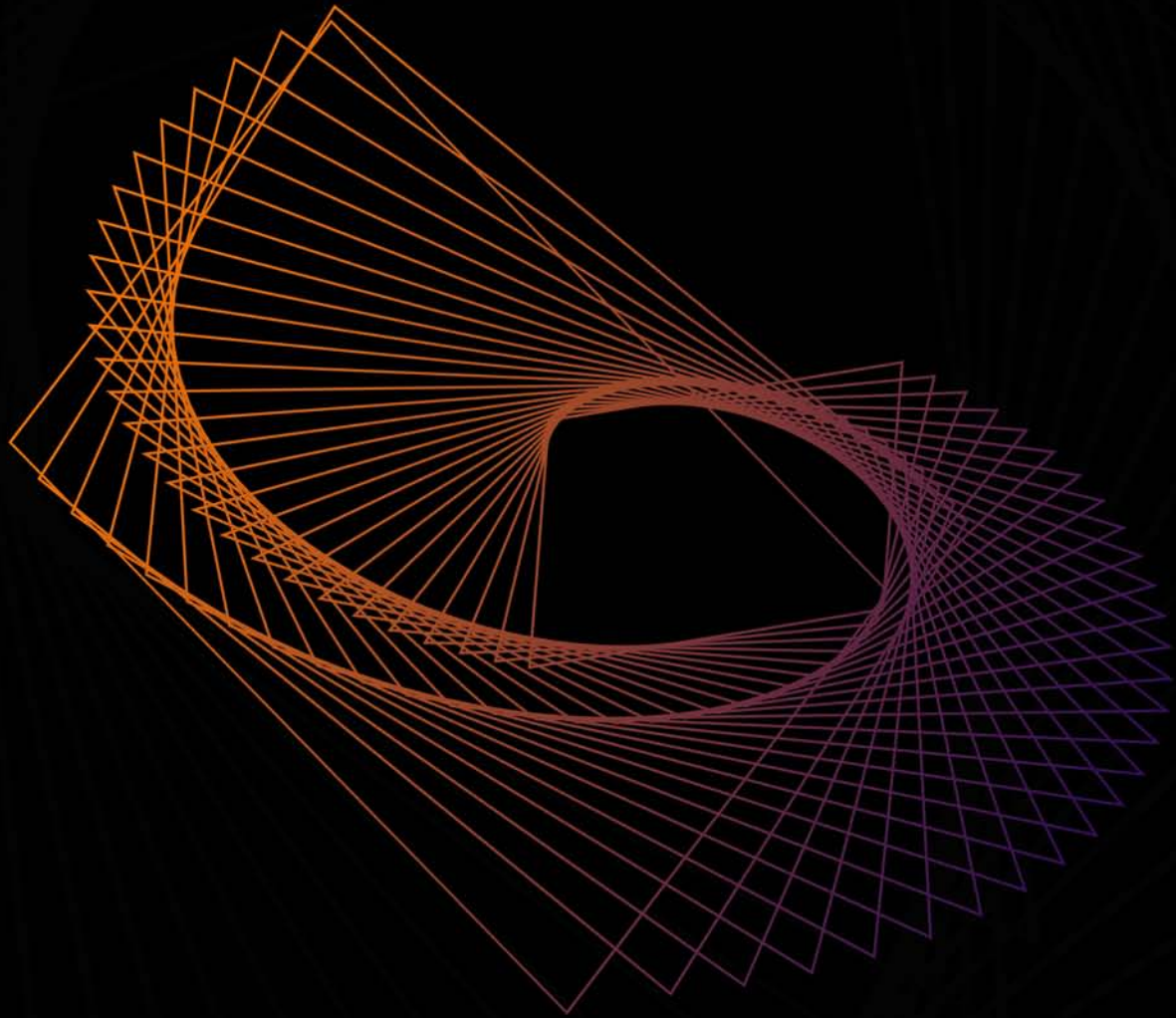


**Leonardo Ripoll
Marcio Markendorf
Renata Santos da Silva
(organizadores)**



CINEMA E DISTOPIA

exploração de conceitos e mundos paralelos



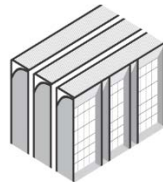
Leonardo Ripoll
Marcio Markendorf
Renata Santos da Silva
(organizadores)

CINEMA E DISTOPIA

– exploração de conceitos e mundos paralelos –

Coleção Cadernos de Crítica
volume 4

Projeto Cinema Mundo



PUBLICAÇÕES
UFSC - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

Florianópolis
2020

Equipe Cinema Mundo Distopias

Leonardo Ripoll

Marcio Markendorf

Renata Santos da Silva

Gabriel de Oliveira Manduca

Julia Pozzetti

Tuan Peres

Revisão do original

Leonardo Ripoll

Marcio Markendorf

Leandro Waltrick

Projeto gráfico e diagramação

Marcio Markendorf

Leonardo Ripoll

Capa

Felipe Hipolito Dutra

Realização do projeto

Curso de Cinema e Biblioteca Universitária

Universidade Federal de Santa Catarina

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária da
Universidade Federal de Santa Catarina

C574 Cinema e distopia [recurso eletrônico] : exploração de conceitos e mundos paralelos / Leonardo Ripoll, Marcio Markendorf e Renata Santos da Silva (organizadores). – Dados eletrônicos. – Florianópolis : BU Publicações/UFSC, 2020.
390 p. : il. – (Coleção Cadernos de Crítica ; 4)

Projeto Cinema Mundo.

Inclui bibliografia.

E-book (PDF).

ISBN 978-65-80460-91-5

1. Cinema – Crítica e interpretação. 2. Cinema – Estética. 3. Distopias. I. Ripoll, Leonardo. II. Markendorf, Marcio. III. Silva, Renata Santos da. IV. Série.

CDU: 791.43

Elaborada pela bibliotecária Suélen Andrade – CRB-14/1666



Sobre o Cinema Mundo

Criado em 2012, o projeto de extensão Cinema Mundo opera aos moldes de um cineclubes no espaço da Universidade Federal de Santa Catarina. A ação é uma parceria firmada entre o curso de Cinema e a Biblioteca Universitária da instituição.

Ao promover quinzenalmente exibições comentadas de filmes, o Cinema Mundo procura estimular o debate crítico de forma horizontal entre os espectadores, sofisticar o olhar da comunidade para a experiência cinematográfica e, ainda, produzir conhecimento acadêmico, fatores que produzem a desejada articulação entre a atividade extensionista, o ensino e a pesquisa.

A coleção *Cadernos de Crítica*, publicação própria do projeto, é o modo pelo qual podemos difundir o conhecimento produzido para além das fronteiras locais. Editado com base nas curadorias semestrais do Cinema Mundo, cada volume é disponibilizado em formato *e-book* e de forma inteiramente gratuita no site institucional do projeto:

<http://cinemamundo.cce.ufsc.br/publicacoes/>

Sobre o volume

O presente volume, *Cinema e distopia*, é resultante da curadoria do ano de 2018, cujo objetivo foi oferecer ao público uma amostragem dos modos de se pensar as distopias na narrativa cinematográfica. O conjunto de textos reunidos nesta publicação procura discutir, com diferentes abordagens, os cenários distópicos apresentados nos filmes, na literatura e na vida cotidiana.

Sobre a capa

O objeto central é a imagem estilizada de uma sala de cinema, já distorcida em função de práticas de manipulação discursiva. Como se sabe, no passado, o cinema foi empregado como poderosa arma midiática na propaganda política, possibilitando regimes como o nazista e o fascista alcançarem parte de seus objetivos. Além da tela de cinema em espiral distorcida, as cores complementam a proposta de um conceito visual distópico: a cor laranja é bastante utilizada na cultura gráfica para representar sistemas de opressão em filmes e games; e a cor preta, por sua vez, pretende representar o lado obscuro das sociedades.

Sobre os filmes

Mad Max: estrada da fúria

(*Mad Max: Fury Road*, George Miller, 2015)

A infância de um líder

(*The Childhood of a Leader*, Brady Corbet, 2015)

Expresso do amanhã

(*Snowpiercer*, Bong Joon-ho, 2013)

O homem duplo

(*A scanner darkly*, Richard Linklater, 2006)

Filhos da esperança

(*Children of Men*, Alfonso Cuarón 2006)

V de Vingança

(*V for Vendetta*, James McTeigue, 2005)

eXistenZ

(*eXistenZ*, David Cronenberg, 1999)

Gattaca, uma experiência genética

(*Gattaca*, Andrew Niccol, 1997)

O fantasma do futuro/*Ghost in the shell*

(*Kôkaku Kidôtai*, Mamoru Oshii, 1995)

RoboCop: o policial do futuro

(*RoboCop*, Paul Verhoeven, 1987)

Brazil: o filme

(*Brazil*, Terry Gilliam, 1985)

1984

(*Nineteen Eighty-Four*, Michael Radford, 1984)

Nausicaä do Vale do Vento

(*Kaze no tani no Naushika*, Hayao Miyazaki, 1984)

Salò, ou os 120 dias de Sodoma

(*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975)

Fahrenheit 451

(*Fahrenheit 451*, François Truffaut, 1966)

SUMÁRIO

Distopias: algumas reflexões filosóficas

Ivan Ferreira da Cunha 7

Imperatriz Furiosa: a heroína sem fronteiras de *Mad Max: estrada da fúria*

Vanessa Camassola Sandre 36

A infância de um líder, de Brady Corbet: a gênese do despotismo

Fedra Rodríguez e Gabriela do Valle 57

Snowpiercer: progresso entre futuros

Tuan Peres 72

Distopia classista: o cinema sul-coreano de Bong Joon-ho entre Marx e a ficção pós-humana em *O Expresso do Amanhã*

Yasmim Pereira Yonekura 93

Crise de identidade pós-moderna em *A scanner darkly*

Daniel Serravalle de Sá 109

Filhos da Esperança: som, luz e quadro em uma distopia britânica

George Alexandre Ayres de Menezes Mousinho 121

O triunfo distópico de *Filhos da Esperança*

Patricia de Oliveira Iuva 139

Qual sua preferência: distopia ou utopia?

Josias Ricardo Hack 158

Violência: a barbárie ou a reação do oprimido: vivências trans em uma leitura de *V de Vingança*

Lirous K'yo Fonseca Ávila..... 171

A 'eXistênCia' enquanto matriz inescapável

Helvécio Ferreira Furtado Junior 185

Biopoder, eugenia e segregação em *Gattaca: experiência genética*

Luíza Salgado Mazzola..... 199

A máquina diante de um espelho: reflexos e reflexões em *Ghost in the Shell*

Nathan Luchina 215

A direita política, narrativa e zombaria em *RoboCop*

Peterson Silva..... 228

***RoboCop* e o resultado da eleição brasileira de 2018**

Rafaela Elaine Barbosa 239

Terry Gilliam no País das Maravilhas

Dirce Waltrick do Amarante 255

Brazil: o filme

Daniel Medeiros 268

'Duplipensando' o filme *1984*, de Radford, como reconstrução do *1984*, de Orwell: linguagem, distopia e a sucumbência da realidade

José Claudio Matos 288

***Nausicaä* e a representação feminina nos filmes de Hayao Miyazaki**

Gisele Tyba Mayrink Orgado..... 305

Saló!

Caroline Marins 321

Do agora e dos antes e as nuvens densas no horizonte: uma quase-carta a Pasolini

Iur Gomes 335

***Fahrenheit 451*: o filme de François Truffaut e o esplêndido *fade out* de Ray Bradbury**

José Carlos Mariano do Carmo 354

Pensando o hoje a partir da literatura distópica: uma leitura sócio-crítica de *Fahrenheit 451*

Elisa Cristina Delfini Corrêa..... 370

Sobre as autorias 388

Sobre a organização..... 394

Prefácio

Distopias:
algumas reflexões filosóficas

Ivan Ferreira da Cunha

A distopia está entre os gêneros mais populares de expressão artística deste início de século XXI. Vemos em filmes e seriados, em livros e em outras artes, como os quadrinhos e os jogos eletrônicos, retratos terríveis de sociedades futuras ou alternativas, controladas por governos autoritários e dizimadas pela guerra e pela doença. Vemos situações em que o meio ambiente foi destruído e em que a ciência e a tecnologia estão longe de ajudar a promover a felicidade, a harmonia e o progresso. Vemos sociedades em que a moral é questionada cotidianamente, enquanto as pessoas, com seus corpos alterados e mutilados, enfrentam conflitos, perseguição e vazio existencial. É neste contexto que o Projeto Cinema Mundo, no ano de 2018, trouxe a exibição e debate de 15 filmes caracterizados como distopias. O sucesso da temática dessa curadoria, que tinha sido projetada inicialmente para durar apenas um semestre, atesta o interesse pelas distopias.

Essa popularidade aponta para uma presença crescente do pensamento distópico em nossa sociedade e em nossa cultura. Isto é, cada vez mais as pessoas têm se dedicado a vislumbrar as

possibilidades horríveis que nos aguardam num futuro próximo ou que nos espreitam num presente alternativo e a imaginar consequências desses horrores. E nisso encontramos entretenimento. Essa tendência levanta a questão: por que consideramos tão sedutora a ideia de que um futuro terrível está nos aguardando?

Neste texto, esboçarei uma resposta a essa questão a partir de um ponto de vista filosófico. Não procurarei, portanto, uma caracterização da distopia como um gênero de expressão artística. Apesar de estudos como esses serem bastante interessantes¹, buscarei uma análise da distopia como um modo ou estilo de pensamento que parece coerente com a nossa visão de mundo contemporânea e que, como sintoma dessa coerência, encontra expressão num gênero artístico que se torna cada vez mais popular.

A viagem para Utopia

Começemos, então, com uma tentativa de compreender o conceito. A palavra ‘distopia’ teve seu uso registrado pela primeira vez em 1868 em um discurso de John Stuart Mill diante do parlamento britânico. Mill buscava uma palavra que representasse o oposto de ‘utopia’ para descrever algumas políticas coloniais que vinham sendo praticadas por seu país (VIEIRA, 2010). Entendemos esse uso como a percepção, por

¹ Para discussões sobre o que demarca a distopia como gênero literário, recomendo Claeys (2010), Fitting (2010) e Aldridge (1984).

parte de Mill, de que a política colonial britânica não estava produzindo um mundo *agradável* nas sociedades onde era aplicada, mas, pelo contrário, produzia situações desagradáveis ou até mesmo terríveis. Notamos, assim, uma compreensão de *distopia* e de *utopia* como opostos. O termo ‘utopia’ foi inventado por Thomas More em seu famoso livro *Utopia*, publicado em latim em 1516. A palavra, composta por prefixo e radical gregos, significa literalmente ‘não-lugar’. É importante notar que em inglês, a língua nativa de More, a pronúncia de ‘utopia’ é igual à pronúncia de ‘eutopia’ (algo como ‘iutôpia’), que significa ‘lugar bom ou ‘lugar feliz’. O trocadilho foi explorado pelo próprio More em um poema apresentado como epígrafe a *Utopia* (MORE, 2012).

Utopia é narrado do ponto de vista de um personagem que representa o próprio autor do livro. Tal personagem veio a conhecer na cidade de Antuérpia, na Bélgica, um navegador português (fictício) chamado Raphael Hythloday que, em meio a suas viagens, teve a oportunidade de viver cinco anos na ilha de Utopia, no Atlântico Sul. O navegador passa então a relatar a maneira como a sociedade utopiana é estruturada – uma estrutura que Raphael Hythloday considera ideal, entre outros motivos, por permitir liberdades individuais, como a liberdade religiosa e o divórcio, por ter abolido a propriedade privada e por não se ocupar com guerras expansionistas. O personagem que representa More mostra-se cético a respeito da possibilidade de aplicar essas medidas à sociedade inglesa e europeia, mas

considera que devemos levar em consideração essa ordem social em nossas discussões.

Se Thomas More considerava a sociedade apresentada em *Utopia* a melhor que poderia haver é tema de controvérsia entre acadêmicos dedicados à interpretação de sua obra (conforme Davis (2010) e também Berneri (1971)). Para os nossos objetivos neste texto, podemos deixar tal questão em aberto e apenas notar que a tradição que se formou a partir do livro de More é a de produzir descrições de sociedades ideais, felizes e perfeitas, as melhores que se podem imaginar. É certo, porém, que o objetivo de More era o de trazer para a discussão política e social, dentro e fora da academia, o tema de uma organização social alternativa, independentemente de ser boa, ruim ou de ser a melhor. A ideia era mostrar uma sociedade diferente – algo que, no contexto das grandes navegações do século XVI, poderia muito bem estar acontecendo numa ilha perto do Brasil – e, com isso, fomentar o debate sobre outras formas de ordenar a própria sociedade do autor. Para pensarmos nos debates correntes na Inglaterra renascentista, basta lembrarmos que à época da publicação do livro o tema da liberdade religiosa surgia no horizonte: um ano depois, em 1517, Lutero inaugurou o protestantismo na Alemanha; além disso, More era um diplomata a serviço do rei Henrique VIII da Inglaterra, que alguns anos depois viria a romper com a Igreja Católica e fundar a Igreja Anglicana, em uma questão que envolveu diversos aspectos, dentre os quais estava a questão do divórcio.

O objetivo de *Utopia* é fazer uma crítica à sociedade existente ao mostrar um exemplo imaginário de sociedade organizada de maneira mais eficiente, na qual as instituições contribuem para a felicidade e o bem-estar dos cidadãos. Não se trata simplesmente de apontar uma melhoria em uma instituição social isolada, mas de imaginar um agregado de melhorias e conceber todo o restante da sociedade como aperfeiçoado em consequência dessas melhorias. Por exemplo, a economia da ilha de Utopia é em espécie, sem moeda. A consequência é que os objetos adquirem valor econômico devido ao seu valor de uso, de modo que não ocorre a valorização especulativa de certos materiais – pedras coloridas e brilhantes, que chamamos de pedras preciosas, são brinquedos de criança para os utopianos; e o ouro, pela resistência de suas ligas, era usado para fazer correntes para prender os escravos (*sic!*, para alguns ingleses do século XVI, a sociedade ideal teria escravos). Isso faz com que o status social não possa ser adquirido com a acumulação desses materiais e, conseqüentemente, que tal status não possa ser exibido no ouro e nas pérolas que as pessoas utilizam em suas vestes. O resultado é que a cultura de ostentação, de ressaltar desigualdades sociais, desaparece naquela sociedade. As relações interpessoais, assim, não dependem tanto de aparências e as pessoas se tornam mais diretas umas com as outras (MORE, 2012).

Não foi More o inventor desse jogo de pensamento de imaginar as grandes conseqüências sociais e culturais que uma conjunção de pequenas mudanças pode trazer, com o objetivo de

criticar a ordem social vigente. A estratégia de raciocínio que chamamos ‘pensamento utópico’ já existia desde, pelo menos, *A República* de Platão (século IV a.C.); e também *A Cidade de Deus* de Agostinho (século V d.C.) mostra uma sociedade ideal em contraposição à sociedade existente. O que pode ser creditado a Thomas More é que seu livro serviu para nomear e organizar um *gênero literário*: aquele que narra uma viagem a um lugar distante onde a sociedade é organizada de maneira exemplar, fazendo longas descrições de arranjos sociais em comparação com os arranjos existentes na sociedade de seus autores e leitores. Mas não há dúvida de que esse gênero literário contribuiu para o desenvolvimento da tradição do pensamento utópico ao fornecer a mídia na qual tal estilo filosófico obteve grande sucesso².

Transformações e revoluções

No século XIX, a tradição do pensamento utópico passou por algumas transformações que são de nosso interesse aqui, pois nos ajudam a entender o surgimento das distopias. Falarei de duas delas. A primeira vem do fato de que aquele século viu a emergência dos movimentos socialistas, que podem ser compreendidos como esforços para imaginar e realizar uma forma de sociedade ideal. Tais movimentos, como se sabe, buscam a construção de sociedades em que há igualdade de oportunidades

² Entendo que minha caracterização da utopia como gênero literário é bastante superficial. Mas, como apontei no início do texto, não é meu objetivo aqui discutir o que caracteriza as utopias e distopias como gêneros literários. Minha discussão focaliza o estilo filosófico que encontra uma expressão nesses gêneros.

e de meios de subsistência para todos os cidadãos, em oposição às sociedades em que a propriedade privada gera desigualdade (BERNERI, 1971). Esse projeto se manifestou na obra de Henri de Saint-Simon, Robert Owen e Charles Fourier, entre outros, que elaboraram textos em que se descreve a sociedade ideal como consequência de algumas reformas, tecendo críticas à ordem social vigente em uma tentativa de conquistar mais adeptos.

Mas os autores socialistas do início do século XIX não se viam como utopistas e nem classificavam seus trabalhos como ‘socialismo utópico’. A caracterização como utopias veio a partir da metade daquele século, com a crítica de Marx e Engels. A crítica é que aqueles autores desconheciam as leis que regem a história e a sociedade. Sem esse conhecimento, de acordo com Marx e Engels, os socialistas não conseguiriam implementar a transformação social. Já o ‘socialismo científico’, desenvolvido por eles, seria pautado no conhecimento das leis científicas e, assim, teria condições de construir a sociedade almejada. Ou seja, inspirados por sucessos recentes obtidos na física e na química, Marx e Engels propõem a aplicação do conhecimento científico às questões sociais (BERNERI, 1971; ENGELS, 2001). Em analogia com a ciência natural, os socialistas utópicos seriam como engenheiros que tentam construir uma máquina que desrespeita leis fundamentais da física. Assim como seria infrutífera a busca pelo ‘moto-contínuo’, a máquina de movimento perpétuo com 100% de eficiência, de acordo com Marx e Engels, não seria possível produzir o socialismo sem levar em conta a inevitabilidade da luta de classes e a necessidade da revolução.

Essa crítica transformou o próprio significado da palavra ‘utopia’: se antes tal palavra evocava uma comunidade ideal que dificilmente seria realizada, a partir de Marx e Engels utopia passou a significar um sonho ou devaneio distante da realidade, que não teria a menor chance de produzir qualquer mudança na vida das pessoas. Para transformar a realidade, defendem os pais do comunismo, devemos conhecer e dominar as leis que regem o funcionamento da sociedade. Como argumentou Karl Mannheim, sociólogo da primeira metade do século XX, o pensamento utópico, para que possa produzir alguma transformação, deve indicar cientificamente maneiras pelas quais a sociedade ideal poderia ser alcançada. Do contrário, considera Mannheim, a utopia seria apenas um sonho cultivado pelas classes oprimidas que jamais se tornaria realidade e que estaria fadado a ser usado como instrumento de dominação e de manutenção do *status quo* – pois se ficarmos entretidos com um devaneio sobre o mundo perfeito, jamais entraremos em ação para transformar o mundo à nossa volta. Nessa perspectiva marxista, imaginar a sociedade ideal só teria algum valor se esse produto de nossa imaginação nos fornecesse a técnica necessária para sua própria produção (MANNHEIM, 1985).

A segunda transformação do pensamento utópico no século XIX de que falarei aqui veio do surgimento do pensamento antiutópico. É possível notar, como um espírito geral, na literatura de Dostoiévski e na obra de Nietzsche, por exemplo, um pessimismo a respeito do que a humanidade seria capaz de alcançar. De diferentes maneiras, tais autores mostraram que

nossos melhores esforços para produzir instituições e dispositivos que garantam a felicidade geral das pessoas estão fadados ao fracasso, pois a condição humana é miserável e infeliz (KATEB, 1968). Como ilustração, podemos mencionar o romance *Memórias da Casa dos Mortos*, de Dostoiévski, em que o personagem principal vivencia momentos de relativa alegria quando está preso em uma colônia de trabalhos forçados na Sibéria. O mesmo personagem, no entanto, enfrenta um terrível vazio existencial ao ser libertado ao final de sua pena (DOSTOIÉVSKI, 2008). O sonho utópico de que nossos tormentos chegarão ao fim, mesmo que venha a ser realizado, é mera ilusão – no momento em que pudermos experimentar nossa própria utopia particular, ainda viveremos nossa sina de infelicidade e depressão. De que adianta, questionam os antiutópicos, imaginar como seria uma sociedade ideal, um mundo belo e brilhante, se a humanidade jamais será capaz de ser feliz em tal mundo, assim como em qualquer mundo? Essa tendência de pensamento vê a utopia como uma impossibilidade conceitual – seria um erro pensar que possa existir, e seria em vão tentar conceber, um mundo perfeitamente organizado onde todas as pessoas são felizes. Todo esforço de organização, toda forma de racionalidade, teria como consequência a infelicidade geral.

O niilismo e o cientificismo do século XIX podem parecer tendências opostas e irreconciliáveis. Mas a ficção científica do final daquele século mostrou que não é bem assim; foi dessa tradição que se desenvolveram as distopias ao longo do século seguinte. Influenciado pelos grandes avanços científicos e

tecnológicos da época, o livro *A Máquina do Tempo*, de H.G. Wells, pode ser visto como a inauguração da tradição do pensamento distópico, em que um viajante é levado a conhecer uma ordem social diferente da sua, mas essa maneira de organizar a sociedade está longe de ser agradável³.

A viagem no tempo

Nas primeiras páginas de *A Máquina do Tempo*, o personagem principal, chamado apenas de Viajante do Tempo (*Time Traveller*), explica a seus colegas da alta sociedade londrina o princípio que rege sua invenção: consideramos que um objeto tridimensional estende-se pelo comprimento, pela largura e pela altura, mas um tal objeto é mera abstração; a questão feita pelo Viajante à sua audiência é “será que existe um cubo *instantâneo*?”. E logo em seguida, ele formula sua pergunta de outra maneira: “será que um cubo que não dure por algum tempo pode ter uma existência real?” (WELLS, 1995, p. 3; WELLS, 2018, p. 16)⁴. Diante da perplexidade de seus interlocutores, o Viajante do Tempo responde que “qualquer objeto, para ser real, deve se estender em *quatro* direções: deve ter Altura, Largura,

³ A classificação de *A Máquina do Tempo* de H.G. Wells como exemplar do gênero literário chamado distopia é motivo de controvérsias entre estudiosos do assunto (conforme, por exemplo, a divergência de pontos de vista entre Claeys (2010) e Fitting (2010)). Do ponto de vista filosófico, entretanto, há pouco espaço para duvidar que *A Máquina do Tempo* seja claramente um dos primeiros exemplares de ‘pensamento distópico’.

⁴ Para as citações diretas de *A Máquina do Tempo*, utilizo a tradução de Braulio Tavares (WELLS, 2018).

Espessura e... Duração” (WELLS, 1995, p. 4; WELLS, 2018, p. 16).

Essa exposição pode soar trivial aos ouvidos deste início de século XXI, já acostumados com a centenária Teoria da Relatividade proposta por Albert Einstein. Mas o texto de Wells foi publicado em 1895, dez anos antes da teoria de Einstein. Infelizmente, isso não basta como evidência para afirmar que Wells era um viajante do tempo, mas apenas para notar que ele estava atualizado nas principais discussões e especulações científicas de sua época: o conceito de espaço-tempo em quatro dimensões foi sugerido por d’Alembert pouco mais de um século antes e era amplamente discutido nos periódicos científicos na década em que Wells publicou seu livro (VAN OSS, 1983). Até aquela época, a discussão sobre o espaço-tempo tetradimensional não ultrapassava as paredes das comunidades científicas; Wells foi um pioneiro ao atrair a atenção do público em geral para esse conceito.

O Viajante do Tempo continua sua exposição dizendo que

nossa existência mental, que é imaterial e não tem dimensões, percorre a dimensão do Tempo a uma velocidade uniforme desde o berço até o túmulo. Do mesmo modo como estaríamos em movimento constante de descida se começássemos nossa existência cem quilômetros acima do solo (WELLS, 1995, p. 5; WELLS, 2018, p. 19).

Então, assim como um balão pode nos conduzir para cima e para baixo conforme a vontade de seus operadores, a máquina

inventada pelo Viajante é capaz de nos conduzir em qualquer direção pela dimensão temporal.

Uma grande invenção, portanto, como as caravelas portuguesas que impressionaram Thomas More, a máquina do tempo pode nos conduzir ao futuro, e lá conheceremos um novo arranjo social. E é assim que segue a narrativa de Wells. No entanto, o que o Viajante do Tempo encontra não é a sociedade ideal. No futuro vislumbrado em *A Máquina do Tempo*, no ano 802.701 d.C., a humanidade evoluiu biologicamente dando origem a duas espécies: os Eloi, belos e dotados de uma inocência infantil, levam uma existência bucólica na superfície; e os espertos e brutos Morlocks habitam o subterrâneo industrializado. O Viajante logo descobre que os Morlocks são organismos bem adaptados à vida na escuridão, de modo que só sobem à superfície à noite para capturar os Eloi, que, em sua vida de prazeres simples, são abatidos como gado. Ao observar aquele arranjo social, o Viajante do Tempo formula uma hipótese darwinista para explicar como a humanidade chegou àquele estágio:

Primeiro, tomando como base os problemas de nossa própria época, pareceu-me claro como a luz do dia que a chave para tudo era o aumento gradual da distância social, meramente circunstancial, que existe entre o capitalista e o operário. [...] Costumamos utilizar o subsolo para os aspectos menos ornamentais de nossa civilização [...]. Evidentemente, pensei, essa tendência se acentuou de tal forma que a Indústria perdeu o direito de existência ao ar livre. Ou seja: teve que descer mais e mais, produzindo fábricas subterrâneas cada vez maiores, num ambiente em que os trabalhadores eram forçados a passar cada vez mais tempo, até que, no fim...

[...] Por outro lado, a tendência de os ricos levarem uma vida cada vez mais exclusivista – devida, sem dúvida, ao refinamento crescente de sua educação e ao alargamento do golfo que os separa da violência rude dos mais pobres – faz com que porções consideráveis da superfície da terra estejam sendo isoladas em seu benefício. Nos arredores de Londres, por exemplo, talvez metade das mais belas zonas campestres rejeite intrusos. Esse mesmo distanciamento [...] fará com que o contato entre as classes e a ascensão social através do casamento, que no presente têm retardado a estratificação social de nossa espécie, sejam cada vez menos frequentes. Assim, no final teremos os Ricos habitando a superfície, levando uma existência em busca de prazeres, conforto e beleza; e, no subsolo, os Pobres, os Trabalhadores, adaptando-se cada vez mais às condições do trabalho (WELLS, 1995, p. 41; WELLS, 2018, p. 84-85).

Assim, o Viajante retorna ao seu tempo com a história de um arranjo social alternativo para contar. Mas diferentemente da história narrada pelo navegador português de Thomas More, o Viajante do Tempo não traz um modelo de sociedade a ser seguido; pelo contrário, ele traz a descrição de um futuro a ser evitado. H.G. Wells aproveita seu conhecimento da física e da tecnologia de sua época, além de sua formação em biologia, para fazer uma crítica à divisão social entre uma classe que vive para o trabalho sem sentido e uma classe que vive para o prazer vazio. Wells faz uma profecia sobre como será a sociedade inglesa se nada for feito a respeito dessa divisão em oito mil séculos.

O que notamos é que as utopias – ou, neste caso, distopias – são pensadas em função de uma época, em função dos debates sociais e culturais que estão em jogo na sociedade em que seus autores vivem. No caso de *A Máquina do Tempo*, o debate é sobre o status da nobreza e da burguesia na Inglaterra. E a estratégia

para participar desses debates é a de mostrar diferentes possibilidades de organização social, mostrar de que maneira a sociedade poderia ser diferente e fomentar a reflexão a respeito da transformação. No caso das utopias, essa reflexão é no sentido de imaginar como a sociedade poderia ser mais bem organizada, seguindo as consequências de um agregado relativamente pequeno de reformas. No caso de *A Máquina do Tempo* de Wells, a reflexão proposta é um pouco mais complexa. Em um primeiro passo, Wells apresenta como a ciência pode modificar as nossas condições físicas de existência – a máquina do tempo permite que controlemos o nosso trânsito pela quarta dimensão, modificando algo a que estamos tão acostumados, aquela deriva uniforme e unidirecional de nossa consciência pelo fluxo do tempo. E em seguida, Wells apresenta a sugestão de que o mesmo tipo de engenhosidade pode ser usado para modificar o curso de outro aspecto que sua sociedade vê com naturalidade e que, se deixado à deriva, não resultará em um arranjo agradável.

Fatos e valores

Uma característica importante do pensamento utópico e distópico é que esse tipo de raciocínio mistura juízos sobre questões de fato e juízos de valoração. No exemplo da *Utopia* de More, somos convidados a imaginar como seria uma economia sem moeda e somos levados a concluir que uma sociedade sob tal economia não desenvolveria a cultura de ostentação e de acentuação de desigualdades sociais. Essa é uma conclusão que

diz respeito a fatos – fatos sociais, é certo. A tradição filosófica distingue esse tipo de conclusão do tipo que envolve valores: por exemplo, a conclusão de que tal arranjo econômico e cultural seria agradável ou adequado ou benéfico para as pessoas. Já no exemplo de *A Máquina do Tempo* de Wells, temos como uma questão de fato que, caso a humanidade, ao longo de 800 mil anos, divida-se em dois grupos com isolamento reprodutivo e sujeita a pressões ambientais notadamente diferentes, haverá a formação de duas espécies distintas. Porém, que isso será ‘desagradável’, ou que devemos de alguma maneira evitar tal arranjo, é uma questão de valoração.

O problema é que a valoração parece ser relativa às opiniões, inclinações e sentimentos de cada pessoa e isso é diferente das questões de fato. Se eu e você discordamos a respeito de uma questão de fato, podemos, em tese, fazer algumas observações ou alguns experimentos e chegar a uma conclusão sobre a qual temos acordo. Por exemplo, se digo que na próxima quinta-feira o Projeto Cinema Mundo exibirá *Ghost in the Shell* às 18h30, horário local, no Auditório Elke Hering da Universidade Federal de Santa Catarina, é fácil realizar algumas operações para checar se isso é verdade ou não; basta ir ao local indicado no horário especificado e averiguar se o evento em questão acontece. Poderíamos discutir se estamos falando da versão japonesa de 1995 ou da versão americana de 2017, ou de alguma das outras versões, bem como sobre a qual ‘próxima quinta-feira’ estou me referindo, sobre o que se entende por ‘exibir’, etc. – mas, ajustados esses detalhes, haverá pouca

margem para discordâncias. Porém, mesmo com todas essas especificações, se digo que é agradável assistir a *Ghost in the Shell*, esse juízo não é tão simples de se averiguar, porque há pessoas que assistem ao filme e que não consideram tal experiência agradável – embora eu acredite que se trate de uma minoria entre os leitores deste texto, ao menos em se tratando da versão *anime* de 1995. E ainda, pode haver pessoas que acham desagradável assistir a *Ghost in the Shell* em certas condições – suponha uma pessoa que estava passando mal quando assistiu ao filme e associou *Ghost in the Shell* a um desconforto físico: se perguntarmos, essa pessoa dirá que foi desagradável assistir ao filme ou até que a exibição lhe causou enjoo. Mas a mesma pessoa pode produzir uma valoração bem diferente caso assista ao mesmo filme em outras condições.

Essa relatividade de valores a respeito de utopias e distopias foi explorada por H.G. Wells em seu livro *A Modern Utopia*, de 1905. Nesse texto, o personagem narrador viaja para um presente alternativo, no planeta chamado Utopia, acompanhado de um amigo que tem opiniões e valores muito diferentes dos seus. Muitos dos arranjos que o narrador considera utópicos (ou, melhor neste caso, eutópicos) são vistos pelo acompanhante como distópicos (WELLS, 2005). Diante desse impasse, a perspectiva de Wells é que a utopia do mundo moderno não poderia ser uma sociedade fixa e eternamente estagnada, onde todos os problemas de todas as pessoas e grupos já foram resolvidos e assim permanecerão para sempre. A utopia moderna de Wells é de um mundo que tem problemas, e a

sociedade ideal é aquela que é capaz de lidar com seus problemas de maneira eficaz. À medida que os problemas vão sendo tratados, novos problemas surgem e a sociedade tem dispositivos para se transformar em direção a uma eventual solução. A sociedade mostrada nessa obra de Wells, dessa forma, tem seu caráter utópico numa busca constante pelo aperfeiçoamento – sem a ilusão de um dia alcançar a estabilidade absoluta. Não temos a perspectiva de conseguir produzir uma sociedade que é agradável para todas as pessoas que a habitam atualmente e que vão habitá-la no futuro. Mas teríamos a indicação de um caminho que, se trilhado com nossos melhores esforços, poderá levar nessa direção (CUNHA, 2014; JAMES, 2012).

Essa característica da utopia moderna de H.G. Wells traz à tona um aspecto contemporâneo da discussão filosófica sobre a distinção entre fatos e valores: a dificuldade de fazer essa mesma distinção. Concebemos tradicionalmente as questões de fato como o domínio da ciência, uma área que produziria conhecimento ‘objetivo’, isto é, conhecimento sobre objetos independentemente dos sujeitos que produzem tal conhecimento. Os juízos de valoração, nessa mesma tradição, são vistos como o domínio da ética, da política e da estética, áreas em que não seria possível deixar de lado completamente a subjetividade. No entanto, tem sido notado mais recentemente que essa separação entre fatos e valores não é tão simples de se fazer. Existem vários argumentos a respeito disso; um deles, que atende aos nossos propósitos neste texto, é que a compreensão dos raciocínios científicos exige a aceitação de teorias, o que, muitas vezes, depende de valores,

como a adequação a um padrão de racionalidade (PUTNAM, 1981).⁵

Minha escolha dos exemplos de *Utopia* e de *A Máquina do Tempo* foi proposital para ilustrar esse ponto. É possível discordar que uma economia sem moeda possa gerar uma sociedade sem ostentação, pois sabemos que há pessoas que são extremamente apegadas à ostentação e poderíamos imaginar uma tal sociedade ficando ostentadora a respeito de outras coisas que não as pedras e metais que chamamos preciosos. Podemos conceber, por exemplo, que pessoas possam adotar o comportamento de exibir produtos agrícolas ou sua própria moralidade como delineadores de algum tipo de superioridade ou privilégio. Ou seja, poderíamos fazer um experimento seguindo a proposta de More, organizar a sociedade daquela maneira e, ainda assim, chegar a um resultado diferente. Isso é porque estamos tratando de um fato a respeito dos valores – no caso, os valores de ostentação – que as pessoas assumem. E é comum nas ciências humanas que se investiguem fatos desse tipo. E no outro exemplo, aquele do livro de Wells, sabemos que há pessoas que, geralmente por motivos religiosos, não aceitam a teoria da evolução das espécies – seja a de Darwin, seja outros tipos de transformismo biológico. Essas pessoas não aceitariam como válido o raciocínio explicativo apresentado pelo narrador em *A Máquina do Tempo*. Ou seja, nosso conhecimento sobre questões de fato depende de aspectos que classificamos como subjetivos.

⁵ Outro argumento interessante contra a distinção entre fato e valor, apresentado no contexto da discussão sobre a metodologia das ciências sociais, pode ser encontrado em Hollis (1994).

Esses aspectos subjetivos são determinados por critérios de aceitabilidade racional que são estabelecidos dentro de comunidades. A situação que temos a respeito do conhecimento, dessa forma, é semelhante à que temos com a valoração. Posso afirmar, com certo grau de segurança, que a comunidade de leitores deste texto – composta por pessoas que se interessam por distopias do cinema e que prestam atenção a aspectos técnicos dos filmes – concordará que “é agradável assistir a *Ghost in the Shell*”, ou mesmo que “*Ghost in the Shell* é um bom filme”. A propriedade de ‘ser um bom filme’ e a disposição de ‘gerar experiências agradáveis’ parecem ser parte do objeto em questão. É claro que essa propriedade e essa disposição são dependentes das comunidades que se relacionam com o objeto; mas isso também é assim quando pensamos nos fatos que amparam as explicações sobre a origem das espécies e sobre a formação do comportamento de ostentação.⁶

Essa discussão sobre fatos, valores e objetividade revela um aspecto interessante das utopias e distopias. Como propostas de intervenção em debates políticos e sociais, essas obras precisam trazer aspectos valorativos – os pontos de vista políticos e morais do autor e dos diferentes personagens, por exemplo. Mas ao pautar essa intervenção em possibilidades objetivamente antevistas, as utopias e distopias também trazem questões de

⁶ A discussão sobre objetividade na ciência é mais complicada do que minha breve exposição deixa transparecer. Uma maneira interessante de lidar com o problema, mas que não está livre de críticas, é considerando que a objetividade é construída por meio de acordos intersubjetivos no interior de cada comunidade científica. Uma boa fonte para esses debates é Cupani (2018).

fato para o debate. Em outras palavras, as utopias e distopias precisam de uma boa dose de objetividade em algumas de suas predições: precisamos concordar com a possibilidade de certos avanços tecnológicos ou com o caráter factual de algumas afirmações da biologia e da psicologia, em alguns casos, ou da sociologia, ou mesmo da meteorologia, em outros. Se as obras não conquistam essa objetividade com o leitor ou espectador, elas terão o caráter de mera fantasia e não de um vislumbre sobre um futuro próximo ou um presente alternativo. E é sobre essa base de fatos, cuja objetividade é construída em interação com o leitor ou espectador, que os autores de distopias e utopias apresentarão seus juízos e argumentos valorativos.

Podemos ver utopias e distopias como exercícios de imaginação sobre qual será a reação das pessoas diante de certo arranjo – seja uma instituição ou dispositivo social, seja um avanço tecnológico (CUNHA, 2018). Esses exercícios conduzem o leitor a imaginar qual seria sua própria reação àquela situação, elaborando reflexões que se situam naquela fronteira complicada entre o fato e o valor, entre o objetivo e o subjetivo, entre aquilo que tradicionalmente chamamos de ciência e filosofia. E esse exercício, por ser instigado por um objeto artístico, permite trânsito livre através e ao longo dessa fronteira, sem grandes preocupações demarcatórias. O debate que se desenvolve a partir das utopias e distopias, dessa forma, pode assumir traços característicos da filosofia ou da ciência ou, ainda, de maneira mais interessante, de ambas.

O futuro diante de nós

Essa mescla de características da ciência e da filosofia apareceu, sobretudo, nas distopias do início do século XX. As duas obras mais típicas que podemos mencionar nessa categoria são *Nós*, de Yvegeny Zamyatin (1993), de 1924, e *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley (2006), de 1932⁷.

Não encontramos nessas obras uma viagem literal a uma sociedade organizada de maneira perfeita, mas já encontramos os personagens principais vivendo em mundos que apresentam a si mesmos como utopias. No exemplo mais conhecido, os personagens da obra de Huxley vivem em uma sociedade marcada pela engenharia genética e pelo controle comportamental, de modo que cada indivíduo tem seu lugar assegurado na comunidade, encaixando-se perfeitamente – organicamente – à sua função; ao mesmo tempo, seu ideário, seus desejos e interesses, são moldados tendo em vista seu papel social. Enquanto os operários das fábricas sentem-se felizes por não terem que tomar grandes decisões, das quais não seriam intelectualmente capazes, a elite fica contente com seu trabalho cheio de responsabilidades e sente horror em relação aos corpos dos operários, que são geneticamente projetados para um encaixe perfeito nas máquinas que têm que manusear.

A ideia de ter um lugar plenamente adequado e garantido na sociedade, associada à liberdade sexual e ao acesso

⁷ Discuto uma perspectiva da filosofia da ciência em relação ao famoso livro de Huxley em Cunha (2015); e avanço a discussão usando o livro de Zamyatin como exemplo em Cunha (2018).

relativamente livre a drogas psicotrópicas que não têm efeitos adversos, dá a impressão de se viver em uma utopia. Mas os personagens principais, no desenvolvimento da narrativa, percebem que sua liberdade é restrita e condicionada aos interesses políticos de uma classe superior e inacessível (HUXLEY, 2006). Dessa forma, Huxley busca alertar que o admirável mundo novo prometido pelos avanços científicos, tecnológicos e morais poderia não ser exatamente ‘agradável’, mas apenas mais uma estratégia de dominação que traria miséria e infelicidade aos seres humanos. A obra apresenta, dessa forma, uma sociedade que é o resultado de nossas melhores e mais bem intencionadas tentativas de produzir o mundo ideal, perfeito e brilhante, onde todas as pessoas seriam felizes; mas os personagens principais discordam da crença de que isso é uma utopia, pois os próprios dispositivos designados para produzir felicidade tornam-nos infelizes.

Temos também distopias ainda mais radicais, em que não se apresenta qualquer esforço para produzir a utopia. Por exemplo, em *1984*, de George Orwell (1977), as instituições e dispositivos sociais têm o objetivo claro de oprimir e manipular. Enquanto o mundo de Huxley tenta manter o controle sobre as pessoas dando-lhes o que mais desejam, na distopia de Orwell o controle social é obtido ao manter distante qualquer perspectiva de felicidade, liberdade ou autonomia. No mundo de Orwell, sequer se cogita a possibilidade de a conquista de avanços tecnológicos servir a propósitos benéficos, emancipadores ou mesmo hedonistas. A única perspectiva é a manutenção do poder,

mesmo que não consigamos compreender que tipo de poder é esse. Em *1984*, o personagem principal já começa demonstrando desconforto em relação ao seu estado de privação de liberdade, à sua condição constantemente vigiada e à manipulação que sofre por parte das autoridades que disponibilizam a informação. Não há qualquer perspectiva de utopia, o mundo corrente é desagradável e qualquer tentativa de escapar daquilo, por mais inofensiva que possa ser, será abafada pelas instituições que detêm o poder (conforme Claeys (2010)).

Nessas obras, enfatiza-se que os avanços tecnológicos terão consequências desastrosas em nossas maneiras de existir. Isso é notado quando consideramos os avanços da área de ciências naturais, como a biotecnologia e os avanços em meios de comunicação; mas também quando olhamos para os avanços das ciências sociais, como dispositivos econômicos, métodos educacionais e modelos de casamento e relacionamento interpessoal. Vimos que no final do século XIX, H.G. Wells defendia que a ciência precisava intervir para controlar os rumos que a sociedade tomaria. Em contraposição, a tradição distópica do século XX mostra um pessimismo a respeito dessas intervenções. Deve ficar claro, porém, que não se trata, como nas antiutopias do século XIX, da infelicidade e da miséria como características da condição humana. As distopias do século XX sugerem a ideia de que as tentativas de produzir melhorias sociais esbarrarão no relativismo de valores e de formas de vida.

Em outras palavras, sabemos que a maioria das pessoas em *Admirável Mundo Novo* sente-se bem naquela sociedade, já que

elas têm seus empregos, têm sua saúde, têm seu entretenimento e nunca desejam algo mais do que os objetivos colocados à sua frente. O problema é que nem todas as pessoas se contentam com isso. Os descontentes são justamente os personagens com os quais nos identificamos, aqueles que ousaram refletir sobre sua condição e sobre sua sociedade. É o processo pelo qual nos identificamos com esses personagens é o próprio processo pelo qual eles fazem essas reflexões: ao percebermos a situação em que vivem e ao exercitarmos nossa imaginação sobre como nos sentiríamos em tal situação, notamos que nós mesmos teríamos o mesmo destino que aqueles personagens, vivendo uma distopia em um mundo que se apresenta como utopia.

Considerações finais

A partir do que apresentei neste texto, é possível fazer uma descrição razoavelmente linear da transformação pela qual o pensamento utópico passou nos últimos dois séculos, chegando à tendência distópica dos nossos dias. Partimos das utopias tradicionais e encontramos a crítica marxista de que somente a ciência poderá nos conduzir à melhoria da sociedade. Mas a tendência antiutópica lembra-nos de que somos fadados à infelicidade e que essas intervenções não mudarão em nada nossa existência. Em oposição, surgem as utopias modernas, confiantes de que a ciência pode nos mostrar o caminho para o mundo melhor, mas cientes de que somente os nossos próprios esforços poderão nos conduzir por esse caminho. E, finalmente, as

distopias que dizem que esse caminho indicado pelas utopias, na verdade, conduz a um mundo pior. No entanto, essa descrição é excessivamente simples para nos ser de alguma ajuda na análise de nossa situação atual. Isso é porque todas essas tendências estão presentes no pensamento filosófico, político e científico deste início de século XXI.

A tendência utópica de acreditar que seremos capazes de conceber um conjunto de reformas, revoluções e transformações que produzirão a sociedade ideal está presente nos diferentes discursos cientificistas. O exemplo que primeiro vem à mente é da indústria tecnológica, que promete que seus novos produtos permitirão que tenhamos mais tempo para as partes divertidas da vida, pois eles minimizarão o tempo que perdemos no trabalho, em deslocamento e em afazeres burocráticos. Já um exemplo que nem sempre é lembrado é o das ciências sociais, que desenvolvem compreensões sobre o mundo que nos cerca e apresentam propostas de intervenção política. Essas propostas vão se materializar em diversos movimentos sociais que prometem tornar mais igualitária e justa a nossa sociedade utilizando, da mesma forma, ferramentas conceituais ou teóricas desenvolvidas pela ciência.

Ao mesmo tempo, temos exemplos em nossa história recente e em nossa vida cotidiana que nos levam a pensar que as tentativas de introduzir melhorias em nossa vida e sociedade ou fracassam ou produzem novas formas de opressão. As tentativas de implementação do comunismo são um exemplo comumente citado. E um caso bastante recente é o do desenvolvimento da

internet: embora tenha sido originalmente designada para uso militar, a rede mundial de computadores trouxe para o nosso cotidiano a utopia de uma sociedade em que todo o conhecimento humano está ao alcance dos dedos. Porém, essa impressionante ferramenta educacional e social é também utilizada por grandes corporações para obter poder político de uma maneira que foge completamente ao nosso controle. Não é difícil imaginar, ou mesmo encontrar, pessoas que vivem uma distopia em meio à nossa utópica hiperconectividade.

Temos a impressão de que podemos ter o sonho utópico de transformar nossa sociedade e nossa forma de vida, sem deixá-las à deriva e sem controle. Entretanto, sabemos muito bem que não podemos ser completamente otimistas a respeito dessas tecnologias. Vivemos o conflito entre essas diferentes tendências e assumimos uma mistura das diferentes atitudes associadas a elas: ficamos esperançosos quando temos acesso a novas tecnologias e às mudanças que elas provocam em nossas vidas; ficamos deprimidos quando notamos que essas mudanças não aliviam nosso vazio existencial; ficamos amedrontados quando percebemos que estamos sujeitos a jogos de poder inacessíveis; ficamos confusos quando notamos que nossos pares também vivenciam essa mistura de sentimentos e atitudes diante das utopias e distopias que se apresentam em nossa vida. E a arte – particularmente o cinema, como o Projeto Cinema Mundo nos mostrou tão bem ao longo de 2018 – tem captado e desenvolvido essa tendência.

Em resposta à questão que apresentei no início, sobre o porquê de as distopias serem tão sedutoras, podemos dizer que é porque elas oferecem uma oportunidade de refletir sobre questões importantes em um contexto cotidiano. Isto é, as distopias trazem um convite para que reflitamos sobre questões que preocupam filósofos e cientistas, mas sem que tenhamos que nos preocupar com as fronteiras acadêmicas dessas disciplinas. Assim, não precisamos de conhecimento profundo sobre teorias sociais e econômicas ou de compromissos com complicadas redes conceituais para elaborar nossas reflexões. Assistindo a uma distopia na tela, refletimos sobre nossas perspectivas, nossos medos e sonhos, os fatos e os valores à nossa volta, e tudo isso vem misturado – exatamente da maneira como vivenciamos tudo isso.

E é importante que façamos essas reflexões porque elas enfatizam nossa relação com as instituições à nossa volta, com a nossa história, nossa sociedade e com a nossa própria razão e moral. As reflexões que obtemos nas distopias permitem vislumbrar diferentes possibilidades e caminhos por onde essas possibilidades podem nos levar. E isso contribui tanto para que nos preparemos para o futuro quanto para melhorarmos nossa relação com o presente. Em outras palavras, o pensamento distópico instanciado na arte pode nos aproximar do ideal filosófico de uma vida marcada pela reflexão.

Referências

ALDRIDGE, A. *The scientific world view in dystopia*. Ann Arbor: UMI, 1984.

BERNERI, M. L. *A journey through utopia*. New York: Schocken, 1971.

CLAEYS, G. The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: CLAEYS, G. (ed.). *The Cambridge companion to utopian literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 107-131.

CUNHA, I. F. Constructing dystopian experience: a Neurath-Cartwrightian approach to the philosophy of social technology. *Studies in History and Philosophy of Science Part A*, v. 72, p. 41-48, dec. 2018.

CUNHA, I. F. Neurath e H. G. Wells: em direção a uma ciência social utópica. *Gavagai*, v. 1, n. 2, p. 40-53, 2014.

CUNHA, I. F. Utopias and dystopias as models of social technology. *Principia*, v. 19, n. 3, p. 363-377, 2015.

CUPANI, A. O. *Sobre a ciência: estudos de filosofia da ciência*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.

DAVIS, J. C. Thomas More's Utopia: sources, legacy, and interpretation. In: CLAEYS, G. (ed.). *The Cambridge companion to utopian literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 28-50.

DOSTOIÉVSKI, F. *Memórias da casa dos mortos*. Tradução de N. Nunes, O. Mendes. Porto Alegre: L&PM, 2008.

ENGELS, F. *Del socialismo utópico al socialismo científico*. Tradução anônima. Buenos Aires: Agora, 2001.

FITTING, P. Utopia, dystopia and science fiction. In: CLAEYS, G. (ed.). *The Cambridge companion to utopian literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 135-153.

HOLLIS, M. A value-neutral social science?. In: HOLLIS, M. *The philosophy of social science: an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 202-223.

HUXLEY, A. *Brave new world*. New York: HarperCollins, 2006.

JAMES, S. *Maps of utopia*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

KATEB, G. Utopias and utopianism. In: SILLS, D. (ed.). *International encyclopedia of social sciences*. London: Macmillan, 1968. v. 16, p. 267-271.

MANNHEIM, K. *Ideology and utopia*. Tradução: L. Wirth, E. Shils. New York: Harcourt, 1985.

MORE, T. *Utopia*. Tradução: D. Baker-Smith. London: Penguin, 2012.

ORWELL, G. *1984*. New York: Harcourt, 1977.

PUTNAM, H. *Reason, truth and history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

VAN OSS, R. G. D'Alembert and the fourth dimension. *Historia Mathematica*, v. 10, n. 4, p. 455-457, 1983.

VIEIRA, F. The concept of utopia. In: CLAEYS, G. (ed.). *The Cambridge companion to utopian literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 3-27.

WELLS, H. G. *A máquina do tempo*. Tradução: B. Tavares. 2. ed. Rio de Janeiro: Suma, 2018.

WELLS, H. G. *A modern utopia*. London: Penguin, 2005.

WELLS, H. G. *The time machine*. New York: Dover, 1995.

ZAMYATIN, Y. *We*. Tradução de C. Brown. London: Penguin, 1993.

Imperatriz Furiosa:

a heroína sem fronteiras de *Mad Max: estrada da fúria*¹

Vanessa Camassola Sandre

Um futuro catastrófico no qual o ser humano devastou o planeta onde habita. Doenças degenerativas, mutações, falta de água e alimento. A violência é a nova ordem, pois apenas os fortes e sem escrúpulos conseguem sobreviver no ambiente desértico no qual a Terra se tornou. Aos fracos resta implorar por alguma misericórdia (e, principalmente, por água) nos portões das poucas cidades que restaram – que mais parecem com fortalezas – na esperança de que os tiranos que ali habitam se compadeçam. Esse é o contexto de *Mad Max: Estrada da Fúria* (*Mad Max: Fury Road*, George Miller, 2015), que prevê um futuro claramente possível diante da realidade que presenciamos atualmente. Guerras nucleares, contaminação das águas, devastação da natureza, disputa por armas e gasolina... Tudo converge para a destruição do meio ambiente, e em consequência, da própria espécie humana.

Mad Max é uma quadrilogia de filmes de ação/ficção científica, dirigidos pelo australiano George Miller. O primeiro filme foi

¹ Este texto é uma versão simplificada de um capítulo da dissertação de mestrado da autora, intitulada *Representações femininas no cinema: uma leitura de Imperatriz Furiosa em Mad Max – Estrada da Fúria*.

lançado em 1979 dentro de um contexto independente e de baixo orçamento de um cinema emergente australiano. Tornou-se um sucesso mundial com sua atmosfera pós-apocalíptica e cenas de ação entre carros velozes e gangues de motociclistas, dando origem a mais dois filmes da sequência: *Mad Max 2: A Caçada Continua* (*Mad Max 2*, George Miller, 1981), e *Mad Max: Além da Cúpula do Trovão* (*Mad Max Beyond Thunderdome*, George Miller, George Ogilvie, 1985). Todos os filmes da então trilogia traziam o justiceiro Max Rockatansky como personagem principal, considerado um ideal de representação de masculinidade e virilidade no cinema - o típico herói que busca vingança e justiça pelas próprias mãos, algo motivado pela perda de sua família. Trinta anos após o lançamento de *Além da Cúpula do Trovão*, até então o último filme da franquia, é lançado um novo segmento: *Mad Max: Estrada da Fúria*². *Estrada da Fúria* presenteia o público do cinema de ação, majoritariamente masculino, com todos os itens esperados de um *blockbuster* desse gênero: explosões, lutas, armas potentes, automóveis velozes, muito sangue, vilões bárbaros, mocinhos vingadores, belas mulheres e uma montagem que mescla todas essas informações de forma ritmada. Mas o que me leva, na posição de mulher, a gastar meu tempo com um filme que aparentemente não foi pensado de forma a me satisfazer como espectadora? É porque *Estrada da Fúria*, apesar de conter todos os ingredientes do tipo de filme que costuma me desagra-

² *Mad Max: Estrada da Fúria* (*Mad Max: Fury Road*). 2015. Direção: George Miller. Coprodução hollywoodiana e australiana, dos estúdios Warner Brothers e Village Roadshow Pictures. Gravado na Namíbia, África do Sul e Austrália.

dar, é diferente. E por um principal motivo: Imperatriz Furiosa. A personagem divide o protagonismo com Max, o que é uma grande surpresa dentro de uma franquia que leva o peso do até então único protagonista em seu título. Mas ela não vem apenas como contrapeso ou acompanhante do herói: sua força, seu corpo e o contexto em que está inserida são a fórmula que abalam as estruturas de representação de gênero³ no cinema *mainstream*.

Furiosa, a ciborgue

Imperatriz Furiosa é primeiramente apresentada de costas. Seu cabelo raspado deixa evidente a marca cicatrizada de uma queimadura com o símbolo de caveira em sua nuca, símbolo este já apresentado em algumas situações no prelúdio fílmico e que se refere ao poder dominante e ditatorial regente. Aos poucos seu corpo e caminhar são revelados e percebe-se que aquele corpo, um tanto andrógino, talvez seja o de uma mulher. Ela adentra um automóvel e, ainda sem revelar seu rosto, encaixa um volante com o mesmo símbolo de caveira no painel. Talvez para o espectador pouco atento um detalhe passe despercebido nessas duas primeiras cenas de introdução da personagem: Furiosa possui um braço mecânico, uma prótese. A prótese artificial em um corpo orgânico simboliza a junção de segmentos considerados opostos, excluindo a barra que separa os binarismos: ser humano e máquina, natural e artificial, tecnológico e orgânico, cultura e natu-

³ Gênero aqui discutido como questão de diferença sexual (= *gender*), que não deve ser confundido com gênero cinematográfico (= *genre*), nesse caso.

reza. E dessa forma, gera um ser híbrido. É assim que Furiosa nos é apresentada, como uma ciborgue, meio humana e meio máquina, um ser andrógino, um *corpo político*.

O ciborgue é caracterizado por uma simbiose do orgânico com o tecnológico, é construído por redes de conexões. “Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção”, é assim que Donna Haraway (2000, p. 36) define a figura do ciborgue em seu famoso *Manifesto Ciborgue*, importante trabalho que trouxe um sentido político a esse ser híbrido, colocando-o no centro de um diálogo crítico entre o feminismo socialista, o marxismo e o capitalismo, trazendo nesse corpo pós-humano a possibilidade de ruptura dos padrões ocidentais. “O ciborgue é um tipo de eu – pessoal e coletivo – pós-moderno, um eu desmontado e remontado” (HARAWAY, 2000, p. 63-64). Nascido do caos, o ciborgue é a esperança de um novo mundo que renega os conceitos e regras impostos até então.

Lucia Santaella (2003, p. 201) afirma que

as próteses borram as margens entre aquilo que é tido como natural e o artificial, mesmo quando refinam as capacidades do primeiro. Assim, uma prótese marca uma intersecção entre dois sistemas, duas redes subjacentes de rizomas, tecnológica e orgânica.

A fronteira entre o orgânico e o inorgânico é quebrada pela própria existência de Furiosa como corpo híbrido. A fronteira de gênero também pode se tornar indefinida nesse contexto, o braço regenerado, monstruoso e potente pode ser o símbolo de uma mudança maior, pois de acordo com Donna Haraway,

[S]ugiro que os ciborgues têm mais a ver com regeneração, desconfiando da matriz reprodutiva e de grande parte dos processos de nascimento. Para as salamandras, a regeneração após uma lesão, tal como a perda de um membro, envolve um crescimento renovado da estrutura e uma restauração da função, com uma constante possibilidade de produção de elementos gêmeos ou outras produções topográficas estranhas no local da lesão. O membro renovado pode ser monstruoso, duplicado, potente. Fomos todas lesadas, profundamente. Precisamos de regeneração, não de renascimento, e as possibilidades para nossa reconstituição incluem o sonho utópico da esperança de um mundo monstruoso, sem gênero (HARAWAY, 2000, p. 98).

Assim como borra a fronteira do orgânico com o mecânico, Furiosa também abre precedentes para outras configurações, pois não existem mais fronteiras – elas foram criadas para separar os monstros, mas eles já foram soltos. Como ciborgue (e para além dele), Furiosa também é um monstro, pois põe em questionamento toda a própria identidade humana. Os monstros existem para nos mostrar que tudo o que somos é criado e absolutamente não-estável:

Mas se os ciborgues, tal como a engenharia genética, expõem a artificialidade da subjetividade humana de forma concreta e material, há uma outra espécie de criatura que expõe, agora no terreno propriamente cultural, a *ansiedade* que o ser humano tem relativamente ao caráter artificial de sua subjetividade: o monstro da tradição, da literatura e do cinema. No fundo, a questão da subjetividade diz respeito, sobretudo, ao cruzamento de fronteiras: entre o humano e o não humano, entre cultura e natureza, entre diferentes tipos de subjetividade. O monstro, “pura cultura”, como diz Cohen [...] expressa nossa preocupação com a diferença, a alteridade e a limiaridade. A “existência” dos monstros é a demonstração de que a subjetividade não é, nunca, aquele lugar seguro e estável que a “teoria do sujeito” nos levou a crer. As “pegadas” do monstro não são a prova de que o monstro existe, mas de que o “sujeito” não existe (SILVA, 2000, p. 19).

A potência de Furiosa reside no conjunto de características antagônicas que carrega consigo: ela é feminina e masculina, sensível e viril, humana e máquina. Tudo junto, misturado, confuso. Conseqüentemente, Furiosa foge os modelos e estereótipos de representação, procurando escapar às definições impostas ao gênero feminino no cinema.

Virilidade feminina

Immortan Joe (Hugh Keays-Byrne) é um tirano que domina uma das poucas cidades que ainda restam, na qual mantém um exército de fanáticos, os War Boys, e diversos recursos escassos no mundo desértico. Sua maior riqueza é a posse de uma fonte de água não contaminada, batizada por ele de Acqua-Cola. Uma multidão se forma abaixo da cidade que permanece suspensa entre as montanhas, chamada Cidadela, aguardando pela misericórdia do tirano em fornecer-lhes um pouco de água. Imperatriz Furiosa é sua melhor guerreira, única mulher e a escolhida entre as centenas (talvez milhares?) de homens de seu exército – apelidados de War Boys – para guiar seu automóvel mais potente, o Máquina de Guerra⁴, com a missão de trazer gasolina e munição das cidades vizinhas. Nessa jornada, Furiosa coloca seu plano em ação: tenta uma fuga planejada em meio ao deserto para reencontrar sua terra natal, o Vale Verde⁵, uma sociedade matriarcal na qual busca redenção e um futuro para si e para as cinco jovens

⁴ War Rig, no original.

⁵ Green Place, no original.

‘esposas’ de Immortan Joe que leva consigo. Uma caçada regada com muita velocidade, poeira e sangue se inicia.

Coragem. Manipulação de armas de fogo. Direção de automóveis grandes e velozes. Força física. Protagonismo. Decisão. Liderança. São todas palavras ligadas ao masculino, ao conceito de virilidade, de ação. Furiosa detém todas em si. As belas feições de Charlize Theron, atriz que interpreta a personagem em questão, se confundem em meio à graxa e sujeira que cobrem seu rosto e corpo. O cabelo raspado também nos afasta da imagem da loira *sex symbol* que conhecemos de outros carnavais. Mas é para confundir mesmo. Nossa protagonista é uma mulher, mas não age como se espera de tal, não está ali para ser salva nem para agradar aos olhares ávidos do público masculino. Não é um homem, mas por vezes invade esse universo e se apropria de todas as ferramentas de força e poder que nele estão presentes.

Mas ela não é tudo isso livremente, nem de graça. Para que Imperatriz Furiosa possa existir no contexto de *Mad Max*, sua presença é compensada pela de outras cinco belas mulheres, muito femininas, que marcam presença ao seu lado em quase toda a narrativa. Conhecemos essas belas jovens pelo olhar de Max, guerreiro errante capturado pelo exército de War Boys e levado para a perseguição de Furiosa como ‘bolsa de sangue’ de um dos soldados. Após sobreviver a travessia de uma tempestade radioativa, Max se aproxima do Máquina de Guerra e, com a vista ainda embaçada pela poeira, presencia a cena das cinco jovens bebendo e banhando-se com uma mangueira de água, cobertas por alguns poucos trapos brancos. Uma delas está grávida. Uma ou-

tra arrebenta com uma ferramenta o cinto de castidade de sua colega. A cena tem um tom de comicidade (nas duas sessões que assisti o público foi ao riso), pois quem espera ver lindas garotas molhadas após tanto suor e sangue na tela? Ficamos tão confusos quanto Max. Mas quase imediatamente, o herói foca no que é o mais importante para sua sobrevivência, a água. Pouco lhe importa as mulheres que estão a sua frente, seu desejo é matar a sede e libertar-se da corrente que o prende a um War Boy desmaiado. Furiosa e Max se encaram como dois líderes alfas de grupos distintos que sabem que terão que enfrentar-se para defender seu território. Na primeira baixa de guarda de Max, Furiosa ataca e uma luta corpo a corpo inicia. Ela está sem sua prótese, o que não compromete em nada sua excelente performance. Seu corpo, previamente classificado como ‘defeituoso’ dentro da norma, é visto com naturalidade – e nenhuma menção é feita à sua condição durante todo o filme. Ela e Max lutam violentamente e em par de igualdade até Max ganhar a rodada com a ajuda de Nux, o War Boy ao qual está acorrentado.

A figura das jovens ‘esposas’ alivia a tensão provocada pela ‘monstruosidade’ dessa protagonista no público masculino que assiste a obra. Furiosa, além de ser uma mulher, possui uma deficiência física, e mesmo assim é tão capaz de exercer qualquer atividade (física ou intelectual) quanto o icônico e *badass* Max. Se de um lado temos as belas jovens que aparentam o ideal de feminilidade – são cinco tipos diferentes de beleza, com certa delicadeza e amedrontadas com sua situação (elas precisam ser salvas). De outro, temos Max, o ideal de virilidade masculina, o herói jus-

ticeiro atormentado pelo seu passado. É entre esses dois extremos que resiste Furiosa – uma mulher que nega condicionar-se pelas funções imposta ao seu gênero, e que não se intimida ao jogar com as características do gênero que mais lhe convier. Furiosa não pode (e possivelmente não quer) ser feminina/bela/*sexy* em um mundo onde só os homens fortes sobrevivem e dominam. Na sociedade pós-apocalíptica e distópica que nos é apresentada em *Mad Max*, mulheres servem apenas como procriadoras e fornecedoras de leite. Na ausência de vacas, existem os seios fartos femininos para extrair o líquido que irá alimentar os guerreiros adultos. As melhores parideiras, coincidentemente também as mais belas jovens⁶, tentam a todo custo libertar-se do cárcere a serviço do prazer do tirano Immortan Joe. E é Furiosa quem as leva para a tentativa de libertação.

Mas para que serve a feminilidade? Conforme defende a escritora feminista e cineasta Virginie Despentes, a feminilidade tem um significado categórico, que coloca a mulher em posição de serviente do sexo masculino:

Depois de vários anos de boa, leal e sincera investigação, deduzi que: a feminilidade é a putaria. A arte do servilismo. Pode-se chamar isso de sedução e tentar transformar isso num troço com glamour. [...] Quase sempre, trata-se de se habituar a se comportar como inferior. Entrar em um cômodo, olhar se existem homens presentes, desejar agradá-los. Não falar muito alto. Não se expressar em tom categórico. Não se sentar com as pernas abertas, com mais comodidade. Não se expressar num tom autoritário. Não falar de dinheiro. Não desejar

⁶ Contentar-nos-íamos se elas fossem apenas saudáveis e com todos os membros (se considerarmos o contexto distópico do filme), mas algumas delas são modelos da Victoria Secrets, marca conhecida por escalar as mulheres mais belas do mundo para seus desfiles e publicidades.

conquistar poder. Não desejar ocupar um posto de autoridade. Não procurar prestígio. Não rir muito alto. Não ser engraçada. *Agradar os homens é uma arte complicada que exige que apagemos tudo o que faça referência ao domínio da potência.* (DESPENTES, 2016, p. 106-107, grifo nosso).

Feminilidade seria, então, o conjunto de regras impostas às mulheres ao longo de suas vidas que visam demarcar/padronizar/orientar seus comportamentos e atitudes dentro da sociedade patriarcal, visando o bem-estar masculino e a manutenção do poder vigente. A feminilidade é uma forma de domínio, é uma questão política.

Mas ‘ser feminina’ não é o sinônimo de mulher, é um adjetivo que algumas mulheres possuem caso comportem-se conforme a regra. Ser mulher e não ser feminina é uma afronta e uma fuga grotesca aos padrões, é uma monstruosidade:

O difícil projeto de construir e manter as identidades de gênero provoca uma série de respostas ansiosas por toda a cultura, dando um outro ímpeto à teratogênese. A mulher que ultrapassa as fronteiras de seu papel de gênero arrisca tornar-se uma Scylla, uma Weird Sister, uma Lilith (“die erste Eva”, “la mère obscuré”), uma Bertha Mason, ou uma Gorgon. A identidade sexual “desviante” está igualmente sujeita ao processo de sua transformação em monstro. (COHEN, 2000, p. 35).

Na tela do cinema, lugar sagradamente reservado ao prazer visual, deleitamo-nos com as personagens que estão grande parte das vezes distantes da realidade feminina, mas muito próximas da idealização de mulher e feminilidade da ótica masculina. É o

*male gaze*⁷, mais uma vez, dando seu recado de como devemos nos comportar. Mas se feminilidade é sinônimo de servidão e apagamento, seu antônimo é a virilidade:

Ser complexada, uma coisa tipicamente feminina. Apagada. Abrir bem os ouvidos. Não brilhar muito intelectualmente. Ser culta apenas o suficiente para entender o que o bonitão tem para contar. Falar muito é feminino. Tudo o que não deixa rastro. O que é doméstico, o que se faz todos os dias, o que não tem nome. Sem grandes discursos, sem grandes livros, sem grandes coisas. Apenas pequenas coisas. Fofinhas. Femininas. Mas beber: viril. Fazer piada: viril. Se comportar de qualquer jeito: viril. Dar risada fumando baseado: viril. Querer transar com todo mundo: viril. Responder com brutalidade a qualquer coisa que te ameace: viril. Não gastar tempo se arrumando de manhã: viril. Vestir roupas que são práticas: viril. *Tudo o que é engraçado de se fazer é viril, tudo que nos permite sobreviver é viril, tudo o que nos faz ganhar terreno é viril.* (DESPENTES, 2016, p. 107-108, grifo nosso).

