em Psicologia Clínica Fenomenológico-Existencial pela UFRN. Especializanda em Neuropsicologia Clínica também pela UFRN. Aluna regular do PPGCISH. E-mail: gessicarcr@gmail.com

Hionne Mara da Silva Câmara

Bacharel em Turismo pela UERN. Aluna regular do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH/UERN). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: hionnemara@gmail.com

Iuska Kaliany Freire de Oliveira

Jornalista formada pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), com especialização em Assessoria de Comunicação (UnP). Aluna regular do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH/UERN). E-mail: iuskafreire@gmail.com

Jean Henrique Costa

Sociólogo e doutor em Ciências Sociais. Professor da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN (Adjunto IV com Dedicção Exclusiva). Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH/UERN). E-mail: prof.jeanhenriquecosta@gmail.com

Jeanemeire Eufrásio da Silva

Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela UERN. Aluna regular do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH/UERN). E-mail: jeanemeireu@gmail.com

Jefferson de Souza Maia

Licenciatura em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Aluno regular do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH/UERN). E-mail: jecpm22@hotmail.com

Lúcio Romero Marinho Pereira

Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais pela UFPB, especialista em Direito Processual Penal e em Investigação Criminal, Constituição e Direito de Defesa. Aluno regular do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH/UERN). Professor efetivo da Faculdade de Direito da UERN. E-mail: romeromarinho@uern.br

Paulo Glayson Lima Lopes

Licenciatura em História pela Universidade Federal do Ceará. Aluno regular do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH/UERN). E-mail: pauloglaysonlopes@hotmail.com

Pedro Augusto Prudêncio de Carvalho Filho

Licenciado em Direito pela Universidad de Salamanca - Espanha (2007); Especialista em Direito Penal e Processo Penal pela Faculdade Damásio. Aluno regular do PPGCISH/UERN. E-mail: pedro.filho@mj.gov.br

Rosa Adeyse Silva

Administradora formada pela Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA), Aluna regular do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH/UERN). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: rosaadeyse@gmail.com

Sara Angélica Oliveira Cardoso

Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Aluna regular do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH/UERN). E-mail: saracardosotv@gmail.com

Sérgio Carlos da Silva Meneses

Graduado em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) e mestre em Ciências Sociais e Humanas pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH/UERN). E-mail: sergiocsmeneses@yahoo.com.br

CINEMA E TEORIA SOCIAL

Ensaaios Circunstanciais

Existe uma relação de sutil proximidade entre o cinema e as ciências humanas, sobretudo se considerarmos que ambas são linguagens sobre o Real e, cada qual, busca se afirmar enquanto elocução representativa/compreensiva do mundo. A primeira, sem compromisso metódico com o real, muito embora às vezes elucidativa; a segunda, tentando ser a expressão capital da objetividade, apesar de não isenta das armadilhas da ideologia. Nesse sentido, não há razão para se buscar, no âmbito da produção do saber, uma contraposição radical entre cinema e teoria social, já que se trata muito mais de uma relação de associação e não de competição. Por conseguinte, para além de concorrência, tensão e contradição, há nesse diálogo de linguagens também associação, cooperação e empréstimos simbólicos.

Este livro coletivo expressa o momento particular de cada autor. Cada um teve autonomia para se debruçar sobre sua perspectiva teórica e escolha do filme. O subtítulo 'ensaaios circunstanciais' se deve às circunstâncias em que foram produzidos por cada acadêmico, destacando suas histórias de vida, formações e seus momentos particulares.

Esperamos que esta obra, ao discutir o cinema contemporâneo a partir das ciências sociais, possa extrapolar os muros das universidades e, principalmente, possa ser um instrumento pedagógico de crítica dos rumos que vem tomando nossa civilização do trabalho precário, do desemprego, da exclusão, da intolerância e do consumismo. Que não seja apenas mais um volume impresso ou um arquivo perdido na grande web, mas sim, uma possibilidade de crítica de nosso tempo.

por Prof. Dr. Jean Henrique Costa

