

Gorete Amorim é Professora da Universidade Federal de Alagoas - Campus Arapiraca e doutora em Educação pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

Christiane Batista Araújo é Assistente social, mestra e doutoranda em Serviço Social pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

Lorraine Marie Farias de Araújo é Assistente Social, professora no Departamento de Serviço Social (UFPE) e doutora em Serviço Social (UFAL).

Ranyelle Barbosa é mestra em Educação e graduada em Pedagogia pela Universidade Estadual do Ceará (UECE).

Rosana Dias é produtora cultural, escritora, curadora e professora. Graduada em Relações Públicas pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

Elandia Ferreira Duarte é doutora em Educação pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e mestra em Educação pela Universidade Estadual do Ceará (UECE).

Yessenia Fallas Jiménez é Professora da Escola de Serviço Social da Universidade da Costa Rica e doutora em Serviço Social pela UFRJ.

Elaine Lima é professora de filosofia do Instituto Federal de Alagoas (IFAL) e doutoranda em filosofia pela Universidade Federal de Sergipe (UFS).

Severina Mátyr Lessa de Moura é professora da Universidade Federal de Alagoas - Campus Arapiraca e doutora em Educação pela UFAL.

Talvanes Eugênio Maceno é professor da Universidade Federal de Alagoas - Campus Arapiraca e doutor em Educação pela UFAL.

Vítor Maia é Doutorando e Mestre em Educação pela Universidade Estadual do Ceará (UECE).

Luciano Pontes é doutorando em Educação pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), mestre em Ensino de Ciências e Matemática pela mesma universidade.

Diogo Santos é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Serviço Social pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL).



A noite desceu. Que noite!
Já não enxergo meus irmãos.
E nem tão pouco os rumores
que outrora me perturbavam.
A noite desceu. Nas casas,
nas ruas onde se combate,
nos campos desfalecidos,
a noite espalhou o medo
e a total incompreensão [...]

Carlos Drummond de Andrade



Gorete Amorim, Christiane Araújo, Lorraine Marie, Ranyelle Barbosa,
Rosana Dias, Elandia Duarte, Yessenia Fallas, Elaine Lima, Severina
Lessa, Talvanes Maceno, Vítor Maia, Luciano Pontes & Diogo Santos
(Org.)

A NOITE DISSOLVE OS HOMENS: ENSAIOS SOBRE CINEMA



A NOITE DISSOLVE OS HOMENS: ENSAIOS SOBRE CINEMA

Gorete Amorim, Christiane Araújo, Lorraine Marie, Ranyelle Barbosa,
Rosana Dias, Elandia Duarte, Yessenia Fallas, Elaine Lima, Severina Lessa,
Talvanes Maceno, Vítor Maia, Luciano Pontes & Diogo Santos
(Org.)



Manifesto do Instituto Trabalho Associado

O Instituto Trabalho Associado surge da iniciativa de militantes, pesquisadoras e pesquisadores preocupados com o enfrentamento da sociedade capitalista para sua transformação radical. Coloca-se como um espaço para a produção e a disseminação de conhecimento que possa contribuir com a práxis revolucionária, entendendo que não se faz revolução sem teoria revolucionária, mas que também, como diria Marx, “a disputa acerca da realidade ou não realidade do pensamento - que é isolado da prática - é uma questão puramente escolástica”. É preciso falar de socialismo hoje. É necessário transformar a sociedade agora! Com efeito, o Instituto Trabalho Associado se insere na batalha das ideias para combater a ciência burguesa e a sua dinâmica produtivista, mas também cumpre o papel de combater as teorias reformistas, uma vez que estas teorias atrapalham a classe trabalhadora na sua tarefa histórica de destruição do capitalismo. Numa conjuntura de crise estrutural do capital, em que todas as dimensões da sociedade se encontram em crise ao mesmo tempo, a classe trabalhadora paga o preço desse processo. Para que continue existindo alguns bilionários, trabalhadoras e trabalhadores estão sendo cada vez mais explorados, em que seus direitos estão, literalmente, sendo destruídos e não há possibilidade de nenhum avanço ou ganho para estes em meio ao sistema do capital. O que o capitalismo pode e vai continuar oferecendo à classe trabalhadora é fome, miséria, pandemia, violência, desemprego, entre outras mazelas. Não podemos alimentar mais ilusões de conquistas dentro da ordem, pois a ordem burguesa é contrária à classe trabalhadora. Os interesses das trabalhadoras e dos trabalhadores só podem ser conquistados com a luta para além da ordem estabelecida, ou seja, para além do capital.

A NOITE DISSOLVE OS HOMENS: ENSAIOS SOBRE CINEMA

*Gorete Amorim, Christiane Araujo, Lorraine Marie,
Ranyelle Barbosa, Rosana Dias, Elandia Duarte,
Yessenia Fallas, Elaine Lima, Severina Lessa,
Talvanes Maceno, Vítor Maia, Luciano Pontes
& Diogo Santos
(Org.)*



Conselho Editorial do Instituto Trabalho Associado

Diego de Oliveira Souza (Presidente) –
Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

Artur Bispo dos Santos Neto (Secretário) –
Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

Lorraine Marie Farias de Araujo –
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Mônica Regina Nascimento dos Santos –
Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

Lígia dos Santos Ferreira –
Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

Talvanes Eugênio Maceno –
Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

Aline Soares Nomeriano –
Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

Sóstenes Ericson Vicente da Silva –
Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

Virgínia Silva Santos –
Instituto Federal de Rondônia (IFRO)

Silvio Rosa Filho –
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Claudia Alves Durans –
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Jenny Andrea Torres Peña –
Universidad Distrital Francisco José de Caldas: Bogotá, CO

Camila Pereira Abagaro –
Universidad de la Salud de la Ciudad de México (UNISA)

Jadir Antunes –
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

Diagramação e Contracapa: Lorraine Marie Farias de Araujo.

Capa: Lorraine Marie Farias de Araujo e Talvanes Maceno.

Imagem da capa: Ernesto de la Carcova, Sin Pan y sin trabajo, 1894, Óleo sobre tela (125,5 x 216 cm). Coleção do Museu Nacional de Belas Artes (Argentina).

Imagem da contracapa: Reinaldo Giudici, La sopa de los pobres, 1884, Óleo sobre tela (147 x 228 cm). Coleção do Museu Nacional de Belas Artes (Argentina).

A NOITE DISSOLVE OS HOMENS: ENSAIOS SOBRE CINEMA

*Gorete Amorim, Christiane Araujo, Lorraine Marie,
Ranyelle Barbosa, Rosana Dias, Elandia Duarte,
Yessenia Fallas, Elaine Lima, Severina Lessa,
Talvanes Maceno, Vítor Maia, Luciano Pontes
& Diogo Santos
(Org.)*



1ª Edição 2025
Arapiraca/AL
Instituto Trabalho Associado
www.institutotrabalhoassociado.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

A noite dissolve os homens : ensaios sobre cinema.
-- Arapiraca, AL : Instituto Trabalho
Associado, 2025.

Vários autores.
Vários organizadores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-981438-8-6

1. Cinema - Apreciação 2. Crítica cinematográfica
3. Filmes 4. Marxismo.

25-254957

CDD-791.43015

Índices para catálogo sistemático:

1. Crítica cinematográfica 791.43015

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

Comissão Editorial -
Instituto Trabalho Associado 2025

Lorraine Marie Farias de Araujo
Diego de Oliveira Souza
Artur Bispo dos Santos Neto
Mônica Regina Nascimento dos Santos
Marcos de Oliveira Silva
Henrique Felix Santos
Carlos Antonio Vasconcelos de Oliveira Júnior
Vitória Régia Ferreira Barbosa
Jonathan Smith Melquiades Cezar
Fernando Emmanuel Vicente da Silva
Christiane Batista Araujo

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO..... 9

**1. O LEOPARDO: A DECADÊNCIA ARISTOCRÁTICA
ANTE A FORMAÇÃO DO ESTADO BURGUEÊS..... 21**

Christiane Batista Araujo

1.1. Uma ebulição social: qual o papel dos aristocratas na so-
ciabilidade do capital? 24

1.2. O Estado Nacional do Capital: a ascensão burguesa .. 28

1.3 Considerações finais 31

**2. PASQUALINO SETE BELEZAS E A ABSURDIDADE
DO MUNDO REAL 35**

Elaine Cristina dos Santos Lima

Talvanes Eugênio Maceno

**3. LUZ DE INVERNO: UMA CRÍTICA
À TRANSCENDÊNCIA RELIGIOSA..... 45**

Lorraine Marie Farias de Araujo

3.1 Introdução 45

3.2 A missa 50

3.3 O silêncio de deus 60

3. 4 Considerações finais 66

**4. ROCCO, SEUS IRMÃOS, A HUMANIZAÇÃO
ALIENANTE E A TRAGÉDIA NOSSA DE CADA DIA 73**

Talvanes Eugênio Maceno

5. CONSIDERAÇÕES SOBRE CENAS DE UM CASAMENTO 85

Elaine Cristina dos Santos Lima

- 5.1 Inocência e pânico 85
- 5.2 A parte em que se empurra as coisas para debaixo do tapete 89
- 5.3 Paula 92
- 5.4 O Vale das lágrimas 94
- 5.5. Os analfabetos (Analfabetos emocionais?) 98
- 5.6. No meio da noite numa casa escura em algum lugar do mundo 104

6. LADYBIRD LADYBIRD: ENSAIO SOBRE O PRESENTE SEM HORIZONTE DAS MULHERES NA SOCIEDADE DO CAPITAL.....107

Yessenia Fallas Jiménez

- 6.1 Ken Loach e a tradição crítica no cinema inglês 107
- 6.2 Maggie: a tortura incessante das mulheres pobres 111
- 6.3 Feminino, violência e miséria na sociedade capitalista..... 114
- 6.4 Violência e políticas públicas nas entranhas da reprodução social 118

7. DANÇANDO NO ESCURO: A SAGRADA FOME DE OURO 123

Severina Mátyr Lessa de Moura

8. UM AMOR IMPOSSÍVEL OU A IMPOSSIBILIDADE

DO AMOR 143

Elaine Cristina dos Santos Lima

Talvanes Eugênio Maceno

9. A HORA DA ESTRELA: A ANTI-HEROÍNA COMO METÁFORA DO BRASIL 155

Rosana Dias

Luciano Pontes

10. “ZUZU ANGEL”: A LUTA MATERNA NA DITADURA EMPRESARIAL-MILITAR BRASILEIRA (1964-1985) 171

Diogo Márcio Gonçalves dos Santos

- 10.1 Contextualização da obra 171
- 10.2 Tecidos, linhas e agulhas 173
- 10.3 Bordando o plano de luta 179

11. O BOTÃO DE PÉROLA: O NÃO LIMITE DA CRUELDADE NUMA DITADURA189

Gorete Amorim

12. A VIAGEM DE CHIHIRO E AS VIAGENS QUE FAZEMOS POR AÍ 201

Luciano Pontes

Rosana Dias

- 12.1 A questão da identidade 202
- 12.2 Haku: esquecimento, tradição e capitalismo 209
- 12.3 Alguns apontamentos 215

APRESENTAÇÃO

A noite dissolve os homens

A noite desceu. Que noite!
 Já não enxergo meus irmãos.
 E nem tão pouco os rumores
 que outrora me perturbavam.
 A noite desceu. Nas casas,
 nas ruas onde se combate,
 nos campos desfalecidos,
 a noite espalhou o medo
 e a total incompreensão.
 A noite caiu. Tremenda,
 sem esperança... Os suspiros
 acusam a presença negra
 que paralisa os guerreiros.
 E o amor não abre caminho
 na noite. A noite é mortal,
 completa, sem reticências,
 a noite dissolve os homens,
 diz que é inútil sofrer,
 a noite dissolve as pátrias,
 apagou os almirantes
 cintilantes! nas suas fardas.
 A noite anoiteceu tudo...
 O mundo não tem remédio...
 Os suicidas tinham razão.

Aurora,
 entretanto eu te diviso, ainda tímida,
 inexperiente das luzes que vais acender
 e dos bens que repartirás com todos os homens.
 Sob o úmido véu de raivas, queixas e humilhações,
 adivinho-te que sobes, vapor róseo, expulsando a treva
 noturna.
 O triste mundo fascista se decompõe ao contato de teus
 dedos,
 teus dedos frios, que ainda se não modelaram
 mas que avançam na escuridão como um sinal verde e

13. STUDIO GHIBLI: O VENTO QUE AQUECE E INQUIETA.....219

Ranyelle Barbosa

14. FORMAÇÃO HUMANA E FUNÇÃO SOCIAL DA ARTE EM “A VIDA DOS OUTROS” 229

Elandia Duarte

Vítor Maia

14.1 Coletividade e individualidade na formação do ser social 230

14.2 A função social da arte 233

14.3 Concluindo 236

APÊNDICE 239

peremptório.
 Minha fadiga encontrará em ti o seu termo,
 minha carne estremece na certeza de tua vinda.
 O suor é um óleo suave, as mãos dos sobreviventes se enla-
 çam,
 os corpos hirtos adquirem uma fluidez,
 uma inocência, um perdão simples e macio...
 Havemos de amanhecer. O mundo
 se tinge com as tintas da antemanhã
 e o sangue que escorre é doce, de tão necessário
 para colorir tuas pálidas faces, aurora.

Carlos Drummond de Andrade

A noite desceu. Que noite!

É assim que inicia o poema de Carlos Drummond que nomeia o livro que agora tem em mãos. Mas, esse não é apenas o início do poema, nem tampouco o nome desse livro. Esse é período que, há um longo tempo, envolve a humanidade. Que noite!

O aprofundamento da crise da sociedade capitalista afeta todos os seres humanos, em várias dimensões de sua vida. A substituição, cada vez mais intensa, dos interesses humanos pelo interesse da acumulação, centralização e concentração do capital, ou seja, pela perpetuação da propriedade privada, põe em xeque a própria sobrevivência humana. Não importa para onde nos voltamos, parece que o mundo se comprime até nos esmagar. Desde as situações mais cotidianas e necessárias, como ter o que comer e onde morar (problema que afeta grande parte da humanidade), até às doenças endêmicas, às pandemias, às guerras, os genocídios, às crises existenciais, etc. Olhando o mundo de maneira realista, o que se põe no horizonte parece ser uma desesperança e uma dificuldade de reação que nos toma e nos faz

inertes e incapazes.

Na crueza do mundo real, os indivíduos se estranham e “o amor não abre caminho”, isto porque, a realização de um é a necessária e permanente desrealização do outro. A sensação que nos aflige é a do desencontro constante e profundo. Não vemos nos outros o reflexo de nós mesmos, mas o horror, que como tal, deve ser afastado, senão eliminado. Assim procedemos na nossa imediatividade, na qual nos domina uma percepção imediata, não mediada, de que “o mundo não tem remédio”.

Porém, no eterno movimento de ir e vir, na persistente dialética que constrói o mundo social, do qual somos protagonistas, à noite não é permitida se manter eterna. Eis então, que surgem os primeiros, ainda que leves e não totalmente visíveis, raios do amanhecer. Assim, em cada ação singular e coletiva que tem como horizonte a humanidade, em cada desvelamento do mundo por meio da ciência, da filosofia, da arte, em cada criança que nasce e em cada sujeito que resiste, ainda que nas minúcias e no cotidiano da vida particular, surge uma nova oportunidade para o irromper da aurora. Por isso, podemos bradar, como o poeta, que “o triste mundo fascista se decompõe ao contato de seus dedos”.

Para isso é necessário resistir das várias formas possíveis, enfrentar os medos e segurar as mãos daqueles que tentam enxergar o outro indivíduo, e a si próprio, como pertencentes ao gênero humano. Para isso é necessário construir a aurora, o que implica, enterrar o “fascismo”, impor à ordem do dia o interesse do ser humano, reorganizar sobre outras bases o intercâmbio com a natureza e tornar autenticamente social as forças sociais usurpadas pelo poder autodestrutivo e auto referente do capital.

Em outras palavras, é necessário amanhecer, “Havemos de amanhecer!”

A noite dissolve os homens: Ensaios sobre cinema, é o terceiro volume de ensaios de cinema realizado pelo cineclube Quarentena. Nascido durante a pandemia de covid-19 que assolou o mundo, o cineclube foi um refúgio para resistirmos aos impactos do isolamento social, dos medos e das incertezas que nos impactavam. A seleção de filmes e os debates eram realizados pelos membros do cineclube que se dedicavam a reservar um pouco do seu tempo para se debruçar, a partir da arte cinematográfica, sobre as principais questões que envolvem a humanidade, assim como, para apreciar as belezas e tragédias do mundo social e natural expresso pelo cinema.

O ensaio que abre a nossa coletânea é, *O Leopardo*: a decadência aristocrática ante a formação do Estado burguês, de autoria de Christiane Araujo. No filme “o leopardo” (*Il Gattopardo*), de 1963, dirigido por Luchino Visconti, encontramos os dilemas, medos e desejos da família da Casa Salina, como representação da decadência do poder político e econômico vivenciados pela aristocracia, especialmente, a italiana na segunda metade do século XIX. Em contraponto, observamos a ascensão do prestígio de comerciantes e políticos, que passaram a intervir diretamente na organização do novo Estado Nacional unificado. Visconti, com as marcas próprias do seu neorrealismo, nos faz percorrer entre a passividade dos casarões dos Salinas, as missas da Igreja Católica e os bailes da aristocracia, que são constantemente interrompidos de diversas formas, como pelo temor da disputa da Coroa contra as tropas de Garibaldi, os impactos de uma paixão entre famílias de camadas sociais diferentes e a notoriedade da burgue-

sia no novo governo. Assim, a autora focou na apresentação das raízes materiais da tensão entre a nobreza e a burguesia a partir desta produção fílmica.

Já o segundo ensaio, O filme primoroso da cineasta italiana Lina Wertmüller, “Pasqualino 7 belezas”, trata do nazismo durante a Segunda Guerra Mundial, e de como os regimes autoritários, necessários à acumulação do capital, são capazes de levar até às últimas consequências, seja no sentido individualista mais amesquinhado, seja no sentido dirigido à libertação da humanidade, os atos de cada indivíduo. No filme, cada cena é construída de forma a nos demonstrar o horror que foi a guerra, ao mesmo tempo que revela a crueza irracionalista do capitalismo e a profunda desumanidade essencial ao seu êxito. Por isso, os autores Elaine Lima e Talvanes Maceno intitularam sua análise do filme de “*Pasqualino 7 Belezas ou A absurdidade do mundo real*”. O filme é uma comédia que, para representar adequadamente um real absurdo, só é possível se expressar enquanto sátira.

Embora as situações extremas pelas quais passam a humanidade possuam sua expressão mais acabada e visível nas guerras, nos genocídios, nos desastres climáticos gerados pela exploração desenfreada da natureza e etc., não é apenas nelas que a tragédia se expressa. A profunda angústia e desespero que atravessa a subjetividade dos sujeitos demonstra a incapacidade da sociedade capitalista de apontar um sentido humanizado para a existência humana. Ao contrário, a natureza do sistema do capital envolve os indivíduos num círculo tacanho de regras e limites que restringe o desenvolvimento de uma subjetividade mais elevada e compromissada com a emancipação. É nesse sentido que Lorraine faz sua crítica ao filme “Luz de inverno”.

Luz de inverno (1963) é o segundo filme da “trilogia do silêncio” ou “trilogia da fé”, a qual tem como demais integrantes as obras *Através de um espelho* (1961) e *O silêncio* (1963), dirigidos pelo sueco Ingmar Bergman. O enredo tem como personagem principal o reverendo Tomas Ericsson. A trama conta como ponto central, o “silêncio de Deus” diante da angústia humana. Apresenta-se o retrato do ser humano e seus problemas no capitalismo. Evidencia-se a questão específica da mulher, bem como o desespero e a tentativa de resolução dos problemas da humanidade com a recorrência à transcendência. O problema não está necessariamente na religião, mas na função de controle que esta exerce sobre os seres humanos através da culpa cristã, ascese, autoanulação e autopunição. Realiza-se a crítica à transcendência religiosa, especialmente ao cristianismo, pela investida de eternizar a submissão e resignação do ser humano explorado, como parte da essência humana em geral.

Na análise do filme “*Rocco e seus irmãos*”, de Luchino Visconti, Talvanes Maceno se debruça sobre a degradação de uma família italiana pobre que se muda para Milão para buscar uma vida melhor. Ao tratar do destino da família “Parondi”, o autor apresenta elementos em que problematiza a tragédia da relação afetiva homem-mulher e o ideal de uma manutenção familiar irrealizável dentro do contexto capitalista decadente. A autora demonstra como a constituição da individualidade, elevada ou apequenada, dos sujeitos se expressa em cada atitude, em cada escolha possível dentro dos limites que os cercam.

Do mesmo diretor de “*Luz de inverno*”, Ingmar Bergman, a autora Elaine Lima faz uma análise do filme “*Cenas de um casamento*”. O filme de 1974, é uma síntese de uma série de Berg-

man, que foi exibida na TV sueca. O filme aborda a tragédia das relações conjugais entre homem e mulher e o estranhamento no reconhecimento de si mesmo e do outro, através do casal aparentemente exemplar, Marianne e Johan. Bergman traz à tona desde os elementos hierárquicos que compõem um casamento, como a necessidade do silenciamento e da passividade da mulher em contraposição à liderança e ao controle masculino, até à necessidade e a urgência de uma separação também permeada dos mesmos elementos. O texto sobre *Cenas de um casamento* é um convite para refletirmos sobre como as relações conjugais são marcadas por indivíduos que são formados para se autonegar e, paradoxalmente, para se manterem juntos a partir de papéis de gêneros pré-definidos e hierárquicos.

Na continuação do debate acerca dos problemas humanos centrados especialmente nas mulheres, a autora Yessenia Fallas, no texto “*Ladybird Ladybird: ensaio sobre o presente sem horizonte das mulheres na sociedade do capital*” trata alguns dos elementos básicos de um filme que faz parte da trajetória de Ken Loach, diretor consagrado do cinema crítico. Nesse filme ele e a roteirista Rona Munro nos aproximam da dolorosa vida das mulheres pobres no centro capitalista e das formas em que o Estado moderno reforça o sofrimento em atenção a sua função social e historicamente designada de salvaguarda do capital.

No ensaio *Dançando no Escuro: a sagrada fome de ouro*, a autora Severina Lessa foca sua análise no drama de Selma (Björk), imigrante, operária, mãe solo, que tem como objetivo inabalável realizar uma cirurgia para salvar seu filho Gene (Vladica Kostic) de uma doença visual degenerativa que leva à perda definitiva da visão, fato que já ocorre com ela própria. Sendo uma doen-

ça hereditária, Selma carrega certa culpa vivendo, em todo o drama, abnegação sem limites para salvar seu filho, enfrentando limitações sociais, econômicas e humanistas no seio do capitalismo, esta quadra histórica que se caracteriza pelo esgotamento dos limites civilizatórios da sociedade burguesa. A obra fílmica ensaiada apresenta um roteiro duro, movendo-se do drama ao trágico, ela, como nos diz o filósofo húngaro György Lukács “dá vida à arte e da arte à vida”, entretanto, a vida pode ser muito pior do que assistimos nessa singular película cinematográfica.

O ensaio seguinte, de Talvanes Maceno e Elaine Lima, continua a ênfase sobre o drama da mulher nessa forma societal, drama que ainda pode ser bem pior na vida real do que no filme “Um amor impossível”, da cineasta francesa Catherine Corsini. A película é a expressão máxima do desencontro entre indivíduos, a partir dos seus distintos e antagônicos papéis de gênero. Na trama, podemos refletir sobre os elementos que vinculam um homem e uma mulher, mesmo que a relação seja vazia e fria e, a partir disso, podemos nos questionar o que é ser pai numa sociedade em que a mulher é formada para servir ao homem. “*Um amor impossível*” é um filme com uma problemática difícil de encarar em um mundo que culpabiliza as mulheres pelos atos opressivos dos homens. Este filme foi o primeiro a ser debatido no *Cineclube Quarentena*, no início incerto do que viria a ser a pandemia socialmente produzida de covid-19, já anunciando os rumos e a profundidade dos filmes e temas que norteariam nosso debate ao longo dessa experiência.

Ainda focada na posição de inferioridade da mulher em nossa sociedade, porém, agora voltada para o debate da ditadura Brasileira, no texto, “*A Hora da Estrela: A Anti-Heroína como*

Metáfora do Brasil”, os autores Rosana Dias e Luciano Pontes apresentam uma análise aprofundada do filme homônimo dirigido por Suzana Amaral, baseado na obra de Clarice Lispector. A partir da personagem principal, Macabéa, o texto explora questões sociais e políticas do Brasil, destacando como a protagonista serve de metáfora para o país no período pós-regime militar. Macabéa é apresentada como uma personagem sem controle do seu próprio destino, movida pelas circunstâncias ao seu redor. Sua vida monótona reflete a condição de marginalização dos migrantes nordestinos no contexto urbano do Sudeste brasileiro. A adaptação cinematográfica é discutida sob uma perspectiva histórica, abordando temas como êxodo rural, desigualdade social e sexualidade feminina, bem como o papel da mulher na sociedade brasileira durante a transição política. Por meio do uso de referências como Walter Benjamin e Ismail Xavier, o texto dialoga com questões existenciais e sociais, apresentando um retrato do Brasil em um momento de transformação política e social.

Na continuação, tendo ainda a experiência da ditadura brasileira como fundo histórico, Diogo dos Santos trata do filme *Zuzu Angel* (2006). A película biográfica enfatiza a luta empreendida por uma das maiores estilistas brasileiras, Zuleika Angel, para encontrar seu filho durante um dos períodos mais nefastos da história brasileira, a Ditadura Empresarial-Militar. A busca incessante por respostas a torna uma pessoa incômoda para o regime. Diante disso, o ensaio busca contextualizar o período pós-Golpe de 1964 para que possamos compreender a dor e o esforço realizado por uma mãe que não obtém respostas do paradeiro do seu filho. A história dela representa um de muitos casos de violência vivenciados nesse contexto histórico do Brasil e que

precisa ser resgatado, sobretudo nesse momento em que os/as “viúvos/as do regime de 64” tentam relativizar, justificar e até negar os crimes cometidos na Ditadura.

Para fechar a tratativa do regime ditatorial, Gorete Amorim, autora do ensaio sobre “*O botão de pérola*” (2015), concebe-o como um filme documentário tão extraordinário, quanto os demais do cineasta chileno Patricio Guzmán. Neste, o roteirista, diretor e narrador, conta a história de extermínio ocorrida no Chile, revelada por dois botões e o elemento água, que assume, no documentário, um personagem que também guarda memórias e pode contar muito sobre o que ocorreu no Chile, tanto com os povos da Patagônia, exterminados da forma mais brutal possível pelos colonizadores no início do século XIX, quanto com as vítimas dos 16 anos de ditadura de Augusto Pinochet (1973-1990). Vale destacar o extraordinário trabalho de fotografia de Katell Djan (diretor de fotografia), Patricio Guzmán, David Bravo, Yves de Peretti (imagens complementares) e outros. São fotografias que revelam o invisibilizado por anos, desvelam o que tentaram esconder, o que há de mais perverso na história do Chile. Também atestam a beleza do mar, das cordilheiras, da Patagônia e o esplendor do universo.

E como, apesar de todos os problemas inerentes à nossa sociedade, ainda podemos “*atestar o esplendor do universo*”, aprender a reagir e nos identificar enquanto ser humano é necessário para entendermos as relações humanas em sua profundidade e complexidade. É nesse sentido que os dois próximos textos, “*A Viagem de Chihiro e as viagens que fazemos por aí*” e “*Studio Ghibli: O vento que aquece e inquieta*”, se configuram. Ao se debruçar sobre três animações em que a tragédia humana sob o capital

está presente, nos brindam com a capacidade de sintetizarmos subjetivamente a experiência humana contra a alienação e estranhamento.

O texto “*A Viagem de Chihiro: e as viagens que fazemos por aí*”, escrito por Luciano Pontes e Rosana Dias, oferece uma análise crítica e profunda do filme *A Viagem de Chihiro*, dirigido por Hayao Miyazaki. A narrativa segue a jornada de Chihiro, uma jovem que precisa se adaptar a um novo mundo, depois que seus pais são transformados em porcos. Ao longo do texto, são discutidos conceitos como identidade, alienação no capitalismo, e a busca pela essência pessoal. Utilizando referências da obra de Stuart Hall sobre a crise de identidade na pós-modernidade, os autores relacionam a perda de identidade de Chihiro, quando seu nome é mudado para Sen, com a alienação e a despersonalização que ocorrem em uma sociedade capitalista. O texto também explora como o filme aborda tradições culturais japonesas, o impacto do esquecimento da natureza, e o papel da memória coletiva na formação da identidade.

Ranyelle Barbosa se debruça sobre a importância do Studio Ghibli que lança na sociedade japonesa, e no mundo, um cinema de animação de grande valor. O Studio Ghibli foi fundado com a ambição de soprar novos ventos na indústria de animação japonesa. O principal sopro dado pelo Studio Ghibli sem dúvida está em suas narrativas. Em um primeiro momento, elas podem aparecer infantis e simples, contudo, os filmes são um descortinar de elementos, todos bem encaixados, que nos levam de enormes apertos no peito a grandes momentos de contemplação e encantamento. Dois filmes que exemplificam muito bem essa descrição são: *O Túmulo dos vagalumes* e *Meu amigo Totoro*.

Por fim, Elandia Duarte e Vítor Maia empreendem uma análise do filme *A vida dos outros* (2006), escrito e dirigido por Florian Henckel von Donnersmarck. O longa foi vencedor do Óscar de melhor filme estrangeiro no ano de 2007. Os autores buscam intercalar, de forma dinâmica, suas impressões, assim como, as emoções suscitadas pela película, com uma crítica sobre a arte e sua potência formativa na individualidade humana, fundamentados na *Estética* luckasiana.

Contra a iniquidade do mundo que vivemos, os ensaios que compõem nossa terceira coletânea não sustentam um pessimismo e uma melancolia insuperável, na direção oposta, eles defendem a criação humana de uma aurora para pôr fim a essa escuridão, assim como crer o poeta,

Aurora,
entretanto eu te diviso, ainda tímida,
inexperiente das luzes que vais acender
e dos bens que repartirás com todos os homens.

Assim, o conjunto de textos que oferecemos aos leitores mostram que, se Deus esqueceu a humanidade, a arte não.

Maceió, novembro de 2024

1. O LEOPARDO: A DECADÊNCIA ARISTOCRÁTICA ANTE A FORMAÇÃO DO ESTADO BURGUESES

Christiane Batista Araujo¹

Primeiro (e último) de uma estirpe que por séculos jamais soubera sequer fazer a soma das próprias despesas e a subtração dos próprios débitos, tinha forte e genuína propensão às matemáticas; aplicara-as à astronomia e disso auferira suficiente reconhecimento público e deleitosas alegrias privadas (Lampedusa, 2009).

O Leopardo (Il Gattopardo), dirigido por Luchino Visconti em 1963, baseou-se no romance homônimo de Giuseppe Tomasi di Lampedusa² que nos apresenta as contradições socioeconômicas e o declínio da participação política vivenciada pela aristocracia italiana durante o final do século XIX, especialmente na consolidação do Estado nacional.

Vale destacar que o *cinelube*, nesta obra, não realizou a interação literatura e cinema; focamos apenas na produção filmi-

1 Assistente social, mestra e doutoranda em Serviço Social pela Universidade Federal de Alagoas. Atualmente, bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Alagoas (Fapeal). E-mail: christiane.araujo@fsso.ufal.br.

2 G. Tomasi di Lampedusa iniciou a escrita deste romance em 1954, finalizando-o em 1956. Apesar de enviar seu manuscrito para diferentes editoras, não conseguiu publicá-lo em vida. Apenas em 1958 é que *O Leopardo (Il Gattopardo)* foi lançado e rapidamente se tornou um sucesso, levando-o a ser adaptado ao cinema por Visconti.

ca. Assim, centralizarei a presente análise na produção de Visconti, estrelada por Burt Lancaster (o Príncipe Dom Fabrizio), Alain Delon (Tancredi Falconeri, o sobrinho do Príncipe) e Claudia Cardinale (Angelica Sedara, filha de um importante comerciante). A escolha dos dois atores principais ocorreu, sobretudo, pela pressão da produtora por atores populares que tivessem mais aceitação do grande público. Ademais, esta produção cinematográfica é um dos marcos do neorrealismo.

Em *O leopardo* de Visconti observamos os dilemas, as angústias e as tensões sociais quando da construção do novo Estado italiano; porém se engana quem pensa tratar-se apenas de um caso particular centrado na região da Sicília. Na realidade, por este exemplo, é possível compreender um pouco da processualidade desigual do nascimento da atual sociabilidade regida pelos imperativos incontornáveis do capital, cuja representação ocorreu pelo comando sociopolítico da burguesia. Segundo Marx e Engels, no *Manifesto do Partido Comunista*, publicado em 1848, a sociedade burguesa moderna não apresentou o fim dos antagonismos de classes, mas representou, de fato, a criação de novas opressões e novas classes sociais.

A burguesia, portanto, para tornar-se “comitê executivo do Estado” e assumir o poder político, teve de adotar inicialmente um papel revolucionário e destruir as velhas formas das relações sociais.

Onde quer que tenha conquistado o poder, a burguesia destruiu as relações feudais, patriarcais e idílicas. Rasgou todos os complexos e variados laços que prendiam o homem feudal a seus “superiores naturais”, para deixar subsistir apenas, de homem para homem, o laço do frio

interesse, as duras exigências do “pagamento à vista”. Afogou os fervores sagrados da exaltação religiosa, do entusiasmo cavaleiresco, do sentimentalismo pequeno-burguês nas águas geladas do cálculo egoísta. Fez da dignidade pessoal um simples valor de troca; substituiu as numerosas liberdades, conquistadas duramente, por uma única liberdade sem escrúpulos: a do comércio. Em uma palavra, em lugar da exploração dissimulada por ilusões religiosas e políticas, a burguesia colocou uma exploração aberta, direta, despidorada e brutal (Marx; Engels, 2010, p. 42).

Deste modo, caminharemos por dentro dos casarões, por bailes, mosteiros, estradas e guerras mediante os quais Visconti apresenta os dilemas pessoais da família de Dom Fabrizio, príncipe da Salina, que, por sua vez, cristalizam não apenas uma experiência familiar, mas o resultado histórico do processo de transição vivido pelos diferentes aristocratas em face do império do capitalismo.

Como apresentado pelo historiador Eric Hobsbawm, em *A Era do Capital*, na década de 1860 (período em que o filme é ambientado), “uma nova palavra entrou no vocabulário econômico e político do mundo: capitalismo” (Hobsbawm, 2018, p. 21). Para os burgueses, “os poucos obstáculos ainda remanescentes no caminho do livre desenvolvimento da economia privada seriam levados de roldão” (Hobsbawm, 2018, p. 21).

Observamos, no filme, como todas as personagens, cada uma a seu modo, buscam garantir suas posições de prestígio e poder social numa sociedade em modificação estrutural. Como já alertava o sobrinho Tancredi ao seu tio Dom Fabrizio: “Se qui-

sermos que tudo continue como está, é preciso que tudo mude” (Lampedusa, 2009). Porém, “nada mudou” e a nova classe nascia jorrando sangue e lama por todos os poros (Marx, 2013).

1.1. Uma ebulição social: qual o papel dos aristocratas na sociabilidade do capital?

Não somos cegos, caro Padre, somos apenas homens. Vivemos numa realidade movediça, à qual tentamos nos adaptar assim como as algas se dobram sob o impulso do mar. À Santa Igreja a imortalidade foi prometida explicitamente; a nós, como classe social, não. Para nós, um paliativo que prometa durar cem anos equivale à eternidade. Podemos até nos preocupar com nossos filhos, talvez com nossos netos; mas, para além do que podemos acariciar com estas mãos, não temos compromissos. (Dom Fabrizio ao Padre Perrone) (Lampedusa, 2009).

Visconti inicia fazendo-nos percorrer o imenso jardim e as plantações da casa Salina. Sentimos o sol e a potência da natureza. Ao fundo da passagem encontramos um casarão no estilo rococó; dentro dele, a família da casa Salina, que, alheia ao mundo externo, apesar de escutar os barulhos e gritos, busca um conforto nas preces às santidades da Igreja Católica. Encontramos, também, seus funcionários trabalhando na manutenção da propriedade e nos serviços domésticos. E o padre Perrone, na condução das orações.