Não é à toa que muitas das personagens icônicas do cinema são viris: Ellen Ripley (*Alien, O Oitavo Passageiro (Alien, Ridley Scott, 1979)*), Sarah Connor (*O Exterminador do Futuro 2 (Terminator 2: Judgment Day, James Cameron, 1991)*) e a própria Imperatriz Furiosa. E existe outra forma de adentrar o mundo dos personagens ativos (aqueles que de fato agem e ao redor dos quais a narrativa é construída) sem ser viril?

⁷ A teoria do *male gaze* (na tradução, olhar masculino), utilizada atualmente de forma deliberada na cultura visual, define a prática de retratar algo (uma história, uma imagem, etc.) a partir de um ponto de vista masculino. Isso causa um pressuposto de que todo o público envolvido é também masculino, assim como branco e heterossexual, considerando ainda a tendência universal androgênica que reduz as experiências humanas à experiência masculina (o termo 'o homem' para designar a raça humana é um exemplo disso), desconsiderando a mulher como agente ativo nesse processo (MULVEY, 1983).

A virilidade não está relacionada apenas à força física, pois tudo o que conduz a personagem na busca de seu próprio destino, modificando seu estado, desbravando novos horizontes e enfrentando as adversidades de novos territórios, também é viril. Não esperar ser salva (e procurar seu próprio caminho de salvação) já é por si só um ato de virilidade. Mas no gênero de ação, o qual se constitui pelos atos e feitos (e não pelo diálogo), as habilidades físicas, como a demonstração de força, se tornam elementos fundamentais, e a virilidade se torna mais ‘visível’ pela comum ‘masculinização’ dos corpos femininos⁸.

O que Furiosa consegue é ir além da força física e da impassividade ligada ao viril e masculino, pois ela mantém sua capacidade física e sua liderança sem perder a compassividade. É forte, mas não excessivamente musculosa; suas roupas e indumentária são perfeitamente ‘unissex’ e constantemente cobertas por poeira e graxa de automóvel; seu rosto que possui feições delicadas contrapõe seu cabelo raspado e seu olhar firme e decidido. Os planos próximos de seu rosto nas cenas de perseguição demonstram a aflição e medo, pois apesar de ser uma guerreira-ciborgue-destemida ainda possui sentimentos. Esses planos são importantes para explorar o aspecto subjetivo da personagem em detrimento da objetificação sexual de seu corpo, muito comum nas personagens mulheres do cinema de ação. E esse é o grande desafio das personagens de ação – sejam mulheres ou homens – o

⁸ Alguns exemplos considerados como corpos femininos masculinizados no cinema: Sarah Connor (*Terminator 2: Judgment Day*, James Cameron, 1991); Velazques (*Aliens*, James Cameron, 1986); Letty (Michelle Rodriguez) (*The Fast and the Furious*, Rob Cohen, 2001).

equilíbrio entre sua força e sua vulnerabilidade. Nesse sentido, Furiosa é uma personagem muito fluida que potencialmente é capaz de perturbar os conceitos binários de gênero.

Ainda sobre o gênero de ação, este privilegia o que usualmente chamamos de valores de produção, como atores famosos que arrastam um grande público ao cinema; sofisticados efeitos especiais que causam catarse; cenários exóticos e suntuosos (NOGUEIRA, 2010). As narrativas são simplificadas em detrimento das cenas de lutas e perseguição, sendo que a principal função deste gênero cinematográfico é o hedonismo, ou seja, o puro entretenimento do público. Essas características tendem a produzir personagens mais planos dentro de histórias de caráter maniqueísta – a luta é sempre entre o bem *versus* o mal, identificado por meio de decodificação semiótica simples: vilão tem seu físico e sua indumentária de forma a parecer amedrontador enquanto o herói, mesmo marginalizado, é simpático ao público. Assim, pouco espaço sobra para ser trabalhada a narrativa de cada personagem de forma mais aprofundada, restando sobre a imagem desta e sobre suas ações físicas um peso maior.

Se pensarmos no histórico de personagens femininas do cinema de ação, imediatamente surgem em nossas mentes os dois estereótipos mais comuns: a mulher durona⁹ e a heroína *sexy*. Como se as mulheres não pudessem vencer as dificuldades com sua força física sem se comportarem como homens, ou se a desculpa para colocá-las como protagonistas fosse apenas para con-

⁹ *'Tough woman'*, conforme a classificação da autora Yvonne Margaret Tasker (1995).

templar seus atributos físicos (ela luta muito bem, mas sem deixar de ser extremamente feminina e de preferência, exercendo suas atividades com roupas bem coladas e reveladoras). O cinema *mainstream* tem como público normativo o homem branco e heterossexual, e é em função desse espectador e de suas expectativas que essas personagens são criadas. O cinema de ação, por sua vez, é por excelência o gênero dedicado ao público masculino, que é atraído pelos ideais de aventura, coragem, emoções impactantes e violência. E talvez por isso que *Estrada da Fúria* tenha impressionado tanto, afinal, pouco (ou praticamente nada) tinha-se falado sobre mulheres e suas questões em filmes de lutas e explorações até então. Prova disso é a reação que o filme causou em grupos conservadores, como nos criadores do *site* estadunidense *Return of Kings*, que convidou seu público a boicotar o filme, acusando-o de ser uma “peça de propaganda feminista” (CLAREY, 2015, p. 3)¹⁰.

Mais do que apenas uma protagonista bem estruturada e complexa como Imperatriz Furiosa, o filme, de uma forma geral, tem seu foco nas questões concernentes às mulheres. Antes de tudo, Furiosa não está sozinha na tela cercada apenas por homens como estamos acostumados a presenciar em tantos filmes¹¹

¹⁰ O artigo foi escrito por Aaron Clarey com o título *Why you should not go see “Mad Max: Feminist Road”*. Ele diz que o boicote foi um chamado dos ‘ativistas pelos direitos dos homens’. Obviamente sua campanha não funcionou, tendo inclusive o efeito contrário, levando mais mulheres para as salas de cinema conferir o conteúdo progressista do filme.

¹¹ Chamado popularmente de ‘Síndrome de Smurfette’, quando o filme tem apenas uma personagem mulher em meio a um número muito maior de personagens homens.

(como se a presença de uma personagem feminina sólida fosse o suficiente para redimir um filme lotado de personagens masculinos). Como já mencionado, durante toda a narrativa estão ao seu lado as cinco ‘esposas’, que apesar de alguns momentos expostas para admiração de cunho sexual, possuem uma curva de crescimento na narrativa na qual deixam de ser indefesas para tornarem-se personagens ativas e importantes no desfecho da história. Todas têm nomes¹², todas têm falas, todas estão conscientes de sua posição. Afinal, *Estrada da Fúria* fala da liberdade dos corpos, da possibilidade de um mundo equânime, e de um consequente fim do patriarcado. Essas jovens mulheres fogem da escravidão sexual da qual são impostas e reivindicam sua liberdade aos gritos de “*Não somos objetos!*” – o que soa um tanto antiquado e simplista após tantas décadas de luta feminista, mas que infelizmente ainda é necessário. O jeito é repetir o recado incessantemente. Talvez os homens ouçam quando a mensagem sai das bocas de belos corpos que já o cativaram. Talvez assim eles finalmente entendam.

Na segunda metade do filme uma nova leva de mulheres se une à equipe de Furiosa, são as Vulvalinis, as sobreviventes do Vale Verde e as últimas representantes de uma sociedade de cunho matriarcal e de uma epistemologia ligada à mãe-natureza. Guerreiras natas, elas são, na sua maioria, idosas de cabelos brancos e grisalhos que lutam bravamente¹³ com suas motocicle-

¹² Toast, a sábia; Angharad, a esplêndida; Cheedo, a frágil; Capable e The Dag.

¹³ “*Um homem, uma bala!*” é um de seus lemas.

tas. Se o espaço para a mulher já é escasso no cinema dominante com poucas personagens femininas de peso, para mulheres idosas ele é quase nulo. A maior façanha é a união dessas três gerações lutando lado a lado: as Vulvalinis representando o passado, Furiosa como o presente e as ‘esposas’ como o futuro libertador.

Mas não podemos nos enganar, isso ainda é pouco. Apesar de ser um alívio para o público feminino ávido por personagens e histórias com as quais possam se identificar, *Estrada da Fúria* ainda trabalha com um feminismo muito didático, branco, eurocêntrico. Isso significa que deixa de lado temas muito importantes e aborda outros de forma superficial. É o que acontece com a questão racial, por exemplo, que é ignorada, pois não sabemos o que aconteceu com os homens e mulheres negros nesse novo contexto de mundo, sendo a representatividade negra dentro do filme mínima¹⁴. Mas como bem sabemos o gênero de ação, assim como o cinema *mainstream* de uma forma geral, não dá suporte ao desenvolvimento de discussões muito profundas por conta de sua simplificação narrativa, que prioriza o alcance das massas por meio do entretenimento. Por esse viés, *Estrada da Fúria* continua sendo uma exceção dentro do gênero, mas ainda não é o melhor exemplar.

A ação também tem um importante caráter, é um gênero usualmente híbrido que se adapta facilmente com a conjugação de outros estilos. *Estrada da Fúria* é um exemplo de hibridização de gênero, pois mistura as características de um *blockbuster* de

¹⁴ Zoe Kravitz, que interpreta Toast, uma das cinco esposas do tirano Imortan Joe, é a única personagem negra com falas em todo filme.

ação/aventura em uma atmosfera de ficção científica. A ficção científica é uma narrativa de prospecto, que surge da necessidade que o ser humano tem de prever o que acontecerá em seu futuro. Em nosso mundo atual, no qual a ciência afeta todos os aspectos de nossas vidas e a tecnologia nos torna cada vez mais dependentes, ambas em constante confronto com as questões éticas e morais, a ficção científica surge como um gênero (inicialmente literário e depois cinematográfico) que tem como pauta central as consequências desse impacto científico-tecnológico sobre a vida das pessoas. O cinema de ficção científica com suas alegorias – invenções tecnológicas, mundos possíveis ou inimagináveis, distopias, extraterrestres, ciborgues, monstros – projeta os anseios e medos contemporâneos de forma a criar ficcionalmente um futuro possível, mas não provável.

Ellen Ripley e Sarah Connor, já mencionadas anteriormente, são filhas deste gênero de cinema, e seus nascimentos se deram por conta da capacidade da ficção científica em trabalhar com as mudanças e questões sociais vigentes, sendo (na minha opinião) o gênero cinematográfico que mais propõe rupturas e causa inovações. Não é à toa que Furiosa também nasce dessa fonte, e assim como suas predecessoras, também se torna icônica por personificar questões referentes às mulheres no contexto social em que foi criada. A personagem de 2015 invade as telas no momento de retomada de uma nova onda do feminismo, possível apenas pelas novas conexões em redes nas quais as mulheres podem, finalmente, expor suas frustrações frente a um mundo (ainda) predominantemente patriarcal. As redes sociais e o acesso fa-

cilitado (mas ainda não democratizado) à internet permitiram uma nova configuração a nível mundial do movimento feminista, no qual mulheres passaram a compartilhar suas histórias, difundir conteúdos e organizar-se politicamente de forma conjunta. A quebra dos cintos de castidade das ‘esposas’, seus gritos de “*Não somos coisas!*”, a criação de uma rede de conexão e saberes liderada por Furiosa (que une as ‘esposas’, as Vulvalinis, Max e o *war boy* Nux) para a tomada de Cidadela. São alguns elementos do filme que figuram discussões muito atuais da pauta feminista, como a liberdade sobre nossos corpos (sexual e reprodutiva), a objetificação da mulher no cinema e na mídia, e a necessidade de uma organização política que una não apenas mulheres, mas também outros gêneros e identidades com o foco no fortalecimento das pautas das minorias.

Apesar de ser escrito e dirigido por um homem, *Estrada da Fúria* teve a consultoria da dramaturga feminista Eve Ensler¹⁵ para a contribuição no roteiro¹⁶ e nos ensaios com as atrizes, e com o olhar apurado de uma mulher na montagem, Margaret Sixel¹⁷, vencedora do Oscar pelo seu trabalho neste filme. Ter mulheres em posições importantes dentro de uma produção ci-

¹⁵ Autora da famosa peça *Os Monólogos da Vagina*, também é conhecida pelo seu trabalho humanitário com mulheres vítimas de violência sexual.

¹⁶ O roteiro de *Mad Max: Estrada da Fúria* foi escrito por George Miller, Brendan MacCarthy e Nicholas Lathouris (IMDB, 2019).

¹⁷ Margaret Sixel ganhou o Oscar de melhor montagem por *Mad Max* em 2016 (IMDB, 2019). Lembrando que a montagem tem um papel estruturante na linguagem cinematográfica, pois “... constitui, efetivamente, o fundamento mais específico da linguagem fílmica, e uma definição de cinema não poderia passar sem a palavra “montagem”.” (MARTINS, 2007, p. 132).

nematográfica é imprescindível para se romper com os padrões tão exaustivamente impostos nesse cinema hegemonicamente masculino, branco e heterossexual que é o cinema *mainstream*.

É a atenção voltada a um novo tempo, com novas configurações que ainda estão sendo descobertas. Ao mesmo passo que Furiosa descobre que a organização social da qual se originou não mais existe, o paraíso matriarcal das Vulvalinis – o Vale Verde de Todas as Mães onde as mulheres reinavam de forma pacífica com a natureza, ela também descobre uma nova forma de ser/estar no mundo. Nenhuma mulher será mais uma vítima silenciosa, nenhuma mulher irá esconder-se, a ordem agora é rebelar-se e tomar o lugar central, desestabilizando os poderes vigentes. Lembremo-nos, Furiosa é uma ciborgue, uma figura que de acordo com Haraway (2000, p. 86) “tem a ver com o poder de sobreviver, não com base em uma inocência original, mas com base na tomada de posse dos mesmos instrumentos para marcar o mundo que as marcou como outras”. Por isso, a decisão de tomar Cidadela é tão importante, ela configura o enfrentamento ao invés da fuga.

Furiosa ensina a nós mulheres buscarmos por nossas próprias aventuras, a lutar por nossos objetivos independentemente das circunstâncias, a quebrar barreiras (e se for preciso, a cara de quem disser que não somos capazes). E mais do que isso, ensina que podemos fazer isso carregando umas as outras, numa rede de mulheres que está aberta a quem quiser contribuir para a construção de um novo mundo, um mundo maravilhosamente monstruoso e quem sabe, um dia, sem gênero.

Referências

CLAREY, Aaron. Why you should not go see “Mad Max: feminist road”. *Return of Kings*, 11 May 2015. Disponível em:

<http://www.returnofkings.com/63036/why-you-should-not-go-see-mad-max-feminist-road>. Acesso em: 03 ago. 2018.

COHEN, Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. São Paulo: n-1 edições, 2016.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 33-118.

IMDB. *Mad Max: estrada da fúria*. 2019. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt1392190/?ref=nr_sr_1. Acesso em: 03 ago. 2019.

MARTINS, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

NOGUEIRA, Luís. *Gêneros cinematográficos*. Covilhã: Labcom, 2010.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. 4. ed. São Paulo: Paulus, 2010.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Monstros, ciborgues e clones: os fantasmas da Pedagogia Crítica. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de*

fronteiras. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 10-21.

TASKER, Yvonne Margaret. *Spectacular bodies: gender, genre and the action cinema*. 1995. 405 f. Tese (PhD in Film Studies) - University Of Warwick, Coventry, 1995.

A infância de um líder, de Brady Corbet: a gênese do despotismo

Fedra Rodríguez

Gabriela do Valle

*Será que me tornarei também um chefe? perguntou Lucien.
Mas certamente, meu rapagão, foi para isso que você nasceu.
A infância de um líder, Jean-Paul Sartre*

Após trabalhar como ator junto a diretores como Michael Haneke, Noah Baumbach e Lars Von Trier, Brady Corbet faz sua estreia atrás das câmeras com *A Infância de um Líder* (*The Childhood of a Leader*, 2015), longa-metragem classificado como drama pelo Internet Movie Database (IMDb), mas também considerado um *thriller* psicológico e até mesmo uma forma diferenciada de suspense ou terror por críticos e especialistas, entre eles Manohla Dargis (2016), do *New York Times*. Dois elementos contribuíram para esta outra classificação de gênero cinematográfico: a fotografia, que é bastante escura, sombria e com uma paleta de cores neutras; e a trilha sonora, que é tipicamente de filme de terror/suspense. Em momentos de tensão, há pequenos motivos rítmico-melódicos tocados com instrumentos de orquestra (principalmente cordas e sopros) e isto está bem consolidado como som que reforça a sensação de perigo iminente ou que está tomando forma. Dois exemplos muito conhecidos no cinema onde fora utili-

zada esta maneira de evocar tensão através do som são os temas de *Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960)¹ e *Tubarão* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975)².

A gênese do filme

Com o mesmo título do conto de Jean-Paul Sartre, publicado originalmente na coletânea dedicada a Olga Kosakiewicz, *Le Mur* (de 1939), o filme, entretanto, se afasta em certos pontos da narrativa sartreana e busca em outras obras como *As origens do totalitarismo*, de Hannah Arendt, *The magus*, de John Robert Fowles e o romance inacabado de Robert Musil, *O homem sem qualidades*, os fios que vão se entrelaçar para formar uma narrativa que busca explicar a gênese de um indivíduo despótico, capaz de motivar massas e convencê-las a seguir suas ideias. Para tanto, o estreante Corbet, em colaboração com a cineasta Mona Fastvold, divide a obra em três partes e um epílogo, sem esconder as influências cinematográficas vindas de Von Trier³ ou literárias de Musil, de maneira que nas três primeiras dá a conhecer a infância do tirano, e no epílogo a fase adulta, deixando um longo hiato

¹ Música original de autoria de Bernard Herrmann e a cena em questão pode ser vista em <https://www.youtube.com/watch?v=0WtDmbr9xyY>.

² Música original de autoria de John Williams que frequentemente apresenta suas composições regendo uma orquestra, como pode ser assistido em <https://www.youtube.com/watch?v=E-sX2Y0W8l0>.

³ Outro diretor que possui filmes ora classificados pela crítica especializada como drama, ora como *thriller* psicológico ou terror/suspense, como *Anticristo* (*Antichrist*, Lars von Trier, 2009).

de tempo sem que saibamos por completo a trajetória do protagonista.

Para entender a estrutura

Cada uma das partes da infância de Prescott (Tom Sweet), que se passa numa cidade do interior da França, é denominada de ‘ataque de raiva’ ou ‘surto’ na tradução brasileira (contudo, vale mencionar que o termo *tantrum* em inglês encontra melhor correspondência no português brasileiro nas palavras ‘chilique’ ou ‘birra’). Essa divisão, entretanto, não é sequencial ou ao acaso como pareceria num primeiro instante, mas crescente, revelando aos poucos a agressividade, a frieza e o poder de manipulação de Prescott. Tampouco os elementos que compõem o conjunto da obra cinematográfica estão inseridos casualmente, mas ajudam o espectador a compreender e acompanhar o processo de formação do indivíduo e o que virá a se tornar para os seus e para o mundo. Entre os componentes, destaca-se a trilha musical⁴, esta última produzida por Scott Walker. Tal compositor é um músico *pop* e produziu poucas trilhas de filmes em sua carreira, no entanto, há em suas canções *pop* alguns traços de cinéfilo inveterado. Um dos álbuns mais maduros de sua carreira é o *Scott 4*⁵ repleto de can-

⁴ Dentro do senso comum, quando se fala em trilha sonora, refere-se na verdade à música de um filme. Porém, tecnicamente, o termo trilha sonora é sinônimo de banda sonora, a ‘grande massa’ onde se encontram a música, os diálogos e os ruídos ambientes. A imagem é chamada de banda visual e esta em casamento com a banda sonora forma o grande contínuo que é a linguagem cinematográfica.

⁵ E para conhecer melhor a obra deste artista recomendo a leitura da coluna virtual de José (2017).

ções com arranjos orquestrais muito característicos do cinema (inclusive, semelhantes aos dos *westerns* de Enio Morricone) além de canções como *The Seventh Seal*, claramente inspirada na obra cinematográfica de mesmo nome, dirigida por Ingmar Bergman em 1956. Outro fator marcante e que pode ter exercido influência sobre escolhas estéticas de Walker é o fato de ele ser um leitor assíduo de Sartre.

No primeiro surto, a imagem que temos de Prescott (cujo nome só é mencionado quase no final do filme) é a de um menino na pré-puberdade, vestido de anjo da anunciação para uma celebração na igreja local. No entanto, em oposição a essa primeira apresentação visual, logo após o encerramento do evento religioso, o garoto se afasta e começa a atirar pedras no padre (Jacques Boudet) e nos fieis que frequentaram o evento. A cena seguinte traz um diálogo entre o pai do garoto (Liam Cunningham), diplomata a serviço do governo americano, e um amigo, o jornalista Charles Marker (Robert Pattinson). A certa altura da conversa, Marker argumenta que não é tão grave que “um homem tenha a coragem de ser mau, mas que muitos não tenham a coragem de ser bons”, levantando um dos primeiros questionamentos do filme: a opressão exercida por um tirano é unicamente sua responsabilidade ou também daqueles que se deixam seduzir por suas ideias e tornam-se cúmplices da tirania (e talvez seu caráter também guarde algo de sombrio)?

Pensando em termos de banda sonora, o filme todo é pontuado por longas sequências sem música, somente com ruídos ambientes e diálogos, o que suscita a demonstração da vida cotidia-

na (e em alguns momentos o silêncio é um elemento de tensão). No entanto, algo na banda sonora também traz a ideia de dia-a-dia (de famílias abastadas para ser mais precisa), que é a presença de canções de forma diegética⁶. Não há como precisar se as canções estão vindo do rádio ou de discos de vinil, embora esta última fonte seja a mais provável. E a escolha das canções tocadas durante o diálogo citado anteriormente foi altamente feliz; a primeira a tocar nesta sequência é a *Oui Oui Marie* (também grafada *Wee Wee Marie*, de 1918)⁷, que narra justamente a história de um soldado americano tentando seduzir uma moça francesa. A segunda música presente no diálogo não foi possível precisar o título, mas esteticamente se assemelha muito a uma ária de ópera de Wagner. Este compositor romântico frequentemente é tido como nazista, o que é um erro grosseiro. A escolha musical para esta cena, no entanto, foi muito acertada. As obras wagnerianas foram utilizadas posteriormente pela propaganda nazista por trazerem uma imagem grandiosa e idealizada dos antigos povos germânicos além de um claro antissemitismo (PATRIOTA, 2013).

Mas voltando aos *tantrums*...

O primeiro ‘ataque de ira’ indica a violência contida no indivíduo, expressa de forma gratuita, e Corbet não colocou essa cena por acaso, já que a biografia de Mussolini conta que este, quando

⁶ A música diegética é aquela ouvida pelos personagens em cena.

⁷ Música e arranjo de Fred Fisher e letra de Alfred Bryan e Joe MacCarty. Interpretação de Arthur Fields.

criança, costumava ter esse tipo de atitude (PASSERINI, 2016). Entretanto, o diretor não parece ter concentrado sua atenção a traçar um paralelo entre o protagonista e um ditador particular, mas formar um mosaico de características que seriam praticamente comuns à maioria dos déspotas. Esse aspecto é reforçado para o espectador através da figura do menino: sua identidade multifacetada, que faz com que se defina como ‘cidadão do mundo’ para a professora, bem como seu físico, que às vezes o faz passar por uma garota, nos indica que não há um só fator envolvido na construção de um futuro ditador, porém, um conjunto que pode estar presente em qualquer indivíduo. Um desses traços que fazem parte de uma personalidade tirânica, por exemplo, é ressaltado, ainda na primeira parte, no trecho em que a mãe (Bérénice Bejo) leva o garoto a pedir perdão ao padre, contudo, o menino não vê razão para se desculpar, mantendo uma postura alta-neira durante a conversa com o padre, ainda que depois pareça se arrepender, pedindo desculpas à mãe.

Além dessa postura ativa e desafiadora, Prescott exhibe também uma capacidade de manipulação, por vezes indiretamente incentivada pela mãe, que lhe permite certas atitudes, a mesma que, em outros momentos, mostra-se autoritária e fria, sem qualquer expressão de afeto real. Essa relação entre mãe e filho oscila entre a tolerância e o afastamento completo, o que nos leva ao segundo questionamento proposto pela obra: somos um produto do meio interno independente do ambiente que nos rodeia – o caráter é algo inato? Ou o caráter é um construto do meio externo e das condições em que o sujeito se desenvolve? A reflexão de

Corbet e Fastvold nos remete a um dos pontos-chaves do romance *Os Irmãos Karamazov*, de Fiódor Dostoiévski (2019), que aborda temas existenciais (além de analisar a construção do caráter do indivíduo) e também está dividido em capítulos e epílogo: deus e o diabo travariam uma constante batalha no coração de ser humano, mas qual deles vence essa guerra e por quais meios?

Ao iniciar a segunda parte, Corbet nos dá uma pista de sua possível perspectiva: sobre uma pedra, filhotes de cobra se esgueiram ao barulho de água corrente, seguido por outros sons; o quase silêncio desta cena é bastante sugestivo. Esta parte traz também outras atitudes agressivas e ousadas de Prescott, como a recusa em terminar a janta, desprezando a comida local, o toque no seio de sua preceptora (Stacy Martin) e, finalmente, seu surtimento nu na sala em que seu pai se reunia com outros políticos e diplomatas, após ter sido confundido com uma menina por um destes, por causa dos seus cabelos longos e sua vestimenta.

Outra canção marcante durante o filme é a *I'm Always Chasing Rainbows* (1917)⁸, que versa sobre levar uma vida de sofrimento e frustrações, mas sonhando em algum dia encontrar a felicidade simbolizada aqui pelo arco-íris. Emblematicamente a música inicia quando a mãe está lendo um manual sobre exercícios e estética corporal, suscitando a busca incessante (e frustrante) pela perfeição do corpo (que não é algo atual, ao contrário do que muitos possam imaginar). Igualmente emblemático é o tér-

⁸ Canção de Vaudeville cuja música é creditada a Harry Carroll, mas a melodia é uma adaptação da *Fantaisie-Improptu*, de Frédéric Chopin. Letra de Joseph McCarthy e interpretação de Charles Harrison.

mino da canção; na procissão de quarta feira de cinzas, trazendo a tona o preceito cristão de que vivendo uma vida de penitências é que se pode alcançar o paraíso⁹. A canção é seguida por um hino religioso que só reforça essas ideias.

Mais perto de ti, meu Deus
Quero repousar, foi você que me criou
E você me fez para si, meu coração não tem descanso
enquanto não viver em ti.
Quem então poderá preencher os desejos do meu coração?
Responder ao meu pedido de um amor perfeito?
Quem senão você, Senhor, Deus de toda bondade?
Tu, o amor absoluto de toda a eternidade.
Minha alma tem sede de ti, Deus de amor e paz;
dê-me essa água que poderá me saciar.
Dê-me seu Espírito: que venha para mim, Senhor!
Eu te ofereço meu coração para que seja a tua morada.
Senhor, sobre esta terra, mostre seu amor;
sem ti ao meu lado, nada faço se não cair.
Venha fortalecer em mim o espírito de caridade
que saiba doar, amar e perdoar¹⁰.

⁹ Lembrando ainda que esta data vem após o carnaval (e há carnaval na França), que seria um último extravaso antes do período de penitências da Quaresma que se estende até a Páscoa.

¹⁰ Transcrição e tradução da autora Fedra Rodriguez. No original:

*Plus près de toi, mon Dieu
j'aimerais reposer, c'est toi qui m'a créé
et tu m'as fait pour toi, mon cœur est sans repos
tant qu'il ne demeure en toi.
Qui donc pourra combler les désirs de mon cœur,
répondre à ma demande d'un amour parfait?
Qui sinon Toi, Seigneur, Dieu de toute bonté
Toi, l'amour absolu de toute éternité?
Mon âme a soif de Toi, Dieu d'amour et de paix;
donne-moi de cette eau qui pourra m'abreuver.
Donne-moi ton Esprit : qu'il vienne en moi, Seigneur!
Moi, je t'offre mon cœur pour qu'il soit ta demeure.
Seigneur, sur cette terre, montre-moi ton amour;
sans toi à mes côtés, je ne fais que tomber.
Viens affermir en moi l'esprit de charité
que je sache donner, aimer et pardonner.*

O exercício de uma religiosidade carregada de culpa, maiormente imposta pela mãe, é marcante e não está presente por acaso. Esta se torna aos poucos um dos catalisadores do futuro ditador que se apropria de elementos religiosos apreendidos na infância, inclusive a repressão, o castigo e o medo, alterando-os a seu modo e recriando uma religião através da política, na qual ele é o deus.

À sua imagem e semelhança...

Cabe mencionar que, em seu cotidiano, o garoto não tem contato com outras crianças (nem mesmo tem irmãos), vive em meio aos adultos que frequentam a casa, lidando com o pouco interesse dos pais e observando a relação fria que estes mantêm entre si. A biografia de Hitler elaborada por Ian Kershaw revela que o ditador nazista teve uma vida familiar desprovida de harmonia, sendo Alois, o pai, o arquétipo do funcionário público: inflexível, mal-humorado, orgulhoso de sua posição social, severo demais com os filhos e a esposa. Esta, por sua vez, era “frequentadora zelosa da igreja” (KERSHAW, 2010, p. 40), mas “uma mulher triste e atormentada” (KERSHAW, 2010, p. 44), ainda que afetuosa com Adolph. Situações semelhantes aparecem na descrição biográfica de Francisco Franco: um pai ausente, que foge com a amante e uma mãe de um rigorismo católico que a acompanhou até o último de seus dias (FUNDACIÓN NACIONAL FRANCISCO FRANCO, 2018). Parece-nos que Corbet e Fastvold compuseram o protagonista de sua obra a partir de uma compilação das

características comuns à maioria dos ditadores que marcaram a história, como já ressaltamos aqui.

No caso do garoto deste filme, a (pouca) fonte de afeto provém basicamente de Mona (Yolande Moreau), a governanta, a quem ele também demonstra carinho em alguns momentos, e de Ada, a preceptora. Contudo, a relação com esta azeda após o menino receber uma bronca por ter colocado a mão em seu seio. A partir de então, Prescott decide tornar-se autodidata, dispensando a professora e demonstrando que não se sujeita a reprimendas ou zangas alheias. Nesse momento, destaca-se também a determinação do garoto, sua capacidade de aprendizagem aliada a uma inteligência notável, algo que lhe será de grande valia para chegar ao poder.

A terceira parte traz a apoteose da violência do personagem central em um jantar comemorativo pelo fim da guerra: seu pai, que ajudou na articulação do processo, dá uma festa em grande estilo em sua casa. Quando todos os convivas estão à mesa são tocadas três canções, *After You're Gone*¹¹, *Till We Meet Again* (ambas de 1918)¹² além da já comentada *I'm Always Chasing Rainbows*; o diplomata pede à esposa que conduza a oração de agradecimento antes da janta, e esta prefere que Prescott o faça. No entanto, ao contrário do esperado pelos pais, o menino não apenas se recusa a fazer a prece como também repete várias ve-

¹¹ Música de Turner Layton e letra de Henry Creamer. Interpretada por Marion Harris.

¹² Musica de Richard A. Whiting, letra de Raymond B. Egan; interpretada por Charles Hart e Lewis James em dueto.

zes em alto e bom som que não ‘acredita mais em orações’. No momento em que a mãe se aproxima dele para repreendê-lo e retirá-lo da mesa, Prescott agride a mãe nas têmporas com pedras, deixando ao espectador a imagem da mulher ensanguentada tombando sobre a mesa.

E por falar em ‘mitos’ na política...

Nada nos é revelado desde esse momento trágico até a vida adulta do tirano, descrita brevemente no epílogo, quando já é um líder político reverenciado por multidões que o esperam chegar de carro. Assim, deixa-se um espaço de tempo entre a pré-puberdade e a vida adulta por volta dos 30 ou 40 anos, talvez proposital, remetendo à falta de informações que temos da vida de Jesus Cristo, do período em que esteve com os doutores sábios aos 12 anos até um pouco antes de sua crucificação aos 33 anos. Poderíamos especular que o diretor e a roteirista quiseram apresentar o protagonista como um ‘anticristo’, considerando-se sua manifestação no fatídico jantar e na apreensão da fé cristã em que foi educado com vistas a transformá-la em uma crença política sedutora. Essa possível intenção do cineasta encontra suporte no título do epílogo: *Uma nova era, ou Prescott, o bastardo*. Devemos destacar que o Prescott adulto é vivido também pelo ator Robert Pattinson, deixando subentendida a duplicidade de seu caráter de ‘bastardo’.

Entendendo melhor a trilha sonora

O conjunto que forma esta obra fílmica deixa muito claro que está retratando o fascismo como algo terrível, reprovável. Os elementos que tornam esta postura muito visível já foram apontados e discutidos anteriormente, mas no tocante à trilha sonora e mais especificamente à música do filme, este talvez seja o elemento que mais transmita esta visão ao espectador. Há um método proposto pelo autor Michel Chion (1994) chamado ‘casamento forçado’, que consiste em selecionar um excerto de filme e trocar sua música original por outra e a partir disso avaliar o que esta acrescenta à imagem e tem valor acrescentado por ela. Em uma experiência, se silenciarmos o filme no trecho de seus últimos seis minutos e o assistirmos ouvindo simultaneamente à peça *Der Ring des Nibelungen, Das Rheingold Act 1: Prelude-Part I* (1869)¹³, o trecho não perde totalmente seu tom de crítica ao autoritarismo devido principalmente à fotografia e ao movimento e enquadramento de câmera. Não chega a tomar o ar de apologia, mas tem seu significado fortemente alterado pela ideia de grandeza transmitida por esta peça wagneriana e acaba se aproximando da ideia de triunfo e até mesmo de renovação. E esta peça por sua vez, fora de seu contexto original, perde seu caráter de história ‘de fantasia’ e torna-se perfeitamente a sonorização de um aparecimento triunfal de um líder que se assemelha aos tantos existentes na história.

¹³ Abertura da ópera *O Anel dos Nibelungos* de Richard Wagner.

O diretor, em entrevista, declarou que uma forte motivação para sua ideia de rodar este filme foi o cenário que se formou nos EUA com a possível candidatura de Donald Trump em 2016 (que se consolidou posteriormente e resultou na sua eleição) (LINDSAY, 2016). Embora o termo fascismo não seja o mais adequado para se referir a posturas autoritárias na atualidade, é inegável que vemos governos com estas posturas ressurgindo ao redor do mundo assim como atentados às minorias sociais por parte destes. E, também por parte da população que tendo suas ideias legitimadas por discursos de líderes, sente-se impulsionada a cometer perseguições contra grupos minoritários como negros, indígenas, LGBTQs, mulheres, entre outros.

Mais algumas considerações

Nos primeiros minutos do filme, é possível que o espectador encontre a narrativa demasiado lenta e detalhista em alguns pontos, além de parecer centrada unicamente nos caprichos e modos de uma criança voluntariosa. Assim, a primeira parte (e talvez até o filme inteiro) pode deixar a impressão de não ter um propósito maior a não ser descritivo e biográfico de uma figura hipotética. Entretanto, o que chamamos de ‘produto de arte’, segundo o teórico Pierre Francastel (1978), é algo que não deixa de significar, não importa quantas vezes seja observado ou discutido, sempre trará algo novo. Ou seja, quando consideramos os pormenores, os detalhes e a mensagem ou repensamos um produ-

to cultural e ele nos suscita novas proposições ou reflexões, então estamos diante de uma obra que merece o ‘selo’ de ‘arte’.

É exatamente o que pode ser dito da primeira obra de Brady Corbet como diretor: ela possibilita milhares de formas de interpretar a gênese de um indivíduo despótico que eventualmente alcança uma posição de poder. Todos os elementos que compõem a obra cinematográfica se agrupam para que possamos compreender o conjunto de fatores e eventos que participam para que “um Pôncio Pilatos não seja um traidor de si mesmo, mas sim que a multidão que o apoia” traia os princípios básicos de democracia e liberdade.

Referências

CHION, M. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

DARGIS, M. Review: In ‘The Childhood of a Leader’, a monster made, not born. *New York Times*, New York, 21 Jul. 2016. Disponível em:

<https://www.nytimes.com/2016/07/22/movies/childhood-of-a-leader-review.html>. Acesso em: 30 nov. 2018.

DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. São Paulo: 34, 2019.

FRANCASTEL, P. *La réalité figurative: éléments structurels de sociologie de l’art*. Paris: Denoël, 1978.

FUNDACIÓN NACIONAL FRANCISCO FRANCO. *Biografía de Francisco Franco Bahamonde*. 2018. Disponível em:

<https://fnff.es/paginas/321187224/biografia-de-francisco-franco-bahamonde.html>. Acesso em: 09 dez. 2018.

JOSÉ, Victor. Texano de alma europeia: Scott Walker – “Scott 4” (1969). *Crush em Hi-Fi*, 29 jun. 2017. Disponível em:

<http://crushemhifi.com.br/texano-de-alma-europeia-scott-walker-scott-4-1969/>. Acesso em: 14 dez. 2018.

KERSHAW, I. *Hitler*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LINDSAY, B. The makings of a man. *Interview Magazine*, 22 Jul. 2016. Disponível em:

<https://www.interviewmagazine.com/film/brady-corbet-the-childhood-of-a-leader>. Acesso em: 14 dez. 2018.

PASSERINI, L. Mussolini dos jovens. In: QUADRAT, S. V; ROLLEMBERG, D. *História e memória das ditaduras do século XX*. Rio de Janeiro: FGV, 2016. v. 1, p. 109-124.

PATRIOTA, R. C. Richard Wagner e o Romantismo Alemão. *Princípios*, Natal, v. 20, n. 34, p. 239-252, jul./dez. 2013. Disponível em:

<https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/7544/5613>. Acesso em: 30 nov. 2018.

Snowpiercer:

progresso entre futuros

Tuan Peres

Futuros

Figura 1 – “Save The Planet”, do filme *Snowpiercer*



“Save the planet” (Figura 1¹) é a mensagem cravada no pingente do carro congelado, esmigalhado na cena inicial pela locomotiva que agora carrega dentro de si os últimos indivíduos da civilização humana. A frase remete a um *slogan* passado, provavelmente entoado por apoiadores do CW7, o composto químico dispersado na atmosfera na tentativa de evitar um desastre causado pelos efeitos do aquecimento global que, em um efeito inver-

¹ As imagens do capítulo foram extraídas de *frames* do filme, exceto quando indicado o contrário.

so, condena o mundo a uma nova era glacial sem vida. O artefato criopreservado é agora uma espécie de totem de uma humanidade passada, ainda passível dos grandes sonhos utópicos, de um planeta suscetível à salvação através do equilíbrio homogêneo operado pela ação consciente. Em contraste com o presente aterrador inaugurado pelas próprias ações promissoras de um futuro melhor, o objeto parece ser símbolo de um último adeus a uma sociedade coletiva, ideal e perfeita.

Dezoito anos após o dilúvio glacial, nesse trem-arca que percorre o mundo sobre trilhos transcontinentais, completando um ciclo completo de trajetória por ano, em movimento contínuo alimentado pela energia gerada por sua própria locomoção, estão confinados os herdeiros da humanidade, estratificados socialmente em vagões claustrofóbicos por um regime totalitário. Na parte traseira está o estrato mais baixo dessa hierarquia, os miseráveis condenados à subordinação completa, enclausurados em confinamentos sem janelas e superpovoados. Na parte dianteira, os privilegiados gozando dos seus velhos benefícios.

Esse é um dos modos de resumir *Snowpiercer* (2013), dirigido por Joon-ho Bong, ou *O Perfura-Neve* (LOB; ROCHETTE, 2017), na tradução brasileira da história em quadrinhos na qual o filme é baseado. Difícil não ser absorvido pela ideia de progresso que o título evoca a partir daquelas conhecidas imagens do gelo como um obstáculo intransponível: o *iceberg* do navio ‘inafundável’; o baluarte natural de Stalingrado; as geleiras polares no limite do mundo. *Snowpiercer* é uma história de progresso em diferentes níveis. O progresso constante da locomotiva sobre um

mundo morto; o progresso revolucionário de um grupo oprimido sobre um grupo privilegiado; o progresso entre diferentes condições de futuro.

“É o Expresso Perfura Neve, com seus mil e um vagões. É o último bastião da civilização!”. Eis o *leitmotiv* ressonado no decorrer da história em quadrinhos, transportando a dimensão do trem a uma extensão infinita. ‘Mil e um’, um termo genérico para expressar quantias incontáveis. À imagem do trem como metáfora da vida, a vida como ‘Roda Viva’, une-se a adjunção do infinito. É o trem perfurador de gelo, com seus infinitos vagões. É a vida irrefreável e infinita. A obra cinematográfica não está ancorada nesses mesmos recursos metafóricos, ainda que também se proponha como alegoria, mas alegoria pautada no funcionamento metonímico do trem como microcosmo da civilização. Nela, o trem possui suas dezenas de vagões e sua extensão é propositalmente limitada. ‘Propositalmente’ porque o desenvolvimento do filme é dependente de tal delimitação do percurso viável e reconhecível entre os dois extremos da locomotiva. O aspecto figurativo do infinito dá lugar à extensão finita, viabilizadora do progresso visível de seu grupo revolucionário.

A condição autônoma da locomotiva e o seu papel de arca da humanidade, com um estoque de recursos limitados, dispensam a necessidade do estabelecimento de um sistema de produção complexo e interdependente. Os vagões de trabalho limitam-se a pequenos setores independentes de produção de alimentos e aos serviços privilegiados dos vagões superiores, como o vagão-fazenda e o vagão-escola. Assim, a maioria dos indivíduos não pa-

rece estar submetida a um regime de trabalho, não sendo o modo de produção e as classes resultantes da participação neste o fundamento da estratificação social presente. A desigualdade social entre os grupos de diferentes vagões é gerada pela desequilibrada distribuição de bens praticada pelo regime encabeçado por Wilford (Ed Harris), que tem seus agentes nas forças militares e mercenárias, e sua voz na figura ditatorial de Mason (Tilda Swinton), uma caricata personagem que tende a nos despertar todas as antipatias derivadas dos discursos deterministas e dos boçais tipos autoritários da história.

As condições relativamente únicas de cada vagão propiciam a construção de um agrupamento de diferentes e bem característicos universos visuais, diferentes condições de futuro a partir de suas funções. Típico das distopias, o futuro está ancorado na extrapolação das características negativas da sociedade atual, a criação de um mundo onde prevaleceram os aspectos nefastos da organização social, no qual a humanidade é muitas vezes condenada a um estado de alienação completo. É no viés tocante às possibilidades futuras do presente que eu gostaria de olhar para *Snowpiercer*. Um filme sobre uma locomotiva fragmentada em vagões de aspectos peculiares, um filme que possibilita a contemplação de projeções futuras de vários cenários, práticas e objetos contidos no presente. *Snowpiercer* como um progresso entre futuros.

Futuro: o que está por vir. Acho que pode ser sintetizado dessa forma, pelo menos para o futuro do presente. O que está à espera a partir do estado atual das coisas. Mas tal porvir assume

diferentes desencadeamentos a depender da ‘coisa’ em questão, varia de comunidade para comunidade, de cenário para cenário. O futuro não é o mesmo para todos.

Eu, por exemplo, vivo em um bairro muito heterogêneo quanto às suas condições de futuro e diariamente pareço conviver com diferentes desenlaces do passado e possibilidades futuras. Cada coisa carrega sua profecia, estimulada por suas propriedades únicas e em direção a um futuro próprio. Aqui há mercados que nunca aderiram aos cartões de crédito e riscam notas de dinheiro com canetas fluorescentes verificadoras de autenticidade; que possuem dezenas de funcionários em fila sob números luminosos, aptos a receber qualquer modalidade de pagamento; que dispõem de guichês eletrônicos de auto atendimento, emitindo em voz feminina instruções sobre os códigos de barra. Aqui posso adquirir televisores em estabelecimentos nos quais, sob a placa pintada “Vendo TV de Tubo”, entulham-se por trás do balcão os mais largos vidros convexos, refletindo ilusões panorâmicas; em gigantes lojas de departamentos, com retângulos aglomerados em siglas de três letras, exibindo estereótipos de cada estação do ano; em endereços *online* acessados através de um dispositivo móvel conectado na rede *wi-fi* doméstica. Aqui posso me locomover por ônibus interligados através de um sistema de passagem magnética; por bicicletas compactas que podem ser desmontadas ou dobradas para que caibam em qualquer cubículo de 10m²; por veículos de transporte privado solicitados através de *softwares*.

Com isso, não quero dizer que ao lado de instrumentos desenvolvidos permanecem algumas formas antigas e ultrapassa-

das, mas que todas essas coisas herdaram o seu próprio futuro, suas transformações únicas a partir de seus lugares e consonâncias. Cada cenário existente como possibilidade de um futuro passado. *Snowpiercer*, com sua locomotiva ausente de uma macroestrutura funcional que englobe todos os vagões, parece permitir vislumbrar várias pequenas projeções independentes de futuro aqui e ali, várias possibilidades figuradas do destino das coisas presentes.

***Snowpiercer*: progresso entre futuros**

Figura 2 – Os vagões traseiros do trem *Snowpiercer*



Abre-se uma porta de ferro e somos iniciados aos vagões traseiros (Figura 2). Predominam os tons férreos, o acobreado e o cinza, em uma espécie de contraste barroco ausente das tônicas cores primárias. Seus passageiros estão submetidos a uma rotina de contagem de tripulantes realizada por soldados de uniformes negros e a entrega regular de barras de proteína, um bloco gelatinoso abjeto e igualmente escuro que serve de alimento aos ‘fundistas’. No momento em que Claude (Emma Levie), a primeira dama do regime, adentra os compartimentos traseiros requisi-

tando o sequestro de duas crianças, em um gesto que não parece ser inédito, o amarelo puro de seu vistoso casaco de lã distingue-se de modo monárquico daqueles fadados aos tons escuros.

Corpos manchados de um negro fuliginoso; farrapos eternos; tecnologia rudimentar; barras proteicas gelatinosas e abjetas; inexistência da vida privada. Vem-me à mente a imagem dos moradores de rua. Pés descalços cobertos da sujeira preta da cidade; tons pasteis escuros das caixas de papelão; roupas enegrecidas pelo uso constante; o afastamento crescente das cores vivas paralelamente à profundidade de sua exclusão. Emaranhados de coisas metálicas na órbita de suas existências: fios de cobre contorcidos; carrinhos de supermercado com seu ambulante ranger de grades; peças extraídas de eletrônicos obsoletos; o primitivismo industrial contido na forma crua das matérias primas. A ‘ração humana’, proposta pelo ex-prefeito de São Paulo, um composto de restos de alimentos a ser distribuído à população de baixa renda. Os vagões traseiros configuram-se como exacerbação dos atuais aspectos negativos da experiência daqueles à margem do ‘bem-estar’ do sistema, excluídos dos direitos de escolha, o futuro daqueles que não são reconhecidos como participantes de uma sociedade pretensamente perfeita nos seus mecanismos de controle, autoavaliação e satisfação.

Porém, não só aos miseráveis está reservado o futuro proposto pelos vagões traseiros. A perda da individualidade em função de um coletivismo moderno já está presente em uma das obras precursoras da literatura distópica, *The Machine Stops* (1909) de Edward Forster (2015), na qual a população humana

habita espaços hexagonais semelhantes às células de uma colmeia de abelhas. Atualmente, acima dos miseráveis, agrupam-se pessoas em monólitos de até centenas de apartamentos justapostos em linhas e colunas, que, se pudermos ver através de seu revestimento externo, não são muito mais que o complexo sistema dos beliches dos fundistas. As ‘barras proteicas’, que no filme são compostas pela trituração de insetos semelhantes a baratas, não são exclusividade daqueles alvos da ‘ração humana’, mas também estão ancoradas na infinidade de alimentos processados de origem desconhecida presente na vida de qualquer pessoa que já entrou em um supermercado.

A ignição da progressão interna é dada pela investida arquitetada por Curtis (Chris Evans) contra esse sistema de dominação a partir da identificação de uma falha: a munição está extinta. Diferentemente da estrutura típica da distopia, na qual um personagem emerge do seu estado de alienação e passa a rejeitar o sistema vigente da sociedade dominante, aqui nunca houve a etapa de alienação. O posicionamento do regime para com Curtis e seus companheiros dos vagões traseiros sempre foi claramente opressivo e, apesar do discurso de Mason sobre a necessidade de ocupar posições pré-destinadas pelas determinações da divina Máquina, os fundistas parecem manter consciência constante das condições desiguais em que se encontram.

Figura 3 – Desenho feito pelo pintor dos vagões traseiros



Através da rememoração do passado, os fundistas resistem em assumir a nova história composta por Wilford, resistem em serem determinados pela Máquina. Quando o futuro se torna ditador de uma história que justifica seus meios de dominação e borra quaisquer outros passados, a rememoração de uma história alternativa torna-se meio de resistência àqueles que resistem à configuração atual do presente em que se encontram. Lembremos dos livros banidos e as suas histórias em *Fahrenheit 451*, ou a constante rememoração de V da Conspiração da Pólvora de Guy Fawkes em *V de Vingança*. Nos vagões traseiros, a história alternativa faz-se presente de dois modos: através das marcas nos corpos de seus passageiros, braços amputados remisscentes de um tempo canibal, ainda ausente de barras proteicas e tendo os corpos humanos como único alimento disponível; através do pintor que registra uma história não oficial (Figura 3), vista de baixo, testemunha dos horrores provocados pelas atuais medidas de repressão e também pelas passadas, como a Rebelião de McGregor, um movimento de resistência ocorrido há quatro anos.

A memória de outra história e a consciência de estarem submetidos a um sistema repressivo tornam-se ambas o combustível do motim liderado por Curtis. Após o arrombamento das barreiras dos vagões traseiros, a Revolução segue em frente, em direção à cabeça da locomotiva, com a intenção de tomar o controle da Máquina e construir um sistema mais justo, uma sociedade mais justa.

Deparamo-nos em seguida com esse vagão atulhado de gavetas mortuárias, nas quais estão contidos Namgoong Minsoo (Song Kang Ho), o chefe de segurança que daqui para frente irá assumir a função de arrombador de portas em troca de pedras de *kronole* — droga composta de resíduos industriais, altamente inflamável —, e sua filha Yona (Ko Asung), o que causa certa sensação de *déjà-vu* para aqueles que assistiram *O hospedeiro* (*The Host*, Bong Joon Ho, 2006), do mesmo diretor.

Figura 3 – O vagão-prisão em *Snowpiercer*

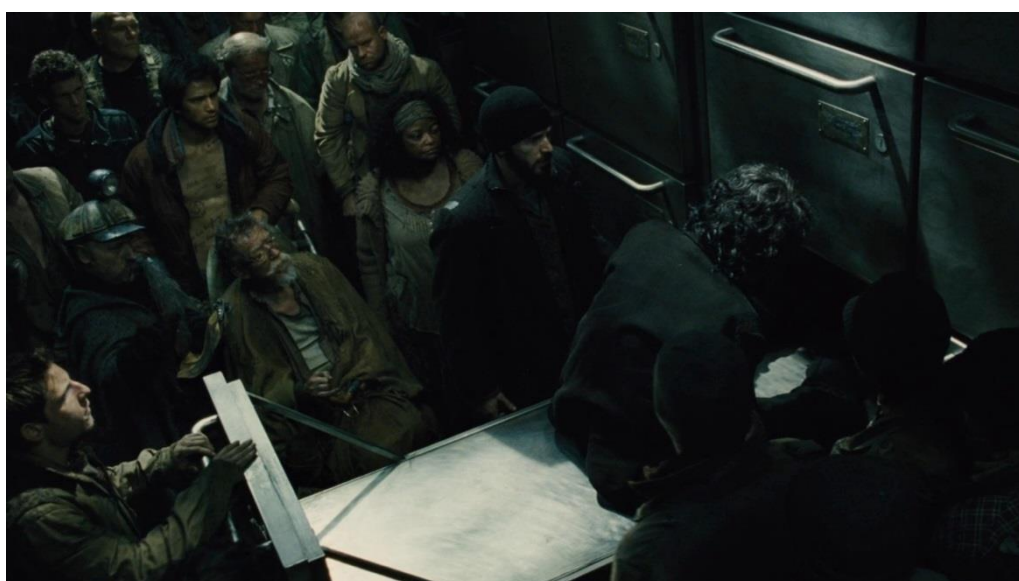


Figura 4 – Hotel Cápsula



Fonte: Booking.com (2020).

Apesar do necrotério e suas gavetas não serem objetos exclusivos a um futuro pessimista, a imagem de seu acúmulo e predominância em um pequeno espaço, e o fato de, ao invés de conter corpos mortos, servir de prisão ao levar corpos vivos em alguma espécie de suspensão, remete-nos a um futuro de excessivos compartimentos compactos. *Brazil* (1984), de Terry Gillian, realiza parte de sua crítica a um Estado excessivamente burocrático através dessa imagem da presença infinita de compartimentos e arquivos, portas e gavetas. O futuro reservado a um regime presente cada vez mais sustentado nas suas maquinarias de controle e registro, afastado das soluções pragmáticas e composto em depósitos justapostos de pessoas e dados, de aspecto claustrofóbico não muito diferente daquele composto pelo excesso de beliches e andares dos vagões traseiros.

Há também as consequências de um planeta cada vez mais povoado que, ao mesmo tempo em que dispõe de espaço coletivos extremamente agregados, está fundado na noção de individualidade e na necessidade da existência de espaços privados microscópicos. Os hotéis cápsula populares em Tóquio são um bom exemplo (Figura 5). Uma espécie de caixa acolchoada, com espaço suficiente apenas para uma pessoa dormir ou manter-se sentada de modo curvado, com uma televisão acoplada no teto e um interruptor. Esses hotéis cápsulas são distribuídos em duas linhas e em múltiplas colunas, de modo que formam um corredor de compartimentos muito similar à disposição das gavetas do necrotério.

O vagão-prisão (Figura 4), por sua vez, exala na sua aparência a condição de futuro para um presente simultaneamente coletivo e individual, de corpos enclausurados em gavetas, fadados à mesma logística de economia de espaço que recai sobre todas as coisas de um mundo saturado e concentrado em polos urbanos.

Novas portas são abertas. Uma janela surge revelando um mundo ainda congelado. Descobre-se a origem repugnante das barras proteicas. Surge um segundo embate com as forças de resistência, mercenários de rostos cobertos, ilustração de subordinados cegos a qualquer outra coisa que não sejam as instruções em prol do benefício da máquina, a empatia humana embotada pela necessidade de reparar quaisquer ameaças à continuidade do sistema. Um peixe é rasgado em um simbolismo que virá a se tornar claro futuramente. O trem cruza a ponte Yekaterina, mar-

cando o fim e começo do ciclo anual. Entre as satíricas manifestações festivas de ano novo, o massacre continua para os dois lados.

Sob a escuridão cega de um túnel, a exclamação “Bring the fire!” faz emergir o fogo de tochas acesas como símbolo da resistência, esse velho companheiro do homem e das revoluções, ícone de um futuro subvertido ainda pelas propriedades mais primitivas da humanidade. As narrativas distópicas parecem ter isso em comum, a resistência através do resgate dos elementos humanos primários: o controle do fogo em *Snowpiercer*; o contato humano em *The Machine Stops*; a memória em *O Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley. O fogo de um futuro ausente de humanidade, alterado somente através da emersão de sentidos e controles escamoteados pela excessiva passividade do mundo condenado ao conforto e à posição acrítica que dispensa o exercício da percepção.

Segue-se em frente. Dezenas ou centenas de mortos para trás, corpos de fundistas misturados aos de mercenários e soldados. Mason é capturada e utilizada como meio de ascensão segura entre os vagões.

Figura 5 – O vagão-fazenda de *Snowpiercer*



Figura 6 – Ilustração de um astronauta em Marte



Fonte: NASA (2007).

Sob o primeiro movimento dos Concertos de Brandeburgo, adentra-se em uma espécie de jardim interno (Figura 6). As cores vivas começam a surgir pela primeira vez no filme. Laranjeiras, ervas, uvas, tomates e flores mantidas por sistemas de irrigação suspensa, adornados por fontes de água, expostos à meia-luz apropriada. Projeção do futuro de uma agricultura *in-door* pre-

dominante, fundado nas já existentes técnicas de cultivo hidropônico praticadas dentro de edifícios e estufas artificiais.

Na obra *The Kids' Whole Future Catalog*, de 1982, crianças curiosas perguntam para um cidadão espacial do ano de 2012:

"Hoje no almoço, o garçom nos contou que todo o menu foi produzido aqui na Ilha Um. Vocês importam comida da Terra?", "Não, é muito caro", responde o cidadão, "Nós produzimos cada alimento para nossos dez mil habitantes bem aqui nesta fazenda [...] Nós cultivamos toda a comida necessária para uma pessoa em uma área de cerca de dois metros quadrados [...] nós cultivamos a maior parte de nossa safra — hidroponicamente — em água, ao invés de terra. Isso poupa muito espaço porque podemos cultivar plantas em estruturas verticais". (TAYLOR, 1982, p. 76).

No nosso presente, já é bem real o cenário onde

Há dez fileiras e seis colunas, sessenta tubos por torre. [...] Cada torre é alimentada por água bombeada, por onde a água e os nutrientes penetram. Cada tubo tem luzes de LED com 1,2m de comprimento [...] fornecendo o brilho necessário à fotossíntese. [...] Cada tubo suporta em torno de 120 a 160.000 plantas, dependendo do tipo e da variedade. (STRASSER, 2014, p. 1).

Descrito por Robert Colangelo, idealizador da Green Sense Farms, “a maior fazenda vertical dos Estados Unidos” (STRASSER, 2014, p. 1), em um artigo de 2014. Na sua imagem de bosque interior, com seus frutos e suas senhoras ociosas, o vagão-fazenda apresenta-se então como uma espécie de condição de futuro próxima, evolução das florestas domesticadas dentro de paredes, produzindo recursos naturais da maneira mais produtiva e compacta possível ou paraísos folhosos naquele modelo ostentado pelo *Tropical Island*, ironicamente localizado em Brandeburgo, a

'maior floresta tropical *indoor* do mundo', a qual, diferente da Floresta Amazônica, ninguém pode desmatar. O mundo, normalmente dilacerado, parece como que se rejuntar através da vegetação tropical artificial e dos universos fantásticos com ares tropicais. (MEGGIE, 2008, p. 4).

O mundo verde do vagão-fazenda é superado pelo gigantesco aquário que circunda o vagão dedicado à criação de peixes, bem aos moldes daqueles 'aquários submarinos' presentes no AquaRio do Rio de Janeiro e nos exuberantes hotéis de Dubai. Aqui é servido sushi duas vezes por ano, Janeiro e Julho, como parte do controle rígido do sistema ecológico da vida no aquário. Nas palavras de Mason, "Este aquário é um sistema ecológico fechado e o número de cada espécie deve ser igual, muito bem controlado, para que a sustentabilidade seja mantida".

Precisarei adiantar um pouco a trama e aproveitar o gancho do controle dos sistemas fechados. As revoluções são uma farsa, eventos articulados por Wilford para a manutenção de uma densidade demográfica sustentável necessária ao estado de bem estar para a maioria da locomotiva. A Rebelião de McGregor foi articulada por Wilford e a Rebelião de Curtis também é. Carnificinas estimuladas em prol do equilíbrio do ecossistema interno do trem. O peixe dilacerado na cena da ponte de Yekatarina toma significação: o massacre dos fundistas é análogo aos peixes mortos para o sushi. O aquário serve de metonímia ao trem, assim como o trem serve de metonímia ao mundo. Ambos estão sujeitos ao controle rígido de sua população em função de um equilíbrio supostamente adequado à vida.

O presente também tem suas formas de controle da vida, suas determinações sobre os corpos, suas determinações sobre o número de pessoas, a sua exigência da racionalização do sexo e dos prazeres. No desenvolvimento do seu conceito de Biopoder, Foucault (2017, p. 147) nos diz:

As guerras já não se travam em nome do soberano a ser defendido; travam-se em nome da existência de todos; populações inteiras são levadas à destruição mútua em nome da necessidade de viver. Os massacres se tornaram vitais. Foi como gestores da vida e da sobrevivência dos corpos e da raça que tantos regimes puderam travar tantas guerras, causando a morte de tantos homens. [...] mas a existência em questão já não é aquela — jurídica — da soberania, é outra — biológica —, a de uma população.

O poder político de gerir a vida parece o presente dos quais esse futuro parte. *Admirável Mundo Novo*, *Cavernas de Aço*, romance de Isaac Asimov de 1953, e o filme *THX 1138* (George Lucas, 1971) também visitam esses cenários, com seus controles rígidos de natalidade, pessoas produzidas em série, restrição dos modos de afiliação.

Após o sushi, o vagão-escola. Cores vivas, canções ‘tonificantes’ e crianças nascidas no trem já muito bem condicionadas às ideologias vigentes nos vagões dianteiros. Aqui está o berço da projeção da Máquina como deidade, uma entidade sagrada eterna que zela pela satisfação da humanidade e a submete a uma relação de dependência completa, a criação feita pelo homem que passar a criar o homem. Novamente, *The Machine Stops* surge como o paradigma desse tipo de narrativa, ao representar uma sociedade fragmentada tão dependente dos comandos da Máqui-

na que é incapaz, no momento de sua falha, de lidar com sua totalidade e reparar seus problemas. Há também uma canção de David Bowie, *Saviour Machine*, que nos conta sobre uma Máquina que, na sua visão de uma humanidade estagnada sob seus cuidados, clama por autodestruição.

Durante a distribuição de ovos cozidos no vagão-escola em comemoração ao ano novo, armas carregadas massacram grande parte do grupo reminescente de fundistas. Curtis continua a progressão, atravessando vagões com cubículos verticais de saunas particulares banhadas em luzes amarelas; vagões com danceterias exóticas; o vagão maquinaria, com engrenagens giratórias que lembram aquela estética *steampunk*, um outro imaginário do futuro, com todas as suas roldanas, metais e engrenagens de um mundo paralisado na primeira revolução industrial. Enfim, Curtis completa sua jornada em direção à Máquina e Wilford no extremo dianteiro do trem.

Temos até aqui uma narrativa distópica caracterizada pela representação de uma sociedade futura; os exageros dos aspectos negativos do presente; a tentativa de subversão de um sistema opressor. Quando Wilford revela que as revoltas são planejadas para manter a população em níveis funcionais, Curtis é despertado do estado de alienação, característica do 'herói distópico', livrando-se de suas ilusões e conscientizando-se das forças que o regem.

Quanto às condições de futuro, o momento final de *Snowpiercer* também é constituído de uma pluralidade de desfechos.

Curtis, a princípio, tende à dominação da máquina, em direção à assunção do controle das engrenagens do sistema opressor, possibilitando uma conclusão em que o herói ascende à posição de operador dos mecanismos definidores do rumo da humanidade. Um futuro em que uma individualidade incorruptível poderia surgir da homogeneidade inconsciente e insurgir contra o poder hegemônico, modificando as rotas do destino em direção a algo mais esperançoso. Mas qual a possibilidade da mudança de rumo de um sistema fechado em si mesmo tal qual uma locomotiva que nunca estaciona e abriga novos passageiros? Na ausência de resposta definida, a esperança ainda poderia perpetuar entre os esforços de mudança.

Porém, quando é revelado que as crianças sequestradas são substitutos para as peças extintas do trem, a condição de futuro é outra: um sistema no qual sua subsistência é dependente da exploração humana. O resquício de fé esvai-se e o funcionamento distópico, com suas possibilidades de subversão, é superado por um funcionamento anti-utópico, a oposição direta à utopia, ausente das mínimas condições de esperança. A anti-utopia aqui parece opor-se contra a própria potência utópica que a distopia até então apresentada carrega em si, a sua latência de superação. O ciclo exploratório e opressivo revela-se perpétuo, irreversível. Enquanto a locomotiva continuar seu percurso, será perpétua a desgraça que carrega em si.

Então, a sabotagem do sistema. 'Sabotagem' é derivação de *sabot*, 'tamanco' em francês, e tem sua origem nos sapatos atirados nas engrenagens para impedir seu funcionamento nos movi-

mentos grevistas. Aqui, trata-se exatamente de uma sabotagem, uma sabotagem operada por um braço enfiado nas engrenagens ao invés do tamanco, o braço de Curtis em uma mensagem final de afiliação a sua classe de origem e negação do sistema dominante. O funcionamento é interrompido e, antes que possa ser retomado, o trem explode com uma bomba de *kronole* implantada por Namgoong Minsoo. Outro futuro surge, inaugurado pela implosão do sistema, onde a máquina é descontinuada e o ciclo de subjugação é destruído junto a seus subjulgados. Tal desfecho age como gesto reconciliatório das inclinações anti-utópicas e distópicas da narrativa, com o sistema finalmente arruinado às custas da vida de todos, os dois extremos de suas conclusões.

Por fim, o retorno a um futuro embutido de condições de superação. Há sobreviventes. O gelo não é mais profundo. A vida parece possível. Um urso polar no topo do monte indica não só sua presença, mas também a existência das condições que possibilitam a sua vida. O retorno da gênese. A possibilidade de um novo começo para a humanidade, livre das ilusões que a levaram ao seu limite final.

Snowpiercer. O Perfura-Neves. Um trem que progride no futuro, mas parte do nosso presente, das nossas condições, dos nossos defeitos, das nossas crenças na mudança futura.

Referências

BOOKING.COM. *First Cabin TKP Ichigaya*. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2RqeA4v>. Acesso em: 17 jan. 2020.

FORSTER, Edward Morgan. *The machine stops*. New York: Simon and Schuster, 2015.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

LOB, Jacques; ROCHETTE, Jean-Marc. *O Perfuraneve*. 1. ed. São Paulo: Aleph, 2017.

MEGGIE, Martin. O crepúsculo dos trópicos: conjeturas sobre um clichê indestrutível. *Revista Humboldt*, n. 96, p. 4-7, 2008.

NASA. *Space food fact sheets*, 27 nov. 2007. Disponível em: <https://www.nasa.gov/audience/formedia/presskits/spacefood/factsheets.html>. Acesso em: 07 jan. 2020.

STRASSER, Annie-Rose. The weird and wonderful world of indoor farming. *ThinkProgress*, 09 Jul. 2014. Disponível em: <https://thinkprogress.org/the-weird-and-wonderful-world-of-indoor-farming-333b6a12cdec/>. Acesso em: 28 maio 2017.

TAYLOR, Paula. *The kids' whole future catalog*. New York: Random House Books for Young Readers, 1982.

Distopia classista:

o cinema sul-coreano de Bong Joon-ho entre Marx e a ficção pós-humana em *O Expresso do Amanhã*

Yasmim Pereira Yonekura

A ascensão do cinema sul-coreano e o deslocamento do eixo de poder geopolítico mundial

De acordo com o documento *Governança Global: e Integração da América do Sul*, do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, o eixo de poder no âmbito da posição “econômica, militar e política” do mundo tem se deslocado para a China, que vem buscando a cada ano consolidar sua posição de potência global e tem “[...] desenvolvido um esforço incalculável de racionalização dos impactos do desenvolvimento econômico acelerado sobre sua sociedade [...]” (FREEMAN; JENKINS; SMIS, 2007; GEERAERTS et al., 2007; KEMPER, 2006 apud TREIN, 2011, p. 36). Partindo do pressuposto que o eixo de deslocamento da economia é acompanhado por uma mudança cultural que impacta diretamente no que consumimos no cotidiano, essa pesquisa irá contextualizar como o cinema sul-coreano insere-se na ascensão da Ásia enquanto eixo de poder dentro do capitalismo neoliberal contemporâneo, além de investigar, durante a análise, como as ansiedades provocadas por esse sistema se materializam dentro da produção ficcional produzida no país.

De acordo com a pesquisadora Jisung Catherine Kim (2013) em sua tese de doutorado *The Intimacy of Distance: South Korean Cinema and the Condition of Capitalist Individuation*, o cinema sul-coreano tem expressado, desde 1998, a Coréia do Sul como um lugar de desastre econômico, trauma histórico contínuo, e o que a pesquisadora chama de transmodernidade – o que ela interpreta como “reestruturação capitalista compulsória ao lado de, e em conflito com, tradições profundamente enraizadas” (KIM, 2013, p. 40, tradução nossa). Esse pressuposto teórico também desafia o discurso oficial do governo sul coreano de que o cinema do país reflete seu sucesso socioeconômico enquanto nação. A contribuição de Jisung Kim também abre portas para pensar na distopia da ficção científica no cinema sul coreano enquanto resultado do que ela chama de processos endêmicos de reestruturação capitalista (KIM, 2013).

Além de Jisung Kim, Jimmyn Parc (2014) também postula sobre a questão da indústria cinematográfica sul-coreana e seu papel dentro da narrativa nacional do país. De acordo com ele, a indústria cinematográfica (e outros aspectos da cultura sul-coreana) foi devastada pela ocupação japonesa, que durou de 1910 até 1945, para então ‘renascer’ a partir de 1990. Essa ascensão é resultado das políticas governamentais adotadas desde 1960 para promover o cinema enquanto veículo de propaganda nacional (PARC, 2014). Jisung Kim (2013) postula que esse renascimento se deu a partir de traumas históricos, como a colonização japonesa e a guerra estadunidense da Coréia. Este último conflito, a ‘guerra esquecida’, dividiu o país, matou três milhões

de pessoas em três anos e desestruturou – através do armamento bélico dos EUA – muita das formas de habitação e de vida tradicionais compartilhadas entre os povos do Leste Asiático.

Sendo vista como a “potência em ascensão da cultura leste asiática” (CHUA; IWABUCHI, 2008; TIME, 2012; PARC; MOON, 2013 apud PARC, 2014, p. 2, tradução nossa), enquanto o eixo do poder mundial tem lentamente – desde a crise do final da primeira década dos anos 2000 – migrado para a China, o governo sul-coreano tem, contiguamente a essa conjuntura global, cada vez mais intensificado sua política de promoção cultural desde o final dos anos 1980, e os anos 2000 tem visto uma maior aceitação e consumo estrangeiro dos produtos culturais sul-coreanos, principalmente no cinema e na música (PARC, 2014).

Bong Joon-ho e Marx pós-humano: A ficção distópica de um país invadido pelo capitalismo

Tendo em vista a contextualização previamente apresentada, este artigo analisará o filme *O Expresso do Amanhã* (originalmente *Snowpiercer*, lançado em 2013) do diretor sul-coreano Bong Joon-ho. O filme é uma produção da Coreia do Sul em parceria com os Estados Unidos e a França, baseado na história em quadrinhos intitulada *Le Transperceneige*, de Jacques Lob, Benjamin Legrand e Jean-Marc Rochette, cujo enredo foi adaptado por Joon-ho e Kelly Masterson. O enredo traz um futuro distópico no qual o planeta torna-se inabitável, após uma falha tentativa de reverter o aquecimento global através de engenharia climáti-

ca, acarretando uma nova era glacial. O que sobra da humanidade e dos seres vivos é confinado num trem que perfura a neve infindável, sob o comando do magnata Wilford. Cada vagão do trem reproduz estratificação social e conforme se aproxima dos últimos vagões, aumentam as disparidades de classes e intensifica-se a miséria e a falta de condições básicas para a dignidade humana. É a revolta de Curtis Everett – interpretado por Chris Evans – que quebra a aparente estabilidade da rotina do Expresso. Apoiado pela massa de pessoas oprimidas nos vagões finais, Everett desafia a estratificação social do trem e está determinado a chegar até Wilford na cabine de comando, levando convulsão social através dos demais vagões.