Ambientado na região da Sicília, no período do declínio do Reino das Duas Sicílias³ (1816-1861), acompanhamos os di-

lemas de Fabrizio Corbèra, o Príncipe da região da Salina, e de seus familiares, que possuem no brasão familiar a imagem de um leopardo. Este simboliza o poder e a força “natural” da casa Salina; o que determinava seu poder na sociedade eram as relações familiares de nascimento. A aristocracia era vista como a representação da bênção divina na escolha dos governantes terrenos. As posses e títulos eram passadas através das gerações. Para os nobres, seus relacionamentos e casamentos eram construídos visando garantir prestígio e o crescimento de suas propriedades.

Percebemos, assim, a fragilidade do casamento de Dom Fabrizio com sua esposa Stella, mulher extremamente devota da Igreja e reduzida apenas ao papel da mãe dos novos descendentes da família. Os poucos diálogos do casal são sobre a família, a manutenção da casa e a Igreja. Já seus filhos e filhas desfrutavam de jantares e bailes sociais à cata de um bom casamento; ao longo do filme, têm apenas uma participação coadjuvante.

A paz na casa Salina é interrompida pelo recebimento de informações acerca da chegada das tropas de Garibaldi no porto de Marsala, na Sicília, em oposição à Corte e em defesa da unidade nacional: a “bandeira tricolor” italiana. Todos na casa ficam assustados e nervosos. Stella teme pelo futuro da família, o padre Perrone verbaliza o medo de uma revolução⁴, e o Prín-

3 O Reino das Duas Sicílias marcou a união do Reino da Sicília e do Reino de Nápoles após o Congresso de Viena.

4 Entre os anos de 1789 e 1848, ocorreram diferentes e diversas revoluções em todo o globo. Um período de ampla mobilização social, especialmente no nascimento e na consolidação de uma nova classe social dominante: a burguesia. O clima de instabilidade política e de lutas radicais entre as diferentes classes sociais estava entre as preocupações da maioria dos segmentos privilegiados. Havia também neste quadro as disputas internas para garantir

cipe Fabrizio organiza-se para ir à cidade a fim de coletar mais informações.

Visconti não exhibe diretamente os grupos em disputa pelo poder; apresentamos já no confronto armado entre as tropas lideradas por Garibaldi e as tropas oficiais do governo. Entendemos a luta pelo ponto de vista de um narrador observador que acompanha as movimentações dos soldados, as dificuldades no campo de batalha e, principalmente, as dúvidas de segmentos da população e da casa Salina quanto ao futuro.

A escolha do diretor em não conhecermos a organização interna e em como se deu o planejamento das lutas não traz nenhum prejuízo; pelo contrário, faz com que o público se aproxime ainda mais dos anseios e das incertezas dos combatentes. Cumpre destacar que na fotografia das lutas sobressaem imagens de soldados carregando a bandeira tricolor italiana, representando a defesa da unificação.

Diferentemente das preocupações da casa Salina são as aventuras políticas e amorosas do sobrinho Tancredi Falconeri, cujas propriedades e posses estavam em ruínas. Para recuperar a sua influência e importância, ele adotou diferentes estratégias de sobrevivência. Num primeiro momento, vincula-se às tropas de Garibaldi e à defesa de um governo unificado, ainda que a contragosto de seu tio. Já ao final, desiste e vincula-se à tropa oficial da coroa. A volatilidade de sua posição baseia-se exclusivamente em anseios pessoais para garantir poder e notoriedade.

Tancredi, todavia, não se limitou a estabelecer relações apenas com os aristocratas, que estavam cada vez mais endividados e com pouca influência política. Ele buscava transitar tam-

uma hegemonia política do novo Estado-nação.

bém entre os grandes comerciantes e os políticos.

Ao se encontrar com Dom Calogero, proeminente comerciante e político da região, e sua bela filha Angélica, no jantar oferecido pelo Príncipe, surge para ele uma ótima oportunidade de parceria tanto financeira como matrimonial. Rompe, assim, com as tradições de casamento apenas entre as famílias com títulos nobres, e segue as mudanças da época para garantir *status*.

Tancredi solicita a seu tio que o represente no pedido de casamento com Angélica, junto a Dom Calogero. Dom Fabrizio, ao receber o pedido do sobrinho, investiga acerca das reais posses e negócios de Dom Calogero. Satisfeito com as riquezas da família de Angélica, solicita um encontro com o pai desta, na prefeitura, com a presença do padre Perrone para oficializar o pedido de casamento.

A cena do pedido de casamento, com a presença apenas dos representantes das famílias, Dom Fabrizio e Dom Calogero, expõe friamente quais eram os reais interesses projetados com a união: poder econômico e político, para Tancredi, e de *status* social, para Angélica e sua família, que finalmente estariam vinculados a um título de nobreza. O casamento era um simples negócio. Apesar da beleza e de seu desejo por ela, isto simbolizava predominantemente a atração pelos bens e pela riqueza material. Como observado por Marx e Engels: “a burguesia rasgou o véu do sentimentalismo que envolvia as relações de famílias e reduziu-as a meras relações monetárias” (Marx; Engels, 2010, p. 42).

Apesar da aceitação, notamos que o Príncipe passa a expressar certa apatia, pois reconhecia que caminhavam para um beco sem saída, onde não teriam mais as condições objetivas para

a manutenção da sua fortuna e prestígio. Suas economias estavam em declínio e uma vida política ativa numa nação unificada não lhe interessava – ao receber um convite para ser senador, rapidamente o recusou. É que se percebia como símbolo do velho, de uma sociedade passada e caduca.

Por sua vez, ele reconhecia na figura do seu sobrinho Tancredi um caminho diferente, cheio de possibilidades, a depender de uma boa atuação política. A aliança uma família burguesa de grandes capitais lhe garantiria estabilidade. São nítidos certos conflitos morais e emocionais em Dom Fabrizio, que ao tempo que se alegrava pela conquista do casamento, antevê o encerramento do prestígio das famílias aristocratas.

Dom Fabrizio, prevendo o fim da antiga sociedade, observa sozinho o quadro de Jean Baptiste Greuze, *Le fils punit* (1778), quando é interrompido pelos jovens Tancredi e Angélica. Confessa almejar ter mais sorte na sua morte, e que preserve o prestígio e as honras devidas à sua posição social, bem como que seus filhos estejam em situação mais confortável. Dom Fabrizio retorna ao baile e para as relações familiares, mas com melancolia, já que não poderá retornar aos anos dourados de seu império. O novo nasce no horizonte.

1.2. O Estado Nacional do Capital: a ascensão burguesa

Que beleza, Príncipe, que beleza! Hoje em dia já não se fazem coisas assim, com o preço do ouro! (Dom Calogero ao príncipe Dom Fabrizio durante um baile) (Lampedusa, 2009).

Ao passo que observamos os anseios da casa Salina, outra

figura desempenha um papel relevante: Dom Calogero, a personificação da burguesia. Desde o seu primeiro contato com a família de Dom Fabrizio, vestindo-se e comportando-se diferentemente das normas padrão da nobreza, até o final, após a oficialização do casamento de sua filha Angélica com Tancredi, ele é hostilizado e excluído. Há uma relação constante de tensão entre a velha sociedade (a casa Salina) e o capitalismo em consolidação (com a figura de Dom Calogero).

Um exemplo das divergências inconciliáveis entre os dois transparece no processo de eleição. Enquanto Dom Calogero estava animado com o plebiscito, Fabrizio estava incomodado; mesmo assim, compareceu à Prefeitura para votar “Sim” pela unificação da Itália.

Visconti apresenta o resultado da votação utilizando-se da comicidade: o prefeito não consegue ler a ata de votação sem ser interrompido pela orquestra ou pela ventania. Ou seja, uma votação com a devida transparência não importava, o objetivo era o resultado (já estabelecido e planejado anteriormente): todos os votos “Sim” pela união italiana. Tratava-se apenas de uma formalidade legal para estabelecer a hegemonia política da burguesia. Assim, apesar de haver votos contrários, como foi confidenciado a Dom Fabrizio, eles foram “apagados” para sugerir um clima de total apoio ao novo governo.

Além disso, o consumo de artigos de luxo sem nenhuma funcionalidade a não ser adornar era desprezado pela burguesia. Neste sentido, percebemos a surpresa e a preocupação de Dom Calogero com os custos dos grandes bailes e das decorações extravagantes dos nobres. Apenas uma classe social que não se preocupava com a ampliação e a multiplicação de grandes ca-

pitais para serem investidos no processo produtivo gastaria sua riqueza em eventos passageiros e superficiais.

Visconti não se preocupou em exhibir as classes subalternas, com suas organizações familiares, laborais, etc.; nenhum demérito nesta escolha. Até porque, a própria diversidade e quantidade levaria, possivelmente, a erros históricos. Assim, ao iluminar os caminhos (ainda que incertos) adotados por segmentos da nobreza, pelo modelo padrão do *leopardo* – Dom Fabrizio, nos forneceu alguns subsídios para compreensão da unificação. Vale ressaltar, segundo Hobsbawm (2018), que ao longo do século XIX, especialmente após 1848, há em diferentes partes do globo a ampliação dos Estados nacionais a fim de promover a expansão econômica e social da burguesia. O historiador inglês ressalta as dificuldades para caracterizar um determinado povo e uma nação. No caso italiano, por exemplo, diz ele:

No momento da unificação, em 1860, estimou-se que não mais de 2,5% de seus habitantes falavam a língua italiana no dia a dia, o resto falava idiomas tão diferentes que os professores enviados pelo Estado italiano à Sicília, na década de 1860, foram confundidos com ingleses. Provavelmente uma porcentagem bem maior, mas ainda uma modesta minoria, teria se sentido naquela data como italianos. Não é de admirar que Massimo d’Azeglio (1792-1866) exclamasse em 1860: “Fizemos a Itália; agora precisamos fazer os italianos”. (Hobsbawm, 2018, p. 147).

A construção do Estado Nacional, portanto, aconteceu em grande medida sem a real participação popular e das massas.

Foi composta pelas elites da burguesia e por parte da aristocracia que soube se reconfigurar com os novos anseios postos pelo capital. Houve, portanto, uma transição final passiva para o domínio burguês.

Além disso, também, notamos o enfraquecimento do poderio da Igreja Católica, ela rapidamente se vinculou com os interesses da burguesia, pois a promessa de um paraíso celestial ainda deveria ser ofertada para a maioria da população. Assim, o ideário cristão continuou a apregoar “rosas e corações” para um mundo nascente baseado na exploração. Inclusive, em todo o filme, apesar das tensões e conflitos, em nenhum momento se questiona os dogmas e valores cristãos, o padre sempre disponível as elites.

1.3 Considerações finais

Este estado de coisas não vai durar; nossa administração, nova, ágil, moderna, mudará tudo”. O Príncipe estava deprimido: “Tudo isto”, pensava, “não deveria durar; mas vai durar, sempre; o sempre dos homens, é claro, um século, dois séculos... e depois será diferente, mas pior. Nós fomos os Leopardos, os Leões; os que vão nos substituir serão os chacais, as hienas; e todos eles, leopardos, chacais, hienas, continuarão se acreditando o sal da terra. (Conversa de Dom Fabrizio com um funcionário do novo governo) (Lampedusa, 2009).

O processo de expansão e consolidação da burguesia no poder político não ocorreu de modo linear e contínuo em nenhum local do globo, tampouco no que chamamos de Europa

Ocidental. A expansão das relações sociais capitalistas deu-se, inicialmente, ainda convivendo com outros modos de organização social (por exemplo, no caso do Brasil, ao longo do século XIX, com uma monarquia escravocrata, que garantia o processo de acumulação de capitais para uma pequena burguesia nacional e, majoritariamente, para o enriquecimento de capitais internacionais). No caso italiano, encontram-se também elementos em comum com outras nações, como suas particularidades por ter um território em que anteriormente havia diferentes reinos, que sofreu com as invasões napoleônicas e com a reorganização após o Congresso de Viena e o processo de unificação.

Visconti, em seu *O Leopardo*, apresenta um pequeno recorte de uma fase da transição de nova sociabilidade. A velha classe dominante perdia seus papéis sociais enquanto assistia ao nascimento da burguesia triunfante. Ao final, encontramos Dom Fabrizio retirando-se de um baile, caminhando solitário e refletindo sobre as incertezas do futuro. Ele entra num corredor escuro enquanto no horizonte está nascendo um novo dia.

Porém, vale destacar, do mesmo modo que a burguesia criou os meios e as armas para destituir do poder a aristocracia e se tornar a classe dominante, ela forneceu os instrumentos para o seu fim. Como anotam Marx e Engels (2010, p. 46): “a burguesia, porém, não se limitou a forjar as armas que lhe trarão a morte, mas também os homens que empunharão essas armas – os operários modernos”. Que os ventos da mudança nos encontrem no presente.

REFERÊNCIAS

HOBSBAWM, Eric J. **A era do capital**, 1848-1875. [Tradução de Luciano Costa Neto]. 28ª edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. **O leopardo**. [Tradução de Maurício Santana Dias]. São Paulo: Editora Schwarcz S.A., 2017.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. [Tradução de Álvaro Pina e Ivana Jinkings]. São Paulo: Boitempo, 2010.

2. PASQUALINO SETE BELEZAS E A ABSURDIDADE DO MUNDO REAL

Elaine Lima⁵

Talvanes Maceno⁶

A articulação entre humor e drama é sempre problemática no campo estético, mais ainda, quando o tema abordado envolve grande tragédias humanas. Talvez por isso, não são numerosos os exemplos de êxito dessas empreitadas. Na literatura tem lugar de destaque as obras de Cervantes, Swift, Voltaire, Gogol, entre outros. No cinema destacam-se Chaplin, Monty Python, Woody Allen, etc. Alguns filmes contemporâneos também conseguem tratar com propriedade essa articulação, estes são os casos de O trem da vida, O concerto, Casamento silencioso e Adeus, Lenin, Ele está de volta para ficarmos com alguns exemplos.

Em tempos de decadência e de irracionalismo, mostrar o ridículo e o absurdo da realidade é vital. Denunciar a baixeza dos indivíduos ante as riquezas potenciais da humanidade torna-se, assim, uma dimensão inescapável da arte. A sátira é, neste sentido, uma das formas privilegiadas de trazer à tona a exposição da absurdidade da vida decadente. Não à toa, é sobre essas temáti-

5 Professora de filosofia do Instituto Federal de Alagoas (IFAL) e doutoranda em filosofia pela Universidade Federal de Sergipe (UFS).

6 Professor da Universidade Federal de Alagoas – Campus Arapiraca e doutor em Educação pela UFAL.

cas que se debruçaram os melhores satíricos.

O retrato satírico da sociedade e dos indivíduos humanos sob o nazifascismo poderia parecer anacrônico, considerando a distância temporal do fim desses regimes. Todavia, não o é. A atualidade da figuração satírica do nazifascismo reside no fato de que, mesmo após a dissolução dos Estados a ele correspondentes, o irracionalismo continua a vigorar. Pretensões, esboçadas na era de ouro do capitalismo (1945-1971), de um equilíbrio geopolítico mundial e de coexistência pacífica entre as nações e os povos, bem como de ampliação das instâncias democráticas e de elevação do padrão de vida e consumo foram logo soterradas. Ao contrário das ilusões genuínas, após encerrado esse ciclo de expansão do capital, os elementos deteriorantes e desumanos, sempre existentes, se ampliaram de modo exacerbado. Nas últimas décadas, o neoliberalismo e a ascensão da extrema direita reacendem, com vigor, os elementos mais degradantes do que foi o nazifascismo. Por isso, a forma satírica mantém-se de pé e, por essa razão a sátira ao nazismo e ao fascismo é atual.

A desumanidade e o irracionalismo não são características particulares no nazifascismo, ainda que nele tenham se alçado a um grau acentuadamente explosivo. Eles são partes inelimináveis e integrantes do sistema do capital. Fechada a era de ouro do capitalismo e diante de uma crise estrutural, as formas mais deformadas e grotescas de desumanidade e de irracionalismo se elevam. É diante desse quadro que a sátira, enquanto forma estética, pode tratar tais conteúdos, revelando à consciência humana a vergonha que é a humanidade nesse sistema.

Esse é, precisamente, o caso do filme Pasqualino Sete Belezas (*Pasqualino Settebellezze*, 1975), da diretora e roteirista Lina

Wertmüller (1928 – 2021). A cineasta italiana é dona de uma poderosa filmografia, na qual se destacam: *Mimi, o Metalúrgico* (1972), *Amor e Anarquia* (1973), *Por um Destino Insólito* (1974), entre outros. Em um universo amplamente machista e predominantemente masculino, Lina foi uma das primeiras mulheres a se destacar, tendo, inclusive, sido a primeira indicada a um óscar de melhor direção, justamente por Pasqualino. Pelo filme, ela ainda recebeu as indicações de melhor filme estrangeiro e melhor roteiro (dela própria). Seus filmes são, em sua enorme maioria, comédias dramáticas. Na utilização do gênero, a diretora revela uma arguta sensibilidade e delicadeza, ao tempo em que, com habilidade e maestria, faz de sua arte uma rigorosa denúncia da forma do humano.

Podemos afirmar com convicção que, em Pasqualino, Lina consegue articular de maneira brilhante e digna um dos maiores dramas históricos da humanidade com o humor, por meio da sátira ácida. O filme trata sobre o passado humano apenas na medida em que esse passado está presente na existência contemporânea. Não se trata de um reflexo estético sobre o nazifascismo, o que já seria louvável. A película mostra esse fenômeno histórico, não com o olhar voltado para trás, mas sim para a frente. As personalidades humanas de nossa forma de existência social criaram, participaram ou foram coniventes com o sistema político e saída econômica que emergiu no entregueras. As condições que criaram essas personalidades e que levaram a humanidade à iniquidade da II Guerra estão em exercício. Não apenas essas estão em atuação, mas suas manifestações mais aterrorizantes e desumanas, como no genocídio promovido pelo Estado terrorista de Israel, nos feminicídios, na transformação

de populações inteiras em pessoas supérfluas que podem ser decimadas pela fome e doenças em meio à abundância etc. Essa atualidade da obra comparece logo no poema/discurso irônico que é narrado na abertura do filme.

Enquanto o texto é recitado com entonações e emissão acentuadamente irônica, imagens documentais compõe o fundo. Os registros imagéticos começam com o longo aperto de mão entre Mussolini e Hitler, entrecortado por cenas reais de destruições provocadas por bombardeios, seguidas pelos registros das grandiosas manifestações nazifascistas e pelos discursos, preenchidos de gestuais, dos dois líderes. O amontoado de famintos, quebrados e mortos, em consequência da guerra, fecha o cenário. Como fundo sonoro, temos a música de Enzo Jannacci, Quelli che. Ainda que o texto inicial somente adquira sentido pleno na sua interrelação com as imagens (que não são escolhidas e organizadas aleatoriamente e independentemente do poema), reproduzimo-lo abaixo:

Aqueles que não se divertem...
mesmo quando sorriem.
Oh, yeah.
Aqueles que veneram a imagem da corporação...
sem saber que trabalham para alguém mais...
Oh, yeah.
Aqueles que deveriam ser fuzilados no berço.
Pow! Oh, yeah.
Aqueles que dizem: “sigam-me para o sucesso”...
mas “matem-me se eu falhar”, então digam...
Oh, yeah.
Aqueles que dizem: “somos italianos”...
são os maiores “culhões” na terra....

Oh, yeah.
Aqueles que são de Roma...
Aqueles que dizem, “é para mim”.
Aqueles que dizem, “sabem do que falo”...
Oh, yeah.
Aqueles que votam pelo direita...
porque estão chateados com as greves...
Oh, yeah.
Aqueles que votam em branco para não se sujarem.
Aqueles que nunca se envolveram com políticas...
Oh, yeah.
Aqueles que dizem, “acalmem-se”...
Acalmem-se.
Aqueles que ainda apoiam o rei.
Aqueles que dizem, “sim, senhor”...
Oh, yeah.
Aqueles que fazem amor de pé nas botas...
e imaginam que estão numa cama luxuosa.
Aqueles que acreditam que Cristo é Santa Claus...
como um jovem...
Oh, yeah.
Aqueles que dizem: “Oh, que inferno!”.
Aqueles que estavam lá.
Aqueles que acreditam em tudo...
até em Deus.
Aqueles que ouvem o hino nacional...
Oh, yeah.
Aqueles que amam seu país.
Aqueles que prosseguem, só para ver como vai acabar.
Oh, yeah.
Aqueles que estão na pior...
Oh, yeah.
Aqueles que dormem profundamente, mesmo com câncer...
Oh, yeah.
Aqueles que até não acreditam que o mundo é

redondo...
 Oh, yeah. Oh, yeah.
 Aqueles que tem medo de voar...
 Oh, yeah.
 Aqueles que nunca tiveram um acidente
 fatal...
 Oh, yeah.
 Aqueles que já tiveram.
 Aqueles em que num certo ponto de suas
 vidas...
 criaram uma arma secreta,
 Cristo!... Oh, yeah.
 Aqueles que estão sempre de pé no bar.
 Aqueles que estão sempre na Suíça.
 Aqueles que começaram cedo e não chega-
 ram,...
 e não sabem para onde estão indo... Oh, yeah.
 Aqueles que perderam guerras por um pelo.
 Aqueles que dizem, “aqui tudo está errado”.
 Aqueles que dizem, “agora vamos dar uma boa
 gargalhada”...
 Oh, yeah.
 Oh, yeah.
 Oh, yeah.

Como vemos, apesar da datação das imagens e da conexão delas com o texto, o seu conteúdo transcende a II Guerra. Trata-se, pois, de formas de iniquidades existentes nesse exato momento histórico. Guardadas todas as devidas proporções, o câncer mostrado no filme não desaparece com o fim daquele momento da história humana. Podemos dizer que aquela forma de erupção cancerígena foi suplantada, mas não o câncer. Esse câncer tem nome e tem origem. Seu nome é capital, sua origem são os atos singulares dos sujeitos sociais. Por isso mesmo, revelar, aos indivíduos, ao nível da sensibilidade humana, a autocons-

trução degenerada do gênero humano é criar condições para sua elevação, na direção da mudança de sua relação com o cotidiano. Nesse sentido, o filme, como o discurso, é um libelo contra a bestialidade humana e contra a imparcialidade frente a ela.

A desumanidade, mostrada no filme, não atinge apenas os líderes, os financiadores e os agentes da destruição, ela atinge também aqueles que, conscientemente, ou não, assistem à sua derrocada. Por certo, há uma distância considerável entre agir diretamente na sujeição e massacre de uma pessoa e assistir “imparcialmente”, mas em um determinado plano, ambos não estão isentos de responsabilidades pelo ocorrido.

Em um dos momentos de seu *A grade Viagem*, Semprun narra o trajeto de trem em vagão de gado, apinhado de corpos, vivos e mortos, que o levará ao campo de concentração de Buchenwald. Em uma das belas passagens ele descreve o cenário que pode se observar do vagão, sempre que é possível chegar a uma fresta:

Ele olha aquela estação alemã, e aquelas sentinelas alemães e aqueles curiosos alemães, com olhos graves. De fato, é uma questão que tem interesse. Nada vai mudar para nós, claro, qualquer que seja a imagem que tenham de nós esses alemães apertados atrás dos vidros das salas de espera. O que somos, nós o seremos, qualquer que seja o olhar pousado em nós por esses basbaques alemães. Mas, enfim, somos também o que eles imaginam ver em nós. Não podemos ignorar totalmente seu olhar, ele nos descobre também, revela também o que podemos ser. Olho esses rostos alemães, imprecisos, atrás do vidro das salas de espera. (Semprun, 1973, p. 97-98.)⁷

7 SEMPRUN, Jorge, *A grande Viagem*, 1973. Rio de Janeiro: Bloch.

São pessoas comuns, em seu cotidiano, que assistem impávidas a destruição, não apenas de indivíduos, mas de todo o gênero humano. Em outra passagem, já tendo saído do trem e estando a pé, a caminho do campo de concentração, ao passar por uma aldeia descreve:

Era a primavera, como hoje, e eles passeavam. Para nós, eram homens que passeavam, com suas famílias, depois de uma semana de duro trabalho. Seu ser nos era imediatamente acessível, seu comportamento era transparente, para nós era a vida de antes. Nosso olhar fascinado os descobria em sua verdade genérica. Eram camponeses, num domingo, na estrada, com suas famílias, passeando. Mas nós, que visão podiam eles ter de nós? Bem que era preciso haver uma grave razão para que estivéssemos fechados num campo, para que nos fizessem trabalhar desde antes da aurora, no inverno como no verão. Éramos criminosos, cujas faltas deviam ser particularmente graves. É assim que eles deviam nos ver, esses camponeses, se é que nos viam, que compreendiam, verdadeiramente, nossa existência. Nunca devem ter colocado para si mesmos, de verdade, o problema de nossa existência, o problema que nossa existência colocava para eles. Fazíamos parte certamente desses acontecimentos do mundo sobre os quais não pensavam, sobre os quais não tinham os meios, não queriam tê-los, por outro lado, de colocar o problema, de encará-los como problemas. A guerra, esses criminosos de Ettersberg (estrangeiros, além do mais, isso ajuda a não colocar problemas, a não complicar sua vida), os bombardeios, a derrota, e as vitórias antes, tudo isso eram acontecimentos que os ultrapassavam, literalmente. Trabalhavam seus campos, passeavam no domingo, depois de

ter ouvido o pastor, o resto lhes escapava. Aliás, é verdade, o resto lhes escapava, já que estavam decididos a deixá-lo escapar. (Semprun, 1973, p. 91.)⁸

Os sujeitos da estação e do domingo feliz na aldeia somos nós, fechados em nosso cotidiano, em meio ao precipício que nos ronda. Nos arrancar desse cotidiano e nos fazer tomar consciência de nossa miséria é tarefa da arte e é isso que o filme faz. Não há como nos isentar da realidade.

Pasqualino (Giancarlo Giannini) é um escroque, covarde e individualista. Sua trajetória é marcada pela sobrevivência a qualquer custo, não importando o degrau moral que desça. Uma série de circunstâncias lhe leva à guerra, como soldado italiano, e ao campo de concentração, enquanto desertor. Para sua sobrevivência pessoal não será suficiente a isenção e a omissão. Para sobreviver, ele terá que tomar partido. O lado que escolhe, mesmo sofrendo as barbáries do campo de concentração e da violência direta e irrestrita do nazifascismo, é a do seu algoz. Seu passo adiante para a vida equivale à destruição de sua própria humanidade.

Já outros que passam por sua vida, como Pedro, o prisioneiro anarquista (Fernando Rey), e seu companheiro de prisão, Francesco (Piero Di Iorio), escolhem o caminho da dignidade, mesmo que isso os tenha levado à morte. Optam, como no caso do personagem judeu de Semprun (1973, p. 117.), morrer como um indivíduo inteiro e não como um ser fechado em si mesmo.

O filme é um daqueles necessários. Some-se às qualida-

8 SEMPRUN, Jorge, *A grande Viagem*, 1973. Rio de Janeiro: Bloch.

des que apontamos, a primazia da direção, do roteiro e das atuações, em particular de Giancarlo Giannini na pele de Pasqualino, que, com gesto e expressões de rostos caricaturais, sem contudo cair na canastrice, consegue traduzir o seu personagem.

3. LUZ DE INVERNO: UMA CRÍTICA À TRANSCENDÊNCIA RELIGIOSA

Lorraine Marie Farias de Araujo⁹

3.1 Introdução

Sagrado, sagrado, sagrado é o Senhor das
multidões.
Toda a terra está cheia de sua glória.

Isaias, capítulo 6, versículo 3

O filme se inicia com as badaladas do sino da igreja. A maior parte da trama se concentra nesse local. Com imagens em preto e branco, e uma específica seriedade das personagens, a obra fílmica se desdobra paulatinamente. O enredo retratado no filme tem como personagem principal o reverendo Tomas Ericsson. Este, como líder da igreja local, se relaciona com as demais personagens da trama. Ao longo do drama, ganha proeminência a relação apática de Tomas com a professora Marta Lundberg, bem como um fatídico incidente sobre um dos fiéis da igreja,

⁹ Assistente Social. Professora Adjunta no Departamento de Serviço Social da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Doutora e Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Serviço Social da Universidade Federal de Alagoas (PPGSS/UFAL). *E-mail*: lorraine.marie@ufpe.br

Jonas Persson.

Luz de inverno [*Nattvardsgästerna*] (1963) é o segundo filme da “trilogia do silêncio” ou “trilogia da fé”, a qual tem como demais integrantes as obras *Através de um espelho* [*Såsom i en spegel*] (1961) e *O silêncio* [*Tystnaden*] (1963), dirigidos pelo sueco Ingmar Bergman. Essas obras têm em comum temas como doenças físicas e mentais, morte e religião. O desenvolvimento das personagens é situado em diversas problemáticas que giram em torno do silêncio em relação às questões angustiantes da vida humana.

Na primeira obra da trilogia, *Através de um espelho* [*Såsom i en spegel*] (1961), o drama se desenvolve mediante a história da personagem Karin, recentemente liberada duma clínica psiquiátrica após crises de esquizofrenia, passa a viver com sua família composta por marido, irmão e pai, na Ilha de Fårö. Nota-se ao longo do enredo, o avanço da doença de Karin, bem como a conformação de um corrosivo silêncio entre as personagens que reflete o “silêncio de deus”, trabalhado distintamente nas três obras.

A última componente da trilogia, *O silêncio* [*Tystnaden*] (1963), apresenta a relação entre as irmãs, Esther e Anna, bem como do filho desta, Johan. A obra fílmica apresenta o isolamento entre as irmãs, mesmo dividindo o mesmo quarto de hotel, bem como os sentimentos de ódio, raiva e inveja, que permeiam a trama. Para além do distanciamento entre as personagens, a obra bergmaniana visa refletir a solidão humana. Ademais, o filme evidencia diversos temas tabus, como o sexo e incesto. O silêncio se demonstra na relação entre as irmãs, em que se revela a indiferença de Anna ao sofrimento de Esther. Esta sofre o si-

lêncio de morrer sozinha, mesmo vivendo supostamente acompanhada.

O “silêncio de deus” nas três obras mencionadas, está diretamente ligado ao silêncio propriamente humano em relação a determinados dramas da humanidade. As questões que o ser humano não consegue responder, como o sofrimento causado por doenças físicas e mentais, a solidão, a morte, entre outros problemas, são delegados para serem resolvidos por um ser transcendente, um deus. A vida pautada na fé e na busca pelos milagres divinos faz com que os obstáculos, aparentemente intransponíveis, sejam magicamente resolvidos pelos poderes celestiais. Quando se apela para deus e, mesmo assim, o infortúnio continua a existir, a limitação humana se transmuta no “silêncio de deus”.

Além das obras que compõem a “trilogia do silêncio”, em diversos outros filmes, Bergman reflete sobre a complexidade do silêncio humano em relação às adversidades. Antes da trilogia supracitada, o filme *O sétimo selo* [*Det sjunde inseglet*] ¹⁰ (1957) apresenta um diálogo intenso com a morte, em que a personagem principal, Antonious Block, realiza um fatal jogo de xadrez com a Morte. Três anos após a tríade, o dramaturgo sueco dirige a obra *Persona* (1966), aqui, a protagonista Elisabet Vogler decide viver em silêncio, por diversas questões, tendo como pano de fundo a problemática da maternidade. Nessa obra, Bergman culmina a questão do silêncio humano com muita profundidade, com ênfase nos dramas característicos da mulher. Em *Gritos e*

10 Realizamos a análise detalhada desta obra no texto *O sétimo selo: crítica ao ser-para-a-morte existencialista* (Araujo, 2023).

Sussurros [*Viskningar och rop*] (1972), novamente se toca na questão do silêncio, a partir de uma drama familiar entre irmãs, com uma delas em estado terminal. Nesse filme se escancara o sofrimento humano e o egoísmo em relação à angústia alheia.

O que todos os filmes citados possuem em comum, além do silêncio sobre as contradições humanas, é a base filosófica existencialista¹¹. A obra bergmaniana retrata o desespero, o ser humano no estado de derrelição: “como ‘condição do homem levado à beira do abismo’”(Lukács, 1979). Não necessariamente se reflete sobre a essência humana em si, mas sobre a particularidade da humanidade envolta em contradições sociais, provinda do antagonismo entre classes sociais. Mais precisamente no capitalismo, o individualismo e o egoísmo emergem através da própria forma de ser alienante e desumanizante da sociabilidade burguesa. Isso significa que o ser humano amargurado e exasperado do modo de produção capitalista é refletido fielmente no conjunto da obra de Bergman.

Mediante o método materialista histórico-dialético, realizaremos a análise imanente da obra fílmica *Luz de inverno* [*Nattvardsgästerna*] (1963). Portanto, o objetivo deste ensaio consiste em realizar uma crítica à transcendência religiosa através da in-

11 O método existencialista rejeita a possibilidade de alcançarmos o *ser-precisamente-assim* dos objetos, tendo em vista sua ligação com a fenomenologia de Husserl, em que a realidade seria composta por um amontoado de fenômenos, onde estados emocionais subjetivos são postos como categorias ontológicas decisivas. Lukács demonstra a pobreza categorial do método ontológico existencialista. Tal método representa o ápice do reflexo duma vida humana fetichizada em todos os aspectos. Porquanto, ao refletir somente sobre os fenômenos da sociabilidade burguesa e transpô-los ao ser humano em geral, o existencialismo reflete a realidade fetichizada, não adentra em seu cerne, sua essência (Araujo, 2023, p. 116-117).

vestigação sobre o filme mencionado.

A ênfase religiosa se orienta pois a algo transcendente a princípio, a um mais-além que se contrapõe a real vida mundana, embora o tema concreto não seja ainda a morte, a prova e o destino do eu depois da morte, embora o ponto de partida e o ponto de chegada do ato religioso particular sejam ainda cismundanos, o fato é que entre o homem inteiro concreto e o objeto de sua intenção religiosa se introduz uma transcendência principal; não um mero desconhecido, mas algo a princípio incognoscível — com os meios normais de vida — que pode, no entanto, converter-se em íntima posse do homem mediante um correto comportamento religioso (Lukács, 1966, p. 124, tradução nossa).

Partimos das constatações lukacsianas ligadas à teoria do reflexo, em que o reflexo estético, bem como as demais formas de reflexo, tem em comum o fato de refletirem distintamente sobre a mesma realidade. Através da objetivação artística, o reflexo estético tende a refigurar de forma imanente, antropomórfica e cismundana aquilo que é tipicamente humano (Lukács, 1966).

O típico se manifesta na arte com a criação de personagens com distintas personalidades que dialogam entre si. Assim, a finalidade artística consiste em “[...] representar a ação deste tipo na ação recíproca de todos os contratipos que o contradizem como fenômeno típico de uma determinada etapa do desenvolvimento da humanidade”(Lukács, 2018, p. 241).

Ao refletir sobre o silêncio humano diante de questões

fulcrais da humanidade, Bergman refigura problemas tipicamente capitalistas. Ademais, na análise que se segue, demonstraremos como a transcendência religiosa ocupa lugar central na tentativa de resolução dos problemas da humanidade. Questões que só poderão ser de fato resolvidas humanamente e não mediante a criação de um suposto demiurgo.

3.2 A missa

A primeira cena do filme é retratada numa missa. A nossa protagonista, o reverendo Tomas Ericsson, a princípio fala sobre o corpo de Cristo e a possibilidade de remissão dos pecados. Reza o pai nosso, enquanto a tomada da câmera percorre os rostos dos poucos fiéis presentes no recinto. Reflete-se, com isso, a imagem da tristeza, da amargura e da resignação religiosa diante dos problemas mundanos. Ericsson oferece a hóstia, enquanto os devotos se posicionam em genuflexão para recebê-la. Além da oferta do corpo de Cristo, todos bebem vinho, como representação de seu sangue. Assim, os fiéis se conectam com seu deus.

Após beberem e comerem, simbolicamente, o sangue e o corpo de Cristo, os religiosos voltam aos seus lugares. O reverendo continua sua homilia. Inicia-se a música em agradecimento a deus, em que afirma como todos os presentes deveriam estar agradecidos por compartilhar da presença desse ser supremo. Simultaneamente ao toque musical, o enfoque da cena passa para a imagem de Jesus crucificado, revelando cada detalhe da tortura: a coroa de espinhos e as mãos feridas com pregos.

Os fiéis entoam a canção junto ao músico da igreja, a sua

letra denota os traços da transcendência religiosa como forma de escape dos problemas terrenos através da bela face divina: “Leve-me para a terra divina, onde os infortúnios terrestres não existem”. A missa acaba e os devotos começam a ir embora do local.

Com o enfoque da câmera sobre a imagem de Jesus crucificado, o auxiliar do reverendo, Algot Frövik, conta o dinheiro do dízimo. Enquanto isso, Tomas começa a tossir, afirma que está com problemas na garganta e precisa descansar. Algot argumenta que o reverendo Ericsson não tem condições de tomar conta da igreja sozinho, que deveria encontrar uma governanta para auxiliá-lo. Assim, sugere o nome de Marta Lundberg, a qual estaria supostamente animada para exercer essa função. Tomas nega a sugestão.

Nesse ínterim, surge a cena uma das fiéis, Karin Persson. A mulher busca conversar com Tomas sobre seu marido, Jonas. Contrariando a vontade dele, Karin conta ao reverendo que ambos estão se sentindo perdidos. Ela afirma que não se sente mal, mas que seu marido se encontra completamente desesperado. A senhora Persson pede que Ericsson intervenha em tal situação por meio de uma conversa com Jonas.

Prontamente, Tomas pergunta ao senhor Persson o motivo de seu desespero. O homem, mesmo questionado, continua calado, enquanto Karin prossegue a falar. Ela afirma que a condição do marido se iniciou ao ler um artigo em que a China teria, supostamente, bombas atômicas. A mulher assume que isso não a preocupa tanto, porém, para Jonas esse assunto ganha proeminência, ocasionando o desespero do homem. Ela afirma que, na cotidianidade, o senhor Persson discute o tempo inteiro sobre esse fato, enquanto ela se preocupa com o cuidado dos filhos.

Nota-se a imposição patriarcal da execução de determinados papéis de gênero, em que as preocupações da mulher devem se centrar em torno da vida doméstica e conjugal, ao tempo em que o marido pode desenvolver através de sua “imaginação fértil”, distintas questões filosóficas sobre problemas amplos da humanidade. Nesse caso, as supostas bombas chinesas.

Seguidamente, Tomas afirma que “todo mundo tem esse medo de certa forma”, nesse ínterim, defende que devemos confiar no senhor para apaziguar a angústia. Nesse momento, Jonas, que estava de cabeça baixa a todo instante, ergue-a e encara fixamente o reverendo. Este baixa a cabeça e começa a andar inquietamente pela sala, pára ao lado do senhor Persson, reflete por alguns segundos e diz: “nós vivemos nossas simples vidas e atrocidades rompem nosso mundo seguro”, isto faz com que deus pareça tão distante da humanidade. A mulher concorda, enquanto Jonas permanece calado, mirando Tomas.

O reverendo Ericsson continua seu argumento, declara que se sente indefeso e sem saber o que fazer diante dessa situação. Por fim, Tomas afirma que entende a angústia do homem, mas a vida tem que continuar. Pela primeira vez, Jonas responde com a seguinte indagação: “Por que temos que continuar vivendo?”. Tal questionamento nos leva a reflexões sobre o desespero da humanidade diante da alienação e desumanização brutal a qual estão submetidas na sociabilidade burguesa.

Em continuidade, o Sr. Persson pede desculpas a Tomas, afirma que não deveria incomodá-lo com seus questionamentos, porque não haveria nada que pudesse resolvê-los. O reverendo argumenta que ambos devem continuar conversando sobre a angústia de Jonas. A mulher pede que este o leve para casa e, segui-

damente, volte à igreja para continuar o diálogo com o clérigo. Ela faz o marido prometer que não irá desistir de conversar com Tomas. Sr. e Sra. Persson vão embora, enquanto o reverendo aguarda o retorno de Jonas.

Na obra bergmaniana, é recorrente o recurso à morte e sua relação com o cristianismo, bem como se ressalta a filosofia existencialista do desespero humano total, ou seja, denota caracteres da vida humana no capitalismo como se fossem propriedades da humanidade em si. A desumanização se apresenta junto ao questionamento se vale ou não a pena continuar vivendo nesse mundo sombrio. Tal estado de derrelição é retratado na personagem Jonas. A transcendência religiosa como nulidade do ser humano e hipostasia do divino, ocasiona o desespero quando o primeiro percebe que a resposta celestial não passa de um silêncio brutal.

Enquanto aguarda o retorno de Jonas, o reverendo Ericsson retira de seu bolso uma carta, ainda lacrada, põe sobre a mesa e segue em direção ao altar, vê a imagem de Jesus crucificado e comenta: “que imagem ridícula”. Aqui, nota-se que as questões levantadas pelo Sr. Persson também afetam Tomas, ambos compartilham do estado de desespero diante da humanidade, bem como da descrença no divino.

Surge à cena, Marta, oferecendo uma bebida quente para o reverendo, porquanto este se encontra doente. No entanto, ele não aceita a oferta, pois já teria tomado café. Tomas tenta dispensar a mulher, afirmando que, em minutos, receberá a visita de Jonas. Ela diz que não vai demorar, assoa o nariz e comenta como o tempo está frio. Marta demonstra afeto em relação ao reverendo, o abraça e pergunta o que houve. Tomas responde

com rispidez que isso não a interessa, logo após menciona o “silêncio de deus”.

O reverendo explica à mulher que Sr. e Sra. Persson estiveram na igreja para conversar com ele, mas que não conseguiu falar nada relevante ao seu problema, contraditória e simultaneamente, percebe que cada palavra utilizada parecia ser determinante na situação em que se encontra o casal. Repara-se que Marta se refere a Tomas com tom de cuidado, afirma que o mesmo deveria estar em repouso por causa da febre. O homem muda bruscamente de assunto e a questiona sobre ter participado do momento da comunhão na missa. Ela responde que compareceu ao ritual por ser um ato cristão. No mesmo momento, pergunta se o reverendo leu sua carta. Ele diz que não, por estar sem tempo.

Nessa altura da cena, Marta assevera que Tomas está desesperado, pede para que leia a carta num momento mais apropriado. O reverendo se recosta sobre a mesa, demonstrando o seu cansaço diante da situação. A mulher comenta que está acontecendo um “domingo no vale de lágrimas”, enquanto o homem reclama que não está se sentindo muito bem. Marta pergunta se Tomas quer que sinta pena dele, ademais, declara que o reverendo deveria se casar com ela. O homem tenta mudar de assunto, enquanto ela provoca que não haverá casamento, porque ele não a ama. Aqui, Ericsson ignora o que foi dito pela professora e inquirir à mesma sobre a possibilidade da volta de Jonas à igreja para conversarem.

A insistência de Marta continua, quando afirma novamente que Tomas deveria descansar e ler sua carta, ele rebate e diz que ela não entende a situação. Mesmo assim, a mulher o

abraça gentilmente, enquanto o reverendo admite que não está sendo gentil com ela. A Srta. Lundberg diz que Tomas está impossível ao mencionar o “silêncio de deus”, pois não haveria a “palavra de deus”. Aqui, Marta afirma que deus não existe, simultaneamente beija a boca do reverendo. Em sua aspereza habitual, ele diz que a mulher irá contrair o seu resfriado. Ela, em sua mórbida submissão, argumenta que não faz mal ficar doente, porquanto vê o resfriado como um presente dado por ele.

Na sequência, a Srta. Lundberg questiona ao reverendo Ericsson se este gostaria que ela permanecesse na igreja. Ele responde que não é necessário. Marta diz que Tomas tem muito a aprender, principalmente a amar. O clérigo questiona se ela pode mesmo ensiná-lo isso. Ela afiança que não, por não ter poderes mágicos. Vai embora com um triste semblante.

Tomas, após ter desprezado a presença de Marta, fica prostrado à espera de Jonas, está aficionado na ideia de que ele precisa aparecer de qualquer maneira, para continuar a conversa sobre o “silêncio de deus”. Ele olha o relógio de bolso, encara impientemente o relógio na parede, analisa o ambiente ao seu redor. Seguidamente, pega a carta escrita pela Srta. Lundberg, mas logo a joga para escanteio. Então, admira fotos de sua falecida esposa, com a especial dedicatória ao “meu amado”. Ericsson guarda as fotos com cuidado e começa a ler a carta de Marta:

Nós achamos difícil conversar um com o outro. Somos ambos tímidos. E eu costumo transformar em sarcasmo. É por isso que estou te escrevendo. Tenho algo importante a dizer. Lembra-se no verão passado, quando aquelas bolhas começaram a estourar na minha mão? Em uma noite, estávamos na igreja arrumando as flores no altar. Preparando para crisma. Consegue lembrar como eu estava horrível? Minhas mãos estavam

enfaixadas, e ardendo de maneira que não pude dormir? A pele estava descascando e as palmas estavam com feridas abertas. Nos ocupávamos com margaridas e centáureas, ou sei lá o que eram, e eu estava irritada. E eu te provoquei furiosamente. Perguntando se você acreditava realmente no poder da oração. Você respondeu que sim.

Maldosamente, eu te perguntei se tinha rezado pelas minhas mãos. Mas isto nem tinha passado pela sua cabeça. Eu melodramaticamente exigi que você fizesse imediatamente. Por incrível que pareça, você concordou. Sua aquiescência me enfureceu e eu cortei as ataduras em pedaços... Você se lembra do resto... A vista daquelas feridas abertas te afetaram. Você não pôde rezar, a situação te enojou. Entendo a sua reação, mas você não tem nenhuma compreensão por mim.

Nós tínhamos vivido juntos por algum tempo naquela época. Quase dois anos. Isso significou muito tempo diante da nossa pobreza emocional. Nossas carícias e esforços massivos em mascarar a falta de amor entre nós. Quando as bolhas se espalharam por minha testa e couro cabeludo, eu logo percebi o quanto você me evitava. Você me achava detestável. Mesmo que você tentasse ter misericórdia dos meus sentimentos. Até que as bolhas se espalharam para as minhas mãos e pés. E nosso relacionamento acabou. Isto se tornou um choque para mim. Tive que encarar o fato de que não amávamos um ao outro. Não havia maneira de esconder este fato, ou ignorar isto.

Tomas... eu nunca acreditei na sua fé. Principalmente por nunca ter sido torturada por tribulações religiosas. Minha família não-cristã era caracterizada pela cordialidade, união e contentamento. Deus e Jesus existiam somente como noções vagas. E para mim, sua fé parecia obscura e neurótica. De alguma forma, cruelmente irascível com a emoção. Era antiquada. Uma coisa em particular, eu nunca consegui compreender: sua apatia peculiar por Jesus Cristo. E agora vou te falar sobre a resposta

às preces. Ria, se sentir vontade. Pessoalmente, eu não acredito que os dias estejam ligados. A vida é confusa demais, sem levar em consideração o sobrenatural. Como sabe, você estava indo rezar pelas minhas pobres mãos. Mas as bolhas deixaram você abismado de desgosto, algo que mais tarde negou. Eu fiquei furiosa e quis provocar você...

A narração da leitura da carta é interrompida pela cena mencionada: Tomas e Marta estão na igreja. Ela se enfurece com o reverendo por não rezar por suas mãos. A Srta. Lundberg retira a atadura dos ferimentos e faz a seguinte oração:

Deus, por que você me fez eternamente insatisfeita? Tão amedrontada, tão amarga? Por que devo sofrer por minha insignificância de uma forma tão infernal? Se existe um propósito pelo meu sofrimento, então diga-me. Então eu aguentarei a minha dor sem reclamar. Eu sou muito forte, tanto em corpo, quanto em alma, mas você nunca dá uma tarefa digna à minha força. Dê significado à minha vida e serei uma escrava obediente.

Diante dessa manifestação brutal da culpa cristã incrustada em Marta, a leitura da carta continua:

Este outono, eu percebi que minhas preces foram atendidas. Eu rezei por clareza ideológica, e eu consegui. Eu percebi que te amo. Eu rezei por uma tarefa para utilizar a minha força, e eu recebi uma. Essa tarefa é você. É para isto que os pensamentos de uma “professora” devem ser utilizados, quando o telefone se recusa a tocar em uma noite escura e solitária. O que eu sinto falta inteiramente é a capacidade de representar amor. Não tenho uma dica de como fazer isso. Tenho sido tão miserável. Eu até levei em conta rezar mais. Mas ainda tenho um traço de respeito próprio apesar de tudo.

Meu amado Tomas... isto acabou sendo uma longa carta. Mas agora eu escrevi tudo que eu nunca ousaria dizer enquanto você esteve

em meus braços. Eu te amo. E eu vivo por você. Toma-me e usa-me. Por baixo de todo o meu orgulho falso e ar independente, eu tenho apenas um desejo: ter o direito de viver por alguém. E eu sofro. Quando penso sobre isso, não vejo como conseguirei ter sucesso. Talvez seja tudo um engano. Por favor, diga-me que não é um engano meu amado.

Tomas dobra e guarda a carta descuidadamente, suspira e recosta a cabeça na mesa. Finalmente, Jonas retorna à igreja. O reverendo afirma que está feliz em vê-lo depois de uma longa espera. O Sr. Persson pede desculpa pelo atraso, enquanto Eri-sson oferece um café. Ambos se sentam e começam a dialogar. O reverendo inicia comentando sobre o trabalho de Jonas. Ele é pescador. Tomas pergunta se naquele momento ele não deveria estar no mar. Jonas afirma que a pesca foi curta e que está construindo um novo bote. Além da pergunta sobre o trabalho do homem, o clérigo também questiona se ele está com problemas relacionados a dinheiro, porquanto tal fato poderia explicar o seu profundo desespero. Enfim, o reverendo chega ao assunto mais delicado, indaga a quanto tempo o Sr. Persson pensa em tirar a própria vida. Ele diz que não sabe ao certo. Tomas continua insistindo em saber os motivos de Jonas, pergunta se ele se entende bem com a esposa, se já se consultou com um médico, mas nenhuma dessas questões tocam seu verdadeiro problema.

Nesse ínterim, o reverendo fala sobre sua vida. Conta que sua esposa faleceu há quatro anos. Desde então sua vida acabou. Ele afirma não ter medo da morte e que não havia razão para persistir em viver, mas mesmo assim, o fez. Antes desse fato terrível, ele se considerava um homem inocente, não conhecia o mal. Acreditava que deus e ele viviam num mundo organizado, onde tudo fazia sentido. Admite que não é bom como sacerdo-

te, que depositou sua fé numa imagem improvável e privada de um deus paternal. Nota-se a revolta de Tomas com a imagem de deus criada por ele mesmo, em suas palavras: “Toda vez que eu confronto a deus com a realidade que testemunho, ele se torna uma cosia feia e revoltante. Um deus aracnídeo, um monstro”.

A fala de Tomas denota a constatação do “silêncio de deus”, quando ele não mais responde satisfatoriamente às preces do reverendo. Este, apesar de ocupar a posição de sacerdote, não possui mais a fé, degradada pela revolta contra a cruel realidade. Com isso, as personagens da obra bergmaniana caminham em direção ao abismo existencialista. Não acreditam em deus, não pelo fato de sua inexistência — dado que o ser humano cria um ser transcendente e delega seus poderes humanos a ele —, mas por não realizar paternalmente as vontades privadas de seus filhos. O estado de derrelição, desesperança e desilusão com a vida terrena, incrustado nas personagens, tanto está posto na relação com a realidade, como na ligação com deus. Nem este é capaz de dar esperanças ao ser humano desenganado e desumanizado da sociabilidade burguesa.

Diante da fala do reverendo, Jonas se levanta e tenta ir embora. Tomas o interrompe e pede que tente entender sua fala, afirma que é um homem desgraçado, mas, ainda assim, continua vivendo. Enquanto mantém o Sr. Persson na igreja, o reverendo levanta o questionamento central da trama: “Se não existisse deus faria realmente alguma diferença?” Tal pergunta demonstra a total desilusão tanto com a vida terrena, como com a transcendência religiosa. Em continuidade, Tomas expõe: “A vida se tornaria compreensível. Que alívio! E assim a morte seria um desligamento da vida. A separação do corpo e da alma. Cruel-

dade, solidão e medo, todas estas coisas seriam diretas e transparentes. O sofrimento é incompreensível, logo não precisa de explicação. Não há um criador. Nenhum sustentador da vida. Nenhum propósito”.

Após ouvir esta arguição, Jonas vai embora da igreja sem falar os verdadeiros motivos de sua angústia. O reverendo Ericsson permanece estático, refletindo sobre suas palavras e se pergunta: “Meu deus, por que me abandonaste?”. Ele repete a frase dita por Jesus no momento da sua crucificação, para remeter a si próprio, às suas angústias e aflições.

A descrença em deus se manifesta através da incredulidade na própria vida terrena. Se o humano cria deus para fugir de seus problemas mundanos, a constatação de que esses obstáculos continuam a existir demonstra a falha de deus. O “silêncio de deus” se evidencia numa existência humana sem sentido, visto que a crueldade, o medo e a solidão continuam a atormentar os seres humanos. Ao desacreditar em deus, Tomas também despreza a humanidade.

Nas próximas cenas, o “silêncio de deus” se denuncia pungentemente.

3.3 O silêncio de deus

Marta surge no recinto. Ela e Tomas se observam em silêncio enquanto o sino da igreja toca. O reverendo começa a tossir fortemente e menciona que finalmente é livre. Livre da esperança, livre da crença, livre da fé. Enquanto isso a Srta. Lundberg o abraça e beija. Nesse ínterim, chega uma mulher desesperada na igreja, contando que Jonas Persson atirou em sua

própria cabeça e foi encontrado morto. O homem “sucumbiu à sedimentação do desencanto”¹².

Tomas deixa Marta de lado e sai imediatamente sem dizer uma palavra. Chega no local do suicídio e vê o homem estendido no chão com o rifle ao lado e policiais ao redor do corpo. O reverendo conversa com um deles, logo após pára e observa o corpo de Jonas. Os homens o cobrem enquanto chegam os responsáveis pelo deslocamento do cadáver. Os policiais vão embora e o clérigo fica sozinho ao lado do morto. Nesse enleio, chega Marta. Ericsson prontamente a manda embora do local. Enfim, o corpo é levado e Tomas permanece sozinho no fatídico local.

Seguidamente, o reverendo Ericsson vai em direção ao seu carro, Marta está o aguardando no banco do passageiro. Ambos seguem até a casa dela, para buscar remédios para a tosse de Tomas. Ele espera na sala de aula contígua à casa da professora, enquanto ela providencia o medicamento. Marta retorna com os remédios e põe na boca de Tomas. Demonstra-se a relação maternal que a Srta. Lundberg possui com o reverendo, em que cuida dele como uma criança. Isso denota uma analogia à figura de deus na ótica de Tomas, porquanto sempre o viu paternalmente até a morte de sua esposa. Agora, utiliza Marta como uma figura materna mesmo sem amá-la, para continuar sendo servido.

A professora reclama da hostilidade de Tomas, afirma que ele a trata como se a odiasse. Mesmo assim, ela tenta o abraçar, enquanto ele permanece imóvel. Marta pede para acompanhá-lo à casa da família Persson, mas ele pede para ficar sozinho.

12 Esta frase é utilizada originalmente por Gabriel García Márquez na obra *O amor nos tempos de cólera*, em que o autor se refere ao suicídio da personagem Jeremiah de Saint-Amour.

A Srta. Lundberg insiste e pergunta se Tomas está querendo se livrar dela, ele tenta se esquivar da conversa. Marta continua insistindo em manter o diálogo com o reverendo, que permanece apático enquanto a mulher persevera por sua atenção. Ele alega que Marta está falado demais e comunica que se sente humilhado pelos rumores do relacionamento entre eles. Contudo, a mulher persiste na ideia de se casar com o clérigo. Ele nega. Ela começa a chorar e diz que Tomas está inventando desculpas, que não pode rejeitá-la dessa forma, não deve ser tão cedo para não notar suas qualidades. Ele a chama de histérica. Costuma denominá-la dessa forma quando a vê chorando.

Tomas pára por um instante e declara que pensou ter criado um bom argumento para não querer se relacionar com Marta. Admite que não se importa com sua reputação de clérigo, nem com os rumores provocados pela relação dos dois, mas não se relaciona com a mulher porque não se interessa de fato por ela. Ele, então, faz questão de ser incisivo ao perguntar se ela ouviu o que acabara de dizer. Ela assente. O reverendo ratifica que está cansado dos cuidados amorosos, chiquinhos, bons conselhos, castiçais e mesinhas da Srta. Lundberg. Admite que está de saco cheio de sua vista obtusa, de suas mãos escamosas, de seu zelo, sua postura tímida na cama. Ademais, Tomas assegura que se sente obrigado a estar sempre ocupado com sua condição física, sua fraca digestão, suas bolhas, sua menstruação, suas bochechas ulceradas pelo frio. Dispara, desprezivelmente, que precisa se livrar dessa condição execrável, visto que está enojado e cansado de tudo que se refere à Marta.

Enfim, ela questiona o porquê de Tomas não ter falado isso antes. Ele responde que não o fez por educação, porquanto

foi ensinado a tratar as mulheres como criaturas admiráveis, seres de alta ordem. Marta pergunta sobre a esposa do reverendo, ele responde com ênfase que a amou e ainda a ama, por isso não consegue amar a professora. O homem afirma que quando ela morreu, ele também faleceu. Por fim, Ericsson questiona se está sendo transparente o suficiente em relação aos seus sentimentos por ela. Acrescenta que a Srta. Lundberg tenta ser como sua esposa, mas nunca conseguiu. Após descarregar uma represa de sentimentos desprezíveis e repulsivos pela mulher, Tomas afirma que precisa ir embora para não irromper com piores palavras do que as já ditas até agora. Marta interroga se há como ficar pior do que já está e enxuga suas próprias lágrimas.

Pare de esfregar seus olhos desse jeito, diz Tomas. A mulher, humilhanamente, pede desculpas ao reverendo e declara que agiu errado desde o início da relação entre os dois. Ele reafirma que precisa ir embora para conversar com a Sra. Persson sobre o ocorrido com seu marido. Marta ignora e prossegue falando que sempre odiou Tomas, porém, tentou transformar esse sentimento em compaixão para poder seguir em frente. Afirma que ele não consegue fazer isso por si mesmo, que se odiará sozinho até a morte. Nesse momento, Tomas se levanta e aperta o braço de Marta, exigindo que ela o deixe em paz, ordenando-a que cale a boca. O reverendo vai em direção a porta para ir embora, abruptamente retorna e pergunta a professora se ela quer ir com ele mesmo assim. Ela, submissamente, o acompanha.

Embora a violência física apenas se manifeste na culminação desta cena, onde Tomas aperta o braço de Marta, a violência psicológica que precede tal momento é letal. O reverendo, friamente, evidencia a odiosidade que sente pela mulher que o ser-

ve cotidianamente. Ela, mesmo sendo humilhada da pior forma, prefere estar com ele do que ficar sozinha. Ressalta-se o pedido realizado nas preces da mulher que solicita a deus o direito de ter alguém para servir, nesse caso, Tomas.

Mesmo que Marta não tenha crescido em um lar necessariamente cristão, ela se apega ao cristianismo para tentar se livrar das bolhas que a acometem. Como forma de pagamento, aceita ser serva de homem que a despreza fortemente. A culpa cristã atua na vida dessa mulher mediante suas atitudes abnegadas e ascéticas, em que o propósito de sua vida se torna a servidão eterna a um homem. Logo, a sujeição que se manifesta em relação a deus no cristianismo se expressa, para a mulher, no cativeiro em relação ao homem. “Quanto mais o homem põe em Deus, tanto menos ele retém em si mesmo (Marx, 2010, p. 81)”. Marta se autoanula e autopune pelo sentimento de desprezo e repúdio que Tomas expressa por ela.

Tomas e Marta seguem para a casa da Sra. Persson, viúva de Jonas. A Srta. Lundberg espera no carro, enquanto o reverendo se dirige à casa dos Persson. Informa à Karin, o suicídio de seu marido. Ela, grávida de mais um filho do casal, fica em choque e afirma que agora está sozinha no mundo, com filhos para criar. Tomas pergunta se a mulher deseja ler a bíblia junto a ele. Ela nega o convite e expõe que necessita contar o ocorrido às crianças. O clérigo manifesta sua disponibilidade para o que for preciso. A mulher diz que contará com ele para a organização do funeral. Tomas lamenta novamente o mortal acontecimento e vai embora. Por um tempo, ele fica observando ao longe, pela janela, a mulher contar aos filhos sobre a morte do pai. Depois segue viagem novamente ao lado de Marta, esta agora no volante.

No caminho, ele compartilha com Marta que era o sonho de seus pais que se tornasse um reverendo. Chegam à igreja sob as badaladas do sino. No local, o assistente da paróquia, Algot, afirma que precisa conversar urgentemente com Tomas. O homem possui diversas dores no corpo, então, o reverendo sugeriu que começasse a ler livros para se distrair. Algot, assim, passou a ler a bíblia continuamente. A urgência da conversa está ligada à necessidade do assistente em comentar sobre a passagem da bíblia relacionada à Paixão de Cristo. Defende com ênfase que a dor física de Jesus é hipostasiada, porquanto, ele mesmo já sofreu mais dores corporais ao longo da vida que Cristo, devido à brevidade do momento da crucificação em comparação ao seu sofrimento que perdura por toda a vida.

Algot chega à conclusão que o maior sofrimento de Jesus não foi físico, ocorreu por outra ordem de questões. Assim, a maior aflição de Cristo estaria ligada ao fato de ser abandonado tanto pelos seus discípulos, como também por deus, seu pai. O fato de ficar sozinho talvez tenha sido o mais doloroso, na perspectiva do assistente. Este relembra a frase dita por Jesus no momento em que estava suspenso na cruz agonizando: “Deus, meu deus. Por que me abandonaste?”. Pouco tempo antes de morrer, Cristo foi tomado pela dúvida sobre o seu trabalho de pregação realizado na terra, bem como hesita em relação ao deus pai. Algot julga que o maior sofrimento de Jesus Cristo está no “silêncio de deus”. O clérigo concorda. Nota-se que a trama gira em torno de tal silêncio, em que deus abandona tanto Jesus, como também Tomas.

O músico da paróquia chega à igreja e se depara com Marta. Provoca a mesma ao afirmar que o reverendo a qual ela

corre atrás não vale nada e a aconselha a ir embora o mais rápido possível. Comenta que a morte da esposa de Tomas acabou com ele e isso se reflete na igreja vazia. Afirma que poderia passar muito tempo a falar sobre a história de amor do reverendo com sua esposa, porém, prefere resumi-la com as frases: “Deus é amor, e amor é deus”; “O amor é a força real da espécie humana”. Com isso, se despede da Srta. Lundberg e a aconselha novamente a fugir enquanto pode.

O maestro se dirige a Tomas perguntando se haverá missa. Este diz que não está se sentindo bem. O reverendo, Algot e o músico constatarem que não há ninguém na igreja, com exceção de Marta. Algot toca o sino, na esperança de que isso atraia os fiéis ao recinto. Marta se ajoelha e começa a rezar: *Se ao menos pudéssemos nos sentir seguros. E ousar expressar ternura um ao outro. Se ao menos houvesse uma verdade para crer. Se ao menos pudéssemos acreditar.*

Nesse ínterim, o foco da câmera muda para Tomas, sentado em sua bancada, a refletir sobre as angústias da vida. Ele se levanta e vai em direção ao seu ofício, realizar a missa. Algot acende as velas. O músico começa a tocar piano. Tomas sobe ao altar. Marta é a única na igreja. O reverendo inicia sua homilia com a frase final da obra fílmica: “Sagrado, sagrado, sagrado é o senhor das multidões; toda a terra está cheia de sua glória”.

3. 4 Considerações finais

[...] eis que tudo se fez novo.

Coríntios, capítulo 5, versículo 17

O trecho bíblico que finaliza a trama afirma o contrário do que se desenvolve em todo o enredo. A referência a um deus sagrado, que proporciona à terra a sua glória, demonstra a hipocrisia do reverendo Tomas Ericsson em discursar sobre algo que não acredita. Revela-se ao longo da obra fílmica a total falta de fé, o desprezo e a apatia de Tomas em relação ao cristianismo e especialmente à figura de Jesus Cristo.

A morte de sua esposa, mudou drasticamente a vida de Ericsson. Este deixa para trás o deus paternal construído em sua ideia, e passa a viver como um desgraçado. As relações estabelecidas entre as personagens do filme também refletem a desgraça humana. A filosofia existencialista é o pano de fundo que sustenta os questionamentos de Tomas, bem como os de Marta e Jonas, como principais personagens a qual o reverendo se relaciona.

A tímida e fria luz de inverno se manifesta na morbidez da relação entre Tomas e Marta, em que o primeiro a despreza, enquanto a mulher insiste compulsivamente na relação. A frieza e odiosidade a qual Tomas trata Marta demonstra a cólera e o desprezo do primeiro em relação à humanidade e também a deus, através da forma misógina.

Na obra bergmaniana, a questão do sofrimento específico da mulher é tratada com profundidade. A culpa cristã e a resignação se relacionam ao papel de gênero da mulher em fornecer o cuidado e padecer na servidão a um homem como único propósito de vida. Nesta questão, a obra fílmica oferece a pormenorização da submissão da mulher transformada em propriedade privada pela sociedade de classes (Engels, 1984), bem como metamorfoseada em mercadoria pelo capitalismo (Marx, 2017).

Ademais, a trama conta como ponto central, o “silêncio de deus” diante da angústia humana. Tal silêncio culmina no suicídio de Jonas Persson. O mesmo passa a se autoquestionar se vale a pena continuar vivendo num mundo sombrio e angustiante, em que os seres humanos são alienados e desumanizados. A personagem de Jonas sintetiza a angústia humana em padecer sendo explorado numa sociedade pautada nas classes sociais. O recurso às bombas atômicas chinesas como gatilho para os questionamentos do Sr. Persson é apenas um exemplo dentre as diversas formas as quais os seres humanos se desumanizam no capitalismo.

A relação de Tomas com Jonas, em que a esposa do último busca o auxílio do primeiro, devido ao seu posto como reverendo na cidade, denota um elemento em comum entre os dois homens. O aconselhamento de Ericsson para o Sr. Persson, ao invés de servir para auxiliá-lo na resolução de seus problemas, somente confirma a veracidade dos mesmos. Jonas vê sua descrença, sua falta de fé e seu desespero, refletidos também no clérigo. Logo após sair da conversa com ele, o homem se mata com um tiro de rifle na cabeça. No capitalismo, o ser-para-a-morte existencialista, o ser humano à beira do abismo, se apresenta como único fim ao ser humano desenganado pela exploração, entre outros diversos óbices que brotam desta.

O suicídio de Jonas demonstra de forma cabal e definitiva o “silêncio de deus”. Aqui, a falta de resposta do transcendente em relação aos problemas mundanos ganha uma resposta brutal do Sr. Persson. Em diferentes medidas, todos os personagens da trama sofrem com tal silêncio. O reverendo, por perder sua esposa e também o sentido da vida; Marta, devido ao silêncio

lancinante do homem que se torna a encarnação de deus na terra para ela, Tomas; Algot, porque convive com dores brutais, a qual não encontra saída; Karin, por perder seu companheiro e precisar assumir sozinha a responsabilidade com seus filhos.

O “silêncio de deus” se apresenta como mudez do ser humano em relação às questões que estão fora de seu alcance para resolução. A transposição da responsabilidade dos problemas para um deus transcendente, ocasiona a transmutação deste em um monstro quando as preces não são atendidas. Estas, por sua vez, pautadas no ascetismo e resignação, quando são supostamente ouvidas, devem ser pagas com um preço muito caro. Marta, por exemplo, afirma que teve suas preces atendidas ao poder servir Tomas. O preço desse ignóbil milagre é a servidão dela a um homem que a despreza.

A obra fílmica de Bergman apresenta o retrato fiel do ser humano e seus problemas no capitalismo. Evidencia a questão específica da mulher, bem como a angústia humana e a tentativa de resolução de todos os problemas da humanidade com a recorrência à transcendência. Esta paira sobre a vida humana como um poder que advém do sobrenatural, porém, é criada pelo próprio ser humano, que inverte a relação e delega poderes de demiurgo à sua criatura.

O problema não está necessariamente na religião, mas na função que esta exerce de controle sobre os seres humanos através da culpa cristã, ascese, autoanulação e autopunição do ser humano sobre si mesmo. O cristianismo reflete, portanto, as contradições próprias da sociedade de classes, a exemplo do capitalismo, em que ratifica sua continuação histórico-social, ao eternizar a submissão e resignação do ser humano explorado,

como parte da essência humana em geral.

O reflexo religioso do mundo real só pode desaparecer quando as relações cotidianas da vida prática se apresentam diariamente para os próprios homens como relações transparentes e racionais que eles estabelecem entre si e com a natureza. A configuração do processo social de vida, isto é, do processo material de produção, só se livra de seu místico véu de névoa quando, como produto de homens livremente socializados, encontra-se sob seu controle consciente e planejado. Para isso, requer-se uma base material da sociedade ou uma série de condições materiais de existência que, por sua vez, são elas próprias o produto natural-espontâneo de uma longa e excruciante história de desenvolvimento (Marx, 2017, p. 154).

É possível à humanidade se desanuviar do véu de névoa capitalista que encobre as relações humanas sob a lógica da mercadoria, bem como é factível que possa se desvencilhar da transcendência do reflexo religioso. Porém, isso só pode ocorrer em consonância com a superação radical da sociabilidade que obnubila as relações entre os próprios seres humanos, coisificados e desumanizados.

A possibilidade de ultrapassagem da contradição entre classes sociais, denota a urgente e ávida capacidade humana de produzir o novo. Apesar do ser humano desesperado do capitalismo, explorado pelo trabalho assalariado, parecer o fim da linha para a humanidade, o ser humano novo pode nascer de condições histórico-sociais distintas, com a constituição do trabalho associado como base para relações sociais transparentes e

racionais. Parafraseando Elis Regina na canção *Como nossos pais*, “o novo sempre vem”. Esperamos que ele chegue a tempo.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Lorraine Marie Farias de. O sétimo selo: crítica marxista ao ser-para-a-morte existencialista. In: AMORIM, Gorete et al. **Elegia**: ensaios sobre cinema. Goiânia: Phillos Academy, 2023. p. 113-145.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

LUKÁCS, György. **La peculiaridad de lo estetico**. Livro I. Ediciones Grijalbo, Barcelona. 1966.

_____. **Existencialismo ou marxismo**. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas Ltda. 1979.

_____. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a particularidade como categoria da estética. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo. 2010.

_____. **O Capital**: crítica da economia política. 2. ed. Livro I. São Paulo: Boitempo. 2017.

4. ROCCO, SEUS IRMÃOS, A HUMANIZAÇÃO ALIENANTE E A TRAGÉDIA NOSSA DE CADA DIA

Talvanes Eugênio Maceno¹³

O filme de Luchino Visconti bem poderia chamar-se Nadia. Não somente por ela ter a vida e o destino mais miserável, mas porque é ao redor dela que se desenrola a história dos Parondis, após sua chegada à Milão. Vindos de Lucânia (atual Basilicata), no extremo sul da Itália, sob a condução matriarcal e, ao mesmo tempo, maternal da viúva Rosaria, a família Parondi abandona a sua região pobre e atrasada e desembarca na Milão pujante. Junto com ela vem quatro filhos: Rocco, Simone, Ciro e Luca. O quinto e mais velho filho, Vincenzo, já vive em Milão.

O filme é de 1960, ou seja, realizado muito depois de Visconti inaugurar o neorrealismo italiano com *Obsessão* (*Ossessione*, de 1943). Outro grande marco de sua fase neorrealista é *A terra treme*¹⁴ (*La terra trema*, de 1948). Como obras da estética neorrealista, ambos os filmes, a exemplo de toda a produção inicial de Visconti, têm como foco as camadas mais marginalizadas

13 Professor da Universidade Federal de Alagoas – Campus Arapiraca e doutor em Educação pela UFAL.

14 Luchino Visconti é de origem nobre, possui o título de Conde de Lonate Pozzolo. Apesar de ser da nobreza italiana, integrou o Partido Comunista Italiano até sua morte, em 1976, aos 69 anos. Por essa relação, nem sempre orgânica com o Partido e por suas origens aristocráticas, era chamado de Conte Vermelho. *A Terra treme*, foi feita sob encomenda do Partido Comunista Italiano. Das três obras que comporia a trilogia, unicamente *La terra trema* foi realizado.

da sociedade. Neles, a crítica social e o caráter documental e político são centrais. O retrato, quase que pedagógico, da realidade social e dos explorados tem lugar de destaque. Em 1960, Visconti havia superado o neorrealismo, prova-o o seu filme *Sedução da Carne* (*Senso*, de 1955). Neste, o diretor tem como foco, não mais as famílias pauperizadas, mas sim as classes sociais abastadas.