Para melhor embasar a análise do filme é importante conhecer um pouco da obra do diretor Bong Joon-ho e também investigar as bases teóricas sob as luzes das quais irei explorar as questões abordadas no filme. Bong Joon-ho nasceu em 1970, o período que Kim (2013) define como a reestruturação capitalista pós-guerra da Coreia;

Significativamente, os cineastas que fizeram os filmes sob consideração aqui nasceram entre 1960 e 1970, crescendo quando ditadores autoritários (Park Chung-hee, 1961-1979 e Chun Doo-hwan, 1980-1987) governaram a vida cotidiana por meio de políticas militarizadas: toques de recolher, exercícios de emergência, censura e criminalização da expressão culturais consideradas como anti-governantes ou simpáticas ao comunismo, presença militar nas ruas, supressão brutal de protestos civis, muitas vezes liderados por jovens universitários, e medo persistente expresso em livros didáticos controlados pelo governo, canais de televisão, planejamento familiar e consumismo. (KIM, 2013, p. 5, tradução nossa).

Dialogando com essa realidade, a tensão entre a intervenção e influência dos EUA e a realidade sul-coreana é extremamente presente na obra do diretor, o que não impede (e talvez explique) o jornalista David Gregory Lawson (2014, p. 1) de definir Bong Joon-ho como “o mais criticamente aclamado e comercialmente bem sucedido” diretor sul-coreano da atualidade. A temática da monstruosidade serve como metáfora para a intervenção política, militar e tecnológica dos EUA na Coreia do Sul em *The Host* (2010), e também abre portas para o debate sobre críticas ao capitalismo que vemos em *Snowpiercer* (2013). A crítica política ao capitalismo – e talvez, de forma dialética e paradoxal, ao socialismo ditatorial da Coreia-irmã – nos leva a necessidade de explorar conceitos básicos do marxismo aplicados ao cinema de distopias contemporâneo (majoritariamente ocidental, mas serão adaptados ao contexto sul-coreano) e também da teoria do pós-humano, que vem ganhando força no debate acadêmico nos últimos anos.

No artigo *Imagining Anti-/Alter-capitalism: A Marxist Reading of Selected Contemporary Dystopian Films*, David M. San Juan (2015) propõe os filmes de distopia contemporâneos enquanto ‘espaços de resistência’, e analisa como temas abordados pelo marxismo, como a luta de classes, desigualdade social e revolução aparecem dentro do gênero numa crítica ao capitalismo neoliberal contemporâneo, num futuro no qual o capitalismo, tal como se estrutura hoje, está fragmentado ou completamente desestruturado. Um dos filmes selecionados e analisados pelo pesquisador em seu artigo é justamente *Snowpiercer*, de Joon-ho. De

acordo com San Juan, *Snowpiercer* encaixa-se num grupo de filmes que aborda questões de classe sob óptica marxista:

Além disso, estes filmes também abordam a exploração, dentro da abordagem marxista. Exploração gera desigualdade social, que são maléficas, pois condenam os pobres à escravidão perpétua e pobreza. Como os pobres poderiam se equiparar ao resto da sociedade se tudo que eles têm é apenas o suficiente (às vezes até nem isso) para sobreviver até o próximo dia de pagamento. Desigualdades sociais tornam os pobres incapazes de levantarem-se. (SAN JUAN, 2015, p. 4).

O pesquisador também pondera que é a máquina de dominação social, de poder dos agentes materialmente dominantes ali representados, que perpetuam essa condição, ao qual, em *Snowpiercer*, ele atribui a figura da Ministra Manson, interpretada magistralmente por Tilda Swinton (Imagem 1¹).

Imagem 1 – Ministra Manson, interpretada por Tilda Swinton.



¹ Todas as imagens do capítulo foram extraídas de *frames* do filme.

Manson é uma das figuras mais importantes do filme, pois ela controla o que, dentro da óptica dentro de Althusser, seriam os Aparelhos Ideológicos do Estado, que materializam e perpetuam as intenções da classe que controla os meios de produção (SILVA; AMARAL, 2015). Além de dominar os agentes de repressão, é Manson quem estabelece o culto a Wilford, transformando-o, em seu discurso, em uma divindade a quem todos deveriam ser gratos e, assim, garantindo continuamente que tudo feito por ele é para o bem coletivo e para assegurar que o trem continue em movimento. Algumas análises do filme comparam-na a Jiang Qing (apelidada de “Madame Mao”), esposa do chefe de Estado chinês, Mao Tsé Tung (DYER, 2019). Qing é considerada uma das maiores responsáveis pelo culto semi-religioso a figura de Mao, além de ser a encarregada pelos discursos para as massas – papel que Manson constantemente exerce no filme, intermediando o diálogo com a insurreição popular de Curtis Everett –, e também reconhecida por ter alinhamento com a política de supressão e repressão de diversidade cultural adotada por Tsé Tung.

Outra importante questão abordada dentro da perspectiva marxista é a necessidade da insurreição armada e da revolta violenta para mudar o sistema vigente, baseados na ação comunal e na articulação anti-hegemônica dentro da estrutura de opressão, segundo San Juan (2015).

Imagem 2 – Motim e Curtis Everett



Na Imagem 2 temos o motim coletivo dos rebeldes, em seu plano de chegar a cabine de controle. Curtis Everett lidera os rebeldes num conflito armado e físico contra o exército de Manson e Wilford.

Fazendo um paralelo entre as idéias propostas por Jisung Kim (2013) e San Juan (2015), pode-se fazer uma leitura da interpretação crítica e não idealista de Bong Joon-ho em relação ao sistema econômico que colonizou a Coreia do Sul após a guerra que causou a cisão de todo um povo. Embora o contexto do filme não seja diretamente o da terra natal de seu diretor, aparente-

mente, este faz questão de lembrar aos espectadores de sua audiência global o quão injusto e opressor o sistema capitalista pode ser, mesmo existindo os ‘vagões luxuosos’ no fluxo do trem da economia global. Isso nos é lembrado constantemente durante o filme e merece destaque a cena onde descobrimos que são feitas de insetos as barras ‘nutritivas’ que são dadas aos habitantes dos vagões pobres.

Coincidentemente, ou não, recentemente o prefeito de São Paulo, João Doria, propôs a criação de um alimento processado com restos de comida que seriam descartados, destinados aos mais pobres. O alimento foi chamado de ‘farinata’ e seu anúncio causou grande repercussão negativa, principalmente entre especialistas da área da Nutrição (FÁBIO, 2017). Esse exemplo triste mostra a realidade imitando a ficção e apenas reitera a crítica de Bong Joon-ho ao modo como o sistema capitalista e seus governantes tratam os mais necessitados. Essa crítica é reforçada também através da forma como o diretor lida com a questão de um recurso natural de suma importância, a água, dentro do enredo, pois essa é racionada por Wilford e a primeira ‘grande vitória’ da revolta de Everett é tomar o vagão onde essa distribuição é feita, mostrando que são as classes dominantes – dentro do capitalismo – quem decide as políticas públicas estratégicas de acesso aos bens naturais, mesmo que esses sejam fundamentais a todos.

Imagem 3 – Barras de cereais feitas à base de insetos.



Por último, gostaria de chamar atenção para o fato de que o filme de Bong Joon-ho concilia elementos marxistas de crítica ao capitalismo enquanto versa também sobre uma distopia pós-humana. De acordo com Eduardo Marques (2013) em *I Sing the Body Dystopic: Utopia and Posthuman Corporeality in P. D. James's The Children of Men*, a emergência do debate sobre cosmogonias distópicas é uma tendência desde 1990 no campo de estudos sobre utopias. De acordo com o autor, isso se dá principalmente pela necessidade de rever a clássica distopia na qual se

constrói um sistema inescapável (como *1984*, de George Orwell, e *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley) e também de pensar em ficções nas quais se apresentam corpos distópicos, principalmente a partir do fim do século XX e começo do século XXI. Situado numa tênue linha entre o clássico e o contemporâneo, *Snowpiercer* traz corpos deformados pela fome, pois os mais pobres chegaram a apelar ao canibalismo para sobreviver. Porém, vale ressaltar que o corpo mais pós-humano que se encontra no filme é o de Namgoong Minsu, criador do trem, que é viciado em uma droga chamada Kronole, a qual parece ser sua força motriz e também arma para sobrevivência, como se vê ao final do filme.

Imagem 4 – Namgoong Minsu, logo após ser libertado.



Marques (2013) contextualiza o corpo pós-humano enquanto um corpo que não se limita a condição biológica e constitui-se plenamente apenas no contínuo com o meio tecnológico ao seu redor, o que se vê em Minsu e sua ligação com o Kronole, que é praticamente um condicionante de sua sobrevivência, sendo uma

tecnologia quimicamente manipulada da qual o corpo dele se tornou dependente. Também é clara a simbiose de Namgoong Minsu com o Expresso, sua progênie mecânica, num contínuo claro da mente humana com a máquina, que é fundamental para o fluxo da narrativa, pois é o que permite o sucesso e a evolução da revolta de Everett. O próprio Expresso merece também uma análise mais cuidadosa e ele pode ser considerado como um corpo, não pós-humano, mas anti-humano, visto que o final revela-nos a derradeira crueldade que está inserida no coração de suas engrenagens.

Imagem 5 – Crianças que eram responsáveis por mover as engrenagens do Expresso de Wilford.



O derradeiro fim da narrativa traz-nos a revelação de que Wilford usava crianças, dos vagões mais pobres, para que o Expresso mantivesse-se em movimento, pois esses eram os únicos corpos de tamanho apto para encaixarem-se na engrenagem. Bong Joon-ho traz uma poderosa metáfora sobre as existências vulneráveis e apagadas que constituem parte central da estrutu-

ra capitalista e perpetuam sua continuidade. Embora o filme do sul-coreano seja uma obra ficcional, sabe-se que a indústria automobilística – uma das mais importantes para integração e manutenção de relações socioeconômicas no capitalismo neoliberal – tem parte de uma de suas novas matérias primas base, o cobalto, extraída do Congo, por crianças exploradas em condições degradantes e sub-humanas de trabalho infantil (JEPPESEN, 2017). Cabe a mim, trazer a imagem do Expresso enquanto um corpo anti-humano dentro de uma distopia pós-humana nas quais os corpos e as pessoas possuidoras deles deixaram de ser dotados de direitos e sensibilidade para se tornarem meras engrenagens locomotoras do sistema capitalista, sendo que essa revelação final mostra a potência, a contundência e a atualidade da crítica de Bong Joon-ho ao formato econômico imposto ao seu país, embora o governo da Coreia do Sul propagandeie a si enquanto ícone do sucesso e da benesse capitalista.

A ficção distópica enquanto lugar de reflexão social e política em *O Expresso do Amanhã*: conclusões e possibilidades

Através da análise e do embasamento teórico, é visível que o filme *Snowpiercer*, de Bong Joon-ho, pode ser entendido enquanto um filme que dialoga com questões contemporâneas do cenário social e político da conjuntura capitalista neoliberal, tanto no que tange a Coreia do Sul, quanto às outras nações globais. Por ser tão rico e complexo, o filme também traz debates que podem ser

lidos à luz das questões dos regimes socialistas em solos asiáticos, como China e a Coreia do Norte.

Escolhendo, porém, alinhar-me a leitura de *Snowpiercer* enquanto uma cosmogonia distópica classista e pós-humana é pertinente dizer que o gênero de filmes de distopia dentro da ficção científica cinematográfica não traz apenas o medo do futuro ou exploram os medos de um possível apocalipse social ou de alguma desestruturação global. Esse nicho de produção cinematográfica pode ser visto, como traz *San Juan* (2015), enquanto um espaço pertinente de crítica ao capitalismo e da necessidade (subentendida, porém explícita) de pensarmos imediatamente alternativas a uma possível catástrofe iminente. No caso específico de Joon-ho, sua obra também materializa críticas advindas do passado histórico e de traumas coletivos do povo coreano desde o século XX, revelando visões e conjecturas não tão favoráveis sobre a suposta prosperidade capitalista e o custo disto.

Referências

DYER, J. The deeper meaning of *Snowpiercer* (2013). *Jayanalysis*, Apr. 2019. Disponível em: <https://jaysanalysis.com/2019/04/29/the-deeper-meaning-of-snowpiercer-2013-jay-dyer/>. Acesso em: 19 jun. 2018.

FÁBIO, André Cabette. Doria e a comida processada para pobres: quais são os problemas do projeto. *Nexo*, 17 out. 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/10/17/Doria-e-a-comida-processada-para-pobres-quais-s%C3%A3o-os-problemas-do-projeto>. Acesso em: 15 jan. 2020.

JEPPESEN, Helle. Carros elétricos à custa de trabalho infantil?. *Deutsche Welle*, 28 ago. 2017. Disponível em: <https://p.dw.com/p/2irb8>. Acesso em: 15 jan. 2020.

KIM, J. C. *The intimacy of distance: South Korean cinema and the conditions of capitalist individuation*. 2013. 197 f. Tese (Doctor of Philosophy) - Film and Media, University Of California, Berkeley, 2013.

LAWSON, D. G. Interview: Bong Joon Ho. *Film comment*, 27 Jun. 2014. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/blog/interview-bong-joon-ho/>. Acesso em: 16 jan. 2020.

MARQUES, E. M de M. I sing the body dystopic: utopia and posthuman corporeality in P.D. James's *The Children of Men*. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 65, p. 029-048, jul./dez. 2013.

PARC, J. A retrospective on the Korean film policies: Return of the Jedi. *Ecipe*, jul. 2014. Disponível em: <https://ecipe.org/publications/retrospective-korean-film-policies-return-jedi/>. Acesso em: 14 jan. 2020.

SAN JUAN, D. M. M. Imagining anti-/alter-capitalism: a marxist reading of selected contemporary dystopian films. In: DLSU RESEARCH CONGRESS, 3., 2015, Manila. *Proceedings...* . Manila: De La Salle University, 2015. p. 1-11.

SILVA, S. E. V. da; AMARAL, M. V. B. Influências da teoria marxista-leninista na análise do discurso. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX E ENGELS, 8., 2015, Campinas. *Anais...* . Campinas: Cemarx, 2015. p. 1-9.

TREIN, F. Unipolaridade e multipolaridade: novas estruturas na geopolítica internacional e os BRICS. In: VIANA, A. R.; BARROS, P. S.; CALIXTRE, A. B. (org.). *Governança global: e integração da América do Sul*. Brasília: Ipea, 2011. p.19-63.

Crise de identidade pós-moderna em *A scanner darkly*

Daniel Serravalle de Sá

O filme *A scanner darkly* (2006), dirigido por Richard Linklater, é uma adaptação do conto homônimo de Philip K. Dick, publicado pela primeira vez em 1977. O significado do título pode ser melhor compreendido em uma cena na qual o protagonista e dois psicólogos conversam sobre a dificuldade do protagonista em se reconhecer em gravações de vídeo (feitas com um *scanner*). Os psicólogos explicam que suas funções cognitivas estão prejudicadas e que seu cérebro está processando dados de forma espelhada - *scanners* usam um sistema de lentes, luzes e espelhos para capturar, converter e copiar dados digitais. No capítulo 13 do livro (DICK, 2006) há uma referência aos Coríntios 13:12 que abre uma outra camada de compreensão. Essa passagem bíblica é traduzida para o português como ‘reflexo obscuro’ ou ‘espelho em enigma’, sugerindo que há algo na narrativa que é incompreensível, ambíguo e difícil de entender. No Brasil, o título do filme foi traduzido como *O homem duplo*, uma escolha que captura de forma muito apropriada um dos assuntos centrais que pretendo discutir aqui, que é a crise de identidade do protagonista.

O protagonista Fred (Keanu Reeves) é um policial infiltrado que se passa por um usuário de drogas chamado Bob Arctor com

o objetivo de dismantelar um cartel de narcotráfico que se instaurou em Anaheim, Califórnia. O problema é que Fred recebe a missão de investigar Bob - ele próprio - e seu grupo de 'amigos' usuários de drogas: Charles Freck (Rory Cochrane), Ernie Luckman (Woody Harrelson), Donna Hawthorne (Winona Ryder) e James Barris (Robert Downey Jr.). Todavia, Fred está ficando cada vez mais viciado na substância D, também conhecida como *slow death* ou morte lenta, uma droga devastadora cujo princípio ativo é extraído de uma florzinha azul (*mors ontologica*).

A interpretação que apresento aqui destaca questões de fragmentação, sobreposição e crise de identidade enquanto temáticas principais de *O homem duplo*. Entretanto, também é possível pensar no filme em torno de assuntos como vigilância e monitoramento das pessoas pelo Estado e pelas empresas, impacto do capitalismo e do consumismo na vida contemporânea, questões de memória e subjetividade individual e coletiva, crítica ao uso irresponsável de drogas, assim como crítica à proibição completa das drogas. Esses são assuntos que abordo aqui de modo paralelo à temática central da crise de identidade. Minha leitura tem por base a experiência de co-orientação da dissertação '*What does a scanner see?: Philip K. Dick's and Richard Linklater's take on identity and identity crisis*', defendida por Juliana Bittencourt Barber em 2012, no Programa de Pós-Graduação em Inglês (PPGI/UFSC). O trabalho do professor é muito gratificante e enriquecedor, aprendemos ao mesmo tempo em que ensinamos. Obrigado, Juliana!

***Scramble suit*. Ficção científica. Drogas.**

No próprio sobrenome do personagem principal há um indicativo sobre a centralidade das questões de fragmentação, sobreposição e crise de identidade no filme, já que Arctor remete à palavra inglesa *actor*, especialmente quando falado rapidamente. Outro elemento relacionado à identidade é o *scramble suit*, um traje de alta tecnologia que projeta uma miscelânea de aparências sobre o corpo de quem o veste. O que se vê são partes de rostos de diferentes etnias, estruturas ósseas e penteados que se misturam incessantemente mudando a cor, o tipo, a forma do corpo e até a voz de quem está usando. O *scramble suit* aparece logo no início do filme e seu objetivo é proteger a ‘verdadeira’ identidade de Fred, que está agindo sob disfarce. Nem mesmo seus colegas (inclusive seu chefe Hank) da delegacia de polícia conhecem o seu rosto, pois, dessa forma a investigação pode ser conduzida de forma imparcial e independente. Além de não ser conhecido por seus colegas, também não se sabe o sobrenome de Fred. Entretanto, dentro do grupo em que está infiltrado, Bob Arctor tem nome, sobrenome e também pode mostrar sua face. Isso cria um paradoxo identitário, pois, no seu local de trabalho ninguém realmente sabe quem ele é, seu rosto é conhecido apenas entre os seus ‘amigos’ viciados.

Apesar de ser classificado no Internet Movie Database (IMDB, 2020) como ficção científica, um gênero que entre outras características se distingue pela presença de tecnologias ainda não inventadas e ambientação futurística, os elementos mais tecnológicos no filme são o *scramble suit* e as câmeras e *scanners* de

monitoramento, que vigiam ininterruptamente o grupo nas ruas e até mesmo dentro da casa onde vivem. A narrativa se passa ‘daqui a sete anos’, que é uma ótima maneira para dizer que esse futuro distópico pode estar iminente. A presença de poucos elementos científicos e a ambientação em um futuro próximo faz com que *A scanner darkly* não seja um *sci-fi* típico. No entanto, o *scramble suit*, seu elemento mais avançado do ponto de vista da tecnologia, pode ser entendido como um símbolo de tudo o que o filme está expressando de forma temática, particularmente, no tocante às questões de identidade.

Para aqueles leitores que gostam de uma fundamentação teórica mais consistente, recomendo a leitura dos textos *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism* (primeira publicação em 1984), de Fredric Jameson (1991); *The question of cultural identity* e *Fantasy, identity, politics* (primeira publicação em 1985), de Stuart Hall (1993, 1995); e *Identity* (primeira publicação em 1999), de Zygmunt Bauman (2004). Esses críticos debatem de modo excelente questões de fragmentação de identidade e da subjetividade do indivíduo - o ‘penso logo existo’ cartesiano - no mundo contemporâneo. Sem entrar muito em academicismos, pois não é o objetivo deste ensaio, vale a pena destacar que as discussões sobre identidade são essenciais e onipresentes nas Ciências Sociais, na História, na Filosofia, na Psicanálise, no Feminismo, nos Estudos Culturais, nos Estudos Pós-Coloniais, entre outros campos do conhecimento. Reunidas, essas teorias do saber mostram que não existe sujeito ou subjetividade fora da história, da linguagem, da cultura e das relações de poder. Nesse sentido,

A scanner darkly instaura uma dúvida crucial sobre a natureza da realidade e da identidade individual, na qual Fred/Bob é a materialização desse dilema, pois ele não consegue se decidir entre as duas identidades.

Em outro nível, pode-se acrescentar mais uma camada interpretativa sobre as questões de identidade presentes no filme. A técnica de animação que Linklater utiliza, chamada *rotoscope*, rastreia o filme quadro a quadro para produzir um efeito de desenho sobre as imagens. O resultado é uma animação ‘realista’ na qual os *softwares* e o tratamento da imagem aplicados sobre os rostos dos atores confere ainda outro nível identitário para a leitura que se propõe aqui. Em outras palavras, não estamos vendo Keanu Reeves, Robert Downey Jr. ou Woody Harrelson, mas, sim, suas imagens modificadas, modeladas e mascaradas pela técnica *rotoscope*.

Cabe ainda comentar que a escolha dos atores Robert Downey Jr. e Woody Harrelson para os papéis de viciados não é fortuita, pois, é de conhecimento geral que o primeiro ator já teve sérios problemas de vício e o segundo é um defensor público do uso da maconha. Então, os dois atores estão emprestando aspectos de suas identidades pessoais para os personagens do filme. A escolha desses atores é uma forma de ironia, na qual eles estão rindo de si próprios e também dos julgamentos sociais direcionados a eles, ou seja, os atores drogados representando personagens drogados: será que estão mesmo atuando ou será que estavam entorpecidos quando fizeram o filme? Os mais debochados dirão que ninguém melhor do que eles para representar viciados.

Pós-modernismo. Las Vegas. Wave-Gotik-Treffen.

De certa forma, o problema da identidade é um problema pós-moderno que diz respeito às inseguranças e às incertezas sobre nossas identidades sociopolíticas, culturais, profissionais, religiosas, sexuais, as quais estão em processo de transformação contínua (novamente o *scramble suit*). O pós-moderno é uma expressão que pode ser compreendida e utilizada de diferentes formas e, a depender do contexto em que está sendo aplicada, pode assumir significados distintos. Por uma abordagem estética, o pós-moderno pode ser compreendido como um período de produção dentro da história da arte, o qual se caracteriza pela mistura e indefinição dos limites entre a ‘alta’ e a ‘baixa’ cultura. Alta cultura é um termo comumente empregado pelo crítico de arte para evocar classe, qualidade e autenticidade. Em geral, é comum se pensar na pintura e na escultura como exemplos de alta cultura, pois, essas artes produzem obras singulares, em tese, difíceis de reproduzir em larga escala. Todavia, nos dias atuais, com a invenção da impressão 3D, há muito pouca coisa que a indústria não consiga reproduzir. Por outro lado, as artes que podem ser reproduzidas por meio de produção em massa (revistas, filmes de gênero, televisão, quadrinhos) são consideradas baixa cultura. Dessa forma, a divisão entre alta e baixa cultura é usada para distinguir conhecimento, mídias e mercadorias. O paradoxo aqui é que quanto mais a indústria reproduz, por exemplo, o quadro da Mona Lisa em pôsteres, camisetas, canecas, capas de caderno, *bottons*, bonés, mais a pintura original sobe em valor. Historica-

mente, os artistas pós-modernistas abraçaram o ‘popularesco’ tornando-o central em seu trabalho, muitas vezes se valendo de humor e ironia. Ao usar materiais industriais para criar formas repetitivas que remetem à produção industrial-capitalista, alguns artistas produziram uma crítica social.

Então, o pós-moderno é uma atividade artística que se caracteriza por uma mistura de estilos, sendo Las Vegas um exemplo icônico de um estilo pós-moderno na arquitetura e no urbanismo. Em Las Vegas podemos encontrar réplicas das Pirâmides do Egito ao lado de prédios modernos feitos de aço e vidro espolado, a Torre Eiffel ao lado da Estátua da Liberdade, todos monumentos *fake*, fora dos seus contextos originais, desprovidos de conteúdo cultural e histórico construídos unicamente para fins de deleite turístico. Erigida no meio do deserto de Mojave, na cidade dos cassinos e da jogatina legalizada é possível nadar com tubarões no resort Mandalay Bay, casar-se em um *drive-thru* vestido de Elvis Presley ou de Janis Joplin e se aventurar no Insanity, um gigantesco braço mecânico que roda com pessoas a 275 metros do solo. A centralidade da experiência está na intensidade das emoções variadas que ocorrem no corpo e na mente, em detrimento de uma necessidade de coerência com algum contexto social, histórico, geográfico ou temporal: ‘tudo ao mesmo tempo agora, tudo para ontem sem demora’.

A grande mistura que é a estética pós-moderna já se tornou uma cultura em si, a qual se caracteriza por ser canibal de si mesma, nostálgica do próprio passado e condenada à repetição. A identidade do sujeito pós-moderno não está mais atrelada a ne-

nhum lugar, nenhum período histórico, nenhuma comunidade, é possível revestir-se da cultura *rockabilly* essa semana e da cultura *hippie* na próxima, ou ainda misturar as duas coisas. De certa forma, a identidade pós-moderna é extremamente libertadora, pois não há mais a limitação de ser ou agir de acordo com o contexto dentro do qual estamos inseridos, não há nem mesmo a necessidade de nos prendermos a um tempo histórico. Um exemplo dessa ausência de balizas referenciais é o festival Wave-Gotik-Treffen, que acontece anualmente em Leipzig, na Alemanha, no qual neo-vitorianos, *rivetheads*, *cybergoths*, *steampunks*, *folklore revivalists* se reúnem para celebrar a pluralidade das tribos e a singularidade de cada pessoa.

Entretanto, a ausência de referências como marca do pós-moderno também pode causar confusão e desalento. O sujeito pós-moderno não tem identidade fixa, essencial ou permanente, e isso acarreta um de-centramento estrutural na noção de subjetividade. Pensando no filme: Fred está atuando como o viciado Bob Arctor ou, após um determinado ponto, é Bob Arctor que está atuando como o policial Fred? A confusão identitária chega a tal ponto que o personagem passa a 'atuar' para as câmeras de vigilância implantadas em sua casa, demonstrando que identidade é uma questão de *performance*, algo que desempenhamos a depender da situação. O maniqueísmo na identidade do personagem (o policial bom *vs.* o viciado mau) deixa de fazer sentido diante da fragmentação do sujeito e da perda de distinção entre o que está dentro e o que está fora. Fred/Bob passa a ter identidades duplas e sobrepostas. A cena icônica desse processo é a conversa cruzada

entre Fred/Bob e dois médicos, na qual eles falam sobre a divisão do cérebro em dois hemisférios. O protagonista está posicionado de costas para a câmera e os médicos aparecem de frente, posicionados um de cada lado da tela, discutindo e discordando entre si. A cena é indicativa do conflito neurológico diante do qual Fred/Bob vai sucumbir. O uso constante (o *ab*-uso) da substância D faz com que o protagonista comece a perder suas funções cognitivas e suas memórias. A perda de memória equivale ao esquecimento da sua própria história que, em última instância, significa perder a identidade.

No decorrer da narrativa, Bob e Fred deixam de existir e então surge uma terceira identidade: Bruce, um ser humano no limite da demência. Quando Fred/Bob se torna Bruce, o personagem perde significativamente sua humanidade, ele entra em um estado de ausência mental, existindo no limite da sanidade/demência e suas respostas se tornam mecânicas e lacônicas. Há também a menção a uma quarta identidade, que seria a vida de Fred antes de ele virar policial, todavia, seu chefe Hank, questiona se ele realmente tem dois filhos ou se isso seria um efeito da sua deterioração mental, complicando ainda mais a questão da identidade. A fragmentação, sobreposição e crise de identidade do protagonista estaria tão avançada a ponto de obliterar memórias e desejos, realidade e fantasia. O personagem Fred/Bob/Bruce não é mais nenhum desses indivíduos e é todos ao mesmo tempo, pois as identidades que assumimos dependem das circunstâncias em que nos encontramos. Israel Bartal (2001) propõe que uma metáfora possível sobre a identidade do ser humano no mundo

pós-moderno é a cebola, um vegetal sem um centro (um caroço), composto apenas por camadas que podem ser retiradas, assim como nossos papéis sociais. A ideia aqui é que não haveria uma essência humana, apenas camadas de pensamento e sentimentos, que não são necessariamente fixos ou verdadeiros.

Drogas. Insetos. Consumismo.

Uma cena que exemplifica a temática central da identidade é o pesadelo ou imaginação paranóica de Charles Freck, na qual ele é parado por um policial enquanto dirige e, ao ser perguntado sobre seu nome, não consegue lembrar. Ao perceber que Freck está drogado, o policial anuncia a prisão, mas, ao dar voz de prisão e tentar enunciar os direitos assegurados por lei, não consegue lembrar das palavras exatas e acaba atirando na cabeça de Freck, que explode liberando os milhares de insetos imaginários que o atormentam. O filme pode ser considerado uma verdadeira *bad trip*, pois, os diálogos são profusos e prolixos e os espaços urbanos são claustrofóbicos e constantemente monitorados. A substância D está alimentando suas perturbações psíquicas e alienação social, provocando desconfianças patológicas e erros de interpretação da realidade. A substância D, ao mesmo tempo que confere ao personagem uma identidade pessoal e coletiva, pois, consumir uma droga significa estar inserido em uma cultura compartilhada com outras pessoas, também está deteriorando sua memória e identidade.

Há diversas imagens que aparecem no filme que relacionam questões de consumo e de identidade. São franquias de lojas, sanduíches, vinho, refrigerantes, roupas, carros e outras referências que em seu conjunto fazem uma crítica explícita ao lado mais consumista do capitalismo. Nesse sentido, *A scanner darkly* sugere que, assim como o consumo de drogas, consumir um determinado produto ou mercadoria também se torna uma questão de identidade. Charles Freck é incapaz de encontrar sua identidade dentro do sistema, *shopping centers*, cartões de crédito, perfil de consumo são marcas da identidade dentro de um sistema capitalista, no qual o poder aquisitivo torna-se a base da identificação. Charles Freck é um exemplo de como o consumo funciona como uma identidade, todavia, uma identidade com a qual ele não se identifica (a não ser que pensada por meio da diferença).

O final de *A scanner darkly* pode parecer um pouco moralista e conservador em relação às drogas, especialmente porque nos créditos finais aparecem os nomes de amigos e conhecidos do escritor que morreram devido ao uso de drogas. A empresa que produz a substância D é a mesma que oferece o tratamento e a cura para o vício e isso parece ocorrer com o consentimento do Estado. No entanto, parece-me que o ponto axial do filme não seria o uso, mas, sim, o abuso de entorpecentes, já que muitas vezes a diferença entre o veneno e o remédio é apenas uma questão de dosagem.

Referências

BARBER, Juliana Bittencourt. 'What does a scanner see?': Philip K. Dick's and Richard Linklater's take on identity and identity crisis. 2012. xvi, 62 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Letras/Inglês e Literatura Correspondente, Florianópolis, 2012. Disponível em: <http://www.bu.ufsc.br/teses/PLLE0524-D.pdf>. Acesso em: 03 fev. 2020.

BARTAL, Israel. What's left of the onion?: a 'post-modernist' tract against 'post-zionism'. *Israel Studies*, Bloomington, v. 6, n. 2, p. 129-138, Summer 2001. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/30245578?seq=1>. Acesso em: 03 fev. 2020.

BAUMAN, Zigmunt. *Identity: conversations with Benedetto Vecchi*. Cambridge: Polity, 2004.

DICK, Philip K. *A scanner darkly*. London: Gollancz, 2006.

HALL, Stuart. Fantasy, identity, politics. In: CARTER, Erica *et al.* (ed.). *Cultural remix: theories of politics and the popular*. London: Lawrence & Wishhart, 1995. p. 63-69.

HALL, Stuart. The question of cultural identity. In: HALL, Stuart *et al.* (ed.). *Modernity and its futures*. Cambridge: Polity Press, 1993. p. 274-325.

IMDB. *O homem duplo*. 2020. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0405296/>. Acesso em: 03 fev. 2020.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

Filhos da Esperança:

som, luz e quadro em uma distopia britânica

George Alexandre Ayres de Menezes Mousinho

Filhos da Esperança é um filme de ficção científica lançado em 2006 e realizado através de uma parceria entre produções estadunidense e britânica. O diretor mexicano Alfonso Cuarón é mais um em uma leva de cineastas latino-americanos que passaram a dirigir filmes diante das luzes e prestígio do cinema anglófono, juntando-se a nomes agora bastante conhecidos como Alejandro Iñárritu, Guillermo del Toro, José Padilha, Walter Salles, Rodrigo García e outros. *Filhos da Esperança* (*Children of Men*, 2006) não é seu primeiro filme em língua inglesa; ele já havia dirigido *A Princesinha* (*A Little Princess*, 1995) e o famoso *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, 2004). Porém, o drama distópico é um trabalho instrumental na formação de sua identidade no cinema internacional. A produção é, em sua maioria, anglófona também; mas Cuarón traz consigo um nome mexicano para executar cinematografia que talvez seja hoje mais conhecido e consagrado do que quando começaram a série de parcerias que ainda perdura: Emmanuel Lubezki. O cinematógrafo arrisca, seu estilo se encaixa perfeitamente na ação e na tensão de *Filhos da Esperança*, a câmera *hand-held*, a perspectiva intimista, mantendo no quadro

tanto a exibição corporal de personagens quanto seus pontos-de-vista do mundo diegético. O quadro que acompanha as performances de atores e atrizes, o movimento rápido e preciso ao capturar elementos cruciais – sejam eles objetos, pessoas ou segmentos do espaço do filme – dão a Lubezki e ao filme as qualidades necessárias para uma narrativa clara e visceral de um mundo desastroso e sangrento.

Escolher um aspecto de filmagem ou de abordagem temática para análise seria inadequado visto que há uma pluralidade de elementos técnicos e narrativos que o filme emprega para retratar seus espaços e suas personagens. Portanto, pretendo aqui elaborar argumentos baseados em fatores que fazem parte da composição formal do filme – iluminação, enquadramento, movimento, *mise-en-scène*, edição e som – para melhor enxergar como ele se propõe a tratar de temas delicados e ainda hodiernos como repressão de imigração, violência estatal, segregação e fertilidade humana. Cuarón, bem como o time de produção, elaborou uma narrativa audiovisual que tende a manter um nível explícito de violência física e verbal e performances que acompanham retratos constantes de tal violência e a tornam o principal mecanismo de tensão durante todo o filme. A criação de suspense depende de tais momentos de tensão e violência. Alguns temas, como segregação e arbitrariedade de um governo militarista, também dependem de tais momentos. Muitos deles serão investigados aqui e conectados temática e formalmente.

Antes da análise, um pouco de contexto no que diz respeito ao enredo. A narrativa, baseada no livro de mesmo título da es-

critora inglesa P. D. James, traz o retrato de uma Inglaterra assolada por uma crise global de infertilidade humana e o subsequente envelhecimento e gradativa extinção da população mundial. A pessoa mais jovem do mundo, um garoto argentino de deztoito anos, é assassinado, e a notícia é mostrada nas cenas iniciais do filme em uma TV em um bar de Londres. O protagonista Theo Faron é um empregado da imigração britânica, e é retratado como um ex-revolucionário anti-estabelecimento que se encontra em uma posição burocrática e em um humor notadamente pesadoso. O país emprega políticas de imigração severas, e anúncios de TV ou cartazes nas ruas denunciam o triste destino de quem não é nascido(a) em solo britânico: campos de concentração e guetos superpopulosos. Mensagens de rádio no metrô recomendam que cidadãos e cidadãs britânicos denunciem imigrantes ilegais que possam conhecer, como se isso representasse parte de um dever nacional. Theo se encontra em meio a um perigoso movimento de revolução quando é raptado por um grupo de encapuzados em plena luz do dia. A partir deste ponto, o filme foca no desenvolvimento de seu personagem como um ajudante do grupo – liderado por sua ex-esposa e companheira revolucionária do passado, Julian Taylor – que auxiliaria com a escolta de uma refugiada chamada Kee para adquirir documentos de passagem na cidade de Canterbury. O grupo do qual Theo faz parte é emboscado no caminho, Julian é baleada e morre, e o restante tem de encontrar um esconderijo e manter a presença de Kee em sigilo para que o governo não descubra sobre sua situação no país. O filme segue com diversos conflitos entre Theo e os refugiados, Theo e as forças militares do governo, e a revelação fundamental de que Kee

está grávida. É um filme cujo suspense se baseia em cenas e sequências de conflitos sangrentos, situações de esconderijo, fugas e desvantagens de recursos – e.g. o carro que não dá partida, o esconderijo cercado por rebeldes hostis, estar a mercê de um guarda corrupto para que se infiltrem no principal gueto da Inglaterra, etc.

Luz desempenha um papel crucial na criação de significado em um espaço inóspito e decadente, onde personagens desesperadas possam expressar sua agonia com mais lucidez. Para isso, o filme utiliza iluminação natural em sua maioria. A preferência de Emmanuel Lubezki por luz natural dá aos ambientes – principalmente aqueles onde a luz do sol perde intensidade e a matiz cinzenta prevalece – um aspecto mais orgânico, de um mundo cru e devastado. A luz natural também expõe as superfícies empoeiradas e marcadas de edifícios abandonados, bem como enfatiza momentos e atmosferas distintas no decorrer do filme – da baixa luz em um céu nublado que reforça o clima de apatia de uma Londres reprimida ao quadro voltado ao sol forte para exibir certa solenidade da cavalaria uniformizada trotando pelas ruas. Nos ambientes internos, o tratamento é diferente. O uso de luz artificial, muitas vezes apenas lâmpadas que são encontradas nos diversos cômodos, delinea expressões faciais e dá às personagens qualidades dramáticas mais evidentes. Isto é algo a que Lubezki já está acostumado: em filmes como *A Gaiola das Loucas* (*The Birdcage*, Mike Nichols, 1996) ou *E Sua Mãe Também* (*Y tu mamá también*, Alfonso Cuarón, 2001), bem como outros, ele faz uso de luz forte que atinge os rostos de atrizes e atores por um dos

lados e deixa sombra do outro, ou de luz suave que ilumina a área frontal inteira da face. As duas técnicas exibem emoções diferentes, e em *Filhos da Esperança*, as sombras nos rostos são mais frequentes e contrastantes com as partes iluminadas. Em cenas exteriores ou em interiores mais claros, luz difusa faz o seu trabalho e geralmente proporciona menos tensão nos rostos, encaixando-se em momentos mais tranquilos em termos de suspense e ritmo de edição. Uma cena em que uma luz artificial mais forte é empregada para gerar tensão e enfatizar emoções de apreensão e medo acontece quando Theo é raptado pelo grupo de Julian e levado a uma sala minúscula. Uma luz amarelada e muito forte é jogada contra o seu rosto, criando sombras muito contrastantes no fundo, mas nada mais. Neste momento, todo o seu corpo é iluminado, e sua expressão de susto e apreensão é enfatizada. Existe também uma dificuldade de enxergar que é evidenciada pelo fecho estar direcionado aos seus olhos, e a ausência de sons extra-diegéticos reforça o suspense e perigo sugeridos pelo uso da luz forte e desconfortável. Cuarón e Lubezki alternam durante o filme entre o uso constante de luz natural e que ilumina todos os elementos da *mise-en-scène* e momentos de escuridão, onde ora se usa luz artificial para revelar parcial ou completamente o ambiente e seus participantes ora se enfatiza as sombras e a ausência de iluminação para criar tensão ou quietude.

A composição das cenas em si é formada por ambientes que podem despertar ora tensão, ora quietude. A maior parte das ambientações inicial e final são retratadas em locais urbanos, filmadas como zonas de guerra ou de constante e inquietante re-

pressão estatal. As zonas rurais, em sua maioria, se passam em florestas densas de altos pinheiros, ou em campos vastos e planos, onde a cinematografia pode fazer maior uso de planos amplos e de movimento de câmera menos constante ou mais suavizado. Os ambientes urbanos que se passam em Londres, principalmente os iniciais, são repletos de localidades suburbanas, áreas com tráfego mais intenso ou onde a passagem de transeuntes é mais enquadrada. A cidade em si é um ambiente, como citado anteriormente, de repressão. Pessoas caminham com cautela e civis são muito retratados dividindo espaços com militares e/ou policiais. Existe uma distinção clara na imagem entre quem é um civil britânico, transitando livremente pelas calçadas e praças, e quem é um refugiado ou imigrante ilegal, engaiolado e cercado por policiais. Toda essa composição de espaço cria significado temático que demonstra reiteradamente que o foco da distopia retratada no filme é a imigração e seus problemas populacionais gerados pela imaginação de uma população global infértil.

O movimento de câmera propõe um prelúdio a uma análise da edição e do papel de um ritmo de ação que destaca conflitos no filme. A cinematografia de *Filhos da Esperança* é repleta de movimentos de câmera, por vezes bruscos e feitos no estilo de *queasacam* – um modelo de filmagem livre em movimentação e que inclusive favorece movimentação constante –, por vezes baseados no apoio de uma *dolly* para uma movimentação mais padronizada e previsível. As cenas de maior ação geralmente fazem uso do primeiro estilo, rápido e imprevisível. Há neste caso uma exploração completa do espaço cinematográfico, uma exposição desinibida

dos cantos e arredores do centro da ação. Se Theo está em meio a um caos que sucede um atentado a bomba em um bar no meio da cidade, a câmera acompanha o corpo do ator em um plano conjunto para então acompanhar o seu olhar desnordeado e revelar o que está logo à frente, do lado de fora do bar. Na rua se encontram pessoas que, aterrorizadas, correm para lá e para cá fugindo ou indo em direção ao local do atentado. O espaço é varrido pelo olhar da câmera, rápida e frenética em seus movimentos para acompanhar o ritmo igualmente frenético dos corpos que correm pela rua. A linha de 180° do campo de observação de enquadramento é totalmente aproveitada, e todos os elementos da imagem são retratados, desde o momento corriqueiro de uma rua cheia e cinzenta e enevoadada ao nervosismo barulhento após a explosão que exhibe poeira, corpos que correm e alguns que param sob o som repetitivo de alarmes e o zumbido que a partir daquele momento faz parte da audição de Theo.

A *queasicam* é, portanto, uma parte crucial da maneira como a ação é retratada no filme. Não há estabilidade naquele mundo distópico, e a perspectiva sempre esquiva de suas personagens principais são acompanhadas pela câmera igualmente instável. O caos da situação social é exibido logo na primeira sequência, e o protagonista se encontra em meio a uma carnificina que é a primeira de muitas a ser retratada na narrativa, permeada de momentos de tensão frenéticos como aquele. Nesse sentido, a cinematografia de Lubezki adota um estilo de filmagem documental. O movimento de câmera é executado sem uma pressão de controle mecânico, como que em um documentário gravado em

uma zona de guerra. Cuarón e seu time desafiam a ideia de um mundo de ficção científica distante da audiência. As atitudes de suas personagens são executadas tendo em vista uma missão linear e que se estende por uma extensão temporal restrita: apenas alguns dias separam o engajamento de Theo na causa de Julian e dos rebeldes do momento em que ele consegue levar Kee até o barco que a levará para longe da Inglaterra e rumo à promessa de um retorno à humanidade fértil de outrora. Entre um evento e outro, uma sucessão de eventos menores permeiam a narrativa e formam uma sequência na qual a audiência assiste a instantes de rotina das personagens: Theo se reúne com seu amigo Jasper que possui uma casa no meio das florestas na zona rural de Londres, fuma maconha e conversa sobre assuntos triviais, enquanto em outras ocasiões ele foge com Kee em meio a um tiroteio entre rebeldes e o exército inglês. São curtos fragmentos de espaço-tempo que são capturados pela câmera agitada e também pelo quadro imóvel e tranquilo durante cenas de diálogos mais extensas e nas quais as personagens estão fora do alcance da distopia governamental e do caos e repressão urbanos.

O diretor soviético Andrei Tarkovsky, em seu livro *Sculpting in Time*, argumenta que

O fator dominante e de grande poder da imagem do filme é o *ritmo*, que expressa a passagem do tempo dentro do quadro [...] Não se pode conceber um trabalho cinematográfico que não possui um senso de tempo dentro do plano”¹ (TARKOVSKY, 1989, p. 113, tradução nossa).

¹ No original: "The dominant, all-powerful factor of the film image is rhythm, expressing the course of time within the frame [...] One cannot conceive of a cinematic work with no sense of time passing through the shot".

A passagem e o ritmo de tempo trabalhados em *Filhos da Esperança* ditam a trajetória de suas personagens principais por um mundo devastado e desprovido de igualdade social. A edição é longa e trabalhada. Momentos de tensão resultam em planos mais compridos na decupagem. Momentos de calma possuem menos movimento de câmera e cortes mais frequentes. O movimento e o ritmo também são partes cruciais da linguagem formal do filme. Existe um vai-e-vem de momentos frenéticos e calmos, e mais uma vez isso é demonstrado através da perspectiva intimista de Theo. Tal oscilação no ritmo da edição estabelece uma série de contrastes necessária para a troca entre o influxo de informação através de diálogos e *mise-en-scène* (dada em momentos de pouco conflito e movimento, e mais performance verbal e interação de personagens) e o influxo de ação violenta e movimentação enérgica que constroem tensão (com maior emprego de performance corporal e maior tempo diegético retratado entre cortes). A presença de planos-sequência se relaciona com a edição intimista citada anteriormente. Na verdade, planos-sequência são um lugar-comum em filmes cuja cinematografia é liderada por Lubezki – filmes posteriores, como *Gravidade* (*Gravity*, Alfonso Cuarón, 2013) e *O Regresso* (*The Revenant*, Alejandro G. Iñárritu, 2015) são obras auxiliadas por Lubezki em que planos-sequência são uma parte intrínseca do ritmo temporal da narrativa –, e também fazem parte do estilo de edição de Cuarón. A oscilação começa, por exemplo, na calma de frequentadores de um bar assistindo à notícia da morte de Diego Ricardo; uma calma que é quebrada pela cena do atentado terrorista e toda a comoção que

se segue. Depois, a edição se torna mais fragmentada em cortes constantes e a rotina de Theo é mostrada; ele vai ao trabalho, visita Jasper em uma longa sequência com relativamente menos planos amplos e uma trilha sonora musical que é mais rara em momentos de ação. Mas logo o ritmo é quebrado pela sua captura e a cena onde é amarrado a uma cadeira e o contraste de luz e sombra – bem como as cores fortes na iluminação – elevam a tensão mais uma vez. Outros momentos de igual impacto no ritmo de edição do filme acontecem posteriormente, especialmente a sequência em que transportam Kee no carro e Julian é baleada, que é seguida por uma sequência mais calma na qual visitam uma propriedade rural e planejam o que vão fazer a seguir, quando a calma é interrompida pelos planos mais longos da fuga de Theo, Kee e Miriam da propriedade. Tanto nos planos-sequência onde há mais movimentação livre do quadro quanto nos planos mais curtos e estáticos de diálogos em ambientes internos, Lubezki tenta adaptar a duração temporal e não saturar formas como movimento e tempo poderiam construir conflito ou conciliação. Em um artigo da *Premium Beat* sobre a cinematografia de Lubezki, o autor Johnathan Paul (2015, p. 1, tradução nossa) escreve que “não é só o plano-sequência... é também o movimento durante o plano, seja ele de longa ou curta duração”² que importam na progressão da edição.

Desta forma, Cuarón constrói uma antecipação de perigo e estabelece uma linha de suspense que é reiterada no decorrer do

² No original: “with Lubezki it’s not just about the long take... it’s about the motion during that take, whether it’s a long take or not”.

filme através de uma cuidadosa construção de decupagem que envolve variações em enquadramento, movimento de câmera/personagens e duração de planos. Até mesmo acompanhamento sonoro entra na equação de ritmo de edição, visto que cenas mais calmas contam com maior presença de trilha musical e música diegética, enquanto que cenas de ação são acompanhadas apenas por efeitos sonoros internos – explosões, passos, gritos e ruídos de carros. Para Tarkovsky (1989, p. 114, tradução nossa),

Edição unifica planos que já possuem seu tempo, e organiza a estrutura unificada e viva que é inerente no filme; e o tempo que pulsa nos vasos do filme, fazendo-o viver, é de pressões rítmicas variadas³.

Cuarón e o editor Alex Rodríguez trabalham juntos para fazer com que as diferentes passagens de tempo diegéticas filmadas por Lubezki ganhem uma estrutura unificada que pulse em ‘pressões rítmicas variadas’ e crie significados distintos de violência e calma, tão presentes em *Filhos da Esperança*. Afinal de contas, um mundo distópico não é apenas formado por visões futurísticas de cenários caóticos e opressivos, de uma cadeia imutável de tiranos arbitrários e classes oprimidas indefesas, mas também por cenários em que pessoas tentam viver vidas serenas, retiradas da desordem urbana e das disparidades sócio-políticas.

O filme já começa com sua temática principal em foco, assim como suas características mais formais: a imigração, o incha-

³ No original: “Editing brings together shots which are already filled with time, and organises the unified, living structure inherent in the film; and the time that pulsates through the blood vessels of the film, making it alive, is of varying rhythmic pressure”.

ço populacional e o plano-sequência. Infertilidade humana é o elemento diegético que deu início à desordem social ao redor do mundo; problemas de segregação e inquietude social vieram à tona como consequência de tal desordem. Elementos audiovisuais indicam a mensagem do filme e integram a composição do quadro, como citado anteriormente: as placas, os anúncios em rádios de metrô, a tecnologia avançada em uma sociedade estruturalmente fragmentada, os protestos contra as políticas duras de imigração e a pretensão nacional de que tudo vai bem na Grã-Bretanha propagada pelo estado. Uma placa diz “*Jobs for the Brits*” (“empregos para britânicos”). Inchaço populacional e crises geopolíticas de imigração são cenários mais próximos da política mundial quando se trata de representações distópicas de um futuro. Em 2006, alguns atentados terroristas já tinham ocorrido nos Estados Unidos e na Europa, desde o World Trade Center em Nova Iorque aos ataques no metrô de Madri em março de 2004 que matou quase duzentas pessoas à ocupação de uma escola na cidade russa de Beslan em setembro do mesmo ano. Em meio a esses ataques a regiões ou países europeus e norte-americanos, diversos ataques aconteceram em outros países, principalmente na Ásia.

A narrativa do filme, porém, situada na capital inglesa e apresentando um drama inglês, não é muito distante do eurocentrismo que julga o estrangeiro como um perigo à integridade nacional, uma ruptura com a pressuposta ordem de uma sociedade de valores morais e origens étnicas unificadas. É no figura de uma moça negra que carrega um bebê como a possível e tão so-

nhada continuidade da espécie humana que reside a mensagem temática que quebra a distopia dessa ficção. Kee é a ironia de uma sociedade totalitária que cerca e segrega imigrantes e julga ser a nação que ainda batalha no cenário global (como mostrado em uma propaganda de televisão que diz que, ao contrário do resto do mundo, “*Only Britain soldiers on*”). Tal mensagem reflete um dos perigos sócio-políticos mais evidentes da contemporaneidade, que é o retorno dos nacionalismos eurocêntricos em resposta à crescente onda de imigração islâmica, africana e asiática que resulta de diversas diásporas causadas por guerra, miséria e desigualdade.

Para a autora Berenike Jung (2010, p. 88, tradução nossa) em seu livro *Narrating Violence in Post-9/11 Action Cinema*, “[...] a ameaça biológica [da infertilidade] expressa ansiedades contemporâneas e serve para contextualizar outras formas de violência”⁴. Um das ameaças é a da entrada do estrangeiro, uma espécie de contaminação populacional daquilo que é alienígena culturalmente. Como o foco temático do filme varia bastante, o caos que impede que o processo de imigração prossiga normalmente é a miséria e colapso social de países mais pobres que lançam ondas constantes de refugiados ao solo ‘glorioso’ da Grã-Bretanha. Tal miséria e tal colapso social têm como força motriz o declínio da humanidade causado pela infertilidade, pela falta de herdeiros para um mundo já devastado pelas várias distopias internacionais. Jung argumenta que há um subtexto bíblico presente em

⁴ No original: “[...] the biological threat expresses contemporary anxieties and serves to contextualize the other forms of violence”.

diversos momentos do filme, desde os revolucionários Peixes como a imagem de *ikhthýs* da simbologia cristã ao barco do Projeto Humano – que busca conduzir pesquisas que reestabeleçam fertilidade em seres humanos – como a salvação, uma espécie de Arca (JUNG, 2010). A lenta decadência da humanidade se dá de maneira apocalíptica, quase profética. A notícia da morte de Diego Ricardo é minuciosa no relato de sua idade, como um tipo de contagem regressiva para a morte da espécie: a repórter diz que ele tinha exatamente dezoito anos, quatro meses, vinte dias, dezesseis horas e oito minutos de idade. As pessoas se compadecem e acompanham o noticiário como se suas vidas dependessem daquilo; há uma atmosfera de antecipação do fim, já que a pessoa mais jovem do mundo se foi.

A própria personagem de Kee representa uma imagem de Maria, uma mãe que trará a criança que dará ao mundo a tão necessária esperança. A figura de Kee se transforma com passar do filme quanto mais informação é revelada a Theo e à audiência. A imagem dela balança entre os conflitos de imigração e de infertilidade, e ela é carregada por todas as agentes da narrativa com extremo cuidado, sendo a *única* pessoa que nunca deve sofrer com a violência inerente àquele mundo destruído. Cada cena de perigo e tensão se torna mais tensa quando Kee está envolvida, e os planos-sequência a seguem mais ainda em cenas de conflito a partir do momento em que sua filha nasce. Ela é o epicentro de vários tumultos na narrativa do filme. Kee é a esperança diante das mazelas distópicas de uma Inglaterra totalitária, e a ansiedade da sobrevivência em ruas e espaços urbanos brutais. Entre-

tanto, o decorrer da diegese é um processo lento de abandono. Kee se vê em um mundo destroçado que pouco a pouco lhe tira todas as pessoas que lhe auxiliam. Primeiro Julian, que havia lhe encontrado e comunicado a Theo sobre o seu problema de ilegalidade. Depois o apoio dos Peixes com a fuga de uma das bases do grupo rebelde. Depois a morte de Miriam, que a auxiliava com o parto. Por fim, Theo é o elemento derradeiro dessa perda e do abandono subsequente. Kee se vê sozinha com sua filha a bordo de um pequeno bote, o corpo de seu último protetor inerte à sua frente. Resta a confiança de que o seu resgate pelo grupo Projeto Humano seja realmente uma indicação de segurança, algo de que ela nunca desfruta durante toda a narrativa.

Temas contemporâneos explorados pelo filme foram discutidos aqui: a crise de imigração em países europeus, terrorismo e superpopulação. A linha tênue entre distopia e utopia é abordada pela narrativa de maneira sutil: o sonho de um país melhor para imigrantes é rompido pela corrupção dentro do grupo revolucionário dos Peixes, e guerrilha e governo formam um dualismo que cai por terra no fim, revelando que os dois são retratos coletivos de poder arbitrário; há apenas um cenário distópico para as massas, com pouca esperança utópica em meio à violência geral. Durante a filmagem, em 2005, atentados terroristas atingiram a capital inglesa, e Cuarón foi questionado pela revista *Variety* a respeito do prosseguimento da filmagem na cidade. Ele respondeu que não poderia deixar de filmar ali, pois a veracidade no retrato futurista de Londres deveria ser impecável, e que a cidade já fazia parte da imagem do filme, como uma espécie de personagem

(BARRACLOUGH, 2006). Há imagens de Trafalgar Square, Fleet Street e outros pontos familiares da paisagem urbana londrina que reiteram a tragédia de uma distopia que afeta milhões. A mazela social insuportável se torna mais evidente quando o cenário é composto por diversas ruas e praças de uma metrópole europeia modificadas para acomodar elencos que representam uma ficção científica futurista que é dotada de um aspecto de brutalidade e decadência urbanas que Berenike Jung (2010) veio a descrever como uma ‘violência ocidental’, típica de filmes distópicos e futuristas como *Filhos da Esperança* e *V de Vingança* (*V for Vendetta*, James McTeigue, 2005).

Cuarón consegue transmitir, através de aspectos pragmáticos e sintagmáticos de seu filme, um mundo de grandes crises e grandes apreensões. As expressões de dor, agonia, apatia ou medo de suas atrizes e atores evidenciam as interações humanas que vivem sob a pressão de uma sociedade instável. A linguagem verbal exhibe diferenças, das falas relaxadas e cômicas do velho Jasper aos gritos autoritários e ofensivos dos agentes da guarda de imigração. O uso reiterado de planos-sequência faz com que a audiência acompanhe com mais proximidade os movimentos das personagens, em um estilo documental que retrata com intimidade tanto a tensão e o tempo diegéticos quanto o processo de produção por trás da sequência/cena. E, na visão de André Bazin em seu *What is Cinema: Vol. 1*, quando discute os planos extensos de *Soberba* (*The Magnificent Ambersons*, Orson Welles, 1942), escreve que “sua recusa em fragmentar a ação, e analisar o cenário dramático no tempo, é uma ação cujos resultados são bem superi-

ores a qualquer conquista do ‘corte’ clássico”⁵ (BAZIN, 1967, p. 34, tradução nossa). A análise do cenário dramático, de suas participantes, é o sinal de um time cinematográfico que sabe que o foco de uma distopia está nas pessoas tanto quanto no ambiente ao seu redor; e que são elas as principais agentes da construção – ou destruição – de tal ambiente. Kee e sua filha, ou mesmo o grupo que de fato as auxilia no processo de fuga e sigilo, são os ‘filhos da esperança’; narrativamente repletos de ansiedades e dissonâncias ideológicas. O filme exhibe um paradoxo entre um povo que está desiludido em uma catástrofe genética e a vontade predominante de segregar e matar sem restrições em detrimento da vontade de unir e prosperar em conjunto. Esta é a distopia em um cenário sócio-político indesejável na diegese de Cuarón e seu time de produção.

Referências

BARRACLOUGH, Leo. Nightmare on the Thames: Cuarón's 'Children' showcases city's local VFX craftsmen. *Variety*, 17 Sep. 2006. Disponível em: <https://variety.com/2006/film/markets-festivals/nightmare-on-the-thames-1117950218>. Acesso em: 25 maio 2018.

BAZIN, André. *What is Cinema*: vol. 1. Berkeley: University of California Press, 1967.

⁵ No original: “[...] his refusal to break up the action, to analyze the dramatic field in time, is a positive action the results of which are far superior to anything that could be achieved by the classical ‘cut’”.

JUNG, Berenike. *Narrating violence in post-9/11 cinema: terrorist narratives, cinematic narration, and referentiality*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010.

PAUL, Johnathan. The amazing cinematography of Emmanuel Lubezki. *The Beat*, 04 Aug. 2015. Disponível em <https://www.premiumbeat.com/blog/amazing-cinematography-emmanuel-lubezki>. Acesso em: 25 maio 2018.

TARKOVSKY, Andrei. *Sculpting in time*. Austin: University of Texas Press, 1989.

O triunfo distópico de *Filhos da Esperança*

Patricia de Oliveira Iuva

O presente texto tem como objetivo trazer apontamentos diversos acerca do filme *Filhos da Esperança* (*Children of Men*, 2006), dirigido por Alfonso Cuarón. Apontamentos que se desdobram entre questões temáticas, sociais, políticas, até aspectos formais e expressivos de natureza cinematográfica. Além disso, busco resgatar o que já foi dito sobre o filme, num esforço de conectar as ideias dispersas, entre a crítica cinematográfica e a produção acadêmica, que a obra de Cuarón mobilizou ao longo dos últimos anos, desde o seu lançamento.

Notas sobre as origens e enredo do filme

O filme é uma livre adaptação do romance de mesmo título (*Children of Men*), escrito pela autora britânica P.D James, no ano de 1992. A questão que parece guiar o romance de ficção apocalíptica de Phyllis Dorothy James é a mesma na obra cinematográfica de Alfonso Cuarón: “como homens e mulheres se comportariam no dia-a-dia, e que escolhas morais fariam se soubessem que não resta ninguém para herdar seu mundo?” (CAMARGO JUNIOR, 2009, p. 83). Diante disso, temos que o tema central do filme opera sobre a extinção da raça humana, uma vez que a mesma se tornou infértil.

O projeto chegou a Cuarón e Tim Sexton no começo do ano de 2001, com o rótulo de uma densa ficção científica, o que não interessou à dupla. No entanto, com os eventos catastróficos do 11 de setembro nos Estados Unidos, Cuarón diz que contemplou uma abordagem, não apenas possível, mas necessária para este projeto: “Nosso ponto de partida foi: estamos em um ponto de inflexão. O futuro não é um lugar à nossa frente; nós estamos vivendo no futuro neste momento” (RIESMAN, 2016, p. 2, tradução nossa). A partir disso, inúmeros aspectos do romance foram completamente modificados para a narrativa fílmica como uma decisão central do diretor e seu parceiro de escrita Tim Sexton, que optaram por não ler o romance. Mantiveram apenas a paisagem britânica e o conceito da primeira gravidez de uma mulher num contexto de infertilidade global.

A narrativa se desdobra, portanto, na missão do personagem Theo Faron (Clive Owen) – um burocrata de baixo nível e ex-ativista político deprimido –, o qual se encarrega, a pedido de sua ex-mulher Julian (Juliane Moore), de conduzir a jovem refugiada Kee (Clare-Hope Ashitey) que está grávida para uma ilha fora do continente. Em um mundo colapsado pela infertilidade, este evento se recobre de vital importância para a sobrevivência da humanidade. Paralelamente à crítica sobre a degradação do planeta e da espécie humana, o filme discute outros assuntos políticos e sociais, como: suicídio assistido, controle de imigração e as medidas extremas adotadas através de campos de concentração e extermínio, ruína do sistema político com tendências fascistas, rebeliões frente a regimes totalitários, etc.

O filme escolhe o cenário frio, depressivo e decadente de uma Inglaterra no ano de 2027, transformando-a visualmente num local onde a barbárie tomou conta. Ora, se não há esperança de um amanhã, o que impede as ações atrozés dos seres humanos? Tal é a provocação da obra. Nesse sentido, “a humanidade parece ter voltado à forma animal enquanto a anarquia se espalha” (CAMARGO JUNIOR, 2009, p. 113). Trata-se de uma visão bastante única, diferente do que estamos acostumados a ver no cinema pós-apocalíptico, pois não pressupõe uma guerra, uma catástrofe nuclear, vírus, doença – gatilhos recorrentes em narrativas distópicas, mas sim a incapacidade biológica de perpetuação da espécie humana pela reprodução. Ou seja, os filhos da esperança se passa num futuro-presente no qual não há filhos, muito menos esperança. Psicologicamente temos uma narrativa pungente, onde a devastação atinge desde os aspectos materiais até os espirituais. O colapso da democracia civilizatória do presente e as tendências crescentes relacionadas ao fascismo são esquadrihadas através dos acontecimentos e obstáculos que aparecem durante a missão de Theo.

Figura 7 – Cenas da paisagem urbana sombria e decadente na qual se passa o filme¹



Vale ressaltar que o filme não aponta razões para a crise da infertilidade, igualmente não busca oferecer respostas e/ou resoluções para esta questão; talvez, por esses motivos, foi visto na época do seu lançamento como uma narrativa pessimista, uma vez que o destino daquela sociedade não fica claro para o espectador ao final do filme. Cuarón disse em várias entrevistas que o principal interesse dele com *Filhos da Esperança* era explorar as diferentes reações das pessoas diante do inevitável fim de tudo, e como, diante deste cenário, as possibilidades de esperança tornam-se poderosas ferramentas na configuração de um governo totalitarista. Douglas Kellner (2016, p. 20) resume de forma contundente o panorama do enredo e os temas abordados no filme:

Já que a economia e a ordem social se desintegraram em todos os lugares exceto na Inglaterra, grupos de refugiados navegam para o país, onde são recebidos com

¹ As imagens do capítulo foram extraídas de *frames* do filme, exceto quando indicado o contrário.

campos de internamento e de concentração. Um grupo revolucionário, The Fishes, luta por direitos dos imigrantes e o fim do Estado policial, e planeja uma rebelião violenta. Toda esperança foi drenada de um mundo sem crianças e um futuro depois da morte do bebê mais novo do mundo, Bebê Diego, deixa o mundo em desespero. Um burocrata do governo, Theo (Clive Owen), sai de um café que é bombardeado por terroristas e é sequestrado por eles. Sua ex-esposa, Julian (Julianne Moore), é um membro do grupo e ajuda a persuadi-lo a conseguir vistos para o exterior para uma refugiada grávida, Kee (Clare-Hope Ashitey), para levá-la ao Projeto Humano, onde tentativas para regenerar a vida humana estão sendo feitas. Observando os horrores da repressão do Estado, Theo se torna um participante ativo na missão de tirar Kee e seu bebê do país [...].

A força organizadora do futuro concerne ao futuro histórico, ao futuro de toda a humanidade. Por isso a missão de conduzir a personagem de Kee ao encontro do grupo chamado Human Project funciona como força motriz da narrativa, e tanto os personagens secundários do filme, quanto o espectador, imbuídos do impulso primitivo de continuidade da espécie, compartilham com Theo o peso da responsabilidade, bem como o desespero para obter sucesso nessa trajetória.

Figura 8 – Cena com grafite fazendo menção ao Human Project



Ainda que as causas para a infertilidade global não sejam exploradas, o filme carrega uma crítica severa ao declínio do pla-

neta pela ação humana, elucidada em diversas cenas, como por exemplo, num diálogo que diz: “*Essa música é de 2003, época em que os seres humanos insistiam em não perceber que o futuro começaria amanhã*”. Em entrevista incluída no *making of* do filme, o ator Clive Owen afirma que Cuarón não considera o filme uma ficção científica, pois o mesmo sempre intencionou fazer de *Filhos da Esperança* uma espécie de retrato dos grandes problemas que nos preocupam hoje, saltando 20 anos para o futuro e dizendo que devemos tomar cuidado, porque podemos estar enveredando nesse caminho (FILHOS..., 2006).

Notas sobre o ressurgimento do filme em 2016

Ao completar 10 anos do seu lançamento, *Filhos da Esperança*, de Alfonso Cuarón, foi revisitado pela crítica. Ao menos três matérias de grande relevância internacional (New York Times, BBC e Vanity Fair) apontavam um resgate do filme, que em 2006 havia sido um fracasso. Na época a produção custou cerca de 76 milhões de dólares, tendo faturado pouco menos de 70 milhões (RIESMAN, 2016).

A estreia do filme no Festival de Veneza em 2006 pareceu promissora, com elogiosas críticas. Mas até a estreia dele nos Estados Unidos na época do natal, o estúdio já tinha resolvido focar pesado na promoção do filme *Voo United 93 (United 93, Paul Greengrass, 2006)* (almejando indicações ao Oscar, etc.). Essa experiência bastante fracassada fez com que Cuarón se isolasse da vida pública e do trabalho no cinema por um período de cinco

anos, até que em 2013 ele retorna com o filme *Gravidade* (*Gravity*) (que foi sucesso e lhe rendeu Oscar de Melhor Diretor).

Mas eis que em 2016 *Filhos da Esperança* ressurgiu, não apenas por conta dos seus 10 anos, mas por conta de uma série de eventos sócio-políticos em escala global. O cientista político Francis Fukuyama declarou em setembro de 2016 que *Children of Men* é “obviamente algo que deve estar na mente das pessoas depois do Brexit e depois da ascensão de Donald Trump” (RIESMAN, 2016, p. 1, tradução nossa). O colunista da *Vanity Fair*, Richard Lawson, escreveu em agosto de 2016 que o filme merecia uma reavaliação de seu teor político, mas também artístico, pois “como nenhum outro filme neste século, e talvez nenhum outro filme de todos os tempos, resolve o sentido da vida” (RIESMAN, 2016, p. 1, tradução nossa). Para Cuarón, qualquer um surpreso com a precisão das previsões de seu filme era desinformado ou intencionalmente ignorante sobre a forma como o mundo já era em 2006: “as pessoas falavam sobre essas coisas, mas não no mainstream” (RIESMAN, 2016, p. 1, tradução nossa), diz ele.

Sobre esse aspecto é válido lembrar do processo de criação e engajamento de Cuarón com o projeto do filme. Em 2001, logo após o sucesso de *E sua mãe também* (*Y Tu Mamá También*, Alfonso Cuarón, 2001), roteiro após roteiro decepcionante foi jogado em seu caminho, e chegou ao ponto em que ele disse ao seu agente para apenas enviar-lhe resumos, porque “ler roteiros de Hollywood é realmente triste” (RIESMAN, 2016, p. 2, tradução nossa). Um desses argumentos era um roteiro baseado no romance de P.D James, sobre um mundo destruído pela infertilidade. Cu-

arón achou a premissa interessante o suficiente para refletir sobre isso com seu parceiro de escrita Tim Sexton, mas eles concluíram que parecia muito com um filme B glorificado. O diretor diz que “não estava interessado em uma coisa de ficção científica sobre classes altas em um país fascista” (RIESMAN, 2016, p. 2, tradução nossa). Então, aconteceu o 11 de Setembro – o ataque às Torres Gêmeas em Nova Iorque. Foi diante deste evento cataclísmico, depois que viagens aéreas foram suspensas por vários dias, e que o caos invadira um dos maiores símbolos capitalistas do ocidente (o World Trade Center), que Cuarón passou a considerar aquele estranho romance sobre infertilidade global como uma forma possível de abordar a importância de uma postura não complacente perante a realidade.

Nesse momento de gestação do projeto, um dos produtores do filme da Universal Pictures, Marc Abraham, questionou Cuarón sobre os rumos da narrativa:

O cara morre no final? Esta mulher está em um barco? Quer dizer, você está falando de um filme muito intenso, obviamente muito artístico, que não será barato e tem um ângulo político muito forte (RIESMAN, 2016, p. 2, tradução nossa).

Perguntas para as quais Cuarón e Sexton ainda não tinham respostas. Nesse mesmo período, a Warner Brothers convida Cuarón para dirigir *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, 2004), e, por consequência, *Children of Men* é abandonado. O diretor, no entanto, relembra que durante as gravações do terceiro filme da saga Harry Potter, inúmeras ideias para *Filhos da Esperança* começaram a ser de-

senhadas mentalmente. Cuarón retoma o contato com a Universal e os produtores do projeto de *Children of Men* durante o período de pós-produção de *Harry Potter*. Com o sucesso do diretor no encargo do terceiro filme da franquia de *Harry Potter*, a credibilidade de Cuarón frente à presidente da Universal – Stacey Snider – levou à autorização do desenvolvimento de *Filhos da Esperança*.