Essa alteração de centro e de pano de fundo presente em *Sedução da Carne* reflete o avanço de Visconti para além do neorrealismo. A mudança de foco do retrato das camadas do “povo” para a retratação da elite não significa o abandono da visão crítica de mundo do diretor e de sua postura anticapitalista. Na verdade, o que ele abandona de sua fase cinematográfica inicial é o “hiper-realismo” existente na “escola” neorrealista italiana. Em lugar do neorrealismo, sua obra passa a ter um caráter realista, o cineasta realiza uma “passagem do neorrealismo ao realismo” (Oldrini, 2023). Com isso, em substituição à mera crítica social, tem-se a crítica da vida (como compreende Lukács a respeito da função social da arte); ao invés de um retrato da vida cotidiana, tem-se uma mimese estética dela; ao contrário da dimensão política, sobressai a ênfase estética, em vez de um neorrealismo tem-se um realismo crítico.

Longe de perder seu caráter político e denunciativo, as obras do pós-neorrealismo de Visconti se elevam no que diz respeito a esses planos. Exatamente pelo caráter de maior “valor” estético, é que sua produção “realista” da maturidade tem um conteúdo e uma forma que *podem* alçar os receptores ao reconhecimento dos problemas da existência humana e às tomadas de posições frente a eles.

O foco do reflexo estético realista nas formas de vida da

elite, a partir do qual Visconti inunda as telas com a revelação da decadência das classes dominantes e das formas de vida mesquinha e alienada instituída pela sociedade capitalista, continua em filmes posteriores como em *Sedução da Carne*, de 1955, *O Leopardo* (*Il Gattopardo*, 1963)¹⁵, *Vagas Estrelas da Ursa* (*Vaghe stelle dell’Orsa*, de 1965) e *Os Deuses Malditos* (*La caduta degli dei*, de 1969). Em *Rocco e seus irmãos* (*Rocco i suoi fratelli*, de 1960), mesmo depois de ter realizado *Sedução da carne*, o centro volta a ser uma família pauperizada da classe trabalhadora, entretanto, o enfoque não é mais o mesmo dos primeiros filmes do nosso diretor.

Em *Rocco*, drama da vida humana sob o capital é retrato a partir do reflexo realista, realizado por Visconti. Com base em um recorte temporal curto, que retrata a vida de uma família pobre típica, o cineasta desnuda as irrealizações da existência na sociedade capitalista, ao mesmo tempo em que revela as possibilidades abertas de realização do gênero humano.

Falamos de início que a personagem Nadia poderia dar título ao filme. Como afirma Lukács, nada no produto artístico é ao acaso. O título atribuído pelo diretor possui uma intencionalidade no conjunto dessa sua obra. Dessa maneira, acreditamos que o nome da película se articula com todo seu conteúdo e com sua essência. Isto porque a obra, mesmo pondo em altíssima relevância a “questão da mulher”, vai muito além dela. Sem dúvida, na vida cotidiana de Nadia estão presente as agruras da mulher na sociedade capitalista. Os abusos sofridos, os assédios e a condição de vulnerabilidade imposta, são antes experiências

15 O Leopardo encontra-se ensaiado no primeiro capítulo do presente volume. O texto está a cargo de Christiane Batista.

de violência comuns às mulheres, do que particularidade da personagem. Também, na trajetória pessoal da heroína, o estupro, a violência física, o desemprego familiar, a prisão e a prostituição enquanto alternativa, são caminhos comuns a muitas mulheres. Pode-se extrair daí uma leitura feminista do filme no sentido político e de causa social de luta, no entanto, a questão central do filme vai para além dessa problemática.

A degradação de Nadia, sua realização mercadológica via prostituição, suas fugas a ela, exercida em átimos de relações sexuais não comerciais, tudo isso mostra as dificuldades e as alternativas limitadas existente para a mulher nessa forma social. Mesmo a saída socialmente desejada, aquela que aparece como sendo a realização feminina – ou seja, o casamento – não é uma alternativa possível para muitas mulheres, como é o caso de Nadia.

As irrealizações, ou o que é *quase* o mesmo (embora o *quase* faça diferença vital), isto é, as realizações dentro da mesquinhez da vida burguesa e os desejos manipulados mercadologicamente, atravessam todos os personagens, sem exceções, homens e mulheres. As mulheres que aparecem no filme são prostituídas; empregadas expostas aos assédios; sonhadoras de um amor romântico, tendo como horizonte um marido provedor e minimamente presente (caso das cunhadas de Rocco); viúva frustrada, por não ter realizados seus desejos e por assistir o apodrecimento familiar, que foi sua razão de viver (caso de Rosaria Parondi, mãe de Rocco) e viúva cuja libido é explorada por sedutores interesseiros (dona da Lavanderia). Nadia é de longe a mulher que experencia a maior degradação.

Sob a perspectiva do mundo vivenciado por ela e sob a

ótica da personagem, seu maior aviltamento foi ter baixado a guarda e acreditado em uma saída.

A saída individual (portanto, não coletiva) do “amor”, do casamento, permitida e necessária à reprodução da sociedade do capital, não estava à sua disposição. Nadia sobreviveu à II Guerra, ao pós-guerra, à fome, à pedofilia, aos estupros. A prostituição, em seu horizonte de vida, foi, como no caso de muitas mulheres, uma alternativa menos degradada de sobreviver. Também a ela Nadia sobreviveu, mas não foi capaz de sobreviver à tentação da realização burguesa do amor. Cada passo que ela trilhou em seu cotidiano lhe deu força, manteve-a viva e lhe realizou, no âmbito da realização burguesa, é claro (chegou a possuir casa e automóvel). Contudo, ao mesmo tempo que ascendia nesse plano, alienava-se e se rebaixava no plano da condição humana. Ao apostar em uma saída, fora de seu mundo de constante vigília, ela paga um alto preço.

Nadia é a única personagem sobre a qual conhecemos o seu passado, seu presente e seu futuro. Todavia, por oposição ou semelhança, os elementos essenciais da vida das outras mulheres não nos é estranho na película. Isso ocorre porque nela temos decantado vários elementos do que constitui ser mulher nessa sociedade. Nossa personagem, tal como a vemos no filme, é um indivíduo singular em seu cotidiano, mas sua riqueza consiste no fato de que nela concentra-se qualidades e conteúdos que dizem respeito às mulheres em sua universalidade. Nesse sentido, ela tipifica o que é ser mulher no capitalismo.

Como estamos demonstrando, Nadia é fundamental na trama. Não obstante, sem oposição a esse personagem, sem a existência de um polo antagonizador, mediante o qual as tensões,

conflitos, alienações e irrealizações possam vir à tona, a narrativa da vida de Nadia se reduziria ao caráter de retratismo social, descritivo e documental, típico do neorrealismo em dissolução. Visconti vai além disso. É apenas na relação Rocco/Nadia e Nadia/Parondis que as questões mais gerais que o filme atina podem vir à baila.

Antecipemos nosso argumento: Nadia é central na história, mas Rocco é o personagem mais degradado do filme. Há muito mais humanidade nela do que nele. Na doçura, gentileza, generosidade, ingenuidade, timidez, voluntariosidade, honestidade, solidariedade familiar, tolerância, resiliência (para usarmos uma palavra da moda), honradez e humildade de Rocco se esconde mais desumanidade do que revela Nadia em sua esperteza, ambição, desconfiança, dissimulação, oportunismo, desapego familiar, mundanidade e consumismo. Por isso o título do filme é justificável. Rocco é mediação para vermos a elevação de Nadia em meio à miséria. Nadia é a mediação para enxergarmos a miséria dos Parondis. Na contraposição de todos, revela-se a tragédia do viver sob a sociedade do capital, e Rocco é quem mais encarna isso.

Vindos de uma região mais rural e atrasada da Itália, os Parondis veem desmoronar um ideal de família muito anacrônico em relação à dinâmica socioeconômica dos centros urbanos desenvolvidos do mundo burguês. O anacronismo fica evidente quando rapidamente as necessidades individuais dos filhos de Rosaria vão se impondo sobre a manutenção da estruturação familiar mais ampla. Vincenzo, o mais velho, deixa a posição de arrimo dos Parondis e constitui sua família nuclear, para a qual passa a se orientar seus interesses reprodutivos. Luca não pas-

sa de uma criança. Ciro, único dos filhos que busca estudar e se qualificar enquanto operário especializado, trilhará o mesmo caminho do mais velho. Seu horizonte social é a constituição familiar e a realização mercadológica enquanto trabalhador alienado, portanto, dentro dos interesses limitados e reprodutivos do próprio capitalismo. Nem ele, nem nenhum dos Parondis, chega a esboçar a perspectiva de um caminho alternativo e coletivo. Simone, o filho mais moralmente rebaixo, não só não contribui economicamente, como extorque e usa a família. Unicamente Rocco, em certo sentido mais que a mãe, coloca a manutenção da família como meta.

Simone é também um contraponto. Ele representa uma rica tipificação para refletir a pobreza das relações humanas. Em síntese, ele manipula, rouba, extorque, estupra, sem qualquer peso de consciência. Ele é recalcitrante ao trabalho, como qualquer trabalhador, mas, ao mesmo tempo, quer se locupletar no reino das mercadorias, por isso, sua alternativa à alienação do trabalho não é o combate a essa forma social, mas a marginalidade.

Aqui, como no caso de Rocco, ainda que não tanto quanto este último, estamos diante de um indivíduo degradante e degradado. Sem sombra de dúvida, Nadia é vítima dos dois, porém é mais que isso. Mostrar Nadia como vitimada pelos dois Parondis, ilustra a subordinação e a exploração da mulher pelo homem, existente e factualmente comprovável na sociedade de classes. Decerto isso tem um papel fundamental, contudo, se a obra se fixasse tão-somente nessa ilustração não elevaria a problemática e nem apontaria saídas viáveis, como o faz. Visconti nos desvela mais que isso, ele nos mostra que as posições de gênero, do ho-

mem e da mulher, são socialmente determinadas e essa relação degrada a ambos. Entretanto, a degradação do gênero humano possui uma diferença em nada desprezível, nomeadamente, o fato de que a mulher se encontra no polo mais explorado dessa relação, inclusive pagando com a vida, tanto quando esta lhe é roubada aos poucos, ao longo de sua existência, ou quando ela lhe é tirada de súbito.

Simone é a personificação do homem mais baixo da escala social moral, ou, dito de outra forma, nele encontra-se todos os limites de domínio sobre a mulher que o homem pode exercer nesta sociedade. Decerto, nem todo homem é feminicida ou estuprador, ao contrário, só uma minoria o é, não obstante, os homens são. Quando afirmamos que em Simone temos uma concentração de características das personalidades masculinas, queremos dizer que ele encarna elementos universais do ser homem no capitalismo, embora eles possam não se expressar em todos os homens, ou do mesmo modo. Disso decorre a riqueza desse personagem.

Nadia, Simone e Rocco tipificam o gênero humano (independentemente de ser mulher ou ser homem) da sociedade capitalista, porém com diferenças substanciais. Enquanto na primeira e no segundo, respectivamente, a ênfase da tipificação está no ser mulher e no ser homem, em Rocco ela se concentra no ser gênero humano em geral, abstraído de masculino ou feminino.

Rocco é um personagem que, à primeira vista, parece ser quase irreal, apesar disso, é nele que mais se revela a natureza humana sob esse sistema. Assim, em Rocco, como em Simone, também os casos limites da desumanização aparecem tipificados.

Aludimos acima às qualidades de sua personalidade, de fato ele as possui, todavia, o eixo delas é o individualismo e não um humanismo universalista, explicaremos o porquê.

Comparativamente, os estupradores e assassinos são socialmente minoritários frente àqueles que não cometem tais atos. O que é quantitativamente maior é o número daqueles que são coniventes, que silenciam, protegem e apoiam tais pessoas. Não incomumente, quando diante de crimes como esses, pais protegem filhos, irmãos protegem irmãos, amigos protegem amigos etc. De um lado, o sujeito se deixar cair ao ponto de cometer tais atos, de um outro o rebaixamento se dá por uma “solidariedade” individualista anti-humanitária. Visconti, com Rocco, leva ao limite esse drama humano.

O irmão de Simone mostra uma alternativa à Nadia. Finalmente ela sente-se genuinamente amada, finalmente ela encontra alguém que verdadeiramente a ama. Para ela, a relação com ele é mais do que qualquer coisa que viveu, teve, terá e viverá em sua vida. Ao virar as costas para Nadia, a decadência humana de Rocco é maior que qualquer outro personagem, porque expressa a derrocada da humanidade no atual sistema. Rocco não é só alguém que acolhe um irmão que errou, ele não é sequer um desumano que fica ao lado do irmão que violentou uma mulher estranha. Ele é pior que isso.

Nosso personagem escolhe o irmão bandido contra Nadia, motivado por um individualismo e por um egoísmo amesquinhado. Quer, inclusive, salvar uma unidade familiar em franca dissolução, à custa da humanidade alheia. E faz isso convicto de sua boa índole e da pureza de sua alma.

Não estamos diante de um simples abandono. Ele assis-

te o estupro público de Nadia, ele é testemunha de um crime hediondo, ele sabe o destino trágico que a aguarda junto ao seu irmão, ainda assim, ele a empurra para Simone. Rocco não traiu a confiança de uma mulher qualquer (o que já seria perverso), fez pior, atirou desfiladeiro abaixo, ao abandonar a mulher que o amava e que nele confiou cegamente.

Simone fez tudo o que fez, mas o fez sobre a anuência do irmão. Simone alcançaria o nível que desceu, com ou sem a conivência do *fratello*, entretanto, com efeito, foi com sua condescendência que chegou ao fundo do poço da dignidade. Já Rocco chegou para além do fundo do poço sozinho, sem complacências ou conivências de ninguém. Poderia, no espaço de autonomia cabível a qualquer individualidade, ter tomado outra decisão, mas não o fez. Seus próprios irmãos adultos não foram complacentes com Simone como Rocco foi, eles também não tinham ilusão sobre sua índole.

Simone é um criminoso contumaz. Seus atos podem ser tipificados criminalmente. Ao contrário, Rocco, à luz do Estado, não cometeu crime algum, exceto talvez o de omissão, previsto em lei. Isso não faz dele um sujeito moralmente mais elevado que o irmão. Rocco não precisaria cometer nenhum crime se escolhesse as alternativas de maior dignidade humana; esse sentido, seu esforço seria menor. Para ascender na escala da generidade humana, ele precisaria fazer o sacrifício de romper com traços enraizados de sua personalidade e com sua forma de responder as necessidades cotidianas, correspondentes tanto com a reprodutividade social, quanto com a visão de mundo por ele adotada.

Em todo caso, essa mudança tardia de postura frente às questões do mundo significaria sua redenção moral. Abandonar a

condescendência para com o irmão e ter ficado ao lado de Nadia não apenas lhe traria o benefício da realização afetiva, mas também lhe promoveria uma elevação de caráter. Porém, ele escolhe o oposto, sustentando-se em uma concepção de família hipertrofiada e distorcida.

Olhando o personagem nos questionamos, como pode alguém proteger um irmão que comete tantas atrocidades? Como pode, inclusive, delapidar seu patrimônio para salvaguardar o irmão criminoso e que usou de várias oportunidades de lhe passar para trás? Como pode abandonar uma mulher que sofreu abusos em decorrência de ter se apaixonado por você? Ora, basta olhar ao nosso redor para vermos a assistência de vários Roccas.

A mesma sociedade que cria a possibilidade da existência de Roccas é a mesma que cria as possibilidades da existência de Nadias. Dissemos que cria as possibilidades porque o desenvolvimento das personalidades depende também das escolhas entre as alternativas existentes. Em outras palavras, essa sociedade institui o campo de possibilidades nas quais as alternativas de ser Rocco ou Simone existem, mas são os indivíduos, por certo, muitas das vezes em condições limites, que escolhem as alternativas; por isso, nenhum Rocco ou Simone é inocente, assim como a sociedade do capital não o é.

Muito ainda pode ser dito sobre o filme, nem de longe esgotamos toda sua riqueza, nem tampouco pretendíamos isso. Para nós, a experiência fílmica se dá na relação com o próprio filme, aqui nossa pretensão foi apenas trazer algumas reflexões. Enfim, estamos diante de um filme grandioso de um cineasta também gigante.

5. CONSIDERAÇÕES SOBRE CENAS DE UM CASAMENTO

Elaine Cristina dos Santos Lima¹⁶

Cenas de um casamento é um filme de 1974, dirigido por Ingmar Bergman, estrelado brilhantemente por Liv Ullmann, no papel de Marianne, e por Erland Josephson, no papel de Johan. O filme, inspirado na série do próprio diretor, convida-nos a refletir como se estabelecem as relações conjugais de casamento na sociedade moderna e, além disso, como essas relações vão sendo construídas e mantidas por meio de um imperativo social em que o prestígio individual é maior quanto maior for a distinção dos padrões de comportamentos entre homens e mulheres. O filme é dividido em partes que possuem os mesmos nomes dos capítulos da série e destaca alguns dos acontecimentos importantes durante os anos retratados.

5.1 Inocência e pânico

O filme inicia-se numa entrevista em que a vida amorosa do casal, então perfeita, será matéria de revista. A apresentadora tenta demonstrar a beleza e serenidade de um casal que representa o modelo adequado e um exemplo de relacionamento em que ambos cumprem papéis distintos e necessários para uma re-

¹⁶ Professora de filosofia do Instituto Federal de Alagoas (IFAL) e doutoranda em filosofia pela Universidade Federal de Sergipe (UFS).

lação conjugal harmoniosa e Bem sucedida. A distinção aparece imediatamente na própria postura de ambos. Marianne não se sente muito à vontade perante as câmeras, pois sua discrição e seu recato a impedem de ser desinibida. Ela apresenta a dificuldade, de quase toda mulher, de se entender para além da família. Quando indagada sobre o que pensa de si mesma, ela não consegue pensar em nada além de ser esposa e mãe. Ela tem plena consciência da ausência do que chama de autoconfiança. Ao tratar de si, Marianne, apesar de ser advogada, sequer conseguiu apresentar os elementos próprios exigidos pela sua profissão: inteligente, esforçada e bem sucedida. Quando Johan destaca algo nela, diante de sua própria dificuldade em falar, é só o corpo que ele consegue elogiar. Ele também é incapaz de destacar todos os atributos importantes existentes em Marianne, para além da família e de algo que sirva imediatamente a ele mesmo.

Johan, ao contrário, quando questionado sobre si mesmo, todo descontraído e falante, já aponta todas as suas qualidades, que ao seu ver, são muitas, sem titubear um único segundo. Ele fala do quanto é bom em todos os aspectos possíveis. De bom pai a bom amante, passando por ser inteligente, jovial, ter uma mente global, solidário e Bem sucedido economicamente. De imediato, Johan demonstra a amplitude de relações sociais que possui para além da família.

A entrevistadora, admirada, diz que Marianne possui “os olhos que emitem um brilho secreto”. Esse é um “elogio” muito característicos de mulheres que, para serem modelos de relacionamento padrão, devem, supostamente, esconder algum mistério. Pois, uma mulher não deve ser aberta nem revelar seus desejos e intenções. Antes, isso deve ficar oculto e, o pouco que pode

revelar, deve ser apenas para o seu marido e ninguém mais. Em outras palavras, brilho secreto no olhar talvez não seja diferente de isolamento e atrofia das capacidades de elevação humana da mulher.

Na entrevista tudo ocorreu bem. Ao serem perguntados se estavam bem, responderam que todos os setores da vida iam bem. Mas a vida não é resumida ao que se diz numa entrevista. Na verdade, uma entrevista que pretende apontar aos seus leitores o padrão que deve ser seguido, revela apenas um modelo vazio e nada diz sobre as relações conjugais tais como elas são efetivamente. A vida conjugal midiaticamente exposta é incapaz de apontar o verdadeiro sentido de relações humanas autênticas porque somente se interessa pelas aparências. É exatamente por isso que a cena seguinte à entrevista é um jantar para um casal de amigos, oferecido por Marianne e Johan. O casal protagoniza uma relação oposta à relação perfeita de Marianne e Johan propagandeada pela revista. O contraste, portanto, à vida real começa a ser desvelado independente do conto de fadas da revista e com força material irreversível.

O casal convidado faz uma série de insinuações, entre si, sobre traição. Eles relatam, com uma forma muito natural como a esposa escreveu o texto, muito didático, que levou o nome do marido, pois ele não estava com tempo e disposição para fazê-lo. Marianne chega a questionar o fato, mas diálogo continua como se não houvesse problema nenhum. Em meio à conversa, o marido revela o quanto o casamento é péssimo, o quanto eles não conseguem se entender e o quanto a vida é pesada. O jantar se torna cada vez mais desconfortável com uma série de ataques pessoais entre ambos, amenizados por sorrisos forçados no ros-

to. A piada constante entre eles é “ela envenenou minha comida” – (lembra a música do casal burguês do Chico Buarque¹⁷). No que se segue ao debate constrangedor entre os cônjuges, o marido fala em divórcio e ela logo diz que vai voltar atrás. Ambos deixam claro que a questão da repartição dos bens é um impedimento ao divórcio. Em um dos momentos mais tensos da conversa, a esposa diz que seu marido a obriga a ter relações sexuais. E ele revela que sabe da infidelidade conjugal dela. Ela revela, na frente de Marianne e Johan, que o acha repugnante. Os sorrisos desconcertantes se desfazem e ela começa a chorar. A esposa joga o licor no marido e vai embora. Ele sorri desesperadamente logo depois se irrita, começa a chorar e pede uma xícara de café. Ao dizer que Marianne e Johan são seus únicos amigos, ele revela a solidão no qual estão imersos. Ele vai embora e diz que vai terminar a briga em casa, pois “o final costuma ser impróprio para o público”. Essa fala é muito significativa para apontar como dentro de casa as relações são sempre diferentes, muitas vezes piores do que vemos em público.

Ao ficarem sozinhos, Marianne e Johan conversam sobre a relação. Ele diz que está muito bem, num flagrante contraste em relação ao casal de amigos, e ela diz que isso acontece porque eles falam a mesma língua. Assim, não entram em desacordos constantes e nem se perdem numa vasta e solitária imensidão. Mas, segundo ele, essas circunstâncias só são possíveis graças à questão financeira, pois não são operários. Não se trata apenas

17 Nos referimos à música O Casamento Dos Pequenos Burgueses, de Chico Buarque, do musical ópera do Malandro, de 1978. A música é inspirada em uma peça de ato único, O Casamento do Pequeno Burguês, de Bertold Brecht.

de uma mesma linguagem, mas da segurança financeira que possuem. Se houvesse problemas financeiros, certamente não seriam tão bem resolvidos assim. Ao apontar a questão financeira como um elemento fundamental, também fica escancarado que a satisfação das necessidades materiais imediatas é fundamental para manutenção ou não das relações conjugais, e, arrisco dizer, para qualquer outro tipo de relação. No caso do trabalhador, a impossibilidade de alcançar a aparência de um modelo padrão tal como protagonizado por Marianne e Johan se demonstra no baixo salário, mas também na exaustão oriunda do tipo de trabalho, que remunera mal. O padrão estabelecido socialmente só corresponde à farsa da classe média e dominante. Para os trabalhadores, diante da impossibilidade de alcançar a aparência daquele modelo, sobra somente a frustração e a sensação de incapacidade pessoal.

5.2 A parte em que se empurra as coisas para debaixo do tapete

Se já na primeira cena acompanhamos um casal em profundo contraste com o que Marianne e Johan representam socialmente, nessa segunda parte, já nos deparamos com a incapacidade do casal de levar à cabo o modelo que representaram para a revista.

Marianne inicia seu dia irritada por ter que passar o domingo com a mãe. O oposto do que ela disse na entrevista. Johan, diante da irritação da esposa, pergunta se a menstruação dela está para vir. Por que ele sempre pergunta aquilo? questiona Marianne. Aí se apresenta mais um clichê em relação à proble-

mática da mulher. Seus problemas e irritações são sempre causa sua, individual, em boa parte das vezes, biológico. Isso a incapacita de evitar uma irritação crônica. Em nenhum momento o problema está no tipo de relação em que é obrigada a manter com maridos, pais, filhos e demais ao seu entorno. Ela quer que ele cancele o jantar para ficarem mais tempo juntos. Mas ele não quer se indispor com a sogra. Na maior parte das vezes, o papel de resolver os problemas familiares são das mulheres. Por que então Johan iria se indispor com a sogra por uma falta de vontade de Marianne? Mas ela é incapaz de não cumprir os rituais familiares e, embora os momentos com Johan e as filhas sejam tão curtos por causa do trabalho, ela não tem força para cancelar o almoço ao falar com a mãe ao telefone. Ela deixa as filhas dormirem até mais tarde para evitar comentários negativos, por parte das filhas, quando for visitar a mãe no domingo. O peso da família não é apenas do marido dentro de casa, mas de toda a hierarquia familiar que inclui os demais familiares. Já de saída para o trabalho, Marianne e Johan conversam e em pouco tempo são ditas coisas absurdas, típico do que é preciso ignorar para manter as relações tais como são. Em pouco tempo ele diz, com a naturalidade impressionante, vista em quase todas as famílias, que a mataria caso ela o traísse, e ao mesmo tempo diz que não está cansado daquela vida, mas evita ficar em casa. Ela diz que vai acompanhá-lo e vemos claramente uma insatisfação da parte dele, após ele não conseguir impedir.

Em seu escritório, Marianne conversa com uma cliente que está em processo de divórcio. Ela quer o divórcio por causa de uma relação sem amor. Ela esperou, a pedido do marido, 15 anos, até os filhos crescerem. Agora eles saíram de casa e ela

não quer mais a relação. Inclusive, confessou que não ama os filhos. Não foi capaz de desenvolver sentimentos maternos, pelo menos os convencionais, que se espera que cada mulher tenha instintivamente e não como fruto de relações humanas. Esse debate da maternidade e de um suposto amor incondicional é de fundamental importância. Será a mulher destinada a ter filhos e viver por eles como se mais nada valesse a pena? A presença dessa cliente demonstra as falsidades e as imposições de um certo tipo de mulher ideal, em torno dessa questão. A cliente diz que a vida que levou sufocou seu potencial. Não será essa a vida que todas nós, mulheres, levamos? Ainda que mesmo dentro de certos limites consigamos fazer algo do que desejamos? Logo vê-se que a cliente se casou por imposição social e não por decisão livre e autônoma.

Como se fosse para ilustrar a potencialidade que a vida sufocou nas mulheres em geral, que em alguma medida representa a cliente de Marianne, logo após essa cena, aparecem Marianne e Johan numa conversa em que ela se lembra que participou das *jornadas de maio*¹⁸ e ele disse que ela se interessava por política na época. Imediatamente, ela responde que ele a acusava de negligenciar a casa por isso. O que vemos se comprovando é que o casamento em que eles se davam bem e se entendiam, funcionava na medida em que era necessário sufocar os desejos e vontades mais autênticos de Marianne em função da relação.

Nesse conjunto de potencialidades que vão se perdendo, também a sexualidade e o sexo sofrem impactos significativos. Na medida em que os indivíduos vão se anulando, também

18 Referindo-se aqui ao maio de 1968, movimento político que teve início entre a juventude francesa e se espalhou pelo mundo.

a vontade sexual vai se tornando nula. O sexo vai se tornando cada vez mais protocolar e uma exigência formal de realização no casamento. A energia da sexualidade perde força e, quanto mais, principalmente a mulher, sufoca suas potencialidades, mais esse contato mais íntimo com o outro se torna um peso. Isso é traduzido na prática do casamento, pela lógica social patriarcal dominante, como algo natural e esperado das mulheres, já que nelas o apetite sexual costuma, supostamente, ser menor que o dos homens. Marianne afirma que não tem mais muito interesse sexual. Inclusive, ela, sempre que pode, rejeita as investidas sexuais dele. O modelo noticiado de casamento só funciona na revista e o bom amante que Johan é só faz sentido em suas próprias palavras.

5.3 Paula

Apesar das relações conjugais, em sua maioria, se arrastarem difíceis, seja de maneira diretamente violenta, seja parecendo amistosa e sem conflitos sonoros, o momento do fim é sempre um sofrimento. É pesado não somente, e talvez principalmente, não pelo fim em si, mas pelo rompimento com o todo social padronizado que representa. Casais que não se suportam e sequer se olham têm dificuldade com a separação. Essas dificuldades estão presentes em ambos, embora por motivos e intenções diferentes. Uma das principais dificuldades é enfrentar a família e sociedade. No caso do homem, em boa parte das vezes, há um facilitador para tomar a iniciativa de romper a relação, já que a ele é socialmente permitido manter relações extraconju-

gais, e isso termina sendo um impulsionador da separação. Além do fato da culpa ser essencialmente depositada na amante. O homem se safa da culpa que pesa sobre a outra mulher. No caso da mulher, geralmente, esse facilitador não está presente, e como sua atenção e dedicação está quase sempre voltada para a família, a separação aparece como um rompimento com o mundo, com os seus laços sociais. Associado a isso, a culpa pesa fundamentalmente sobre ela.

Quando Johan retorna mais cedo para casa, Marianne o recebe com uma alegria quase que contagiante, não fosse a presença do desamor. Quer dizer, não fosse a presença de um novo amor na vida de Johan. Aquela relação que, enfim, conseguiu conferir a coragem necessária para que Johan pudesse dizer: Eu estou apaixonado. Eu vou embora com Paula. Johan se encheu de empolgação e força necessária para deixar aquela relação que só figurava perfeita na matéria da revista. Ele vai para Paris com Paula. Não consegue ficar sem ela. Marianne tenta agir com uma certa naturalidade, mas no momento em que ele diz que vai ficar fora durante uns 7 ou 8 meses e que quer romper de uma vez, ela não aguenta. Não consegue acreditar. Ele tem coragem de dizer que por muitos anos está com aquela ideia de se separar na cabeça, pois há anos gostaria de se livrar dela. Johan, apesar de querer se separar há anos, fingia uma vida boa e tranquila. Ele não teve coragem suficiente para se separar sem uma desculpa, que de certa forma, socialmente, isenta ele e culpa Paula. Ao que parece, pela primeira vez, ele explode em irritação ao responder à pergunta dela sobre como vai pagar a pensão e se tem outros bens que ela desconhece. Ele diz que sim, que vai pagar a pensão, que só levará os livros e que ela dê o preço porque ele quer ter-

minar. Ele quer se desmaterializar. Ele quer sumir.

Ele fala um pouco sobre Paula, diz que ela não teve sorte no amor, que foi noiva duas vezes, mas não deu certo. O impressionante é que Paula só tem 23 anos. Aos 23 anos ela já deveria estar casada porque, segundo o padrão social, essa é a única forma das mulheres se realizarem.

Depois de uma conversa um pouco desesperada, eles adormecem juntos. No dia seguinte, ela o acorda para que ele não perca o horário de arrumar as malas e ir ao trabalho. Eles agem normalmente, ela faz o café, ele se senta e decidem coisas práticas do cotidiano. Ele vai embora e ela liga para desabafar com o casal de amigos com quem jantaram. Na ligação ela tem uma surpresa, pois, os amigos já sabiam e nunca disseram nada. Johan, como homem, sempre teve a permissão da sociedade para ser infiel. Pois essa prática é justificada pela suposta impulsividade sexual instintiva ou pelas armações e insinuações femininas às quais os homens não podem resistir justamente por serem homens. Marianne nunca foi avisada, embora, muita gente soubesse. Aí se revela a complacência da sociedade.

5.4 O Vale das lágrimas

Marianne está em casa muito ansiosa, Johan vai retornar depois de seis meses. Ele chega com muita intimidade. Aparentemente a relação de homem de casa e de marido não mudou na cabeça de Johan, embora ele tenha saído de casa para morar com outra mulher. Esse também é um poder dado aos homens. Eles podem sair e voltar quando quiserem porque o estatuto de

marido parece ser uma decisão apenas dele. As mulheres, em geral, são educadas para aceitar e sempre ter esperança do retorno do casamento, mesmo que seja o ambiente em que ela se anule. Embora nas últimas décadas, pelo esforço do movimento feminista, esse papel das mulheres venha sendo questionado e algumas encontrem força para agir de maneira diferente, ainda é esse o padrão dominante de relacionamento conjugal.

No tempo que ficou fora, Johan sequer se preocupou com as filhas. Nem mesmo no aniversário. Marianne, reproduzindo o discurso padrão e hegemônico, tenta culpar Paula pela ausência paterna. Johan parece confortável com essa isenção. Não é ele e sim Paula a responsável pelo comportamento ausente de Johan. E assim, todas as responsabilidades de homem se tornam quase inexistentes. O papel do homem se afirma mais uma vez como dominante, enquanto o da mulher como subalterna e culpada. Apesar da ausência total de Johan no tempo que estava fora, ao chegar na casa de Marianne, ele continua agindo como marido, inclusive, com beijo na boca. Sua despreocupação é tanta que ele diz que as coisas estavam boas, que recebeu um convite para trabalhar em outro país e que migraria com prazer pois não há nada que o prenda. Partirá em breve. A frieza com que ele comunica à Marianne de sua partida só não é espantosa porque está diretamente ligada ao grau de permissividade que os homens possuem para desfrutar de suas vidas sem responsabilidades emocionais, e, em boa parte das vezes, qualquer tipo de responsabilidade. Ela diz que quer o divórcio porque pode querer se casar e ele fica curioso se ela tem um amante. Mas, no fim, ignora seu pedido de divórcio e segue na intenção de fazer sexo com Marianne que, embora tenha vontade, não aceita, pois ainda se encontra

em seu vale de lágrimas. Ela pensa no que sentirá quando ele for embora. Então, só pede que ele a escute. Ele aceita, mente para Paula e fica. Então, ela começa a ler a síntese do que foi a vida dela sendo quem é. Na ausência de Johan, Marianne tem feito o exercício de escrever a vida na tentativa de se entender e se reencontrar. Quando finaliza a leitura, ele está dormindo. Mais uma vez a vida de Marianne sintetizada em palavras não o interessou.

Eis o que Marianne escreveu:

Ontem, fui tomada por uma alegria despreocupada. pela primeira vez, esse ano, sinto uma alegria de viver. Ansiosa em saber o que o dia trará... De repente, viro-me e olho para uma velha foto de escola de quando eu tinha 10 anos. Pareço detectar algo que me escapava até então. Para minha surpresa, devo admitir que não sei quem sou. Não tenho a mais vaga ideia. Sempre fiz o que me mandaram. Até onde me lembro fui obediente, correta, quase humilde. Me impus algumas vezes, quando menina. Mas minha mãe me puniu por minha falta de modos, com severidade exemplar. Minha educação e a das minhas irmãs tinha o objetivo de nos tornar agradáveis. Eu era feia e desajeitada. Um fato do qual sempre me lembravam. Mais tarde percebi que, se guardasse meus pensamentos e fosse agradável e previsível seria recompensada. A maior decepção começou na puberdade. Meus pensamentos e sentimentos giravam em torno de sexo. Mas nunca disse isso aos meus pais. Nem a ninguém. Ser enganosa e reservada se mostrou mais seguro. Meu pai queria que eu seguisse seus passos e fosse advogada. Dei indiretas de que queria ser atriz ou fazer algo no mundo do teatro. Mas eles riram de mim. Desde então, sigo fingindo. Forjando meus relacionamentos com os outros... com os homens.

Sempre atuando numa tentativa desesperada de agradar. Nunca considere o que eu queria e sim “O que ele quer que eu queira”. Não é falta de egoísmo, como costumava pensar. É pura covardia. Pior ainda, provém da minha ignorância de quem eu sou. Nosso erro foi não nos desligarmos de nossas famílias e criarmos algo que nos satisfizesse a nós mesmos.

Marianne revela o tipo formação que padroniza a vida das mulheres. Em geral, elas são impedidas, podadas e incapacitadas para a vida autônoma e livre. Marianne escreve a partir de sua experiência de mulher, pertencente a uma família com maior poder aquisitivo e socialmente bem-posta. Mas o que ela descreve, revela a condição de todas as mulheres, pois mesmo as mulheres trabalhadoras, que não possuem esse padrão de vida, são medidas pela forma padrão de se comportar. Ao não conseguir realizá-la, são punidas severamente e lembradas todo o tempo que são menos mulheres que as da classe dominante.

Ela o lembra e ele vai embora. Ela pede que não esqueça das crianças, e ele diz: “se Paula não fosse tão ciumenta...” Mais uma vez, ele se apoia em Paula para justificar suas próprias escolhas. Nada estranho ao universo dos relacionamentos conjugais que acompanhamos cotidianamente. Ele sai, mas, retorna e vão para cama. Ele não consegue dormir, levanta e diz que vai embora. Então, Marianne mostra a carta escrita por Paula. Paula, ao que parece, tem uma certa consciência do homem que Johan é. Apesar das mentiras de Johan, Paula sabe que ele irá se encontrar com Marianne. Ela sabe que está num relacionamento em que seu amante, Johan, sintetiza o senso comum dos homens médios. Ela sabe que em um momento de impulso e empolgação, ele saiu

de casa para morar com ela. Mas homens como Johan são incapazes de estabelecer uma relação realmente autêntica com uma mulher. Ela sabe que, para ele, o casamento estabelecido há anos, será sempre um refúgio que tentará guardar e lançar mão, sempre que as coisas derem erradas. Johan jamais manteria aquela relação até o fim, embora Paula o aceite por causa de sua própria carência de mulher, em que a vida teria dado “errada” porque aos 23 anos, ainda não se casou. Paula sabe e por isso escreve à Marianne. Johan escuta, mas, as palavras não parecem surtir efeito significativo. Ele se vai.