Figura 9 – Cenas que explicitam a vigilância das fronteiras, a violência, deportação e assassinato de imigrantes



Em dezembro de 2016, uma matéria de Nicholas Barber para a BBC, intitulada *Por que filhos da esperança nunca foi tão chocante quanto é agora?*, atribui ao filme um caráter ‘visionário’, ponderando que há uma década ninguém havia previsto a crise dos refugiados sírios, ou que o presidente eleito dos EUA proporia o registro de muçulmanos, ou que o Reino Unido votaria para deixar a União Europeia depois de uma campanha centrada no número de imigrantes. Para o jornalista, hoje é difícil assistir às manchetes de TV em *Children of Men* sem ofegar com sua previ-

são, tais como: “A comunidade muçulmana exige o fim da ocupação de mesquitas pelo exército; O projeto de lei de segurança interna é ratificado. Após oito anos, as fronteiras britânicas permanecerão fechadas; A deportação de imigrantes ilegais continuará” (BARBER, 2016). Em 2006, tudo parecia bastante plausível, mas talvez um pouco exagerado. Hoje, em 2018, constatamos em *Filhos da Esperança* uma narrativa de ficção científica de caráter extremamente realista.

Notas sobre o estilo cinematográfico em *Filhos da Esperança*

Para conceber a visualidade do filme, Cuarón chamou seu amigo parceiro de longa data no cinema, o diretor de fotografia Emmanuel “Chivo” Lubezki. Conjuntamente elaboraram o conceito visual de *Filhos da Esperança*, de modo a carregar o fundo das cenas com informações – *grafittis*, cartazes, noticiários, com intuito de limitar a necessidade de diálogos expositivos e didáticos acerca do universo diegético do filme. Cuarón recorda que Lubezki declarou: “Não podemos permitir que um único quadro deste filme seja apresentado sem um comentário sobre o estado das coisas” (RIESMAN, 2016, p. 3, tradução nossa). Assim, num espírito artístico e colaborativo, Cuarón e Lubezki concretizaram algumas das sequências de ação do cinema contemporâneo mais tecnicamente e esteticamente impressionantes².

² Aqui é válido mencionar duas sequências, em particular: a primeira, acontece entre 00:26:15 e 00:30:20 e a segunda, entre 01:23:52 e 01:30:10.

Figura 10 – Cenas em que o fundo nos cenários traz comentários e informações acerca do universo diegético do filme (exemplos em sentido horário: *report all illegal imigrants*; *quietus* – você decide quando - suicídio assistido; *last one to die*; *report suspicious activity*).



No *making of* documentário do filme, Cuarón afirma claramente que eles não queriam fazer outro *Blade Runner*. Na verdade, buscavam realizar um anti-*Blade Runner*, no sentido de como se aproximar da realidade. Desse modo, o que foi demandando do departamento de arte não era criatividade/invenção, mas referências da vida real, que seriam, posteriormente, trabalhadas de forma obscura e decadente (FILHOS..., 2006).

De acordo com uma pesquisa da BBC (2016) com críticos internacionais, parte do sucesso do filme e o fato dele ocupar a 13ª posição na lista dos filmes do século XXI se deve pelo estilo imersivo da linguagem cinematográfica – com referência particular para os planos-sequência de Emmanuel Lubezki. Em vários mo-

mentos a câmera opera sob o regime do estilo de cobertura de guerra – tal como uma câmera na mão que persegue o repórter em meio ao fogo cruzado. Para Suppia (2009), *Filhos da Esperança* retoma a vocação documentária de um certo cinema de ficção científica numa perspectiva baziniana, uma vez que o tom documental é explicitado não somente no plano imagético do filme, mas é assumido pela equipe técnica da produção como intenção artística. “A ideia que queríamos passar era a de estar lá no momento com o personagem e experimentar a violência”, diz Cuarón. “Quando você constantemente recorta, retrocede, avança, você está apresentando as maneiras legais para um carro bater, ao contrário do modo aleatório em que a violência acontece”, complementa o diretor (RIESMAN, 2016, p. 3, tradução nossa).

Para o teórico Bryan Nixon (2007 apud SUPPIA, 2009, p. 9)

as longas tomadas servem como um motivo que define o tumulto em uma sociedade que perdeu a esperança, fornecendo um exame documentário do caos em pleno andamento. O espectador é jogado nessa insanidade antes mesmo que a trama inicie, forçada a lidar com o que acontece a seguir. Ao filmar habilmente essas sequências de tal forma, o espectador torna-se pessoalmente envolvido, pois não há dispositivos de edição chamativos para retirá-lo da experiência.

Percebemos que o filme não tem interesse em explicar didaticamente o enredo, nem mesmo aprofundar os conflitos internos do protagonista – Theo Faron. O foco recai sobre as ações dos personagens e as repentinas irrupções de violência do cotidiano deste cenário decadente. Trata-se de um filme com tom escuro, uma paleta de cores bastante desbotada, com predominância do cinza sobre outras cores. A intenção é construir uma realidade

sombria, na qual as ruas estão tomadas pelo grafite, pelo lixo e a miséria geral.

Com relação aos aspectos da montagem e do ritmo do filme, estabeleço uma relação bastante próxima com as reflexões de Andrei Tarkovski, cineasta russo que produziu um pensamento teórico acerca da sua obra cinematográfica. Para Tarkovski (1998, p. 141), “O ritmo não é a seqüência métrica das diferentes peças: ele é criado pela pressão temporal no interior dos quadros”. Ou seja, há que se considerar a montagem não apenas como justaposição dos planos, mas como uma conjunção interna de elementos que pulsam e dão a ver o fluxo do tempo no interior do fotograma. Assim,

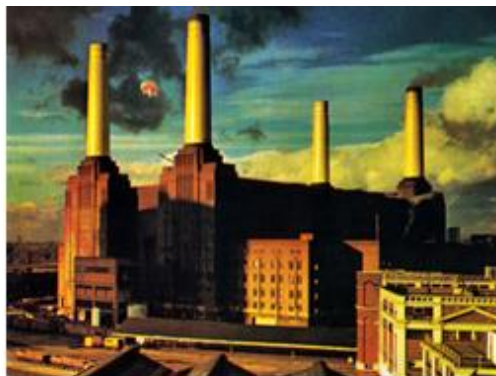
a montagem é prevista durante a filmagem, é pressuposta no caráter daquilo que se filma, está programada desde o início. A montagem tem relação com espaços temporais e com o grau de intensidade com que os mesmos existem, tal como registrados pela câmera. (TARKOVSKI, 1998, p. 141).

Durante todo filme priorizam-se os movimentos da câmera; os objetos em tela e o cenário de fundo contribuem na construção dos temas e ênfases discursivas. Os planos se desenvolvem em um tempo próximo do real, porque a ação se desenvolve durante o tempo da tomada, isto é, o tempo narrativo dos longos planos seqüência permite que o fluxo do que é filmado expresse um ritmo interno.

Ainda na esfera expressiva do filme, cabe elucidar uma série de referências intertextuais que operam no nível de construção de sentidos estético-políticos, as quais podem passar despercebi-

das para o espectador que não esteja tão atento. Gostaria de destacar duas intertextualidades em especial: a primeira dela é uma cena que reproduz a capa do álbum *Animals*, da banda Pink Floyd, filmada, inclusive, na mesma central elétrica de Battersea, em Londres (usada na foto original do disco) – a relação de sentido aqui recai sobre o fato de que as músicas do Pink Floyd, e em particular de *Animals*, tratam essencialmente de questões políticas e de desordem social, tendo como pano de fundo um mundo distópico influenciado pelo livro *A Revolução dos Bichos* de George Orwell.

Figura 11 – Capa do álbum *Animals*, da banda Pink Floyd. Na sequência, duas cenas do filme que fazem referência à capa do álbum.



Fonte: Adaptado de Pink Floyd (2020) com *frames* do filme.

A segunda, diz respeito à cena em que nos deparamos com o quadro de Pablo Picasso *Guernica*, que se trata de um símbolo crítico à devastação causada pela guerra e pela violência. Nas pa-

lavras de Picasso, “Não, não é uma pintura de bom gosto para decorar apartamentos. Ela é uma arma de ataque e defesa contra um inimigo terrível chamado fascismo.” (PIFFERO, 2017, p. 1).

Figura 12 – Cena do filme com o quadro de Pablo Picasso (Guernica) constituindo o fundo do cenário.



Para além dos aspectos estilísticos do filme, também considero relevante apontar aspectos acerca da sua produção e posterior comercialização. *Filhos da Esperança* sofreu com vários entraves, pois a executiva da Universal Pictures (Stacey Snider) encarregada pelo projeto deixou a empresa, de modo que a pessoa que a substituiu não compartilhava da confiança no projeto arrojado e controverso de Cuarón. Nas palavras de Dylan Clark (um dos porta-vozes do projeto dentro da Universal):

Se Stacey tivesse estado presente para o lançamento, ela poderia ter feito um trabalho melhor lidando com os medos e a ansiedade no departamento de marketing do que com alguém chegando frio no projeto e incerto. (RIESMAN, 2016, p. 5, tradução nossa).

Isso certamente afetou a vida do filme nas bilheterias. Ainda de acordo com Dylan Clark, o que aconteceu é que o estúdio se viu preso a um filme *sci-fi* incrivelmente sombrio, desprovido de elementos e *gadgets* divertidos ou cenografia futurista, uma película em que uma das maiores estrelas (a atriz Julianne Moore)

morre aos 28 minutos, uma obra *high concept* que se orgulha de operar sob a lógica da escassez de exposição. Diante disso, a Universal Pictures não conseguiu descobrir como vender *Children of Men*. As peças de divulgação, como *trailers* e cartazes, não souberam ‘desvendar’ mecanismos que conseguissem capturar o teor estético e político do filme, nem mesmo conseguiram vislumbrar nas advertências elementos discursivos que apelassem para o caráter visionário da obra.

Conforme mencionado anteriormente, *Filhos da Esperança* fracassou na época do seu lançamento, para vir a se tornar, dez anos depois, uma obra cinematográfica de relevância social, por elucidar um quadro político reconhecível mundialmente na atualidade, em que uma onda de movimentos reacionários, fascistas e de extrema direita está em processo de abalo das democracias, desde as mais consagradas – no caso dos Estados Unidos, com as eleições de Donald Trump, até às mais frágeis – como é o caso das Filipinas com Rodrigo Duterte, da Itália com Matteo Salvini e, mais recentemente, do Brasil com Jair Bolsonaro.

Considerações finais

Para o filósofo esloveno Slavoj Žižek, o filme oferece o melhor diagnóstico sobre o desespero ideológico do capitalismo tardio, de uma sociedade sem história: “A verdadeira infertilidade está na própria falta de experiência histórica significativa” (ŽIŽEK..., 2007). O filme de fato produz questionamentos que nos fazem repensar o lugar e o papel da história diante dos aconteci-

mentos, pois nos é revelado o quão nefasto revelam-se os atos humanos frente à impossibilidade de um futuro.

Ivo di Camargo Junior (2009) propõe pensar o filme à luz do conceito de memória do futuro, do teórico russo Mikhail Bakhtin. Para o autor, pelo conceito de ‘memória do futuro’ o passado está à minha frente e o futuro está dentro de mim, é o que está a se realizar (devir). Uma vez que o futuro está dentro do sujeito (enquanto possibilidade de vir a ser), podemos dizer que a distopia no cinema de ficção científica não causa estranhamento, ela triunfa provocando espanto, uma vez que o que vemos faz parte de nossa constituição enquanto sujeitos. Ou seja, é assustadoramente passível de reconhecimento. O tempo do acontecimento na narrativa em *Filhos da Esperança* é o futuro. No entanto, trata-se de um futuro constituído a partir de contextos históricos do presente (da época da produção do filme – 2006). Desse modo, vislumbramos nesta obra uma imagem de extrema relevância para o nosso próprio presente (projetada para o futuro).

O realismo enquanto recurso estilístico do plano expressivo se desdobra para o plano narrativo, o que produz uma série de questionamentos do ponto de vista político e social. Para Douglas Kellner (2016, p. 21):

As imagens de decadência social e cores desbotadas e saturadas em *Filhos da Esperança* fornecem uma visão soturna de onde tendências contemporâneas podem levar se alguma ação não for tomada e mudanças adotadas.

Ora, o filme era (e ainda é) um **alerta** para ações decorrentes da xenofobia, intolerância, discriminação, e por construir

imagens tão semelhantes ao que estamos vendo no nosso dia a dia, ele assusta. E o faz porque em certo sentido estamos percebendo o triunfo distópico que se concretiza nos sinais emanados pelas movimentações políticas globais conservadoras e reacionárias da contemporaneidade. Daí que a distopia de *Filhos da Esperança* não parece produzir uma metáfora, mas sim revelar uma verdade mais profunda: tempos sombrios se aproximam e há que se estar atento e forte.

Referências

BARBER, Nicholas. Why Children of Men has never been as shocking as it is now. *BBC*, 15 Dec. 2016. Culture. Disponível em: <http://www.bbc.com/culture/story/20161215-why-children-of-men-has-never-been-as-shocking-as-it-is-now>. Acesso em: 06 nov. 2018.

BBC. The 21st Century's 100 greatest films. *BBC*, 23 Aug. 2016. Culture. Disponível em: <http://www.bbc.com/culture/story/20160819-the-21st-centurys-100-greatest-films>. Acesso em: 22 jan. 2020.

CAMARGO JUNIOR, Ivo di. *A memória de futuro analisada pela linguagem cinematográfica: diálogos entre a teoria do cinema e Mikhail Bakhtin*. 2009. 157 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Lingüística, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2009.

FILHOS da esperança. Direção: Alfonso Cuarón. Produção: Marc Abraham, Eric Newman, Hilary Shor, Iain Smith, Tony Smith. [S. l.]: Universal Pictures, 2006. 1 DVD (109 min.), son., color.

KELLNER, Douglas. O apocalipse social no cinema contemporâneo de Hollywood. *Matrizes*, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 11-26, jan./abr. 2016.

NIXON, Bryan. The long take: finding hope amongst the chaos. *Film International*, 2007. Disponível em: <http://www.filmint.nu/?q=node/71>. Acesso em: 01 out. 2018.

PIFFERO, Luiza. “Guernica”, de Picasso, comemora 80 anos em 2017 e é celebrada pelo mundo. *GaúchaZH*, 22 fev. 2017. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/02/guernica-de-picasso-comemora-80-anos-em-2017-e-e-celebrada-pelo-mundo-9727859.html>. Acesso em: 07 fev. 2020.

PINK FLOYD. *Studio albums*. Disponível em: <http://www.pinkfloyd.com/music/albums.php>. Acesso em: 20 jan. 2020.

RIESMAN, Abraham. Future shock: director Alfonso Cuarón revisits *Children of Men*, his overlooked 2006 masterpiece, which might be the most relevant film of our dark new century. *Vulture*, 2016. Disponível em: <https://www.vulture.com/2016/12/children-of-men-alfonso-cuaron-c-v-r.html>. Acesso em: 06 nov. 2018.

SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. Realismo e cinema de ficção científica: equilíbrio delicado. *Lumina*, Juiz de Fora, v. 3, n. 1, p. 1-15, jun. 2009.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ZIZEK on *Children of Men*. [S.l.: s.n.], 09 set. 2007. 1 vídeo (06 min). Publicado pelo canal de Anthony Arroyo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pbgrwNP_gYE. Acesso em: 06 fev. 2020.

Qual sua preferência: distopia ou utopia? ¹

Josias Ricardo Hack

Antes de iniciar a leitura do presente capítulo, faça a si mesmo a pergunta: *eu prefiro a distopia ou a utopia?*

Agora, reserve um certo tempo para pensar sobre o assunto.

Pronto? Então, vamos ao texto.

Atualmente, eu responderia à pergunta do título dizendo: minha preferência ‘mora’ no *ponto-zero*. Mas, daí surge outra questão: *o que é o ponto-zero?* Então, vamos aos fatos desde o princípio.

Aprofundei minha concepção de *ponto-zero*, como estado de equilíbrio, no ano de 2017, enquanto realizava um estágio sênior (pós-doutorado) em Psicologia, no Centro de Psicologia da Universidade do Porto (Portugal), sob a supervisão da professora São Luís Castro. O conceito de *ponto-zero* ao qual me refiro foi apresentado pelo filósofo polonês Salomon Friedlander² (1871-1946) e

¹ O presente texto originou-se de um convite para a discussão sobre filmes que retratam a distopia, como por exemplo, *V de Vingança* (*V for Vendetta*, James McTeigue, 2005). Por isso, em minha escrita, levo em conta que o leitor já reconhece esses termos, por ter lido outros capítulos do livro que trazem o assunto à tona, a partir de reflexões sobre alguma obra cinematográfica.

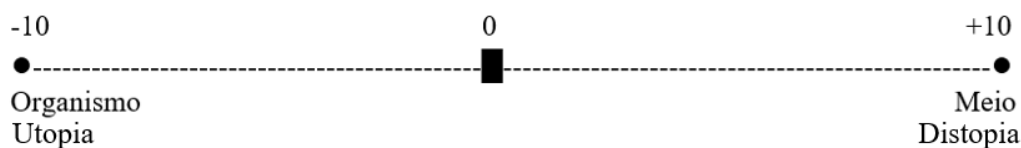
² Existem várias correntes filosóficas e religiosas que defendem algo semelhante àquilo que Friedlander chama de *ponto-zero*. Achei importante desta-

defendido pelo alemão, considerado por muitos como o pai da Gestalt-Terapia, Friederich Salomon Perls (1893-1970), mais conhecido como Fritz Perls. Em seu primeiro livro, *Ego, fome e agressão*, publicado em 1942, Perls (2002, p. 45-46) escreve:

Em seu livro *Creative indifference*, Friedlaender apresenta a teoria de que todo evento está relacionado a um ponto-zero, a partir do qual ocorre uma diferenciação em opostos. Esses opostos apresentam, em seu contexto específico, uma grande afinidade entre si. Permanecendo atentos no centro, podemos adquirir uma habilidade criativa para ver ambos os lados de uma ocorrência e completar uma metade incompleta. Evitando uma perspectiva unilateral, obtemos uma compreensão muito mais profunda da estrutura e da função do organismo.

Se eu quisesse transformar as palavras acima em uma figura ilustrativa que refletisse a busca de regulação entre organismo/meio ou utopia/distopia, etc., teríamos um marcador (na figura abaixo, posicionado no *ponto-zero*) que poderia oscilar entre -10 e +10 na busca de regulação:

Figura 1 – A busca de sintonia na relação organismo/meio ou utopia/distopia.



Fonte: Elaborada pelo autor (2019).

Verifique que, propositalmente, eu posicionei a utopia no extremo negativo da figura, enquanto a distopia está no extremo positivo. O intuito é simplesmente deixar em aberto o que é nega-

car a origem da compreensão que defendo, para servir como marco de localização histórico e geográfico à minha reflexão.

tivo ou positivo para, assim, tentar encontrar a sintonia entre os dois extremos e, quiçá, produzir uma visão integradora. Algo semelhante ao que acontece na interação entre os polos magnéticos do planeta Terra. Eles produzem o magnetismo do Globo pela interação entre si e funcionam como um gigantesco imã que, dentre outras coisas, regula a entrada de raios solares, raios cósmicos e raios ultravioletas B na atmosfera terrestre³. Em minha interpretação, advinda da leitura de autores como Perls, a busca de integralidade e autorregulação entre as funções do *self*⁴ seria uma superação das dualidades dicotomizadas (utopia ou distopia; anjo ou demônio; positivo ou negativo; corpo ou mente; etc.). Em outras palavras, seria o encontro harmonioso e autêntico, no *pon-to-zero*, entre os opostos.

³ Aos curiosos, sugiro uma pesquisa em *sites* confiáveis, na Internet, para verificar um fato: os polos magnéticos (positivo e negativo) da Terra não são “instituições” fixas, ou seja, eles podem se inverter (trocar de posição) de tempos em tempos. A última inversão dos polos magnéticos do Globo ocorreu há aproximadamente 780 mil anos.

⁴ A seguinte citação do livro *Gestalt-Terapia*, explica o significado de *self*: “Enquanto aspecto do *self* num ato simples espontâneo, o Id, o Ego e a Personalidade são as etapas principais de ajustamento criativo: o Id é o fundo determinado que se dissolve em suas possibilidades, incluindo as excitações orgânicas e as situações passadas inacabadas que se tornam conscientes, o ambiente percebido de maneira vaga e os sentimentos incipientes que conectam o organismo e o ambiente. O Ego é a identificação progressiva com as possibilidades e a alienação destas, a limitação e a intensificação do contato em andamento, incluindo o comportamento motor, a agressão, a orientação e a manipulação. A Personalidade é a figura criada na qual o *self* se transforma e assimila ao organismo, unindo-a com os resultados de um crescimento anterior. Obviamente, tudo isso é somente o próprio processo de figura/fundo, e em um caso simples assim não há necessidade de dignificar as etapas com nomes especiais”. (PERLS; HEFFERLINE; GOODMAN, 1997, p. 184).

No livro *Gestalt-Terapia*, publicado em 1951 por Perls, Hefferline e Goodman (1997), os conceitos de ‘crescimento’, ‘criatividade’ e ‘novidade’ são apresentados como os resultados saudáveis do *self* quando a pessoa passa a rever os seus conceitos de ‘auto-preservação’, ‘ajustamento’ e ‘rotina’. Assim, permitindo-se transitar entre as dualidades dicotomizadas, a pessoa pode encontrar novamente a oportunidade de crescer, seja por assimilação ou por rejeição daquilo que se lhe apresenta no aqui e agora. Com isso, recupera-se a espontaneidade da autorregulação organísmica. Na compreensão da Gestalt-Terapia é preciso aprender a encarar as dualidades de forma integral ou holística. Para Gary Yontef, que foi aluno de Perls na década de 1960, a autorregulação organísmica:

[...] leva à integração das partes umas com as outras, numa totalidade que contém as partes. O campo é frequentemente diferenciado em polaridades: partes que são opostas, que se complementam ou explicam. Os polos positivo e negativo de um campo elétrico são o modo típico desta diferenciação, à maneira da teoria de campo. O conceito de polaridades considera os opostos como parte de um todo, como yin e yang. (YONTEF, 1998, p. 34-35).

Em sua obra *Ego, fome e agressão*, publicada em 1942, Perls aborda a questão da regulação organísmica. Para esclarecer o assunto, ele exemplifica que a fome ou a sede representam que o organismo não está no *ponto-zero*, pois falta algo ao equilíbrio. Da mesma forma, quando há excesso de comida ou água no organismo, surge a necessidade de excretá-los pelas fezes ou pela urina. Assim, se alimentar ou beber água reporia a falta trazendo o organismo novamente ao *ponto-zero*, bem como a defecação ou a

micção restauraria o equilíbrio organísmico. Segundo o autor, os diferentes instintos que visam à regulação do organismo poderiam ser organizados sob duas categorias: os instintos de autopreservação e os instintos de preservação da espécie. O primeiro seria assegurado pela compensação das necessidades de alimento e defesa, enquanto o segundo seria assegurado pela preservação da espécie via sexualidade (PERLS, 2002).

Na compreensão de Perls (2002), da mesma forma que as funções metabólicas alteradas (mais ou menos) representam a tendência básica de autorregulação organísmica, nossa civilização criou nas pessoas certas necessidades (imaginárias e reais) secundárias. Para exemplificar tais necessidades secundárias, ele cita que o organismo de uma pessoa obesa que trabalha em um escritório localizado no 40º andar desenvolveu uma espécie de ‘instinto de elevador’ que praticamente o incapacita de chegar ao ambiente de trabalho sem o auxílio da tecnologia. Da mesma forma, eu poderia exemplificar com a necessidade imaginária da geração do ano 2018, que adquiriu certo ‘instinto de redes sociais’, ao ponto de se sentirem excluídas caso não recebam a aprovação e os comentários que gostariam depois da postagem de uma imagem ou mensagem em redes sociais da Internet ou em aplicativos para telefones móveis. Para Perls (2002), as necessidades secundárias não são vitais à regulação organísmica, mas passaram a consumir nosso interesse a ponto de se transformarem em obsessões e fobias.

Perls também discorre sobre a inter-relação entre organismo e meio na obra *Ego, fome e agressão*. Nesse sentido, destaca

que nenhum organismo é autossuficiente, pois requer o meio ao seu redor para satisfazer suas necessidades: “Considerar um organismo por si mesmo equivale a vê-lo como uma unidade artificialmente isolada, ao passo que há sempre uma interdependência do organismo e seu ambiente” (PERLS, 2002, p. 75). Para o autor, as pessoas selecionam as partes do mundo com as quais querem entrar em contato segundo seus interesses. Mas, o contato é limitado ao alcance dos órgãos de percepção, bem como pelas inibições criadas pela sociedade. Para Perls, a evitação do contato leva à deterioração da função holística⁵ e à desintegração das esferas de ação. Afinal, todo contato, desde que não sejam compostos de situações de perigo impossíveis de dominar, amplia as esferas da relação organismo/meio, passando a integrar a personalidade e as capacidades da pessoa (PERLS, 2002).

Aqui, remeto-me novamente à questão que intitula o presente capítulo, para refletir: talvez, nossa escolha entre utopia e distopia se inverta/reverta – assim como os polos magnéticos da Terra se invertem de tempos em tempos –, conforme o contato entre organismo e meio. Segundo Perls (2002), a relação entre a realidade circundante e a necessidade do organismo tem a ver com a relação entre corpo e mente. A imagem mental que corresponde

⁵ No Holismo preconizado de Fritz Perls (1977; 2012), cada elemento que compõe uma situação em aberto se relaciona com reciprocidade com todos os demais elementos, ou seja, em contextos diferentes temos figuras diferentes emergindo do fundo e originando diferentes resultados. No que se refere ao Holismo, Perls recebeu influência do pensamento de Jan Christiaan Smuts, principalmente da obra *Holism and Evolution*, publicada em 1926. Smuts foi o criador do termo holismo e seus preceitos defendiam que a evolução do universo ocorre pela formação de todos integrais e que essas integralidades não poderiam ser explicadas simplesmente pela soma de seus componentes.

a uma necessidade organísmica desaparecerá tão logo seja satisfeita. Da mesma forma, uma necessidade secundária ou subjetiva desaparecerá quando não for mais relevante ao contexto. Para esclarecer a relação corpo e mente em uma necessidade secundária, Perls (2002) destaca que uma pessoa pode dirigir seu carro por vários bairros e não identificar a existência de estações dos correios. Todavia, quando ela precisar dos serviços postais, a situação se modificará: “de um fundo visto com indiferença, uma caixa de correio vai destacar-se, tornando-se uma realidade subjetiva, uma figura (Gestalt⁶) contra um fundo indiferente” (PERLS, 2002, p. 79). Em outras palavras, as pessoas selecionam os objetos de sua atenção no ambiente, conforme os interesses de cada momento espaço/tempo⁷ em uma constante relação transacional entre figura e fundo.

Na compreensão de Perls (2002), o neurótico perde parcialmente a consciência sensório-motora e não experiencia as sensações no aqui e agora. Como consequência, a pessoa vive uma situação incompleta, pois se cria um escotoma (ponto cego) para a manifestação psicológica da emoção. Perls (2002) ancora seu pensamento em Reich para destacar que a regulação de instintos via princípios morais, difere grandemente da autorregulação orga-

⁶ Gestalt é uma palavra alemã sem tradução para o português. A compreensão que darei à palavra origina-se em Fritz Perls (2012), que entende a Gestalt como sinônimo do ato psicológico/biológico (integral) do organismo para se adaptar a um determinado ambiente/contexto.

⁷ Da mesma forma como a velocidade de um corpo é relativa ao todo daquele espaço/tempo, segundo a teoria de Albert Einstein, a regulação de um organismo também é relativa à relação holística entre o organismo e o meio no aqui e agora, segundo a teoria de Perls (2012).

nísmica. Inclusive, a regulação que ocorre por preceitos morais leva à acumulação de situações inacabadas que interrompem a natural regulação do organismo pela contração muscular. Por isso, o autor defende que todas as funções corporais/mentais devem ser olhadas sob o prisma da autorregulação.

Para Perls (2002), o estado de ansiedade é um exemplo de quebra da autorregulação organísmica e se caracteriza pelo conflito entre o impulso de respirar para superar o sentimento de asfixia e a oposição do autocontrole. As palpitações cardíacas de uma crise de ansiedade são originadas pela oxigenação limitada que leva à aceleração da bomba cardíaca para manter o envio suficiente de oxigênio aos tecidos. Mas ainda há outro sintoma na crise de ansiedade: a inquietação presente nos estados de excitação que não alcançam a descarga naturalmente. Perls (2002) lembra que o organismo produz excitação quando determinada situação requer uma grande quantidade de atividade, principalmente motora, para a sua concretização. Caso a pessoa desvie a excitação de seu alvo real, numa tentativa de exercer autocontrole, a atividade motora se decompõe e passa a ser parcialmente utilizada para o funcionamento dos músculos antagonistas que refrearão a ação motora. Porém, ainda resta muita excitação que se traduz em punhos cerrados, na agitação dos braços, no andar inquieto de um lado para o outro, etc. Assim, em decorrência do excesso de excitação e o impedimento de sua descarga, a autorregulação organísmica natural não poderá se concretizar e, por consequência, o sistema motor do organismo permanecerá agitado. Eis como o autocontrole transforma a excitação em ansiedade.

Assim, no que tange à escolha entre distopia e utopia, gostaria de lembrar uma advertência de Perls (2002), já publicada em sua obra de 1942. O autor se manifesta contra a ideia de que as emoções são energias misteriosas e afirma que as pessoas precisam aprender a reestabelecer as funções biológicas da agressão, mesmo que, com muita frequência, a sociedade nos exija sua sublimação. Para ele, uma pessoa que suprime a agressão precisa encontrar outra alternativa para descarregar a energia da raiva, como por exemplo, esmurrar uma almofada, chutar uma caixa de papelão, fazer um esporte que gaste muita energia como a corrida, a natação ou as artes marciais. Perls (2002) destaca que à semelhança da maioria das emoções, a agressão tem como objetivo a descarga de energia de forma aplicada. Isso quer dizer que a emoção é um excesso do organismo, assim como a urina, mas não se trata simplesmente de matéria residual que pode ser descartada sem que o mundo externo se transforme em um objeto. Diferentemente das matérias residuais, a maioria das emoções exige que o ambiente que nos circunda sirva de motivo, causa ou agente e, dessa maneira, recorre-se a um substituto (esmurrar uma almofada, etc.), pois a excitação carece de algum tipo de contato e objetivo para propiciar a satisfação. Nas palavras de Perls (2002, p. 253), as emoções “estão sempre conectadas a ocorrências somáticas a tal ponto que, na verdade, muitas vezes, a emoção inacabada e a ação inacabada dificilmente são diferenciadas”.

Perls (2002) destaca que no espaço/tempo caracterizado por uma situação de perigo no presente, o organismo dispõe todas as faculdades à sua disposição para equacionar a contrariedade. Ele

exemplifica dizendo que a mãe que acabou de se zangar com o filho, poderá em um instante seguinte, protegê-lo de um estranho que o insulta. Assim, o amor passa a ser entendido como a identificação ('meu') com certo objeto, ao passo que o ódio passa a ser entendido como a alienação ('longe de mim') do objeto. Logo, o desejo de ser amado encontra contiguidade no desejo de que o objeto tenha identificação com os anseios do sujeito – nos ditados populares, o intenso amor entre duas partes é expresso como 'almas gêmeas', 'carne e unha' etc. Dessa maneira, o *self* evoca as funções necessárias à satisfação da necessidade que se mostra urgente e se identifica ou hostiliza o meio que circunda o objeto-alvo do desejo.

Até aqui foram explicitados vários conceitos com o objetivo de esclarecer como nosso organismo busca o equilíbrio (*ponto-zero*) em sua relação com o meio. Entretanto, ainda percebo a latência de outra pergunta: como saber qual é o *ponto-zero* (equilíbrio) na relação utopia/distopia?

Para Perls (2002), um sistema *self* saudável responderá à realidade subjetiva e às necessidades do organismo. Ou seja, se o organismo ficar com sede, a bebida se tornará Gestalt e ao se identificar com bebida ("Eu estou com sede"), responderá à Gestalt ("Eu quero esta bebida"). Contudo, Perls (2002) esclarece que nos deparamos com um aspecto bifuncional adicional que ele chama de 'escravo' e 'senhor'. Tal premissa parte do entendimento de que a função Ego, no sistema *self*, aceita ordens tanto da consciência (função Personalidade) e do meio ambiente no campo social, quanto dos instintos (função Id) no campo biológico. Um

exemplo de má aplicação da função Ego seria a decisão de uma pessoa de que a defecação é algo incômodo e que seu intestino deverá ‘obedecer’ aos horários e locais que ele determinar. Podemos imaginar onde essa situação chegará ao final de certo tempo. Perls (2002) esclarece que os desejos mais próximos das necessidades orgânicas terão maior dificuldade de alienação a uma determinada situação social. Além disso, o conflito interno que se estabelece é contrário à essência do holismo e a cisão entre instinto e consciência pode levar, no caso do exemplo citado, a uma ação hostil nada saudável em relação ao instinto, devido ao olhar amigável à consciência influenciada pelo contexto social.

Nesse contexto, Perls aponta como essencial a *awareness*⁸. Inclusive, a Teoria da Awareness foi considerada por ele como uma de suas contribuições originais. Perls (1977, p. 107) destaca: “Minha função como terapeuta é ajudar vocês a tomarem consciência do aqui e do agora, e frustrar vocês em qualquer tentativa de fugir disto.” Em outra obra, intitulada *Gestalt-Terapia*, Perls, Hefferline e Goodman (1997) utilizam o artista como exemplificação dessa conscientização gestáltica. Para eles, o artista está inteiramente consciente do que faz e, ao final da execução de sua obra, ele pode indicar o percurso utilizado para alcançar o seu objetivo. Ou seja, a consciência do artista aceita as condições, se dedica à atividade e, conseqüentemente, promove o crescimento in-

⁸ A palavra inglesa *awareness* não é traduzida para o português em muitas obras da Gestalt-Terapia. Minha definição para *awareness* ou consciência gestáltica, como gosto de chamar, é a seguinte: dar-se conta de algo integralmente, ou seja, *awareness* é o momento em que o corpo e a mente (ou a intuição e o intelecto) se integram em uma relação organismo/meio consciente para o fechamento de uma Gestalt.

tegral do organismo em seu meio. Perls, Hefferline e Goodman (1997) também fazem uma analogia com as crianças para explicitar o que é *awareness*, pois elas experienciam as brincadeiras ir-restritamente ao ponto de permitirem que a energia flua espontaneamente e integralmente. Para os autores, tanto artistas quanto crianças utilizam a integração sensório-motora, a aceitação do impulso e o contato com o ambiente para a produção de uma obra de valor. Enquanto isso, a maioria das pessoas tem dificuldade de se entregar à consciência gestáltica, pois estão demasiadamente preocupadas em serem responsáveis por si mesmas.

Inspirado em tudo o que escrevi acima e para encerrar minhas reflexões, gostaria de apresentar um desejo que pode servir de inspiração para responder à pergunta que originou meu texto. Espero que cada vez mais pessoas venham a utilizar a consciência gestáltica, a autorregulação organísmica, o holismo, bem como a aceitação do impulso e o contato com o ambiente no aqui e agora para a produção de um *ponto-zero* (equilíbrio) entre a distopia e a utopia.

Referências

PERLS, F. *A abordagem gestáltica e testemunha ocular da terapia*. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

PERLS, F. *Ego, fome e agressão: uma revisão da teoria e do método de Freud*. São Paulo: Summus, 2002.

PERLS, F. *Gestalt-Terapia explicada*. 10. ed. São Paulo: Summus, 1977.

PERLS, F.; HEFFERLINE, R.; GOODMAN, P. *Gestalt-Terapia*. 2. ed. São Paulo: Summus, 1997.

YONTEF, G. M. *Processo, diálogo e awareness: ensaios em Gestalt-Terapia*. 2. ed. São Paulo: Summus, 1998.

Violência:

a barbárie ou a reação do oprimido:

vivências trans em uma leitura de *V de Vingança*

Lirous K'yo Fonseca Ávila

Quando se trabalha na perspectiva dos direitos humanos, uma das estratégias de ações que sempre pensamos é aquela que nos é passada como a mais civilizatória: a conversa. Mas o que fazer quando a proposta do diálogo com aqueles que violentam não é eficaz e vemos perpetuar tanta desigualdade social no mundo?

Muitas vezes nos apontam que a segurança pública é um dos caminhos possíveis para o acesso à garantia de direitos e à lei que nem sempre está do lado daqueles que necessitam. Pensamos também em agir pela lógica do processo jurídico com o apoio de advogados, mas como agir quando a maioria do nosso judiciário é machista, misógina, LGBTfóbica e julga inconsistentes nossas provas apresentadas?

Você liga a televisão ou acessa a internet, e o que mais aparecem são notícias *fakes* que servem como um mecanismo de alienação da população que até hoje tem dificuldade em distinguir o que é à esquerda e à direita na política. Quando estas não são

utilizadas para legitimar a violência em populações que já vivem em condições de subalternidade, como nós da comunidade LGBT.

Fora que as leis são seletivas, não são executadas da mesma maneira para todos, muitas são criadas para facilitar para certas pessoas, legitimar corrupções ou para detonar outras. A grande maioria da farsa se dá por entendermos que o que movimenta a nossa política é o poder e o dinheiro.

Vivemos sobre a sombra da monarquia, não reconhecemos que os nossos políticos são apenas funcionários de uma ‘empresa’ chamada Brasil que nos pertence. Imagine assim: Você, proprietário de uma empresa, aí chega um cara e te apresenta um currículo. Logo, você aceita a oferta e o contrata. Sendo o dono da empresa, você coloca o seu funcionário em um cargo administrativo. Se este funcionário resolve roubar ou administrar de forma corrupta que o beneficie, você o deixaria lá ou tomaria providências? Nossa geração de brasileiros ainda acredita que política e religião não se discute, e é dessa forma que acabamos perdendo o controle do que vem acontecendo no país.

Eu, enquanto coordenadora de uma instituição de direitos humanos, já me vi com ferro e fogo nos olhos, com uma vontade insana de incendiar um lugar ou fazer justiça com as próprias mãos quando recebo demandas de pessoas violentadas na sede da Associação em Defesa dos Direitos Humanos (ADEH)¹, porém o papel de quem trabalha com direitos humanos e vive em sociedade é ajudar a criar um sistema eficaz para que as leis sejam exe-

¹ Perfil no Facebook ou Instagram: @adehonline.

cutadas da maneira correta. Porém, sinto-me impotente quando mesmo sendo uma assistente social, não tenho todas as ferramentas para poder executar as ações necessárias com o mínimo de atenção que ambas as pessoas, tanto o violentador quanto o violentado, necessitam. E, no final das contas, só acabamos acolhendo a vítima e fazendo aquilo que está na nossa alçada. A ADEH é uma instituição de direitos humanos que acolhe vítimas de violência e presta atendimento gratuito a toda a população com foco na população de LGBT e Mulheres (Trans e Cis).

Levanto um pouco do histórico da ADEH, lembrando que a primeira presidente da instituição, a Clô, foi assassinada pela polícia militar enquanto desenvolvia trabalhos de campo na área da saúde para a população de travestis e mulheres transexuais profissionais do sexo. A ADEH é uma instituição que atua há mais de 25 anos na cidade de Florianópolis – SC. Atua na garantia e na promoção de direitos, acolhe toda a população de forma gratuita e sobrevive com voluntários e sem nenhum financiamento governamental, porque o Estado não compreende a importância do nosso trabalho. No momento, estamos dando um *start* em um projeto de economia solidária, confeccionando *bottons*, camisetas, canecas e diversos outros produtos por encomendas, revertendo esses valores para a instituição e para a população LGBT em situação de vulnerabilidade social. Abrimos recentemente em parceria com a casa noturna 1007 um apoia-se para que possamos ter contribuintes que além de nos ajudarem, podem ser beneficiados pela casa. Se você tem privilégios, e de nada faz para ajudar os outros que mais precisa, de nada te adianta esses privilégios.

O link do apoio e seus benefícios em nos apoiar, pode ser conferido aqui: <https://apoia.se/lgbt>.

O projeto iniciou quando percebemos que apenas dar a retificação de nome à população de travestis e transexuais não era o suficiente para que estas fossem contratadas no mercado formal de trabalho. Com essa dificuldade, estamos lutando para abrir o nosso próprio negócio e com ele poder não só manter as nossas atividades como dar um pouco de condições de vida para aqueles que necessitam do mínimo para viver. A não contratação da população de mulheres travestis e pessoas trans, majoritariamente as mulheres trans, é o que as leva a prostituição.

Se eu for levantar as violências vividas pela população trans como argumentos para a minha indignação ao modelo social que estamos inseridos, a revolta se multiplica. Sabemos que a transexualidade é considerada uma identidade de gênero, dentre tantas outras, pelas quais as pessoas se identificam, que se entendem e se determinam em termos de masculinidades e feminilidades. Nós, pessoas trans, somos forjadas na violência desde cedo, e esse processo se inicia dentro de casa, quando não correspondemos aos papéis de gênero que nos foi atribuído anteriormente ao nosso nascimento, no momento em que se descobre o sexo do bebê.

Papéis de gênero são atribuições construídas socialmente para as pessoas com base no órgão sexual. Por exemplo, a pessoa que tem um pênis, com certeza gosta de azul, gosta de jogar futebol, gosta de carros, e, com certeza, essa pessoa é um homem. Enquanto as pessoas que possuem vagina, com certeza gostam de

rosa, gostam de brincar de casinha na infância, vão ser ótimas cozinheiras e são mulheres. Por muito tempo o discurso biomédico legitima acreditarmos desta maneira, mas com as novas descobertas nos estudos sobre gêneros e sexualidades, ficou mais fácil compreendermos que o gênero é construído socialmente.

Porém, por trás de todas as novas descobertas, existe um grupo de pessoas na sociedade que fatura muito com a situação de marginalidade das pessoas trans, o que faz com que nos prefiram em uma esquina, ou passando por processos de cura em alguma igreja, clínica ou comunidade terapêutica. Esses processos, além de mentirosos, levam muitas das vezes a nossa população à morte. Com a dificuldade de sermos aceitas socialmente como somos, muitas de nós acabam aceitando passar por esses procedimentos, quando não, obrigadas pela família, acabam tendo que se submeter ao tratamento à força. Esse tratamento é ofertado por valores bem altos, com muito tempo de duração, com resultados desastrosos a médio e longo prazo.

Outros profissionais pegam carona para faturarem com a população trans, cito advogados que cobram valores absurdos para a retificação de nome em documentos, médicos que oferecem diversos tipos de procedimentos estéticos, como se para ser homem ou mulher, fosse necessário estar adequado dentro de um padrão. Também é possível encontrar pessoas que faturam na informalidade, que vivem em um mercado negro onde vendem medicação sem receita médica para a hormônioterapia das pessoas trans, que vendem laudos para terem acesso a cirurgia de troca de sexo. Pessoas que faturam explorando sexualmente seus servi-

ços, pessoas que vendem o desejo da modificação do corpo por valores abusivos, o que coloca a população trans em situação de exploração e vulnerabilidade social, além do tráfico de pessoas, tráfico de órgãos e diversas outras formas de exploração.

O Brasil é o país que mais mata travestis e pessoas transexuais no mundo. Nossa expectativa de vida varia de 27 a 35 anos. Por outro lado, o Brasil é o país que mais consome pornografia de pessoas trans (GERMANO, 2016; BORTONI, 2017). Mais de 90% da nossa população vive da prostituição como única forma de conseguir recursos (MG2, 2018). Expulsas de casa muito cedo, por volta dos 13 anos, essas pessoas deixam de estudar e, sem terem o que comer, crescem sem uma capacitação ou qualificação para entrar no mercado formal de trabalho (CUNHA, 2016). Mas o preconceito é tão grande que mesmo com graduação ou qualificação, ainda sofremos para conseguir um emprego. Pouquíssimas conseguem um trabalho longe da prostituição. Como se a nossa condição nos tornasse menos produtivas ou menos capazes de desempenhar qualquer função.

É evidente que a classe média e alta que pagam pelos serviços das profissionais do sexo nos querem como suas amantes, pois o mercado da prostituição se mantém por conta dessa clientela. Porém, esses clientes, na sua grande maioria pessoas ricas, heterossexuais, com discursos conservadores e a favor do matrimônio insolúvel, temem que comecemos a circular nos mesmos espaços que circulam as suas famílias.

O nosso silenciamento vem por diversas formas, pode ser nos impedindo de circular nos espaços públicos, frequentar uma sala de aula, estar em um *shopping* com amigos, como também de forma mais incisiva por parte da polícia que nos violenta. É muito comum ouvirmos relatos das meninas que são profissionais do sexo que policiais oferecem proteção em troca de sexo.

Por outro lado, há aqueles que se relacionam sexualmente conosco e acabam nos violentando ou, nos casos mais comuns, nos matando. Fora violências como o estupro, como forma de correção ou mesmo por merecimento (uma vez que estamos na condição de pessoa trans). Eu fui estuprada dentro da universidade e tive a sorte de não ter sido vítima de uma fatalidade. Acredito que muitas das vezes as pessoas assassinam pessoas trans após o sexo, tentando matar no outro aquilo que não conseguem matar dentro de si mesmos; no caso, o desejo pelos nossos corpos.

Uma grande parcela da população de homens com pênis acredita que nos tornamos trans com o intuito de nos relacionarmos com eles, como se todos os homens e somente os homens com pênis fossem nosso objeto de desejo. Dentro das identidades trans, também podemos ser lésbicas, homossexuais e bissexuais.

Eu sou bissexual, sempre senti que o desejo e o amor não são ligados ao corpo ou ao sexo biológico. É tão natural para mim, que quando as pessoas me dizem que a minha condição é antinatural, eu inclusive questiono a condição das pessoas heterossexuais que parecem que se relacionam com outras pessoas por conta do sexo que a outra possui. E para mim soa tão agressivo ouvir de

cis homens heteros que ‘eles gostam é de pepeca’. É como se tudo de tão maravilhoso que uma pessoa pudesse oferecer em um relacionamento fosse reduzido a um órgão genital. Eu não acredito que a minha condição enquanto bissexual seja única e verdadeira, assim como as identidades de gênero, acredito que os desejos são diversos e que cada pessoa tem a sua natureza e forma de se relacionar com o mundo.

Resolvi entrar no debate da transexualidade por ser o meu local de fala e para explicar que não é à toa que muitas das vezes respondemos determinadas situações arbitrárias com violência. Às vezes é necessário inclusive se posicionar de forma rude para que sejamos atendidas em uma unidade básica de saúde ou termos a nossa identidade respeitada. Em uma das minhas lamentáveis experiências, um segurança colocou a mão no meu peito quando eu me dirigia para buscar atendimento médico me perguntando ‘Aonde eu ia’, ou quando levei dedada na cara de uma professora que disse que não iria me chamar pelo meu nome social. Às vezes, é somente no grito que conseguimos ter acesso a direitos básicos como saúde e educação.

Por bem menos, muitas pessoas trans acabam se privando de sair à luz do dia, esperando que alguém as acompanhe por medo do preconceito e da violência. Um fato que muito me marcou, foi o de eu ter o meu cabelo cuspidos dentro do ônibus que frequentava toda a vez que eu ia para a faculdade às 7 horas da manhã. Senti esse ato como algo simbólico, de que eu não era uma pessoa bem quista naquele lugar. Eu poderia passar aqui dizendo o quão difícil é a vida das pessoas trans e isso pode até

soar como vitimismo, mas na realidade o que eu quero deixar claro é que somos forjadas na violência desde cedo. Como morremos cedo, responder a essas violências de forma violenta é a única forma que temos para nos defender.

Por isso, quando encontrar uma pessoa trans agressiva ou já na defensiva, lembre-se que se ela está ali naquele momento, foi porque ela sobreviveu às diversas situações de violência e constrangimento. É difícil estar em um ambiente em que sempre somos julgadas como inferior, que na maioria das vezes, perdemos tudo o que temos, desde os sonhos do que gostaríamos de ser quando crescêssemos como as nossas famílias. Ao se deparar com uma situação dessas, sugiro manter a calma, e fazer com que ela se sintam bem, segura e acolhida.

Agora, trazendo essa realidade para o filme *V de Vingança* (*V for Vendetta*, James McTeigue, 2006), é possível ver a todo momento a indignação do personagem principal com o sistema exposto na obra. Algo muito familiar com o que vivemos hoje. Na realidade, há uma série de denúncias que não podem ser negadas, que são retratadas de forma escancarada, como a corrupção em diversos setores. É óbvio que não podemos ignorar o fato de que mesmo a obra sendo uma parcela ficção, o autor se preocupa em detalhar suas denúncias de forma que fique explícito, e não subjetivo. Essa obra é tão inspiradora que muitas pessoas utilizam um modelo da máscara utilizada no filme para legitimar ações contra o Estado.

As ações propostas no filme, como forma de rebater as opressões do Estado, podem soar para muitos como algo que se assemelha à barbárie. Muitas pessoas acreditam que há revolução sem violência e eu particularmente acredito que há uma maior conscientização através da arte, mas para as pessoas que detêm o poder e utilizam dele para benefício próprio, eu não consigo pensar em outra estratégia no momento do que ações mais ‘enérgicas’.

Após eu ter acesso a diversos trabalhos artísticos que mostram muitas resistências das pessoas trans, comecei a observar que a proposta da obra vem de encontro à nossa ideia. Não que necessariamente devemos ir até o local do nosso incômodo e atarmos fogo, mas que existem formas através de ferramentas de cunho artístico que podem agregar nas lutas de forma pacífica, construindo um mundo melhor. Só em Florianópolis, comecei a verificar o quão a arte agrega e movimenta as pessoas a trabalharem em questões complexas de formas bem simples, como a transfobia. Aqui, artistas locais e internacionais se cruzam levando a arte de uma forma empoderadora através da música, filmes, *grafittis*, tatuagens, pinturas, zines, documentários, teatro, coral, roupas, exposições, festas, dentre tantas outras.

Quando circularmos pelos espaços públicos de Florianópolis, podemos nos deparar com artes empoderadoras de Kio Za's (@koi.za²), de Cümelen Berti (@pazmusicaoficial), de Jehnny Glow (@jehnnny_glow), da Vulcânica Pokaropa (@vulknik), Helen

² Todos os parênteses deste paragrafo são endereços de Instagram.

Maria (@helenmariamaria), Luiza Bittencourt (@luizabittencourtfln), Selma Light (@selma.light), Ariadna Seixas e Edric (@comdonuts), Sergio Romanelli (@rohmanellioficial), e não posso deixar de me referenciar também enquanto DJ, Lirous K'yo (@lirouskyo). Trago todos esses nomes e seus *instagrams* pela enorme qualidade e quantidade dos nossos trabalhos e pela pouca divulgação e visibilidade que temos. Muitas das vezes, somos rechaçados de espaços luta pela nossa condição de pessoa trans.

A nossa população LGBT está recheada de grandes e bons artistas. O que ocorre é que muitas das vezes além de não termos visibilidade, pessoas cis heterossexuais ousam nos interpretar em filmes, nas novelas, no teatro e nos videoclipes pensando somente em uma forma de arrecadar dinheiro com a nossa condição, sem nos consultar, pedir a opinião ao movimento trans ou, pelo menos, reverter uma parcela para aqueles que desenvolvem trabalhos de apoio e suporte para melhorar a qualidade de vida da comunidade. Por outro lado, a nossa comunidade LGBT está juntando forças com profissionais do cenário nacional para dar suporte às travestis e pessoas trans como é o caso do jornalista cis Neto Lucon (@nlucon_oficial³) que utiliza sua página para dar foco às questões trans no país.

Se por um lado sofremos perseguições de intolerantes e conservadores, é na arte que a nossa luta resiste ganhando mais espaço e visibilidade. Em 2014, quando percebemos que os frequen-

³ Perfil do Instagram.

tadores trans da instituição são na sua maioria artistas, resolvemos começar a investir nessa potência. Este ano foi o lançamento do primeiro coral transfônico do Brasil. Com letras próprias, damos visibilidade à nossa história como discorre na letra da música ‘Um Sopro de Voz’ escrita por mim e com arranjo de Alícia Moreira (@alicia_kenobi). Estamos, via ADEH, estimulando as pessoas trans a desenvolver seus dons artísticos, criamos um nicho de mercado que valoriza a arte trans e coloca os seus artistas em evidência.

A estética dos artistas trans pode ser visto como uma barbárie, já que exploramos corpos, sexualidades, palavrões, transfobia e denunciemos violências sofridas pela nossa comunidade escancarando a nossa realidade. Falar explicitamente sobre a nossa condição e realidade e não evidenciar essas questões é ceifar a nossa existência, suprimindo as ferramentas que nos forjam. E não é de hoje que palavras e conceitos feitos para nos ofender são absorvidos de forma positiva pela nossa comunidade. A expressão ‘Viado’, por exemplo, se materializou e tornou o Deus do Vale LGBT; o Vale por sua vez é o local que vão os LGBTs depois que morrem. O Vale foi citado pela primeira vez por uma ‘bispa’ que utilizou esse discurso para nos inferiorizar e dizer que Deus não aprova o nosso comportamento como LGBT.

Nossa arte vem para rebater esses ataques, e o mais curioso é que, quando rebatemos, somos acusadas de pessoas violentas, de que estamos querendo quebrar uma norma, de que a nossa arte é menos por sermos trans, que a nossa existência é feita para corromper os bons costumes. As pessoas que se dizem a favor dos

bons costumes se dizem horrorizadas, chocadas com o que apresentamos, sugerem que não há necessidade de expor essas coisas, que as crianças serão afetadas. Porém somos insultadas em rede nacional, utilizadas como forma de deboche tendo a nossa condição como um demérito, e tudo isso corroborando para que não consigamos ter o mínimo de uma vida digna. Acusam-nos de sermos violentas e perigosas, mas sempre quem morre somos nós. Além de comemorarem nossas mortes, tripudiam o sentimento dos familiares e amigos faltando com respeito nas postagens enfatizando que morremos porque desafiamos a Deus ou porque ‘pedimos’ já que nos vestíamos com roupas do sexo oposto.

Antes, com pouca visibilidade, tínhamos artistas cis que traziam a nossa luta em suas artes, e hoje, com o advento da internet e da facilidade de acesso às tecnologias, ficou mais fácil de estarmos do mesmo lado da trincheira, e não apenas como espectadores.

Por essa razão que compreendo o que o autor Alan Moore (2006) pretendia com a sua grandiosa obra *V de Vingança* quando a escreveu. Com tantos elementos contados ao longo da história, ele nos faz pensar sobre diversas realidades e expressões do sistema. A nossa comunidade trans trabalha nessa perspectiva, trazendo informações que servem para motivar as pessoas a refletirem sobre a nossa condição. Sinto na proposta do Moore que a intenção não é que devemos ler *V de Vingança* e irmos até o parlamento para explodi-lo, mas que as diversas formas de se fazer arte atuem como instrumentos emancipatórios de fomentação de ideias, e que estas sejam imortalizadas e difundidas pelas mais

diversas formas de expressão artística, corroborando sempre por um mundo melhor, mais justo nas defesas dos direitos humanos.

Referências

BORTONI, Larissa. Expectativa de vida de transexuais é de 35 anos, metade da média nacional. *Senado notícias*, Brasília, 20 jun. 2017. Especial cidadania. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/especial-cidadania/expectativa-de-vida-de-transexuais-e-de-35-anos-metade-da-media-nacional>. Acesso em: 29 jan. 2020.

CUNHA, Thaís. Transexuais são excluídos do mercado de trabalho. *Correio Braziliense*, Brasília, 27 dez. 2016. Disponível em: <http://especiais.correiobraziliense.com.br/transexuais-sao-excluidos-do-mercado-de-trabalho>. Acesso em: 29 jan. 2020.

GERMANO, Felipe. Brasil é o país que mais procura por transexuais no RedTube – e o que mais comete crimes transfóbicos nas ruas. *Super Interessante*, [s. l.], 18 fev. 2016. Comportamento. Disponível em: <https://super.abril.com.br/comportamento/brasil-e-o-pais-que-mais-procura-por-transexuais-no-redtube-e-o-que-mais-comete-crimes-transfobicos-nas-ruas/>. Acesso em: 29 jan. 2020.

MG2. Cerca de 90% das travestis e transexuais do país sobrevivem da prostituição. *G1 Minas Gerais*, Belo Horizonte, 18 maio 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/cerca-de-90-das-travestis-e-transexuais-do-pais-sobrevivem-da-prostituicao.ghtml>. Acesso em: 29 jan. 2020.

MOORE, Alan. *V de vingança*. Barueri: Panini Comics, 2006.

A ‘eXistênCia’ enquanto matriz inescapável

Helvécio Ferreira Furtado Junior

*A descida para Avernus é fácil,
Mas subir novamente,
Uma vez mais galgar os degraus até o alto,
É o grande desafio.
A Eneida, Virgílio*

Escrever sobre uma obra de David Cronenberg é difícil e até frustrante, no sentido em que seus filmes possuem uma quantidade desnorteante de informação nova para ser interpretada, e a sensação é de que se está deixando escapar mais do que é apreendido. Em meu regioleto ‘mineirês’, diríamos que o filme é ‘socado’ de sentidos. Socado, pois parece haver muito mais interpretações possíveis do que o formato do filme deveria suportar, e tais parecem comprimidas à força: assim que o filme se abre, possibilidades interpretativas jorram na cara do espectador, desorientando-o até o final e tornando impossível sorver tudo numa só visada. *eXistenZ*, sua distopia de 1999, é tão assim que uma contextualização se faz necessária para que a obra possa ser discutida.

A virada do milênio foi um evento caracterizado por manifestações de medo e ignorância acerca do futuro, principalmente no tocante aos computadores. Lembro-me que na festa de *réveillon* do ano de 1999 para o ano 2000, a sensação de pânico na pe-

quena cidade onde cresci era tão grande que a despeito dos adultos rirem-se e congratularem-se compulsoriamente, muitos dos meus primos menores choravam de nervosismo e apreensão, conforme a contagem regressiva aproximava-se do momento (sob nossa pueril perspectiva) em que seria revelado o início de um novo ano ou o final do último.

O medo daquele período centrava-se majoritariamente nos computadores e na mística envolta no início de sua ascensão. O senso comum ditava que, como é veiculado no filme *The Fly* (David Cronenberg, 1986), tais máquinas eram “mecanismos estúpidos que sabiam apenas aquilo que lhes era dito”, e que quando chegasse o momento da virada do milênio, os computadores – que marcavam as datas com apenas dois dígitos – não saberiam que o ano 2000 não era, de fato, o ano 1900, e todas as contas bancárias seriam zeradas, os registros seriam deletados e tudo aquilo construído dentro do domínio da informática entraria em colapso, gerando caos e terrorismo. Ainda que nós, brasileiros pobres e interioranos, não fossemos incluírmo-nos na realidade virtual por pelo menos mais uma década, já imaginávamos o terror de um mundo de tecnologias cujo propósito excedeu a capacidade humana de controle. Esse medo natural, advindo das mudanças sociais que a informatização vem trazendo desde seu surgimento, não atingiu apenas minha família, mas acometeu e foi debatido pela sociedade e também pelo cinema do período.

Dentro da indústria cinematográfica o *bug* do milênio não tratava exatamente do pavor de um apagão social, mas sim da percepção de que as novas tecnologias em breve mudariam a so-

cidade de forma radical, especialmente no tocante à comunicação e ao entretenimento. As quase infinitas possibilidades que o aparato digital estava trazendo para o cinema extinguíam antigas formas de se fazer e pensar o filme, substituindo-as por outras mais realistas, baratas e fáceis de controlar. Consequentemente, as maneiras mais tradicionais e 'manuais' de construir efeitos e sentidos estavam ameaçadas. A capacidade das máquinas parecia estar prosperando sobre a engenhosidade dos profissionais, fazendo vislumbrar um futuro no qual a tecnologia, e não a criatividade, seria a garantia de sucesso. Mas a humanidade do final do século XX resistia passionalmente ao domínio digital. Meu pai, por exemplo, nunca quis locar *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) porque “não é filme de verdade, é tudo feito no computador”.

Por falarem justamente dos medos acerca do futuro da sociedade, as distopias floresceram nesse período, e pela certeza de que a tecnologia teria papel fundamental na realidade por vir, o gênero da ficção científica passou a fazer parte de qualquer filme que se dispusesse a discutir esse porvir. Muitas obras distópicas de ficção científica foram produzidas na década de 1990, e sua diversidade semiótica expandiu e incrementou os recursos discursivos não apenas desse gênero, mas também de outros como a ação e o horror, conferindo à linguagem cinematográfica uma nova geração de monstros, ciborgues, mutantes, realidades virtuais e tecnologias bizarras enquanto debatia as fronteiras entre a verdade e o simulacro, entre o real e o virtual e entre o vigente e o revolucionário.

O filme *eXistenZ* (1999), escrito assim, com e minúsculo e X e Z maiúsculos, constrói através de uma linguagem distópica e de ficção científica, um universo diegético baseado em realidades de jogo com diversas aplicações originais da linguagem cinematográfica, ainda que estas sejam tão sutis e entrelaçadas com tantas outras originalidades nos campos da ficção científica e do horror, que frequentemente escapam ao primeiro olhar. Os protagonistas, a programadora Allegra Geller (Jennifer Jason Leigh) e o estagiário de relações públicas Ted Pikul (Jude Law) atravessam insólitos níveis de jogo que se superam vez após vez em sua capacidade de causar estranhamento.

Se observarmos, por exemplo, a estrutura espacial do filme em relação a outras produções do final do último milênio, perceberemos que distopias como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) e *Dark City* (Alex Proyas, 1998) valem-se de motivos urbanos e claustrofóbicos para a ambientação do futuro distópico. O filme de Cronenberg caminha na direção oposta, apresentando uma realidade que é demograficamente esvaziada, com longas viagens de carro, construções isoladas e lúgubres florestas temperadas. Se o futuro *high tech, low life* expressa-se comumente sob a forma de abarrotadas favelas cosmopolitas, Cronenberg pega a via inversa e a representa nos ermos interioranos esparsamente pontilhados com caipiras sujos de graxa, comida e/ou fluidos orgânicos, munidos de uma tecnologia de entretenimento que ao mesmo tempo aliena e alimenta o fanatismo ideológico dos seus usuários.

A estética do ambiente e as cores adotadas pelo diretor para construir um universo dominado pelos jogos lembram *games* clássicos.

sicos de horror do período, particularmente o primeiro *Silent Hill* (1999), da empresa Konami. Parte do *body horror* de *eXistenZ* também conversa com as aberrações presentes nesse jogo, embora Cronenberg já trabalhasse com o tema em obras anteriores mesmo ao lançamento do console Playstation. De fato, horror corporal é um assunto com o qual o diretor já dialogava ao menos desde 1983, ano de lançamento de *Videodrome*. Neste filme, tido por parte da crítica como uma prequela de *eXistenZ*, o protagonista Max Renn (James Woods), diretor de um canal cuja programação constitui-se de conteúdo extremo como pornografia e violência, é levado, por conta de um vídeo *snuff* que provoca o nascimento de um tumor cerebral em quem o assiste, a alucinar com uma deformação corporal que o faz absorver objetos através de uma fenda abdominal. Os objetos inseridos em Renn transitam do mecânico para o orgânico conforme se fundem com o personagem, numa relação doentia entre homem e máquina que prenuncia não apenas um novo tipo de carne, mesclada à tecnologia, como também o início de uma nova realidade, completamente virtual, que virá após a morte do corpo feito da condenada carne antiga.

Posto dessa forma, a película parece realmente dialogar com *eXistenZ*, embora nenhuma referência direta entre os filmes salte à vista. Podemos dizer que nem se encontram no mesmo tempo histórico, haja vista que no filme de 1983 o próprio personagem adquire características maquínicas analógicas, enquanto no de 1999 a tecnologia é tão avançada que adquire características orgânicas. As máquinas que permitem o acesso de Allegra e Pikul

aos níveis de jogo são criaturas geneticamente engenhadadas que penetram uns aos outros e nos corpos humanos através de *umbycords* (cabeamento orgânico similar a um cordão umbilical) que se conectam às *bio-ports* (mucosas de interface cirurgicamente implantadas), alimentando-se de energia corporal em troca do acesso às mais variadas realidades virtuais. Quando levamos em consideração as noções de ciborgue defendidas por Donna Haraway (2016) em seu *Manifesto Cyborg* e por Lucia Santaella (2003) em seu livro *Culturas e Artes do Pós-Humano*, percebemos que tanto os personagens quanto os *gamepods* ajustam-se bem a esta categoria, pois corporificam os conceitos de orgânico e mecânico, contendo ao mesmo tempo ambiguidades e diferenças um movimento completamente diferente do encavalamento de elementos dessas naturezas que marca ciborgues como *RoboCop* (Paul Verhoeven, 1987). As máquinas de *eXistenZ*, que de artificiais têm apenas o *design* consciente, além de apresentarem-se como alternativa visual para aqueles que de orgânico tem apenas a aparência, como em *The Terminator* (James Cameron, 1984) ou o anterior *Westworld* (Michael Crichton, 1973), também remetem, por seu desenho (ou anatomia) ao terror venéreo com o qual Cronenberg frequentemente trabalha, e que em parte explica sua preferência pela predominância de elementos orgânicos e de certa forma sexualizados.

Em *Videodrome* o protagonista desenvolve uma fenda no abdome que produz estranhas interações entre os conceitos de videocassete e vagina na mente do espectador. A mucosa vertical e multi-labial aparece num acesso de dor; a conexão entre o in-

terno e o externo através da tecnologia é forçada e violenta. Já em *eXistenZ*, as associações giram em torno *joysticks* e mamilos, aglutinados na figura dos *gamepods*. Esses construtos orgânicos precisam ter suas glândulas e membros estimulados e massageados para que concedam acesso às realidades de jogo. Allegra é exibida mais de uma vez acariciando seu brinquedo, tratado por ela mais como um animal de estimação do que um *joystick*, enquanto vaga pelos meandros de *eXistenZ*. E o modo *single player* nunca é tão divertido quanto o *multiplayer*: a programadora enfatiza a Pikul que jogar sozinha tira grande parte da diversão, e que para checar o estado do jogo, precisa que Ted a acompanhe amigavelmente. Isto significa passar por um processo iniciatório que envolve a abertura de uma entrada na base da espinha, mas o rapaz concorda. A penetração (cirúrgica) do corpo, embora assustadora para o *newbie* Ted Pikul, é muito mais gentil do que a sofrida por Renn, que tem seu (sua) vaginabdome invadido e violado por diversas mãos, além de objetos como fitas VHS até uma pistola.

A arma que Renn 'internaliza' acaba posteriormente fundindo-se com sua mão para que ele cumpra a missão para a qual foi programado. O novo construto é chamado de *new flesh*. Em *eXistenZ*, a fusão entre vida e tecnologia atingiu patamares elementais. Os *bioconsoles* são construídos à partir de *meta flesh*: tecido neural orgânico extraído de répteis e anfíbios geneticamente modificados. Esses animais parecem ter sido completamente engenhados para o uso humano, haja vista que são matéria prima para a indústria de jogos, servem como alimentos e até como

armamento – ossos dos seres redesenhados em *meta flesh*, se cozinhados de maneira especial, podem ser reorganizados como pistolas que disparam dentes humanos.

O caráter orgânico da tecnologia presente em *eXistenZ* torna difusas não apenas as fronteiras entre o mecânico e o biológico, mas também entre o indivíduo e a máquina. Em *The Matrix* (The Wachowski Brothers, 1999), a vida artificial pode ter invadido e subjugado a vida orgânica, mas ambas permanecem fundamentalmente distintas, mesmo que conectadas via cabo. Cronenberg, por outro lado, faz pouca distinção entre as duas formas de vida, de maneira que as máquinas não têm botões e sensores, mas juntas e glândulas, e o implante cibernético que é a interface humano/máquina revela-se não uma marca metálica e permanente da invasão inorgânica, mas de fato uma nova mucosa dotada de seu próprio sistema sensorial, capaz até de proporcionar prazer. A tecnologia que controla a Matrix é bastante semelhante àquela de *eXistenZ*, no sentido em que ambas são conexões cirurgicamente instaladas no sistema nervoso que visam estimular diretamente o cérebro para maior sensação de realidade. As diferenças entre elas são de propósito e intenção: a primeira é uma inteligência acima da humana que subjuga e controla, enquanto a segunda é usada pelos humanos para entreter, deixando aqueles presos no simulacro para digladiarem-se na falta de um inimigo em comum. Talvez a simulação em *eXistenZ* seja inescapável por este motivo: é mais fácil levantar-se contra aquilo que é imposto do que contra o que aceita-se amigavelmente .

O filme de Cronenberg constrói uma narrativa de *mise en abyme* bastante intrincada. *The Matrix* apresenta duas realidades, sendo uma exterior e maior do que a outra – a realidade de Morfeu contém a do Agente Smith. *Dark City* exhibe apenas uma realidade, ainda que oculta sob camadas e mais camadas de simulacros e mentiras. Nas duas obras, protagonista e os espectadores podem se apoiar em algo concreto em meio ao desnorteamento do mundo de abstrações e simulacros contra o qual lutam. Em *eXistenZ* todas as realidades são apenas desdobramentos umas das outras, portanto tudo o que existe são abstrações e simulacros, ressignificados a cada nova fase do jogo. Esse movimento de reintrodução e ressignificação lembra uma espiral, símbolo junguiano da psique que é visualmente explorada nos dois primeiros filmes, e empregado por Cronenberg no interior de sua narrativa. Os protagonistas são levados de uma realidade virtual à outra e de volta, nunca transpondo completamente a barreira, nem tampouco voltando ao mesmo ponto. Se *Matrix* trata do mito da caverna, *eXistenZ* remonta à máxima de Heráclito: Não se pode mergulhar no mesmo rio duas vezes, pois nem o rio nem quem mergulha serão os mesmos. Sempre que os personagens de *eXistenZ* entram num novo cenário de jogo, alteram-se e altera-se o ambiente ao seu redor, não apenas na realidade recém adentrada, mas também naquela que ficou para trás, o que também ocorre quando eles voltam. A porosidade entre as realidades virtuais pelas quais transitam os personagens de Cronenberg contrasta com os dois universos separados de *The Matrix*: *eXistenZ* é uma simulação dentro de outra, dentro de outra, *ad infinitum* (conforme descrito por Brian O'Blivion, interpretado por Jack Creley

em *Videodrome*, numa das fitas que deixa para Max Renn). O universo de *eXistenZ*, programado por Allegra Geller, tem contido em si muitos outros jogos (que segundo a própria nem ela mesma havia jogado), e também está contido em outras camadas de realidade virtual. Conforme o filme de Cronenberg caminha para o clímax, o tráfego entre as dimensões de jogo se torna tão intenso que nenhum dos elementos parece pertencer à realidade alguma: as identidades se dissolvem conforme a simulação caminha para o seu final aparente e as fronteiras entre a realidade dos personagens e a das simulações se torna cada vez mais fina.

Se a certeza do que é o indivíduo e do que é o real esvazia-se na obra do diretor canadense, o movimento em *The Matrix* é o oposto. Nas duas obras existe uma luta entre o real e o ilusório, mas somente na primeira a própria luta é uma ilusão. O conflito entre o real e o irreal traz posicionamento e identidade aos personagens de *The Matrix*: eles são rebeldes que estão de fora contra o sistema que está de dentro. A realidade exterior à Matrix é a motivação que leva seus personagens a se colocarem contra o domínio das máquinas. Em *eXistenZ*, todo mundo transita entre todos os universos, e tanto realistas quanto *gamers* estão jogando. Cada realidade virtual apresenta uma verdade diferente, que os personagens são compelidos a aceitar mesmo sem entender, para que se avance a narrativa. As regras que norteiam tais verdades são amplamente ignoradas, e a ausência de uma realidade verdadeira não deixa que se assentem certezas sobre o caráter dos personagens e nem dos lugares, que nunca são o que parecem, mas são sempre mais do que dizem ser.