5.5 Os analfabetos (Analfabetos emocionais?)

Visivelmente Johan não quer o divórcio. Ele já hesitou em falar sobre isso em alguns momentos. Mas os anos se passaram e Marianne o reencontra para finalmente assinar os papéis. Ele inicialmente diz que não quer ler os papéis e que já pode assinar os papéis, mas Marianne insiste que ele leia. O clima entre eles é muito amistoso e seguem com uma boa conversa. Parecem se entender depois de todos esses anos. Marianne está convicta de sua decisão. Ela realmente precisa fechar esse episódio de sua vida para se sentir finalmente livre e encarar, talvez, outras relações. Por um bom tempo Johan finge que está tranquilo com o divórcio, enquanto Marianne, embora decidida, assume que é estranho um divórcio de uma relação que durou tanto tempo. Marianne está com ótimo humor e muito convicta de assinar o divórcio. Ela propõe que eles transem e ele aceita. Após o sexo, ela pede que ele assine para que possam sair e comemorar. Mas, nesse momento, ele diz que vai levar os papéis para casa para exa-

minar. Ele que, supostamente, nem precisava ler, agora precisa levar mais algum tempo para assinar. A hesitação dele em assinar está ficando cada vez mais clara. A ideia de que ele ainda deve ter o domínio da família e, em alguma medida, a posse de Marianne, vai se revelando. Ela diz que vai ler com ele naquele momento mesmo e ele questiona por que ela está chateada. No primeiro momento, ela diz que não está e pede para que leiam juntos. Ele insiste que ela está irritada e ela diz que realmente está, mas que pode se controlar “como sempre me controlo quando submetida aos seus caprichos”. Enfim, ela desiste e arruma os papéis para que ele possa levar para casa e analisar junto com Paula. Ele, fingindo tranquilidade, pergunta o que está havendo, pois, em suas palavras, “ainda pouco éramos amigos”. Ela pede para ele não esquecer o aniversário da filha porque ela sempre o lembra. Embora Johan sinta a necessidade de ter o controle e pertencer à família, isso não significa que ele queira estabelecer uma relação autêntica. Ele sequer faz questão de se manter presente. Não é isso que interessa a ele. A única coisa que importa é a existência de um lugar seguro em que ele possa ter a tranquilidade de saber que aquele “lar” se organiza em função dele. Marianne, numa tentativa de aproximar Johan das filhas, pede para ele pagar a viagem da filha à França e ele diz que não tem dinheiro. Ele aproveitou para reclamar da filha e dizer que Marianne deve discipliná-la. Marianne diz que não fará isso porque as filhas confiam nela, elas falam sobre tudo e não está nem aí para “detalhes mesquinhos como boas maneiras”.

Podemos perceber um crescimento de Marianne no tempo em que a separação se deu. Profundamente diferente da relação que os pais mantiveram com ela, de afastamento e des-

conhecimento, com as filhas ela tenta manter uma relação mais genuína. Para Marianne, é importante que as filhas encontrem na mãe um porto seguro, um ambiente em que elas possam confiar e se constituir com mais autonomia e com menos imposição de padrões sociais patriarcais pré-definidos. Essa atitude de Marianne demonstra o quanto ela cresceu enquanto pessoa e o quanto ela se humanizou nesse processo de separação. Pois, além de refletir sobre sua posição pessoal diante do casamento, do divórcio e da vida, conseguiu concretizar, na prática, na relação com suas filhas, atitudes que questionam, ainda que parcialmente, os padrões sociais de comportamento. Pois, em situações em que a família fala de autonomia e independência da mulher, se não se permite que as meninas e as jovens experimentem isso, as palavras, em sua maior parte, são vãs. Esse elemento é fundamental porque, parafraseando Marx, sendo a prática o critério da verdade, palavras não seriam suficientes para nos demonstrar a autenticidade do avanço de Marianne.

Na continuação do diálogo, Johan diz que são analfabetos emocionais. Em suas palavras: “somos pessoas tremendamente ignorantes sobre o que movem as pessoas”. Ela diz que não concorda. Talvez porque Marianne tenha refletido sobre si, já que foi necessário para entender a separação. Embora Johan tenha uma certa razão, no sentido de que nossas relações são complexas e amplamente mediadas, ele está totalmente equivocado quanto à imutabilidade dessa afirmação. De fato, somos ignorantes sobre o que movem as pessoas, mas somente até o momento em que iniciamos a refletir sobre a questão. A escrita de Marianne sobre si mesma demonstra o quanto ela se esforçou para entender seu papel no mundo. A sua escrita demonstra também o quanto se

esforçar para entender as relações nas quais estamos imersas, faz diferença nas nossas convicções e em nossas ações. Johan nunca foi capaz de refletir sobre si mesmo e sobre as relações que mantém, porque sua intenção é de manter os privilégios do que entende por segurança familiar e do papel do homem na sociedade. Marianne conseguiu encontrar no doloroso processo de separação uma oportunidade para se tornar mais dona de si. Johan se empobreceu ao tentar desfrutar de empolgações passageiras, enquanto protelava o divórcio no máximo de tempo possível.

O empobrecimento de Johan aparece em todos os setores da vida. O próprio Johan tem consciência disso. Ele diz que o emprego nos EUA não deu certo. Mandaram outra pessoa em seu lugar. Frustrado, fala de como é um peso morto, uma “unidade improdutiva” e não tem perspectiva de nada nos próximos vinte anos. Ele já vai completar 45. Ele continua a reclamar, e Marianne diz que ela queria transar para saber o que sentia por ele e diz que tudo que sentiu foi um afeto indiferente. E ela se dá conta de que finalmente está se libertando. Ela diz que levou tempo e que foi doloroso, mas que finalmente poderá começar a viver a própria vida. Ela diz que não deveria falar isso num momento difícil para ele, mas que estranhamente não se importava, pois já viveu se importando demais e que se não tivesse deixado se levar pela culpa, saberia que o que fizeram foi errado. Ao se lembrar de quando a filha nasceu, dá-se conta de como o sexo se tornou impossível. Em suas palavras: “Colocamos a culpa nas minhas duas gestações. Arrumamos tantos motivos para justificar a falta de prazer. Sinais de aviso piscavam por toda a nossa volta, mas nós os ignoramos”. Esse apontamento de Marianne é de grande importância, pois, de maneira geral, podemos nos

questionar se é possível uma relação nos moldes convencionais se não ignorarmos esses sinais. Johan, que se recusa a entender o que se passa em suas vidas, diz que “essas autópsias são inúteis”. Justamente o que permitiu a elevação de Marianne é o que Johan rejeita e afasta com toda sua força. O terreno do desvelamento das relações humanas não é um ambiente que Johan deseja adentrar. Ele prefere ficar em sua ignorância privilegiada, ou, pelo menos aparentemente, privilegiada.

Ela fica furiosa e pergunta qual o direito que ele tem de dizer o que ela deve sentir? E ele enfim desabafa, “que ódio que sinto de você (...). Eu pensava isso com frequência. Meu deus, como eu a odeio”. Ele sentia isso principalmente ao perceber a indiferença dela no sexo e, de forma agressiva, diz que sentia também quando a via no “bidê”, limpando a “porcaria” que ele pôs nela. Ele diz que deveria ter sido agressivo, mas tudo passava quando eles falavam sobre o quanto se davam bem. Ele sempre foi incapaz de dizer o que realmente sentia e só faz isso, nesse momento, porque estão uma situação limite que, de certa forma, define os rumos da vida de ambos, a partir do divórcio.

Marianne já sente o reflexo do seu processo de autolibertação. O sexo, que por muito tempo foi apenas obrigação de casamento, mas com uma mínima, quando havia satisfação pessoal, agora é um prazer necessário. Ela, agora liberta, faz tudo que seu amante pede. O sexo, em algum momento, parece até ser uma obsessão. Quando se quebra o processo de nulidade em que a mulher está imersa, prazeres até então negado passam a ocupar uma outra dimensão em suas vidas. O que foi negado ou impedido como um tabu, passa a ser vivido sem culpa e com energia. O sexo, então, sai de uma obrigação matrimonial para

um exercício mais livre, prazeroso e desejado. A libertação da mulher também precisa ser a libertação de seus desejos e impulsos sexuais.

Numa visão limitada e mesquinha, Johan afirma que basta ela aguardar até quando se casar. Embora, com o casamento sempre a haja a possibilidade de Marianne perder o interesse sexual pelo cônjuge, isso não muda a questão de que ela experimentou o prazer e que sabe que é capaz de tê-lo. Por isso, Johan está equivocado e Marianne sabe disso. Tudo que antes estava reprimido em Marianne - o afeto, o desejo e a atração física - quando vivia com Johan, como ele mesmo faz questão de dizer, agora está liberto, porque não está submetido diretamente à convenção social. Ela constata o quanto se iludiam dizendo serem felizes em vários outros aspectos, exceto no sexo. Mas utilizava o sexo como forma de poder, já que em todos os outros ambientes era anulada e se sentia culpada pela acusação de negligência dele e dos pais. Ela tem consciência de que estava em desvantagem tentando combater ele, os pais de ambos e a sociedade contra. Nesse ponto do diálogo, Marianne consegue explicitar claramente a diferença entre seu crescimento pessoal e a atrofia de Johan. Em suas palavras: “A diferença entre seu lado grotesco e o meu é que não me entrego. Pretendo enfrentar a realidade como ela é. Há uma coisa que aprecio de verdade, é estar viva. Eu adoro superar dificuldades. Não peço favor algum”.

Johan não quer o divórcio. Sua empolgação decorrente do relacionamento com uma mulher mais jovem e do tempo inicial afastado do casamento já passou. Ele já está farto de Paula. Quer voltar para casa. Ele se sente um fracasso e sente que está decaindo, por isso quer voltar o casamento, pois precisa do lar,

da família e de uma “vida normal”. Ele está cansado de ficar sozinho, em suas palavras: “a solidão com Paula é pior do que estar totalmente só. Não suporto nenhuma das duas”. Aí se desnuda toda a mesquinhez de Johan. Sua incapacidade de se libertar das amarras do privilégio e de estabelecer relações que não sejam centradas unicamente em suas necessidades de homem patriarcal é levada às últimas instâncias. Por isso que impede Marianne de ir embora e, num ato desesperado, a agride fisicamente com toda a violência possível. Depois do arroubo violento, já com a certeza da inutilidade de suas ações, assina o divórcio e a deixa ir embora. O poder social conferido à Johan é vencido pela capacidade de Marianne de se reconhecer autenticamente nas relações que estabelece e de traduzir esse reconhecimento em ação prática de sua vida cotidiana.

5.6. No meio da noite numa casa escura em algum lugar do mundo

Passados 7 anos, Marianne e Johan se encontram numa rápida fuga romântica de fim de semana, em sua antiga casa de verão, enquanto seus companheiros estão viajando. Ao chegar, resolvem pedir a casa do amigo emprestada por estar em melhores condições que aquela. Logo ficamos sabendo que o amigo é o mesmo do jantar inicial e ainda está casado com a mesma mulher, apesar do nítido desencontro e falta de amor. O poder que a formação social exerce nos indivíduos para manutenção de instituições necessárias a essa forma organizativa é tão grande que tendemos a preservá-las, ainda que signifique nossa degradação cada vez maior enquanto ser humano. O olhar de Marian-

ne para Johan é sempre de uma ternura acompanhada de uma compaixão. Ela percebe o quanto Johan ficou para trás durante todos aqueles anos. O encolhimento que ela destaca em Johan é a constatação do quanto ele foi incapaz de, por um lado, levar à cabo a imposição familiar e social e, por outro, se elevar enquanto um indivíduo consciente das relações nas quais está imerso. Ela o prefere assim, sem a arrogância de quem acredita que tudo deve girar acerca de si. Ele sabe disso e acrescenta: “aceito minhas verdadeiras dimensões com um certo senso de humildade”. Eles fazem uma breve reflexão muito reveladora sobre suas vidas nos 20 anos em que estavam conectados pelo casamento e pelo divórcio. Marianne está definitivamente ciente de sua posição do mundo e ainda que não consiga alterar a forma como as relações conjugais se realizam no mundo, sua própria relação com o casamento se alterou. Podemos notar isso pelo simples fato dela estar numa relação extraconjugal, mas também pela forma como lida positivamente com o sexo, apesar dos problemas que o atual casamento possui. Enquanto Marianne faz o exercício cotidiano de se compreender a partir da realidade na qual está inserida, Johan lida mal com a realidade que precisa encarar. Ele encara sua insignificância e ela sua grandiosidade. Ele lida mal com a realidade posta na sua frente, se conforta com a ideia de que a vida é o que fazemos dela. Mesmo assim não acha que isso seja algo bom. Ela, ao contrário. Em suas palavras: “gosto de mim... Eu estou feliz com minha direção ... O tempo me deu um terceiro companheiro: a experiência”. E a experiência para uma vida o mais autêntica possível só se realiza a partir de uma reflexão profunda e constante sobre seu próprio agir no mundo.

Ela relata um sonho estranho que teve com Johan e as fi-

lhas e do qual acorda apavorada. No sonho, ela fica sozinha numa estrada perigosa porque perdeu as mãos que tinha para segurar Johan e as filhas. Talvez esse sonho revele seu medo de estar sozinha.

Eles sintetizam a relação que mantiveram da seguinte forma, ela sofre por nunca ter amado ninguém e por nunca ter sido amada. Johan diz que “a ama de sua própria forma egoísta e que ela o ama à sua maneira atarantada e incômoda. Nos amamos de forma mundana e imperfeita. Mas se insistirem nessa tecla o amor vai se evaporar...”. Pois é impossível sentir o amor quando marcado essencialmente por padrões sociais estranhos à nossa humanidade. Para se realizar, o amor precisa ser “mundano” e livre das amarras sociais opressivas que se impõem aos amantes. Cenas de um casamento é um excelente filme para refletirmos sobre quais tipos de relações dão um sentido mais humano as nossas vidas.

6 LADYBIRD LADYBIRD: ENSAIO SOBRE O PRESENTE SEM HORIZONTE DAS MULHERES NA SOCIEDADE DO CAPITAL

Yessenia Fallas Jiménez¹⁹

Quizá te busquen
porque naciste
quizá te midan por mujer
Quizá te acosen
porque creciste
quizá te odien por mujer.
(Niña, Pedro Guerra, 2002)

Neste breve ensaio, apresentarei alguns elementos que a meu ver são centrais na proposta cinematográfica que Ken Loach faz em seu filme *Ladybird Ladybird*, de 1994, o qual nos traz a história de Maggie, uma mulher londrina cuja vida sintetiza a violência do patriarcado que se reproduz com uma intensidade objetivamente avassaladora na sociedade do capital.

6.1 Ken Loach e a tradição crítica no cinema inglês

Ladybird, Ladybird é uma das propostas cinematográficas de Ken Loach em que, como é seu costume, retrata histórias comoventes da vida (real) usando atores de perfil discreto que, apesar de não terem uma força performática reconhecida, não

¹⁹ Professora da Escola de Serviço Social da Universidade da Costa Rica e doutora em Serviço Social pela UFRJ.

apenas comovem, mas conseguem estabelecer uma relação visceral com quem assiste ao filme.

Filme de baixo orçamento, *Ladybird* retrata a vida de uma mulher, mãe de nove filhos (sim, nove filhos), que no final da década de 1980 se encontra no vórtice de uma contradição entre uma crise que começa a se manifestar nos países centrais (neste caso, Inglaterra) e a violência sistemática de um Estado que protege a vida das crianças com base numa série de critérios morais com a intenção de garantir condições para a reprodução da força de trabalho; mal sabíamos naquela época – o filme é de 1994 – que a sombra de uma crise de natureza estrutural já pairava sobre o planeta.

Crissy Rock interpreta com talento o papel de Maggie, pelo qual ganhou o prêmio de melhor atriz no Festival Internacional de cinema de Chicago. Não é por acaso que Rock consegue desenvolver com eloquência e delicadeza, ao mesmo tempo, a síntese que ocorre entre a pobreza e o feminino na sociedade capitalista, bem como o impacto da violência que, desde a infância, foi um fato sistemático e estrutural que definirá não apenas sua subjetividade, mas também sua relação com os filhos.

Ladybird é um filme que causou descontentamento em alguns setores do público, pois é baseado em acontecimentos reais e, por isso, Loach foi acusado de explorar a condição precária da mulher, representada por Maggie, para fazer uma espécie de “espetacularização” da pobreza. Digamos então que o fato de ser um dos primeiros filmes que mostra o desastre que se avizinhava com a crise estrutural, não pode ser chamado nestes termos – espetacularização –, pelo contrário, reafirma uma tradição já consolidada em Loach de ser um diretor de seu tem-

po. Em Loach vemos constantemente o retrato de questões que, embora conjunturais, sempre se referem às ameaças causadas pelo capitalismo: violência (Ventos de liberdade, 2006), pobreza (Parte dos anjos, 2012), precarização do emprego (Você não estava aqui, 2018), crise do capital e do Estado (Eu, Daniel Blake, 2016) e, mais recentemente, a crueldade das grandes ondas migratórias na Europa e as consequências violentas que geram para milhões de famílias que devem abandonar à força seus países, em *O Último Pub* (2024). Embora seja verdade que nesse último filme encontramos um Loach menos incisivo e mais nostálgico, *O Último Pub* não deixa de nos apresentar no grande telão um retrato daquilo que é cada vez mais constante no momento de crise estrutural: a desumanização das relações sociais, esvaziadas de solidariedade mesmo quando as vítimas estão na casa ao lado.

Apesar dos limites que podemos encontrar em Loach e na produção de seus filmes como o baixo orçamento – comparado à grande produção de Hollywood –, algumas fragilidades nos roteiros, bem como o compromisso assumido com um elenco sincero, mas modesto, é inegável que Loach é um homem do cinema crítico. Sua escolha, mesmo depois de ter recebido vários prêmios internacionais em importantes festivais, permanece e ele continua – ainda em 2024 – sustentando uma aposta por um cinema que retrata um tempo histórico. Essa escolha parece repousar na vontade de registrar a desumanização que marca, em maneiras diversas e em momentos diferentes, nossa sociedade.

Ken Loach parece ter a capacidade de ler o seu tempo, embora a força com que esse tempo oscila sobre nós, geralmente, impeça uma leitura crítica daquilo que nos desumaniza: o capital. A ligação que o diretor mantém com a realidade através de

longas-metragens (não documentários) coloca-o num lugar que poucos têm conseguido manter em termos de crítica e registo das condições de miséria causadas pelo capital, especialmente, no centro capitalista, contribuindo para o desmantelamento dos ideais de um desenvolvimento económico e social que não apenas esteve limitado a alguns cantos do planeta, mas também foi (é) altamente destrutivo, disseminando o espectro dessa destrutividade pelo mundo todo.

Talvez *Ladybird Ladybird* seja uma daquelas ocasiões em que Loach decide mostrar a crueldade de uma sociedade que, além da materialidade da violência com que alguns sujeitos desenvolvem seu cotidiano, se reproduz a partir de uma moral desavergonhada que coloca a responsabilidade dessa violência e sua superação, nos sujeitos individuais. O peso do julgamento moral é acentuado quando aparecem algumas mediações como a pobreza, o feminino, a etnia, as adições, entre outras, que no caso de Maggie são sintetizadas em uma espécie de fardo do qual ela não só não é ainda consciente, mas também não é capaz de articular uma batalha política ou jurídica para se defender, por isso, só tem a raiva como forma de resistir e suportar.

Nesse filme, Loach não trata especificamente das consequências da crise como fez quando mostrou o colapso do mundo do trabalho em *Você não estava aqui* (2018), ou quando tratou delicadamente do impacto no Ocidente das políticas neoliberais como alternativa à crise e suas consequências na configuração do que alguns países chamaram de “Welfare State”, em *Eu, Daniel Blake* (2016).

Em *Ladybird Ladybird*, Loach decide mostrar as formas que o Estado adquire – para o período em tratamento – nos paí-

ses centrais e a maneira como interfere na gestão do cotidiano das famílias que, seja pela pobreza ou pela violência “não têm um lugar seguro” para viver. A gestão violenta destas políticas públicas, dirá o diretor, não é exclusiva da crise estrutural, mas parece sempre acompanhar as formas de intervenção estatal na vida dos sujeitos, seja como forma de controle social, de gestão do exército industrial de reserva (enquanto existiu), de doutrinação moral e controle da natalidade. Nesse filme, não é mostrada em detalhes a crise das instituições públicas que acompanha a crise do capital, o que se mostra é a intervenção sistemática do Estado na vida dos sujeitos, especificamente das mulheres e das crianças.

Assim, se é verdade que o diretor apresenta o Estado como inimigo dos despossuídos e degradados, também é verdade que ele não perde a oportunidade de revelar uma questão que surgirá, a partir da década de 1980, com a chegada da crise estrutural com uma força histórica incontestável: a intervenção do Estado na vida dos sujeitos através da assistência social tenderá à precariedade e ele deixa isso claro com uma frase perturbadora de Maggie que diz aos funcionários do Estado: “se vocês querem ajudar dê-me um apartamento.

6.2 Maggie: a tortura incessante das mulheres pobres

O roteiro do filme foi escrito por uma mulher, Rona Munro, e se passa em um espaço/tempo do final da década de 1980, em Londres, que por sua vez é uma cidade que naquela década, estava apenas começando a vivenciar os embates da crise estrutural.

Desde o início do filme, Loach confronta o espectador

com uma espécie de afronta ética: a primeira imagem que nos é apresentada sobre Maggie é a dela cantando em um karaokê, onde também conhecerá um homem, um novo amor, que alguns meses/anos depois ele se afirmara como seu companheiro de vida. Não podemos negar que Loach utiliza alguns clichês para construir esse personagem masculino -Jorge, (por exemplo o uso de uma flauta andina como trilha sonora nos momentos em que Jorge aparece na tela) que é um homem latino, vinculado à movimentos de esquerda e perseguido em seu país natal Equador, devido às ideias que professa e que o levaram a um asilo político.

Esta afronta é de extrema importância porque o fundamento moral que sustenta a interferência violenta do Estado na vida de Maggie reside no fato de que, apesar de ter muito amor pelos filhos, isso parece não ser suficiente para cuidar deles. Ou seja, Maggie é considerada pelo Estado uma mulher moralmente incapaz de criar os filhos e Loach chamará a atenção do espectador desde o início com um dilema: essa mulher que está em um bar de karaokê no meio da noite e que, por fazer uso dessa liberdade, perdeu a guarda dos filhos, é o personagem central de um roteiro em que não será julgada moralmente. Com isso, o diretor nos colocará numa espécie de recinto moral para que seja a partir daí que julguemos o personagem principal. Reagiremos como o Estado reagiu?

A partir daí conheceremos a história de uma mulher que foi submetida à violência em diversas formas: psicológica, física e sexual. Em todos os casos (ou pelo menos não temos informação sobre o contrário), esta violência foi objetivada principalmente – não exclusivamente – por homens próximos e pelo Estado.

Maggie é vítima de violência desde cedo, apesar disso – e sem romantizar o personagem – ela tenta viver, fugir e como, corolário disso, também estabelecer um relacionamento com um homem – Jorge – que decide ficar com ela, apesar das contínuas oscilações emocionais.

Jorge surge na vida de Maggie após uma longa sequência de relações violentas (não só expressas na violência física, mas também no abandono, na necessidade de assumir sozinha a educação dos seus filhos, todos de pais diferentes), na altura daquele encontro ela carrega quatro filhos (dos quais já foi privada), a passagem obrigatória por um abrigo para mulheres vítimas de violência (passagem esta que foi obrigatória porque caso contrário perderia os filhos), uma história de violência física que começou na infância com a relação entre os pais, as marcas do abuso sexual, a perseguição do Estado pela tutela dos filhos e, por fim, o sequestro dos quatro filhos, que segundo agentes do Estado ela não pode cuidar.

Maggie é uma mulher que xinga, que grita palavrões tanto contra os seres humanos como contra as instituições, e isso numa sociedade conservadora a afunda ainda mais no mar da responsabilidade individual. Aos olhos do Estado, e das suas personificações, mas também aos dos seus vizinhos, ela é a única responsável pelo estado de coisas que a arrasta para um labirinto sem saída que Ken Loach retrata muito bem no filme. Assim, apesar de muitas tentativas de sobrevivência, Maggie é engolida pela violência objetiva contra ela, bem como por uma sociedade que insiste em culpá-la pelo seu infortúnio individual.

É neste ponto, e a partir do encontro com Jorge (um homem que de uma forma diferente também encarna as

consequências da violência social e da perseguição por parte do Estado – como veremos mais tarde, no seu caso foi o próprio Estado que a obrigou a abandonar sua família e seu país) que Loach articula uma série de acontecimentos que mostram como a vida das mulheres na sociedade capitalista parece estar amarrada a uma âncora que, embora com pesos e derivações diferentes, as condena a um espaço em que a violência é constante, independentemente de ser nos países centrais ou na periferia do planeta. Esta condição, como já referimos, é ainda mais profunda se as mulheres pertencem aos setores mais empobrecidos da população.

6.3 Feminino, violência e miséria na sociedade capitalista

Maggie encarna as consequências de uma união desastrosa para as mulheres na modernidade: o capitalismo e o patriarcado, ambos pairam diariamente sobre a vida de milhões de mulheres que não só continuam a viver o fardo material da violência, mas também suportam o peso de um discurso que prometeu liberdade incorporando-as massivamente na força de trabalho durante a segunda metade do século XX.

Com a incorporação massiva das mulheres na “esfera pública”, carregou-se também o peso da dupla ou tripla jornada de trabalho e, portanto, a administração dos processos de reprodução da força de trabalho juntamente com uma incorporação “ao mundo do trabalho predominantemente informal”.

A isto, soma-se o fato de que a responsabilidade pela reprodução da força de trabalho não é apenas material, as mulhe-

res são o fio de transmissão de uma série de princípios morais e ideológicos para a preservação do sistema através da cultura, dos costumes e das funções sociais a elas atribuídas. Ao mesmo tempo, reproduzir esta concepção – a de funções específicas para ambos os sexos – é também tarefa das mulheres e, quando não o fazem, são julgadas moralmente não apenas pelos tribunais (e outras instituições) do Estado (como é o caso de Maggie), mas também pelos sujeitos ao seu redor.

Assim, embora seja verdade que ser mulher é uma condição permanente de “subalternidade”, é também uma garantia – sempre assegurada – de institucionalização da inferioridade e da violência contra o feminino, o que se alia à necessidade de desempenhar uma função social ligada à reprodução de atividades necessárias para sustentar essa forma social específica.

Não estamos falando aqui do famoso “teto de vidro”. Estamos nos referindo ao fato de que nascer mulher implica uma condição de desvantagem material e cultural, cujo peso definitivamente não é superado com a criação de políticas públicas, porque a inferioridade e a submissão violenta do “feminino” têm a ver com a necessidade de uma certa divisão sexual do trabalho que se articula com a divisão hierárquica do trabalho, cuja existência é fundamental para a preservação de um sistema social.

Assim, o prolongamento da violência contra as mulheres na sociedade burguesa, apesar da legislação existente e dos “avanços” em termos dos seus direitos demonstrados, especialmente no século XXI, apenas mostra que a violência e a dominação das mulheres é uma consequência – até mesmo uma determinação – típica do sistema do capital.

Não existe, portanto, nenhuma medida que possa ver-

dadeiramente mitigar a violência contra as mulheres (e muito menos eliminá-la). Pelo contrário, muitas das ações do Estado em relação à segurança das mulheres derivam da necessidade de preservar a família (e declarar quem é adequado ou não, para cuidar dos próprios filhos).

Estes mecanismos não visam garantir as condições básicas de segurança e reprodução das mulheres. Pelo contrário, embora seja verdade que durante a segunda metade do século XX possamos dizer que o horizonte das políticas de Estado passou da tutela das crianças para a busca de determinados direitos, também é verdade que com a crise estrutural do capital, as políticas de Estado se afastam desse horizonte e se tornam formas de gestão da barbárie, com isso o papel da mulher passará a estar voltado para o cuidado de enormes grupos da população jovem, bem como de crianças e adolescentes cujo futuro foi comprometido em nome da reprodução do capital. Essa relação entre políticas públicas, crise do capital e violência contra as mulheres é amplamente discutida na pesquisa realizada por Scheilla Nunes Gonçalves apresentada em seu livro “Mulheres dos escombros: a condição das mulheres periféricas em tempos de catástrofes”.

Parece claro que a condição feminina está condenada a ser reproduzida não apenas como “subalternidade”, mas também como elemento constitutivo da sociabilidade capitalista. Assim, focar a discussão na subalternidade do feminino poderia não apenas ser insuficiente para compreender a condição da mulher na sociedade capitalista, mas, se não forem tomados os devidos cuidados, poderia nos levar a um caminho em que as demandas das mulheres sejam sujeitas à sua incorporação no mercado de trabalho em igualdade de condições, à necessidade de “quebrar o

teto de vidro” e à eliminação das duplas e triplas jornadas de trabalho, que, embora sejam problemas enfrentados pelas mulheres, desconsideram o fato de que esses problemas são não a causa da sua degradação, mas sim a consequência de uma determinada forma social que exige a reprodução sistemática e contínua dessa condição para prosseguir.

Assim, embora seja verdade que a intervenção do Estado sob a forma de legislação e de políticas públicas (formação, educação, sensibilização, criminalização etc.) se apresenta como um avanço em termos de proteção, essa intervenção está longe de implicar vantagens na eliminação da violência contra as mulheres, uma vez que esta violência está incorporada na própria estrutura do sistema do capital. István Mészáros (2001), teórico da crise estrutural do capital, chamará a atenção para o fato de que a própria condição da mulher é um limite absoluto do sistema, no sentido de que as diretrizes adotadas pelo Estado só o foram porque trouxeram certos bônus para o processo de reprodução ampliada do capital e porque não puseram em perigo a sua estrutura, de modo que a promessa de igualdade real para as mulheres nunca será concretizada sob o sistema do capital.

O que foi dito acima não significa que o legado de proteção não tenha um significado para milhões de mulheres, significa que os limites em matéria de igualdade são colocados desde a própria origem do capital. Significa também que a proteção das mulheres está condicionada ao cumprimento do papel historicamente a elas atribuído na nossa sociedade. É assim que é retratado em *Ladybird Ladybird*, já que o Estado garante a segurança dos filhos de Maggie, embora ela própria fique à deriva e sofra com a forma como o Estado assume o cuidado dos filhos, seja, a

separação absoluta da mãe.

6.4 Violência e políticas públicas nas entranhas da reprodução social

Loach é incisivo, mostrando através de alguns diálogos a violência institucional contra a mulher, por exemplo, em uma das audiências para definir a guarda dos primeiros quatro filhos de Maggie, uma funcionária do Estado joga a seguinte frase: “Acho que ninguém pode questionar o seu amor pelos seus filhos, mas tenho sérias dúvidas sobre a sua capacidade de cuidar deles (...) as crianças precisam mais do que amor.” Em resposta um advogado questiona: “Tem a certeza de que as deficiências de Maggie como mãe não se devem a circunstâncias que estão fora do seu controle?”, a funcionária responderá “a escolha do seu parceiro está sob o seu controle”.

A violência do Estado também é material, por exemplo, como parte do turbilhão de violência que a rodeia, Maggie parece aterrorizada com as condições em que se vive num abrigo institucional e decide regressar à casa do seu agressor, uma vez que as condições para os seus filhos naquele lugar não são boas. Maggie faz tudo que está ao seu alcance para cuidar dos filhos, lembre-se que mais tarde ao visitar um deles em casa de acolhimento, ela irá questionar o que eles comem e a que horas vão dormir, entre outras decisões sobre a vida de seus filhos porque sabe bem cuidar deles de acordo com suas possibilidades, o que parece não ser suficiente aos olhos dos funcionários do Estado que definem previamente o que é melhor para as crianças, não importa se isso significa ficar longe da pessoa que mais os ama.

Ao fugir com os filhos do abrigo institucional, Maggie ouviu a seguinte frase da assistente social: “se você fugir agora, perderá os filhos para sempre”, e assim foi.

Somente que, a maneira como ela enfrenta essa perda será consubstanciada pelo desejo de ter seus filhos e de que eles não lhe sejam tirados, de tal forma que não importará para Maggie quantos partos ela tiver, ela quer seus filhos. O Estado insistirá em expropriá-la, seja qual for o argumento: primeiro será a incapacidade de Maggie cuidar deles, depois será o fato dela ter um parceiro estrangeiro e com isto os funcionários do Estado (juízes, advogados e assistentes sociais) irá constantemente questionar as capacidades de Maggie para cuidar dos seus filhos. Os recursos econômicos que ela dispõe para garantir condições básicas de vida nunca estão em debate, o que é sempre questionado é a sua capacidade individual para cuidar deles, e nesse turbilhão de ameaças e violência, a raiva de Maggie pela expropriação mais tarde se tornará em argumento para que ela seja expropriada de seus filhos a cada nascimento.

Loach levará a violência contra Maggie ao ápice em uma cena perturbadora em que, insistindo em ter um filho para “chamá-lo de seu” depois que o Estado lhe tirou os cinco filhos anteriores, ela se resiste a dar à luz na sala do hospital. porque ela sabe que também será expropriada. É uma espécie de tentativa de realizar um “nascimento ao contrário” para evitar a dolorosa perda daquilo que é a única coisa que ela pode fazer e chamar de sua.

Maggie resiste à expropriação tentando de qualquer forma ter um filho, a ponto de, mais tarde, ter mais três filhos que o Estado não tirará dela. É a forma como ela tenta se opor-so-

breviver à violência que foi oferecida para ela durante muitos anos como única forma possível de relacionamento com os outros e que ela fez questão de contrastar desde o primeiro filho, na tentativa de afirmar que embora o amor não seja suficiente para sobreviver neste mundo, nem para mudá-lo, os afetos são fundamentais para que uma mulher possa viver a experiência da maternidade como crescimento e não como aniquilação, esta deve ser acompanhada de condições materiais que não podem ser responsabilidade exclusiva da mulher num mundo que insiste em negar a vida em si, colocando-a sempre como um veículo para a afirmação das formas económicas.

Contudo, essa formação social não tem condições de oferecer às mulheres um caminho diferente, ainda mais: a atuação do Estado, a intensificação da violência e a argumentação das capacidades individuais como mecanismo de sobrevivência num mundo assolado pela violência, são a alternativa que a nossa sociedade tem para nos oferecer.

A violência contra as mulheres está ligada à estrutura do sistema de capital e às funções socialmente atribuídas na divisão do trabalho; um horizonte para além desta violência só seria possível para além do capital, não como garantia de igualdade, mas como ponto de partida para superar as condições objetivas que impedem as mulheres de ocupar outro lugar na reprodução da vida social. O capital não tem liberdade nem vida para oferecer, não só às mulheres, mas a todos.

Assim, parece não haver acaso na escolha do nome para denominar este filme: *Ladybird Ladybird*, pois seja pelo seu uso tradicional em alguns países anglo-saxões para chamar uma espécie de joaninha, seja pela sua referência cultural (também an-

glo-saxônica) à Virgem Maria, Loach nos apresenta a fragilidade e a força que, não sendo naturais ao feminino, configuram uma forma de sobrevivência socialmente determinada, talvez como alternativa à morte selada na vida das mulheres. Maggie é força, violência reativa, fúria quando deve defender sua família, mas é ao mesmo tempo ternura, tragédia e beleza, uma joaninha que, ao passar por este mundo não tinha nada de ruim a oferecer, e mesmo assim tudo lhe foi tirado.

REFERÊNCIAS

MÉSZÁROS, István. **Para além do capital:** Rumo a uma teoria da transição. São Paulo: Boitempo, 2002.

NUNEZ, Scheilla. **Mulheres dos escombros:** a condição das mulheres periféricas em tempos de catástrofes. Rio de Janeiro, Revan, 2020.

MENEGAT, Marildo. **A guerra não tem paz:** Estudos sobre o sentido violento e destrutivo do fetichismo do capital. Rio de Janeiro, Consequência. 2024.