Essa carência de verdades num mundo-simulacro é tratada de forma diferente em *Blade Runner*: através da espiral de mentiras e aparências onde nem mesmo as lembranças são confiáveis. Como no filme de Ridley Scott, a fragmentação da identidade dos personagens de Cronenberg acompanha este desmembramento das suas verdades. O sentimento de que todas as realidades são artificiais cresce em Pikul conforme ele acostuma-se a deixar que o *game script* guie suas ações. Quando o personagem de Jude Law comenta o fato com Allegra, durante a cena no restaurante chinês, a protagonista aconselha-o a deixar-se levar e aproveitar, mesmo que o instinto o leve a cometer um assassinato. Segundo ela, os impulsos significam que o cérebro do rapaz está finalmente se engajando por inteiro no jogo. Voltando ao paralelo com *The Matrix*, percebe-se que os personagens de Cronenberg estão sempre excitados para engajarem-se na virtualidade, enquanto todos os esforços dos personagens das Wachowski giram em torno da ideia de um despertar de consciência. Neo, o personagem de Keanu Reeves, tem um séquito de *cyber* religiosos devotado a convencê-lo de que ele é o escolhido, mas Pikul torna-se cada vez mais perdido à medida que a narrativa progride. “Eu não sei o que está acontecendo, estamos os dois tropeçando por este mundo mal formado cujas regras e objetivos são amplamente desconhecidas, aparentemente indecifráveis e possivelmente inexistentes, sempre sob risco de sermos mortos por forças que não entendemos”, diz ele. De maneira oposta à voz reconfortante de Trinity que convida Neo a saber mais sobre si mesmo, Allegra acha graça, ignora as dúvidas de seu companheiro e incita-o a continuar: “é, parece com o meu jogo. É um jogo que todos estão jogando”.

Apesar de a narrativa ser o fator mais desnorteante de *eXistenZ*, a distância entre a aparência e a realidade também nos tira de nossa zona de certezas. O posto de gasolina é também onde se implantam bio-portas ilegais, a igreja é na realidade um grupo de encontro *gamer*. Kiri Vincour, o personagem de Ian Holm, é particularmente enigmático. Escondido numa estação de esqui que na realidade é um laboratório, ele oferece ajuda para a programadora, que o identifica como amigo e colega trabalho na empresa Antenna Research. Vincour também exerce o papel de veterinário/engenheiro quando se oferece para curar o *gamepod* de Allegra. Ao final nos é revelado que na realidade Kiri é um espião industrial vira-casaca que pirateou *eXistenZ*, traindo a Antenna Research. A ideia em cada encontro parece acentuar a banalidade do que é dito em contraste com o que é feito.

Os elementos de ficção científica no filme também variam daqueles empregados no período. *The Matrix*, por exemplo, tem como elemento causador de conflito uma inteligência artificial que se rebela e domina a humanidade, transformando a espécie em reservas de energia. Em *eXistenZ*, não é a tecnologia que se volta contra a humanidade: o conflito ocorre por discordâncias políticas acerca de seu uso. Embora a estrutura narrativa nos faça mudar de lado compulsivamente, fica bem claro que em todas as camadas da realidade, *gamers* e realistas estão se digladiando por conta do próprio jogo que estão jogando. É irônico perceber que, uma vez aceita a realidade de que tudo não passa de simulação em todos os níveis, são os revolucionários do realismo que negam a única verdade possível, a de que não existe verdade algu-

ma. A personagem mais realista de todo o filme acaba sendo Al-legra, que assume a multi realidade pelo que ela é: um grande jogo no qual não importa de que lado se lute, desde que se vença.

Talvez seja isso que ela quer dizer quando afirma que as pessoas são programadas para aceitar tão pouco, enquanto as possibilidades são tantas. A protagonista recebe como libertadora a ideia de que a simulação é tudo o que existe, haja vista que coloca nas mãos de quem joga o poder de programá-la. Na realidade virtual, toda virtualidade é potencialmente real. Até a expressão que a protagonista usa para designar as pessoas – *programadas para aceitar* – parece ressaltar que num universo completamente tecnológico tudo, até mesmo os limites entre o orgânico e o artificial, pode ser reprogramado.

Num sentido extradiegético, o filme parece falar sobre a própria experiência cinematográfica. Na discussão da época acerca dos novos meios de produção fílmica, cada vez mais tomados por tecnologias digitais, Cronenberg parece apontar para a ideia de que aqueles que aceitarem o novo paradigma vencerão o jogo dos simulacros. Ao contrário da Matrix, que obedece a uma inteligência não humana, a tecnologia de Cronenberg é apenas uma extensão dos sentidos de quem joga. Ao construir um *continuum* infinito de ilusões, o diretor parece concordar com a ideia de que a nossa percepção de mundo já é definida por símbolos que se baseiam na, mas *nunca são* a realidade. O cinema nada mais é do que uma realidade que está contida em outra, se observarmos sob essa ótica. Como os aparatos de Cronenberg, é uma realidade mutante, orgânica e artificial, apresentando a mesma medida pa-

ra as três características, e não há o que se fazer a não ser adaptarmo-nos e tornarmo-nos conscientes das mutações neste conjunto de ilusões entrepostas que é o fazer cinematográfico. Enquanto *The Matrix* abusa da tecnologia para falar sobre um messias revolucionário que use o artificial avanço tecnológico a favor da orgânica criatividade humana, afastando o pavor do domínio do segundo pelo primeiro, Cronenberg parece entender melhor que Neo o que diz o menino com a colher: não existe distinção entre os dois.

Referências

HARAWAY, Donna J. *A cyborg manifesto: science, technology and socialist - feminism in the late twentieth century*. St. Paul: University of Minnesota Press, 2016.

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

Biopoder, eugenia e segregação em *Gattaca*: *experiência genética*

Luíza Salgado Mazzola

Lançado em 1997, o filme dirigido por Andrew Niccol apresenta uma estética visual um pouco monótona e sombria. O mundo em que vivem os personagens é clínico, asséptico, quase hospitalar, em que a beleza pela beleza parece ser um adereço desnecessário e, por isso, dispensável. Apesar de se tratar de um filme cujo tema central é, essencialmente, o ser humano, a retratação visual parece muito estéril, sem traços de ‘humanidade’, no sentido figurado da palavra. Assim como outras obras do gênero de ficção científica, a película representa uma especulação da relação do ser humano com a tecnologia, os benefícios e malefícios trazidos pelos avanços tecnológicos e científicos. Embora a obra conte com uma sub-trama policial, com a busca por um assassino, o eixo central do filme é a engenharia genética enquanto niveladora social.

A dinâmica interna da obra retrata um universo em que a sociedade é geneticamente dividida: as pessoas concebidas naturalmente, sem intervenção científica em seu DNA, são chamadas de ‘inválidos’, palavra que se tomada em sua acepção mais usual, traz uma camada de significado essencial para o entendimento da obra, transmitindo a ideia de que essas pessoas, por sua ‘defi-

ciência, são desprovidas de valor social. Por outro lado, têm-se seres humanos geneticamente moldados, manipulados através das ferramentas científicas para serem perfeitos, pois foram desenhados para isso. Esses são os frutos do casamento da manipulação genética com a eugenia, visando o aprimoramento da espécie humana. Do faxineiro da empresa ao astronauta que vai ao espaço, trata-se de pré-destinação e segregação genética. Os personagens agem de forma mecânica, robotizada, realizando suas tarefas sem se questionarem sobre o que fazem ou sobre o que gostariam de fazer. Cada um tem um papel determinado na sociedade, e deve executá-lo conforme sua configuração genética.

Uma das vantagens que o filme traz com relação à manipulação do DNA é a possibilidade de excluir algumas patologias de nosso código genético. É inegável que se trata de algo que muitos ficariam fortemente tentados a fazer se tivessem a possibilidade, e a própria ciência real já caminha em direção a esse objetivo há muito tempo. Se fosse possível eliminar as chances de seus descendentes terem Alzheimer, câncer, Parkinson, doenças cardíacas, vícios, dizer ‘não’ a essa possibilidade significaria aceitar o acaso, as ‘imperfeições’ trazidas pelo caráter casual e probabilístico da concepção natural. Portanto, o dilema enfrentado pelos pais de Vincent e Anton (interpretados por Ethan Hawke e Loren Dean, respectivamente) parece ser, de início, uma questão de zelo pelo futuro de seus filhos, uma escolha pela qualidade de vida garantida sobre a roleta russa da natureza. Pais de uma criança concebida naturalmente, o casal opta pela manipulação genética de seu segundo filho, já que há, na sociedade de *Gattaca*, a noção

amplamente difundida de que os ‘válidos’ são seres humanos de qualidade genética e biológica superiores, se comparados aos ‘inválidos’.

No entanto, o cuidado com a prole não se restringe somente à eliminação de doenças hereditárias, já que também é possível ressaltar ou exacerbar determinadas características, sejam criativas, artísticas, esportivas ou científicas, com o intuito de fornecer à sociedade os melhores músicos, escritores, atletas, cientistas, etc. Ainda que se trate de uma decisão individual, ou do casal, há uma aceitação desse processo como sendo normal e desejável, em contraponto a uma concepção natural em que se rolam dados genéticos na esperança do melhor resultado, que é, frequentemente, muito abaixo do desejado.

Na ótica de *Gattaca*, certas habilidades são realçadas como forma de garantir o sucesso profissional dos indivíduos geneticamente modificados, algo desejado nesse mundo distópico como uma forma de ascender socialmente: ou o indivíduo se destaca ou terá que se resignar à parte ‘insignificante’ do destino que lhe cabe. Assim, aqueles que não passaram por esse processo ficam relegados a exercer funções de menos prestígio na sociedade, que consistem em realizar movimentos mecânicos e repetitivos, sem necessidade de educação formal, habilidade específica ou especialização, ou, no melhor dos casos, funções em que os indivíduos não têm a oportunidade de demonstrar seus talentos, inclinações ou habilidades.

Os inválidos, ou imperfeitos, são considerados uma sub-raça na sociedade, dejetos de relações sexuais espontâneas, que fazem parte de um sistema de castas genéticas congeladas, sem mobilidade alguma. Sendo um inválido, é impossível ascender socialmente nesse universo verticalmente engessado, caso do protagonista Vincent, um inválido dotado de grande inteligência, mas com problemas cardíacos que o destinam a exercer a função de faxineiro. Suas ambições de ser astronauta não são relevantes, o currículo de Vincent está em seu DNA: ele não foi desenhado para isso. Enquanto ser humano imperfeito, ele é completamente descartável, desprovido da possibilidade de fazer qualquer contribuição relevante para a sociedade ou de perseguir seus objetivos, de realizar seus sonhos.

Dentro da hierarquia social de *Gattaca*, a segregação genética é o elemento determinante do destino dos indivíduos que nela vivem, e seus sonhos, objetivos e esforços não importam. O que realmente importa nesse universo é: como um indivíduo foi feito e para quê foi feito. Trata-se de eugenia futurista, de nazismo tecnológico, uma ideologia desumanizante que leva ao assujeitamento do indivíduo, tópicos que se relacionam, incontornavelmente, com a noção de biopoder estabelecida por Foucault, que será discutida mais à frente. Portanto, não se trata de falta de capacidade por assim dizer, os inválidos são apenas falhas biológicas da natureza, uma imperfeição ocasionada pelo destino e que precisam se resignar às consequências de sua concepção natural.

Uma dessas consequências é o congelamento da ascensão social, retratada de forma bastante radical: no universo de *Gat-*

taca, as pessoas geneticamente favorecidas sempre o serão, e as pessoas concebidas naturalmente sempre estarão presas à casta a elas destinada, a mais baixa de todas. A única possibilidade de mobilidade social é através de fraude, como a que Vincent empreende de forma engenhosa no filme, manipulando o próprio sistema para fraudá-lo, atingindo assim seus objetivos. Através da pirataria genética praticada por ele e por Jerome (interpretado por Jude Law), o controle social genético de *Gattaca* é burlado, a forma como o mundo o percebe é falsificada de forma brilhante, embora Vincent continue sendo um inválido. E em uma simbólica cena final, apesar das limitações que lhe foram pré-determinadas pela concepção natural, o irmão inválido vence o irmão válido em uma competição de natação no mar, o que dá lugar à conclusão de que a superação pode ser algo intrínseco ao ser humano, mas que também pode ser soterrada por uma opressão ideológica da sociedade em que um indivíduo está inserido.

Durante a cena do nado, Vincent nos informa, via narração, que nunca antes ele havia vencido o irmão na natação, visto que este era geneticamente favorecido e ele não, então era natural que Anton sempre vencesse. Mas Vincent parece chegar à conclusão, ao longo do filme, de que não tem nada a perder. O momento em que dá tudo de si em uma mera disputa fraterna é bastante significativo, não por conta de uma rivalidade entre irmãos, mas também como um símbolo de uma luta de classes, se considerarmos o viés social do sistema de castas genéticas apresentado pela obra. Se traçarmos um paralelo entre essa antiutopia futurista e a nossa realidade, Vincent seria um daqueles casos de sucesso

frequentemente alardeados pela mídia e pelos defensores de um sistema social meritocrático. São pessoas merecidamente exaltadas por terem vencido situações extremamente adversas, fazendo, para isso, um esforço sobre-humano. É preciso, em *Gattaca* e na vida real, ter um pouco de super-herói dentro de si, desconsiderando que, por vezes, as condições encontradas para conquistar coisas básicas como educação formal e emprego digno são absolutamente desumanas. O que Vincent deseja não é algo supérfluo ou fútil, não se trata de acumular riquezas, mas de realizar um sonho, e mais do que isso, de ter a oportunidade para tentar fazê-lo sem ser impedido disso por conta de algo tão banal quanto seu DNA.

Considerando o ano de lançamento do filme, 1997, é inevitável relembrar alguns eventos intensamente divulgados que ocorreram ou estavam ocorrendo nesse período. Embora a engenharia genética já seja amplamente estudada desde os anos 1970, os anos 1990 ficaram marcados como uma década de avanços tecnológicos e consequentes reflexões éticas. O projeto Genoma Humano teve início nos anos 90, assim como a clonagem bem-sucedida do primeiro mamífero, a ovelha Dolly, as pesquisas com células-tronco tiveram um impulso significativo, entre outros avanços, todos acompanhados de uma série de promessas de aprimoramento da medicina e da ciência. De certa forma, *Gattaca* e outros filmes que tratam do mesmo tema extrapolam as possibilidades da ciência, retratando o uso do avanço biotecnológico para o mal, e não para o bem, o que dialoga, de certa forma, com o conceito de biopoder de Michel Foucault.

Para o filósofo, um poder estabelecido está sempre ligado a uma forma de saber, de conhecimentos que tanto justificam quanto instrumentalizam esse poder. Através dos mecanismos de exercer um poder, certas dinâmicas sociais são validadas em nome da verdade, como a segregação, o monitoramento e a domesticação dos corpos, práticas que tem como efeito o assujeitamento dos indivíduos que formam uma população (FURTADO; CAMILLO, 2016). O que nos interessa aqui, de forma mais diretamente associada, é o conceito de biopoder, conceituado por Foucault como sendo algo relativo às práticas dedicadas à gestão e regulação dos processos vitais dos seres humanos.

Ao analisar o processo histórico no que tange à medicina e a interferência do Estado no controle dos corpos, Foucault (2001a) coloca que ao longo do século XVIII, a preocupação do Estado com o corpo, com a própria vida do indivíduo, aumentou. Através da intervenção médica, além do tratamento de doenças, os profissionais da medicina e da biologia começam a atuar no nível dos acontecimentos mais fundamentais da vida, de forma mais ampla e aprofundada, e nessa medicalização do Estado, o autor identifica quatro movimentos históricos que se relacionam com a obra fílmica aqui discutida, guardadas as devidas proporções.

O primeiro processo é o aparecimento da autoridade médica, uma ciência médica de propriedade do Estado que contempla tanto dados estatísticos sobre sua população quanto o funcionamento do próprio Estado, considerando que esses dois elementos se relacionam se pensarmos na população como uma massa social de forças produtivas. Em *Gattaca*, essa relação parece inexisten-

te, ou seja, não há, na trama, qualquer indício de que o aprimoramento genético seja algo institucionalizado ou estatizado, mas a própria atmosfera de aceitação e normalização da segregação genética indica que há, no mínimo, alguma convivência do Estado com o funcionamento da sociedade dessa maneira.

Tomando emprestada a perspectiva mercantilista do século XVII, parte da política mercantilista estava assentada na premissa do crescimento da população ativa e um conseqüente crescimento de produção. Em outras palavras, também era necessário ‘melhorar’ a população, o que englobava, entre outras coisas, a saúde da população como um elemento que refletia poder político de um reino ou de um soberano (MARTINS; PEIXOTO JUNIOR, 2009). Considerando a população como uma potencial força produtora de riquezas, o povo enquanto coletivo é algo a ser protegido, tendo seu aprimoramento estimulado. Para atingir esse objetivo, era necessário que se realizassem intervenções no elemento mais fundamental da massa: o indivíduo.

Passamos então ao segundo processo de elaboração social da medicalização da população e do indivíduo: o desenvolvimento da medicina urbana. De acordo com Foucault (2001b), a cidade, se tomada enquanto lugar de produção, acaba por se tornar também um cenário necessitado de mecanismos de regulação. Esses mecanismos de regulação, quando se trata da aplicação da medicina urbana, frequentemente se traduzem em divisão, distribuição, classificação e segregação dos indivíduos que compõem dada sociedade, que é justamente a dinâmica social apresentada em *Gattaca*: há um esforço no sentido de policiar os corpos e assim puri-

ficar a massa populacional através da segregação biológica, separando os corpos 'doentes' dos sadios e, conseqüentemente, elevando e equalizando a qualidade da população enquanto força produtiva homogênea. Em Foucault, a medicina urbana e o foco na higiene pública "seriam um prolongamento refinado do modelo da quarentena, mantendo, no entanto, seus procedimentos de vigilância e controle" (MARTINS; PEIXOTO JUNIOR, 2009, p. 160).

O terceiro processo descrito por Foucault é o status do hospital enquanto espaço que abriga corpos segregados (doentes) ao mesmo tempo em que lhes dá assistência (MARTINS; PEIXOTO JUNIOR, 2009). Essa noção é importante para analisarmos o poder médico em *Gattaca*, um poder "ao mesmo tempo individualizante e totalizante, que intervém sobre cada um e sobre a população, ideia constitutiva do conceito de biopoder" (MARTINS; PEIXOTO JUNIOR, 2009, p. 161). Já o quarto processo da visão foucaultiana da formação do biopoder é a articulação da medicina com outros saberes, especialmente o saber estatístico sobre um coletivo de indivíduos. Essa associação de saberes é capaz de definir não só o estado geral de uma população, mas possíveis pontos em que se poderia interferir para melhorar o estado geral. Na película aqui discutida, fica evidente que a associação entre medicina e genética permitem, através da intervenção no corpo individual, uma intervenção massificada no coletivo, na massa populacional como um todo, em direção a um único objetivo: aprimorá-la através da sanitização das formas 'inferiores'.

Os quatro processos citados como elementos essenciais da construção do conceito de biopoder culminam em dois polos ou duas formas de atuação deste, a anatomopolítica e a biopolítica, que não são independentes, pois se sobrepõem e atuam de forma conjunta. A anatomopolítica é uma prática de poder disciplinar sobre os corpos, enquanto a biopolítica tem um caráter mais amplo, coletivo, já que se relaciona com o controle das populações (através de regulação a título de segurança coletiva). A combinação entre essas duas práticas de poder se traduz na aplicação da disciplina ao corpo em seus níveis mais fundamentais, e que leva a um controle dos processos coletivos, ou seja, a uma intervenção na própria massa humana. O objetivo da prática do biopoder visa "a otimizar, maximizar e extrair a vida e as forças que a vida pode gerar, tanto no plano individual quanto no conjunto vivente" (MARTINS; PEIXOTO JUNIOR, 2009, p. 162), que é precisamente o que ocorre em *Gattaca*.

Observamos, assim, uma ciência que não cura e não unifica, pelo contrário, segrega e exclui. A forma de imposição do biopoder dentro do universo de *Gattaca* é uma especulação a respeito da ciência usada de forma pervertida, maligna e higienista, pois a tendência é que se 'limpe' a população mundial de indivíduos concebidos naturalmente, na medida em que o acesso à engenharia genética aumenta. Seria um universo 'livre' das imperfeições da natureza e preenchido apenas pela criação perfeita proporcionada pelo homem, a extrapolação máxima da prática do biopoder: uma intervenção no seu detalhe mais fundamental e individual, o DNA, que ecoa de forma massificada pelo coletivo populacional.

Como resultado, a dinâmica da obra se apresenta de forma bastante paradoxal, a tecnologia de ponta presente no sistema de monitoramento genético contrasta com os valores antiquados e ortodoxos de sociedades organizadas em castas, marcadas pela imobilidade social. O perfil genético nessa distopia futurista é relacionado a uma divisão hierárquica e fixa do trabalho, de forma que o indivíduo não pode nem mesmo questionar ou pensar a respeito do que faz, deve apenas contribuir para a massa coletiva e para a sociedade com o que tem de melhor.

Mais de 20 anos depois do lançamento do filme, é pertinente que se pergunte em que medida a engenharia genética retratada no filme se relaciona com o estado atual da ciência, em que medida a ciência se aproximou ou não da narrativa dramática apresentada em *Gattaca*. Faz pouco mais de 15 anos que o mapeamento do genoma humano foi divulgado pela primeira vez, evento que abriu muitas portas para a medicina e para a ciência de modo geral. No período de vigência do projeto, o mapeamento do genoma humano levou 10 anos e custou 30 bilhões de dólares. Atualmente, o mesmo processo pode ser realizado em poucas horas através de leitores de DNA portáteis que custam menos de mil dólares e que fornecem um sequenciamento completo que pode ser interpretado por um médico geneticista em busca de futuros problemas de saúde. Já é possível também mapear o DNA de um recém-nascido e saber se existe predisposição para doenças de origem genética e que podem assim ser identificadas (BERG *et al.*, 2017). Uma descoberta desse tipo permitiria que medidas preventivas fossem tomadas antes que a doença surgisse efeti-

vamente, com o intuito de não esperar que uma pessoa fique doente para só então tratá-la.

Portanto, o sequenciamento genético previsto em *Gattaca* 20 anos atrás, em que se poderia identificar partes do DNA que pudessem trazer problemas médicos ao indivíduo já é uma realidade. Com relação à eliminação de doenças, as pesquisas ainda não avançaram até o ponto apresentado na película, em que um geneticista pode facilmente editar o DNA, suprimindo as partes ‘indesejáveis’ de forma definitiva, embora já estejam caminhando para isso: em experimentos realizados com bactérias, cientistas de diversos países tem estudado a aplicação de uma proteína que permite que se apague ou insira partes de DNA dentro das células. Essa tecnologia, denominada tecnologia CRISPR, já foi testada em camundongos, macacos e até mesmo embriões humanos. Um dos experimentos realizados com camundongos, por exemplo, consistiu em editar a parte responsável pela cor da pelagem em alguns dos filhotes de uma mesma ninhada, então os animais, que sairiam todos da mesma cor, saíram em cores diferentes (MEEK; MASHIMO; BURDON, 2017). Trata-se de uma tecnologia que ainda está sendo aprimorada, novas aplicações estão sendo descobertas, evidenciando o quanto a ciência real e a engenharia genética apresentada em *Gattaca* estão, de fato, se aproximando.

Embora os benefícios dos avanços da engenharia genética citados sejam importantes e desejados, como a possibilidade de eliminação de doenças genéticas ou mesmo adquiridas ao longo da vida, como o HIV, é preciso considerar as implicações éticas

desse tipo de manipulação. É necessário refletir, por exemplo, sobre as consequências de uma ciência que elimina doenças, sobre possíveis sequelas de uma ação tão invasiva do homem sobre a natureza e também sobre os motivos que impulsionam esse tipo de pesquisa. Mas a manipulação do DNA já não é mais algo pertencente ao reino da ficção científica: plantas e animais geneticamente criados e modificados já existem e estão presentes no nosso cotidiano.

É preciso destacar, como alertam Furtado e Camilo (2016), que esse tipo de intervenção no nível mais elementar do indivíduo repercute em diversos níveis: na maneira como o sujeito se relaciona consigo mesmo e com seus pares, com sua comunidade, com os demais corpos, com afetos e vínculos interpessoais. Ainda, o ser humano, enquanto membro de um coletivo populacional, pode ou não ser um componente produtivo para a economia de um sistema. Portanto, é comum que se pense em termos de concorrência, consumo e produtividade não só dentro da lógica do mercado, mas em outros âmbitos da sociedade, já que os seres humanos representam indivíduos capazes de produzir e consumir. Sob o prisma do comportamento econômico e da força produtiva, a sociedade recai em uma lógica de valoração do indivíduo, separando seres humanos produtivos dos improdutivos, os que consomem e fomentam a economia e os que não o fazem. Esse tipo de princípio tem como consequência o aparecimento de novas formas de sujeição social, a concorrência e a eficácia imperam, e se for possível manipular o DNA do coletivo para que esses índices melhorem, haverá, gradualmente, uma determinação anterior

ao nascimento para que a lógica da pré-destinação genética seja incorporada à mentalidade humana. Em outras palavras, o ser humano como elemento mais fundamental na produção de riquezas pode ser considerado mais ou menos relevante com base em suas características físicas e psicológicas, em seu valor enquanto força de trabalho. É nesse ponto nevrálgico que atua o biopoder em *Gattaca*: de um lado, manipulando de forma individual e minuciosa o *design* genético de um indivíduo, de outro, aprimorando e governando um coletivo destinado a ser produtivo, melhorado e, portanto, mais precioso, sem nenhuma consideração por suas aspirações ou desejos.

Assim, a questão que se coloca a respeito da imposição do biopoder em *Gattaca* é: quais são as implicações éticas e sociais desse tipo de tecnologia? É evidente que se trata de uma tecnologia que beneficia aqueles que optam por utilizá-la, uma tecnologia elitista e excludente, enquanto as pessoas que não são expostas a ela ficam relegadas a exercer funções sociais de menor prestígio e sem nenhuma possibilidade de ascenderem através de suas habilidades ou talentos, obliterando o lado humano de forma massificada. Logicamente que há relação com a realidade que já vivemos, em que alguns grupos são, desde o nascimento, mais privilegiados do que outros, tem seu convívio social facilitado por conta das condições em que vem ao mundo. Mas em *Gattaca*, essa realidade é bastante exacerbada, já que é possível, desde a concepção usar de técnicas para manipular a própria biologia do indivíduo para melhorar suas condições naturais. E é justamente

contra essa 'ordem natural' das coisas que Vincent Freeman se rebela.

Gattaca pode, portanto, ser entendido como produto cultural de uma apreensão humana bastante pertinente nos anos 1990, que provoca uma reflexão sobre a sabedoria que o ser humano precisa ter para fazer uso da engenharia genética pelos seus benefícios, evitando o assujeitamento do indivíduo e a perspectiva utilitarista apresentada no filme. Não se trata de fazer parar o avanço da ciência e da tecnologia, mas de refletir sobre o papel das técnicas de manipulação dos fenômenos biológicos em nosso meio e suas consequências éticas e sociais. Em outras palavras, é necessário pensar no avanço tecnológico vinculado à manutenção das características que nos tornam efetivamente humanos, características que o personagem de Vincent não nos deixa esquecer: a resiliência, a empatia, a superação, a motivação, o ato de sonhar e o desejo de realizar.

Referências

BERG, Jonathan *et al.* Newborn sequencing in genomic medicine and public health. *Pediatrics*, Itasca, v. 139, n. 2, p. 1-13, Feb. 2017. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5260149/>. Acesso em: 02 out. 2018.

FOUCAULT, Michel. Crise de la médecine ou crise de l'antimédecine? *In*: FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits II*: (1976 - 1988). Paris: Gallimard, 2001. p. 40-58.

FOUCAULT, Michel. La naissance de la médecine sociale. *In*: FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits II: (1976-1988)*. Paris: Gallimard, 2001. p. 207-228.

FURTADO, Rafael Nogueira; CAMILO, Juliana Aparecida de Oliveira. O conceito de biopoder no pensamento de Michel Foucault. *Subjetividades*, Fortaleza, v. 16, n. 3, p. 34-44, dez. 2016. Disponível em:

<http://periodicos.unifor.br/rmes/article/view/4800/pdf>. Acesso em: 03 out. 2018.

MARTINS, Luiz Alberto Moreira; PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. Genealogia do biopoder. *Psicologia & Sociedade*, Belo Horizonte, v. 21, n. 2, p. 157-165, 2009. Disponível em:

<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v21n2/v21n2a02.pdf>. Acesso em: 22 set. 2018.

MEEK, Stephen; MASHIMO, Tomoji; BURDON, Tom. From engineering to editing the rat genome. *Mammalian Genome*, [s. l.], v. 28, n. 7, p. 302-314, Jul. 2017. Disponível em:

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5569148/>. Acesso em: 27 set. 2018.

A máquina diante de um espelho: reflexos e reflexões em *Ghost in the Shell*

Nathan Luchina

Alguns filmes nos visitam de tempo em tempo, ainda que diluídos em outras obras. Lançada no ano de 2016, a série *Westworld*, da HBO, pregou-me a atenção já na abertura. Não apenas pela trilha sonora ou pelo refinamento plástico, mas por uma imagem muito familiar: o corpo-modelo cibernético que emerge de um tonel de tinta branca. Como se não bastasse no final da década de noventa, mais precisamente no ano de 1999, o letreiro da chuva de códigos de *The Matrix* das Wachowski; agora, dezessete anos depois, eu sentia ecos renovados de *Ghost in the Shell* e suas persistentes imagens.

Dirigida por Mamoru Oshii, e adaptada do mangá homônimo de Masamune Shirow, a animação de 1995 sobrevive muito além de suas continuações e – tentativas de – *remake*. Influente não apenas por seus temas e escolhas estéticas, mas também pela ação e trilha sonora marcantes, *Ghost in the Shell* nos fala de um futuro onde os seres humanos convivem com formas e próteses pós-humanas, ao passo que a despeito de toda evolução tecnológica, os embates entre o capital corporativo e as estruturas governamentais seguem existindo, exatamente como no final do século XX, contemporâneo à obra, e os tempos atuais.

O anúncio da distopia

*“Em um futuro próximo, elétrons e luz fluem livremente,
e redes corporativas de computadores eclipsam as estrelas.
Apesar de grandes avanços na informatização,
países e raças ainda não são obsoletos...”*

O letreiro inicial já nos informa que há uma oposição entre duas formas de existir que dão (já deram) suporte à vida na Terra: os *naturais* e os *artificiais*, evidenciada na expressão “redes corporativas de computadores eclipsam as estrelas”. Tal asserção pode também ser compreendida como uma pessimista avaliação do futuro em questão, pois além da evidente ‘liberdade’ dos elétrons e da luz, há uma alusão à falta dela, uma vez que ‘as redes corporativas’, eclipsam as estrelas, nossa fonte metafórica de luz e vida. As mesmas estrelas que, em tempos distantes, serviram de bússola a diferentes civilizações humanas. Ela é pessimista também por delinear nossa dependência da tecnologia. Como se toda uma rede envolvesse o planeta, e todos nós estivéssemos sujeitos a – e obscurecidos por – ela. É a humanidade, completamente dominada pelas corporações e os tentáculos da produção e informatização em massa capitalista. O que nos guia já não é qualquer possibilidade de uma entidade superior cósmica ou a busca por ela, mas a força do capital, através da tecnologia.

Politicamente, os dizeres ficam ainda mais significativos com os dois versos seguintes. Apesar do avanço tecnológico, nossas fronteiras ainda não foram apagadas. Os seres humanos (raças) ainda são vistos em suas diferenças, e talvez essas diferenças

tenham evoluído inclusive a outro patamar, que adiante, serão trabalhadas no filme. Ao relacionar informatização e raças em linhas tão próximas, o filme anuncia algo que viremos constatar mais adiante: não só nossas diferenças ainda existem, como o conflito dos *diferentes* perdura, e com todo o avanço, novas formas de vida podem vir a existir, e com elas, novos conflitos.

Major Motoko Kusanagi

A icônica sequência dos créditos iniciais nos revela muito sobre a origem dos conflitos na Major Motoko Kusanagi, mas chegaremos nela mais adiante. Motoko acorda em meio à escuridão. A predominância dessa característica no quarto de Motoko conota uma ausência de emoções, de atributos e hábitos humanos, como roupas, utensílios de cozinha e, assim, desumaniza-a. O plano de sua silhueta com a cidade ao fundo, cinzenta, metálica, praticamente tão mecânica e artificial quanto as engrenagens e os circuitos que integram o corpo dos ciborgues, evidencia que Motoko é uma produção daquele mundo. Mas a primeira dualidade (ou ainda, contradição) da personagem, aí já está posta. Motoko é uma máquina, e o seu ‘nascimento’ deixa isso claro, mas ela é uma máquina que *dorme*. O fato de que a personagem *dorme*, já deixa claro que ela não é uma máquina pura, e que o cérebro de aparência humana exibido instantes antes, na sequência dos créditos, era na realidade um cérebro orgânico, cuja consciência fora transferida *para* a máquina, o que faz de Motoko uma criatura híbrida, um ciborgue, não sendo assim robô, tampouco

androide. Seu olhar melancólico para a janela atravessa todo o cenário frio de seu quarto, fixando na imagem a ideia de contradição.

Em outro momento, vemos uma ciborgue deitada sobre uma maca, enquanto integrantes da Seção 9 analisam seu cérebro, que fora hackeado pelo Mestre dos Fantoques, um temido e procurado *hacker*. Motoko se afasta enquanto recebe ordens, mas para e volta seu olhar para o rosto da ciborgue. Outro traço humano é revelado na personagem: empatia. A major se coloca por alguns instantes naquela posição. Na cena seguinte, em meio a um diálogo no furgão, quando questionada por Togusa sobre o porquê de sua escolha para a equipe, Motoko menciona o valor de mais um atributo do cérebro humano: a intuição e sua imprevisibilidade.

Após uma sequência repleta de ação, a Seção 9 captura com sucesso um motorista de caminhão do lixo, que hackeava linhas por acreditar que devia descobrir o que se passava com sua esposa. A realidade para ele é dura, já que é na realidade um sujeito solteiro e solitário, sem família alguma, e suas memórias são na realidade implantes efetuados pelo Mestre dos Fantoques que, a partir de fantasias na mente do homem, utilizava-o para cometer atos ilícitos na rede.

Motoko assiste ao questionário inerte e um plano médio a coloca, visualmente, cindida em duas: ela e seu reflexo. Esse seu duplo indica uma *sombra*, uma dúvida que anuvia seus pensamentos, questionando-se ela própria sobre suas memórias virtu-

ais em sua consciência, e questionando seu *status* enquanto *ser vivo*.

Isso fica evidente na cena seguinte, quando vemos a personagem ascender do fundo do mar para a superfície da água, enquanto seu reflexo – em tonalidades quentes, que contrastam com o fundo do oceano – nos é revelado. O estranhamento diegético se manifesta nas palavras de Batou, seu colega de trabalho, sobre o fato da major ser um ciborgue que mergulha. Um pouco depois, Motoko comenta que sente emoções ao mergulhar, como medo, solidão, até esperança; quando retorna à superfície, imagina-se outra pessoa. Quando menciona suas configurações, sua condição tecno-cibernética, seu colega comenta que seus corpos e almas pertencem à Seção 9. Aqui entra outra dinâmica da condição desses seres: eles são produtos, mercadorias. Em seguida, Motoko deixa claro que acredita ser um sujeito:

[...] Há ingredientes incontáveis que formam o corpo e a mente humana. Como todos os componentes que me formam como indivíduo, com minha personalidade. Claro que sou reconhecida por meu rosto e minha voz. Mas meus pensamentos e lembranças são únicos. E os carrego desde sempre. Todas essas coisas são apenas uma parte. Eu coletei informações para usá-las a meu modo. Tudo isso junto faz de mim o que eu sou e aciona o meu consciente. Eu me sinto confinada, mas há um ‘eu’ que não tem limites.

A fala de Motoko apresenta inicialmente uma dualidade cartesiana entre corpo e mente, *res extensa* e *res cogitans*. Isso implica numa primeira exposição da protagonista em termos de visão filosófica da vida, e de sua própria compreensão enquanto sujeito. A seguir, após Batou a questionar sobre o que ela exer-

garia na escuridão do oceano, uma voz misteriosa surge e afirma: “O que vemos agora é uma imagem turva num espelho. Então, devemos nos ver cara a cara”. Nenhum dos dois personagens em cena é o autor da frase, que surge como uma espécie de entidade onipresente e onisciente e declara o estado presente e futuro das coisas. A origem da frase, no entanto, tem origem bíblica, mais precisamente no livro de Coríntios:

Agora, pois, vemos apenas um reflexo obscuro, como em espelho; mas, então, veremos face a face. Agora conheço em parte; então, conhecerei plenamente, da mesma forma como sou plenamente conhecido. (1 Coríntios 13:12)

A imagem do reflexo, já presente em algumas imagens do filme, é posta em diegese fílmica como *verbo*, acentuando a importância desse conceito de uma duplicidade, de uma ambivalência, ou ainda, de uma dialética existencial sobre o *estado das coisas*. Anuncia uma um ‘acerto de contas’ – ou esclarecimento – em ‘devemos nos ver cara a cara’, e se estendermos a análise para a fonte bíblica, temos a noção de plenitude e autoconhecimento. Motoko, então, se vira e encara a câmera, olhando nos olhos do espectador.

É significativo que a próxima sequência seja justamente sobre o *estado das coisas*. Diante dos olhos do espectador e de Motoko, a cidade, uma espécie de Hong Kong futurista, desnuda-se em planos gerais, enquanto a trilha marcante de Kenji Kawai – não à toa, a mesma que toca durante o *nascimento do ciborgue*, durante os créditos iniciais – convida-nos a uma meditação sobre o que se vê. Um avião, que em muito se assemelha a um pássaro,

e o seu reflexo nos prédios, bem como o uso de planos holandeses, que tendem a provocar tensão visual e acentuar uma sensação de deslocamento, logo chamam a atenção. Detritos metálicos sobre a água do córrego. Vemos, de cima para baixo, em um escritório de um prédio, uma figura idêntica à Motoko, e sobreposta a ela, nos janelões do prédio, o reflexo de prédios em construção. No contraplano seguinte, em *plongée* vemos que os olhos da major haviam se encontrado com os de sua (provável) irmã artificial, seguida por uma expressão de estranhamento e captura de atenção. Em seguida, a personagem vira-se e olha para os prédios em construção. Nesse encadeamento de imagens, há toda uma triangulação *estranhamento-reconhecimento-construção*, onde a major, já mencionada anteriormente no presente texto como uma construção daquele espaço, questiona-se ela também como sujeito em construção. Se anteriormente a personagem já havia exposto verbalmente sua incompletude e parte de seus dilemas existenciais, agora sua cidade-berço apresenta-se diante de seus olhos como metáfora de sua própria condição. Os detritos de metal nas águas do córrego, e sob os reflexos da cidade, trazem à tona a ideia daquilo que é *descartável*, e ligam-se conceitualmente àquilo que fora mencionado na sequência do barco sobre ser um produto, uma mercadoria. Ora, se as bicicletas produzidas pela sociedade de consumo foram utilizadas e descartadas, os ciborgues produzidos pela Megatech Body e de propriedade da Seção 9 também podem ser. A major Kusanagi observa as pessoas que passam, inertes, pelas vitrines, onde estranhamente os manequins parecem mais repletos de cor e vida. Ela é posta, em dado momento como que através de um vidro, na posição de um manequim, sob os re-

flexos dos transeuntes, imagem que reforça seu caráter de *commodity*, e em seguida, chove na cidade. Uma metáfora para o choro interior da major, que se percebe produto, mas sonha (almeja?) ser mais que isso.

Em seu artigo *Kusanagi's Body: Gender and Technology in Mecha-Anime*, Joseph Christopher Schaub analisa o filme – e principalmente, o corpo de sua protagonista – sob um viés crítico ao capitalismo e à sociedade de consumo. Schaub (2001) afirma que no universo de *Ghost in the Shell*, a reificação¹ da sociedade já está quase completa, e que essa reificação depende de um fetichismo de *commodity* para funcionar. Kusanagi é a expressão máxima disso, tendo seu corpo feminino exposto durante boa parte do tempo, ainda que não seja erotizado, ela é uma máquina designada para assassinar e cumprir missões, e foi construída de maneira que nenhum traço seu indique parte dos processos de produção que a constituíram. Há um apagamento dos indícios dessa mecanização, e seu corpo é a expressão do fetiche de uma sociedade patriarcal. Vale recordar que na sequência do barco, a Major vai tirar seu traje de mergulho, sem nenhum pudor, em frente de Batou, que vira o rosto. A tensão sexual estava quase apagada, não fosse o corpo feminino ainda provocar o olhar masculino. Mas Motoko não fora programada para o desejo sexual e seus desdobramentos, tal qual a vergonha.

¹ Nas palavras de Frederic Jameson (1981, p. 63): “Social forms, human relations, cultural events, even religious systems are systematically broken up in order to be constructed more efficiently”. Livre tradução: “Formas sociais, relações humanas, eventos culturais, até sistemas religiosos são sistematicamente para ser construídos mais eficientemente”.

A sequência da cidade acaba com outro plano extremamente simbólico: os manequins nus, descaracterizados e idênticos, produtos desprovidos de alma, *ghost*, ou qualquer traço humano, são meros simulacros da anatomia feminina: busto, seio, rosto e pernas. A imagem é particularmente significativa, pois encerra a sequência e coloca um ponto final na representação do ‘estado de espírito’ de Motoko: uma cópia, dentre tantas outras, incompleta, artificial, descartável, comercializável.

Mestre dos Fantoques

O antagonista do filme é tido por todos na Seção 9 como um *hacker* de alta periculosidade, “o mais famoso hacker na história dos crimes cibernéticos”. Lá pela metade do filme, é capturado, no corpo de um ciborgue (com características femininas). Inicialmente, não se tem certeza de que é o famoso *hacker*, crê-se que é alguém teleguiando o ciborgue, que implantou um *ghost* no cérebro auxiliar. Mas, um pouco mais adiante, o antagonista revela-se. Antes da revelação, Batou relata a Aramaki que, desde a captura do ciborgue, Motoko tem estado diferente. Em certo momento, no elevador, a major Kusanagi relata a Batou seu receio de ser completamente sintética, de não ser quem ela pensa que é, de ser apenas *um corpo* com o cérebro implantado de outra pessoa. Batou diz-lhe que ela é humana, pois é tratada como tal, e ela afirma que isso é a única coisa que a faz se sentir humana, ou seja, é a *exterioridade*, o Outro, que lhe afirma em sua condição, e não necessariamente o fato de possuir uma alma. Encerra sua fala

com um questionamento a Batou: “e se um cérebro cibernético conseguisse gerar uma alma? Se for assim, qual a importância de ser humano?”.

Em meio às revelações apresentadas pelo representante do Ministério do Exterior à Aramaki, o Mestre dos Fantoques intervé. Apresenta-se como uma forma autônoma de vida, e pede asilo político, alertando que a vida complexificou-se no opressivo mar de informações, que o DNA humano não passa de um sistema de autopreservação, e traça um paralelo sobre a memória humana, o que afirmaria plenamente tal condição; e o acúmulo de dados, que criou um sistema de memória paralelo. Quando questionado se ele próprio é uma forma de inteligência artificial, é categórico: “meu codinome é Projeto 2501, sou uma forma de vida que nasceu no mar de informações”. Em seguida, o Mestre dos Fantoques foge.

Após uma cena de perseguição, a Major consegue finalmente chegar ao paradeiro do Projeto 2501, que se encontra em uma espécie de museu abandonado. É importante notar como todo o cenário expressa perfeitamente a filosofia e as questões que vêm sendo expostas e debatidas ao longo do filme. Enquanto Kusanagi tenta infligir ataques ao tanque que protege o Mestre dos Fantoques – uma espécie de aranha gigante mecânica –, diversos projéteis atingem as paredes do local e os pilares do local, onde fósseis são expostos. É como se essa nova forma de vida estivesse a detonar a História da Terra, para a construção de um novo capítulo, a partir do mar de informações. O momento mais simbólico é quando uma rajada de tiros atinge uma representação da Árvore da

Vida, e a câmera mostra em detalhes o plano, os projéteis são interrompidos logo antes de atingir a espécie que ocupa o topo da árvore, *hominis*, o Homem.

A major Kusanagi pula, nua, sobre o tanque, e tenta arrancar o topo da estrutura. Com músculos, que de certa forma, a masculinizam, Motoko apresenta desprezo por seu próprio corpo – ou casca, *shell* –, e seus membros arrebetam em meio à força que empreende para abrir o tanque. Quando está prestes a ter seu crânio metálico espatifado pelo tanque, Batou intervém. Em seguida, a pedido de Kusanagi, ele retira o corpo do Mestre dos Fantoques do carro, e através de seus próprios implantes, conecta a major ao famoso *hacker*. É nesse momento do filme que as verdadeiras intenções dele aparecem, e no qual uma interpretação hegeliana se faz útil para compreender as intenções e as próprias personagens.

O Projeto 2501 se considera uma forma de vida inteligente, pois consegue reconhecer a própria existência, no entanto, sente-se incompleto, pois nele faltam dois dos principais atributos pertencentes aos organismos vivos: reprodução e morte. O Mestre é uma alma que vaga pela rede sem corpo, um *ghost* sem casca. Ele deixa claro que reproduzir é diferente de se replicar, pois a cópia é uma imagem idêntica, sem individualidade. Relata também que deseja fundir-se à Motoko, para criar uma entidade nova e única. Hegel (2014), em sua *Fenomenologia do Espírito*, desenvolve o conceito de *Geist*, que é muito similar ao *Ghost* do filme. É o espírito, a alma, a consciência. Mirt Komel (2016, p. 926, tradução nossa) analisa este momento:

A contradição entre a Inteligência Artificial conhecida como o Mestre dos Fantoques, um “fantasma sem casca”, e Motoko Kusanagi, que por causa de sua crise existencial se considera “uma concha sem fantasma”, é resolvida quando os dois se conectam e Kusanagi descobre que o Mestre dos Fantoques inorgânico deseja se preservar transmitindo seu conhecimento espiritual como qualquer outro ser biológico, isto é, ao invés de fazer cópias de si mesmo com as mesmas falhas, deseja se fundir com ela. Kusanagi, apesar das dúvidas sobre a perda de sua própria individualidade, no final aceita essa estranha proposta de casamento do Mestre dos Fantoques, de modo que o momento hegeliano de reconciliação como “sim” entre os dois ocorre².

O momento hegeliano de reconciliação seria a síntese dialética, *aufgehoben* (aquilo que é dissolvido e preservado ao mesmo tempo), nas palavras de Hegel. Em outras palavras, a *tese* (o Mestre) é colocada em conjunto à sua negação, a *antítese* (Kusanagi), gerando uma *síntese*, a negação da negação, aquilo que contém ambos, mas que não se trata de uma mera soma e, sim, de *algo mais*. No momento da reconciliação, Kusanagi tem uma estranha visão, em muito similar a um anjo – não à toa, penas caem em sua direção –, que representaria esse novo ser, uma nova forma de consciência. Tiros são disparados por helicópteros que sobrevoam o local, mas Batou consegue salvar Motoko de sua destruição.

² No original: “The contradiction between the A.I. known as the Puppeteer, a “ghost without a shell”, and Motoko Kusanagi, who because of her existential crisis considers herself “a shell without a ghost”, is resolved when the two connect themselves and Kusanagi learns that the inorganic Puppeteer wishes to preserve itself by passing on its spiritual knowledge like any other biological being, that is, rather than making copies of itself with the same flaws, it wishes to merge with her. Kusanagi, despite the doubts about the loss of her own individuality, at the very end accepts this rather uncanny marriage proposal by the Puppeteer, so that the Hegelian moment of reconciliation as “yes” between the two takes place.”

A sequência seguinte começa com um novo ser despertando, em frente a um espelho. É possível recordar de outro momento em que o tema do espelho surgiu no filme, na frase proferida misteriosamente no barco. Ora, se o reflexo naquele momento era turvo, e Kusanagi e o Mestre finalmente encontraram-se cara a cara, agora, tal qual a citação bíblica, Kusanagi atingiu uma forma plena de consciência, materializada neste novo ser.

Referências

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 2014.

JAMESON, Frederic. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

KOMEL, Mirt. The ghost outside its shell: revisiting the philosophy of *Ghost in the Shell*. *Teorija in Praska*, v. 53, n. 4, p. 920-928, 2016.

SCHAUB, Joseph Christopher. Kusanagi's body: gender and technology in mecha-anime. *Asian Journal of Communication*, v. 11, n. 2, p. 79-100, 2001.

A direita política, narrativa e zombaria em *RoboCop*

Peterson Silva

Em *RoboCop: O Policial do Futuro* (*RoboCop*, Paul Verhoeven, 1987), policiais são figuras vulcânicas de força e agressividade, os criminosos são maníacos insanos completamente malévolos e sanguinários, e os empresários são competidores Ayn-Randianos estereotípicos. A dramaticidade de todo evento é inflacionada, a violência é explosiva e crua, e os comportamentos, pronunciados e abertos – a própria câmera parece ser operada por alguém que tomou café demais. A atuação mais ‘sutil’ do filme não deixa de ser também uma espécie de exagero, uma exacerbação do homem-máquina que Murphy se torna ao longo do longa-metragem: eis um filme extravagante em todos os sentidos!

Tudo isso pode ser uma forma de denunciar aquela que seria, à primeira vista, a principal mensagem do filme. É como se houvesse dois níveis narrativos: por um lado, os roteiristas (Edward Neumeier e Michael Miner) nos entregam uma história que, pelas motivações e ações dos personagens (bem como seus sucessos e fracassos), representa a apoteose de uma ideologia de direita – uma visão de mundo em que a violência é a condição mais fundamental da realidade, e a instituição policial aparece como a guardiã da civilidade. Mas por outro, o diretor (Paul Ve-

rhoeven) transmite essa mensagem de um jeito *tão incrivelmente fantasioso* que ele parece *zombar* dela. Vários momentos do filme lembram os trejeitos que adotamos quando relatamos a um amigo “o *absurdo!*” que algum desafeto nosso disse: dos estupradores divertindo-se em violar a donzela indefesa à forma como Bob reage à morte de Kinney nas garras da unidade ED-209. É como se ele quisesse que as pessoas vissem toda a lógica da história como ridícula, simplória – como algo que (felizmente) passa longe do mundo como ele é.

Em *RoboCop*, somos apresentados a uma sociedade em que existem os cidadãos de bem de um lado e os vilões do outro. Parece inclusive não tanto uma questão de lados quanto de centro e periferia, pois os vilões parecem estar em toda parte, ao redor, tentando infiltrar-se e corromper a ordem social. A dimensão espacial da discussão não se perde em momento algum, considerando que o (não-)conflito de fundo é a fundação da Cidade Delta (Delta City), um bairro a ser construído com o suor e os vícios de toda uma classe trabalhadora, mas a ser gentrificado logo em seguida, pois é para poucos. Para manter o novo paraíso ‘limpo’, longe da predação e da decadência, está a polícia, representando o Estado civilizador, força capaz de implementar e garantir lei, levando a alguma espécie de ‘paz’. Com a exceção dos empresários, uma triangulação à parte, não há sombra de crítica aqui: o delegado diz que o mundo vai descer ao caos se a polícia entrar em greve e, dito e feito, o apocalipse chega logo depois do anúncio de paralisação.

Esta não é, fora do filme, uma forma muito incomum de ver o mundo. O cidadão de bem vive dentro de uma determinada normalidade, de um padrão moral que não só lhe ensinaram verbalmente, mas marcaram em sua subjetividade a partir de todo um processo de socialização que inclui também uma dimensão material, de possibilidade de vida, de perspectiva de futuro e de dignidade entre os seus. É importante notar que não estamos mais na linguagem da natureza, pois esta também engloba o incomum, bem como aquilo que ameaça e eventualmente causa a morte. Entramos no discurso produzido no nexo entre o rolo compressor da modernidade – que preconiza o ‘normal’, um padrão racional – e a moralidade das intenções, com sua narrativa de culpa e maldade: há pessoas que querem destruir essa normalidade com seus desvios de caráter asquerosos, e temos que combatê-las, em nome do bem – que pode aparecer tanto como essa normalidade em si como na forma de ideais que soam um pouco melhor em peças publicitárias.

Essa narrativa genérica é uma colcha de retalhos de uma série de vieses cognitivos, desde a falácia do mundo justo (as pessoas geralmente recebem o que merecem) até o tribalismo (‘nós’ *versus* ‘eles’), passando principalmente pelo erro de atribuição (o comportamento reprovável *dos outros* é explicado por má índole; o meu próprio, pela má situação em que me encontro). No entanto, ela não é de modo algum monopólio da direita política; pessoas preocupadas com valores e projetos historicamente colocados à esquerda no espectro político também podem cair na tentação de ver o mundo dessa forma. Mas o que é bem próprio da direita po-

lítica, como David Graeber (2015) a caracteriza, é certa ontologia do poder: a capacidade de destruir, quebrar e causar dor (ou trancar os corpos) equivale à própria energia que dirige o universo. Para a direita, a violência define os parâmetros da existência social, os critérios do senso comum.

Isso é mais que uma interpretação correta ou errada quanto à possibilidade de implementar uma mudança em um certo *prazo*; trata-se de algo mais profundo quanto ao que realmente move o mundo, quanto ao que realmente constitui a realidade social e política: a forma como as pessoas interagem, ativamente construindo e reconstruindo o mundo em suas interações, ou a maneira como as estruturas pressionam e conformam tudo aquilo sobre o que impõem seus pesos? A realidade claramente é uma mistura dessas coisas, e uma perspectiva de esquerda, uma ontologia da imaginação e da criatividade (reconhecendo que a realidade só existe porque todo dia continuamos a reproduzi-la, e se decidíssemos parar de fazê-lo, as coisas poderiam ser diferentes), poderia ser criticada por aquilo que sua ênfase específica deixa de perceber. A diferença assim não está no potencial *analítico* da perspectiva – mas sim em sua dimensão política.

Em *RoboCop* temos uma versão à direita dessa narrativa do bem e do mal de forma bastante explícita – comparável às várias histórias de super-heróis que abundam o cinema hoje em dia. Muitos super-heróis lutam contra o crime em nome da lei e da ordem, mas muitas vezes operam fora da lei eles mesmos. Essa também é a narrativa de quase todos os filmes e seriados que nos levam a viver as aventuras de um policial; lutando contra inimi-

gos desonrosos, eles se veem justificados em seu desrespeito às leis em nome das leis. Essas histórias trazem à tona o que Agamben (2004) viria a discutir ao descrever os dilemas do Estado de exceção – a operação extraordinária de justificar a suspensão da lei torna-se ordinária, já que não há, realmente, uma alternativa.

A trama de *RoboCop* desloca um pouco esse esquema, mas não muito. Em certo sentido, seus comandos derivam da lei – e sua própria existência e operação não é extra-legal, ainda que ocorra numa distopia neoliberal em que a polícia é descaradamente gerida por uma empresa. Por outro lado, o fato de que ele não pode prender funcionários do alto escalão da própria empresa que o criou funciona como símbolo para muitas coisas – tanto a forma como ele opera fora da lei (pois esta quarta diretriz não é legal) quanto a maneira como não há necessariamente garantia de que a lei não simplesmente oficializa, fortalece e perpetua desigualdades e injustiças anteriores. De qualquer modo, o ‘humano’ por trás do robô aparece quando ele finalmente é capaz de descumprir a lei para matar o bandido, algo automaticamente justificado pela situação de autodefesa em que o vilão em questão o colocou (ou simplesmente defesa de um terceiro, situação em que sua parceira policial foi colocada, motivando-a a explodir um vilão secundário).

Ir além da lei para fazer cumprir a lei é uma linha narrativa que vem do fato de que nenhum sistema pode gerar a si mesmo – de forma que qualquer poder capaz de criar a lei não pode, por princípio lógico, ser controlado por essa lei. Assim, não era raro que sociedades humanas entendessem as leis como divinas,

criadas por uma divindade – um ser que lhes seria alheio – ou por reis agindo em nome dela. Na modernidade, no entanto, as leis vêm ‘do povo’ – assim dizem muitas constituições, incluindo a brasileira. No entanto, o ‘povo’ cria as leis na medida em que quebra as leis antigas; as revoluções que deram origem aos países que hoje compreendem que o poder emana do povo (a França, por exemplo, ou os Estados Unidos) foram, afinal, atos ilegais. Assim, as leis vêm (em última instância) da ilegalidade. Como separar uma multidão rebelde criminosa de uma que possa ser chamada de ‘o povo’, com o poder de criar leis que devem ser então obedecidas?

Graeber (2015) observa que a perspectiva de muitos movimentos radicais de esquerda depois dos regimes totalitários do século XX envolve táticas não-violentas – no sentido de que é possível agir em nome de algo superior às leis atuais *porque* não se age de forma violenta. Já a direita política vê as coisas de outra forma: a violência é a fonte da ordem política; é a fonte da lei. O mundo, visto pela ótica da direita, é um constante conflito, seja ele real ou potencial – todos estão tentando dominar a todos, e como Hobbes já argumentou (de fato, sem nenhum problema lógico se você acredita em suas premissas) isso leva a ataques preemptivos (“é melhor atacar antes que ele me ataque, porque é *certo* que ele vai me atacar!”). Assim como grandes organizações criminosas desenvolvem regras e até mesmo códigos morais, governos advêm da violência no sentido de que a lei é também uma forma de controlar a própria violência que a cria; a continuidade da violência, assim, é inquestionável.

A polícia em *RoboCop* é a barreira entre a civilização e a barbárie, mas não há qualquer investigação ou questionamento sobre a origem dessa barbárie – as pessoas são simplesmente desprezíveis, e se você quer evitar a mão pesada dos agentes da lei, bem... ‘Fique longe de problemas’. Mesmo os policiais são apresentados de forma semelhante, até certo ponto: quão egoístas podem ser ao sequer *cogitar* fazer uma greve, sabendo do preço que ‘a sociedade’ pagará? A mídia, tanto a jornalística quanto a publicitária, desempenham um papel fundamental na caracterização de uma realidade em que a violência se banaliza e se enraíza no cotidiano de todos. Como dispositivo literário, mostra as condições materiais em que essas ideias vingam: um mundo de aflição, guerra e destruição. Mas dentro do próprio universo, não deixam de funcionar como aparelho ideológico – certamente não-neutro em relação, por exemplo, a outras corporações – na medida em que discutem o policial robô como uma bem-vinda novidade, solução vinda do mundo corporativo para a segurança daqueles que realmente importam: transformar o policial em uma máquina, um mero cumpridor de ordens. O homem dentro desse novo modelo de policial literalmente morreu; sua matéria biológica pode ser útil, mas o que realmente o assume é o controlável, o previsível, o burocrático.

A história, por força da trama, até poderia nos fazer sentir em conflito quanto a essa narrativa. Como dito anteriormente, a empresa claramente controla o policial de maneira ilegal – deveríamos compreender que essa então não é a solução. Mais que isso, a lógica da obediência cega à lei (mas principalmente à ordem,

à hierarquia) é posta à prova quando os policiais (humanos) buscam covardemente destruir o herói do filme quando a empresa o declara defeituoso. Mas há uma diferença entre dizer que a polícia e a violência sistemática que ela representa são em si ruins e dizer que podem ser ‘má utilizadas’ (caso em que bastaria que estivéssemos vigilantes para garantir que ela seja bem utilizada, isto é, aponte suas armas para os verdadeiros malvados). De qualquer forma, a solução para todo o problema apresentado é, ainda, não só a violência, como a figura do herói solitário, disposto a fazer o que for preciso – inclusive quebrar a lei e a ordem em alguns momentos – para salvar a lei e a ordem. Ele, inclusive, consegue fazê-lo porque o grande empresário, no momento derradeiro, toma a decisão de demitir um executivo, o que permite a eficácia da violência. A própria corporação capitalista proporciona a correção do sistema por meio da instituição policial, funcionando como deveria. Afinal, os humanos podem falhar, mas a *máquina* – a instituição policial – não. Se os humanos fossem *mais* como máquinas, então, teríamos ainda menos falhas.

As corporações entram nessa narrativa de uma forma interessante. Por um lado, a Omni Consumer Products (OCP) é tão fortemente identificada ao governo – “nós praticamente *somos* os militares”, diz o executivo-vilão, e a polícia é administrada por eles – mas por outro, ainda parece sobrar alguma autonomia das leis e de sua operação. A lei, contudo, não está por princípio contra a operação da OCP; de fato, é aquilo que a permitiu crescer e se fortalecer por todos esses anos. É a lei que permite o abuso moral – a criação da criatura RoboCop – que quase não se apre-

sentada de forma particularmente grotesca no filme (como no caso do *remake* (*RoboCop*, José Padilha, 2014)): “ele está legalmente morto, podemos fazer o que quiser com ele”. Há uma cumplicidade mais profunda, que deixa o público atento reconhecer que não é preciso que uma empresa literalmente controle a força policial para que a força policial aja em seu favor. Ao refletir sobre como fatores econômicos favoreceram o crescimento corporativo às custas de serviços comunitários, o líder da empresa diz então que chegou a hora de retribuir – algo que um dirigente de uma empresa jamais faria sem poder explicar muito bem aos acionistas quais seriam exatamente os benefícios de uma despesa extraordinária. Nesse caso, vemos não só que a empresa se beneficia de uma polícia militarizada e disposta a ‘enfrentar o crime’, como também age de forma a *monopolizar* o crime – assim como a OCP se firmou como uma grande líder em vários setores econômicos, ao menos um de seus principais executivos, como vemos adiante no filme, deseja livrar a cidade do crime (atual) para poder controlar o crime vindouro, nascente, que dois milhões de trabalhadores trarão para o canteiro de obras da Cidade Delta.

Essa mistura de interesses particulares, corporativos e governamentais – ainda que apresentada como contingente e re-reável dentro da própria lógica do sistema policial – é o máximo que o roteiro está disposto a nos dar em termos de uma crítica não-estética de sua própria lógica. É olhando para ela que podemos começar a nos perguntar o que há de tão errado com policiais eficientes e prestativos, já que é precisamente isso que tornará as cidades mais seguras para aqueles que não cometem os crimes

horrendos que RoboCop consegue reprimir: a segurança do ‘cidadão de bem’ depende da caracterização dos criminosos como seres moralmente podres e muito além da possibilidade de conversa e convívio, e implica o fortalecimento de uma corporação que não só tem sua existência justificada através da *contínua* existência da criminalidade como também luta unicamente pela manutenção do *status quo* – de modo que se estes cidadãos um dia entenderem que o *status quo* precisa ser modificado, encontrarão do outro lado uma resistência intransponível. A essas questões o público atento chega ao se deparar com sua contraparte: megacorporações como a OCP não têm (necessariamente) qualquer interesse em diminuir a desigualdade econômica e política que está na raiz de grande parte da criminalidade, assim como se beneficiam da criminalidade não só diretamente como indiretamente, pois esta justifica a existência de uma força policial que só faz tornar irresistível seus projetos e sua dominação. Mas se nos deixarmos levar pela lógica do filme, a luz no fim do túnel é o fortalecimento de uma polícia do bem – ou, no caso, a aplicação correta de mais violência.

O público atento, de fato, fará mais conexões. Mas, para aqueles que prestam menos atenção, há sempre a possibilidade de que um personagem literalmente fazendo, sorridente, um sinal positivo com o polegar para um policial robô que acaba de matar um ex-empresário ao atirá-lo de uma janela com uma bala de revólver... Faça reconsiderar se é realmente isso que deveríamos ter como horizonte ao buscar soluções para nossos problemas políticos, sociais e econômicos.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

GRAEBER, David. *The utopia of rules: on technology, stupidity, and the secret joys of bureaucracy*. Brooklyn: Melville House, 2015.

***RoboCop* e o resultado da eleição brasileira de 2018**

Rafaela Elaine Barbosa

Este ensaio tem como objetivo analisar o resultado da eleição brasileira de 2018, principalmente a eleição presidencial, que elegeu Jair Bolsonaro como o 38º presidente da República Federativa do Brasil. Tomando como ponto de partida o filme *RoboCop: o policial do futuro*¹, de 1987, que também foi refilmado em 2014, pretende-se mapear os discursos e cenários dessa narrativa que foram bastante utilizados pelo então candidato Bolsonaro e seus aliados². Assim, busca-se encontrar similaridades nas expressões e opiniões, sobretudo, aquelas relacionadas à segurança pública e às questões de gênero e raça e o que elas podem significar para o futuro brasileiro.

¹ *RoboCop: o policial do futuro* (*RoboCop*, Paul Verhoeven, 1987) é um filme, de ficção científica e ação. Nele, o personagem Alex Murphy, um policial dedicado, sofre uma emboscada e é dado como morto. No entanto, ele é transformado, pela OCP, uma organização privada de segurança, no Robocop, um policial robô, cujo objetivo é substituir os policiais humanos. Assim, ele busca trazer a ordem a Detroit, que sofre um colapso de violência e criminalidade. No decorrer da narrativa, Murphy vai percebendo no que foi transformado e que ele faz parte de um esquema muito maior, cuja verdadeira intenção é demolir Detroit e construir sobre ela, uma nova cidade Delta City.

² Este texto foi escrito entre setembro e dezembro de 2018, e Bolsonaro tomou posse em 1º de janeiro de 2019.

A violência de Detroit

“Quando o assunto é petróleo, as mortes acidentais não existem.” Podemos acrescentar a essa citação do escritor uruguaio Eduardo Galeano (2001, p. 11), que quando o assunto é dinheiro, também não existem mortes acidentais. E isso explica perfeitamente o que se passa em Detroit, cenário do filme sobre o qual falaremos e também nos ajuda a entender como podemos relacionar essa história com o Brasil em 2018. Detroit, a cidade do Robocop, é a cidade mais populosa do estado de Michigan, cuja boa parte da economia é voltada à indústria automobilística. Com as quedas na venda de automóveis, a cidade tão dependente do setor automobilístico, vê seus índices de desemprego e violência aumentar (FORBES, 2017) e a empresa fictícia OCP, percebendo o quanto pode lucrar com a violência e com o medo da população, se apressa a desenvolver sistemas e artifícios cada vez mais violentos para vender à população e ao poder público.

E no filme, a violência passa a ser norma e é justamente a busca pela cessão da violência que se cria um policial ciborgue, híbrido de homem e máquina. A transformação ocorre justamente após o policial Alex Murphy sofrer uma forte violência (vítima de uma emboscada, tem o corpo mutilado por armas de fogo) e ter o corpo doado (ou o que restou dele) a um programa civil-militar. Robocop foi criado para ser o policial justiceiro, para trazer segurança à sociedade, a qualquer preço, mesmo que para isso, seja necessário usar meios violentos. Vale lembrar o que Foucault diz sobre a violência, mesmo quando ela parece irracional:

A racionalidade é o que programa e orienta o conjunto da conduta humana. Há uma lógica tanto nas instituições quanto na conduta dos indivíduos e nas relações políticas. Há uma racionalidade mesmo nas suas formas mais violentas. (FOUCAULT, 2010, p. 319).

E essa racionalidade elencada por Foucault que leva à criação de Robocop e a mesma que está em sua programação é o que torna a violência e sua institucionalização tão perigosa. Ela passa a ser a norma em quaisquer situações que saiam da ‘normalidade’. Da ordem. Afinal:

O que há de mais perigoso na violência é sua racionalidade. Certamente, a violência é em si mesma terrível. Mas a violência encontra sua ancoragem mais profunda na forma da racionalidade que nós utilizamos. Pretendeu-se que se nós vivêssemos em um mundo de razão, nós nos livraríamos da violência. O que é totalmente falso. Entre a violência e a racionalidade, não há incompatibilidade. Meu problema não é o de fazer o julgamento da razão, mas o de determinar a natureza dessa racionalidade que é tão compatível com a violência. (FOUCAULT, 2010, p. 857-858).

No entanto, a organização privada que o criou é extremamente corrupta, e contra ela Robocop não pode lutar, não pode utilizar a sua violência, pois um de seus principais comandos o impede de atacar um membro do alto escalão da OCP. A justiça vale somente para alguns. A moral e os bons costumes só eram impostos ao resto da população.

É interessante destacarmos que estamos falando de um cenário norte-americano, pois isso tem um papel fundamental quando falamos do contexto brasileiro, pois os EUA são um modelo de sociedade perseguido por muitos brasileiros, fenômeno

se estabelece fortemente na década de 1950, durante o governo de Juscelino Kubistchek. Esse período se concilia com o fim da Segunda Guerra Mundial, em que os EUA começa a se afirmar como potência mundial. Aqui, no Brasil, para além das parcerias econômicas, a influência norte-americana se firma no cinema, na música, no vocabulário, enfim, na adesão ao estilo de vida, ao *american way of life*. Muitos brasileiros almejam morar nos EUA, tanto que hoje, estão morando nos Estados Unidos, 1,4 milhão de brasileiros, quase metade dos brasileiros que moram fora do Brasil (CARNEIRO, 2018).

E quando falamos de cinema, a influência norte-americana se torna ainda mais latente. Basta observar que a cada novo lançamento de *blockbuster* nos cinemas brasileiros, esses lotam e atingem altas bilheterias.

Dessa maneira, sem que os norte-americanos se apropriassem do nosso território, tivessem que vir pessoalmente até o Brasil ou destruíssem fisicamente seus habitantes, como no passado fizeram os portugueses, passamos a sofrer quase o mesmo processo de invasão, dominação e colonialismo cultural experimentado pelos indígenas após 1500. Tratava-se agora de uma “invasão teleguiada”, sem a presença do invasor, que, mesmo lá da América do Norte, fazia chegar até nós seus produtos culturais. (ALVES, 2012, p. 21).

E nessa luta de bem contra o mal, tão bem incorporada por Robocop, em que o ‘bem’ sempre vence, mesmo que alguns inocentes morram, afinal “melhor nunca significa melhor para todos” (ATWOOD, 2017, p. 184) os EUA foram, sobretudo, por meio da linguagem do cinema se apresentando como uma sociedade justa, em que todos têm a possibilidade prosperar, com

valores morais acima de quaisquer país, mesmo que para isso, alguns tenham que sucumbir.

Nessa perspectiva, além de um objeto, elas compraram também uma imagem – a de uma sociedade moderna, no sentido tanto de pujança industrial e prosperidade econômica, quanto de adoção de determinados comportamentos e valores que assinalavam um estilo de vida: o *American way of life*. Afinal, não se deve esquecer que o objetivo das malogradas saias era operar um simulacro das estrelas de cinema. (SILVA FILHO, 2000, p. 130).

É interessante notar que *RoboCop: o policial do futuro*, considerado uma distopia, pois aborda acontecimentos ocorridos num futuro próximo, tenha tanta proximidade com o tempo presente. Aliás, distopias não inventam nada. Servem como um anúncio, um alerta, do que pode estar por vir.

O romance distópico pode então ser compreendido enquanto aviso de incêndio, o qual, como todo recurso de emergência, busca chamar a atenção para que o acontecimento perigoso seja controlado, e seus efeitos, embora já em curso, sejam inibidos. (HILÁRIO, 2013, p. 202).

Assim, essas distopias não estão tão longes de nossa realidade, discursos como ‘bandido bom é bandido morto’, ‘direitos humanos para humanos direitos’³, por exemplo, endossam que a violência é cabível, aceitável e até necessária em algumas situações. Aliás, muitos conservadores têm se aproveitado do medo e do desconhecimento dos brasileiros para

³ Expressões como essas têm se multiplicado nos discursos dos candidatos, sobretudo daqueles ligados à segurança pública e propõem quase como um retorno à Lei do Talião, do Código de Hamurabi, ‘olho por olho, dente por dente’.

assumirem o poder no Congresso e assim, aprovarem projetos e leis que os beneficiem.

“Vivo ou morto, você vem comigo!”

A frase emblemática acima é dita por Robocop no momento de uma abordagem a assaltante num posto de gasolina. A partir desse momento, Alex Murphy começa a se lembrar do que lhe aconteceu e começa a reconstrução de seu passado. A frase resume bem o que tem sido a segurança pública no Brasil nos últimos anos.

O Brasil não possui uma política de prevenção à violência. Ou um sistema de inteligência que permita a investigação dos crimes e busque identificar as suas causas. Também não possui uma política de reeducação penitenciária, a fim de devolver a pessoa que comete crimes com perspectivas de se integrar na sociedade. Claro que há boas iniciativas isoladas, mas são muito poucas. A única estratégia de segurança pública visível nos noticiários é o combate ao crime, baseado em operações policiais violentas, em áreas periféricas e, muitas vezes, com pessoas inocentes mortas.

Aproveitando-se desse discurso de medo, Jair Bolsonaro explora a insegurança das pessoas e durante sua campanha eleitoral, trouxe propostas como a redução da maioria penal, o aumento de penas para determinados tipos de crimes, fim de indultos, facilitação do porte a arma, castração química para condenados por estupro. Esse discurso foi ainda mais embasado

após o atentado que Bolsonaro sofreu, no dia 6 de setembro de 2018 (BBC, 2018), durante um ato de campanha em Juiz de Fora, MG.

Parafraseando Angela Davis (2018), podemos falar em uma ‘ideologia da segurança’ na qual, em troca de se sentirem seguras, as pessoas abrem mão de seus direitos, como no caso de uma moradora da cidade Treze de Maio, em Santa Catarina, a cidade com o maior porcentual de votos para Jair Bolsonaro, que afirmou à BBC: “para as pessoas de bem, um toque de recolher às 9 horas da noite e todos estarem em casa, para mim, é o ideal” (LISSARDY, 2018, p. 1). Essas pessoas não percebem o que há por trás desses discursos, deixando de ver os tentáculos do capitalismo que agem durante a militarização de um país. No Brasil, por exemplo, durante a ascensão de Bolsonaro à presidência, as ações da Taurus, fabricante de armas, subiram 140% (PEREIRA, 2018). Angela Davis (2018) traz em seu livro *A liberdade é uma luta constante* o quanto as empresas privadas de segurança têm lucrado nos EUA com os discursos de luta contra o terror e na administração de penitenciárias.

À medida que a economia se torna cada mais militarizada, os empregos são devorados. A militarização crescente da economia é uma das maiores causas de desemprego e dos níveis escandalosos da falta de trabalho para pessoas negras. [...] 1 bilhão de dólares gastos em armas produzem 22 mil empregos, mas o mesmo 1 bilhão de dólares produziria até 54 mil empregos em hospitais e 72 mil empregos em educação. A população negra - em particular, as mulheres negras - que procura em massa empregos na área de educação e saúde é especialmente afetada pela militarização da economia. (DAVIS, 2018, p. 66).

Considerando que a educação é uma das armas contra o aumento da criminalidade, sobretudo entre os jovens em situação vulnerável, investir em educação não mantém os jovens afastados do crime, como também proporciona mais empregos para essa população. Além disso, tanto no Brasil, como nos EUA, é sabido que as ações policiais tendem a visar à população negra, seja porque são as maiores vítimas fatais, por serem grande parte da população que mora nas comunidades onde ocorrem as operações policiais, seja porque são muitas vezes tratadas como suspeitas, sofrendo revistas e invasões à propriedade truculentas.

Após a abolição da escravatura, o racismo, a discriminação e a segregação geográfica dos grupos raciais bloquearam os principais canais de mobilidade social ascendente, de maneira a perpetuar graves desigualdades raciais e a concentração de negros no extremo inferior da hierarquia social. (HASENBALG, 2005, p. 233).

E assim cabe que destacar o encarceramento em massa de pessoas negras. Se no Brasil,

53% da população é negra, dentro das cadeias 64% das pessoas presas são negras. Entre as mulheres, esse número ainda é maior 68% das mulheres encarceradas são negras, e 3 em cada 10 não tiveram julgamento, consideradas presas provisórias. 50% não concluíram o ensino fundamental e 50% são jovens, em torno de 20 anos. (BORGES, 2018, p. 91).

Quem fica preso, por que e como ficam alojados essas pessoas diz muito sobre a realidade de um país. Segundo Foucault (2012, p. 9):

A instituição prisão é, de longe, um iceberg. A parte aparente é a justificativa: “É preciso prisões porque há

criminosos”. A parte escondida é o mais importante, o mais temível: a prisão é um instrumento de repressão social. Os grandes delinquentes, os grandes criminosos não representam 5% do conjunto dos prisioneiros. O resto é a delinquência média e pequena. Essencialmente, pessoas de classes pobres.

Os discursos do presidente eleito, se colocados em prática, tendem a fortalecer um sistema já tão injusto. Sem políticas e projetos que estudem e previnam a criminalidade, sobretudo, que busquem punir os grandes criminosos e que ofereçam alternativas de reinserção da pessoa egressa do sistema penitenciário à sociedade, não haverá mudanças. Somente um aprofundamento do encarceramento em massa e assassinato de pessoas negras e pobres. Vivo ou morto, negro e pobre, você vem comigo.

“Esses marginais vermelhos serão banidos de nossa pátria!”

Essa foi uma das frases inflamadas ditas por Bolsonaro em uma fala transmitida via celular, aliás como boa parte de sua campanha, para apoiadores que estavam na Avenida Paulista, em São Paulo, no dia 21 de outubro de 2018. Além dessa fala, foram prometidas outras ações, como tipificar as ações do Movimento dos Sem-Terra e do Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto como terroristas, fortalecer as Forças Armadas, enviar os apoiadores do Partido dos Trabalhadores para a ‘ponta da praia’, local conhecido onde opositores da ditadura eram fuzilados

(VEJA, 2018). O discurso foi ovacionado por aqueles que estavam na avenida paulistana.

Mais tarde, percebendo o choque que suas palavras causaram, principalmente na mídia, Bolsonaro abrandou o discurso e disse que foi invadido pelo calor do momento. No entanto, isso é um aviso do que pode estar por vir, com Jair Bolsonaro na presidência, pois o que realmente assusta não é somente o discurso proferido pelo então candidato, mas a conivência e até mesmo exaltação de quem ouvia naquele momento. Remetendo a célebre frase de Martin Luther King: “O que me assusta não é o grito de ódio dos maus, mas o silêncio dos bons”. E sabemos que logo serão enquadrados como marginais vermelhos quaisquer um que se opunham às medidas no poder.

Não quer dizer que quem se opunha aos sistemas de opressão, corrupção e injustiça no Brasil estava seguro antes de Bolsonaro assumir a presidência. O Brasil é um dos países mais perigosos para líderes comunitários, defensores ambientais, jornalistas. Mas quando temos um presidente que endossa e apoia essas perseguições, tornamo-las legítimas.

Nesse contexto, vale lembrar Marielle Franco. Mulher, negra, lésbica, nascida e criada no Complexo da Maré, socióloga, feminista, defensora dos direitos humanos, uma das vereadoras mais votadas na eleição de 2016 na cidade do Rio de Janeiro. Em março de 2018, Marielle denunciava os abusos cometidos pelos policiais e membros das Forças Armadas durante a intervenção federal decretada no Rio de Janeiro, proposta pelo presidente

Michel Temer, quando foi executada na região central do Rio de Janeiro ao sair de um evento intitulado *Mulheres negras movendo estruturas*, realizado na Lapa. Até hoje (dezembro de 2018), seus assassinos e mandantes não foram identificados (EL PAÍS, 2018).

Marielle representa tudo que a OCP de Detroit e o Brasil de Bolsonaro e seus entusiastas repelem. Negra, lésbica, oriunda da comunidade da Maré, contra a militarização constante imposta aos seus. Marielle Franco é um exemplo de que não devemos aceitar essas respostas fáceis e prontas que tendem a punir os que mais sofrem. Que como propõe sua dissertação de mestrado, não podemos reduzir realidades complexas em siglas, cifras, punições e banimentos (FRANCO, 2014).

Como Angela Davis afirmou em um discurso durante palestra, na Universidade Federal da Bahia, em 27 de julho de 2017: “quando as mulheres negras se movem, toda a estrutura política e social se movimenta na sociedade” (DAVIS, 2017, p. 9), já que o movimento das mulheres negras desestrutura e desestabiliza as rígidas e consolidadas relações desiguais de poder do sistema capitalista, e assim foi com Marielle.

E agora? Tudo está perdido? Ou há algo que possamos fazer para evitar uma aproximação ainda maior entre *RoboCop: o policial do futuro* e o Brasil a partir de 2019? Segundo Boaventura Sousa Santos, hoje a resistência é a única alternativa. Mas não é uma resistência cega. E esse é o desafio. Resistir por duas vias.

A tragédia atual do Brasil é que hoje essas forças (as instituições) não podem ser consideradas parceiras fiáveis de luta por uma democracia minimamente credível, uma democracia que saiba se defender de sucessivos golpes institucionais, os quais pela frequência configuram a ideia de um golpe continuado [...] E não podem ser parceiras fiáveis por todas as conivências, omissões que revelaram com as forças golpistas, tanto nacionais e como internacionais. [...] Implica agir como se a democracia estivesse funcionando com a mínima consistência, sabendo de antemão que não está. (SANTOS, 2018, p. 20).

E ao mesmo tempo em que seguimos vigilantes com democracia, ou que resta dela, precisaremos nos unir. Buscar o que nos une, e não se ater tanto em nossas diferenças. Seja nos movimentos de esquerda, nos movimentos feministas, no movimento negro, no movimento LGBTQ+, no movimento indígena, enfim, em todos que lutam e terão que seguir lutando contra as injustiças sociais. Precisaremos deixar de lado as diferenças nesse momento, ou seremos sucumbidos por elas. Pois os discursos atuais não promovem o fim de democracia ou da liberdade, assim como os discursos da OCP também não. Eles justamente falam de uma vontade da maioria, que diz querer um país mais livre e seguro.

Em vez de promoverem ditaduras, apresentam-se como promotores de democracia, uma democracia esvaziada de qualquer potencial popular, de inclusão social ou de prioridade do interesse nacional. Trata-se de uma democracia que se afirma como libertária, inimiga da intervenção do Estado, obediente às exigências do mercado, ou seja, do capital, por meio dos setores dirigentes do capital (hoje, o financeiro) e sobretudo, aberta à pilhagem das riquezas naturais do país. (SANTOS, 2018, p. 15).

Então, se trata de entender e questionar o que realmente está por trás de discursos como o de Bolsonaro e da OCP. Não nos bastará somente denunciar e resistir contra essas falas, ações e seus resultados. Há uma razão envolvida. E neste momento, no Brasil, a maior razão envolvida é o fortalecimento do capital e de uma elite que não superou as conquistas de direitos civis pelas populações mais vulneráveis nos últimos dezesseis anos.

Aqueles que resistem ou se rebelam contra uma forma de poder não poderiam contentar-se com a denúncia da violência ou a crítica a uma instituição. Tampouco basta culpar a razão em geral. O que é preciso questionar é a forma de racionalidade envolvida. (FOUCAULT, 2010, p. 980).

Nós precisaremos seguir resistindo, denunciando e lutando, porque não nos resta outra opção. Precisarão de nós. Nos espaços públicos, nas universidades, nas ruas, nas escolas... Não é possível dizer o que acontecerá nos próximos anos, somente que precisaremos ficar alertas. Pois como diz Angela Davis: “A liberdade é uma luta constante”. E precisamos sonhar com um “futuro mais humano - futuro de justiça, igualdade e paz. E se desejamos realizar esse sonho, devemos nos levantar e falar.” (DAVIS, 2018, p. 146). E lutar, para que as distopias como *RoboCop: o policial do futuro* não se tornem realidades absolutas no território brasileiro.

Referências

ALVES, J. *A invasão cultural norte-americana*. São Paulo: Moderna. 2012.

ATWOOD, M. *O conto da aia*. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BBC. Bolsonaro diz estar bem e se recuperando: o que se sabe sobre o ataque. *BBC News Brasil*, 07 set. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45441883>. Acesso em: 02 dez. 2018.

BORGES, J. *O que é encarceramento em massa?*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

CARNEIRO, R. Mais de 1 milhão de brasileiros vivem nos EUA, segundo o Itamaraty. *Época Negócios*, 16 ago. 2018. Mundo. Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Mundo/noticia/2018/08/mais-de-1-milhao-de-brasileiros-vivem-nos-eua-segundo-o-itamaraty.html>. Acesso em: 30 nov. 2018.

DAVIS, A. *A liberdade é uma luta constante*. São Paulo: Boitempo, 2018.

DAVIS, A. *Mulheres, cultura e política*. São Paulo: Boitempo, 2017.

EL PAÍS. Caso Marielle Franco. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/tag/caso_marielle_franco. Acesso em: 20 ago. 2018.

FORBES. 10 cidades norte-americanas mais perigosas. *Forbes*, 28 jun. 2017. Listas. Disponível em: <https://forbes.com.br/listas/2017/06/10-cidades-norte-americanas-mais-perigosas/#foto9>. Acesso em: 20 nov. 2018.

FOUCAULT, M. *Ditos e escritos IV: estratégia, poder-saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. São Paulo: Edições Graal, 2010.

FRANCO, M. *UPP - a redução da favela a três letras: uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro*. 2014. 134 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Administração, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/2166/1/Marielle%20Franco.pdf>. Acesso em: 05 fev. 2020.

GALEANO, E. *Dias e noites de amor e de guerra*. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2001.

HASENBALG, C. A. *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

HILÁRIO, L. C. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 201-215, 2013.

LISSARDY, G. Jair Bolsonaro: la devoción por el candidato ultraderechista en Treze de Maio, el pueblo de Brasil en el que más del 80% lo apoya. *BBC News Mundo*, 24 oct. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-45961435>. Acesso em: 25 nov. 2018.

PEREIRA, V. Ação de fabricante de armas Taurus salta 140% em 1 mês; é efeito Bolsonaro?. *UOL Economia*, 21 set. 2018. Disponível em: <https://economia.uol.com.br/cotacoes/noticias/redacao/2018/09/21/bolsonaro-eleicoes-aurus-salto-acao-fabricante-de-armas-bolsa.htm>. Acesso em: 03 nov. 2018.

SANTOS, B. S. *Esquerdas do mundo: uni-vos*. São Paulo: Boitempo, 2018.

SILVA FILHO, A. L. M. e. *Na senda do moderno: Fortaleza, paisagem e técnica nos anos 40*. 2000. 238 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

VEJA. “Esses marginais vermelhos serão banidos de nossa pátria”, diz Bolsonaro. *Veja*, 22 out. 2018. Brasil. Disponível em:

<https://veja.abril.com.br/brasil/esses-marginais-vermelhos-serao-banidos-de-nossa-patria-diz-bolsonaro/>. Acesso em: 30 nov. 2018.

Terry Gilliam no País das Maravilhas

Dirce Waltrick do Amarante

Em 1985, estreava o filme *Brazil*, dirigido pelo norte-americano Terry Gilliam e escrito por ele em conjunto com o britânico Charles Mckeown e o dramaturgo inglês de origem checa Tom Stoppard. Trata-se de uma distopia à moda *1984*, romance de 1949, do escritor inglês George Orwell. É difícil não pensar na relação do livro com o filme; afinal, *Brazil* ressurgiu um ano depois da data em que se passa a ficção de Orwell e parece comprovar que o escritor inglês era de fato um visionário, pois, transcorridos quase quarenta anos, as questões levantadas por Orwell (2009) continuavam atuais.

Só para contextualizar, em 1985, ainda tínhamos o muro de Berlim separando Berlim Ocidental de Berlim Oriental, ou seja, ainda não havia ocorrido a reunificação da Alemanha, que estava dividida em Alemanha Ocidental (República Federal da Alemanha) e Alemanha Oriental (República Democrática Alemã); China e outros países continuavam sob forte controle governamental; e a Perestroika (que em russo significa reconstrução ou reestruturação e parecia querer abrir o fechado regime comunista russo, ainda era muito incerta) e a Guerra Fria persistia.

No Brasil, vivíamos mudanças lentas. Depois de dois anos do movimento das Diretas Já, tivemos, em 1985, eleições indire-

tas com candidatos que eram civis. As eleições diretas para presidente da República só vieram a ocorrer em 1989.

O título do filme de Gilliam não nasceu, contudo, dessas contingências históricas. Numa das muitas entrevistas que deu, o diretor revelou que o título *Brazil*, que seria originalmente *1984½*, surgiu quando ele e alguns amigos estavam numa praia em nada ‘paradisíaca’ da fria Inglaterra, com areia escura e enormes cargueiros. Olhando para essa terra desolada, eles ouviram no rádio a alegre canção *Aquarela do Brasil*, que, aliás, nada tinha a ver com o cenário onde eles estavam.

É interessante pensar que os anos seguintes, com a abertura dos países do Leste Europeu, a queda do muro de Berlim e a tentativa de encontrar um caminho para o fim da guerra fria, pareciam querer desmentir o futuro sombrio profetizado tanto por *Brazil* como por outras distopias do século XX.

Em 1989, Ben Pimlott concluiu, acerca de *1984*, que

a suposta advertência contida no livro estava completamente equivocada no seu intervalo de tempo (não houve, até aqui, uma terceira guerra mundial ou uma revolução ocidental e os sistemas totalitaristas são hoje menos, e não mais, comuns do que quarenta anos atrás) [...] (PIMLOTT, 2009, p. 382).

O mesmo se poderia dizer do filme de Gilliam, mas eis que, por volta de meados da primeira década dos anos 2000, essas distopias ressurgem com renovado interesse e como prova de que, talvez, esses autores não estivessem tão enganados assim.

Quem parece que se enganou foi Pimlott, ao esquecer que a história é cíclica e espiral, como lembra Vico (2008). Cíclica, porque características de determinados períodos se repetem; espiral, porque nunca se repetem de forma igual. Em pleno século XXI, o muro, tão sonhado por Donald Trump para separar o México dos Estados Unidos, parece, por exemplo, ser a versão contemporânea da Grande Muralha da China, construída para manter o território chinês a salvo de invasões de grupos estrangeiros; ou do muro de Berlim, para separar os interesses do Leste e do Oeste.

Entre os muitos universos distópicos que *Brazil* traz à tona, não podemos nos esquecer da ficção de Franz Kafka. Como não comparar Sam Lowry (protagonista do filme, representado pelo ator e cantor britânico Jonathan Pryce) com K. (protagonista do romance *O processo*, do escritor tcheco)? K. e Lowry são funcionários públicos (aliás, como não ser um funcionário público numa sociedade estatizada?), que sem mais nem menos se veem processados por um crime do qual eles mesmos não sabem exatamente do que se trata. A propósito do crime de Lowry, parece que sua única transgressão foi ter se apaixonado pela mulher errada. Nesse sentido, muitos críticos afirmam que *Brazil* seria na verdade um filme de amor.

Mas não é só isso que une a ficção de Kafka à de Gilliam; ambas retratam um mundo engessado pela burocracia. Papéis, carimbos, documentos são o retrato de uma sociedade que vê seus pares com desconfiança, que coloca a burocracia acima dos valores humanos, acima da cidadania. Já nas primeiras cenas de *Brazil*, a paz cotidiana de uma família é abalada quando o mari-

do é arrastado para fora de sua casa por agentes do governo, sem maiores esclarecimentos, e sua mulher, em choque, se vê obrigada a assinar documentos para comprovar... O que mesmo? Ela não sabe.

Até mesmo para consertar um ar-condicionado, o protagonista de *Brazil* tem que preencher um complexo formulário.

De certa forma essas situações parecem ser bastante cotidianas no nosso 'Brasil lindo e trigueiro', no qual funcionários de um hospital só atendem o paciente se ele tiver em mãos sua carteira de saúde, sua identidade, e se preencher a ficha cadastral etc. Deixe-me citar um exemplo: um dia tivemos a Portaria n. 763, de 20 de julho de 2011, do Ministério da Saúde, a qual determinava que:

Considerando a necessidade da expansão de identificação dos usuários das ações e serviços de saúde, resolvem: Art. 1º O preenchimento do número do Cartão Nacional de Saúde (CNS) do usuário será obrigatório para o registro dos procedimentos ambulatoriais e hospitalares nos sistemas de informação do Ministério da Saúde, conforme o disposto no Anexo a esta Portaria. Parágrafo único. Será facultativo o preenchimento do CNS para o registro das internações e dos atendimentos ambulatoriais autorizados por meio de Autorização de Procedimentos de Alta Complexidade (APAC), cujo Caráter de Atendimento seja o de número 02, 03, 04, 05 ou 06, descritos no Anexo desta Portaria, e que tiverem como Motivo de Saída, de acordo com o Art. 5º da Portaria 719/SAS/MS: a) 4.1 - Com Declaração de Óbito fornecida pelo médico assistente; b) 4.2 - Com Declaração de Óbito fornecida pelo Instituto Médico Legal (IML); e c) 4.3 - Com Declaração de Óbito fornecida pelo Serviço de Verificação de Óbito (SVO). (BRASIL, 2011, p. 1).

Pergunto-me se interessaria a algum mortal ter a Carteira Nacional de Saúde.

A Portaria foi revogada em 2012, mas o simples fato de um dia ela ter vigorado já é espantoso. Fato é que todo esse palavreado labiríntico, que remete a ele mesmo, é alienante e obscurece a finalidade maior do Ministério da Saúde, que deveria ser a de atender o cidadão e preservar sua integridade física, tenha ele preenchido ou não a Carteira Nacional de Saúde. O cartão dá ao indivíduo um número e esse número faz com que ele perca sua individualidade e ajuda a transformar a sociedade em massa amorfa.

Quando Lowry é promovido, não é seu nome que consta na porta de seu novo escritório, mas letras e números, uma espécie de Sistema Integrado de Administração de Pessoal (SIAPE) que identifica quem trabalha aqui na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

O mundo imaginado por Gilliam é também aquele em que a tecnologia é usada sem reflexão, vista “como algo em si mesmo, um fim em si mesmo, uma força própria, esquecendo que ela é a extensão do braço dos homens”, como diria Theodor Adorno (1995, p. 132). Obviamente, a falta de reflexão do homem acerca da tecnologia faz com que ele a trate não como um “meio dirigido à autoconservação da espécie humana” (ADORNO, 1995, p. 132), mas como uma força própria que nada tem a ver com a melhoria da vida das pessoas. Adorno fala que a fetichização da tecnologia leva uma pessoa que projeta “um sistema ferroviário para Auschwitz com maior rapidez e fluência a esquecer o que acontece com essas vítimas em Auschwitz” (ADORNO, 1995, p. 133).

Mais uma vez vale destacar Franz Kafka que, na novela *Na colônia penal*, descreve friamente a eficácia de máquina de tortura.

Há muitas cenas em *Brazil* que mostram a tecnologia sendo usada sem grandes reflexões, mas, em se tratando de Gilliam (um dos membros do grupo de comédia britânica Monty Python), não poderíamos esperar que ele não colocasse uma pitada de humor *nonsense* nessa questão: o café da manhã feito totalmente automatizado de Lowry mais o atrapalha do que ajuda – sua torrada fica mole, o café que deveria cair dentro da caneca se espalha para todos os lados. A cozinha de Lowry se parece muito com a casa moderna e tecnológica do filme *Meu tio* (*Mon oncle*, 1958), de Jacques Tati.

Já que mencionei o *nonsense*, vale lembrar que esse ‘gênero’ literário ganhou relevância na Inglaterra vitoriana, tendo como pais os ingleses Lewis Carroll e Edward Lear. Era uma época de grandes descobertas tecnológicas e, em 1851, muitas delas foram expostas no Palácio de Cristal, uma construção erguida no Hyde Park, em Londres, para abrigar o que ficou conhecido como a Grande Exposição, que nada mais era do que ‘A Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações’. Carroll e Lear fizeram uma crítica mordaz a muitas dessas invenções, que consideravam sem o menor sentido prático.

No livro *Sílvia e Bruno* (1889), de Lewis Carroll, por exemplo, uma das personagens é um respeitado cientista que, entre as

muitas de suas invenções, cita um teatro à prova de fogo, ou seja, onde ninguém morre queimado. Explica o cientista:

‘Nossos teatros são todos *subterrâneos*. Em cima, são construídos grandes reservatórios de água. Quando começa um incêndio, as torneiras são abertas e, num minuto, o teatro é inundado: a água chega até o teto! Assim, o fogo se extingue!’. ‘E o público também’, retruca Sílvia, mas o cientista logo põe uma pá de cal na conversa afirmando ser esse “um problema irrelevante” (CARROLL, 1997, p. 211).

Da Inglaterra vitoriana para cá, muitas outras invenções foram criadas, algumas tão *nonsense* quanto a do cientista de Carroll. *Brazil* é sem dúvida uma crítica à tecnologia criada e usada sem reflexão, que não ajuda o homem, mas acaba por atrapalhá-lo. Saindo da ficção, diria que, aqui na nossa Universidade (UFSC), temos alguns exemplos de que a tecnologia pode prejudicar nosso dia a dia. Quem nunca se perdeu no *site* do Sistema Integrado de Gerenciamento de Projetos de Pesquisa e de Extensão (Sigpex) que, aliás, tem a mesma função da Plataforma Lattes? Ao preencher formulários dos muitos *sites* institucionais, quem nunca perguntou ao colega, assim como Lowry pergunta ao seu amigo, como resolver um erro ‘IRT/3’?

Ainda neste país tropical, houve recentemente uma grande polêmica quando uma pesquisa ‘comprovou’ que o ensino de Sociologia e de Filosofia estaria prejudicando o ensino de Matemática (BRASIL, 2018). Pergunto o que fazer com álgebras e logaritmos sem uma reflexão sobre o seu potencial prático para a humanidade. Sem Filosofia e Sociologia, estamos fadados, a meu ver, a

construir teatros como aquele mencionado pelo ilustre cientista de *Sílvia e Bruno*.

Outras características da literatura *nonsense* estão presentes em *Brazil*. No filme, a moda, completamente estapafúrdia, é aceita sem grandes contestações pelas personagens que as usam. A mãe de Lowry, com um sapato na cabeça, lembra muito as personagens de Edward Lear que se vestem de forma extravagante. Num limerique¹ de Lear (2004, p. 1) lê-se que

“Havia um velho de Lisboa
Que usava bela coroa
De lagostins e especiarias, ratazanas e cebolas frias,
Esse raro velho de Lisboa”.

Figura 1 – Personagens do limerique e do filme



Fonte: Lear (2004) com *frame* do filme.

Ao usarem os sapatos na cabeça, as personagens de *Brazil* revelam, de certa forma, que seus pés e seus cérebros teriam a mesma função, ou seja, não de pensar, mas de se mover apenas, de seguir em frente. É, portanto, por serem ‘descerebradas’ que

¹ As traduções de limeriques de Edward Lear são de minha autoria.

as personagens não se abalam quando, por exemplo, terroristas explodem parte de um restaurante deixando muitos mortos e feridos. Mais uma vez, o filme faz uma crítica à sociedade anestesiada que não se abala com nada.

Brazil destaca ainda a luta da sociedade contra a individualidade. Sempre que uma personagem foge do padrão estabelecido pela sociedade, ela é punida. Diríamos que essa característica é típica de regimes autoritários; mas, se olharmos ao redor, mesmo nas nações mais liberais, veremos que a sociedade ainda determina o padrão que deve ser seguido pela maioria.

A literatura nonsense de Carroll e Lear também refletiu sobre essa questão. Nos limeriques (poemas de quatro ou cinco versos, conforme disposição gráfica, sempre acompanhados de ilustrações do próprio autor) de Lear, ‘eles’ representam a sociedade que está sempre em luta com o indivíduo. De modo que, quando alguém se destaca do grupo social, ele é espancado, apedrejado etc.:

Figura 2 – Outro limerique e cena do filme



Fonte: Lear (2004) com *frame* do filme.

A ilustração acompanha o limerique abaixo:

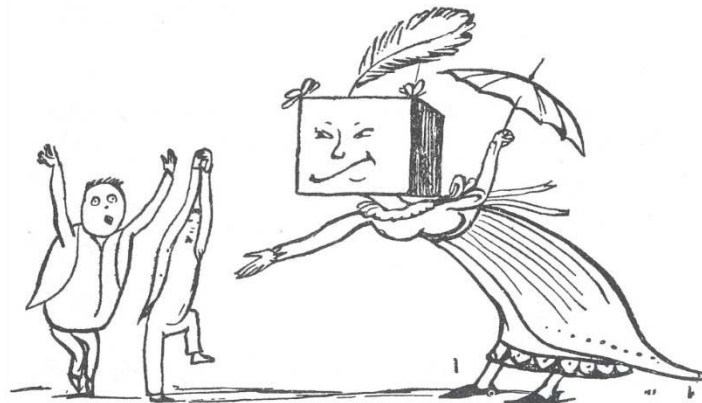
“Havia um cidadão de Ontário,
Que fez desagradável comentário;
Mas eles disseram de repente: “Não vês que és um demente,
Obnóxio cidadão de Ontário!”

A respeito da violência, Terry Gilliam admitiu:

Eu não conseguia fazer coisas lindas, articuladas, extremamente adoráveis, só sabia trabalhar com grosseira. Minhas ideias eram sempre violentas, de uma forma ou de outra. Acho que eu estava frustrado na época. Desde o começo, o pé que descia esmagava tudo – eu só criava coisas bonitas para destruí-las. Várias animações eram sobre isso, sobre coisas doces, como carrinho de bebê, até que vinha uma senhora olhar a criança e era devorada. Era tudo assim. Eu estava numa fase de aniquilação, e era engraçado. Esse tipo de violência sempre me pareceu muito engraçado. Além disso, na época, o mundo era muito antiviolência, por causa da guerra do Vietnã (MONTY PYTHON, 2017, p. 240).

Gilliam parecia querer chocar a sociedade e, nesse sentido, suas personagens também dialogam com muitas outras de Lear que, por se comportarem deliberadamente de maneira oposta à que a sociedade espera delas, provocam espanto e rejeição, quando não são espancadas, como disse acima:

Figura 3 – Edward Lear



Fonte: Lear (2004)

Cabe lembrar ainda que as regras sem sentido que as personagens de *Brazil* têm que obedecer mais parecem com as regras impostas pelo Rei em *Alice no País das Maravilhas*: “Regra Quarenta e Dois.”, diz o Rei no capítulo *O depoimento de Alice*, “Todas as pessoas com mais de um quilômetro e meio de altura devem se retirar do tribunal” (CARROLL, 2009, p. 140).

Todas essas situações absurdas estão presentes não só no *nonsense*, mas também nas ficções distópicas. Aliás, muitos acreditam que *Alice no país das maravilhas* seja distopia.

Ao despertar de um pesadelo, Alice deixa para trás o mundo repressivo da Rainha de Copas. De fato, a menina parece encontrar segurança e paz na sua vida real sob o comando da Rainha Vitória. Ao contrário de Alice, Sam Lowry, acordado, vive um pesadelo (sua mãe se parece muito com a Rainha de Copas) e, dormindo, sonha com sua Utopia (sua ‘ilha’ ideal, feliz e pacífica).

Mas hoje vivemos uma época de utopias ou de distopias? Para Zygmunt Bauman, vivemos em tempos de retrotopia, que tem seu cerne na nostalgia, no desejo de um passado não como ele realmente era, mas como o imaginamos. Segundo a professora de Literatura de Harvard, Svetlana Boym, “o perigo da nostalgia é que ela tende a confundir o lar verdadeiro com o lar imaginado” (BOYM apud BAUMAN, 2017, p. 9). A retrotopia é a visão instalada no “passado perdido/roubado/abandonado, mas que não morreu” (BAUMAN, 2017, p. 10). Não sem motivo vemos renascerem ideias que considerávamos até pouco tempo absurdas como, por

exemplo, a volta do governo militar no Brasil, os fechamentos de fronteiras etc.

Quanto ao filme *Brazil*, o fato é que ele parece nunca ter saído de cartaz neste ‘país tropical, abençoado por Deus e bonito por natureza’, cuja utopia talvez devêssemos afirmar que foi passageira, que a distopia foi duradoura e a retrotopia é uma realidade atual.

Referências

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

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

BRASIL. Ministério da Saúde. *Portaria n° 763, de 20 de julho de 2011*. (Revogada pela POC SAS/MS n° 3 de 19.03.2012). Dispõe acerca do preenchimento do número do Cartão Nacional de Saúde do usuário no registro dos procedimentos ambulatoriais e hospitalares. Disponível em: http://bvsmis.saude.gov.br/bvsmis/saudelegis/se/2011/prt0763_20_07_2011.html. Acesso em: 21 jan. 2020.

BRASIL. Ministério do Planejamento, Desenvolvimento e Gestão. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Efeitos da inserção das disciplinas de Filosofia e Sociologia no ensino médio sobre o desempenho escolar. *Texto para discussão*, 2384, abr. 2018. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/TDs/td_2384a.pdf. Acesso em: 21 jan. 2020.

CARROLL, Lewis. *Algumas aventuras de Sílvia e Bruno*. Tradução: Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LEAR, Edward. *More nonsense: pictures, rhymes, botany, etc.* [S.l]: Project Gutenberg, 2004. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/13648/13648-h/13648-h.htm>. Acesso em: 21 jan. 2020.

MONTY PYTHON. *Monty Python: uma biografia escrita por Monty Python*. Tradução: Stephanie C. L. Fernandes. Santos: Realejo Livros, 2017.

ORWELL, George. *1984*. Tradução: Alexandre Hubner e Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PIMLOTT, Bem. Posfácio (1989). In: ORWELL, George. *1984*. Tradução: Alexandre Hubner e Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VICO, Giambattista. *Ciência nova*. São Paulo: Ícone Editora, 2008.

Brazil: o filme

Daniel Medeiros

Extensamente explorado pelo gênero de ficção científica, o conceito de utopia é normalmente associado à ideia de uma suposta sociedade – muitas vezes imaginária – que vive e funciona em harmonia; uma sociedade perfeita. Etimologicamente, o termo tem origem grega, significando tanto ‘lugar nenhum’ quanto ‘bom lugar’ (GASI, 2014a). Ou seja, utopia "significa a criação de um mundo ideal, fantástico, tão perfeito que não necessariamente existe ou existirá na realidade" (GASI, 2014a, p. 1).

Diametralmente oposto a este conceito está a distopia, que se refere a uma sociedade imperfeita, na qual nada funciona conforme deveria. Assim como aconteceu com a utopia, o gênero de ficção científica já explorou esse conceito de maneira extensa, normalmente associando-o à visão pessimista de um futuro imperfeito. Aliás, um dos principais medos da ficção científica em relação ao futuro é que este acabe por exponenciar os problemas atuais da nossa sociedade. “Se aquilo que é passado é tido como adquirido, aquilo que há de vir é motivo de inquietação e, muitas vezes, suspeita e preocupação – daí as distopias” (NOGUEIRA, 2010, p. 29).

Existem, até mesmo, subdivisões de distopias, como a distopia totalitarista (exemplificada por filmes como *1984* (*Nineteen Eighty-Four*, Michael Radford, 1984)); tecnológica (como em *Blade Runner*, *O Caçador de Andróides* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982)); pós-apocalíptica (franquias *Mad Max* (1979 – 2015) e *Planeta dos Macacos* (*Planet of the Apes*, 1968 – 2017)); criminosa (*Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971)); alienígena (*Vampiros de Almas* (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956)); corporativa (*RoboCop: O Policial do Futuro* (*RoboCop*, Paul Verhoeven, 1987)); entre outras (GASI, 2014b). Embora esses elementos não sejam fixos e únicos – uma obra pode apresentar mais de um tipo de distopia –, é comum que um tipo sempre se destaque em relação aos demais. Sendo assim, apesar de o clássico *Brazil: O Filme* (*Brazil*, 1985), dirigido por Terry Gilliam, apresentar elementos do que seria uma distopia totalitarista, sua subdivisão é ainda menos comum: a da distopia burocrática.

A distopia burocrática de *Brazil: o filme*

Gilliam começou a trabalhar no roteiro em 1979, influenciado por um livro que ele leu. O livro em questão falava sobre como, na Idade Média, as pessoas que eram acusadas de bruxaria tinham que pagar pelas custas dos seus processos e até mesmo pagar antecipadamente pela sua própria execução (PELAN, 2017). Essa questão burocrática tornou-se o tema central do fil-

me, à medida que o roteiro foi desenvolvido. Esse processo, porém, foi longo. Mesmo contando com a ajuda de Charles McKeown e Tom Stoppard, além de uma participação não creditada de Charles Alverson, o roteiro demorou seis anos para ser finalizado – mas, como Gilliam viria a descobrir, este seria o menor dos seus problemas.

A trama se passa em uma cidade sem nome, situada em local desconhecido, numa época que pode ser definida como futuro com visual retrô. Lá, toda a sociedade é controlada por diferentes setores e uma infinidade de funcionários. Quanto mais alto for o setor onde você trabalha, maior é o seu prestígio. A máquina burocrática desse mundo indefinido não permite equívocos, ainda que estes aconteçam das maneiras mais arbitrárias possíveis. Um exemplo disso acontece quando um funcionário de um determinado setor tenta matar uma mosca, e esta acaba caindo dentro de uma impressora, causando um erro de impressão num mandato de prisão – o sobrenome de uma pessoa é mudado de Tuttle para Buttle.

Nessa sociedade totalmente automatizada, não é necessário verificar a veracidade das informações que são distribuídas. Portanto, ninguém questiona se o tal Buttle é realmente culpado. Uma grandiosa força armada invade o apartamento do pobre Buttle, levando-o sob custódia. O senso de humor característico de Gilliam é explorado ao máximo nessa sequência, que mostra – em ritmo frenético – os policiais destruindo boa parte do apartamento do homem e ignorando os gritos desesperados da esposa. Curi-

osamente, a esposa só interrompe as lágrimas e lamentações quando um formulário é colocado à sua frente, para ela assinar. De maneira bem humorada, esta

Cena demonstra a internalização da ordem burocrática pelos cidadãos, ou seja, a introjeção da ideologia dominante, uma vez que o papel, enquanto documento oficial, é investido de caráter quase fetichista (SOUSA; SILVEIRA, 2015, p. 7).

O pior é que, ao final de tudo isso, os policiais ainda entregam um ‘recibo’ pelo marido. São momentos como este que explicitam a crítica proposta pelo cineasta a respeito da burocracia que rege aquele mundo – e que rege o nosso mundo também. Conforme explicam Sousa e Silveira (2015, p. 1):

Ao apresentar um cenário distópico, em que cidadãos são vitimados pelas injunções de um governo totalitário, que regula e disciplina os sujeitos, o filme procede a uma crítica da ilusão da tecnologia como promessa de bem-estar. Além disso, empreende uma paródia das instituições burocráticas que, na contramão de uma ordem liberal, detém poder sobre a vida de todos, gerenciando os moradores da cidade fictícia em que o filme ocorre.

Jill Layton (interpretada pela atriz Kim Greist), uma vizinha do homem capturado injustamente, resolve fazer uma reclamação do ocorrido. Uma vez que fica determinado o equívoco que foi cometido por algum departamento, sobra para o simples e sonhador funcionário Sam Lowry (Jonathan Pryce) resolver a situação. Lowry é um funcionário acomodado com a sua situação. Ele recebe constantes oportunidades de promoção – muitas delas planejadas pela sua mãe –, mas as recusa, por se sentir contente

em fazer o que faz. Ele é o homem de confiança do seu chefe, o Sr. Kurtzmann (Ian Holm). Lowry demonstra ter mais conhecimento do que o chefe e poderia desempenhar funções de maior responsabilidade, mas parece mais interessado em se perder no seu mundo de sonhos, no qual ele possui asas mecânicas e voa acima da sua realidade cinzenta para o azul do céu (Figura 1). Quando descobre que o tal senhor Buttle morreu sob a custódia do governo, Lowry sugere que seja feito um reembolso para a família da vítima – ainda que não possa chamá-lo assim. “Nunca vi um cheque de reembolso antes”, diz ele, de maneira ingênua.

Figura 1 – Sam Lowry sonha que é um herói alado¹

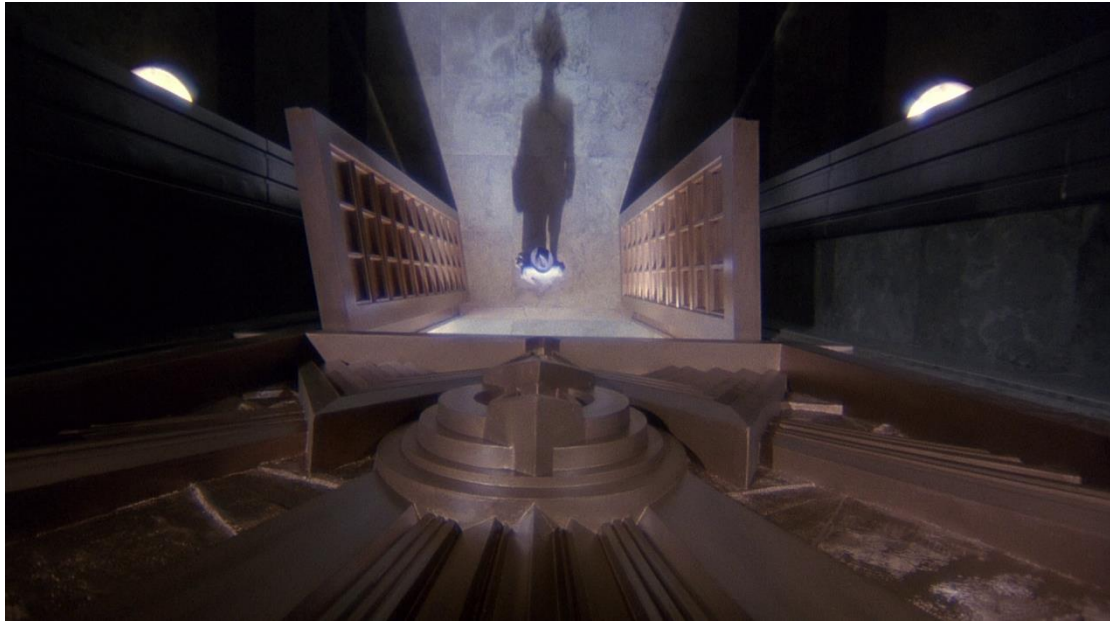


O diretor Terry Gilliam faz questão de mostrar o protagonista como alguém deslocado daquela realidade. E um dos recursos empregados para atingir esse objetivo é o uso de lentes grande-angulares, que quando utilizadas em planos fechados, distor-

¹ As imagens do capítulo foram extraídas de *frames* do filme, exceto quando indicado o contrário.

cem os rostos das pessoas, causando estranhamento. Assim, o diretor explicita, por meio da imagem, o que o ‘herói’ está sentindo. Da mesma maneira, a composição visual de Gilliam – feita em parceria com o excelente diretor de fotografia Roger Pratt – abusa de planos em *plongée* (filmando com a câmera de cima, apontando para baixo) e com grande profundidade de campo. Tais recursos, além de valorizarem os grandiosos cenários, também denotam o poder que as instituições têm naquela sociedade, e a maneira como estas muitas vezes diminuem e até parecem engolir os indivíduos (Figura 2). Aliás, a perda da individualidade também desempenha um papel fundamental dentro desta distopia burocrática. Em certo momento, o funcionário Jack (Michael Palin) apresenta a sua esposa para seu chefe, e quando este erra o nome da mulher, Jack prontamente passa a chamar a esposa pelo nome errado, para agradar o chefe. Em outra cena, Jack é visto no seu escritório com a filha, e ele erra constantemente o nome da criança, mesmo após esta corrigi-lo.

Figura 2 – Cenários grandiosos, explorado por enquadramento em *plongée*



Mais do que isso, o filme ainda mostra como as massas de pessoas movimentam-se todas ao mesmo tempo, vestem-se de maneira igual, desempenham funções parecidas, falam simultaneamente e, quando decidem matar o trabalho para assistir a um filme, também o fazem em sincronia. Para atingir esse efeito de anti-individualismo, o *design* de produção assinado por Norman Garwood é essencial. Os cenários são compostos por longos corredores cinzentos, normalmente abarrotados de pessoas, e predominam cores frias e neutras. Os prédios são altos e os apartamentos, destinados ao proletariado, são pequenos e apertados. Ao contrário disso, porém, nota-se a opulência dos prédios de escritórios governamentais e os espaços destinados à alta classe. A concepção desses ambientes mistura elementos do passado e elementos futuristas, algo que o figurinista James Acheson explica como sendo uma mistura de *art déco* com futurismo. Para isso, foram feitas muitas pesquisas em revistas das décadas de 1930 e 1940,

tentando entender a visão de mundo daquela época (PELAN, 2017).

Terry Gilliam estende a sua crítica à alta classe, que na sua visão é composta por pessoas bizarras, que vestem roupas extravagantes (como um sapato no lugar de um chapéu) e passam por constantes procedimentos cirúrgicos arriscados, que normalmente dão errado (Figura 3). Tudo isso representa um contraste com a beleza natural do mundo onírico habitado pelo protagonista. Ou seja, é como se a beleza ‘real’ só pudesse ser vista no mundo dos sonhos, ao passo que, na realidade, as pessoas exploram os limites da beleza artificial (VILELA, 2010). Dessa forma, o exagero com que tais procedimentos são mostrados (em certo momento, é discutida a diferença entre o uso de lâminas e o uso de ácido na hora de fazer as cirurgias) e as consequências deles (ao final, uma mulher que se submetia a constantes cirurgias acaba morrendo e se transformando numa massa disforme) serve para reforçar a ideia de como a classe média alta daquela sociedade está alheia a tudo que não seja sua própria aparência.

Figura 3 – Bizarros procedimentos cirúrgicos



Mas além da crítica à burocracia e à alta sociedade, *Brazil* também coloca o dedo na ferida do consumismo, mostrando-o como uma forma de alienação. Os autores Sousa e Silveira (2015) citam os diversos pôsteres de propagandas que são vistos ao longo do filme, que denotam o domínio da publicidade sobre aquela sociedade. Para a dupla,

a crítica à ideologia do consumo, na qual os sujeitos são destituídos da condição de cidadãos e reduzidos ao estatuto de consumidores, dá-se a partir da figura da mulher obcecada pela aparência física e ávida consumidora de cosméticos (SOUSA; SILVEIRA, 2015, p. 10-11).

Não só isso, mas a publicidade também serve para vender a ideia de uma sociedade perfeita – ou utópica –, em detrimento daquela realidade sombria – e distópica. Numa determinada cena, os personagens dirigem por uma rodovia cercada por *outdoors* que servem para esconder a devastação que impera do outro lado.

Isso encontra reflexo na maneira como a alta sociedade decide ignorar os problemas daquele mundo, fingindo que não os vê, ou que eles não existem: em outra cena, mesmo após presenciar um ataque terrorista a um restaurante, eles continuam fazendo a sua refeição como se nada tivesse acontecido.

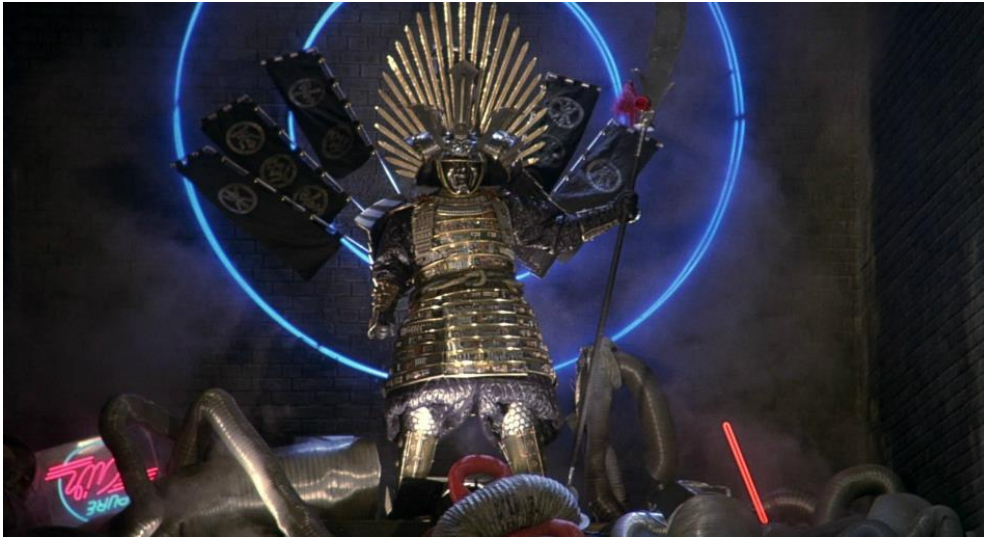
Mas, se por um lado Sam Lowry não compactua com alguns dos exageros da alta classe, ele também desconhece completamente a dura realidade daqueles que estão nas camadas mais baixas. Toda essa discussão envolvendo a divisão de classes não é nova ao cinema de ficção científica, e está presente desde os seus primórdios. O clássico *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927) também explora esse conceito de um mundo subterrâneo, desconhecido àqueles que vivem na superfície. Para Nogueira (2010, p. 9), “podemos considerar ficção científica todo o relato que efabula ou especula sobre mundos e acontecimentos possíveis a partir de hipóteses logicamente verossímeis”. Assim, a interpretação exagerada de Gilliam para *Brazil* não está dissociada do mundo real; em vez disso, o filme representa uma visão distorcida do nosso mundo. O próprio diretor brinca que seu filme não é uma ficção científica. Segundo ele (TERRY..., 2014), a obra aproxima-se mais de um documentário sobre a época em que foi feito. Ele diz que quando fez o filme, as notícias sobre terrorismo dominavam a mídia e era comum ler relatos de pessoas, em países subdesenvolvidos, que eram obrigadas a pagar pelo seu próprio encarceramento. O diretor tenta trazer o seu sentimento em relação à burocracia

cia para a realidade que ele cria, mostrando como as pessoas são vítimas deste sistema burocrático que as domina.

Lowry investiga a fatídica falha burocrática e acaba conhecendo pessoas que vivem à margem desse domínio, como é o caso do próprio Tuttle (interpretado por Robert DeNiro), o sujeito pelo qual Buttle levou a culpa e cujo principal crime é evitar as burocracias do sistema; e Jill, por quem o protagonista se apaixona, uma vez que ela é, literalmente, a mulher dos seus sonhos. Jill é uma presença constante nos sonhos de Lowry, mas quando ele se aproxima dela no mundo real, a reação desta não é a esperada; ela enxerga nele aquilo que ela mais odeia: a burocracia governamental.

Os sonhos de Lowry também servem para explicitar essa dualidade que permeia toda a narrativa. Em certo momento, ele está voando sobre paisagens verdes – contrastantes com a sua realidade –, mas essas paisagens logo são destruídas pela presença de grandiosos prédios cinzas que brotam do chão. O conflito entre esses elementos se dá também numa sequência de sonho, em que Lowry se vê enfrentando uma espécie de samurai gigante (Figura 4) – que é uma homenagem feita por Gilliam para os filmes de Akira Kurosawa. Se as asas do protagonista representam uma busca por liberdade, a armadura do samurai é uma representação do corporativismo, da burocracia que impede o herói do voar – cortando as suas asas. Porém, ao final do conflito, depois de derrotar o samurai, Lowry tira a máscara deste, revelando o seu próprio rosto. Lowry é uma criatura dos dois mundos.

Figura 4 – Samurai que Sam Lowry enfrenta nos seus sonhos



Ambos esses mundos, por sinal, têm as suas particularidades e bizarrices. Além de todos os problemas já mencionados, o lado burocrático ainda é recheado de pequenas idiossincrasias. É o caso, por exemplo: do boné com uma aba extremamente grande, usado por um trabalhador do ramo de ar-condicionado; do elevador que para fora do nível; do escritório que tem seus móveis cortados no meio por uma divisória; das lentes colocadas à frente de todos os monitores de computador, distorcendo a imagem; dos tubos que atravessam todas as residências, prédios e restaurantes; da confusão causada pelo uso do sistema métrico, que impede que uma equipe de reparos conserte os danos causados pela polícia ao invadir a casa de Buttle. São esses pequenos detalhes que, quando combinados, contribuem para alienação daquelas pessoas. "*Brazil* extrapola visões anteriores do futuro, volumosas e absurdas aos nossos olhos, incongruentemente alegres de outras ma-

neiras" (PELAN, 2017, p. 3)². Já o mundo daqueles que vivem à margem da burocracia é violento, barulhento e habitado por pessoas em situação de miséria. E se essas são as duas únicas opções, não é de se estranhar que o protagonista escolhe inventar uma terceira, e perder-se em meio aos seus sonhos. Afinal, seus sonhos são – ao menos inicialmente – pintados por cores quentes, são tranquilos e, de certa maneira, libertadores.

Esse conceito da liberdade pelo sonho é central. Para Vilela (2010, p. 3), o filme

É um exemplo de narrativa que expõe um cenário de caos e devastação que paradoxalmente apresenta a necessidade de fuga da realidade, uma espécie de caminho ao Paraíso, sem, no entanto efetivá-lo.

Essa fuga tem uma relação direta com a música tema, que também dá nome ao filme. Tocada diversas vezes ao longo da projeção, a música adquire um caráter dúbio no filme. Ela representa o escapismo da realidade, uma vez que é ouvida em sobreposição às imagens opressoras da realidade do protagonista. Conforme apontam Sousa e Silveira (2015, p. 5), a canção *Aquarela do Brasil*, utilizada no filme,

Simboliza o triunfo da razão instrumental e, portanto, constitui um índice do triunfo da ordem tecnocrata. Por outro lado, a canção constitui um resíduo do Real que permite ao sujeito evadir-se por um instante e, assim, manter certa distância da ordem simbólica.

² No original: "Brazil extrapolates earlier period visions of the future, bulky and absurd to our eyes, incongruously chirpy in other ways"

Mas:

Ao servir como escape frente às pressões da ordem sócio-simbólica, a fantasia (representada pela canção) consiste em um sintoma da reação egóica aos imperativos dessa ordem. Todavia, ao se impor sobre o sujeito, não lhe permitindo alternativa senão acatá-la, a fantasia se prova, ela própria, uma forma de dominação análoga àquela exercida pelo totalitarismo. (SOUSA; SILVEIRA, 2015, p. 6).

Isso relaciona com o tom de pessimismo que perdura ao longo de todo o filme, até a sua conclusão. No final, Lowry passa a ser perseguido por causa do seu contato com Tuttle e por ter ajudado Jill – com quem ele iniciou um relacionamento –, que também é procurada pela polícia, mesmo que não haja um motivo plausível para isso. Lowry é capturado e Jill parece ter sido executada. Levado para uma gigantesca câmara de tortura, ele percebe que a pessoa responsável por torturá-lo é seu amigo Jack, que aparece usando uma bizarra máscara de bebê (Figura 5). Terry Gilliam explicou, em entrevistas, que Robert DeNiro tinha demonstrado interesse no papel do torturador, mas o diretor rejeitou a escolha porque, na sua concepção, esse personagem tinha que ser interpretado por uma pessoa extremamente gentil, para reforçar a ideia de estranhamento, tão cara ao diretor. Daí a escolha de Palin, com quem o Gilliam já havia trabalhado no grupo de humor *Monty Python*. De fato, a escolha é inusitada e certa, combinando com o caráter irônico da narrativa. Pouco antes de a tortura começar, porém, Jack leva um tiro na cabeça e morre. Tuttle surge para resgatar Lowry e levá-lo a um local seguro. Na saída, eles passam por uma secretária que parece não notar a

presença deles. Chegando à rua, um caminhão para ao lado de Lowry, ele percebe que é Jill quem está dirigindo – ela conseguiu escapar da polícia. Os dois fogem juntos e chegam a um ambiente bucólico, uma casinha no meio da floresta. De repente, o rosto de Jack aparece na tela. Voltamos para a sala de tortura, onde Jack se prepara para encerrar o seu trabalho. Confuso, ele olha para Lowry, que parece estampar um sorriso no rosto.

Figura 5 – A câmara de tortura



Gilliam é extremamente criativo na maneira como conduz essa sequência, manipulando a percepção do público ao mesmo tempo em que dá pequenas pistas sobre o seu significado real. Por exemplo, quando ele mostra Lowry e Tuttle saindo da sala de ‘interrogatório’, é possível ver que a secretária continua transcrevendo tudo o que ela escuta lá dentro, e o conteúdo do seu texto revela gritos de dor e pedidos de socorro – ou seja, a tortura continua, por mais que nós não estejamos vendo. Da mesma maneira, ao chegar na rua, Tuttle desaparece em meio a um amontoado

de papéis que parecem grudar nele. Isso é uma referência ao maior medo do personagem, que passa a sua vida agindo por fora da burocracia do sistema, fugindo da papelada. Trata-se, portanto, do desfecho perfeito para a proposta de Gilliam, que explica que o filme fala sobre a impossibilidade de se escapar da realidade, por mais que se tente fazer isso (TERRY..., 2014). Neste cenário que ele cria, realidade e burocracia se misturam, e sua visão pessimista de futuro mostra que, no final, a burocracia sempre vence.

A batalha por *Brazil*

Curiosamente, Gilliam enfrentou os seus próprios problemas burocráticos que quase lhe custaram o seu filme. Conforme foi dito anteriormente, a ideia para fazer o filme surgiu em 1979, mas na época ninguém queria financiar esse projeto. A aprovação para realizar algo tão arriscado só veio depois que seu filme anterior, *Os Bandidos do Tempo* (*Time Bandits*, 1981), revelou-se extremamente lucrativo. Isso abriu muitas portas e possibilitou ao cineasta perseguir seu ambicioso projeto. Após o término das filmagens, Gilliam começou o seu embate com Sidney J. Sheinberg, que na época era presidente da MCA, uma companhia associada com o estúdio Universal (que, por sua vez, financiou o projeto em parceria com 20th Century Fox). Diversos relatos contam que Sheinberg queria retalhar o filme, dando-lhe, inclusive, um final feliz no qual o protagonista e sua amada conseguem escapar para

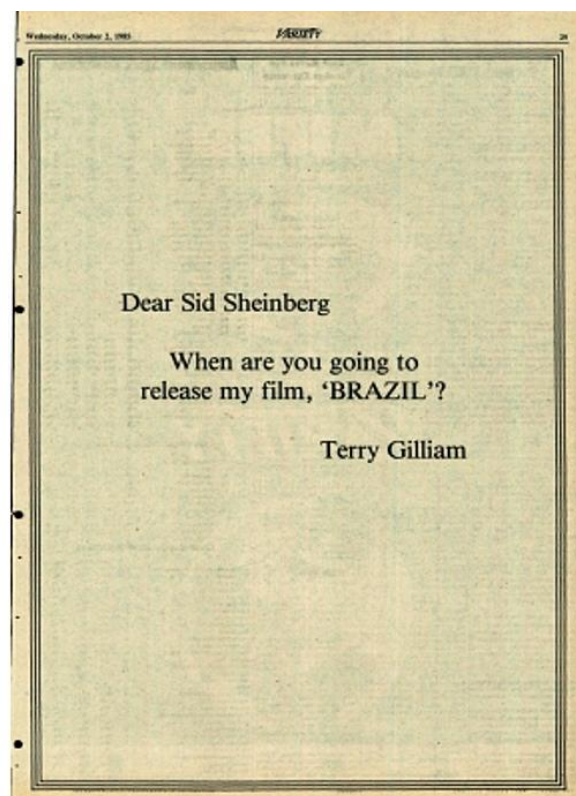
uma casa de campo – ou seja, cortando a cena que revela que tudo não passava de um devaneio de Lowry. Já Sheinberg afirmou que o problema era outro, e que o filme, apesar de brilhante, precisa aparar algumas arestas para diminuir um pouco a sua extensa duração. “Ele insistiu à [revista britânica] *Total Film* em 1998 que, ao contrário da crença popular, ele não queria um final feliz, apenas um mais satisfatório” (PELAN, 2017, p. 4, tradução nossa).

Porém, no documentário *The Battle for Brazil*, que narra os problemas da produção, os depoimentos de outros executivos contradizem a versão dele. Marvin Antonowsky, executivo da Universal, diz que Sheinberg queria tirar todos os aspectos ‘depressivos’ do filme, como forma de torná-lo mais comercial (THE BATTLE..., 2015). E isso significava mudar o desfecho. Independentemente disso, a discussão continuou por muito tempo depois de o longa ter sido finalizado. Sheinberg exigia que a duração fosse reduzida para 125 minutos, por motivos comerciais, e Gilliam afirmava que não tinha como tirar tanto tempo do filme (a duração aproximava-se de 145 minutos).

Apesar de *Brazil* já ter sido lançado na Europa, Sheinberg bloqueou a distribuição nos Estados Unidos. Gilliam chegou ao ponto de comprar um espaço publicitário na revista *Variety* – uma das principais publicações de cinema dos EUA – para publicar um anúncio que dizia: “Caro Sid Sheinberg. Quando você vai lançar meu filme, ‘BRAZIL’?. Terry Gilliam” (Figura 6). As provocações não pararam por aí. Quando participou do programa de

TV *Good Morning America*, Gilliam foi questionado pela apresentadora se ele tinha algum problema com o estúdio. Ele prontamente respondeu que seu problema não era com o estúdio, era apenas com Sid Sheinberg e tirou do seu bolso uma foto de Sheinberg, para mostrar em rede nacional (THE BATTLE..., 2015).

Figura 6 – Anúncio publicado na revista Variety



Fonte: Hilarious... (2018)

Sem conseguir lançar o filme nos Estados Unidos, Gilliam usava todas as oportunidades que tinha para poder exibi-lo. Ele foi convidado a dar uma palestra em uma universidade, e resolveu levar o filme para ser mostrado lá. Apesar de ter sido autorizado a exibir apenas pequenos trechos, Gilliam exibiu o filme todo. Depois disso, foram organizadas algumas exibições clandesti-

nas para críticos de cinema de Los Angeles. Quando chegou a época de elegerem os melhores filmes do ano de 1985, *Brazil* foi premiado nas categorias de melhor filme, melhor diretor e melhor roteiro. Eventualmente, toda essa comoção gerou uma publicidade positiva, garantindo o lançamento do longa-metragem nos Estados Unidos e aumentando a sua bilheteria – ainda que esta não tenha sido expressiva. Ao contrário do seu protagonista, Gilliam encontrou um jeito de vencer a burocracia, em vez de ser lobotomizado por ela.

Referências

GASI, Flávia. O futuro da humanidade segundo a ficção científica - parte 1: utopia. *Omelete*, 21 set. 2014. Disponível em: <https://omelete.com.br/filmes/artigo/o-futuro-da-humanidade-segundo-a-ficcao-cientifica-parte-1-utopia/>. Acesso em: 8 maio 2018.

GASI, Flávia. O futuro da humanidade segundo a ficção científica - parte 2: distopia. *Omelete*, 21 set. 2014. Disponível em: <https://omelete.com.br/filmes/artigo/o-futuro-da-humanidade-segundo-ficcao-cientifica-parte-2-distopia/>. Acesso em: 8 maio 2018.

HILARIOUS notes on modern classics from clueless studio executives. Artigo de flavorwire.com. Disponível em: <https://www.pinterest.co.uk/pin/147492956518890006/>. Acesso em: 28 maio 2018.

NOGUEIRA, Luis. *Manuais de cinema II: gêneros cinematográficos*. Covilhã: Livros Labcom, 2010.

PELAN, Tim. Duct soup: the daffy, dystopian design nightmare of Terry Gilliam's 'Brazil'. *Cinephilia & Beyond*, c2017. Disponível em: <https://cinephiliabeyond.org/duct-soup-the-daffy-dystopian-design-nightmare-of-terry-gilliams-brazil/>. Acesso em: 5 maio 2018.

SOUSA, Raimundo Expedito dos Santos; SILVEIRA, Ederson Luís. Espectros da ideologia em Brazil, de Terry Gilliam: nos rastros de legitimações e (des)controle possíveis. *Memento*, Três Corações, v. 6, n. 1, p. 1-15, jan./jul. 2015. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/2414>. Acesso em: 8 maio 2018.

VILELA, Marcos Antonio Maia. Sonhos e delírios no *Brazil* da utopia desfeita. *O Olho da História*, Salvador, n. 15, p. 1-15, dez. 2010. Disponível em: <http://oolhodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/03/marcos-1.pdf>. Acesso em: 03 maio 2018.

TERRY Gilliam on Brazil. [S.l.: s.n.], 24 nov. 2014. 1 vídeo (18 min). Publicado pelo canal BFI. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tXrGL3wrNzI>. Acesso em: 28 maio 2018.

THE BATTLE for Brazil. Escrito por Jack Mathews. [S.l.: s.n.], 30 jul. 2015. 1 vídeo (55 min). Publicado pelo canal Monty Python the Flying Circus. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aSdW24KhyJQ>. Acesso em: 28 maio 2018.

**‘Duplipensando’ o filme *1984*, de Radford,
como reconstrução do *1984*, de Orwell:
linguagem, distopia e a sucumbência da realidade**

José Claudio Matos

Introdução

Um filme de longa-metragem que reconstrói a novela distópica de George Orwell, *1984* (*Nineteen Eighty Four*), ter sido lançado justamente no real ano de 1984 é um exemplo de ocasião bem aproveitada. Pode-se acrescentar, para dar um contexto a esta reflexão que, no Brasil, estava em andamento a campanha pelas eleições diretas para a presidência, enquanto Margaret Thatcher governava a Inglaterra, tendo como parceiro político e comercial os Estados Unidos de Ronald Reagan. O aiatolá Khomeini governava o Irã, num momento da tensa relação entre Oriente e Ocidente, que a Guerra Fria tornava ainda mais tensa. Esta foi uma época de superpotências militares, em que a ameaça de uma guerra mundial culminando no holocausto nuclear, era temida como um pesadelo bem real.

Estava, também, em andamento a revolução informacional impulsionada pelas tecnologias digitais, e a era dos computadores e da comunicação de massa originava artefatos e processos em

evolução cada vez mais acelerada. Neste contexto da civilização ocidental é lançado o filme que reconstrói o cenário triste e asfixiante de um mundo oprimido pelo poder absoluto de um Partido, em que o personagem Winston Smith – representado pela magistral atuação de John Hurt – vive sua saga.

Neste modesto ensaio, gostaria de refletir acerca de alguns temas presentes na história de *1984*, que se apresentam ao intérprete tanto no livro de George Orwell quanto no filme de Michael Radford. Espero mostrar aqui um pequeno cardápio de assuntos que, para um filósofo, se destacam imediatamente e impulsionam o pensamento e a crítica, tendo a história de *1984* como seu fator de motivação. Essa operação parte da atitude bastante difundida de promover a reflexão e, portanto, a aprendizagem através do contato com histórias, sejam elas contadas oralmente, em linguagem escrita ou filmada. A ficção representa aspectos da realidade e que, pela ficção, tais aspectos são considerados, ordenados e avaliados, levando o leitor ou expectador a aprofundar seu conhecimento e seu domínio do ambiente real. Essa ideia move a prática humana de contar histórias, desde o remoto surgimento de uma linguagem conceitual e do mundo mental que a acompanhou.

No caso presente, aceito como ponto de partida que *1984* é uma dessas histórias que capta em sua estrutura assuntos de grande relevância para a vida social, política e mesmo para a relação com a tecnologia, num momento histórico que vai da metade do século XX até os dias de hoje. Essa perspectiva é um tanto

ousada, e contraria célebres leitores da novela de Orwell, cuja opinião seria de que o tipo de vida social descrito na história já teria perdido a conexão com a época atual.

É o caso do filósofo e sociólogo Zygmunt Bauman, autor do clássico *Modernidade Líquida* (inicialmente publicado em 2000). Nessa obra Bauman faz alusão a *1984* a fim de ilustrar usos da tecnologia da informação como mecanismos de controle social e vigilância. Bauman menciona que: “Chegado o 1984 real, a visão de Orwell foi prontamente lembrada, trazida novamente ao debate público, como era de se esperar, e, mais uma vez (talvez a última), amplamente considerada” (BAUMAN, 2001, p. 35). Claro que um dos eventos mais importantes dessa consideração da ‘visão de Orwell’ foi o próprio lançamento da versão cinematográfica de sua distopia. Contudo, Bauman parece não aceitar a relevância cultural do *1984* neste momento, conforme se pode constatar em passagens como esta:

Mesmo assim, a brevidade da celebração de 1984, a tepidez e o rápido esfriamento do interesse que produziu e a velocidade com que a obra prima de Orwell novamente afundou no esquecimento uma vez passada a excitação criada pela mídia nos fazem parar para pensar. (BAUMAN, 2001, p. 35).

Bauman fala do esfriamento do interesse e do rápido esquecimento dos setores da cultura em relação à história de Orwell. Talvez seja este o caso desde seu ponto de vista particular. Mas a visão oposta, que ressalta a importância duradoura e a recepção de *1984* como um dos grandes clássicos de nosso tempo conta,

também, com argumentos a seu favor. As questões que espero elencar aqui participam dessa visão, situando *1984* como um dos discursos fundantes – ‘clássicos’, naquele maravilhoso sentido dado ao termo por Ítalo Calvino (1993) – na composição da cultura e das formas de pensar sobre as questões da atualidade.

Passo, então, à minha pequena lista de assuntos cuja reflexão, seja nos moldes da ciência, das artes ou da filosofia, é iluminada ou posto em movimento a partir da experiência de espectador do impecável filme *1984*, de Michael Radford:

Distopias

O primeiro dos temas abordados já vem sendo discutido desde alguns parágrafos acima. É a noção de que as narrativas (da literatura e arte em geral, especialmente cinema) podem funcionar muito bem como instrumentos de pensamento, da reflexão e da interpretação, em uma parceria com a filosofia e o método científico. A parceria ou diálogo entre a abordagem científica e a abordagem estética representaria, nesse sentido, um benefício para ambas, e claro, para a experiência dos sujeitos que praticam tal diálogo.

O caso específico discutido aqui envolve a multiplicação, a partir do século XX, das chamadas ‘distopias’. Uma distopia, em linhas gerais, é uma narrativa acerca de uma situação de vida social com características indesejáveis, aterrorizantes ou degradantes. Um quadro assustador e repugnante da vida humana em

sociedade, com elementos de opressão, miséria, violência e outras causas de temor constitui uma distopia. Exemplos de distopias seriam, em sentido bastante amplo, a *República*, de Platão, e certas partes das *Viagens de Gulliver*, de Swift.

Mas as distopias podem ser melhor situadas como um fenômeno cultural específico do auge da Modernidade, cujo nascimento e multiplicação é efeito do acúmulo do conhecimento científico/tecnológico e do refinamento dos mecanismos de poder e vigilância. Nesse sentido pode-se destacar entre as distopias *O Presidente Negro*, de Monteiro Lobato, o *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley e, claro, o *1984*, de Orwell.

Como um efeito da influência estética e conceitual de *1984*, seria possível mencionar a obra de Alan Moore e David Lloyd (1989), *V de Vingança (V for Vendetta)*. A série original em quadrinhos começou a ser publicada em 1982, mas a edição definitiva data de 1988, e no Brasil 1989. A obra narra um futuro distópico cujos elementos estéticos e de enredo recordam o *1984* num nível que ultrapassa qualquer coincidência. A versão cinematográfica (*V for Vendetta*, James McTeigue, 2005), conta com o ator John Hurt (que interpretou Winston Smith em *1984*), no papel do Alto Chanceler de uma Inglaterra dominada por um governo totalitário.