7 DANÇANDO NO ESCURO: A SAGRADA FOME DE OURO

Severina Mártyr Lessa de Moura²⁰

O impactante filme *Dançando no Escuro* (*Dancer in the dark*, 2000) tem direção e roteiro do polêmico *enfant terrible*²¹, *persona non grata*, porém genial cineasta dinamarquês Lars von Trier (1956). Autointitulado “o melhor diretor de cinema do mundo” encontra-se em plena atividade apesar de apresentar sintomas do Parkinson. Ele é responsável pelo ressurgimento do cinema dinamarquês, trazendo-o para o cenário internacional, lugar conquistado anteriormente por Carl Theodor Dreyer²² (1889-1968), um dos maiores da história do cinema.

Lars von Trier conta com importante participação da cantora islandesa Björk Guðmundsdóttir (1965), que além de ser responsável pela trilha sonora do filme, atua de forma primorosa no “fazer-se” Selma Jezková, uma imigrante tchecoslovaca nos Estados Unidos da América, personagem central dessa obra fílmica que adentra nossos sentimentos de maneira triste e

20 Professora da Universidade Federal de Alagoas (UFAL)/Campus Arapiraca, doutora em Educação (2017) pelo Centro de Educação (CEDU) da UFAL.

21 Seu estilo provocador, considerado pela professora equatoriana Hanelore Döbler um “*enfant terrible*”.

22 Com o intuito de informar e reconhecer a influência de Dreyer na formação de Lars von Trier vale citar as seguintes obras fílmicas dirigidas por Dreyer: A paixão de Joana d’Arc (1928), O vampiro (1932), Dias de ira (1943), A palavra (1955) e Gertrud (1964).

melancólica.

Segundo Alisson Gutemberg (2024), o diretor se apropria do gênero musical em sua estrutura narrativa. Mas *Dançando no Escuro* não encontra na crítica especializada unanimidade sobre sua forma, gênero e estética. Uma das características de Lars von Trier é se aproximar de códigos de gênero e articulá-los em uma estrutura disruptiva. Desse modo o gênero do filme pode ser considerado híbrido por apresentar possibilidades de gênero, pois ele transita entre o musical, o melodrama e a tragédia contemporânea. No estudo de Dumaresq e Carvalho (2009, p.3) “Poderíamos analisá-lo como um musical atípico, uma vez que ele diverge da lógica do ilusionismo que imperou nos musicais realizados ao longo da história do cinema”.

O filme em análise é o último da trilogia Coração de Ouro composta por *Ondas do Destino* (1996); *Os Idiotas* (1998) e *Dançando no Escuro* (2000). É com ele que Trier ganha a Palma de Ouro em Cannes e que Björk é premiada como melhor atriz.

A obra fílmica apresenta um roteiro duro, movendo-se do drama ao trágico. A vida pode ser muito pior do que assistimos nessa dura película cinematográfica; como escreveu o filósofo Lukács “Dá vida à arte e da arte à vida”. No livro *Os marxistas e as artes*, Guido Oldrini tratando sobre a esfera da incidência da receptividade da arte, cita Lukács quando este afirma que

Quer se trate de um poema de amor ou de uma natureza morta, de uma melodia ou de uma fachada de edifício: a obra de arte leva à expressão o que na história refere-se ao homem; o que de outra forma teria sido permanecido um acontecimento mudo, mera facticidade passivamente aceita, recebe assim, uma *vox humana*

claramente perceptível: expressa a verdade do momento histórico para a vida dos homens (Lukács apud Oldrini 2019, p. 209).

Selma, imigrante, operária, mãe solo, tem como objetivo inabalável realizar uma cirurgia para salvar seu filho Gene (Vladica Kostic) de uma doença visual degenerativa que leva à perda definitiva da visão, fato que já ocorre com ela. Por se tratar de uma doença hereditária, Selma carrega certa culpa vivendo, em todo o drama uma abnegação sem limites para salvar seu filho de um destino igual ao seu. Ela enfrenta limitações sociais, econômicas e humanistas no seio do capitalismo, limitações desta quadra histórica caracterizada pelo esgotamento dos limites civilizatórios da sociedade burguesa.

Selma migrou para os EUA, para que Gene pudesse realizar uma cirurgia em uma clínica privada. Nessa clínica, a tecnologia científica de alto padrão exige um valor exorbitante para a condição financeira de uma operária. Selma tem, como forma de sobrevivência e fonte de reserva financeira, para realizar o tratamento do filho, o trabalho duro em uma indústria metalúrgica localizada no estado de Washington, em 1964, em plena Guerra Fria. Ela trabalha de forma repetitiva operando uma máquina que requer cuidados constantes para não danificar e não se machucar, o que acaba acontecendo devido a sua própria limitação visual. Seu tempo de viver é consumido pelo trabalho excessivo, ela faz hora extra no período noturno e, nas horas que sobram para dormir, põe grampos em cartões comerciais, para aumentar sua renda.

Suas economias são guardadas onde reside com o filho, em um pequeno *trailer* alugado, ao fundo da grande e confortável

vel casa de um casal burguês, Bill (David Morse) e Linda (Cara Seymour). Inicialmente, o casal é cordial e receptivo com Selma e seu filho Gene até que a verdadeira face de classe se revela “tão profundamente imoral, tão incuravelmente corrupta, tão incapaz de avançar para além de seu medular egoísmo...”, como bem conceitua Engels (2023, p. 307) em seus estudos²³ sobre a vida dos trabalhadores na Inglaterra.

Ao tempo que a existência de Selma é direcionada pela “obrigação” de curar Gene, ela também é uma jovem doce, alegre, apaixonada pelo teatro e principalmente pelos musicais hollywoodianos. Na primeira cena do filme Selma está no pequeno palco do teatro local compartilhando o prazer de ensaiar o musical “*Noviça Rebelde*”, ao passo que sua visão limitada prejudica seus movimentos. Ela é amparada por Kathy (Catherine Deneuve), sua companheira de trabalho e amiga íntima que dedica seus cuidados ao cotidiano dramático da nossa protagonista até o último momento da vida de Selma.

Para Selma, Kathy é Cvalda, em “tcheco” significa “alguém grande e feliz”. Com Kathy, nossa mãe abnegada divide o segredo, que esconde de todos, sua cegueira. Logo na segunda cena, Selma encontra-se no banheiro do consultório memorizando as letras utilizadas no teste visual, as quais estavam em um recorte de papel, em sua bolsa. Kathy fica intrigada com o fato de Selma ter passado no teste oftalmológico exigido pela fábrica onde trabalha. Só mais tarde ela percebe como a amiga conseguiu. Ninguém mais, até então, tinha conhecimento de sua reserva econômica e de sua cegueira irreversível. Para os de-

23 Naquele momento, a classe burguesa não havia consolidado seu desenho mundial, contudo sua essência já estava exposta no velho mundo.

mais Selma conta que envia dinheiro para o pai Oldrich Novy²⁴ (1899-1983), em seu país de origem. É o escudo que Selma utiliza para justificar como gasta o dinheiro que recebe do salário e de outras atividades inclusive, durante o julgamento de Selma, Novy é convidado como testemunha.

Quando, ao operar a máquina de pensar, Selma começa a cantar trechos do musical que está ensaiando ela é repreendida por seu chefe imediato, preocupado com a produção, e por Kathy, que, por vezes, a salva de um acidente com a prensa.

Selma tem um admirador, o Jeff (Peter Stormare), que deseja namorá-la e está sempre disponível para levá-la em casa. Mas Selma não tem tempo para namorar, conversar ou realizar qualquer coisa apropriada para uma jovem com seus encantos. Por isso diz sempre não, às vezes de forma ríspida, contudo, Jeff não desiste. Como a qualquer momento Selma pode perder sua visão total, ela não “perde tempo” com nada que possa atrapalhar que ela junte dinheiro, pois sabe da situação emergencial a qual está submetida.

Toda sua dedicação ao filho não a impede de ser rígida quando Gene gazeteia aulas. Tal situação, por exemplo, que não surpreende Kathy, mas deixa Selma muito irritada e preocupada com o futuro escolar do filho. Certamente, trata-se de uma ocorrência costumeira, pode-se supor que o garoto não consegue superar o progressivo problema de visão nas atividades escolares.

No aniversário de Gene, os amigos tomam a iniciativa de presentear-lo com uma bicicleta. O fato intriga Selma que, inicialmente, tende a rejeitar o presente dizendo que não tem

24 Ator, cantor e diretor de teatro tcheco.

condições de assumir essa despesa. Selma diz a Gene que ela não é o tipo de mãe que dá presentes caros ao que ele pergunta se ela não pode se tornar. Feliz, o garoto experimenta a andar de bicicleta demonstrando que pedala perfeitamente. Selma se surpreende com as habilidades de Gene “amolece” o coração permite o filho aceitar o presente.

Linda convida Selma para ouvir música em sua casa, ela aceita, mas de forma reservada e hesitante. Bill é policial, mas vem realizando os sonhos consumistas de Linda, com a herança recebida dos pais. Como um típico casal burguês, o dinheiro é o centro de sua existência.

Para ela (classe burguesa), o mundo (inclusive ela mesma) só existe em função do dinheiro; sua vida se reduz a conseguir dinheiro; a única felicidade de que desfruta é ganhar dinheiro rapidamente e o único sofrimento que pode experimentar é perdê-lo. Essa avidez, essa sede de dinheiro impede a existência de quaisquer manifestações do espírito humano que não estejam maculadas por ela. (Engels, 2023, p. 307).

Na convivência com Bill e Linda, Selma percebe que o casal aguarda por elogios pelo seu modo de vida americano. Por isso, para agradar Linda, Selma pede que Gene pergunte sobre algo relacionado ao dinheiro de Bill e realiza comentários sobre os musicais que viu quando era criança. Ao tirar um bombom de uma latinha, comenta “vi um filme na Czechoslovakia e eles estavam a comer doces numa lata como esta. E pensei comigo mesmo como deve ser maravilhoso nos Estados Unidos”. Entre seus devaneios burgueses, Linda busca uma vida “cinematográfi-

ca” e logo presenteia a latinha, ainda com alguns bombons. Essa lata torna-se o cofre onde Selma guardará suas economias.

Bill resolve visitar Selma, no *trailer*, para conversar confidencialmente sobre a crise financeira pela qual está passando: a herança dele acabou e o banco vai tomar sua casa por falta de pagamento; ele relata também que Linda consome demais. Por medo de perdê-la, Bill contempla todos os seus desejos, mantendo um padrão de vida que não pode sustentar. Para consolar Bill, Selma conta seu segredo: diz que está praticamente cega, e que Gene precisa realizar uma cirurgia para não sofrer com o problema hereditário de sua família; diz que é por causa disso que ela trabalha e guarda o dinheiro, e que não é verdade que ela envia o dinheiro para sua família na Tchecoslováquia. Selma vai além: ela diz para Bill que está perto de completar o valor necessário para a cirurgia e ainda fala de sua culpa por ter parido Gene.

Ele diz que ela é muito forte e Selma responde “eu não sou forte, faço umas brincadeiras quando fica difícil”, “quando estou trabalhando na fábrica e as máquinas fazem uns ritmos, começo a sonhar e tudo se torna música”. Ela diz que, quando criança, na Tchecoslováquia, fazia questão de sair do cinema no final da penúltima música, pois assim, consigo a sensação de que o filme não havia terminado. Nessa noite, também tratam de assuntos amenos como o gosto musical de cada um e descobrem que ambos gostam de musicais e sapateado. Essa descoberta deixa Selma feliz. Eles falam, então, do gosto mútuo por musicais e de como nesse gênero tudo é belo, não ocorrem tragédias. A conversa encerra de forma tranquila e os dois firmam um pacto de silêncio. Pode-se dizer que tiveram um momento de amparo mútuo e de cumplicidade.

Desde que Selma imigra para os EUA, sente uma boa receptividade dos amigos e dos vizinhos. Ela recebe o apoio incondicional de Kathy e de Jeff que está sempre presente, mesmo sem trabalhar na fábrica.

As brincadeiras às quais Selma faz referência acima são sonhos musicais e dançantes criados por Selma em sua imaginação pura. Ela transita entre a dureza de seus movimentos repetitivos na máquina que opera e seus sonhos. Nestes, ela se liberta da sua dura e mesquinha realidade. Seu rosto é iluminado por expressões de prazer, sossego e realização. Desse modo, Selma presenteia o espectador com curtos musicais. A trilha sonora acompanha não só os seus sonhos, mas motiva essa atividade humana espiritual para transversalizar o que está posto com novas conexões.

As cenas musicais imaginadas por Selma são constantes ao longo da trama e têm como *modus operandi* um momento de intensa emoção conectado com a sua sensibilidade auditiva para o som, um ruído, uma música, uma frase, para o som dos movimentos das máquinas, e etc.

A primeira cena musical tem o nome de Cvalda (Björk) e ocorre quando Selma cumpre hora extra noturna e sente-se pressionada pela exigência de ser rápida na atividade e operar duas prensas. Ela reclama que está muito escuro no ambiente de trabalho e não recebe apoio. Sendo assim é preciso sonhar e levar os colegas operários e a preocupada Kathy ao universo da coreografia de um musical, mesmo que o cenário não tenha flores, nem lustres, nem passos sincronizados.

Ruído, impacto, clack!

Raquete, golpe, thump!
 Sacuda, soe, rebente, estrondeie, golpeie,
 bam!
 É música! - Agora, dance!
 Escute, Cvalda
 Você é a dançarina
 Você tem a fálscia em seus olhos
 Olhe para mim, transcenda!
 Mova, choque, clack...
 Os ruídos das máquinas
 Elas a saúdam e dizem
 Nós batemos um ritmo e a embalamos!
 Uma máquina de ruídos
 Isso é um som mágico
 Um quarto cheio de ruídos
 Isso faz você girar ao redor...
 Querida Selma
 Olhe quem está dançando
 Mais rápido que uma estrela
 cadente!

Cvalda está aqui!
 Cvalda canta...
 Mova, choque, clack...
 As máquinas de ruídos
 Elas a saúdam, e dizem
 Nós batemos um ritmo e a embalamos!
 Uma máquina-ruído!
 Isso é um som mágico!
 Um quarto cheio de ruídos
 Isso nos faz girar ao redor
 Nos faz girar ao redor
 Nos faz girar ao redor

Para compreender essa dinâmica musical e dançante empreendida por Selma, é preciso reconceituar os musicais hollywoodianos, aqueles que influenciaram toda uma geração, com sua leveza e harmonia entre os passos e a música e antes de

tudo o seu apoteótico *grand finale*. Alguns desses musicais são: O Mágico de Oz (1939), baseado na obra de L. Frank Baum; Cantando na Chuva (1952), estrelado por Gene Kelly e Debbie Reynolds; Minha Bela Dama (1964), baseado na peça teatral “Pigmalião”, de George Bernard Shaw. Críticos afirmam que o diretor Lars von Trier dedica-se a desconstruir os musicais clássicos principalmente os hollywoodianos.

Selma sai da fábrica na madrugada e nega mais uma vez a carona de Jeff. Ela decide seguir a linha do trem e deixa os amigos preocupados. Selma toma a direção da casa de Bill para buscar Gene. Bill leva o garoto dormindo em seus braços até o *trailer*. Selma arruma Gene na cama e Bill se esquia e se despede dela fazendo um barulho na porta como se tivesse saído. Selma fica em dúvida se Bill realmente saiu, mas pega seu dinheiro das horas extras e o coloca na caixinha. Bill que a tudo assiste se dá por satisfeito saindo, por fim do *trailer*. Para o espectador é um momento tenso e incômodo, pois até o momento, Bill era cúmplice em seus segredos e amava musicais e sapateados.

Em uma das saídas da fábrica Selma decide retornar de carona com Bill, apesar de Jeff ter insistido em levá-la para o *trailer*. Ao longo do percurso, Bill para o carro e comenta com Selma que precisa muito de dinheiro para sanar suas dívidas com o banco. Ele pede emprestado, por um mês, o dinheiro de Selma. Ela nega, diz que o dinheiro não é dela, e sim do Gene. Pressionado pelo Banco e por Linda que deseja sofás novos, Bill fala para Selma que ele deveria dar um tiro na cabeça. Selma se perturba e diz para ele não pensar assim.

Selma foi demitida por ter causado prejuízo à fábrica, por ter quebrado sua prensa de trabalho. Ela sai mais cedo e, não

encontra Jeff e decide seguir os trilhos do trem como guia para chegar aonde reside. Nesse momento, Jeff a encontra atravessando a ponte e, percebe a dificuldade de Selma em fazê-lo e interroga: “Selma você não vê”. A partir dessa pergunta e do barulho do trem passando sobre a ponte, inclusive pondo risco os dois nossa dançarina é motivada a criar a segunda cena musical do filme, envolvendo Jeff, os trabalhadores no trem e as demais pessoas da paisagem que avista. Na trilha sonora *I’ve seen it all* (Eu já vi de tudo) de Björk está alinhada com esse momento dramático pelo qual passa a personagem central do filme. Sua fantasia musical nos empurra para emoções de tristeza, solidão e reflexão sobre a atualidade. “Eu já vi tudo” permite que o drama real de Selma seja ressaltado e o sentimento dos personagens ampliados, ao tempo, que a afirmação contida no título nos leva a refletir se a visão desse mundo abre possibilidades de superação da cegueira social sob a qual/de que é vítima. Nessa mesma cena, vê-se que Jeff se interessa por olhares que sinalizam a apoteose de monumentos e símbolos de “qualidade extravagantes”. Selma, por sua vez, desconstrói essa perspectiva. O que realmente importa para ela é a visão cristalina da natureza, do mundo ao seu redor, que a vida pode alcançar, é a visão do futuro que ela deseja para seu filho.

Jeff: Você não viu elefantes / Reis ou o Peru

Selma: Fico feliz em dizer que tinha mais o
que fazer

Jeff: E a China? Já viu a Grande Muralha?

Selma: Todo muro é ótimo desde que segure
o teto

Jeff: E o homem com quem irá se casar? / E a
casa que irá dividir?

Selma: Para ser bem franca / Eu não me
importo

Jeff: Nunca esteve nas Cataratas do Niágara
 Selma: Já vi muita água / E água é só água
 Jeff: E a torre Eiffel? / O Empire State?
 Selma: Tão altos quanto minha pulsação / No
 meu primeiro encontro
 Jeff: As mãozinhas do seu neto / Brincando
 com seus cabelos

Selma: Para ser bem franca /
 Eu não me importo /
 Eu já vi tudo /
 Eu vi a escuridão /
 Eu vi a luminosidade /
 De uma pequena faísca /
 Eu vi o que escolhi ver /
 Vi o que precisava /
 E isso basta /
 Querer mais seria avidez /
 Eu vi o que eu era /
 E sei o que serei /
 Eu já vi tudo isso /

Selma para de sonhar e continua seu percurso ao longo dos trilhos, marca com Jeff um encontro e diz “te vejo às 15 h”, “eu enxergo”, mas não comenta do que se trata. Naquela tarde ela iria encontrar o médico responsável pela cirurgia de Gene.

Selma leva um tempo para perceber que Bill teve a oportunidade de roubá-la. Ao chegar ao *trailer* encontra a caixa vazia. Selma não tem dúvida de que o xerife daquele território é o ladrão, indo ao encontro dele. Encontra com Linda estranha, abusada, com raiva de Selma, dizendo que já “sabia de tudo, que Bill havia lhe contado. Selma lhe responde: “Não compreendo, o que ele lhe contou?”. Linda lhe responde: “Que o convidou para entrar no *trailer*, mas ele recusou”, “não tem nada a dizer?”. Selma responde “Não”, “quero falar com Bill”, e sobe as escadas

em direção ao escritório onde Bill encontra-se ouvindo música e com a bolsa do dinheiro de Selma na mão.

Selma, de forma serena, cumprimenta o amigo: “Oi, Bill”. Este inicia o seu teatro de horror: “Linda me viu entrar no *trailer*”, “eu disse a ela que era você que queria, estava apaixonada por mim”. Selma, com calma diz: “Eu sei ela me contou”. Bill pergunta: “O que contou a ela”. Selma responde: “Nada”.

Bill continua: “Não disse que era mentira?”. Selma fala de forma amigável, mantendo o pacto do silêncio feito com Bill: “Bico fechado, certo?”. Ela ainda aposta na lealdade. “Linda me contou que você foi ao banco”, “fui ao banco pedir mais prazo, mas não consegui, então trouxe meu cofre para casa”. “Linda sempre se orgulha quando me vê aqui com ele”. Selma não perde a serenidade, mas fala como se estivesse trazendo Bill para a realidade: “Mas pôs o meu dinheiro aí dentro, não pôs?”, “para parecer que era seu, mas é o meu dinheiro, Bill. Terei de levá-lo”. Bill retruca: “Você pode levar de volta, sim” “Pode levar daqui a um mês”. Selma responde “Não posso fazer isso Bill, eu decidi pagar o médico nesta tarde”. “Não poderei mais juntar dinheiro, isso acabou agora”. Bill continua seu jogo macabro: “Gene só fará 13 anos depois do Natal”. Selma insiste no seu objetivo de reaver o dinheiro: “Havia US\$ 2.026, e dez centavos dentro da lata”, “agora não posso contar, mas confio em você”, “e mais 30 que ganhei hoje, totalizando US\$ 2.056 e dez centavos”. Selma pega a bolsa de dinheiro, e coloca em sua tiracolo e afirma: “não é suficiente, mas vai ter que dar”. Selma, diz: “Tchau Bill!”. Mas Bill tira a arma da gaveta do escritório e fala “Selma pare”, “estou apontando uma arma para você”. Ela diz: “está tentando me assustar, não enxergo a arma”. Tenta descer as escadas segurando seu dinhei-

ro, mas Bill encosta a arma nela para que sinta e diz: “acredita que estou armado?” e Selma responde: “Acredito”, “mas é meu o dinheiro”. Bill afirma: “Não, é meu, estava no meu cofre e você está tentando roubá-lo”. Selma sai de sua costumeira calma, quase doce, para um estado de pavor. Sente tudo ruir sobre ela. Bill não desiste de sua fraqueza e grita: “Selma pare! Selma pare!” e chama por Linda para parecer que está sendo trapaceado por Selma. Linda sobe as escadas e pergunta: “O que houve Bill?”, ele responde: “Selma tentou roubar o meu dinheiro”, “vá até o carro e pegue as algemas”. Linda sai desesperada.

Bill dá continuidade à sua farsa e constrói fatos que levam a um diálogo perverso para envolver Selma em um “assalto” que não cometeu. A essa altura, Selma chora, enquanto Bill a agarra pelo braço. “Dê o dinheiro e eu deixo você ir embora”, propõe Bill. Selma questiona: “para onde posso ir?”. Para Selma o lugar dela é o dinheiro que está na bolsa, ela não tem para onde ir. Sem a bolsa, ela não vislumbra futuro para Gene e, consequentemente, para ela.

Nesse impasse bizarro, iniciam uma luta corporal em torno da bolsa e, de repente, um disparo da arma é ouvido. Bill foi atingido e Selma sofre muito, seu interior é só desespero e fadiga. Bill diz que ela não tem culpa, que ele deveria ter se matado: “Seja minha amiga tenha pena de mim, por favor, mate-me”. Linda chega e diz que: “As algemas não estão no carro” Bill mantém a farsa: “Tenha pena de mim, Selma”. E depois orienta sua esposa: “Linda corra até a fazenda do Miller, ligue para a delegacia e mande virem logo”. Bill, no chão segura a bolsa e diz para Selma: “Se quiser o dinheiro terá que me matar”. Selma implora enquanto chora: “Não faça isso comigo”. Bill retruca seu cáustico

pedido: “Não vou soltar” “Não pode atirar mais uma vez? Atire! Atire!”, “não pode ficar de pé e puxar essa droga de gatilho?”. Selma, já desesperada, repete: “Preciso levar o dinheiro”. Bill não permite, segura a bolsa com toda força que lhe resta. Selma aos prantos e com muito sofrimento, pega algo parecido com uma gaveta, o cofre de Bill e realiza o desejo dele. A imigrante o mata com várias pancadas no rosto e na cabeça; o estado de Selma é de dor, desespero e trauma. O mundo termina por cair em sua cabeça. O fato trágico acontece e muda radicalmente a experiência de Selma, mãe, operária, imigrante e apaixonada por musicais, ela se torna uma cruel assassina. Consolida-se assim uma tragédia.

Exausta, Selma senta-se em uma cadeira, retira seus óculos, ouve o som da agulha batendo na vitrola e sonha para sair daquele momento de terror. Sonha com o perdão de Bill e a certeza de que “fez por ser preciso”. No sonho musicado, acorda Bill, os dois carinhosamente dançam e Selma é perdoada. Em um clima de paz, Bill a leva até a porta da área de lazer da família onde Linda está sentada em postura leve e corriqueira. Selma ouve mais um estímulo sonoro, o cordão da bandeira americana (EUA) batendo no mastro, ela olha para cima, vê o tremular da bandeira. O sonho americano não pode morrer é preciso saltar os desafios trágicos e dolorosos dos últimos momentos. “Fez por ser preciso”. Afasta-se da casa.

Selma acorda para a realidade e encontra Jeff, pergunta o que ele está fazendo ali e se já são 15 horas? Jeff diz que sempre chega adiantado. Ela segue de carona com Jeff até o ponto do ônibus que a levará à clínica onde Gene será operado. Selma faz questão de pagar adiantado e assim assegura com o pagamento,

a cirurgia que libertará seu filho da cegueira hereditária. Essa conquista foi por muito tempo à motivação central de sua vida.

Devido o momento trágico, o que à espera é o julgamento do Supremo Tribunal daquela região²⁵, que tem como pena máxima prisão perpétua ou pena de morte. Selma torna-se ré com pouquíssima chance de ser considerada inocente, imigrante, desempregada, sem álibi e nem testemunha a seu favor. Ela foi acusada como responsável pela morte cruel de um policial americano para roubá-lo. Sua grande amiga Kathy, é operária, pobre. Seu admirador Jeff não tem recursos para pagar um advogado. E a própria Selma sente-se culpada por matar Bill.

Bill torna-se o algoz do seu próprio individualismo burguês. Por outro lado, Selma torna-se assassina para reaver o dinheiro que é seu, pelo qual dedicou sua vida. Tratando-se do fato trágico, não temos “escala” para medir essas ações bizarras, trágicas que, a princípio, extrapolam o cotidiano de Selma e Bill. Mas, em Costa (2012, p. 60-61) vislumbra-se que:

A ação da vida cotidiana tem efeitos diversos em cada um dos polos da vida social (o complexo da sociedade e o ser humano singular) [...] O conteúdo social da alternativa e a escolha feita pelo sujeito não são independentes entre si, mas disso não resulta uma lei determinante para o desenvolvimento interno da pessoa que atue igualmente sobre todos os indivíduos.

Os indivíduos buscam respostas práticas para necessidades que são impostas pela vida social, movimento que envolve

25 A pena de morte no estado americano de Washington, em 2023, foi considerada inconstitucional.

escolhas em circunstâncias determinadas, circunstâncias essas marcadas pela diferença entre indivíduo como pessoa e o indivíduo como classe. Continuando com Costa (2012, p.69) que diz “Marx percebeu e mostrou as circunstâncias econômicas do comportamento humana em relação à origem das condições de vida dos indivíduos como resultado da práxis humana”. (Costa, 2012, p.69).

Qual valor tem uma operária? Selma já descobriu que o dinheiro vale mais do que sua própria vida. Ela já está morta espiritualmente. Os dois estão mortos.

Se o *dinheiro* é o vínculo que me liga à vida humana, que liga a sociedade a mim, que me liga à natureza e ao homem, não é o dinheiro o vínculo de todos os *vínculos*? Não pode ele atar e desatar todos os laços? Não é ele, por isso, também o *meio* universal de *separação*? Ele é a verdadeira *moeda divisionária*, bem como o verdadeiro *meio de união*, a força *galvano-química* da sociedade (Marx, 2010, p. 159).

Na obra fílmica *Dançando no Escuro*, à frente de tudo que possamos definir como uma ordem social com mediações antagônicas, a tragédia acontece para honrar o dinheiro. Ao longo da vida dramática de Selma, o dinheiro é o centro das suas decisões e dos esforços cotidianos. De forma evidente, Bill morre por não aceitar perder o lugar do homem provedor, perder Linda, e por não encarar a falência do *status* de rico herdeiro.

Lars von Trier apresenta uma obra singular, nos diversos aspectos da arte fílmica. O genial cineasta buscou, com esse roteiro, desconstruir os musicais hollywoodianos, contudo entendemos que *Dançando no escuro* extrapola essa questão e permite

uma abordagem centrada na questão social contemporânea. É um filme duro, que abala nossa humanidade. Contudo, a tragédia moderna não oferece conforto. A alegoria do capitalismo é a barbárie.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Júlia. **Dançando no Escuro**: tradição e ruptura no cinema de Lars von Trier. Orientador: Miguel Serpa Pereira. 2010. 95 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) Faculdade de Comunicação. PUC – RIO. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=16600@> Acesso em 03 de setembro de 2024.

COSTA, Gilmaisa Macedo da. **Indivíduo e Sociedade**: sobre a teoria de personalidade em Georg Lukács. Instituto Lukács, 2ª edição, 2012, São Paulo, SP.

DUMARESQ, Daniela. CARVALHO, Maria. **Tragédia e Melodrama em Dançando no Escuro**. Contemporânea, Salvador, v.7, n.2 dez. 2009, p. 1-20. Acesso em 03 de setembro de 2024. <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporanea-poscom/article/view/3717/2887>

ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. Boitempo, 2010, São Paulo, SP.

GUTEMBERG, Alisson. **Cinema com Teoria. Dançando no Escuro**. Mp3. Acesso em 04 de setembro de 2024. <https://www.cinemacomteoria.com>

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Boitempo, 2010. São Paulo, SP.

OLDRINI, Guido. **Os Marxistas e as Artes**: princípios de metodologia crítica marxista. Coletivo Veredas, 1ª edição, 2019. Maceió, AL.

8. UM AMOR IMPOSSÍVEL OU A IMPOSSIBILIDADE DO AMOR

Talvanes Maceno²⁶

Elaine Lima²⁷

Nada existe na sociedade que não seja radicalmente histórico e resultado de ações humanas. Isto tem validade também para o amor. Dessa maneira, sentimentos humanos e o modo de expressá-los, não derivam de determinações naturais ou transcendentais e nem correspondem a uma essencial humana eterna e imutável. O aparecimento e evolução dos sentimentos acompanha o desenvolvimento da sociedade, pois, quanto mais desenvolvida e complexa ela é, mais complexos e diversos são os sentimentos.

Por certo, carinho, afeto, preocupação, interação sexual etc. surgem desde cedo na evolução social da humanidade, todavia, o amor, como nós o conhecemos hoje, surge com o desdobrar da sociedade capitalista. Claro que o amor conjugal moderno pode ser definido de diversas formas, mas como sua característica essencial temos a “liberdade” (que é sempre condicionada sócio-historicamente) dos indivíduos escolherem seus parceiros baseados nos critérios pessoais.

A diferença fundamental do amor moderno em relação

26 Professor da Universidade Federal de Alagoas – Campus Arapiraca e doutor em Educação pela UFAL.

27 Professora de filosofia do Instituto Federal de Alagoas (IFAL) e doutoranda em filosofia pela Universidade Federal de Sergipe (UFS).

às formas de instituição de relações afetivas/sexuais anteriores reside no fato de que, no caso dessas últimas, as associações entre pessoas eram presididas por interesses que envolviam agrupamentos coletivos, seja um corpo familiar (como no caso da Idade Média e da Antiguidade), seja grupos comunitários (como no caso das comunidades primitivas). Ainda que os desejos pessoais não estivessem ausentes, os “casamentos” eram concebidos como associações para solidificação de laços grupais, mesmo quando as motivações dos grupos eram centradas em seus interesses próprios, como acontecia nas sociedades posteriores às comunidades primitivas.

Inversamente, o amor surgido no capitalismo é presidido por interesses que têm como eixo a realização no plano individual, mesmo quando os casamentos beneficiam um grupo. Pela primeira vez na história humana, os critérios para o estabelecimento de relações de casamento passam a ser centralizados no individualismo, em detrimento dos grupos sociais, como no caso ilustrado por Romeu e Julieta, de Shakespeare.

Shakespeare vive o final do século XVI e início do XVII; portanto, realiza sua produção no período em que a dinâmica capitalista, em sua fase mercantil, está em larga expansão, entretanto, antes da consolidação da sociedade burguesa. A peça nos serve como um reflexo peculiar da articulação existente entre o desenvolvimento social e a individuação. O dramaturgo inglês consegue captar, em seu Romeu e Julieta, um momento decisivo da evolução da personalidade humana, possibilitada pela complexificação da socialidade. Na peça, de 1592, a tentativa dos jovens Montéquio e Capuleto de realizarem seus objetivos privados acima dos interesses de seus respectivos grupos familiares,

resulta em uma tragédia. Nosso autor concentra, nesse drama, nos poucos personagens que nele têm vida, toda uma gama de conflitos sociais, presentes a nível individual. Particularmente na obra em tela, presencia-se o desenvolvimento e afirmação das formas sociais da vida burguesa, sobre as formas de ser da sociedade medieval em decadência. Shakespeare capta um momento de transição, no qual a possibilidade do amor, conforme nós o definimos, ainda não se consolidou como predominante, daí o porquê do casamento dos personagens veronenses não ser concretizado. Lukács assim alude a essa problemática,

Em Shakespeare, quando o amor de Romeu e Julieta entra em conflito com as circunstâncias sociais do feudalismo decadente, ocorrem situações, reviravoltas psicológicas etc. que atingem todos diretamente. E, quanto mais individual é a figuração das personagens principais, mais avassalador é o sentimento de empatia. A individualização dos heróis principais não pode enfraquecer, mas apenas fortalecer o caráter universalmente social do conflito. É, sem dúvida, o amor individual que quebra as barreiras das lutas entre os clãs feudais. O grau máximo de exaltação das paixões – que aponta necessariamente para a individualização do amor e, com isso, para a acentuação das peculiaridades pessoais, subjetivas, das personagens principais – é necessário para conferir ao conflito sua dimensão trágica, para impossibilitar desde o início qualquer compromisso, qualquer solução mediadora. A profundidade poética, a sabedoria trágica de Shakespeare mostram-se precisamente no fato de que a máxima intensificação da caracterização individual, da subjetividade da paixão é orgânica e inseparavelmente ligada à universalidade do conflito. (Lukács, 2011, p.

142)²⁸.

A elevação societária realizada pelo capitalismo acarreta o desenvolvimento de individualidades mais ricas e, também, por seu turno, a exacerbação do individualismo. Esses elementos perpassam todas as dimensões da vida social, inclusive os das relações afetivas/sexuais. O casamento, portanto, passa a ser associado ao amor; busca-se a construção de uma vida a dois (na forma mais tradicional dele), como forma de instituir uma saída ao estranhamento da vida cotidiana, por um lado, e como veículo de realização dos interesses pessoais no âmbito da reprodução social burguesa, por outro lado.

Assim, a busca do amor torna-se meta e horizonte de realização da vida dos sujeitos. O amor, como de resto quase tudo nesta forma social, carrega a marca da cisão realizada pela alienação capitalista; nela tem-se a realização positiva da elevação das formas de existência, porém, acompanhada pela degradação humana, inclusive potencializando as chances de destruição da própria humanidade. Daí porque o ideal de amor nunca é realizado plenamente. Por isso que o casamento, ao mesmo tempo em que carrega possibilidades de comunhão e elevação genérica, promove frustrações, dores e mortes.

O filme *Um amor impossível* traduz essa tragédia em linguagem poética. Pelas mãos extremamente sensíveis da diretora e roteirista Catherine Corsini, uma história particular de amor nos releva o drama das relações afetivas/sexuais de nossos tempos.

28 LUKÁCS, György, *O romance histórico*, 2011. São Paulo: Boitempo.

Na história única e pessoal da relação entre Rachel (Virginie Efira) e Philippe (Niels Scheider) temos sintetizada a problemática que comparece indistintamente nas relações afetivas/sexuais. No filme está presente a mulher passiva, discreta, que apanha, que aceita ser a outra (que não serve para casar), que se aliena para manter “seu” homem, ainda que por breves momentos centrados no sexo, que não consegue se libertar da relação opressiva, mesmo tendo consciência dela, que castra seus próprios sonhos e desejos e que se sujeita pela esperança de uma relação que possa se consolidar verdadeiramente num plano afetivo algum dia. Nela encontramos a mulher manipulada, a mãe solteira e viúva de homem vivo, a mãe sofredora, a mulher violentada que pode até ser vítima de feminicídio, a mulher objetificada etc. Por sua vez, no filme também comparece o homem que em relação à mulher é extorsor, abusador, manipulador, estupra-dor, pedófilo, violento, chantagista etc. Não porque todas essas “qualidades” achem-se presentes, necessariamente, nos personagens centrais, embora algumas delas estejam, mas porque as mais implosivas tensões e conflitos dos papéis do ser homem e ser mulher nesta sociedade estão concentradas neles.