Assim entendidas, as distopias mantêm profunda ligação com o tipo de vida social derivado da revolução nas tecnologias da informação. Sua proliferação na literatura científica e no cinema contemporâneo é indicativa da atualidade dos temas cuja refe-

rência e problematização é incitada por tais produções. O filme *1984*, portanto, pode revelar ao espectador a profundidade e a abrangência dos temas componentes de sua estrutura, quando sua narrativa é apreciada tendo como pano de fundo questões inerentes à sociedade da informação.

Poder e informação

A história contada em *1984* tem, como um de seus elementos fundamentais, o poder. Trata-se, muito explicitamente, de uma concepção coletiva e impessoal do poder, do poder como uma estrutura ou um princípio ordenador da vida social, que é corporificado, ou encarnado pelo Partido. O personagem O'Brien diria a Winston Smith:

O partido procura o poder por amor ao poder. Não estamos interessados no bem-estar alheio; só estamos interessados no poder. Nem na riqueza, nem no luxo, nem em longa vida de prazeres: apenas no poder, poder puro. (ORWELL, 2003, p. 251).

Semelhante glorificação do poder, às expensas até mesmo da vida individual, manifesta-se na história de várias formas, entre as quais a mais intensa é a vigilância.

A vigilância sobre todas as pessoas, e o controle de suas mais insignificantes condutas, é um objetivo do mais alto valor para o Partido. Isso torna a vida social de Winston Smith – e dos demais personagens – um pesadelo paranoico e sem alegria, no qual todos se vigiam e se temem mutuamente. Essa é uma sociedade em que os meios tecnológicos reforçam o mecanismo de vigi-

lância e poder. As teletelas, expostas ou escondidas, são os olhos mecânicos desta aparelhagem social de vigilância absoluta:

A teletela recebia e transmitia simultaneamente. Qualquer barulho que Winston fizesse, mais alto que um cochicho, seria captado pelo aparelho; além do mais, enquanto permanecesse no campo de visão da placa metálica, poderia ser visto também. (ORWELL, 2003, p. 6).

Não seria preciso destacar aqui a um espectador atento, como a questão da vigilância vem sendo considerada um problema social e político de alta relevância, especialmente porque, na sociedade tecnológica, é difícil alguém saber quando está sendo vigiado, por quem, e com que finalidade. Mesma assim, a certeza da vigilância constante é um sentimento bastante comum.

A velha máxima do senso comum “quem não deve não teme”, não é suficiente para acalmar a inquietação sentida pelos personagens de *1984*, assim como não é para acalmar as pessoas na sociedade da informação. Winston Smith narra que: “Tinha-se de viver – e vivia-se por hábito transformado em instinto – na suposição de que cada som era ouvido e cada movimento examinado, salvo quando feito no escuro.” (ORWELL, 2003, p. 7). Analogamente, conversas particulares são gravadas em nossos dispositivos pessoais, registros de nossas atividades no ciberespaço são compilados e analisados, e os meios de controle social se ramificam e passam a assumir a lógica de redes e de fluxos, tão penetrante e impessoal como a doutrina do Partido.

Um dos principais mecanismos de controle e exercício de poder é, em *1984* como nos dias atuais, o controle da informação. A questão se evidencia através da própria atividade profissional

de Winston Smith, em seu cubículo no Ministério da Verdade. O monopólio de toda a documentação e de toda a cultura impressa produzida naquela sociedade era tamanho, que uma das práticas rotineiras do Partido era alterar os registros do passado, conforme a orientação estratégica do momento.

Esse processo de alteração contínua aplicava-se não apenas a jornais, como também a livros, publicações periódicas, panfletos, cartazes, folhetos, filmes, bandas de som, caricaturas, fotografias – a toda espécie de literatura ou documentação que pudesse ter o menor significado político ou ideológico. Dia a dia e quase minuto a minuto o passado era atualizado. (ORWELL, 2003, p. 41).

Assim mantido o sistema, não havia como uma pessoa ou grupo sustentar argumentos de oposição ou justificar questionamentos, já que a base material do próprio pensamento, a saber, o documento, era modificado e mantido sob restrito controle do Partido. A própria distinção entre estar informado ou estar desinformado perdia o sentido, no meio dessa névoa de reedições, modificações e versões sucessivas. É o que vemos acontecer em lugares escuros, becos, cortiços, e depois nos azulejos brancos da prisão, com Winston e Julia: Manter um pensamento autônomo, insistir em uma vida íntima e um espaço privado de existência, era considerado loucura e traição.

Duplipensar e Novilíngua

A profissão de Winston Smith no Miniver (Ministério da Verdade) é modificar notícias, reescrevendo textos e alterando o conteúdo de jornais e revistas. Em seu posto de trabalho, ele re-

cebia a notícia a ser modificada e instruções apareciam na teletela. Winston procedia à alteração, conforme as instruções, e depositava a antiga versão do documento no incinerador. O filme retrata tal rotina com uma produção que mostra o desconforto, a desolação e a decadência de qualidade da vida individual. Em meio à decadência, está em andamento a reforma do idioma e o controle subsequente de todo o pensamento. O tema despertado para a reflexão por esta parte da história envolve a relação entre o pensamento e a linguagem, e se é possível controlar suas práticas.

Simultaneamente à narrativa de Winston Smith, ocorria a grande reforma gramatical promovida pelo Partido, em torno do projeto da chamada ‘novilíngua’ (*newspeak* – traduzida em alguns lugares como ‘novafala’). Por detrás do imenso projeto da novilíngua, está o aparato ideológico fundamental do partido, o conceito que fornece sentido à concepção de poder acima descrita: o ‘duplipensar’ (*doublethink*).

Saber e não saber, ter consciência de completa veracidade ao exprimir mentiras cuidadosamente arquitetadas, defender simultaneamente duas opiniões opostas, sabendo-as contraditórias e ainda assim acreditando em ambas; usar a lógica contra a lógica, repudiar a moralidade em nome da moralidade... (ORWELL, 2003, p. 37).

A atitude de duplipensar, na história, resulta na ortodoxia, porque permite a uma pessoa acreditar em coisas contraditórias, e mesmo acreditar em algo que contraria a evidência imediata dos sentidos. Assim, conforme o desejo do Partido, são mantidas ou modificadas as opiniões dos cidadãos.

No filme, como se pode perceber, a capacidade de duplipensar é exaltada como uma habilidade desejável, enquanto o pensamento objetivo é desprezado e perseguido abertamente como loucura e heresia. Basta recordar as longas sessões de tortura a que Winston Smith foi submetido. O'Brien, nessas sessões, afirmou que: "Duplipensar quer dizer a capacidade de guardar simultaneamente na cabeça duas crenças contraditórias e aceitá-las ambas." (ORWELL, 2003, p. 206). O aspecto mais deprimente e aterrorizante da tortura de Winston Smith é justamente este propósito. Não havia uma informação secreta a ser colhida, não havia um castigo a ser aplicado. O objetivo expresso da tortura aplicada por O'Brien era que Winston Smith rejeitasse seu próprio modo de raciocinar e pensar, e convertesse sua mente ao duplipensar: que ele amasse o Grande Irmão e acreditasse que $2+2=5$.

Contudo, a relação que aqui gostaria de destacar é que a novilíngua e o duplipensar estão inevitavelmente conectados, na história de *1984*. A novilíngua é uma reforma da linguagem que – supostamente – tornaria impossível o pensamento objetivo. Tornaria impossível a mera formulação de uma afirmação ou de uma pergunta, nos moldes do pensamento racional. Para isso, insistia no objetivo de reduzir o número de palavras ao mínimo estritamente necessário, a fim de que nada possa ser dito ou concebido, que não seja em termos do duplipensar.

O processo de destruir palavras, a fim de estreitar e controlar o pensamento é representado no filme quando, por exemplo,

Winston discute com Syme acerca da décima edição do dicionário da novilíngua. Syme afirma, entusiasmado, que:

Todo o mecanismo do pensamento será diferente. Com efeito, *não haverá* pensamento, no sentido como hoje o entendemos. Ortodoxia quer dizer não pensar.. não precisar pensar. Ortodoxia é inconsciência. (ORWELL, 2003, p. 55).

Ambos personagens comentam com certo interesse os resultados desse processo, sentados nos bancos do desagradável refeitório onde, por alguns minutos por dia, tinham chance de interagir. Em outra ocasião, já foi investigada a questão da novilíngua, em *1984* e nas teorias sociais do século XX. Se o leitor tiver apetite para o tipo de discurso um pouco mais técnico, sugere-se procurar pelo artigo intitulado *John Dewey e George Orwell: sobre a relação entre pensamento, comunicação e poder* (MATOS; ALI, 2012). Lá, como aqui, se interpreta como a destruição de palavras promoveria o estreitamento das formas de dizer. Este representaria, também, um estreitamento nas formas do pensar.

Como resultado, o comportamento do duplipensar seria disseminado como única disciplina mental possível, num ambiente informacional em que a liberdade de opinião, a crítica e a discussão racional simplesmente não poderiam existir. O duplipensar tem semelhanças assustadoras com formas de relativismo que resultam na banalização da diferença entre verdade e falsidade e na dissolução da certeza com base objetiva. Esse relativismo, com maior ou menor grau, é um fenômeno bastante real no ambiente informacional e cultural da atualidade. A indiferença em relação

aos critérios de justificação das opiniões, a admissão de crenças pelo seu efeito emocional ou social, a apropriação da informação sem a exigência de verificação, são formas contemporâneas deste relativismo. A palavra que melhor representa essa assustadora atitude em nossa cultura é *pós-verdade*.

A pós-verdade, essa forma muito contemporânea de indiferença e de relativismo, crescida no ambiente da cultura digital, guarda uma interessante relação de similaridade com o duplipensar de Orwell. Em um livro recentemente lançado, Mathew D'Ancona discute os aspectos epistemológicos e sociais da pós-verdade. Em suas palavras:

Meu tema é epistemológico. Ou seja, relacionado ao conhecimento, sua natureza e sua transmissão. Especificamente, investigo o valor declinante da verdade como moeda de reserva da sociedade e a difusão contagiosa do relativismo pernicioso disfarçado de ceticismo legítimo. (D'ANCONA, 2018, p. 14).

Esse declínio do valor da verdade, que o autor observa no ambiente informacional da atualidade, é justamente o elemento em comum com o conceito de duplipensar, encontrado em *1984*. Não é coincidência que D'Ancona se refira a George Orwell em mais de uma passagem. Para ele: "O temor de Orwell era de que fosse o totalitarismo a força que destruiria a própria noção de veracidade." (D'ANCONA, 2018, p. 16). Tal temor é transmitido a nós, leitores de Orwell e espectadores do filme de Radford. Trata-se do temor do fim do raciocínio e da reflexão, através da altera-

ção de todo registro escrito, da disseminação do duplipensar e, especialmente, da supressão das palavras.

Alguém, aqui, poderia fazer a seguinte objeção: no filme, o controle do pensamento tem como instrumento a redução da linguagem e da comunicação – uma redução do significado, por assim dizer. Enquanto isso, a pós-verdade se apresenta à cultura informacional contemporânea em um contexto de expansão da comunicação, de aumento exponencial do volume de informação – uma ampliação do significado, por assim dizer. Como a redução de palavras, pelo projeto da novilíngua, pode ser interpretada à luz da ampliação da linguagem, tornada possível pela cultura digital?

James Gleick, em seu livro *A informação*, discute o movimento espontâneo e crescente da língua, e sua relação com a diversidade de significados que a cultura vai gerando, para permitir falar e pensar sobre as coisas. Ele faz alusão ao projeto do Oxford English Dictionary (OED), de classificar a totalidade das palavras da língua inglesa. Diz ele quanto a este projeto:

A linguagem que os lexicógrafos investigam com uma audição inquiridora se tornou selvagem e amorfa: uma grande nuvem rodopiante e em expansão formada por mensagens e discursos; jornais, revistas, panfletos; cartões e documentos empresariais; grupos de interesse na internet e conversas em salas de bate-papo; transmissões de rádio e TV e registros fonográficos. (GLEICK, 2013, p. 74).

Conforme observa Gleick (2013), as palavras estão se reproduzindo quase tão rápido quanto podem ser catalogadas. A co-

municação pela via digital abriu uma via fértil e acolhedora para a reprodução dos elementos da linguagem e da comunicação.

Mas, se estes elementos não participam como instrumentos de inclusão das pessoas no processo da comunicação, a abundância de palavras (e de informação registrada) pode implicar num isolamento das pessoas em bolhas, ou em recessos informacionais cada vez mais circunscritos. Isso representa uma restrição e um controle da comunicação. Se os recursos da sociedade da informação não estiverem projetados para ampliar a esfera do pensamento objetivo, podem representar um contexto perigoso e aterrorizante de banalização da verdade. Dito de outra forma: o *excesso* de informação e mesmo de palavras, pode ter como consequência uma redução do significado, assim como a *falta* de informação ou de palavras. No caso da informação registrada, tanto a falta como o excesso impedem seu tratamento racional e crítico, portanto, favorecem a banalização de sua validade.

É a isso que, aqui, se deseja chamar de ‘sucumbência da realidade’. A realidade é entendida como a fonte do significado da linguagem, o assunto das mensagens, aquilo que é o objeto do pensamento e do conhecimento. Ora, quando o significado é banalizado, quando o pensamento aceita de forma ambígua e contraditória certas informações, a realidade *sucumbe*, derrotada pelo relativismo. É isso o que acontece, tanto com o *duplipensar* (no filme *1984*, especialmente no episódio da tortura de Winston Smith), quanto no contexto da *pós-verdade*, na atual sociedade da informação.

Conclusão

Tendo trazido até este ponto o paciente leitor, no movimento de aproximações à discussão e de tentativas de olhar criticamente para esta magnífica distopia científica e social que é *1984*, espero deixá-lo com uma provocação. Se o leitor deste pequeno texto saísse de sua leitura motivado a rever o filme *1984*, ou reler o livro que o inspirou, o texto cumpriu a finalidade. Se o leitor, além disso, se sentisse motivado a falar nesses assuntos e experimentar outras conexões consequentes desta experiência, o texto cumpriu mais profundamente ainda a finalidade.

Se sentiu, ao acompanhar Winston Smith, o seu medo, o seu sofrimento, também deve ter sentido sua esperança. Essa esperança é muito parecida com a nossa, na chamada sociedade da informação. Que a distorção, a carência ou o excesso de informação não esvazie de significado as narrativas, as teorias e os conceitos. Que a comunicação se fundamente na busca de evidências e de justificações, e que a discussão aberta e crítica possa contribuir para a conquista diária da liberdade.

A esperança que torna a saga de Winston Smith tão acessível a nossa interpretação e nossa empatia é que, diante das tentativas de controle do pensamento pelo controle da informação, as pessoas conseguissem se manter 'sadias' em suas mentes. "Não é fazendo ouvir nossa voz, mas permanecendo são de mente que preservamos a herança humana." (ORWELL, 2003, p. 29). Wins-

ton escrevia em seu diário com consciência de estar, a partir de então condenado, consciência de que sua *crimidéia* seria descoberta. Mas projetava sua esperança no futuro, numa época em que o domínio do Partido cairia e a liberdade de pensamento seria conquistada. Nem chegava a alimentar esperança de que suas palavras fossem lidas.

Em sua angustiante situação de isolamento e vigilância, reconhecia a dificuldade praticamente incontornável de comunicar algo a alguém. Mesmo assim, cometia seu crime, em nome do futuro. Um futuro apenas insinuado, apenas suspeitado, em que houvesse pensamento e comunicação novamente, se é que algum dia já tivesse havido. Esta suspeita pode ser compreendida em termos de um desejo de transmitir, um desejo de continuar. É a isso que temos dado o nome de *esperança*.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar. 2001.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

D'ANCONA, Mathew. *Pós-verdade: a nova guerra contra os fatos em tempo de Fake News*. São Paulo: Faro Editorial, 2018.

GLEICK, James. *A informação: uma história, uma teoria, uma enxurrada*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MATOS, José Claudio Morelli; ALI, Thaís. John Dewey e George Orwell: sobre a relação entre pensamento, comunicação e poder. *Revista Sul-Americana de Filosofia da Educação*, Brasília, n. 18, p. 162-141, maio/out. 2012.

MOORE, Alan; LLOYD, David. *V de vingança*. São Paulo: Globo, 1989.

ORWELL, George. *1984*. 29. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2003.

***Nausicaä* e a representação feminina nos filmes de Hayao Miyazaki**

Gisele Tyba Mayrink Orgado

O filme *Nausicaä do Vale do Vento* (*Kaze no tani no Nausihika*, 1984), do diretor japonês Hayao Miyazaki, é baseado no *manga* homônimo e também de sua autoria, lançado em 1982 e publicado até 1994. Considerado por muitos como um dos mais significativos trabalhos do cineasta, o filme, que levou à fundação do Studio Ghibli, se passa em um futuro distante pós-apocalíptico, e conta a história de Nausicaä, uma princesa amante e defensora da natureza, que cresceu em um pequeno reino após o mundo ter sido quase totalmente destruído pela guerra e tomado pela poluição. Seu maior objetivo é recuperar o meio-ambiente em que vivem e torná-lo um lugar habitável novamente e, para isso, deverá superar sentimentos de raiva, medo e dor, e enfrentar uma nova guerra entre os homens – e destes com as forças da natureza.

Se os filmes de animação se viam, até bem pouco tempo, relegados a um segundo plano quando comparados às grandes obras do cinema tido como ‘a sétima arte’, pode-se dizer que este panorama mudou sensivelmente, e adquiriu lugar de destaque e reconhecimento crítico, tendo em vista a inclusão da categoria

longa-metragem de animação na premiação cinematográfica do Oscar a partir de 2002, assim como a participação competitiva da categoria em diversos outros festivais internacionais de cinema.

Grande parte desse sucesso se deve, principalmente, à explosão de filmes de animação japonesa – os *anime* – distribuídos e exibidos em diversos países. Inicialmente estrelados, em sua maioria, por meninas bonitinhas com olhos grandes, vistos apenas como curiosidade cultural no Ocidente, o mercado de *anime* se tornou um dos recursos de exportação mais valiosos do Japão nos últimos anos.

Os filmes de animação japonesa são, grande maioria, inspirações provenientes de histórias em quadrinhos, ou, no caso do gênero específico do Japão, os *mangas*, como é o caso do filme aqui destacado, *Kaze no Tani no Nausicaä* – seu título em japonês. Apesar de estudos específicos apontarem a origem dos *mangas* datando do século XI, quando eram traçados em rolos e pergaminhos, contando suas histórias conforme fossem desenrolados (LUYTEN, 2000), pode-se citar como grande autor que os popularizou, Osamu Tezuka, a partir dos anos 1950. Criador de *Astro Boy* (*Tetsuam Atomu*), sua publicação se manteve de 1952 a 1968, sendo a primeira série animada exibida na televisão japonesa a partir de 1963, dando origem à indústria japonesa de animação. Unindo técnicas de enquadramento cinematográfico e animação aos quadrinhos, o desenhista foi um marco na história do *manga* e *anime* japoneses, revolucionando seu conceito (FARIA, 2008).

Incluído nesse rol em constante expansão, estão os filmes do escritor, diretor e ilustrador japonês Hayao Miyazaki, considerado um gênio da criatividade na narrativa e também na concepção estética e visual, já que seus longas-metragens de animação são produzidos quase que em sua totalidade manualmente, fazendo pouco, ou quase nenhum, uso de recursos tecnológicos de computação gráfica. Seus filmes, além de grandes sucessos, falam para todas idades. Crianças, adolescentes e adultos são igualmente contemplados como público-alvo – e por essa razão, se encaixam no que chamamos de *ambivalent texts*, ou seja, tratam-se de produções criadas ‘de olho’ em um público, mas ‘piscando’ para o outro (SHAVIT, 1986).

Normalmente, os filmes de animação passam uma ideia pueril e são direcionados a um público infantil, porém as histórias de Miyazaki, sob essa ótica, não têm nada de simples e reconfortante. São desenhos cujas questões morais e sociais são presenças marcantes, tratando de temas atuais de forma dura e complexa, o que não faz com que perca seu carisma cativante.

A guerra entre os homens – e a natureza

Em *Nausicaä*, essas questões problemáticas são diversas, e embora Miyazaki afirme que através de seus filmes busca somente entreter, é impossível se manter indiferente às mensagens que passa por meio de temas que viriam a ser recorrentes em diversas outras produções suas a partir de então.

É o caso, por exemplo, da questão levantada sobre o binarismo ‘guerra’ e ‘paz’. Nascido em 1941, Miyazaki vivenciou durante a Segunda Guerra Mundial experiências que viriam a ser reproduzidas em suas obras, ou serviriam de inspiração para suas criações. Na condição de pacifista, Miyazaki trata dessa temática em *Nausicaä* de forma bem clara, pois o enredo principal do filme gira exatamente em torno do confronto travado entre a humanidade, em uma intensa luta na busca pelo poder. Algumas referências do filme, como as imagens dos 7 Dias de Fogo – evento que, mil anos atrás, teria destruído quase toda a civilização humana e grande parte do ecossistema da Terra –, e mesmo a cena em que os Ohmus avançam enlouquecidos em fúria, são passagens repletas de tons ígneos, representando vívidas alusões ao ataque nuclear e a bomba atômica (MCCARTHY, 1999).

O reino de O Vale do Vento tenta se defender dos ataques do reino vizinho, Torumekia, e sua investida contra sua comunidade ao descobrir uma arma de guerra remanescente dos 7 Dias de Fogo. Nessa batalha, o papel de Nausicaä será o de retomar a paz entre os povoados, e destes com a natureza, já que na ganância por atingir seu objetivo, o reino vizinho não se importa em exterminar tudo o que estiver em seu caminho, incluindo, até mesmo, toda a população de Ohmus, os guardiões das florestas.

A inspiração para essa determinação de Nausicaä em defender todos os seres vivos retoma o conto japonês do período Heian (794-1185), *Mushi mezuru himegimi* (*A princesa que ama-*

va insetos)¹, cuja personagem principal, uma princesa medieval, preferia estar com animais, e especialmente com os insetos, ou-sando ser contrária às convenções sociais próprias às damas da corte da época. No entanto, as referências literárias do filme re-metem a um passado ainda mais distante, precisamente à mito-logia grega, uma vez que a protagonista teria o mesmo nome da princesa que resgatou o personagem Odisseu, no épico poema de Homero. O embate entre o Homem e a Natureza é tema central também em outras obras do diretor que seriam lançadas futura-mente, como *Tenkū no Shiro Rapyuta (O Castelo no Céu, 1986)*, *Mononoke Hime (Princesa Mononoke, 1997)* e *Hauru no ugoku shiro (O Castelo Animado, 2004)*.

O Castelo no Céu foi o primeiro lançamento cinematográfico de Miyazaki após a criação do Studio Ghibli. Nesse filme, a per-sonagem principal, Sheeta, também é uma menina, e tem papel crucial na trama por ter que mostrar seu lado ‘heróico’ ao tentar defender a ilha flutuante de *Laputa* – o castelo no céu –, do ata-que de piratas e militares. Uma das fontes de inspiração para o cineasta nessa produção foi a obra *As Viagens de Gulliver (1735)*, clássico da literatura inglesa, do escritor Jonathan Swift.

O lançamento de *Princesa Mononoke (1997)* teria sido a úl-tima obra de grande escala cinematográfica produzida pela dire-

¹ De autoria desconhecida, este conto faz parte de uma coletânea – *Ttsumi Chūnagon Monogatari (The Stories of the Riverside Middle Counselor)* –, que teria sido escrita por diferentes damas da corte do período Heian, entre os séculos X e XIV (SHIRANE, 2006).

tor, que já Miyazaki anunciaria sua aposentadoria – o que viria a fazer outras vezes, sempre mudando de ideia posteriormente. Com caráter explicitamente crítico quanto a questões ecológicas, e a eterna luta entre a mãe-natureza e o homem, o filme foi a maior bilheteria da história do Japão até a estreia de *Titanic* (1997), de James Cameron, sendo ambos superados por *A viagem de Chihiro* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001), outra grande superprodução de Miyazaki lançada pelo Studio Ghibli e ganhador do Oscar de melhor filme de animação em 2003, assumindo, então, o posto de a maior bilheteria japonesa por 10 anos consecutivos.

Outro filme indicado ao Oscar de melhor animação e que explora a mesma temática, *O Castelo Animado* (2004), foi inspirado na obra literária da escritora britânica Diana Wynne Jones. Embora não tenha sido muito bem compreendido pelo público e tenha sofrido algumas avaliações negativas pela crítica cinematográfica, apresentou, do mesmo modo, seus toques maravilhosos e mágicos com bruxas e seres fantásticos, e abordou, igualmente, aspectos da Guerra Mundial. Nesse filme, através do romance dos personagens de Sophie e Howl e as agruras que sofrem nas mãos da bruxa, Miyazaki traz à reflexão a ideia de que não existe o bem e o mal, mas sim, escolhas mal feitas, potencializadas pelas imperfeições humanas (MCCARTHY, 1999).

O futuro, as tecnologias e a conscientização ecológica

Diversos filmes de Hayao Miyazaki se passam em universos futuros, muitos deles distópicos, e além dos já mencionados conflitos entre os homens, outra questão frequente se dá pela presença de máquinas e tecnologias diversas, o que, para o cineasta, caracterizaria uma desconexão com a natureza. Em oposição aos efeitos da modernidade, o diretor trata frequentemente sobre questões ecológicas em seus filmes, como fez em *Nausicaä*. O evento que motivou o roteirista nessa animação teria sido o desastre de Minamata, em 1956, quando milhares de pessoas no Japão sofreram com o envenenamento por mercúrio que havia sido despejado na baía por mais de 20 anos, causando a morte de centenas de pessoas (MCCARTHY, 1999).

Desastres ambientais iminentes, normalmente provocados pela insensatez humana, estão presentes também em *Princesa Mononoke*, e, mais uma vez, cabe a uma destemida jovem princesa, San, o papel de salvaguardar a natureza e os deuses-animais da floresta das ameaças dos mineradores de ferro.

Mesmo em *A viagem de Chihiro*, cuja temática versa mais sobre a superação e amadurecimento dos personagens diante das dificuldades enfrentadas, também há uma questão de conscientização ambiental. Um dos personagens principais, Haku, que ora aparece na forma de menino, ora na forma de dragão, seria na verdade, uma representação humana do espírito do rio Kohaku. No filme, menciona-se que a motivação para Haku se mudar para

o mundo fantástico teria sido a destruição do rio, que havia sido assoreado para dar lugar à construção de apartamentos residenciais.

Para Miyazaki, a natureza seria fonte de histórias envolventes e interessantes. Segundo o diretor, a humanidade só existe graças à natureza, logo, somente a natureza torna possível a criação de histórias sobre guerras e todas as demais, igualmente emocionantes (MCCARTHY, 1999).

Autoconhecimento e busca da identidade

Embora nos filmes de animação de Hayao Miyazaki a grande maioria das protagonistas sejam personagens femininas, com traços marcantes de independência e determinação, sempre destemidas, corajosas e por vezes heroínas, estas também se mostram delicadas, vulneráveis e até mesmo inseguras sobre sua própria identidade. Sua fragilidade momentânea não é surpresa, no entanto, considerando-se que todas elas são crianças ou jovens adolescentes, e por esta razão, estão em busca do seu ‘eu identitário’ (BAUMAN, 2005), amadurecendo enquanto desempenham seus papéis de bravas lutadoras.

À exceção de Miyazaki, nos contos de fadas e nos contos maravilhosos – que nem sempre são escritos para um público infantil –, o personagem-criança é esporádico, mas quando aparece,

normalmente está ligado à representação da fragilidade e da incônciã e aos processos ritualísticos de iniciação (KHÉDE, 1986).

É assim em *Majo no Takkyubin (O serviço de entregas da Kiki)*, considerado o primeiro sucesso fora do Japão, lançado em 1989. Feito em parceria com a Disney, foi uma adaptação baseada no livro homônimo da escritora japonesa Eiko Kadono. Nesse filme, Miyazaki traz novamente uma adolescente às voltas com a magia como ilustração principal, mas abordando as exigências de uma sociedade contemporânea, em que os componentes ideológicos se distinguem pelo entretenimento, mas também o cunho moral e pedagógico implícitos. A personagem principal, Kiki, deve passar pela iniciação no mundo da bruxaria ao completar 13 anos, quando, então, se depara com os obstáculos próprios ao amadurecimento. Durante suas investidas em busca de autonomia e independência, se vê perdida e insegura, o que faz com que perca seus poderes, que só serão recuperados novamente quando se reconhecer enquanto bruxa, aceitando o seu *eu* interior (MCCARTHY, 1999).

Em *A viagem de Chihiro*, a crise de identidade é um dos temas centrais do filme, já que a protagonista, na tentativa de resgatar seus pais, abdica literalmente de seu nome, que é apreendido pelas mãos da bruxa com quem faz um pacto. Dessa forma, não somente seu verdadeiro nome Chihiro desaparece, evaporando-se no ar, como também será perdida sua personificação, caso venha a fracassar em seu plano e esqueça quem era originalmente, passando a ser chamada apenas pela alcunha de Sem.

Essa informação é percebida no título o filme em japonês, mas não em suas traduções para as línguas ocidentais.

A busca e reconhecimento de uma identidade própria também estão presentes em *Princesa Mononoke*, embora San não enfrente os mesmos dilemas comuns à idade como em outros filmes. Abandonada quando criança por seus pais, foi adotada e criada na floresta pelos lobos, a quem trata como irmãos, e por Moro, o Deus Lobo, a quem trata como mãe e defenderá com ‘unhas e dentes’, diferentemente de algumas personagens que se sentem inseguras diante do que a vida lhes traz, demonstra determinação e certeza sobre os caminhos que deve escolher. Durante seu confronto com os humanos, na busca por defender a floresta e os animais dos ataques destes, apesar da parceria com Ashitaka, o jovem príncipe que luta ao seu lado, San não tem dúvidas que deve permanecer na floresta, e sabe que não pertence ao mundo dos homens.

Em *Nausicaä*, a crise de identidade e a inquietação da personagem principal acontece logo após um rompante de ódio e vingança, em que vocifera e ataca violentamente aqueles que mataram seu pai. Como suas maiores virtudes são o fato de ser calma, tranquila, dócil e pacífica, por essa razão, perde, temporariamente, as esperanças na humanidade, e principalmente em si, vindo a se questionar depois sobre suas próprias atitudes e *em quem* ou *no quê* estaria se transformando.

Fantasia vs. realidade e o papel feminino da heroína

Com suas alusões a fatos reais envoltas em uma aura de fantasia, as animações de Miyazaki recaem sobre a uma discussão que divide opiniões de tempos em tempos: qual seria a literatura infantil ideal, a realista ou a fantasista? É válido ressaltar que a inclinação de um autor pelo ‘real’ ou pelo ‘imaginário’, resulta de sua intenção ao criar, ora representando a realidade diretamente por um *processo mimético*, ora descobrindo o outro lado desta realidade, transfigurando-a pelo *processo metafórico*. “Neste caso, a matéria literária identifica-se, não com a *realidade aparente*, mas com a *realidade imaginada*, com o sonho, a fantasia, o imaginário, o desconhecido.” (COELHO, 2009, p. 48).

Embora a princesa Nausicaä tenha sido, talvez, o primeiro passo de Miyazaki em favor da representação feminina – a ponto de repreender severamente a indústria cinematográfica americana pelos cortes que fez na animação, visando o apagamento dessa imagem feminista –, em *Tonari no Totoro (Meu amigo Totoro)*, de 1988 – provavelmente o trabalho mais admirado do diretor e o símbolo do Studio Ghibli –, não é diferente. Apesar de toda a magia, seres míticos da floresta e todo o encantamento presente na trama, duas irmãs têm que lidar com sentimentos de negação, fuga e amadurecimento que a ocasião implica, quando se mudam para o interior para ficar perto da mãe, que está à beira da morte em um hospital – situação inspirada na vida pessoal do próprio autor.

E novamente em *A viagem de Chihiro*, as aventuras de uma garota de 10 anos de idade e sua bizarra trajetória por um mundo povoado por seres mágicos, superficialmente pode parecer um tanto absurda, mas o filme reúne diversos aspectos culturais, mitológicos e morais, e apresenta uma extensa galeria de personagens fantásticos que se envolvem em conflitos simbólicos, e nos remetem diretamente à maneira como segue caminhando a humanidade e seus valores morais.

Apesar de diversas obras de Miyazaki serem adaptações de fontes literárias diversas, as musas do cineasta também têm origem nipônica, já que grandes nomes do universo literário feminino do Japão lhe serviram de inspiração. Escritoras como Murasaki Shikibu (978-1016), tida como autora do primeiro romance escrito no universo literário, *O Romance de Genji*; e Sei Shōnagon (966-1017), autora da obra *O Livro de Travesseiro*, foram ambas damas da corte que ousaram, em pleno século X, escrever grandes obras literárias, em uma época em que a arte da escrita e o letramento era um direito restrito aos homens. Em tempos mais atuais, a poetisa Akiko Yosano (1878-1942), foi uma das autoras mais polêmicas. Tradutora de obras do japonês clássico para o moderno, foi pacifista e pioneira no feminismo japonês, defendendo a educação como um direito das mulheres (MCCARTHY, 1999).

Enquanto nos contos de fadas usuais as princesas aguardam ansiosamente pelo dia em que serão salvas ou mesmo encontrarão seus príncipes encantados, bravos e guerreiros cavaleiros,

nos filmes de Miyazaki quando os personagens masculinos aparecem, não passam de meros coadjuvantes das destemidas e corajosas princesas. Assim como em *Nausicaä*, e além dos já mencionados anteriormente, a lista dos filmes de Miyazaki cujas protagonistas são personagens femininas e fortes vai além.

É o caso de *Karigurashi no Arietti (O mundo dos pequeninos)*, lançado em 2010. Escrito por Hayao Miyazaki, mas dirigido por Hiromasa Yonebayashi, o filme baseado no romance de Mary Norton, *The Borrowers* (1952), conta a história de Arietti, uma adolescente de 14 anos que se aventura por ‘grandes’ perigos em busca de objetos que pegam ‘emprestado’ dos humanos na casa onde moram.

Do mesmo modo, *Gake no Ue no Ponyo (Ponyo: uma amizade que veio do mar)*, de 2008, apesar de ser um filme com uma temática simples e uma estética mais infantil, tem em sua protagonista uma personagem determinada e contrária às regras impostas. O filme teve inspiração no conto *A pequena sereia*, de Hans Christian Andersen, mas também apresenta traços da lenda japonesa *Urashima Taro*, do século VIII. Na animação, Ponyo é uma peixinho-dourado que está disposta a trocar sua vida nos mares e sua identidade, e não mede esforços para ficar ao lado de Sōtsuke, seu parceiro humano.

As animações de Miyazaki não trazem o tradicional “E viveram felizes para sempre”, comum nos filmes de princesa. Através dos ‘contos de fadas’ do cineasta, o público percebe que a vida real

é cheia de obstáculos, sendo preciso enfrentá-los para alcançar o sonhado ‘final feliz’. Assim, essas histórias mostram através de um mundo encantado, a necessidade de se aventurar, correr riscos, e mesmo suportar situações dolorosas para atingir uma conquista, como em todos os filmes apresentados neste ensaio, através das desventuras enfrentadas ao longo dos tempos por Nausicaä, Sheeta, Satsuki, Kiki, San, Chihiro, Sophie, Ponyo e Arietti.

A paixão de Miyazaki pela heroína de um filme de animação² (MCCARTHY, 1999) o inspirou a enaltecer a figura feminina no papel de personagens principais. E desde sua maior heroína, Nausicaä, até os dias de hoje, o mesmo acontece com seu público. Os papéis representados por essas mulheres fortes e independentes, que nada têm de donzelas à espera de um príncipe ou um salvador, muitas vezes personificam a figura da heroína, uma personagem com atributos admiráveis e excepcionais, à qual os gregos antigos tinham como um ser quase divino.

O desfecho de *Nausicaä* apresenta essas referências claramente. Seu reino, parte remanescente de um universo distópico em meio à guerra e à opressão, não teria sobrevivido se não fosse o sacrifício da princesa Nausicaä. Ao final, a personagem aparece representada como uma divindade, incorporando o papel de Messias, já que na tentativa de impedir o ataque dos Ohmus, se dispõe a morrer por seu povo. No entanto, sua bondade e ternura para com todos os seres vivos toca o coração dos Ohmus, e a prin-

² *Hakujaden (A Lenda da Serpente Branca, Taiji Yabushita, 1958).*

cesa, enfim, elevada aos céus envolta em uma aura divina, resuscita e caminha por campos dourados diante dos olhos de todos, que acreditam se tratar de um milagre, pois, conforme a lenda, o ‘salvador’ surgiria para “guiar o povo para a terra pura”.

Considerando-se que em um filme a estória é contada pelo texto, ilustrações, sons e movimentos (OITTINEN, 2000), pode-se dizer que tais movimentos também são construídos na mente do espectador, que se torna parte integrante da trama, ainda que por um curto espaço de tempo. De forma intuitiva, o espectador compreende que, embora estas histórias sejam parte da fantasia, de um mundo irreal, possuem seu vínculo com situações da realidade, se assemelhando a suas próprias experiências pessoais.

O cinema de animação está em alta. Enquanto no Brasil a animação nacional começa a dar seus passos mundo afora, conquistando o mercado internacional, Hayao Miyazaki segue apresentando, para o Oriente e Ocidente, a harmonia da magia com o mundo em que vivemos. Apesar de seus filmes serem catalogados como gênero infantil, suas obras falam pra todas as idades, conquistando diversos públicos. Magia, mistério e encantamento são incorporados com maestria ao entreter por meio de reflexões e lições moralísticas sobre a humanidade, buscando ‘abrir os olhos’ de seus espectadores.

Referências

BAUMAN, Z. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução por Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

COELHO, N. N. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2009.

FARIA, M. L. de. História e narrativa das animações nipônicas: algumas características dos animes. *Actas de Diseño*, Buenos Aires, ano 3, v. 5., p. 150-157, jul. 2008.

KHÉDE, S. S. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ática, 1986.

LUYTEN, S. M. B. *Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses*. São Paulo: Hedra, 2000.

MCCARTHY, H. *Hayao Miyazaki, master of Japanese animation: films, themes, artistry*. Berkeley: Stone Bridge Press, 1999.

OITTINEN, R. *Translating for children*. New York: Garland Publishing, 2000.

SHAVIT, Z. *Poetics of children's literature*. Athens/London: The University of Georgia Press, 1986.

SHIRANE, H. *Traditional Japanese literature: an anthology, beginnings to 1600*. New York: Columbia University Press, 2007.

Saló!

Caroline Marins

Crueldade, repulsa, nojo. Pesado, indigesto, brutal, chocante. Assistir ao filme *Saló ou os 120 Dias de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*), de Pasolini (1922-1975) é uma experiência perturbadora, ninguém sai incólume, seja na estreia do filme no Festival de Paris, em 22 de novembro de 1975, ou quatro décadas depois quando a normatização do mal é mais frequente e acessível com a massiva exposição de sexo e violência nas mídias.

Durante décadas a última obra cinematográfica do realizador e escritor italiano é recoberta de inquietudes e reações de desconforto recorrentes nas plateias: olhos fechados ou cobertos pelas mãos em grande parte das cenas, rostos virados, embrulhos no estômago e a sala mais vazia ao final de toda exibição. A negação do horror é física e transcende as gerações. E nessa noção de natureza humana em sua relação com a moral ou a falta dela, Pasolini acrescenta à estória de Sade (2015) o fascismo, datando o filme no período da Segunda Guerra Mundial na cidade de Saló, durante o período da nova república fascista que aconteceu na cidade de 1943 a 1945, criada por Mussolini após sua deposição do governo com a invasão das tropas aliadas e a revolta popular na Itália.

[...] ao constatar que não existe, na linguagem cinematográfica adiconaria abstrato nem equivalente de uma gramática rigorosa, Pasolini (1965) deduz que o cinema é “uma linguagem artística, não conceitual”. Deveria, portanto, resultar daí, logicamente, que o cinema é sobretudo uma língua de poesia. O que não é o caso, em virtude da expressão exercida histórica e culturalmente no cinema que adotou, majoritariamente, uma “linguagem da prosa narrativa”, tendencialmente naturalista. Contra esse cinema majoritário, Pasolini defende um “cinema de poesia” consciente, cujos testemunhos ele vê em todas as épocas da história do cinema, e que define por três traços: uma tendência técnico-estilística ‘neo-formalista’; a expressão na primeira pessoa, notadamente graças ao estilo indireto livre; a existência de personagens porta-vozes do autor. Esse último traço é o limite ideológico do cinema de poesia. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 233).

Obviamente, Saló não foge a regra.

Já nos créditos iniciais, amenizado por um fundo branco com letras pretas e música instrumental, é apresentada ao público uma *bibliografia essenziale* para seu entendimento e serve também como um aviso, um prenúncio do que está por vir e do que foi inspiração na criação da obra. Há quem considere um disparate se preparar para assistir a um filme com uma bibliografia tão densa, seja ela qual for, entretanto, a obra de Pasolini com Sade somada à abrangência sócio-política a que o autor italiano – e também Sade – atravessou ao longo de sua vida, exige uma análise dos tantos signos e símbolos presentes na obra, auto-conceituada com uma alegoria crítica.

Tanto Sade quanto Pasolini tiveram suas obras acessíveis ao público apenas após a morte. O Marquês de Sade (1740-1840),

aristocrata, escritor libertino, de quem se origina a palavra sadismo, viveu a monarquia, foi preso várias vezes por libertinagem, sodomia, violência sexual, tortura... Inclusive na Bastilha, onde escreveu *120 dias de Sodoma*. Viveu sob o período da Revolução Francesa e viu nascer a República. Transgressor, sua obra afronta a Igreja e a própria sociedade iluminista (FERNANDES, 2014). Sade não procurava pela harmonia da natureza humana, ele debochava dessa possibilidade e especialmente de uma moral universal. Contra-iluminista, apresentou a ideia de uma natureza criadora-destruidora, que o mal está na natureza tal qual o bem (MATTOS, 2018). No livro que inspira o filme o narrador questiona:

Será que nos cabe sondar as leis da natureza, ou decidir se, sendo-lhe o vício tão necessário como a virtude, ela talvez nos inspire de modo igual um pendor para um ou para a outra, em razão de suas necessidades próprias? (SADE, 2015, p. 19-20).

Sade influenciou muitos intelectuais, filósofos e artistas de diversos movimentos filosóficos e artísticos, como o dadaísmo – referência que Pasolini traz explicitamente nos diálogos dos quatro libertinos poderosos, ao final do círculo das manias – e o cubismo, representado em quase todas as paredes do castelo.

Confúncio afirmou que “uma imagem vale mais do que mil palavras” e as muitas imagens do filme representam fielmente a obra literária de Sade, tornando-a uma das mais polêmicas adaptações da literatura no cinema. Por isso, Foucault afirma “que não há nada de mais alérgico ao cinema que a obra de Sade”

(MANIGLIER; ZABUNYAN, 2012, p. 111). Tanto Foucault quanto Barthes seguiam a mesma linha crítica e rechaçaram dois graves fracassos do filme: ao permanecer fiel à letra das cenas sadianas, Pasolini vem, pois, deformar o objeto-Sade e o objeto-fascismo: é com razão, portanto, que tanto os sadianos quanto os políticos se indignam com ele ou o reprovam (TAKAYAMA, 2015).

A rejeição da crítica é que ao transpor Sade para as telas somado ao fascismo, faz com que o erotismo, o desejo e o poder sejam banidos pela repulsa das imagens. *Saló* definitivamente não é um filme erótico/pornô, a relação com o corpo no filme se trata de sua época caracterizada pela total comercialização do corpo, costumes, cultura, estado. Para Pasolini (2017, p. 1, tradução nossa), em entrevista para Eugenia Wolfowicz, o “sadismo descrito [...] não é mais que uma metáfora [...] da redução do corpo a um objeto.”. O filme toma o tom de denúncia quando contextualizado em seu tempo e autor.

Além da escola, a criação de um corpo burocrático, a formação de um exército nacional com o surgimento do Estado unitário, a II Guerra Mundial consolidou de vez a unidade linguística popular. Pasolini questiona em vários artigos e entrevistas essa homogeneização da língua e a extinção dos dialetos. A necessidade de se falar a língua italiana dentro de um exponencial movimento migratório imposto pelo novo sistema era conquista e emancipação da população. A língua como primeiro instrumento de seleção na sociedade proporcionou massiva marginalização de filhos de trabalhadores e agricultores. No período fascista as

transformações da economia com forte avanço industrial tecnológico, época da mídia de grande difusão, modificou-se não apenas o modo de falar, mas os costumes, atitudes, modo de pensar e os modelos de vida. Independente dos conteúdos particularmente transmitidos, através da ideologia da indústria cultural, a adaptação humana toma o lugar do conhecimento (PATRÍCIO, 1998).

O Sessantotto e os movimentos ao redor do mundo na década de 1960, período em que viveu Pasolini, fazem com que o contra-iluminismo de Sade faça todo sentido. Na Itália do ‘milagre econômico’, do individualismo e da corrida ao consumo, os jovens foram impulsionados espontaneamente a lutar por um mundo mais autêntico e justo. Esse fato mudou o estilo de vida da população, uniu a luta estudantil e operária, alterou os direitos da família, solidificou o nascimento do feminismo e a proteção aos trabalhadores. Entretanto, a cultura de massa chega junto ao crescente capitalismo e, sob a ótica de Pasolini, em entrevista a Jean Duflot, apaga a individualidade e a identidade do país, como ele próprio conceitua o neofascismo que traz à tona em *Saló*:

Este poder está na própria totalização dos modelos industriais: é uma espécie de possessão global das mentalidades pela obsessão de produzir, de consumir e de viver em função disto. É um poder histórico, que tende a massificar os comportamentos [...]. O fascismo histórico era um poder grosseiramente fundado sobre a hipérbole, sobre o misticismo e o moralismo, sobre a exploração, o patriotismo, o familiarismo. O novo fascismo é propriamente uma poderosa abstração, um pragmatismo que canceriza toda a sociedade, um tumor central, majoritário [...]. (DUFLOT, 1983, p. 160).

“Tudo é bom quando é excessivo”, é a primeira frase ouvida no filme após a longa panorâmica de *Saló* e a apresentação dos quatro personagens assinando o regulamento. Representantes máximos dos poderes criticados – Duque, Bispo, Magistrado e Presidente – estes são os libertinos mandantes de todo o mal. No intitulado de *Antinferno*, Pasolini apresenta a estrutura da sociedade e as leis de sua Saló sadiana.

Jovens capturados e aprisionados por soldados nas ruas e em suas casas são cidadãos de Saló e de outras cidades do norte da Itália. A reação da população de não resistência, submissão e sofrimento já contextualiza o estado de exceção na república de Mussolini. A cena da mãe que corre levando um cachecol a seu filho, tirado de dentro de casa e carregado sem resistência por dois soldados, chega a ser irônica no contexto. O amor materno aparece também em outros momentos do filme, sempre no extremo da dor. A perfeição estética dos corpos jovens era requisito mínimo para orientação dos capturadores, fossem soldados, carcosos, capatazes ou prostitutas cafetinas. O filho de um colega magistrado, a filha de professores, o filho de subversivos, o perfil dos jovens selecionados remete aos judeus que importavam em *Eichmman em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*, de Hannah Arendt (1999).

A faixa etária das jovens vítimas se assemelha muito a das filhas-esposas. Ainda sob o capítulo do *Antinferno* são várias as camadas da rápida cena do acordo do casamento entre as filhas, quando os quatro mandantes fazem o acerto de casamento das

próprias filhas entre eles, na prática aristocrata e ainda ativa de perpetuação no poder. O casamento é um acordo político e ponto. A esposa é bela, recatada, educada, de família poderosa, moral e socialmente aceita. Conforme Macedo (1990), típico papel social da família burguesa, a filha-esposa não tem direito algum de escolha e de fala, tampouco participa das orgias – sua atividade sexual é apenas para procriação, seu prazer sexual é proibido. Na cena, as quatro jovens apenas são informadas do matrimônio constrangidamente numa sala aonde chegam à força após uma delas cuspir na cara de um dos soldados. A cuspada é uma ferramenta inútil de resistência na situação, mas expõem o posicionamento da personagem. Entretanto, a ousadia de fazê-lo no gozo de um regime autoritário sem qualquer punição revela de imediato sua casta de origem. Mesmo com toda submissão patriarcal, a personagem tem pequenas liberdades sobre os também seus subalternos. “A burguesia nunca hesitou em matar seus filhos”, cita um dos libertinos em comemoração ao acordo. Encerra a cena a aparição das filhas-esposas numa citação que as ridiculariza expondo que a relação entre o mal e o poder ultrapassa qualquer possibilidade de elos familiares afetivos. As mulheres não são aprisionadas sexualmente, são aprisionadas nas funções de empregadas, seja na limpeza seja na cozinha, que assistem servis aos horrores. O filme não explicita a anuência quanto ao que ocorre no salão, quanto às velhas prostitutas cafetinas – essas sim, libertinas propulsoras da imaginação, que se deleitam com o sofrimento – e quanto à pianista, que sucumbe aos horrores pu-

lando de uma janela. Há poucas cenas no filme que a mulher tem algum tipo de ação própria, sem mando, com mínima liberdade. Destaco, além da mãe e da garota da cuspada, a única negra do filme, atriz Inês Pellegrini, que trabalhou com Pasolini em *As Mil e Uma Noites* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974). A atriz é a criada que ousou ter uma relação afetiva secreta e proibida com um dos garotos aprisionados, sendo morta por isso. As mulheres no filme são a típica representação feminina da sociedade burguesa, papel social em rompimento e transformação ainda muito forte atualmente.

Na seleção dos jovens que lhes servirão de escravos sexuais, há explícita diferenciação de gênero na seleção. Com os meninos, a escolha foi coletiva. Os quatro mandantes vão ao local onde estão os meninos agrupados e enfileirados, caminhando entre eles para selecioná-los, obrigando-os a tirar a própria roupa apenas os pré-selecionados preferidos ou os que despertavam curiosidade pela origem ou pelo físico. Já as meninas foram apresentadas de forma individual na frente dos quatro mandantes, estes sentados em um confortável sofá, degustando alguma bebida. Todas foram obrigadas a desnudar-se com a ajuda das cafetinas que as capturaram e que, desde então, já narravam seus atributos físicos. O prazer, a diversão e a excitação saltam aos olhos dos quatro na seleção, muito antes de iniciarem os rituais sádicos.

No deslocamento do comboio de Saló para Marzobotto, o primeiro dos nove garotos selecionados, em um instinto de sobrevivência, pula do caminhão que o transportava e corre tentando

salvar sua vida, preferindo morrer por tiros que viver ao que o aguardava. Marzobotto, como sede da prática das orgias, tem um forte significado em função de o território ter sido palco de um sangrento massacre durante a Segunda Guerra, em 1944, ano em que se passa o filme. Um indício do massacre que estava por vir na tela.

O filme é dividido em círculos, inspirado na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Durante os próximos três círculos, a tensão aumenta a cada minuto. As narrações feitas pelas maduras prostitutas, ao som de piano, acontecem num salão imponente. O Círculo das Manias introduz o sadismo, a perversidade e a satisfação sexual no salão onde acontecem as narrações. As jovens vítimas vestem cinza e o cenário possui muitos elementos de arquitetura em *art déco* e obras de arte cubista, das quais muitos artistas desses movimentos eram leitores e adoradores de Sade. Ao final do primeiro ciclo, as vítimas já estão algumas nuas e outras vestidas.

O segundo Círculo, o da Merda, baseia-se todo na escatologia. Os corpos são mais vistos, o nu vai se normalizando aos olhos do espectador à medida que as narrações vão gerando mais pavor. Os figurinos das vítimas que restam vestidas são mais claros e leves do que as do primeiro círculo. Esse é o momento do filme em que a repulsa desafia o público a manter seu olhar sem desviar da tela. A partir desse círculo já é óbvio o ciclo de audição/execução: o filme gera angústia e horror frente à adaptação

dos fatos narrados pois, diferentemente do livro de Sade, o ciclo audição/execução é propulsor do gozo para os leitores.

Já o terceiro círculo, o do Sangue, é o caminho da morte. O suicídio da pianista precede o horror da cena final num suspiro humanista, tal qual o punho cerrado ao alto, símbolo de resistência, do jovem flagrado com a criada antes de serem assassinados. A cena final é uma carnificina com um incômodo voyeurismo. O prazer de agir em um pátio armado para o espetáculo e o de assistir aos outros agindo, da janela do castelo, é revezado entre os quatro libertinos. Os carrascos soldados se revezam em guarda na sala onde apenas os quatro poderosos assistem às barbáries – todos sentados em uma poltrona alta, como um trono, vestidos com roupões elegantes, cada qual com uma cor. O campo de tortura no pátio externo vai ao limite da vida. Escalpimento, enforcamentos, mutilações, sodomia, chicote, fogo, faca, cadeiras, forcas, acessórios dos mais diversos, estupro, violência, muita violência. E na sala interna transcorre uma ultrajante tranquilidade e o prazer que vem dos olhos; ouve-se apenas o som do rádio onde toca *Carmina Burana: Veris Leta Fácies*, que incomoda um dos soldados e levando-o a trocar de estação para ouvirmos então a música da abertura do filme, *Son tanto triste*.

Pasolini se utiliza de filósofos e artistas em citações diretas e outras ferramentas narrativas para satirizar o mal e as relações de poder, o opressor e o oprimido. Consegue traduzir o puro pecado pela retórica e todas as formas de simbolismo para retra-

tar, com perfeição, o extremo da maldade do ser humano a caminho da morte como reflexão e alegoria crítica.

Uma das ferramentas cinematográficas utilizados pelo diretor são os planos longos, em sua maioria abertos e com a câmera parada, com raros movimentos. Não há qualquer inovação fílmica, mas uma direção bastante clássica e assertiva, equilibrada com seu conteúdo já bastante ousado.

A maior parte do elenco é de não atores, opção de Pasolini não como característica do movimento neo realista italiano, mas pela necessidade do filme ter os olhares mais naturais e reais das vítimas. Produzido na década de 1970, é inevitável o questionamento das práticas da produção cinematográfica que envolveram as filmagens de *Saló*, especialmente pela utilização de adolescentes. Décadas em que vários diretores contemporâneos tinham por estratégia de resultado – por razões variadas: de interpretação do elenco, estética ou apenas por tirania – levar suas equipes à exaustão com centenas de *takes*, abusos, tortura e violência em *set*. A partir do comportamento de contemporâneos como Hitchcock, que afirmou que atores deveriam ser tratados como gado, justificando o terror e a perseguição com Tippi Hedren no *set* de *Os Pássaros* (*The Birds*, 1963), no qual chegou a utilizar corvos reais no ataque filmado. E de outros casos, amplamente divulgados e famosos: Kubrick em *O Iluminado* (*The Shining*, 1980), que humilhou e exauriu a atriz Shelley Duvall durante as filmagens; Bertolucci, em *O Último Tango em Paris* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972), com a polêmica cena do estupro que atriz Maria Schneider sofreu em

cena (KÜHL, 2017). Os limites da produção infringiam nossa legalidade vigente hoje como o premiadíssimo *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, 1972), de Copolla, que sacrificou de fato um cavalo para a cena clássica em que apenas a cabeça do animal aparece em cima da cama. E, vale citar, a tortura e a morte de animais em *Holocausto Canibal* (*Cannibal Holocaust*, 1980), do contemporâneo Ruggero Deodato, que o levou inclusive a condenação na corte italiana pelos maus tratos aos animais.

Nesse contexto da prática da produção surpreende as declarações do elenco de *Saló* e da relação de Pasolini com seus atores. De direção firme, perfeccionista e trato delicado com o elenco – são estas as impressões deixadas por relatos e registros dos bastidores do filme em seu último e sangrento ciclo, revelados no documentário *Salò de ontem a hoje* (*Salò d'hier à aujourd'hui*, Amaury Voslion, 2002).

Enio Morricone, que assina a trilha sonora, acertou a mão desde os créditos iniciais com a quase alegre *Son tanto triste*, composta por Franco Ansaldo e Alfredo Bracchi, conduzida pelo próprio Ennio. A forma diegética da trilha sonora, a seleção de clássicos com destaque para Chopin ao piano potencializa a melancolia, angústia e horror das narrações. Ao final, a troca da estação do rádio de *Carmina Burana Veris Leta Facies*, para o surpreendente retorno de *Son tanto triste* é genial, deixa aberto ao público se é o final ou o início do grande círculo.

Saló é o retrato da miséria humana e da degradação personificadas no regime fascista. O filme é uma pará-

bola do que a gente que está no poder faz a seus cidadãos, do que exploradores fazem aos explorados. Tiram deles o máximo que podem, os manipulam total e cinicamente, são pessoas implacáveis e inumanas. Mas o que eu queria mostrar é que o poder é totalmente anárquico, a anarquia do poder. Eu creio que Sade é o grande poeta da anarquia do poder. As pessoas que nos governam parecem representar a ordem, a legalidade, as leis e os códigos, quando na realidade o que fazem é dirigir tudo de maneira arbitrária e como disse Marx, praticam a exploração do homem pelo homem. Nunca o poder, em nossa época foi tão anárquico, tão arbitrário e por tanto tempo violento com na República de Saló. Daí se situa nela a ação do filme. (PASOLINI, 2017, p. 1, tradução nossa).

Pasolini transcende seu tempo em seu último filme. As várias camadas políticas e filosóficas provocadas pelo cineasta se aplicam perfeitamente ao que vivemos hoje. Saló!

Referências

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

AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 2. ed. São Paulo: Papirus, 2006.

DUFLOT, J. *As últimas palavras do herege Pier Paolo Pasolini*. Trad. Luiz Nazário. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FERNANDES, D. França revê Marquês de Sade dois séculos após sua morte. *BBC*, 22 mar. 2014. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/03/140318_marques_sade_pai_df. Acesso em: 15 nov. 2018.

KÜHL, L. 12 Diretores abusivos (dentro e fora dos sets). *Zinema*, 06 nov. 2017. Disponível em: <https://zinema.com.br/12-diretores-abusivos/>. Acesso em: 15 nov. 2018.

MACEDO, J. R. *A mulher na idade média*. São Paulo: Contexto, 1990.

MANIGLIER, P.; ZABUNYAN, D. *Foucault va al Cine*. 1. ed. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2012.

MATTOS, E. *O contra-iluminismo do Marquês de Sade*. 2018. 309 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Departamento de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2018.

PASOLINI, P. P. Nunca abandonó la literatura. Entrevista a Pier Paolo Pasolini, por Eugenia Wolfowicz. *Quimera*, Barcelona, n. 400, mar. 2017. Disponível em: <https://www.revistaquimera.com/entrevista-a-pier-paolo-pasolini/>. Acesso em: 10 nov. 2018.

PATRÍCIO, D. *Poder, grupos de pressão e meios de comunicação*. Blumenau: FURB, 1998.

SADE, M. de. *Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*. Tradução Alain François. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2015.

TAKAYAMA, L. R. Sade no cinema: Saló ou os 120 dias de Sodoma de Pier Paolo Pasolini. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, São Paulo, v. 1, n. 26, p. 192-198, dez. 2015. Disponível em: www.revistas.usp.br/cefp/article/view/108675. Acesso em: 09 nov. 2018.

**Do agora e dos antes e as nuvens densas no
horizonte:
uma quase-carta a Pasolini**

Iur Gomes

*Faço simplesmente questão de que tu olhes em torno
de ti e tomes consciência da tragédia. E que tragédia
é esta? A tragédia é que não existem mais seres
humanos; só se veem singulares engenhocas que se
lançam umas contra as outras.*

Sobrevivência dos vaga-lumes, Georges Didi-Huberman

Prezado Paolo (sem tempo para medidas vou ao assunto, o tempo me escassa e a noite, a longa noite que não se demora),

o sombrio e distante novembro de 1975, encerrara de forma sinistra o diálogo que você e Calvino¹ empreendiam, com certa regularidade, num dos periódicos de seu país – que por ora não lembro qual deles. Tudo que sei, diz a respeito a uma carta que você teria publicado inconformado com a passividade de Ítalo, radicado em Paris, enquanto os camisas-negras² ressurgiam pelas

¹ Ítalo Calvino (1923-1985), célebre escritor italiano do século XX (nota dos organizadores).

² Milícia organizada por Benito Mussolini de cunho nacionalista, anticomunista e antiliberal; utilizavam da violência, intimidação e assassinato contra seus críticos, opositores políticos e sociais: sindicatos, membros da liga camponesa ou quem se manifestasse contrário aos seus ideários.

entranhas do poder corroendo a democracia, sempre ingênua e frágil, contaminando a sociedade com levianas arguições que invocavam uma Itália que já nem mais existia, quiçá existira. Você, aturdido diante daquele silencioso descaso, provocava-o ao enfrentamento.

A resposta de Calvino foi tardia³, um lamento em cinza que as despedidas imprimem como as asas mortas de vagalumes que deslizam em círculos na neblina e pousam na lápide com o seu nome gravado. O seu nome, os seus números que anotam a breve passagem de sua inquietude, uma frase qualquer que remete ao que já não importa, porque nada mais há a ser dito, nem perguntas, nem certezas, todas provisórias, ou as provocações que suas palavras inflamadas estremeciam as páginas dos jornais, palavras perturbadas diante daqueles dias sombrios que você percebera e alardeava com seu grito-mudo diante do ocaso que se adensava fundeado no horizonte, aquele horizonte tenebroso que já lhe era íntimo e tanto o apavorava.

As letras de Calvino não lhe alcançaram, agora é esse silêncio imenso como as linhas brancas que seguem ao final do último parágrafo. As letras de Calvino e essa minha carta, não só fora do tempo como descabida, não dialogam com mais ninguém.

Minha intenção não é retomar o diálogo interrompido entre vocês, Ítalo radicado em Paris e você se debatendo em Roma con-

³ Calvino publicara a resposta a Pasolini no *Il Corriere della Sera*, a 04/11/1975, dois dias depois de sua morte.

tra a noite escura que ameaçava o amanhecer – perdoe o exagero; meu propósito é apenas especulativo, porque também me ocupo com o grito demoníaco, inaudível para tantos, que você anunciara em suas imagens-palavras meses antes e durante o seu, e só seu, 1975.

Essa carta foi provocada por uma de suas poesias, a mais repugnante e indigna poesia que já me deparei, montada numa sequência de quadros de tons apáticos e recortes secos quase brutos, cenas grotescas, personagens abomináveis, falas desprezíveis, um horror, um horror. Perplexo, quase me levantei e saí.

– Por quê?, tenho me perguntado, por que tanta brutalidade? Não sei se devo chamar de poesia aquela sua narrativa infame que se excede pela falta de elegância que outros tantos poetas versariam com maior requinte e delicadeza, ainda que o conteúdo exigisse tal despudor e violência, ou que o merecesse. Mas em sua obra em tudo há excesso, um excesso despropositado, tão grave, tão grosseiro, Por que, Paolo?

Sei que não é de poupar tintas quando o assunto lhe estremece, também não pouparei meus pincéis sobre as questões que pretendo abarcar, não são menos urgentes quanto as tuas antes daquela madrugada fatídica em Ostia, do seu inacabado, sempre inacabado, novembro. Mas é preciso que as coisas sejam ditas, colocadas à luz, e não estranhe minha reação, acontece que, ontem, assisti *Salò*.

Como aqueles jovens, também fui rematado e imobilizado, não de todo e para todos os fins como sucedera a eles, porque eu poderia, a qualquer momento, abandonar aquela penosa sessão e tomar o rumo que me conviesse, mas não o fiz, embora assegure minha indisposição para o que assisti ao decorrer dos minutos que se seguiram, longos posso afirmar. Adianto, que não me permito mais, nenhuma outra vez, terceira ou quarta que seja, visitar *Salò*, não mais.

Ocorre que ainda estou naquela sala pomposa, entre os convidados que se acomodam no entorno, entre as concubinas e os milicianos, e acompanho atento a dama, muito bem vestida (seria a Sra. Castelli? Sra. Vaccari? Sra. Maggi?), a relatar a respeito dos caprichos escatológicos de um de seus antigos clientes quando ainda ela era uma jovem, e ingênua, prostituta. Antes, ouvira de outra dama (seria Castelli? Vaccari? Maggi? O que importa, não é mesmo?) as orientações detalhadas que recebera para degustar e se lambuzar com o esperma que jorra do membro ativo do macho sugerindo se tratar da substância que principia a vida e não se pode desperdiçar tal abundância. Um capricho, um fetiche, como queira, mas nada é tão repugnante como a cena que se seguiu, a que me refiro no início do parágrafo.

Como dizia, estava presente naquela ocasião e ouvia atento, a contragosto e sem qualquer deleite, a fala desdobrada em expressões de prazer debochado daquela dama que detalhava os caprichos mais bizarros até ser interrompida por aquele homem, o aristocrata, que se dirigiu ao meio do salão, abaixou a calça, aga-

chou-se e defecou diante de nossos olhos sem qualquer incômodo, nenhuma perturbação. Nem dele, nem nossa.

Ele defecou com a naturalidade das bestas selvagens, como cães, ratos ou qualquer outra das inúmeras espécies que, nós humanos, consideramos irracionais, afinal, somos a medida de todas as coisas. Não bastasse, ele ainda escolheu, à revelia, uma das jovens sequestradas e aprisionadas para comer seus excrementos.

– *Mangia*, gritava ele, *Mangia!*

Dos presentes que testemunharam o ocorrido, nenhuma reação, nenhuma palavra, assistiram apáticos o homem hostilizando uma jovem e ordenando que ela comesse suas fezes. Ninguém se moveu, sequer um movimento de inconformidade, inclusive eu, terrificado, mas inerte. Odiei a cena, mas a assisti.

Diante desse escárnio, preciso corrigir a relação a respeito dos animais, selvagens ou não, que defecam sem melindres onde e quando sentem necessidades. Questão de comportamento regido e estabelecido pela nossa razão e cultural, características desprovidas de suas naturezas. Nós humanos, ao contrário, convenciamos utilizar ambientes apropriados para tais fins, porque somos seres racionais e aculturados, dotados de pudor e, na medida do possível, de educação. Em todo caso, desconheço que algum deles, selvagem ou não, tenha exigido que outro indivíduo devorasse suas fezes. Ainda que o façam, fezes ou entranhas intestinais fazem parte de sua dieta alimentar, como é o caso de al-

guns felinos e certos besouros. Mas aquele aristocrata, um nobre, obrigou que a jovem comesse seus excrementos destituindo o pouco que lhe havia restado de dignidade, tratando-a com absoluto descaso.

– *Mangia!*

Ela, humilhada, despida e de joelhos, implorando piedade tal os primeiros cristãos nas arenas de Roma, consternada e em lágrimas, comeu.

Paolo, você poderia ter utilizado qualquer dos recursos já consagrados da linguagem fílmica, usar da sutileza do extracampo, poderia descrever a ação com diálogos detalhados e uma encenação dramática abusando de planos e contra-planos com as personagens enquadradas em *close*. Poderia, mas não o fez, ao contrário, decidiu mostrar, e mostrar não apenas uma vez, não em apenas uma cena, mas sequências intermináveis que culminaram num apoteótico banquete servido de fezes onde todos, não apenas aquela jovem, não somente os jovens sequestrados e mantidos aprisionados e abusados pelos caprichos e lascívia daqueles homens-sem-nome, mas todos se empanturram e se lambuzam, inclusive o quarteto funesto.

Estou naquela sala, no salão antes pomposo, agora vazio. As paredes, do que restaram delas, foram tomadas por uma manta de folhagens, um limo disforme. O chão não teve melhor sorte, puído, todo puído, e folhas e ramas que se espalham encobrindo-o quase completamente. Próximo à escada que dá para o andar su-

perior, percebe-se com clareza um dos pés daquela mesa colossal que encobriria a cena estapafúrdia, e os sinais dos joelhos e das mãos da jovem humilhada, as pegadas do aristocrata, conservadas com uma nitidez assombrosa. Tudo mais é o silêncio, o nosso silêncio impassível que repousa, débil, em cada fissura nos tijolos que restaram.

Ainda estou lá e como disse, não sei da saída, se há.

Não estranho que tenha enfrentado a repulsa do público que reagira avesso aos requintes sádicos de crueldade e perversão para simples satisfação caprichosa daquelas quatro personagens masculinas na qual você sequer se ocupou em dar-lhes um nome senão indicar, apenas, funções, cargos ou papéis sociais (daí o provocativo sem-nomes que me utilizo para identificá-los).

Soube de espectadores que abandonaram as salas de exibição e lhe acusaram de insano, promíscuo, e de sua *Salò*, uma obra perniciosa, um escracho, daí considerá-la pornográfica é um descabimento.

As cenas de nudez e as cenas de sexo que tanto incomodam não têm, é o que me parece, a intenção de estimular a excitação sexual, perturbam pela falta de erotismo, pela falta de libido. O único membro masculino ereto visto é artificial, é de um boneco usado para 'adestrar' os escravos sexuais e acaba manipulado por um dos milicianos impaciente com a falta de destreza, e de desejo, de uma daquelas jovens escravas.

Banais, diria da nudez, não uma afronta como lhe acusam esses/aqueles moralistas. Antes acusassem da falta de prazer e de alegria que tal intimidade permite, prazer e alegria só é encontrada entre as jovens cativas que trocavam carícias ou, supostamente, entre o soldado flagrado com a serviçal eritreia que levanta o punho em saudação à resistência antes de ser executado por aqueles quatro homens-sem-nome. Destes, nem vou considerar alegria e prazer o que exibem em seus risos e semblantes emblemáticos. Não há alegria na dor e na humilhação, não há prazer na crueldade. Não deve haver.

Por ora, vou interromper o raciocínio e especular, porque preciso compreender a razão de não nominar aqueles homens como fez com as demais personagens, como as concubinas, todas elas presenteadas com seus nomes de família, e com um dos jovens aprisionado, não só dera prenome como sobrenome, procedência, filiação e, ainda, o ofício de seu pai.

Quem eram aqueles homens, afinal, aqueles quatro homens?

Um Presidente, um Magistrado, um Bispo e um Duque, o aristocrata débil que fez a jovem comer seus excrementos. Quatro homens-sem-nome. Quem são eles? A quem se refere? Qual seu temor em chama-los por um prenome ou um sobrenome identificando-os como fizera com as concubinas? Receava associá-los a personagens reais de seu tempo? Temia possíveis represálias físicas, jurídicas, institucionais, financeiras? Porque haveria repre-

sálias. Se é que o incidente de 2 de novembro de 1975 não foi decorrência de suas afrontas. Os donos do mundo, os senhores da guerra, onde quer que estejam, não toleram quem não engula seus excrementos, ou o que acha que aconteceria àquela jovem se se recusasse a comer?

Sim, são meras especulações e nada mais resta senão especular.

Reconheço que, ao não lhes dar um nome, confere aos quatro, a cada um, uma condição de instância e não de individualidade, com tais titulações são meras representações institucionais ou, prefiro assim, alegorias de poder: Estado, Igreja e Justiça.