Rachel e Phillippe se conhecem, e logo se aproximam e se envolvem. Phillip é um homem extremamente envolvente, sensual e inteligente; Rachel, uma bela mulher sensível e atenciosa, fica extremamente encantada por Phillip. A relação que se estabelece entre ambos se torna cada vez mais intensa. Uma vez que se encontram todos os dias e até viajam juntos, tornando Rachel cada vez mais dependente daquela relação. A família de Rachel, inclusive ela mesma, espera por um casamento m breve, porém, ela é surpreendida por uma fala de Phillip, em que ele

diz que não deseja se casar, mas entende que as mulheres costumam querer essas coisas e que, por isso, ela pode se casar com outro homem, pois ele não terá ciúmes. Rachel, visivelmente incomodada com a situação, apenas devolve o silêncio como resposta. De fato, o casamento jamais acontece; ele se muda para outra região da França e passa a se encontrar com Rachel com menos frequência, apesar de ela ter dito que estava grávida. Em um desse encontros, ele diz que se ela fosse rica, talvez fosse diferente. Mas naquelas circunstâncias ele não poderia casar com ela e nem poderia assumir a criança. Ela assume a filha sozinha por décadas e sem nenhum auxílio financeiro sequer, ele vê que a criança, pouquíssimas vezes até a adolescência; apesar desse distanciamento e até rejeição, Rachel nunca desistiu de que Phillip assumisse a filha e nunca deixou de encontrá-lo quando solicitada; lacuna paterna, preenchida como “desconhecido” no registro de nascimento da filha, sempre a incomodara. Após anos de insistência e com a filha já adolescente, Phillip aceita registrar a filha e até passa a contribuir financeiramente com as despesas da jovem. A partir daí a relação entre pai e filha se estreita e ela, também deslumbrada com o charme e inteligência do pai, passa a se encontrar com ele semanalmente.

Porém, para surpresa de sua mãe, o estreitamento dos laços com o pai vai se consolidando na mesma proporção e intensidade do afastamento da mãe. Mãe e filha, que antes eram próximas e unidas, agora se comportam como estranhas e até, com certa frequência, com hostilidade. Agora, parece que a filha nutre um desprezo e ódio inexplicável pela mãe.

Por que tanta raiva? a mãe se indaga. E, naquele momento, sua única resposta só pode ser que o pai representa, para sua

filha, um ensinamento que abre as portas para o que o mundo tem de mais incrível, enquanto a própria mãe nada mais tem a ensinar. Tornou-se obsoleta. Antes fosse.

Com o desenrolar dos acontecimentos descobrimos o que realmente acontecia: O aparente vínculo de amor entre pai e filha, na verdade, era uma relação em que a filha era submetida, há anos, aos desejos sexuais e sodomitas do pai. Ao saber disso, a mãe adoece, passa dez dias internada pelo impacto cruel e negativo daquela descoberta. Naquele mesmo período a filha se afasta do pai; Rachel, até então apaixonada e deslumbrada por Philip, passa a desprezá-lo e jamais retorna o vínculo que possuía com ele. Apesar disso, não encontra forças para se aproximar, amparar e conversar com a filha. Elas sequer tocam no assunto. Rachel jamais confrontou Phillip.

E assim passam-se os anos. As relações se esfacelam. Apesar da filha se reaproximar do pai, o amor sempre foi impossível. O amor entre mãe e filha, bem cultivado na infância pela atenção e dedicação de uma à outra, foi destruído pelo abuso sofrido pela filha e pela incapacidade de, no mundo moderno e patriarcal, se estabelecer um debate franco e claro sobre as violências sofridas pelas mulheres, principalmente, no ambiente familiar. O que restou à Rachel e sua filha foi tentar reestabelecer, anos mais tarde e aos poucos, com muita dor e frustração, uma relação já há décadas desgastada e rompida.

Esse filme exige que façamos uma reflexão sobre as relações mantidas na sociedade em que vivemos. Por um lado, nos leva a questionar se basta ser pai biológico para manter uma relação autêntica de paternidade com os filhos, também nos faz refletir se a presença paterna é realmente fundamental em qual-

quer circunstância, apesar de tudo. Por outro lado, nos lembra que as relações de opressão às quais as mulheres são submetidas nos impede de realizarmos o amor autêntico. O amor é impossível quando as relações não são construídas com base em relações genuínas. Phillip nunca foi o pai daquela filha, então, porque nele o amor de pai estaria presente? Isso não quer dizer, necessariamente, que haja abuso sexual, mas quer dizer claramente que o abuso sexual é sempre uma possibilidade quando um homem que é pai porque gerou, não é pai porque não desenvolveu uma relação de paternidade com seus filhos.

A passividade da Rachel e da própria filha também revela a violência à qual as mulheres são submetidas. Em contrapartida, ao silêncio e passividade da mãe diante do revelado, se desenvolve o ódio na filha. Porém, esse ódio não é diretamente apontado para o seu violador e abusador, o seu próprio pai. Antes, esse ódio se volta para a mãe. A filha culpa a mãe pelos incessantes estupros cometidos pelo pai. O pai se torna menor na problemática porque é a relação entre mãe e filha que desmorona. A incapacidade da filha de conseguir se livrar dos abusos do pai, mesmo décadas depois do ocorrido, recai na culpabilização da mãe. Em muitos sentidos, em nossa sociedade, é sobre a mulher que se concentra o peso das relações afetivas e familiares. É sobre a mulher, portanto, que se encontra a culpa das relações não darem certo, mesmo quando o motivo é o abuso e a violência masculina.

O individualismo capitalista ao qual aludimos aparece em sua amplitude e profundidade no filme “Amor impossível”. Ao Phillippe interessa apenas tirar proveito das relações com as mulheres, seja ao envolver Rachel como amante e não a deixar

superá-lo por anos, seja ao se casar com uma alemã somente pelo prestígio social e financeiro, seja abusando sexualmente de sua filha biológica. À Rachel interessa tentar efetivar, mesmo com a realidade apontado para a impossibilidade, um amor romântico. Este último existente apenas na formação ideológica das mulheres, que anseiam por um homem para completá-la. A todos que estão ao redor, apenas o silêncio e a convivência basta. O amor genuíno em relações devastadas pelo individualismo é realmente impossível. Nem a “liberdade” supostamente existente para a escolha do amor é capaz de mudar a inautenticidade de grande parte das relações existentes em nossa sociedade. Romeu e Julieta nos demonstraram que o amor deve ser uma decisão dos amantes, mas nossa sociedade, pelas lentes desse filme, nos demonstra que isso não basta. É necessário romper com as relações hierárquicas e de opressão material, física e espiritual para que as relações sejam verdadeiramente autênticas.

O filme nos incomoda. Dificilmente conseguimos assisti-lo sem nos indignarmos. O lirismo das imagens, da leveza dos cenários e da poesia da narrativa contrasta, intencionalmente, em uma escolha assertiva de Corsini, com a densidade do drama existencial das personagens. É desconcertante e perturbador ver a película, ela nos toca integralmente, impedindo qualquer possibilidade de fuga nossa. Ela nos atinge e obriga a nos envergonharmos e nos enxergarmos. A origem desse desconforto catártico é que os sofrimentos transpostos na tela e representado em uma história de indivíduos singulares não dizem respeito apenas a eles, mas sim, à própria universalidade das relações na sociedade do capital. Nós nos reconhecemos enquanto humanidade no filme, nós enxergamos a que ponto as relações podem ser cruéis

nessa forma social. Nada do que vemos nas cenas nos é estranho. Se nunca vivenciamos situações próximas às ocorridas no longa, ao menos as assistimos ou as conhecemos.

Não há dúvida que o filme exprime um caso limite, que entre a tragédia que ele desenrola e as formas mais humanizadas de relação afetiva/sexual possíveis na sociedade existe uma distância abissal. Todavia, isso não impede que manifestações bem menos violentas e exasperadas de muitos dos elementos que aparecem nesse *Amor impossível* estão presentes na instituição do amor.

Tratar dessas questões exige não apenas a reflexão em torno delas, mas imprescindivelmente, alterar nossas práticas cotidianas nesse campo. Isso é vital para edificação de uma consciência que aponte para formas de sociedades que permitam uma efetiva e qualitativa relação afetiva/sexual entre os diversos gêneros. Tarefa essa instituída na ordem do dia.

Guardadas as devidas proporções, de época histórica, de desenvolvimento da individualidade, de produto estético e de forma e conteúdo, aqui, como em *Romeu e Julieta*, temos a impossibilidade do amor autêntico. Contudo com uma diferença nada desprezível entre as duas situações. Em Shakespeare a escolha “livre” não pode se dá, em *Um amor impossível* a escolha sempre traz irrealizações.

Não recordaríamos, até o momento em que começamos a escrever esse texto, que “*Um amor impossível*” foi o primeiro da quase uma centena de filmes que assistimos e debatemos no *Cineclube Quarentena*. Vemos, *post festum*, que a escolha desse título foi providencial e, de certo modo, deu a tônica das obras que assistiríamos na sequência, embora não soubéssemos (naquele

início da pandemia de SARS-CoV-2) que iríamos chegar a tanto tempo de existência. Hoje, depois de toda essa trajetória de reflexão fílmica realizada no âmbito do nosso *cineclube*, podemos reafirmar, sem medo de erro, que o filme é imperdível e que acertamos em sua escolha.

9. A HORA DA ESTRELA: A ANTI-HEROÍNA COMO METÁFORA DO BRASIL

Rosana Dias²⁹

Luciano Pontes³⁰

O filme “A Hora da Estrela”, com direção e roteiro de Suzana Amaral, é uma adaptação homônima da obra literária de Clarice Lispector. Teve sua estreia em 1985, com formato original em 35mm, foi restaurado em 2009 pelo Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, um projeto patrocinado pela Petrobras, com incentivo pelo Ministério da Cultura (Minc), através da Lei Rouanet e apoiado pela Labocine do Brasil e, mais recentemente, de dezembro de 2023 a maio de 2024, passou por novo processo.

No evento, realizado em 1997, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), promovido pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Suzana Amaral afirma que, para

29 Produtora Cultural, escritora, curadora e professora. Graduada em Relações Públicas pela Universidade Federal de Alagoas, especialização em Gestão Cultural: Cultura, Desenvolvimento e Mercado pelo SENAC-SP. Diretora e Produtora do Média-metragem: Quilombo de Limoeiro - Entre o Passado e o Presente, a Resistência (2024).

30 Doutorando em Educação pela Universidade Federal de Sergipe, Mestre em Ensino de Ciências e Matemática pela mesma universidade, Licenciado em Matemática pela Universidade Federal de Alagoas (Campus Arapiraca). Membro do Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Tecnologia (NUCA/UFS/CNPq). Músico da Banda Filhos da Marta desde 2018.

ela, Macabéa é o anti-herói e dialoga como uma metáfora do Brasil pós-regime militar. Uma criatura que não age, mas é agida pelas circunstâncias e pessoas ao seu redor — ela recebe a ação sobre si.

Na película, temos Macabéa, personagem protagonizada por Marcélia Cartaxo, uma jovem nordestina que reside em São Paulo, virgem e que gosta de Coca-cola. Nas cenas iniciais, o longa-metragem nos insere no ambiente de trabalho desta mulher, que datilografa sem grande esmero entre diversas caixas empilhadas, pastas, mercadorias, porta arquivos, e duas mesas para as mulheres que ali trabalham, compondo o cenário deste ambiente empoeirado e propício para criar uma atmosfera de reações alérgicas em quem nele se encontra.

Por questões financeiras, o filme foi gravado em São Paulo, com locações no Brás. Suzana Amaral, ao dirigir um documentário para a TV Cultura, pensou no bairro paulistano como uma possibilidade de locação; no Jardim da Luz, jardim público mais antigo de São Paulo, na passarela sobre a linha férrea que une a rua do Bucolismo à rua Rodrigues dos Santos, e em uma antiga instalação fabril.

Para melhor compreensão do filme, situa-se a circunstância temporal política a qual o país passava: durante o período da Ditadura Militar (1964-1985), momentos de instabilidade econômica, crise sociopolítica, suspensão de direitos, agravando com as perseguições, prisões arbitrárias e torturas, foram vivenciadas pela sociedade civil brasileira. Esse processo antidemocrático no país ficou marcado com os movimentos de oposição para a retomada da construção da identidade do Brasil, nomeado como a fase de transição para a abertura política e que foi me-

diada de acordo com os interesses da elite militar e da elite civil dominante, assim como com a participação dos movimentos populares.

Nessa época, houve um crescente êxodo rural e ampla parcela de famílias deixou o Nordeste brasileiro em direção ao Sudeste em busca de oportunidade de emprego e tentativas de se adequar às mudanças climáticas com as baixas temperaturas. E, por conseguinte, radicalmente pobres de experiências, conforme nos aponta Walter Benjamin (1987), muitos foram tratados com hostilidade e trabalhando em subempregos, recebendo abaixo de um salário mínimo, com isso passaram a viver na miséria, tornando uma população marginalizada e desmoralizada.

A migração de nordestinos para a região sudeste iniciou a partir de 1930 com a economia cafeeira e entre o período de 1940 e 1950 houve o êxodo rural e deslocamento absorvido pela industrialização. Na década de 1970, com a crise agrária, o migrante nordestino ocupa as regiões metropolitanas, em 1980 passa a ser mão de obras urbanas, e hidroelétricas, rumo ao crescimento industrial. Sendo assim, surge nos anos 1980 o Programa Nacional de Apoio às Migrações Internas, criado pelo Ministério do Interior.

Após o regime militar, o país se redemocratizou, mas necessitava tratar de uma série de questões como a economia, a educação, a saúde pública, a segurança e a cultura. E, Macabéa, por sua vez, é interpretada como metáfora desse país na rota do desenvolvimento, com culpa desmedida pela sua existência, e o simples fato de não executar o seu trabalho com a competência devida. Para Ismail Xavier (2003) a adaptação (da obra literária para obra fílmica) dialoga não só com o texto de origem, mas

com o contexto e atualização da pauta, ou seja, o cineasta leva em conta a atmosfera social de sua época.

Sua colega de trabalho é Glória, interpretada por Tamar Taxman, uma mulher com mais experiências que Macabéa, cujo intuito é ter um namorado que seja um “bom partido” para apresentar aos pais e à sociedade. Glória é querida por seu chefe e bem quista no restaurante onde faz suas refeições. Macabéa tem em Glória inspiração para sua sobrevivência no escritório Pereira Ramalho no qual trabalha. Em termos práticos: Glória é diametralmente oposta à Macabéa, análoga a um Brasil “sudestino”, com mais enxertos de experiências.

Um de seus chefes é Raimundo, interpretado por Umberto Magnani, um homem que tenta amenizar os erros cometidos por Macabéa, sejam os ortográficos ou a sujeira depositada no papel datilografado. Em sua defesa perante Pereira, interpretado por Denoy de Oliveira, o outro chefe, que cogita diversas vezes a demissão de Macabéa, Raimundo diz que a jovem está iniciando seu trabalho no escritório e é desajeitada.

Macabéa fazia as refeições em sua mesa de trabalho e era nesse ambiente frequentado por ratos e gatos, que a desordem se instalava, sobreposta ao caos ordinário da empresa Pereira Ramalho. Mas como demitir essa funcionária, afinal, quem iria trabalhar ali sendo mal remunerada para sobreviver na grande metrópole?

A personagem central da trama mora em uma modéstia casa de pensionato e divide o quarto com mais outras três mulheres, cada uma tendo a sua cama para dormir. Não há televisão e tudo que Macabéa tem é um rádio com a programação da Rádio Relógio que sempre anuncia a hora certa. Este a acompanha

inseparavelmente em suas noites de sono e ao despertar. É por meio dessa programação que sua imaginação percorre territórios desconhecidos, novas palavras são descobertas e novas canções são ouvidas.

A vida corre lentamente pelas ondas sonoras. Ela faz as trocas de roupas deitada em sua cama, não quer que suas companheiras de quarto vejam seu corpo nu. A pobreza é tamanha e vemos isso na cena que ela usa os vitrais da janela de seu quarto como espelho para se maquiar. Não há luxo em seu viver, não há beleza ou encanto e lhe falta instrução. Sozinha na pensão, a jovem usa a roupa de cama como um vestido de noiva, imaginando para si a felicidade de um destino romântico por meio do casamento. No entanto, o matrimônio e a felicidade só lhe são possíveis como produto de sua imaginação, pois a realidade lhe nega tal singeleza.

Assuntos como virgindade e aborto são debatidos no filme, pois Macabéa tem 19 anos e é virgem, enquanto que sua colega de trabalho, Glória, já realizou aborto e fala sobre o assunto abertamente para Macabéa. Sendo comum a supervalorização da virgindade feminina na cultura ocidental moldada na construção moralista da sociedade, e principalmente na região nordeste do Brasil, torna-se alvo de preocupação pública tanto o corpo quanto a sexualidade feminina, entendendo o Estado como protetor e guardião do corpo desses.

Macabéa, apesar de ser uma personagem cuja história pessoal não nos é apresentada, é completamente destituída de si, pois sabemos apenas que é uma jovem nordestina. Portanto, há de se ter em mente a contextualização desse Nordeste brasileiro nas décadas de 1970 e 1980 e da diferenciação entre “mulheres”

e “moças” nessa sociedade tangida pela religiosidade e moralismo, tendo a Igreja Católica ocupado um posicionamento repressivo em relação à sexualidade e manutenção da castidade, sendo o matrimônio permitido como uma alternativa para aqueles que não se mantêm virgens.

No Brasil, a educação sexual nas escolas era defendida nas décadas de 1920 e 1930, ainda que aos moldes do discurso higienista³¹. Na década de 1960, na segunda metade dessa década, às vésperas do Golpe de Estado de 1964, houve alguns experimentos acerca da Educação Sexual com seu desenvolvimento na rede de ensino, no Rio de Janeiro, em Belo Horizonte e em São Paulo. No entanto, em 1965, professores da rede pública foram proibidos de transmitir informações sobre meios anticoncepcionais e controle de natalidade pelo então secretário de Educação do estado de São Paulo, Ataliba Nogueira.

Com o afrouxamento da Ditadura Militar, ocorreu em 1978, o I Congresso sobre Educação Sexual nas Escolas, possibilitando o ressurgimento do debate público sobre a Educação Sexual. Havia uma crescente demanda da população de falar e ouvir sobre sexualidade. No final da década de 1970 e início de 1980, os meios de comunicação passaram a ter programas que abordam temas sobre sexualidade feminina.

Nessa época, a liberdade sexual proporcionou mudanças comportamentais acerca de indagações no que concerne aos tabus e ideias conservadoras. O sexo estava cada vez mais presente

31 No fim do século XIX e início do XX, surgia uma nova mentalidade que se propunha a cuidar da população, educando e ensinando novos hábitos. Convencionou-se chamá-la de “movimento higienista”. Disponível em: <https://periodicos.uninove.br/saude/article/download/170/157>. Acesso em: 13 fev. 2025.

e visível na contemporaneidade. O público feminino conquistava o mercado de trabalho e a liberdade sexual graças à propagação da pílula anticoncepcional. O Brasil transitava lenta e gradualmente para a democracia após o regime militar. O andar de Macabéa em direção ao futuro é uma pisada incerta e desatenta. Há a expectativa de que algo seja modificado em sua vida e é este brilho de esperança que ofusca sua visão, tornando-a desatenta em seu diminuto caminhar.

Quando fazemos esse contraponto, nesse quesito de sexualidade, Glória é dotada de uma percepção sexual mais abrangente, pois participa desse “desenvolvimento”, dessa liberdade sexual. Já Macabéa é, como já comentado, o oposto e é carregada de uma inocência inerente à imagem da mulher virgem dentro deste atraso.

A personagem Glória fala acerca de seus amores e frustrações amorosas. Nela há cor e movimento, ela gosta de comer bem, come carne, tem viço e poder de convencimento, sabe persuadir. Em contraposição, Macabéa é uma jovem desbotada, que come cachorro-quente e toma coca-cola. É desajeitada e vive como se fosse culpada por ser quem é e como é. Em seu trabalho, sempre pede desculpas por seu jeito descuidado, dando claros sinais de que ela, na verdade, se desculpa por sua existência descabida onde os fracos não têm vez. Mal sabe ela que sua passagem é célere, reduzida ao minimalismo extremo.

Sua vida é monótona. Aos domingos ela pinta as unhas de esmalte vermelho, esta cor pode ser explicada pela psicologia das cores, estudo que mostra a forma como nosso cérebro identifica e transforma as cores em sensações. Ela gosta de andar de metrô aos domingos, sendo estes passeios propícios para que ela

veja e admire os homens que utilizam esse transporte. Seu sonho é casar, modelo que tem como base um ideal de família nuclear como sustentação de relação de afeto, observa-se isso quando ela passa por uma loja e fica estática admirando uma manequim trajando um vestido de noiva.

Ela conhece um homem, Olímpico de Jesus, e passam a se encontrar no parque botânico da cidade. Ele, metalúrgico, natural de Cajazeiras, na Paraíba. Temos aqui outro nordestino, conterrâneo de Macabéa, cuja aspiração está em ser deputado. Há o ideal do amor romântico, Macabéa deseja ter um relacionamento, bem como sua colega de trabalho, Glória. O passeio do casal era comumente composto de programas gratuitos, como ir à praça e parques para conversar, pois Olímpico não quer ter despesas com a jovem.

Olímpico, diferente de Macabéa, já está “contaminado” com as idiosincrasias do sudeste desenvolvido. Sua aspiração a deputado sugere exatamente como o nordestino migrante vê a cidade grande: com a riqueza e o poder de um parlamentar, com o sonho de não ter mais que trabalhar sem ser reconhecido. Se for possível, enganar alguns, roubar (como ele o faz), mas em busca de uma vida digna. Aqui ele se encontra tão estrangeiro como Macabéa: o sonho de estar num lugar e ser reconhecido como humano.

Assim como Alice no país das maravilhas, Macabéa é uma jovem em busca de um rumo, mas sem rapidez no andar, pois a monotonia é sua companheira. Havendo nela o sentimento de perdição no rosto. Seu vocabulário não é prolixo, não compreende determinadas palavras ditas por Olímpico, no entanto ela tem capacidade de escuta. E apesar disso, tem o sonho de ser

artista de cinema.

Numa cidade tomada pelo desejo de crescimento, Macabéa se sente acuada por todos ao redor. Sua figura é sempre acometida por uma coriza que faz com que ela use aspirina de forma constante. Não há uma história e Macabéa é a anti-heroína; anti-personagem, identificação com a realidade.

A vida na grande cidade é uma prova para quem sai de um interior nordestino. A solidão é vivenciada, apesar de Macabéa dividir um quarto com outras jovens. E essa mulher só quer ter uma vida normal, há um desejo de aprender, de se adequar ao meio, mas ela ainda é muito nova e ingênua para perceber a maldade alheia exposta na forma como a tratam. Ela está em um trabalho ganhando o mínimo para se manter e namora com um homem que a trata de maneira inferior, com ofensas simuladas de sinceridade. Ele se sente superior, mesmo quando ela, na sua ignorância, é mais sábia que ele. Vemos isso nos encontros deles no jardim zoológico ou quando ele decide deixar Macabéa para se relacionar com Glória.

Destarte, “A Hora da Estrela” aborda questões filosóficas e existenciais, especialmente por meio dos diálogos entre Macabéa e Olímpico. A produção audiovisual suscita reflexões acerca das consequências das escolhas humanas e a aleatoriedade. Macabéa, em sua singeleza e vulnerabilidade, representa uma espécie de despreensão, sendo subjugada por aqueles que a cercam. Esses diálogos, por sua vez, mostram como essas personagens são tão próximas e tão distantes entre elas, suscitando as contradições de quem precisa se ajustar ao mundo real e cruel.

Entremeada pelo desejo de se relacionar, aconselhada por Glória, ela recorre ao ocultismo, e vai à cartomante Mada-

me Carlota, interpretada por Fernanda Montenegro, que professa uma revelação que irá mudar sua vida de modo definitivo, dando à jovem a esperança de se casar com um homem estrangeiro e rico. Macabéa, então, espera o futuro brilhante, o brilho breve da estrela.

Ao som de “O Danúbio Azul”, seu transpasse é iminente e, enquanto espectadores, somos conduzidos para a existência no seu momento derradeiro. A valsa de composição do austríaco Johann Strauss II, constantemente tocada em bailes de gala e casamentos, foi a escolhida para o desenlace de Macabéa. Seu fim, na obra fílmica, não tem testemunhas e seu corpo é mostrado de forma fragmentada. A vida é breve tal qual a passagem de um meteoro pelo planeta. Como uma estrela cadente, a quem deve-se fazer um pedido, sua passagem é moldada na brevidade.

A Hora da Estrela é um filme que nos fala sobre a brevidade da vida, sobre a sede de viver, mas com hora certa para pegar o próximo ônibus. A trama e personagem nos comovem. Um dos pontos fortes do filme é a atuação de Marcélia Cartaxo, através da qual ganhou ascensão e cativou o país, atuando em “Césio 137 – O Pesadelo de Goiânia” (1990), escrito e dirigido por Roberto Pires; “Madame Satã” (2002), de Karin Aïnouz e “A Mãe” (2022), direção de Cristiano Burlan. Atuou também na minissérie “Cangaço Novo” (2023), direção de Fábio Mendonça e Aly Muritiba.

O primeiro longa-metragem de Suzana Amaral foi um marco e recebeu diversas indicações e conquistou dez prêmios no Festival de Brasília de 1985, entre os quais de melhor filme e melhor atriz. Em fevereiro do ano seguinte, o Festival de Berlim deu a Cartaxo, o Urso de Prata de melhor atriz, de Havana

(1986) e em Aveiros, Portugal (1988).

Para Suzana Amaral, o povo brasileiro era anti-herói, isso na década de 1970. Evidencia que Macabéa tem a cara do Brasil (é a metáfora do Brasil), pós-regime militar. O filme tem estrutura dramática cinematográfica na qual a personagem Macabéa desabrocha, expande, diferente da obra literária. Há preocupação com o subtexto da história, o que está por trás das palavras. Cartaxo atua de maneira orgânica, com movimentos comedidos, embora tenha vindo do Teatro. A direção de Amaral é Socrática, não dá direção ao ator, permite que a atriz mostre como melhor pode executar seu papel.

Duas mulheres são os grandes destaques do filme: a diretora Suzana Amaral e a atriz Marcélia Cartaxo. Amaral realizou mais de cinquenta documentários para a Televisão, sendo diretora e roteirista de outros dois longas (Uma vida em segredo, de 2001; e Hotel Atlântico, de 2009). Estudou Cinema na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, em 1968, foi crítica de cinema, professora, e tem atuação internacional como consultora de roteiros de projetos de filmes de longa-metragem.

Marcélia Cartaxo estava no começo da década de 1980 atuando com sua trupe na peça teatral Beijo de estrada (de Cajazeiras, Paraíba), um texto original de Eliezer Filho. Viajando pelo Brasil participando do “Projeto Mambembão”, em circulação em São Paulo, foi vista por Suzana que a convidou para ser sua protagonista. Suzana a dirigiu por meio de cartas que enviava para Marcélia durante oito meses e lhe deu o livro de Clarice Lispector para que Cartaxo fizesse a leitura e estudasse a obra, e pediu que ela observasse as “Macabéas” em seu entorno.

No longa-metragem não há a presença do personagem

Rodrigo S.M, como há na obra literária. Enquanto diretora, que se constrói como narradora da história, Amaral transmuta a obra, recria, e acredita que o roteiro não tem que ser refém do livro. Ela precisa que a intérprete esteja cheia do clima para a ação onde a mágica do cinema se realiza. Suzana se sentia uma Macabéa em Nova Iorque, onde morou para estudar cinema.

A obra cinematográfica tem a trama com a personagem central: Macabéa, uma imigrante nordestina tentando assumir sua trajetória no sudeste. Temos um retrato de um país advindo de um projeto de desconstrução político-social, de uma complexidade geográfica que traduz muitas das personagens que vivem nos lugares “desenvolvidos”. De pessoas deslocadas de seus lugares, dentro de um mesmo país, o que é peculiar aqueles que têm proporções continentais.

Todas essas questões, desde sexualidade, imigração, identidade e feminismo, se apresentam na construção de Macabéa. Mesmo a obra destoando do livro, sua fonte, não é menos complexa. É uma adaptação, ora mais acessível para tratar de questões tão fulcrais sobre momentos históricos, políticos e da identidade do povo brasileiro. Macabéa é o retrato do Brasil, que se apresenta múltiplo em suas facetas e seus problemas.

REFERÊNCIAS

BUENO, Rita Cássia Pereira; RIBEIRO, Paulo Rennes Marçal. **História da educação sexual no Brasil:** apontamentos para reflexão. Disponível em: <<https://www.rbsh.org.br/revista-sbrash/article/view/41>> . Acesso em: 22 set. 2024.

CINEMATECA Brasileira. **A hora da estrela.** Disponível em: <<https://cinemateca.org.br/filmes/a-hora-da-estrela/>> . Acesso em: 22 set. 2024.

CPCB. **A hora da estrela.** Disponível em: <<http://www.cpcb.org.br/realizacoes/restauracoes/a-hora-da-estrela/>> . Acesso em: 22 set. 2024.

DOPPENSCHIMITT, Elen. **O Fator Político em Hotel Atlântico** - Suzana Amaral. In: LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila V. Mulheres Atrás das Câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

DW. **1867: Primeira execução pública da valsa Danúbio Azul.** Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/1867-primeira-execu%C3%A7%C3%A3o-p%C3%BAblica-da-valsa-dan%C3%BAbio-azul/a-442274>> . Acesso em: 22 set. 2024.

ELIEZER Rolim. **Paraíba Criativa.** Disponível em: <<https://paraibacriativa.com.br/artista/eliezer-rolim/>> . Acesso em: 22 set. 2024.

JORNAL DE BRASÍLIA. **A hora da estrela:** filme que adapta Clarice Lispector volta restaurado aos cinemas. Disponível em: <<https://jornaldebrasilia.com.br/entretenimento/cinema-clica-brasilia/a-hora-da-estrela-filme-que-adapta-clarice-lispector-volta-restaurado-aos-cinemas/>> . Acesso em: 22 set. 2024.

MAXWELL, PUC-Rio. **Contextualização sócio-histórica:** Breve estudo sobre as migrações nordestinas no Brasil. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/13349/13349_3.PDF> . Acesso em: 22 set. 2024.

MIRANDA SILVA, E. **A hora da estrela e suas adaptações:** Cinema, televisão e literatura entre realismo e reflexividade. Revista ALCEU, v. 21, n. 44, p. 243–256, 2021. DOI: <<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v21.ed44.2021.250>> .

O ESPAÇO PÚBLICO. **São Paulo no filme A hora da estrela.** Disponível em: <<https://oespacompublico.com.br/2017/05/23/sao-paulo-no-filme-a-hora-da-estrela/>> . Acesso em: 22 set. 2024.

REVISTA ANPUH. **A transição para a abertura política no Brasil, sob a sujeição dos militares (1974-1985).** Disponível em: <https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1563887156_ARQUIVO_artigocorrigidoanpuhPE.pdf> . Acesso em: 22 set. 2024.

REVISTA A TERRA É REDONDA. **A hora da estrela:** trinta e nove anos depois. Disponível em: <<https://aterraeredonda.com.br/a-hora-da-estrela-trinta-e-nove-anos-depois/>> . Acesso em: 22 set. 2024.

SEADE. **Análise socioeconômica e demográfica de A hora da estrela.** Disponível em: <http://produtos.seade.gov.br/produtos/spp/v03n03/v03n03_11.pdf> . Acesso em: 22

set. 2024.

YOUTUBE. **Macabéa de “A Hora da Estrela” reimaginada por Conceição Evaristo** - Clarice Lispector no cinema. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v-vbAKts8bIs>> . Acesso em: 22 set. 2024.

YOUTUBE. **Sala de Cinema:** Suzana Amaral. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7ufMQN5e7n4>> . Acesso em: 22 set. 2024.

YOUTUBE. **UERJ Vídeo:** A Hora da Estrela debate com Suzana Amaral. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QGGHpQ-41a4>> . Acesso em: 22 set. 2024.

10. “ZUZU ANGEL”: A LUTA MATERNA NA DITADURA EMPRESARIAL-MILITAR BRASILEIRA (1964-1985)

Diogo Márcio Gonçalves dos Santos³²

10.1 Contextualização da obra

O cinema brasileiro possui uma variedade de produções que retratam a historiografia brasileira. Dentre as diversas conjunturas do nosso país apresentadas na sétima arte, o contexto da Ditadura Empresarial-Militar (1964-1985)³³ possui várias obras que nos possibilitam dimensionar a realidade (violenta) da época. O filme “Zuzu Angel”, lançado em 2006, pelo diretor Sérgio Rezende, constitui um desses materiais.

Segundo Sérgio Rezende (2006), “Zuzu Angel” é sua quinta obra³⁴ inspirada em personagens reais, mas a primei-

32 Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Serviço Social pela Universidade Federal de Alagoas (Ufal).

33 Esse contexto foi tema do documentário “Que bom te ver viva”, assistido pelo Cine Clube Quarentena no dia 2 de setembro de 2020. Eu, juntamente com Christiane Batista, elaborei uma publicação dessa obra, intitulada “Que bom te ver viva: a luta e a resistência das mulheres contra o regime ditatorial empresarial-militar brasileiro (1964-1985)”, que pode ser acessada pelo *link*: <https://phillosacademy.com/elegia-ensaios-sobre-cinema>.

34 Anteriormente, Sérgio Rezende retratou Tenório Cavalcanti, no filme “O homem da capa preta”, em 1986; Carlos Lamarca, na obra “Lamarca”, em 1994; Conselheiro, na película “Guerra de Canudos”, em 1997; e Mauá, na produção cinematográfica “Mauá, o imperador e o rei”, em 1986 (Rezende,

ra história feminina brasileira retratada por ele nas telonas. Os materiais utilizados para a elaboração dessa obra foram: o livro escrito Virgínia Valli, “Eu, Zuzu Angel, procuro meu filho” e os diálogos com os familiares, a equipe de funcionários e o círculo de amizade de Zuzu Angel. A história retrata o período de cinco anos, da morte de Stuart Angel, em maio de 1971, ao assassinato de Zuleika na saída do túnel no Rio de Janeiro, em abril de 1976.

O diretor do filme destaca que contar a história de um personagem real não é tão fácil como parece, pois diferentemente de um personagem de ficção, ele pode ter a liberdade criativa a partir da sua imaginação (Rezende, 2006).

É certo que personagens reais nos indicam uma trajetória, muitas vezes nos propõem um começo e um fim. Mas não facilitam a vida do escritor, frequentemente o levam à exasperação criativa. Não há cópia possível, não há cenas prontas, não há espaço num filme de 100 minutos para abarcar as dezenas de anos de vida dos personagens. Não há pesquisa bem feita que reconstitua momentos íntimos, hesitações, humores, sentimentos passageiros, memórias, medos, desejos, todas essas coisas sem as quais não se faz um filme. Eu digo sempre, com o risco de ser mal compreendido, que fazer um filme sobre um personagem real é inventar mentiras para contar a verdade. Mentira no sentido de que muitas das cenas que escrevemos e filmamos nunca aconteceram de fato, mas é com essas “mentiras” poéticas que buscamos revelar a “verdade” dos retratados (Rezende, 2006, p. 11-12).

Diante dessa perspectiva criativa, a proposta cinematográfica elaborada por Sérgio Rezende estabelece uma relação do passado, sobretudo pelas memórias de Zuzu em diferentes contextos que foram vivenciados na presença de Stuart, com o presente. Este apresenta o processo da luta de uma mãe para obter resposta(s) sobre o desaparecimento/morte de seu filho. O recurso utilizado pelo diretor para a execução do referido processo são os *flashbacks* em diferentes momentos da obra.

O início do filme apresenta cenas da repressão, do poder bélico e das lutas travadas por aqueles que eram considerados inimigos da ordem social imposta pela Ditadura Empresarial-Militar. O vermelho é a cor escolhida para expor o elenco artístico, possibilitando associá-lo com o seu significado, que representa a guerra e o sangue. Já o recurso sonoro utilizado foi a música “Dê um rolê”, lançada pela banda Novos Baianos, em 1971, que traz uma reflexão sobre a existência individual. O audiovisual usado funciona como um prelúdio da história que será contada por Sérgio Rezende.