Não incluo, momentaneamente, o Duque, porque a monarquia, no meu caso, não tem qualquer sentido senão simbólico, que não a reconheço de forma direta e conseqüente, portanto, um aristocrata só me faz sentido se associá-lo a um representante da elite do meu país, um oligarca do sistema financeiro, da grande indústria, do agronegócio ou aos donos das grandes mídias, para citar alguns, já que a corte imperial, os barões do café e as famílias tradicionais alcunhadas quatrocentonas desapareceram do nosso cenário. Desamparados de suas casas-grandes no interior cafeeiro e de seus casarões na Paulista, ainda mantêm os pomposos nomes compostos e não lhes resta disputar espaço nas colunas sociais com uns emergentes e viverem de pensões módicas do Estado, como é o caso dos herdeiros de Pedros. Um tédio.

Esses nossos duques possíveis sem títulos ou destituídos de ascendência nobre, de fala afável e envergados em requinte, são os donos do mundo, ou pretendem ser, e como tal se comportam.

Já no caso do Presidente, presumo que se trate do sujeito que encabeça o poder executivo, no Brasil dos dias atuais há mais representantes do Estado tomando decisões que alteram nossos destinos que aquela triste figura que, de tempos em tempos, recebe a faixa presidencial para ser, imediatamente, bajulado e cerceado pelos senhores duques como aquele citado acima, bajulado e cerceado por um ou por toda uma corte, na forma de clube, confraria ou outros modelos de federação.

Apesar de não ter o poder que aparenta, toda culpa ainda recai ao presidente da república, da chuva em demasia ao pênalti perdido ao final de uma partida. Diz-se que se trata de uma carência paterna atávica de uma sociedade machista que sobreviveu às custas da luta cotidiana de mães abandonadas por seus pares que saíram em busca de riquezas e aventuras formando famílias pelos caminhos, mas desconheço se a gênese é esta ou se Imperador, à sua época, padecera do mesmo fado. Mas, de acordo com as circunstâncias, o presidente é apenas um fantoche e seu poder, simbólico. Tal situação revela muito de nossa democracia e, de certa forma, do próprio eleito.

Poder de fato possuem as demais personagens: o Magistrado, o Bispo e o Duque, como já dito e comentado, esse oligarca re-

presentante da nossa elite, sem denominações específicas ou titularidades nobiliárquicas.

Sempre que vejo a horda de meritíssimos com suas capas-pretas seguindo em direção aos seus tronos de onde proclamam, soberbos, suas retóricas sentenças sofisticadas e reverências verbais, ilações e data-vênias, associações, inevitavelmente, aos camisas-negras de Mussolini em sua Marcha sobre Roma⁴. Evidente que é uma associação apenas estética, não mais que isso (claro que não).

Se em *Salò*, o Magistrado não poupou sequer o filho de um de seus pares revelando um arbítrio caprichoso, em meu país, desde há muito, testemunho que essa classe se protege em demasia, confrades que constituem uma casta privilegiada, deificados creem que habitam o Olimpo. E como tal, detentores de um poder real, recebem uma farta gratificação para se manterem acomodados entre bacantes e dionísios (ainda que mortais).

E, enfim, o Bispo, o signatário da Igreja. A questão a saber: a qual igreja ele pertence? O catolicismo no Brasil concorre, agora, com novas religiões dissidentes de sua matriz, de agora ou de outrora, católica ou não, um fenômeno que proliferam bispos de todas as sortes e ocupam cargos políticos e sociais que, anteriormente, eram disputados ardilosamente e belicosamente pelos partidários do Papa, uma exclusividade que se perdeu por estas eiras de

⁴ Em 28 de outubro de 1922, os fascistas ocuparam as ruas da capital italiana que culminou no fim da democracia liberal e a nomeação de Mussolini como chefe de governo.

cá. Mas é certo, o Bispo é uma personagem poderosa, detentora de um poder simbólico, no entanto real. Sua influência não é só emocional, também política.

Quando me refiro ao Bispo não trato aqui do simples pastor de uma igreja de bairro periférico dos grandes centros-capitais, mas àqueles que estão à frente das gentes simples que creem nos espetáculos dos milagres ostentados em altares, bispos ou pastores que enfrentam o satanás a cada culto e, em nome de Deus, ‘assaltam’ seus miseráveis, suas gentes tolas e miseráveis.

Assim, resta-me saber, perguntar, da qual igreja, qual bispo? Sim, são instâncias, não indivíduos. Todas elas, todos eles, quaisquer, desde que bispo e igreja.

Peço permissão para um adendo, na minha *Salò* (se eu tivesse uma, tropical e morena, mesmo recusando os tons da terra cunhados na pele), incluiria uma quinta personagem: o General. Sobre esta personagem tenho certa cautela, são eles os senhores da guerra, no alto de suas galhardias e galardões, frieza e intolância que a pompa lhes completa, são valentes nos porões de uma crueldade que não deixaria inveja àquelas cenas que enceram a sua *Salò*.

Nas terras de cá, neste chão que já foi livre, os generais marcharam como nas terras daí, o que difere nossos generais dos seus é a particularidade histórica, de um lado uns arremedos de exército sem linha, uma turba de pouca monta, nenhuma trajetória, de outro, as legiões que lendárias que servem de modelo e re-

ferência aos soldados de cá. Mas senhores da guerra são senhores da guerra, não importa se dispõe de lança ou fuzil, seu mote é a morte e a destruição em nome da ordem e da paz, dessas anomalias.

Essas quatro personagens (vou me deter apenas nos seus e abandonar, por conveniência e coesão, o último que avengei), esses homens-sem-nome que protagonizam sua *Salò* sugerem sua obra como uma obra política, daí a promiscuidade, daí a demência e a perversão, não o pornográfico como lhe acusam, e só o fazem porque alcançam apenas as camadas mais superficiais da narrativa, vistas a olhos desavisados, e se debatem, e se contorcem e se angustiam diante de uma cena de nudez como se fosse uma ameaça, uma afronta à própria existência.

As bombas que destruíram Hiroshima e Nagasaki, o *napalm* queimando a menina Kim Phuc no Vietnã e o fósforo-branco derretendo crianças em Gaza, a devastação da floresta amazônica e a morte do Rio Doce, os milhares de refugiados que naufragam na desesperada travessia no atordoante Mediterrâneo, as meninas violadas na Índia, Nigéria, Brasil e as atrocidades cometidas contra negros, indígenas e homossexuais não lhes causam tantas repulsas e indignações quanto uma mulher amamentando seu bebê num saguão do aeroporto, na rodoviária, num shopping. A mãe que amamenta, afronta a sociedade.

Renunciam o que nos é natural, talvez porque o leite no seio da mãe os faça lembrar de nossa animalidade, que descendemos

de uma mesma matriz primata, seres de uma mesma espécie, a raça é só um detalhe característico que o ambiente desenhou de acordo com as circunstâncias geofísicas, nada que seja demasiadamente relevante e torne esse ou aquele sujeito superior a um outro qualquer, salvo a crença numa suposta supremacia.

A superioridade racial, social, intelectual, ou qualquer outra, é uma invenção humana, assim como o poder e as leis são fá-lácias que o Presidente, o Magistrado o Bispo e o Duque (e o General) se aproveitam para cometerem seus abusos e seus crimes, desde o sequestro e o confinamento daqueles jovens às punições e os assassinatos, sem qualquer sentido ou justificativa, senão o caráter insano e arbitrário próprios daquelas instâncias.

A crença num superioridade é uma crença desesperada que se impõe sob a premissa de uma ascendência sobre os demais, seja pela ascensão do voto, do mérito ou da tradição, e ainda outras formas impostoras que se sustentam por meio da ignorância e se mantêm por meio da violência que submetem e humilham, impõem regras e punem, caprichosamente, quando não veneradas como a verdade única e inquestionável, com a certeza cega do que é o certo, do que é o bem, do que é o belo e o bom. Destas verdades miseráveis.

A superioridade, essa falsa ideia, não só permite que abusem, que afrontem, que maltratem e assassinem como não sejam punidos, que não obedecem a qualquer regra que não seja seus cômodos caprichos e interesses, e revelam num único momento de

lucidez, são eles os verdadeiros transgressores (vulgos anarquistas), porque não obedecem as leis, estão acima delas, são as próprias.

Digressões; são as densas nuvens no horizonte como havia outrora, naqueles seus dias, que me inquietam e me apanham em devaneio, tristes digressões.

Você, meu caro, diante delas naqueles dias perturbados, expôs sem pudor, o poder e os poderosos, suas entranhas bestiais e suas soberbas libertinas, as gulas, os horrores, e estabeleceu, para firmar o rigor de suas palavras, um tempo e espaço históricos, previamente determinados: na pequena Salò, que lhe empresta o nome ao filme, que de infeliz acaso serviu de sede ao já agonizante estado fascista no governo Mussolini. Mas a sua *Salò*, a sua Sodoma, é atemporal, surge e ressurgiu de suas próprias cinzas bem como desconfiara do fascismo que não fora de todo derrotado, apenas uma de suas facções vencidas por um paradigma mais sutil, menos evidente e declarado. Nada de novo e a História se repete, dialética, a-dialética, desses dilemas infundáveis.

Soube, por meio dos seus escritos que andavas se debatendo diante do trágico e desesperador ressurgimento do fascismo em sua Itália, a mesma Itália que tinha se libertado, há menos de 30 anos, de suas aberrações, e que era mais devastador e aterrador que o movimento dos anos anteriores, daqueles que se instalaram em Salò. O fascismo ressurgia de suas próprias ruínas, um estado policialesco e violento que desprezava a constituição. E você per-

cebera, daí as insistentes provocações a Calvino, que eram insensatas as esperanças em confiar numa derrota política apostando no artifício democrático.

Atento, alertara; não suficiente, decidira mostrar. *Salò*, a sua Sodoma, é esse alerta.

Intento me desvanecer de qualquer ilusão, daí a frase encontrada acima do portal que dá acesso ao inferno, durante a peregrinação de Dante, tanto me estremecer⁵. A mesma frase que colocara na boca de uma das personagens, um daqueles homens, que anuncia aos jovens sequestrados o que lhes destina: servir aos caprichos das bestas-poderosas, das instâncias de poder absoluto e totalitário, como escravos servem a seus senhores, satisfazer suas luxúrias carnis, seus desejos insanos; não são mais humanos, não pertencem mais à vida e seu tempo está findado, e ninguém mais se importa, porque estão mortos e condenados ao inferno de onde ninguém escapa, não há caminho de volta.

Salò, a sua *Salò*, expusera esse inferno e quem a viu não a deseja vê-la outra vez, nenhuma outra, porque que a viu sabe bem do que estou falando.

O fascismo é este inferno.

Repito a você, meu caro, como repito para mim a tenebrosa frase como um alerta: *Deixai, ó vós, que entraís, toda a esperança!*

⁵ “Deixai, ó vós, que entraís, toda a esperança”, é a frase afixada sobre o pórtico que acessa ao inferno, relatada por Dante na *Divina Comédia*, Canto III.

Nenhuma esperança, Paolo, nenhuma esperança e nenhuma ilusão.

Deveria me despedir como recomenda o protocolo, uma simples saudação afável, a palavra ‘estima’ é sempre adequada a tais ritos, seguida de local e data, firmada assinatura. Mas certo que não irá ler essas palavras que se estenderam ao longo das páginas, deixo como registro uma ocorrência que testemunhei, nada além de um observador casual, como o fui naquele salão, na cena da qual encontro a saída, e como afirmo por ora, que ainda estou naquele imenso salão onde nos reuníamos para ouvir as concubinas relatarem suas abomináveis aventuras para deleite de seus anfitriões e martírio dos demais.

Naquele salão do qual nunca encontrei saída, se há, não sei (há?), agora, do que sobrou, uma réstia crepuscular se esgueira entre as fendas dos vitrais de uma das janelas e repousa, delicada, numas heras que se avolumam onde antes ficava o piano.

Já não me lembro das melodias tocadas na ocasião, como sequer sei das razões que levaram a pianista a saltar daquele alto (como é próprio dos suicidas, partem sempre sem nos deixar um sentido), mas ouço o riso lascivo da Sra. Vaccari, mas só o riso, um lamento que ressoa impregnando o que restou daquelas paredes de cores mortas e envoltas por trepadeiras e manchas de nódoas de limo que rebentam escamosas e se espargem.

E o riso se silencia quando ecoam os passos do Duque que se dirige ao meio do salão, mas não ouço os lamentos daquela jovem

que lhe implorava que não a humilhasse com aquela afronta, nem ouço a voz imperiosa do aristocrata que lhe exigia que comesse suas fezes, porque o grito e o soluçar foram abafados pelo nosso silêncio cúmplice que reverbera, ainda-agora, em cada uma das fissuras dos tijolos que restam. E entre fissuras dos tijolos e tramas da trepadeira, observei um pássaro que fizera um ninho trançado com ramas e folhas, forrado com barro delicadamente assentado para conforto seu e dos seus. Tinha a forma de um cálice e dentro, dois ovos.

Penso que se trata de um bom augúrio, como um aceno de esperança, porque já é tempo da chegada dos ditos dias melhores, outrora anunciados.

Presumo que a sabedoria instintiva que a natureza provém às espécies selvagens é suficiente para assegurar, àquela avezinha, a certeza que a altura do ninho estará resguardada de qualquer predador, porque um gato ronda naquele abandono. É um macho, disputa o espaço com outros dois, ou três. Ouço, noite após noite, seus largos e lamentosos miados que lembram choros e lembram uivos e me remetem à cena da jovem martirizada pelo tenebroso Duque, o aristocrata, um dos donos do mundo.

De qualquer forma, abanco-me à distância que não perturba as saídas breves da mãe-pássaro que sempre retorna com bocados de lama ou ramas para reparar aquele aconchego. Percebi que se acomodava ora em direção ao poente, ora à nascente, alternando a cada ida, a cada vinda. Passei o dia atento aos voos e movimen-

tos, e aos movimentos do gato que se instalara num dos degraus da escada que dá acesso aos andares superiores, os antigos aposentos daqueles senhores sem-nome e de suas convidadas. Repousa a cabeça em suas patas dianteiras, abre os olhos a todo instante e me acompanha, atento. Resmungo, alerta, por ora sou um guardião e senhor do lugar, depois das aves crescidas, não importa seu domínio e de qualquer outro. Poderá seguir marcando e disputando aquele território, o lugar não me pertence, não me apetece.

Dia após dia aguarda a eclosão dos ovos e ouvir, como uma canção de esperança, o incessante pio faminto daquelas crias despidas e de seus fados de pássaros: voar para viver; sobreviver para voar.

A noite se move lenta, avança sobre aqueles domínios, guardo e aguardo os dias que se seguem, dia após dia, a ave e seu ninho. Acontece que ontem eu dormi...

Até breve, Paolo.

Iur Gomes

Roteirista e documentarista

Fahrenheit 451:

o filme de François Truffaut e o esplêndido *fade out* de Ray Bradbury

José Carlos Mariano do Carmo

Não poderia deixar de me dirigir a você, leitor, neste momento tão ameaçador em que estamos vivendo¹. Uma ameaça no Brasil que se prefigura com todas as nuances de uma nova distopia. Um dos primeiros sintomas do que poderíamos chamar do estado de exceção no sistema judiciário brasileiro foi a prisão do ex-reitor da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Luiz Carlos Cancellier de Olivo. Sabemos da barbaridade e humilhação a que o reitor foi submetido, numa sucessão de arbitrariedades sem limites. O ‘Cau’ se suicidou, não suportou tamanha injustiça.

Depois tivemos outro episódio a comprovar o princípio do estado de exceção em que vivemos: a invasão das universidades federais. Foram alvos de operações anticonstitucionais. Nesse caso, o desfecho foi a decisão do Supremo Tribunal Federal em suspender a ação de invasão em tais universidades, tendo como justificativa que as decisões de juízes do TSE feriram a autonomia e

¹ Nota da organização: o autor foi convidado a debater o filme em maio de 2018.

a liberdade de expressão de toda a comunidade acadêmica. A Ministra Cármen Lúcia afirmou:

[...] a única força legitimada a invadir uma universidade é a das ideias, livres e plurais. [...] Qualquer outra que ali ingresse sem causa jurídica válida, é tirana. E tirania é o exato contrário da democracia. (AMORIM, 2018, p. 1).

Vejam as palavras da própria Ministra em “ideias, livres e plurais”. Se você me perguntasse qual seria a característica que mais admiro no ser humano hoje, eu responderia: a diversidade. Isto porque sei que o diferente que está na outra pessoa está em mim, também. Somos humanos e nos completamos, principalmente, pelas diferenças. Fôssemos todos iguais e a vida seria um tédio ainda maior. É na diferença que encontramos não o espelho de Narciso, mas aquela pessoa que nos redime, em certo sentido, de nossa sórdida e suposta teoria da superioridade, quer seja intelectual, financeira, econômica e assim por diante. Um dia morreremos, e não levaremos nenhuma de nossas arrogâncias e jactâncias. Seremos mais um no limbo do esquecimento. Alguns serão lembrados com alguma nota de pesar nos jornais, por serem mais famosos, outros morrerão na indigência e no esquecimento da desigualdade social brasileira. Mas é fato que todos nós, queiramos ou não, teremos nosso corpo desvanecido, morto e com ele irá também toda nossa racionalidade mesquinha e todo nosso autoritarismo.

Mas temos que reagir ao momento que nos mostra a escuridão, os tempos sombrios. Nas palavras de Michael Löwy, na in-

trodução acerca da obra *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses 'Sobre o conceito de história'*, ele destaca que temos que ter “um pessimismo revolucionário”:

Ao contrário do marxismo evolucionista vulgar – que pode se referir evidentemente a alguns escritos dos próprios Marx e Engels – Benjamin não concebe a revolução como o resultado “natural” ou “inevitável” do progresso econômico e técnico (ou da “contradição entre forças e relações de produção”), mas como a interrupção de uma evolução histórica que leva à catástrofe. É por perceber esse perigo catastrófico que ele evoca (no artigo sobre o Surrealismo em 1929) o pessimismo – um pessimismo revolucionário que não tem nada a ver com a resignação fatalista e, menos ainda, com o Kulturpessimismus alemão, conservador, reacionário e pré-fascista de Carl Schmidt, Oswaldo Spengler ou Moeller van der Bruck; o pessimismo está aqui a serviço da emancipação das classes oprimidas. Sua preocupação não é com o “declínio” das elites da nação, mas sim com as ameaças que o progresso técnico e econômico promovido pelo capitalismo faz pesar sobre a humanidade. (LÖWY, 2005, p. 23).

A ação não será apenas a de resistir, mas de agir no momento exato. Sobre este aspecto, a obra de Julián Fuks chamada de *A Resistência* é de extrema pertinência. Vejamos:

É preciso aprender a resistir. Nem ir, nem ficar, aprender a resistir. Penso nesses versos em que meu pai não poderia ter pensado, versos inescritos na época, versos que lhe faltavam. Penso em meu pai na última reunião clandestina que lhe coube presenciar, quieto entre militantes exaltados, abstraído do bulício das vozes. Resistir: quanto em resistir é aceitar impávido a desgraça, transigir com a destruição cotidiana, tolerar a ruína dos próximos? Resistir será aguentar em pé a queda dos outros, e até quando, até que as pernas próprias desabem? Resistir será lutar apesar da óbvia derrota, gritar apesar da rouquidão da voz, agir apesar da rouquidão da vontade? É preciso aprender a resistir, mas resistir

nunca será se entregar a uma sorte já lançada, nunca será se curvar a um futuro inevitável. Quanto do aprender a resistir não será aprender a perguntar-se? (FUKS, 2015, p. 79).

Feitas as observações acima, podemos entrar então na análise fílmica da distopia de *Fahrenheit 451*, em que a memória é guardada por meio do conteúdo dos livros, sejam eles de ficção sejam de não ficção. Enquanto resistência, as pessoas se escondem do estado totalitário, vivendo às margens da cidade, em locais nos quais a polícia investigativa não chega. Sabemos que em estados totalitários não é bem assim. As investigações para prender os chamados ‘subversivos’ invade qualquer área urbana ou fora dela. É preciso eliminar a oposição ao regime.

É preciso afirmar que vivemos em permanente conflito cultural, social, político, econômico etc. Portanto, qualquer dicotomia, como a suposta utopia/distopia (Roberto Freire propõe a heterotopia, grosso modo, uma maneira de fugir do caos da cidade e da repressão, vivendo mais de acordo com a liberdade de ser o que se é, considerando a proposta da somaterapia (SILVA, 2015)) é aqui utilizada apenas para fins de análise, não contemplando a complexidade das relações sociais entre as pessoas e entre o estado e as pessoas.

No filme *Fahrenheit 451* é possível afirmar que a mulher é aquela que inocula no homem a desconfiança, com o intuito de esclarecimento. Ou seja, simplificando: você poderia ler pelo menos um livro daqueles que você queima? Do ponto de vista psica-

nalítico, talvez e como hipótese possamos afirmar que o filme inverte: ao invés da mulher sedutora Eva, tem-se a mulher na figura de Clarisse, como aquela que questiona o sistema atual em relação ao sistema passado, ou seja: houve um momento em que se utilizavam cadeiras de balanço; em que se dialogavam questões polêmicas; em que qualquer um podia ler, sem que fosse crime e assim por diante. Por outro lado, é patente que a figura patriarcal esteja presente no filme, pois a visão masculinizadora também se configura como um espaço de homens, quando se trata de Corpo de Bombeiros e, principalmente, de regimes autoritários, a par das raras exceções.

Por outro lado, a sexualidade se resume na perspectiva de um estado de exceção, como heteronormatividade. Há no filme uma assexualidade visível. Aliás, o regime parece prescrever a procriação apenas para manutenção do Estado. O filme não entra em pormenores na única relação sexual indicada: a de Guy Montag com Linda. Tampouco o livro de Ray Bradbury entra nessa questão. Uma hipótese talvez seja: não há tesão [corretor ortográfico: excitação], num estado de exceção. Sem prazer, o texto não lido, ou seja, todos os livros proibidos se veem apagados para fins históricos. No entanto, é preciso ressaltar que a partir dessa fruição é que o romance de Ray Bradbury adquire o que Roland Barthes (1999, p. 69) define na obra *O prazer do texto*: “O texto é (deveria ser) essa pessoa desenvolta que mostra o traseiro ao Pai Político”.

Faz-se ainda importante destacar a trilha sonora de Bernard Herrmann, em que a música acelera a trama, toda vez que o carro lança-chamas sai à procura de antissociais. O estado de exceção considera todos os opositores como antissociais.

O autor do livro que serviu de base para o filme, Ray Bradbury, afirma que sempre gostou de bibliotecas e para escrever, nos porões da Biblioteca UCLA (Universidade da Califórnia em Los Angeles), pagava o tempo de utilização da máquina de escrever, além de ter sido jornalista. Vejamos:

Finalmente localizei o lugar exato, a sala de datilografia no porão da biblioteca da Universidade da Califórnia em Los Angeles. Ali, enfileiradas, havia vinte ou mais velhas máquinas de escrever Remington ou Underwood, que eram alugadas a dez centavos por meia hora. Você enfiava a moeda, o relógio tiquetaqueava feito louco, e você datilografava furiosamente para terminar antes que se esgotasse a meia hora. Assim, eu tinha uma dupla motivação: pelas crianças, eu era levado a sair de casa e, pelo cronômetro de uma máquina de escrever, eu deveria me tornar um maníaco no teclado. Tempo realmente era dinheiro. Terminei a primeira versão em cerca de nove dias. Com 25 mil palavras, era metade do romance que acabaria se tornando. (BRADBURY, 2012, p. 201-202).

O romance *Fahrenheit 451*, consagrado mundialmente, foi lançado em 1953. Aliás, afirma o autor sobre esse constante ‘estado de exceção’ de textos-resumo ou dos cortes exigidos pelos editores: “A simplicidade em si mesma. Esfole, desosse, desmonte, escarifique [furo, corte], derreta, encurte e destrua.” (BRADBURY, 2012, p. 210).

Para compreendermos alguns elementos do filme em relação à obra, talvez tenhamos que recorrer aos sentidos dos seguintes termos:

Utopia – substantivo feminino (1671) - 1. Lugar ou estado ideal, de completa felicidade e harmonia entre os indivíduos. 2. Qualquer descrição imaginativa de uma sociedade ideal, fundamentada em leis justas e em instituições político-econômicas verdadeiramente comprometidas com o bem-estar da coletividade. 3. Por extensão – projeto de natureza irrealizável; quimera; fantasia.

Etimologia latina – utopia, nome dado por Thomas Morus – humanista inglês (1477-1535) a uma ilha imaginária com um sistema sociopolítico ideal.

Falanstério s. m. (1873) 1. Filosofia/sociologia – no fourierismo, organização comunitária concebida como uma realização plena da natureza humana, por meio do encontro entre princípios socialistas, como a propriedade coletiva dos meios de produção, e prescrições comportamentais, que incluem a plena liberdade sexual. 2. Por metonímia, local onde vive essa comunidade; falange. 3. Figurativo – grupo que vive em comunidade; domínio onde ele vive e trabalha. Etimologia do francês phalanstère. (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 869).

Um dos representantes máximos da construção da sociedade alternativa no Brasil foi o psicanalista reichiano Roberto Freire, numa referência à obra de Wilhelm Reich (1897/1957). Em Visconde de Mauá e no ‘anarquismo’ proposto pela somaterapia:

Psicoterapia libertária com base em Wilhelm Reich, utilizando-se de dinâmicas corporais com base em jogos teatrais. Busca libertar corpo e mente do paciente das neuroses causadas pela repressão excessiva da sociedade. Em seu desenvolvimento, foi introduzida a Capoeira de Angola como prática psicoterapêutica. (SILVA, 2015, p. 1).

Vejamos agora a definição de distopia:

Distopia – substantivo feminino (1926) – 1. Patologia - localização anômala de um órgão. 2. Lugar ou estado imaginário em que se vive em condições de extrema opressão, desespero ou privação; antiutopia. 3. Qualquer representação ou descrição de uma organização social futura caracterizada por condições de vida insuportáveis, com o objetivo de criticar tendências da sociedade atual, ou parodiar utopias, alertando para seus perigos; antiutopia. Famosas distopias foram concebidas por romancistas como George Orwell (1903-1950) e Aldous Huxley (1894-1963). (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 699).

No filme de Truffaut, o protagonista Guy Montag trabalha no Corpo de Bombeiros cuja função ‘não’ é a de apagar incêndio, mas queimar livros. A situação é imaginária e o filme é distópico, tendo em vista que as pessoas vivem oprimidas, à base de estimulantes e, em caso de oposição, serem presas, assassinadas ou atacadas com morfina e/ou procaína (substância anestésica). Os remédios estimulantes ou soníferos parecem indicar também a famosa flor e o fruto de lotos, servindo tanto pra esquecer quanto pra dormir, como em *Odisseia*, de Homero. É o caso da esposa Linda Montag: “O pequeno frasco de cristal com pílulas pra dormir que, pela manhã, contivera trinta cápsulas, agora estava sem tampa e vazio à luz da minúscula chama”. (BRADBURY, 2012, p. 32).

A lista de livros queimados é ampla, conforme fala de Guy Montag: segunda-feira queima-se Miller; terça, Tolstoi; quarta, Walt Whitman; sexta, Faulkner; sábado, Shopenhauer; e domingo, Sartre. As pessoas que leem se tornam antissociais. A atriz Julie Christie vive tanto a personagem Clarisse, antissocial e mo-

radora da casa-falante que procura manter contato com Montag, como também a personagem esposa de Guy, Linda Montag.

A televisão ou o ‘telão’, como é chamado no livro, cria a ilusão de que as pessoas participam da trama ‘Família’, sendo chamados como primos e primas, num roteiro altamente programável para que haja interatividade e para que os telespectadores acreditem que participam dos destinos da trama e dos personagens, algo muito parecido com o Grande Irmão (Big Brother) do livro *1984* de George Orwell. Está ainda muito próximo da ilusão de participação tão propalada pelas mídias sociais. Sabemos que as mídias sociais, quando utilizadas de forma generalizada, representam muito mais o controle do Estado/Mercado sobre a população mundial. Sair das mídias sociais e ler hoje, em tese, é subversivo. Quem lê, sem generalização e especialmente no Brasil, é uma minoria que clama no deserto. As respostas de Linda Montag ao programa do telão são ridículas e todas de absoluta concordância, não havendo o contraditório: “*Linda, you are absolutely fantastic*”. O espetáculo tem que continuar: a captura de Montag demonstra bem a manipulação da informação para as massas. As guerras inventadas como num ‘passe de máquina’? Quem morre e quem vive?

As leituras da população geralmente são manuais de instrução, como os quadrinhos com imagens lidas como se fosse um jornal por Guy Montag. É uma espécie de analfabetismo funcional, em que o livro (romance, biografia, autobiografias e demais gêneros) funciona como uma praga ou um vírus que precisa ser

destruído. Guy Montag é também professor no Corpo de Bombeiros e ensina aos alunos: “para encontrar, temos que aprender a esconder”, numa referência aos esconderijos de livros, caçados pelos lança-chamas. Além disso, o esporte é para manipulação das energias da massa, da maioria concordante e mais uma fala redundante e repetitiva, numa linguagem de autômatos: “este regulador não está tão regular assim”. Aliás, a fala mansa dos personagens que estão de acordo com o sistema é extremamente naturalizada, como se absolutamente nada houvesse em termos de quaisquer questionamentos.

Os cabelos compridos também são antissociais, especialmente na cena em que o jovem é preso para cortar os cabelos, numa uniformidade visual e estandardização do ser humano. O enredo do filme mostra que Montag é iluminado pelas ideias de Clarisse: “você nunca teve vontade de ler um dos livros que você queima?”. E Guy subtrai o primeiro livro para leitura: *A história pessoal de David Copperfield*, de Charles Dickens. Não demorará muito para ele começar a ler lentamente, com a ajuda de um dicionário, numa ironia quando procura o vocábulo ‘rinoceronte’. É como se o protagonista estivesse aprendendo a ler.

Algumas das cores fortes utilizadas no filme: vermelho, preto, dourado e azul aparecem com destaque e os chamados ‘postos de informação’ mostram os delatores hesitantes, como se estivessem colocando votos numa urna. Delatar é indicar alguém que lê e ler é altamente proibido, tendo a salamandra como imagem-símbolo, espécie de logomarca da corporação dos bombeiros.

Os livros queimados formam toda uma biblioteca, sendo que no filme as imagens dos livros são impressionantes, entre eles: *Madame Bovary*, a Bíblia, Shakespeare e muitos outros. A aprendizagem das crianças é algo mecânico, próprio para a formação de autômatos, ou seja, sem reflexão: 12 x 10 120; 12 x 11; 12 x 12; 12 x 13.

As mulheres, amigas de Linda Montag, parecem de cera e ficam em casa recatadas assistindo ao televisor, ou seja, um telão na parede. Ao passar mal por tomar tantas pílulas, Linda Montag é tratada como se fosse uma máquina, o sangue trocado parece óleo. Por outro lado, o capitão da corporação afirma: “a única maneira de sermos felizes é sermos todos iguais”. O contraponto da distopia é a utopia.

As pílulas de Linda Montag e da maioria da população são amnésicas, em que o passado é facilmente esquecido e, por isso, a sensação de felicidade, desde que tudo esteja na mais perfeita ordem. É o que se infere a partir da fala de Guy Montag sobre a mulher: “— Talvez você tenha tomado duas; esqueceu-se e tomou mais duas; esqueceu-se de novo e tomou mais duas, e ficou tão dopada que continuou até engolir umas trinta ou quarenta”. (BRADBURY, 2012, p. 38).

Já a personagem Clarisse é o oposto de Linda Montag e não possui na casa-falante dela a antena/conversor do Estado. O que ela tem são livros, cadeira de balanço, diálogo, pessoas-livro. No filme, o narrador apresenta uma pessoa-livro com a obra *As Crô-*

nicas Marcianas, de autoria do próprio Bradbury. Guy Montag se transforma em pessoa-livro da obra *Histórias de mistério e imaginação*, de Edgar Allan Poe. É bom explicar que, dado o estado totalitário, as pessoas-livro passaram a decorar e memorizar os livros para serem republicados posteriormente. Depois de memorizados e antes da descoberta de tais leitores pela polícia, os livros são também queimados. Para as pessoas-livro, diante do totalitarismo, o importante é o que se tem na memória.

Seria possível afirmar que tanto o livro quanto o filme são tão distópicos assim? Ora, já tivemos estados de exceção em diversos momentos da história mundial. Para citarmos dois exemplos: o nazismo na Alemanha e o **golpe** militar no Brasil. A frase de Heinrich Heine “Onde se queimam livros, acaba-se queimando pessoas” é muito pertinente e aparece como epígrafe da revista *Recrie: arte e ciência*, em que a número 1 do ano de 2004 traz uma interessante entrevista com Salim Miguel. Vejamos um trecho:

Florianópolis não foi a mesma depois do **golpe militar**, da queima da livraria. Fui preso no dia 2 de abril, no dia 3 essa Livraria, que já não era mais minha há cinco anos, mas continuava sendo chamada de “Livraria do Salim”, foi arrombada, os livros foram jogados entre a Rua Conselheiro Mafra e a Praça XV de Novembro [centro de Florianópolis] e foi feita uma fogueira. (MIGUEL, 2004, p. 24, grifo nosso).

Na mesma linha de pensamento, Maurizio Gnerre em *Linguagem, escrita e poder* faz os seguintes questionamentos:

- quanto foi preservado até nós da produção escrita no mundo clássico disponível, digamos, no ano 500 D.C. (considerando tanto documentos de natureza burocrático-administrativa como documentos literários)?
- quanto do que foi “perdido” foi consequência de uma atitude consciente de não copiar e não preservar os documentos e os livros?
- quantos arquivos e coleções de livros foram destruídos por razões ideológicas? (GNERRE, 1998, p. 74).

Portanto, o filme de François Truffaut, tendo por base o livro de Ray Bradbury, consegue tanto estética quanto estilisticamente fornecer subsídios para alavancar ainda mais o sucesso do livro. Embora as linguagens sejam diferentes, o encontro do escritor com o cineasta é de fato dos mais felizes até hoje realizado. É preciso atentar que a própria queima de livros pelo lançador de chama é extremamente estética, com belíssimas imagens. Ou seja: a par dos livros que nos são tão familiares, resta-nos ver a barbárie do ato, num ambiente em que a homogeneização é completa, ou seja, uma limpeza higiênica em que os seres humanos são propagadores, com suas ideias revolucionárias, da contaminação ideológica contra o estado de exceção. A fuga para as margens da cidade é certamente também indicativa: a verdade do que acontece, de fato e de direito, não estaria na periferia, ou melhor: não estariam, nos campos escondidos, os habitantes que pensam e se ajudam a preservar o que estava escrito nas obras? Ao mesmo tempo, temos a ironia como importante componente para não se julgar a obra pela capa e eu acrescentaria, também não pelo título. Ao memorizar a obra, há que se ter em mente que as versões, embora procurem ser o mais próximo da versão original,

podem sofrer com intervenções subjetivas. No entanto, é melhor correr o risco e ter a obra viva, do que deixá-la morrer à mingua.

As cores em vermelho e laranja também influenciam fortemente. A própria raça se vê higienizada. Não há diversidade, não há pardo ou negro, o que demonstra o poder do estado de exceção sobre a própria fecundação: seres são gerados a partir do que se deseja o estado: olhos claros e a suposta superioridade da raça branca. Não seria outra ironia?

Outro aspecto fortemente incisivo para o controle do estado é que a chamada ‘tela gigante’ subjaz falsamente na ideia de participação dos telespectadores. Espécie de Big Brother em que o telespectador, no caso a telespectadora Linda e suas amigas, algo que o filme reproduz como sendo exclusivo às mulheres, mas sabemos que tal característica se estende para todos, exercendo forte controle social. As pílulas não são apenas para dormir, mas para alienar-se. Há ainda as perguntas programadas que induzem à ilusão de participação tão amplamente utilizadas hoje em dia. Quem já não ouviu: ‘é só ligar’ e poderíamos acrescentar: é só acessar o *link* que você levará toda a ideologia de consumo e, junto com ela, as outras ideologias pregadas pelo estado, sendo o não ler obras literárias como característica fundamental. Mas afinal, o que se permite ler? Apenas os manuais de instrução. A sociedade passa a ser mero comando, numa espécie previsível de ‘siga as instruções’ ou, ainda, ‘sorria, você está sendo filmado’, sendo que o agora na ágora dos acontecimentos é justamente controlar todos os cidadãos. As câmeras colocadas estrategicamente estão à dis-

posição para os delatores que, aos olhos do estado, são sempre premiados como a versão mais padronizada de alguém que pode servir como exemplo a todos os outros habitantes.

Enquanto isto, somente fora do meio urbano, nos campos escondidos, em passagens secretas e na periferia é que os leitores lutam para salvaguardar a memória, enquanto o sistema totalitário quer apagar os rastros da barbárie e reescrever a história do vencedor.

Referências

AMORIM, Felipe. Única força legitimada a invadir universidades é a das ideias, diz Cármen Lúcia. *UOL*, Brasília, 31 out. 2018. Política. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2018/10/31/carmen-lucia-universidades-stf.htm>. Acesso em: 30 jan. 2020.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

BRADBURY, Brad. *Fahrenheit 451: a temperatura na qual o papel pega fogo e queima*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2012.

FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MIGUEL, Salim. Entrevista. *Recrie: arte e ciência: revista crítica estudantil*, Florianópolis, ano 1, n. 1, p. 13-29, jun. 2004.

SILVA, Carla Fernanda da. Roberto Freire: um zaratustra em Visconde de Mauá. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28., 2015, Florianópolis. *Anais...* . 2015: Anpuh, 2015. p. 1 - 16.

Disponível em:

http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434306506_A_RQUIVO_ArtigoAnpuh2015.pdf. Acesso em: 16 maio 2018.

**Pensando o hoje a partir da literatura
distópica:**
uma leitura sócio-crítica de *Fahrenheit 451*

Elisa Cristina Delfini Corrêa

Com frequência maior do que gostaríamos, a literatura distópica tem a irritante característica de permanecer atual, não importando há quantas décadas tenha sido escrita. A leitura de textos dessa natureza geralmente nos dá a nítida impressão de que estamos vendo um retrato da sociedade em que vivemos, seja em 1960 seja em 2018.

Essa capacidade de se mostrar sempre pertinente apontando o dedo para as consequências das escolhas da humanidade possui, pelo menos, duas características especiais: tanto podem servir como alerta de danos prováveis e, assim, possibilitar que sejam evitados, quanto podem servir para reafirmar a ideia de que a humanidade pouco tem aprendido com sua história, repetindo teimosamente os erros do passado, como num círculo vicioso sem fim.

Fahrenheit 451 é um desses exemplos de literatura cujo caráter distópico provoca certo desconforto no leitor, tornando impossível não estabelecer claras relações entre a estória narrada e

os dias vividos. A sociedade ali descrita apresenta estreitas semelhanças com a sociedade contemporânea, apesar de decorridas mais de seis décadas desde a primeira edição da obra.

A partir da perspectiva de uma leitura sócio-crítica, o presente texto se dedica a refletir sobre alguns paralelos possíveis entre a ficção escrita por Ray Bradbury em 1953 e o cotidiano da sociedade no século XXI. Serão elencados diferentes pontos extraídos da narrativa com a intenção de provocar uma reflexão sobre os dias atuais que seja capaz de, para além de uma simples constatação de sua atualidade, apresentar caminhos possíveis para minimizar os efeitos nocivos das escolhas equivocadas que, como atores sociais, tendemos a fazer.

Apesar da base desta reflexão estar apoiada nas ‘coincidências’ com os dias atuais, para auxiliar nessa difícil tarefa buscou-se a contribuição de Bauman (*Vigilância Líquida*, 2012) e Castells (*Redes de Indignação e esperança*, 2013) para reflexão sobre alguns dos pontos aqui levantados.

Qualquer semelhança não é mera coincidência

As reflexões aqui sugeridas seguem a ordem da leitura linear do livro e buscam estabelecer uma relação com a contemporaneidade, de maneira bastante contextualizada, sob o ponto de vista da condição do tempo presente no Brasil e no mundo. Temas como pós-verdade e fato alternativo, cultura de ódio, censura e

tecnologia são aqui abordados com a finalidade de repensar os dias atuais à luz da sociedade descrita por Bradbury.

O primeiro ponto que merece destaque nessa leitura, surge da afirmação de que Benjamim Franklin teria sido o primeiro bombeiro da história¹. Essa fala busca convencer o protagonista do livro, um bombeiro em crise (Guy Montag) que passa a questionar o sistema, de que a atividade de destruir livros é necessária e honrosa e, portanto, digna de crédito e permanência.²

O uso de um discurso falso que se apresenta como uma proposital distorção da história com a finalidade de controle e manipulação é cotidianamente verificado nos dias de hoje. A esse fenômeno são atribuídos dois conceitos bastante em voga atualmente: *fake news* (notícias falsas) e pós-verdade.

O primeiro refere-se à geração e disseminação de inverdades com o propósito explícito de desinformar, ou seja, veicular notícias falsas a fim de confundir e enganar as pessoas. As *fake news* propiciam um clima favorável à manipulação de uma grande massa de indivíduos que, geralmente por desconhecimento e restrições de acesso a fontes de informação mais confiáveis, não

¹ Cabe aqui uma pequena síntese da história de Bradbury: em algum lugar do futuro, ler livros é considerado um crime por conta de seu caráter 'perigoso' e, cabe aos bombeiros, a tarefa de eliminar todo e qualquer exemplar que fosse encontrado (ou denunciado) queimando-o à temperatura 451° Fahrenheit, criminalizando e punindo os leitores.

² A distorção do passado como arma de manipulação de massas é explorada também por George Orwell no livro *1984*, no qual o Partido dominante reescreve a história a fim de garantir a manutenção do sistema totalitarista e manipulando presente e futuro.

apenas acreditam nessas notícias como também as compartilham, multiplicando seu alcance. O movimento da sociedade digital em que vivemos é absolutamente propício à proliferação de notícias falsas que, a propósito, sempre existiram, mas que no ambiente das mídias sociais vem ganhando espaços cada vez maiores e crescimento em escalas nunca antes imaginadas.

O segundo termo, pós-verdade, refere-se à adesão voluntária a informações distorcidas, pois a ênfase não recai sobre o fato em si, mas sobre a interpretação pessoal, os sentimentos e emoções que são capazes de provocar nas pessoas somadas à coincidência de opiniões a respeito do suposto evento. A pós-verdade possui um *status* de verdade paralela que não necessariamente corresponde a um fato real e verídico e, no entanto, é capaz de arregimentar multidões que a utilizam para reafirmar suas convicções³.

Assim, uma vez que o título de “primeiro bombeiro da história” foi enganosamente atribuído a Benjamim Franklin em um determinado momento passado (*fake news*) essa concepção foi aceita e disseminada ano após ano a fim de manter e justificar a proibição de ler livros (pós-verdade).

³ O termo pós-verdade ficou mundialmente conhecido nos dias atuais por ter sido muito utilizado durante a campanha do então candidato à presidência dos Estados Unidos da América, Donald Trump, em discursos contraditórios repletos de inverdades e que, apesar disso, conquistaram apoio suficiente para que fosse efetivamente eleito para o cargo.

A narrativa de Bradbury segue e outras conexões entre a ficção e a realidade podem ser feitas, como no desabafo de Mildred, esposa do protagonista Montag, em diálogo com seu marido sobre o fato de que uma mulher, tão fortemente apegada à sua biblioteca particular, preferiu atear fogo em sua própria casa e morrer incendiada a ser obrigada a abandonar seus livros.

Esse episódio é definidor para a crise de Montag, mas o comentário feito por Mildred demonstra um sentimento completamente oposto: “A responsabilidade é dela, não devia ter livros. Eu a odeio” (BRADBURY, 2012, p. 75). Percebe-se aqui a culpabilidade da vítima, tão característica do discurso e da cultura de ódio. Discursos dessa natureza geralmente resultam também em atitudes de intolerância e até mesmo de violência contra diferentes grupos ou indivíduos.

Obviamente os discursos de ódio sempre existiram, mas, proliferaram abundantemente nas mídias sociais, que hoje representam um grande palco e um poderoso veículo desse tipo de movimento. Para Quadros (2018, p. 216) a cultura de ódio na sociedade digital anda de mãos dadas com a pós-verdade e as *fake news*, cuja viralização “tem corroborado assustadoramente para a constituição de formas de incentivo e engajamento na constituição de redes sociais de ódio, interconectadas local e globalmente”.

A máxima ‘bandido bom é bandido morto’, assim como na opinião de Mildred, representa uma boa parcela dos conteúdos postados nas mídias sociais inflamando e incentivando uma cul-

tura de ódio crescente que, em não raras vezes, extrapola a vida *online* concretizando-se em ações *offline*. Na narrativa de *Fahrenheit 451*, as frequentes denúncias feitas pelos ‘cidadãos de bem’, acusando amigos, familiares e vizinhos de seus supostos crimes, exemplificam a concretização dessa cultura de ódio contra os leitores.

Na ficção distópica em análise, a cultura de ódio usa como mecanismo de controle graves punições impostas aos infratores que ousam pensar e questionar. Temos como exemplo a vizinha adolescente de Montag, Clarisse McClellan, que desaparece como num passe de mágica (ou como num ato de um governo ditatorial). Isto nos leva mais um aspecto a ser pontuado: a questão da vigilância propriamente dita.

Além da já mencionada denúncia, outro mecanismo de vigilância, associado ao uso ferramentas tecnológicas, é apresentado por Bradbury: uma espécie de robô em forma de cão de guarda, Sabujo, capaz de ‘farejar’ indícios das transformações ocasionadas pela leitura em seres humanos e identificar pessoas consideradas fora do padrão. Além disso, para capturar Montag, foi usada a estratégia de colocar toda a população nas portas e janelas de suas casas, de maneira que onde quer que ele passasse, certamente seria visto por alguém. Para Bauman (2012, p. 64) “todo e qualquer tipo e exemplo de vigilância serve ao mesmo propósito: identificar os alvos, localizá-los e/ou concentrar-se neles – toda diferenciação funcional começa nessa base comum”.

Identificar alvos, nos dias atuais, tornou-se atividade corriqueira e muito fácil a partir dos avanços tecnológicos, até porque, muitos de nós estamos constantemente conectados e, portanto, em nossas janelas e portas, vigilantes. Reconhecimento facial e *big data* são exemplos de monitoramento que, para o bem ou para o mal, aplicam-se com bastante eficácia aos fins de vigilância e, nos dias em que vivemos, participamos voluntariamente observando e sendo observados:

É por essa dupla razão – proteger-nos dos perigos e de sermos classificados como um perigo – que temos investido numa densa rede de medidas de vigilância, seleção, segregação e exclusão. Todos nós devemos identificar os inimigos da segurança para não sermos incluídos entre eles. Precisamos acusar para sermos absolvidos, excluir para evitarmos a exclusão. Precisamos confiar na eficácia dos dispositivos de vigilância para termos o conforto de acreditar que nós, criaturas decentes que somos, escaparemos ilesos das emboscadas armadas por esses dispositivos – e que assim seremos reinvestidos e reconfirmados em nossa decência e na adequação de nossos métodos. (BAUMAN, 2012, p. 72).

Grande parte de pessoas com perfil em mídias sociais diversas não faz a menor ideia dos riscos aos quais se expõe voluntariamente ao dar suas informações pessoais, profissionais e de localização e, menos ainda, têm noção de que colocam amigos e parentes igualmente em risco.

As tecnologias de comunicação e informação favorecem práticas de engenharia social, que segundo Silva, Araújo e Azevedo (2013) referem-se a um conjunto de práticas de indivíduos ou organizações que visa à obtenção de informações relevantes e/ou

sigilosas que podem ser utilizadas para fins benéficos ou prejudiciais.

O cidadão do século XXI não apenas está sob vigilância como, inclusive, oferece ‘generosamente’ dados de sua vida privada facilitando, assim, o trabalho de qualquer interessado em conhecer, manipular, influenciar ou mesmo censurar e punir a cada um segundo a conveniência.

O último aspecto da narrativa digno de nota é o encantamento das personagens que passam a vida em frente aos telões de suas televisões gigantescas e fazem dessa atividade sua única ou mais importante fonte de entretenimento, conhecimento e pertencimento.

O uso da tecnologia de comunicação para massificar o pensamento e alienar a população é claramente criticado por Bradbury. A distração em telas, segundo a narrativa, é talvez a principal responsável pela ausência da rebeldia resultante da criticidade, desencorajada pela facilidade de conteúdos hipnotizantes e supostamente interativos que satisfazem a necessidade das relações e laços entre as pessoas já que a ‘família’ são as personagens que representam as histórias da TV.

Por conta disso “a mente bebe cada vez menos” (BRADBURY, 2012, p. 82), impera um generalizado desinteresse pelo conhecimento e resulta em uma profunda apatia diante da corrupção e opressão políticas: “se o governo é ineficiente, despótico

e ávido por impostos, melhor que ele seja tudo isso do que as pessoas se preocuparem com isso” (BRADBURY, 2012, p. 86).

Nesse quesito, a relação com os dias atuais fica por conta do cidadão ‘multitelas’ do século XXI, que divide e fragmenta sua atenção em mídias e dispositivos diversos a partir das quais busca entretenimento e informação ou interage digitalmente com outras pessoas ou aplicativos por horas a fio.

Em especial essas relações, mediadas pelas tecnologias, acabam por se desenvolver entre pessoas com interesses e opiniões semelhantes criando o que tem sido chamado de ‘bolha da internet’ o que, em muitos casos, resulta na criação de um ambiente confortavelmente protegido e praticamente isento de conflitos onde a pós-verdade pode se instalar com grande facilidade. Nessas bolhas, pessoas que divergem ou questionam são geralmente eliminadas do convívio digital e, assim, opiniões, ideias e percepções semelhantes se retroalimentam constantemente deixando de fora qualquer possibilidade de se considerar outros pontos de vista.

Temos hoje um novo tipo de alienação, não apenas por conta da referida bolha com a qual nos cercamos, mas também pela imensa quantidade de conteúdos fúteis (representados especialmente por meio dos ‘memes’) para os quais dedicamos boa parte do nosso tempo e atenção.

Todo esse cenário representa uma situação de risco à qual o cidadão do século XXI se expõe a todo momento. Para Bauman

(2012, p. 20) vivenciamos uma sociedade na qual o uso acrítico da internet leva à “morte do anonimato” na qual

submetemos à matança nossos direitos de privacidade por vontade própria. Ou talvez apenas consintamos em perder a privacidade como preço razoável pelas maravilhas oferecidas em troca. Ou talvez, ainda, a pressão no sentido de levar nossa autonomia pessoal para o matadouro seja tão poderosa, tão próxima à condição de um rebanho de ovelhas, que só uns poucos excepcionalmente rebeldes, corajosos, combativos e resolutos estejam preparados para a tentativa séria de resistir.

E assim, como na ficção de Bradbury, corremos o perigo de também experimentar uma amarga realidade na qual “O público deixou de ler por conta própria [...] são muito poucos os que querem ser rebeldes” (BRADBURY, 2012, p. 114). Na ficção distópica o desinteresse pelo estudo foi um apelo popular, não por força de uma ditadura política e, talvez, pareça ser esse o caminho natural quando se faz a opção por uma vida cuja ênfase está no entretenimento fácil em uma sociedade que não privilegia o pensamento crítico e o conhecimento. “Encha as pessoas com dados incombustíveis” (BRADBURY, 2012, p. 86) e, assim, acaba-se por acreditar que não pensar e não saber são os segredos da felicidade e da liberdade.

Essa pretensa sensação de liberdade, representada na ficção pela direção de carros em extremos limites de velocidade, pode ser representada hoje pela distração proveniente de toneladas de ‘dados incombustíveis’ que recebemos por meio de dispositivos conectados ou mesmo por meio de notícias falsas e tendenciosas facilmente incorporadas como fato alternativo nos dias atuais.

Por isso mesmo a leitura é sempre tão perigosa, pois tanto na sociedade narrada por Bradbury como na nossa, talvez seja melhor não refletir sobre a existência senão apenas existir, melhor evitar a exposição aos questionamentos da filosofia e sociologia (ideais aparentemente aplicados à educação brasileira em proposta do governo atual) e, melhor ainda, não submeter ou comparar vidas manipuladas e sem propósito às emoções da literatura em geral. Em todo o caso, o melhor a fazer é queimar os livros.

A temperatura na qual o papel dos livros pega fogo e queima

Incendiar livros tem sido uma prática constante – tanto na ficção quanto fora dela – na tentativa de impedir que o combustível neles contido incendeie ideias. São evidentes as relações do texto com o momento histórico da queima dos livros promovida pelo nazismo anos antes da publicação de *Fahrenheit 451*. O texto, assim como outros artigos e ensaios de Bradbury, faz severas críticas também às atrocidades e punição com morte aplicada às pessoas consideradas uma ameaça ao sistema ditatorial em vigor.

As razões pelas quais os livros são queimados na narrativa distópica podem ser encontradas tanto literalmente, nas falas de seus personagens, quanto indiretamente, no impacto que a leitura causou em todos os que foram expostos aos conteúdos dos livros. Para a sociedade de Bradbury (2012, p. 109), os livros de-

vem ser queimados porque a textura da informação tem poros, tem vida: “Os livros eram só um tipo de receptáculo onde armazenávamos muitas coisas que receávamos esquecer”.

Nessa fala de Faber, conhecido de Montag, fica evidenciado o papel dos livros em registrar a vida em seus detalhes a partir de três características especiais, apresentados a seguir.

Em primeiro lugar, sua ‘porosidade’, ou seja, a qualidade dos detalhes recriados pelos autores, capaz de tocar a vida:

E o que significa a palavra qualidade? Para mim significa textura. Este livro tem poros. Tem feições. [...] Quanto mais poros, quanto mais detalhes de vida fielmente gravados por centímetro quadrado você conseguir captar numa folha de papel, mais “literário” você será. (BRADBURY, 2012, p. 110).

Ler ativa os sentidos e sentimentos, leva à contemplação e abre os olhos para novas possibilidades, até mesmo de forma indireta, por meio da experiência e depoimento de outros leitores. Foi assim com Montag quando passa a ser despertado para perceber os odores e detalhes da vida real a partir das provocações de Clarisse e com a catarse literária vivida pela sra. Phelps, amiga de Mildred quando, por meio da leitura de um pequeno trecho feita por Montag cai em pranto inconsolável e causa indignação nas demais amigas presentes.

Por meio da ‘textura’ da leitura, Montag consegue perceber que o fogo, além de queimar, também pode apenas aquecer. A leitura, assim, desperta as pessoas para a vida real com suas novas

cores, sons e texturas e, dessa forma, são capazes de enxergar o que antes não viam e perceber o que passava despercebido no estado de torpor em que se encontravam antes dos livros.

Da qualidade do conteúdo do livro capaz de despertar seus leitores, depende a segunda característica: a capacidade de levá-los a um tempo de lazer que propicie a reflexão e o questionamento. Nesse segundo ponto, Faber critica o ‘tempo de folga’ gasto em frente aos telões num diálogo mecanicamente programado com a ‘família’ ou na injeção de adrenalina causada pelas extremas velocidades possíveis de atingir em um carro potente.

O livro permite pensar livremente, tirar conclusões e, o mais importante: agir. E esta é a terceira característica que leva os livros a serem odiados pelos manipuladores e ditadores.

O conhecimento assimilado pela interação entre o toque de vida proporcionado pela qualidade da leitura e a capacidade de refletir a partir dela leva a uma ação consciente, proposital e libertadora. Foi assim que Montag, provocado por Clarisse antes mesmo colocar os olhos no conteúdo dos livros, passa a questionar se o trabalho dos bombeiros foi mesmo queimar livros.

Esse, na verdade, é o grande perigo a ser evitado e não aquele propagado no discurso paternalista de proteção ao sofrimento que a leitura possa eventualmente causar em seus leitores. Questionar o sistema é ameaçador e, por isso, o simples acesso aos livros deve ser evitado a todo custo. Contudo, lutar contra

o sistema é inadmissível e, por isso, os leitores devem ser punidos como transgressores.

Assim é que, ainda nos dias de hoje, os livros precisam ser queimados e o são de fato em todas as sociedades que não privilegiam a educação de qualidade e para todos, nas sociedades em que as bibliotecas são abandonadas à própria sorte sem investimentos, ou sofrem censuras veladas ou explícitas ou, pior ainda, fechadas despudoradamente por líderes políticos, supostamente representantes do anseio de uma população que, distraída em suas telas e na adrenalina de suas aventuras contemporâneas, carece de rebeldes em número maior a fim de protestar contra o sistema alienante.

Sob a perspectiva da periculosidade do livro, a cultura de um modo geral, também deve ser atacada evitando expor os incautos e alienados, ainda mais especialmente aos excluídos e às minorias, ao maior número possível de informações que possam levá-los a refletir e encontrar outras possibilidades para suas vidas.

O perigo das artes deve, assim, ser censurada em suas diversas formas como a música, a escultura, a pintura, o cinema. E os artistas e escritores devem ser considerados transgressores da ordem e do progresso, recebendo não apenas a censura formal dos governantes, mas também o assédio da população ainda entorpecida pelas telas e manipulada pelo discurso paternalista da proteção: a família, os bons costumes ou a pátria.

Essas podem ser as formas contemporâneas de ‘queimar livros’ e, mais uma vez, qualquer semelhança não se trata de mera coincidência.

Contudo, a distopia de Bradbury sinaliza que ainda pode haver uma esperança por conta de um movimento organizado paralelamente por uma pequena parte da população e que, apesar de todos os esforços do sistema e do trabalho dos bombeiros para eliminar a leitura da sociedade, poderia trazer sua cura, ainda que esta se desse a longo prazo.

Os rebeldes entre nós

Os rebeldes fazem parte de um seletivo grupo de pessoas que foram despertadas pelo poder da leitura e memorizam o conteúdo literal dos livros com o fim de permitir que as gerações futuras tenham acesso aos mesmos. Viviam excluídos da sociedade tecnologicamente controlada, à margem desta, pelas florestas andando como nômades e como “[...] vagabundos por fora, bibliotecas por dentro” (BRADBURY, 2012, p. 188).

Com essa estratégia, procuravam manter o conhecimento e a si mesmos em segurança, uma vez que usavam a memória e não o livro em si. Eram andarilhos que se empenhavam em espalhar o conhecimento com paciência e perseverança, respeitando o tempo de cada um e assim fazendo permanecer viva a chama do conhecimento para as próximas gerações.

Renascem como a Fênix, aprendendo com seus erros e aperfeiçoando suas estratégias, pois sabem que a Idade Média se repete e sempre é vencida. Assim, sempre recomeçam passando seu legado a novos rebeldes que chegam e perguntam o que estão fazendo quando podem dizer: “[...] estamos nos lembrando [...] e enterraremos a guerra.” (BRADBURY, 2012, p. 200).

Trata-se, como diria Castells (2013, p. 18), de uma luta travada com base na esperança de um futuro melhor pois, “a esperança projeta o comportamento no futuro”. Nesse futuro, os livros serão reescritos, as bibliotecas estarão abertas e serão centros ativos de geração do conhecimento, a educação terá a atenção que merece e a guerra estará enterrada.

O futuro esperado ganha então leves pitadas de uma utopia promovida pela esperança e pela luta de poucos contra muitos. É essa luta começa agora. É preciso ter coragem para vencer o medo e ousar sair do meio da multidão letárgica e desafiar o sistema. É preciso estar atento pois, nas palavras do próprio Bradbury “[...] o mundo está cheio de pessoas carregando fósforos acesos.” (BRADBURY, 2012, p. 212). É preciso ter paciência, disciplina e, mais ainda, ter esperança.

É preciso acreditar que os rebeldes contemporâneos estão entre nós e que nós estamos entre eles, que podemos e estamos usando as mesmas tecnologias que podem alienar para alertar, que estamos aproveitando as imagens e sons que podem distrair para disseminar a leitura e os livros e que estamos nos cercando

de ferramentas de memória, humanas ou não para guardar a textura e a porosidade do conhecimento, aquele capaz de tocar a vida.

E seguimos arregimentando novos rebeldes, aumentando o número de transgressores para, acima de tudo, derrubar o sistema que pode manipular e alienar a muitos. Dessa forma, sairemos ‘apagando fósforos’ e preservando o hábito e o prazer de ler livros físicos ou digitais. O formato não importa. Importa a rebeldia, a transgressão.

Assim, estaremos prontos para quando a nova Idade Média surgir. Se é que ela já não está entre nós...

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Vigilância líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. São Paulo: Globo, 2012.

CASTELLS, Manuel. *Redes de indignação e esperança*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

QUADROS, Paulo. Dissimulacro-Ressimulação: ensejos da cultura do ódio na era do Brasil pós-verdade. *Media & Jornalismo*, Lisboa, v. 18, n. 32, p. 201-218, abr. 2018. Disponível em: <http://impactum-journals.uc.pt/mj/article/view/5685/4564>. Acesso em: 27 jun. 2018.

SILVA, Narjara Bárbara Xavier; ARAÚJO, Wagner Junqueira de; AZEVEDO, Patrícia Morais de. Engenharia social nas redes sociais online: um estudo de caso sobre a exposição de informa-

ções pessoais e a necessidade de estratégias de segurança da informação. *Revista Ibero-Americana de Ciência da Informação*, Brasília, v. 6, n. 2, ago./dez. 2013. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/RICI/article/view/1782>. Acesso em: 25 jun. 2018.

Sobre as autorias

Caroline Marins

Produtora audiovisual. Graduada em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, estudou Produção Executiva e Produção de Campo no Mercado Internacional na EICTV (Cuba). Pós-Graduada em Cinema e Linguagem Visual, foi presidente da Cinemateca Catarinense (ABD-SC) e diretora da ABD Nacional. Atualmente é membro do Conselho Fiscal e de Ética do SIN-TRACINE.

Daniel Medeiros

Mestre em Ciências da Linguagem e graduado em Comunicação Social – Cinema e Vídeo. Editor do *blog 7 Marte* (www.7marte.com), membro da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE) e pesquisador sobre cinema de terror. Escreveu capítulos para os livros: *100 Melhores Filmes Brasileiros*, *Animação Brasileira: 100 Filmes Essenciais*, *Trajetória da Crítica de Cinema no Brasil*, entre outros. Atualmente cursa doutorado em Ciências da Linguagem.

Daniel Serravalle de Sá

Professor do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da UFSC. PhD em Latin American Cultural Studies (University of Manchester). Desenvolve pesquisa na área de literatura e outras artes, atuando principalmente nos seguintes temas: teoria e crítica literária e cultural, literatura e história, análise de filmes.

Dirce Waltrick do Amarante

Professora do Curso de Artes Cênicas e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da UFSC. Traduz autores como Edward Lear, Lewis Carroll, James Joyce, Eugène Ionesco e Gertrude Stein. Autora, entre ou-

tros, de *Cenas do teatro moderno e contemporâneo* e *James Joyce e seus tradutores*.

Elisa Cristina Delfini Corrêa

Doutora e Mestre em Sociologia Política pela UFSC, graduada em Biblioteconomia pela UDESC. Atualmente é professora da UDESC e docente do Programa de Pós-Graduação em Gestão da Informação.

Fedra Rodríguez

Doutora e Mestre em Estudos da Tradução pela UFSC e pela Universidade de Sevilha (Espanha) e graduada em Letras Francês. Atua como tradutora, professora do curso de Letras da Faculdade FAEL, roteirista e pesquisadora no campo da Teoria da Tradução e da Tradução Intersemiótica.

Gabriela do Valle

Musicista e compositora; atuou como professora de musicalização na rede pública e como professora particular de instrumento. Graduada em Licenciatura em Música pela UDESC, possui curso técnico em Composição para Cinema pelo Centro Musical OSSIA. Atualmente cursa mestrado em Música na linha de Teoria e História pela UDESC como bolsista CAPES e integra os projetos Radiofonias e Guardar canções.

George Alexandre Ayres de Menezes Mousinho

Professor de Literaturas de Língua Inglesa na UFSC, onde desenvolve pesquisa relacionada a estudos literários, comparativos e de cinema, com foco em narrativas audiovisuais de ficção pós-apocalíptica e a Guerra Fria. Entre suas áreas de interesse estão ficção especulativa, ficção apocalíptica/pós-apocalíptica, ficção gótica, estudos de cinema e adaptação, e videogames.

Gisele Tyba Mayrink Orgado

Pós-doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET/UFSC), possui Mestrado e Doutorado em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). Graduada em Licenciatura e Bacharelado em Letras-Inglês (UFSC). Pesquisadora sobre os Estudos Japoneses no Brasil, nas áreas de língua, literatura e cultura japonesa, pela Fundação Japão, desde 2011. Atua desde 2015 como professora de Língua e Cultura Japonesa no Curso Extracurricular de Idiomas/Projeto de Extensão do DLLE/CCE (UFSC).

Helvécio Ferreira Furtado Junior

Bacharelado do curso de Cinema na UFSC. Desenvolve atividades de pesquisa no âmbito da iniciação científica na área de Teoria Literária e Estudos Culturais. É roteirista e escritor, tendo publicado de forma independente a obra *O ouvido do bode preto*.

Iur Gomes

Graduando em Filosofia, é roteirista e documentarista. Realizou os médias documentais *Paulo Companheiro João* (2005) e *Dyckias: tempos de extinção* (2006), ambos Prêmio DocTV, e *Imensidão* (2012) e *Corredores* (2017), entre outros. Foi presidente do Fundo Municipal de Cinema (Funcine/Florianópolis) no biênio 2007-2009 e da Associação Cinemateca Catarinense (ABD-SC) em 2011. Atualmente é roteirista no Telelab/UFSC.

Ivan Ferreira da Cunha

Professor do Departamento de Filosofia da UFSC desde 2016, onde leciona disciplinas da área de Filosofia da Ciência. Fez Graduação (UEL, 2005), Mestrado (UFSC, 2008) e Doutorado (UFSC, 2012) em Filosofia. Foi pesquisador visitante na University of Pennsylvania, na UFSC e na Universidade Estadual de Maringá. Atualmente desenvolve, junto ao Núcleo de Epistemologia e Lógica (NEL/UFSC), projeto de pesquisa que mescla elementos do empirismo lógico e do pragmatismo americano em um

referencial para compreender utopias e distopias como modelos de tecnologia social.

José Carlos Mariano do Carmo

Doutor em Teoria Literária e Mestre em Literatura Brasileira pela UFSC. Atualmente é professor titular de Literatura na Faculdade Educacional da LAPA (FAEL), atuando nas disciplinas: teoria da literatura; literatura infantil juvenil e literatura brasileira.

José Claudio Matos

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo, doutorando em Ciência da Informação na UFSC e professor adjunto da UDESC, na cadeira de Filosofia da Educação. Tem experiência na área de Teoria do Conhecimento e Ética. Desenvolve pesquisas sobre Epistemologia e Competência em Informação.

Josias Ricardo Hack

Doutor em Comunicação Social com estágio sênior em Psicologia (CPUP, Portugal, 2017). Possui pós-doutorado em Análise Cultural (ICAn, Inglaterra, 2012) e Comunicação e Arte (DeCA, Portugal, 2011). Psicoterapeuta com formação em Gestalt-Terapia, Hipnoterapia e Psicanálise. Professor associado e pesquisador do Departamento de Artes da UFSC. Outras informações e *download* de textos, músicas e audiovisuais no *site* www.hack.ufsc.br.

Lirous K'yo Fonseca Ávila

Assistente Social pela UFSC, voluntária na Associação em Defesa dos Direitos Humanos (ADEH) desde 2010, Coordenadora Geral da instituição em 2014. Membro do conselho municipal LGBT, atua no enfrentamento aos preconceitos acolhendo pessoas LGBT's.

Luiza Salgado Mazzola

Mestra em Literatura, Bacharela em Letras Francês e, atualmente, doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC (bolsista FAPESC). Também atua como tradutora e professora de francês. Suas áreas de pesquisa e interesse são: Estudo do Processo Criativo, Estudos Culturais, Literatura Brasileira e Francesa do século XIX e ensino de língua francesa.

Nathan Luchina

Graduando em Cinema pela UFSC. Trabalha no mercado audiovisual como assistente de direção e editor de imagem. Estreou na direção com o curta-metragem *Sob o Signo do Escorpião*, realizado em conjunto com demais colegas de curso, premiado como Melhor Filme de Ficção no Festival Assimetria 2018.

Patricia de Oliveira Iuva

Professora adjunta do Curso de Cinema na UFSC. Doutora em Comunicação e Informação (PPGCOM/UFRGS), na Linha de Linguagem e Culturas da Imagem. Integrante do Grupo de Pesquisa GEIST/UFSC (Grupo de Estudos de Imagens, Sonoridades e Tecnologias – CNPq), onde desenvolve e coordena o projeto de pesquisa *Memória do/no pós-cinemas: agenciamentos audiovisuais extra-fílmicos*.

Peterson Silva

Mestre em Sociologia Política pela UFSC, escritor autopublicado e tradutor. Pesquisa teoria política contemporânea, especificamente anarquismo, além de interfaces entre teoria política e ficção/literatura.

Rafaella Barbosa

Licenciada em Letras Português pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP/PR) e mestre em Engenharia e Gestão do Conhecimento (PPGEGC) pela UFSC. Atualmente, cursa o doutorado em Literatura

(PPGLIT). Pesquisa sobre as representações femininas na Literatura e nos videogames. É integrante do núcleo de pesquisa *Literatual*. Atua como professora e *designer* educacional.

Tuan Peres

Graduando do curso de Letras — Língua Portuguesa e Literatura da UFSC. Membro do Programa de Educação Tutorial, onde coordenou os grupos de estudos *Pensar e Refletir: Michel Foucault* e *Cidade ao Longe: introdução ao pensamento das cidades*, e idealizou os projetos *Cinédito* e *Revista Preguiça*.

Vanessa Camassola Sandre

Mestra em Literatura pela UFSC e Bacharela em Cinema. Produtora cultural, curadora, roteirista e diretora de cinema. Pesquisadora na área de crítica feminista e estudos de gênero, tendo sua dissertação abordado a construção das personagens mulheres dentro do cinema *mainstream*.

Yasmim Pereira Yonekura

Mestre em Estudos Linguísticos e Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Inglês da UFSC (2017). Graduada em Letras – Licenciatura Plena em Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Pará (2014). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Estudos Culturais. Atualmente, é estudante de doutorado no referido programa e servidora técnico-administrativa educacional no Colégio de Aplicação.



Sobre a organização

Leonardo Ripoll

Mestre em Informação e graduado em Biblioteconomia pela UDESC. Possui experiência nas áreas de Sistemas de Informação, Psicologia e Ciência da Informação. Atua principalmente nos seguintes temas: Desinformação, Confiabilidade Informacional, Filosofia da Informação e Disseminação da Informação. E também nas intersecções entre Cinema, Literatura e Informação. Bibliotecário da UFSC e membro do Projeto Cinema Mundo desde 2015.

Marcio Markendorf

Professor Doutor em Literatura. Professor adjunto do Departamento de Artes da UFSC, lecionando no Curso de Cinema e no Programa de Pós-graduação em Literatura. Tem experiência na área de Letras e Cinema, com ênfase em Teoria da Literatura, Escrita Criativa e Gêneros Cinematográficos, atuando, pesquisando e publicando nas linhas de pesquisa Ficções da Realidade e Estudos de gênero. Coordenador do Projeto Cinema Mundo.

Renata Santos da Silva

Mestranda no Programa de Pós-Graduação de Literatura da UFSC. Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Cinema e Vídeo pela UNISUL. Pesquisa Histórias em Quadrinhos com ênfase no Erotismo e na Sexualidade. Integra o Projeto Cinema Mundo desde 2018.



cinemamundo.cce.ufsc.br
facebook.com/cinemamundo

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-65-80460-91-5



9 786580 460915