Nos momentos finais, a música “Apesar de você”, composta e interpretada por Chico Buarque, amigo de Zuzu Angel, lançada em 1970, é um hino de esperança diante da tragédia. Ao surgir o letrreiro final, uma nova música de Chico Buarque é tocada: “Angélica”, para homenagear Zuleika.

10.2 Tecidos, linhas e agulhas

Zuleika de Souza Netto nasceu no dia 5 de julho de 1923, na cidade de Curvelo, Minas Gerais (MG). Ela e seus pais (Francisca Gomes Netto e Pedro Netto) mudaram-se, ainda jovens, para Belo Horizonte (MG). Zuleika demonstrava ter interesse

pelo universo da moda desde criança e fazia roupas para familiares e amigos (Bissoto, 2015; Mattos, 2023).

No contexto da década de 1940, Zuleika conheceu o estadunidense Norman Angel Jones, quando ele esteve no Brasil para prestar serviço ao governo dos EUA (comprar cristais de rocha). O primeiro contato entre eles deu-se na casa do tio de Zuleika, pois esse familiar era uma espécie de intermediário dos cristais. O casamento entre eles ocorreu em 1943. Em decorrência disso, ela adotou o nome de casada: Zuleika Angel Jones (Bissoto, 2015; Andrade, 2009).

Depois do casamento, Zuleika e Norman foram morar em 1946 em Salvador (BA), onde tiveram seu primeiro filho, Stuart Angel Jones. No ano seguinte, 1947, a família se mudou para o Rio de Janeiro (RJ), à época capital federal brasileira, onde nasceram as outras duas filhas do casal, Ana Cristina e Hildegard Beatriz. A separação entre eles ocorreu em 1960, e o desquite aconteceu anos depois, em 1970 (Andrade, 2009).

A clientela inicial de Zuleika conheceu-a como Zuzu Saias, porque ela produzia roupas sob encomenda e desenvolveu uma linha de peças prontas. Esse trabalho era realizado em casa, de forma artesanal e em pequena escala. Ela contratou duas ajudantes de costura para atender à demanda da sua clientela. O foco inicial era a comercialização de saias, mas a aceitação da sua produção fez com que dispusesse de outros itens na vitrine, como um conjunto completo de roupas e acessórios (Andrade, 2009).

Além da ampliação da produção e do aumento da clientela, deu-se a substituição do nome artístico de Zuzu Saias para Zuzu Angel. A utilização do sobrenome de “Angel” permaneceu

após a separação de Norman. Essa marca era frequentemente associada ao desenho de anjo (Andrade, 2009), permitindo fortalecer esse novo momento da sua carreira profissional.

Uma parte da clientela de Zuzu Angel era composta por pessoas da alta sociedade. Um dos principais fatores para que isso ocorresse foi o presidente Juscelino Kubitschek (JK), que ao assumir a presidência do Brasil (1956-1961) mudou-se de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro. JK levou consigo amigos e contemporâneos para trabalhar na sua gestão. A esposa do tio que trabalhava com cristais era uma grande amiga de Sarah Kubitschek, esposa de JK (Andrade, 2009). A partir dessa relação e da pouca diversificação da moda brasileira, porque a produção era uma reprodução do sucesso no exterior, Zuzu conseguiu se aproximar de Sarah e de outras pessoas da elite brasileira (Mattos, 2023).

A estilista Zuzu Angel conquistou também clientes internacionais, com destaque para as atrizes estadunidenses Kim Novak e Joan Crawford. Ela desenvolveu um relacionamento profissional e de amizade com as atrizes mencionadas (Andrade, 2009). Além disso, Zuzu foi convidada por Bergdorf Goodman para apresentar um desfile em Nova Iorque, onde expôs peças inspiradas no cangaço brasileiro. A estilista passou a ser aclamada por brasileiros e estrangeiros (Mattos, 2023).

Zuzu Angel, mesmo dentro de um contexto sexista, assumiu diversos papéis sociais: de estilista, de chefe de família e de empresária. A designer fazia parte do “Concil of Women”, onde militava pela libertação social da mulher, sem medo das convenções sociais a ela impostas. Em suas peças, a estilista colocava em práti-

ca a libertação feminina, com saias mais curtas que as convencionais, roupas que dispensavam o uso do sutiã e modelos de blusas que mostravam a barriga (Mattos, 2023, p. 18).

Com o decorrer do tempo, Zuzu Angel foi adquirindo mais conhecimento e ampliando a sua clientela. Obteve reconhecimento midiático e participou de atividades e ações do universo da moda, tanto dentro quanto fora do território brasileiro. As roupas criadas e produzidas deixaram um legado para diferentes gerações, tornando sua marca um símbolo da brasilidade. No entanto, novos desafios surgiram na vida profissional e pessoal, devido aos acontecimentos da década de 1960.

O Golpe de 1964 instituiu um novo cenário na realidade brasileira. Essa reação conservadora provocou um revés na frágil democracia do nosso país. O movimento triunfante, formado por uma ampla composição de forças sociopolíticas, instituiu um cenário excludente e violento. Os atores sociais envolvidos nesse Golpe não tinham nenhum compromisso com as retóricas que justificaram esse processo (Segatto, 2014).

As forças políticas que estavam no comando da Ditadura Empresarial-Militar buscaram legitimar o processo em curso como se fora uma “revolução”, apresentando-a como uma ruptura, como algo novo. A essência do regime é mistificada sob o lema da segurança e do desenvolvimento, embora seu verdadeiro intuito fosse a ordem. As primeiras medidas foram a suspensão de direitos políticos, a cassação de mandatos, o enfrentamento dos sindicatos e outras formas de organizações, a exemplo da União Nacional dos Estudantes (UNE), os inquéritos realizados pelo braço armado do Estado e as diferentes formas de violência,

como perseguições, assassinato e tortura (Segatto, 2014).

A Doutrina de Segurança Nacional se assentava na tese de que o inimigo da Pátria não era mais externo, e sim interno. Não se tratava mais de preparar o Brasil para uma guerra tradicional, de um Estado contra outro. O inimigo poderia estar em qualquer parte, dentro do próprio país, ser um nacional. Para enfrentar esse novo desafio, era urgente estruturar um novo aparato repressivo. Diferentes conceituações de guerra – guerra psicológica adversa, guerra interna, guerra subversiva – foram utilizadas para a submissão dos presos políticos a julgamentos pela Justiça Militar (Brasil, 2007, p. 22).

O braço armado do Estado preparou-se para o enfrentamento nesse cenário. No período entre 1969 e 1976, a estrutura repressiva apresentou o formato de uma ampla pirâmide, com as câmeras de interrogatório sendo a base e o Conselho de Segurança Nacional, o vértice. A Operação Bandeirante (Oban), realizada em São Paulo em 1969, foi uma operação piloto que respondeu a uma demanda de integração entre os organismos da repressão: o Exército, a Marinha, a Aeronáutica, a Policial Federal e as polícias estaduais (Brasil, 2007).

A experiência da Oban foi aprovada pelo regime, que buscou estender esse formato de articulação dos organismos de repressão para todas as unidades federativas. O Destacamento de Operações de Informações e o Centro de Operações de Defesa Interna (Doi-Codi) surgiu sob a tutela do Exército e englobava as três forças armadas. A referida estrutura assumiu o principal posto de repressão do país e contou com orçamento próprio.

Contudo, os Departamentos de Ordem Política e Social (Dops), as delegacias regionais da Política Federal, o Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica (Cisa) e o Centro de Informações da Marinha (Cenimar) realizavam ações repressivas independentes, mediante prisão, tortura e assassinato de opositores (Brasil, 2007).

Ao longo do tempo em que vigorou a Ditadura Empresarial-Militar, a sociedade brasileira não deixou de manifestar seu sentimento de oposição, em nenhum momento, por meio dos mais diversos canais e com diferentes níveis de força (Brasil, 2007). Essas organizações sociais tiveram perspectivas diversas sobre o processo de enfrentamento ao regime, com conflitos internos em decorrência das estratégias de ações e demais fatores, a exemplo do Partido Comunista Brasileiro (PCB) (Athaydes, 2016).

A insatisfação de setores ligados ao PCB explicitou-se através de críticas à linha política do Comitê Central do referido partido, implicando a separação e a independência dessas organizações. As Dissidências Universitárias ocorreram entre 1965 e 1968, compostas majoritariamente por estudantes, a exemplo da Dissidência Universitária da Guanabara (DI-GB), que se tornou o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) em 1969. Entre os documentos norteadores das táticas e estratégias revolucionárias, juntamente com a visão da MR-8 acerca da conjuntura nacional e das propostas políticas, destaca-se a “Linha política”, de abril de 1969, e a “Orientação para a prática”, de janeiro de 1971 (Athaydes, 2016).

A organização do MR-8 iniciou sua atuação exclusivamente com estudantes do Rio. Do fim de 1969 ao início de

1970, o MR-8 estabeleceu-se em outros locais, a exemplo da Bahia (Brasil, 2007). Visando ampliar sua atuação em mais estados brasileiros, o MR-8 realizou o sequestro do embaixador estadunidense Charles Elbrick, em setembro de 1969, o que resultou na intensificação da repressão pelo aparato militar do regime ditatorial. Houve perdas significativas do seu quadro de militantes e impasses na sua atuação que levaram a repensar os caminhos dessa organização (Athaydes, 2016).

Stuart Angel, filho de Zuzu Angel e estudante do curso de economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), foi uma das vítimas dos quadros do MR-8 durante a Ditadura Empresarial-Militar. Conforme os documentos dos órgãos de segurança (Brasil, 2007), ele integrava o MR-8 desde a época do DI-GB e passou a integrar a direção geral em meados de 1969, em conjunto com Daniel Aarão Reis e Franklin de Souza Martins. Ele também era apontado como participante de diversas atividades armadas. A força de segurança buscava chegar até Carlos Lamarca, integrante recente dessa organização, por intermédio de Stuart.

Por conta disso, Zuzu Angel passou a travar uma batalha pessoal no contexto vivenciado no Brasil, colocando-se mais ativamente contra a Ditadura Empresarial-Militar. Definiu a busca por respostas sobre seu filho Stuart como objetivo de vida.

10.3 Bordando o plano de luta

*Me chamo Zuzu Angel.
Nasci em Curvelo, Minas Gerais.
Fui casada com o americano Norman Angel Jones,
com quem tive três filhos.*

*Quando me separei, já morando no Rio de Janeiro,
sustentei minha família costurando para fora.
Aos poucos, eu firmei um certo nome.
Em 1971, estava no auge da minha carreira profis-
sional.
O sucesso do desfile em Nova Iorque abriu meu
horizonte profissional.
Eu voltei para o RJ entusiasmada.
Todos os meus sonhos estavam acontecendo.
Eu tinha certeza que se conseguisse um bom finan-
ciamento poderia expandir os negócios e colocar a
minha moda no mundo inteiro.
Agendei reuniões, fiz contatos, mergulhei nesse
projeto.
Por outro lado, eu não tinha como me enganar, a
minha vida não era só alegria e sucesso.*

Uma das primeiras cenas do filme “Zuzu Angel” consiste nessa descrição realizada pela estilista, que se defrontou com o desaparecimento de Stuart. Ela convive com as memórias do seu filho, que são apresentadas através de *flashbacks*. As lembranças podem ser divididas entre aquelas que envolvem a convivência cotidiana, possibilitando que o espectador imagine a relação afetiva entre eles, a exemplo do período da infância, da competição esportiva e do casamento; e a participação e as implicações das lutas empreendidas por Stuart no MR-8, fazendo com que possamos dimensionar o grau do seu envolvimento como militante.

Além de expressar os diferentes sentimentos e emoções de uma mãe, essas memórias estabelecem uma relação com as narrativas do presente, permitindo uma imersão na construção narrativa apresentada pelo diretor Sérgio Rezende ao tempo que nos possibilita imaginar o sofrimento que Zuleika experimentou.

A busca por respostas sobre o desaparecimento de Stuart faz com que Zuzu busque de diferentes maneiras ser ouvida. O *status* social obtido com seu trabalho possibilita a Zuleika a convivência com pessoas que poderiam ajudá-la. Entre pessoas com notoriedade, Chico Buarque e Elke Maravilha são uma pequena parcela com que Zuzu pôde não apenas contar, mas ser escutada. Assim como Zuzu Angel, eles se confrontam com as dificuldades estabelecidas quando a Ditadura Empresarial-Militar foi imposta.

Por ser um estadunidense, Norman poderia ser uma pessoa importante na busca de resposta de Stuart, conseguindo mobilizar as autoridades dos EUA para um problema vivenciado pela perda de um filho que possuía dupla cidadania. Poderia... Zuleika descobre que isso não será possível ao visitá-lo. A luta dessa mãe soma-se à de outras mulheres que lutam, sem a participação paterna, para obter resposta(s) sobre o desaparecimento ou a morte de seus filhos, sobretudo aqueles que foram vítimas do braço armado do Estado.

A violência de Estado que era destinada a um determinado segmento da população se estendeu, na Ditadura Empresarial-Militar, aos diferentes estratos da sociedade. O inimigo não possuía uma definição de classe, gênero e/ou raça, como em outros contextos, porque a personificação do mal pode ser encontrada em qualquer corpo.

Em razão do envolvimento do Stuart com a militância, Zuzu conversou com diferentes integrantes da força policial e militar brasileira. Por um lado, ela parece ser menosprezada por esses agentes quando, em alguma medida, é questionada sobre a vida de seu filho, porque ele era considerado subversivo ou

terrorista, o que justificaria o que aconteceu. Por outro lado, os agentes negavam reiteradamente as práticas violentas que eram difundidas na época, como quando da visita dela a um homem preso na sede do Exército.

Em uma das sedes do Exército que Zuzu Angel visitou havia uma capela católica. A postura do padre durante a conversa com ela evidencia a utilização do discurso religioso e a conivência de setores católicos³⁵ para a manutenção da Ditadura Empresarial-Militar. Ele desmente as informações negativas sobre o regime e minimiza o processo de tortura. Além disso, ela se torna sabedora da participação de empresários e banqueiros no apoio ao regime ditatorial, o que a faz compreender que o problema é muito mais amplo de que a aparência sugeria.

Sabendo que não teria apoio religioso nem militar, a estilista buscou outras formas de ter seu pedido escutado. Tentou publicar uma mensagem fúnebre no jornal e enviou cartas para pessoas renomadas. Sem sucesso. Então, ela utilizou seu trabalho para expor a violência que Stuart sofreu. O desfile internacional de que participou foi usado para protestar através das peças³⁶ que retratavam o contexto adverso brasileiro. Ao final do desfile, apareceu vestida com uma roupa que remetia ao luto.

Depois do meu desfile em Nova Iorque, du-

35 Compreende-se que essa condição não é particular do catolicismo; existiram outros segmentos religiosos que contribuíram para a manutenção da Ditadura Empresarial-Militar.

36 Uma das peças mais conhecidas é o ‘vestido de protesto político’, bordado com referências à ditadura militar, como tanques de guerra, canhões, pássaros em gaiolas representando os jovens que foram presos, e anjos entristecidos (Mattos, 2023, p. 18).

rante dois anos, a minha vida congelou. Com a imprensa sob censura, minhas denúncias não eram ouvidas por ninguém.

Nesse clima de insegurança mantive minha filha Ana nos EUA. Hilder não quis ir, já estava trabalhando como atriz e jornalista.

Em 1973, nova tragédia, a viúva de meu filho, Sônia, foi presa quando voltou clandestina ao Brasil.

Antes de ser assassinada, ela levou choques, foi espancada, seviciada com um cassete e teve os seios arrancados.

Seu corpo também nunca foi entregue à família.

Confesso que desanimei diante de tanta violência e impunidade, mas continuei trabalhando.

E na criação encontrei forças para enfrentar minha dor.

Até que em 31 de dezembro de 1975, um fato novo me deu ânimo para continuar a minha luta.

Após saber da emboscada³⁷ e da tortura de que Stuart foi vítima, Zuzu obteve mais informações por intermédio de um militar que estava descontente com a falsa acusação que lhe foi imputada. A partir das conversas que ela teve com esse agente, soube da morte de seu filho e a da sua inconveniência, que a tor-

37 A manhã do dia 14 de maio de 1971 foi fatal. Stuart entrara inadvertidamente no cerco montado na avenida 28 de setembro, em Vila Isabel, zona norte do Rio de Janeiro. Foi detectado pelo esquema militar que abrangia vários quarteirões à sua volta. Se passasse pelo local dez minutos depois, escaparia de mais uma – o esquema estava sendo desmobilizado naquele momento. Stuart dirigia um fusca verde, usava calça verde-garrafa, camisa clara e um casaco bege. Preso, foi colocado no porta-malas de um Opala amarelo, com teto de vinil preto, e levado para a Base Aérea do Galeão, ficando no Cisa (Cabral; Lapa, 1979, p. 114-115).

naram uma ameaça. Essa situação resultou em perseguição e no grampeamento do seu telefone.

As informações obtidas fizeram Zuzu se autorresponsabilizar não apenas pela morte do filho, mas por outras situações por que ele passou durante a vida, das quais ela participara direta ou indiretamente. As cenas demonstram a dor que uma mãe sente nesse momento.

Ao adormecer, ela sonha com Stuart, num último momento partilhado entre eles. No sonho, ele tenta acalmar a mãe, retirando qualquer culpa que ela possa sentir pelas situações por que ele passara. Assim, é possível estabelecer a relação afetiva entre mãe e filho.

No dia seguinte, ela encontrou uma carta em que a mensagem deixada acalenta seu coração:

Você me pergunta se acredito em Deus.
 Eu te pergunto: que Deus?
 Tem sido minha missão te mostrar Deus no
 homem.
 Pois somente no homem Ele pode existir.
 Não há homem, pobre ou insignificante que
 pareça ser, que não tenha uma missão.
 Todo homem, por si só, influencia a natureza
 do futuro.
 Através de nossas vidas nós criamos ações que
 resultam na multiplicação de reações.
 Esse poder, que todos nós possuímos; esse
 poder de mudar o curso da história é o poder
 de Deus.
 Confrontado com essa responsabilidade
 divina, eu me curvo diante do deus dentro de
 mim.
 Assinado, Stuart Edgard Angel Jones.

Zuzu Angel continuou a lutar, mesmo sabendo que seu filho não mais estava vivo³⁸. A nova estratégia utilizada para ser ouvida foi contatar possíveis apoios externos que estavam no Brasil, como o integrante da Anistia Internacional e o secretário de Estado do governo dos EUA, Henry Kissinger, pelo fato de seu filho ter dupla cidadania. Suas ações tornaram-na cada vez mais uma inimiga dos militares que estavam no comando do Golpe.

Ciente daquilo que poderia acontecer, Zuzu Angel preparou algumas cartas que encaminhou para diferentes pessoas, incluindo Caetano Veloso. Os documentos retratam a ameaça à sua vida e quem eram os prováveis responsáveis.

Depois de algumas tentativas dos agentes militares de tirar a vida de Zuleika, ela morreu num acidente automobilístico no dia 14 de abril de 1976. A investigação na época apontou um acidente, visando retirar qualquer relação que pudesse em relação aos militares. Isso evidencia um procedimento bastante utilizado na época. A verdade sobre a morte de Zuzu apareceu 22 anos depois, após uma perícia solicitada pela Comissão de

38 Para o desaparecimento do corpo existem duas versões. A primeira é de que teria sido transportado por um helicóptero da Marinha para uma área militar localizada na restinga de Marambaia, na Barra de Guaratiba, próximo à zona rural do Rio, e jogado em alto-mar pelo mesmo helicóptero. Mas, de acordo com outras informações, o corpo de Stuart teria sido enterrado como indigente com o nome trocado, num cemitério de um subúrbio carioca, provavelmente Inhaúma.

Os responsáveis: os brigadeiros Burnier e Carlos Afonso Dellamora, o primeiro, chefe da Zona Aérea e, o segundo, comandante do Cisa; o tenente-coronel Abílio Alcântara, o tenente-coronel Muniz, o capitão Lúcio Barroso e o major Pena – todos do mesmo organismo; o capitão Alfredo Poeck – do Cenimar; Mário Borges e Jair Gonçalves da Mota – agentes do Dops (Cabal; Lapa, 1979, p. 115).

Mortos e Desaparecidos, ligada ao governo brasileiro, que apontou que a estilista fora assassinada.

Zuzu e Stuart foram duas de muitas vítimas da violência da Ditadura Empresarial-Militar. Após a morte deles, seus familiares e amigos conviveram com o sentimento de impunidade, já que os responsáveis não foram responsabilizados. Essa situação também é vivenciada por outras pessoas que tiveram alguém próximo torturado e assassinado nessa época; em alguns casos, não tiveram a oportunidade de realizar um enterro digno, pois os corpos não foram encontrados.

Zuleika integra um conjunto de mães que perderam seus filhos pela violência do Estado brasileiro. Ela nos mostra que a luta é a única alternativa viável para obter informações nesse contexto, tendo a palavra (escrita ou falada) e as peças de roupas do seu trabalho como recursos de ataque. O desgaste (físico e emocional) é inevitável, mas o amor por seu filho é muito maior.

Reviver essa e outras histórias torna-se importante diante de um contexto em que diferentes setores sociais brasileiros defendem e buscam retomar o cenário vivenciado na Ditadura Empresarial-Militar. A memória deve ser perpetuada a fim de que outras mães não precisem lutar por respostas sobre filhos desaparecidos e mortos num regime semelhante a esse. Isso não exclui a necessidade de se discutir e propor estratégias de enfrentamento à violência do Estado que é cometida no contexto “democrático”, que faz com que outras mulheres (a exemplo das Mães de Maio) precisem lutar por justiça contra o assassinato de seus filhos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Priscila. A marca do anjo: a trajetória de Zuzu Angel e o desenvolvimento da identidade visual de sua grife. **Iara – revista de moda, cultura e arte**, São Paulo, v. 2, n. 2, out./dez. 2009, p. 85-119.

ATHAYDES, Jefferson Godoy. **O Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8)**: da luta armada à luta pelas liberdades democráticas, 1969-1976. Monografia (Bacharel em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

BISSOTO, Carolina. Os 94 anos de Zuzu Angel. In: BISSOTO, Carolina. **Entre el pasado y futuro: Derechos Humanos, Justicia de Transición, Ditadura Militar**. 2015. Disponível em: <https://entrepasadoyelfuturo.wordpress.com/2015/06/06/os-94-anos-de-zuzu-angel/>. Acesso em 19 set. 2024.

BRASIL. SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS. COMISSÃO ESPECIAL SOBRE MORTOS E DESAPARECIDOS POLÍTICOS. **Direito à verdade e à memória**: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

CABRAL, Reinaldo; LAPA, Ronaldo. **Desaparecidos políticos**: prisões, sequestros, assassinatos. Rio de Janeiro: Edições Opção, 1979. Disponível em: <https://www.gov.br/memorias-reveladas/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes-1/Desapa->

[recidos.pdf](#). Acesso em 23 set. 2024.

MATTOS, Angelina Reis de. **A moda de protesto de Zuzu Angel**: como a estilista utilizou a moda para enfrentar a Ditadura Civil-Militar brasileira de 1964-1985. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE JUSTIÇA E MEMÓRIA, 1., Itaúna (MG). *Anais eletrônicos* [...], Itaúna (MG): Universidade de Itaúna, 2023. Disponível em: <http://site.conpedi.org.br/publicacoes/u22y8cdt/rb8yohn4/3nY9jfSS7e3SSjR7.pdf>. Acesso em 19 set. 2024.

REZENDE, Sérgio. **Zuzu Angel**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

SEGATTO, José Antonio. **Crise política e derrota da democracia**. In: VALLE, Maria Ribeiro do (Org.). *1964-2014: Golpe Militar, História, Memória e Direitos Humanos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, p. 41-62.

11. O BOTÃO DE PÉROLA: O NÃO LIMITE DA CRUELDADE NUMA DITADURA

Gorete Amorim³⁹

Todos somos regatos de uma só água.
Raúl Zurita

Na obra *Sentimento do Mundo: ensaios sobre cinema* (2022),⁴⁰ é possível encontrar ensaios de três filmes-documentários do cineasta Patricio Guzmán. Dois destes compõem sua última trilogia: “Nostalgia da Luz” (2010), de minha autoria, e a “A Cordilheira dos Sonhos” (2019), de Christiane Batista Araújo e Felipe da Silva Barbosa. Este ensaio sobre “O Botão de Pérola” (2015) completa a trilogia, tendo sido este o segundo filme-documentário a ser lançado pelo grande cineasta.

Já dissemos no ensaio sobre “Nostalgia da Luz” “que o comprometimento político, social e histórico de Guzmán [com o Chile] é perceptível na unidade encontrada entre [...] as obras que compõem a mais recente trilogia,” e certamente entre as demais obras. Nesta, o diretor, roteirista e narrador encontra, mais uma vez, uma forma extraordinária de reafirmar o compromisso com a memória do Chile, especialmente dos povos da Patagônia

39 Professora do curso de Pedagogia - UFAL Campus Arapiraca. Doutora em Educação Brasileira pela Universidade Federal do Ceará – UFC. Mestre em Educação Brasileira pela Universidade Federal de Alagoas.

40 Disponível em: <https://coletivoveredas.com.br/livrospdf/>. Acesso em: 20 set. 2024.

que viviam no mar e do mar, exterminados pelos colonizadores, bem como dos desaparecidos políticos na ditadura de Pinochet, torturados, mortos e lançados ao mar com um trilho de ferro amarrado ao tórax, para que a crueldade sem limite não flutuasse e chegasse à praia, ou seja, ao conhecimento do mundo.

Guzmán fez a escolha pelo cinema documentário, sobretudo para documentar a história do Chile, por crer que “um país sem memória é como uma família sem álbum de fotografia”. Em sua filmografia documental, os personagens são “pessoas comuns, [...] que a realidade entrega”. São indivíduos que conseguiram sobreviver à face mais cruel do sistema metabólico do capital, que extermina vidas e aniquila culturas sem escrúpulos, em função de sua própria reprodução.

“O botão de pérola” (2015)⁴¹ revela ao mundo mais um capítulo da história de presos políticos desaparecidos no Chile, durante a ditadura de Augusto Pinochet. O roteirista e diretor escolhe o elemento *água* não somente pela atração que declara por sua importância, cada vez que contempla as estrelas, mas por ser imprescindível à vida. A água é no documentário um personagem que também guarda memórias e pode contar muito sobre o que ocorreu no Chile, nos 16 anos de ditadura de Augusto Pinochet (1973-1990). Contraditoriamente, a ditadura fez da água sua aliada e transformou o mar em cemitério de

41 O documentário “O Botão de Pérola” foi vencedor do prêmio de Melhor Roteiro no Festival de Berlim em 2015, além de outras premiações. O filme dá continuidade ao processo iniciado com “Nostalgia da Luz” (2010), onde Guzmán aproximava a geografia chilena da ditadura militar do governo Pinochet. Em “Nostalgia da Luz”, mulheres buscavam seus mortos no deserto do Atacama. Em “O Botão de Pérola”, a busca por desaparecidos políticos ocorre no mar. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/evento/o-botao-de-perola-de-guzman-no-cineclub-da-aic/>.

presos políticos assassinados.

Em relação aos personagens humanos, Guzmán encontrou na realidade três dos poucos descendentes diretos dos primeiros habitantes da Patagônia: Martín G. Calderón, Cristina Calderón e Gabriela Paterito. Também encontrou Cláudio Mercado, arqueólogo, musicólogo, investigador e diretor de Área de Patrimonio Inmaterial del Museo Chileno de Arte Precolombino; Raúl Zurita, poeta chileno; Emma Malig, pintora e amiga de Guzmán; e Gabriel Salazar Vergara, historiador chileno.

O olhar crítico de Guzmán aparece desde as primeiras cenas. Espanta-nos o potencial de documentar períodos históricos cruéis de seu país, interagindo com pessoas de lugares sociais diferentes, que sentiram na pele a tirania de colonos e ditadores, de maneiras diferentes, sem particularizar a história de indivíduos, e tampouco de seu país.

Certamente a ditadura chilena não ocorreu da mesma forma da ditadura brasileira e de outras; existe uma particularidade no modo de ocorrer, no entanto, quando Guzmán narra os fatos ocorridos, aparece nitidamente a natureza universal da ditadura: seu caráter castrador de direitos humanos individuais, pela via do poder coercitivo do Estado, representado por um só indivíduo – no caso do Chile, pelo general Augusto Pinochet, que depôs o então presidente Salvador Allende.

A natureza universal da ditadura está alinhada à própria natureza do capital. As ditaduras ocorridas no continente americano, especialmente entre os anos de 1960 e 1980, responderam a uma demanda do capital nacional e internacional, predominantemente dos Estados Unidos. Era preciso construir o Estado Neoliberal, e o Chile foi o país escolhido pelos EUA para seu

advento, por meio do regime ditatorial de Pinochet.

O documentário é muito mais rico do que é possível imaginar; seu roteiro é incrível. É perceptível que Guzmán bebe do princípio ontológico da vida. Inicia o documentário apresentando imagens do elemento água; astrônomos, no lugar mais seco do mundo, fazem descobertas de sua existência em quase todo o cosmos. A água é apresentada como elemento presente e indispensável em qualquer dimensão universal. “Na terra e fora dela, a água é básica para que exista vida” (Guzmán). Mesmo no deserto do Atacama (Chile), considerado o mais seco da Terra, foi encontrada uma gota de água num bloco de quartzo datado de 3 mil anos de idade.

A centralidade da água no documentário reflete também a atração que o cineasta tem por este elemento. Assim, afirma poeticamente: “Olhando as estrelas, sou atraído pela importância da água. Parece que a água veio do espaço exterior e que a vida nos chegou pelos cometas, que formaram os mares”.

É a partir desse princípio da vida que Guzmán situa a “fronteira mais extensa do Chile. Esta forma um estuário que se chama Patagônia Ocidental. Aqui a Cordilheira dos Andes se afunda e reaparece em milhares de ilhas. É um lugar sem tempo. Um arquipélago de chuva”. Guzmán dedica quase a metade do tempo do documentário a incríveis registros fotográficos, dados históricos e relatos de três, dos últimos vinte descendentes diretos, dos primeiros habitantes da Patagônia.

O diretor-narrador destaca que:

Antes da chegada do homem branco, os primeiros habitantes da Patagônia viviam em comunhão com o cosmos [...]. Viajavam pela

água. Viviam submersos em água. Comiam o que a água proporcionava. Chegaram há 10 mil anos. Eram nômades da água. Viviam em clãs que se moviam pelos fiordes. Viajavam de ilha em ilha. Cada família tinha um fogo que ardia no centro da canoa.

Eram cinco povos: Kawésqar, Selk’nam, Aoniken, Haush e Yamana. Todos viviam do mar. Em depoimento, Martín G. Calderón, um dos descendentes diretos, observa: “Eu cresci no mar [...]. No momento, estamos completamente restritos e não podemos, quase, usar o mar [...]. A Marinha exige muito de nós para podermos usar o mar”.

Considera a embarcação que os povos originários fabricavam para viver como nômades no mar, de ilha em ilha, como pequena e inadequada. Esta é a natureza do Estado alinhado aos interesses do grande capital: criar padrões comerciais lucrativos, entre estes, o padrão de embarcações adequadas ao mar. No século 19, segundo Guzmán, “calcula-se que havia 8 mil pessoas com trezentas canoas, que se moviam nesse imenso arquipélago”.

Guzmán pergunta a Gabriela Paterito: “Gabriela, você se sente chilena?” “Não.” “Como se sente?” “Kawesqar”. Gabriela fala fluentemente a língua de seu povo originário. Guarda lembranças incríveis da relação de seu povo com o mar. “Os indígenas da Patagônia foram o primeiro e único povo marítimo do Chile. Nós, chilenos de hoje, temos perdido essa intimidade com o mar”, afirma o narrador.

Após os quase quarenta minutos iniciais, o documentário segue com outros personagens. A amiga pintora Emma Malig o

surpreende com o desenrolar de um rolo de papelão que expõe o mapa do Chile. Uma obra que representa algo novo para Guzmán, pois a escola sempre lhe apresentou o mapa do país por região. A imagem da totalidade não havia sido registrada na memória. Memória é um termo precioso para o documentarista.

Retomando a relação do Chile com o mar, o documentário nos surpreende quando atesta que um país com 4.200 quilômetros de costa ignorou a relação com o oceano Pacífico, o maior de todos. “Ao contrário dos astrônomos e dos indígenas...”.

Ao se referir aos indígenas, o antropólogo Claudio Mercado revela a crença indígena de que tudo está vivo, independentemente de ser constituído de matéria orgânica ou inorgânica, como a pedra, por exemplo. Fotografias antigas revelam que a relação dos indígenas com as coisas da Terra, e especialmente do universo, foram registradas em forma de desenhos em seu próprio corpo. Havia, evidentemente, um alto teor místico na forma de se relacionar com o planeta e com o universo. Os grupos não representavam classes; o mar era uma fonte de vida para todos.

Nas palavras do poeta chileno Raúl Zurita, Guzmán nos apresenta mais um pouco da história indígena, praticamente dizimada no Chile a partir de 1883, quando chegaram os colonos, os caçadores de ouro, os militares, os policiais, os boiadeiros e os missionários católicos. O poeta compara a invasão colonizadora com um eclipse no mundo indígena, depois de conviver séculos com a água e as estrelas.

Da mesma forma que ocorreu no Brasil e em outros países da América, ocorreu no Chile, com ilimitada crueldade.

Eles [os colonizadores] tiraram suas crenças, sua língua e suas canoas. Vestiram-nos com roupas usadas que vinham contaminadas com os micróbios da civilização. A maioria ficou doente e morreu em menos de cinquenta anos; outros se tornaram presas dos chamados caçadores de índios. Os fazendeiros pagavam uma libra por cada testículo de homem, uma libra por cada seio de mulher e meia libra por cada orelha de menino (Guzmán).

No Chile, já no século 16, os colonos classificaram os índios da Patagônia como monstros selvagens gigantes. Por interesses puramente mercantis, cinco etnias foram praticamente dizimadas de forma genocida. Essa história nunca foi contada aos chilenos; o que Guzmán faz é muito mais do que documentar a história do Chile: é tornar visível o que os dominadores quiseram invisibilizar. Desses povos foram encontrados apenas alguns registros fotográficos, realizados por Paz Errázuriz, considerada por Guzmán como uma grande fotógrafa de Santiago. Foi por meio do olho sensível dessa fotógrafa que o cineasta viu pela primeira vez o rosto de Gabriela e de outros sobreviventes da Patagônia.

Um fato interessantíssimo narrado por Guzmán é a relação entre sua realidade e a vivida por Gabriela, no mesmo país e período histórico:

Na mesma época que Gabriela fez sua viagem de mil quilômetros e nadava embaixo do mar, eu estava na escola e vivia na costa. Nós, alunos, não conhecíamos nada do povo do Sul. Entre Gabriela e eu havia vários séculos de distância. Naqueles anos, eu preferia ler novelas

de Júlio Verne. Nem sequer conhecia o único nativo que havia deixado sua marca na história. Seu nome é Jemy Button. Foi bem tarde que conheci sua vida. A aventura de Jemy Button me pareceu uma lenda quando eu a li pela primeira vez. Mas é uma história de verdade.

Guzmán conta a história de Jemy Button, um nativo que no início do século XIX aceitou subir a bordo de um navio inglês em troca de um botão de pérola. Por isso os ingleses o chamam de Jemy Button. Após passar um ano entre os civilizados, num planeta desconhecido, milhares de anos no futuro, foi trazido de volta à vida nativa pelo mesmo capitão que o levou. Quando pôs os pés em sua terra novamente, se desfez de roupas e artefatos ingleses, deixou crescer o cabelo, mas nunca mais voltou a ser o mesmo. Para Guzmán, “a partir desse momento, começou o fim do povo do Sul. Os mapas de FitzRoy abriram as portas aos colonos”.

Por um botão de pérola, “durante 150 anos, um grupo de homens brancos governou com mão firme um país silencioso. A Revolução de Salvador Allende rompeu com esse silêncio [...]. Mas a liberdade durou pouco”. Essa é a parte da história que Guzmán já documentou muito bem em “A Batalha do Chile”;⁴² o governo de Allende foi aniquilado por um golpe financiado pelos Estados Unidos.

Que relação pode haver entre o botão de pérola que abriu as portas da Patagônia para os colonizadores e a brutal ditadura de Augusto Pinochet? O que um botão pode revelar de

uma história invisível? Qual a relação entre a história dos índios e a das vítimas da ditadura?

São perguntas que surgiram quando assistimos ao filme pela primeira vez. Esse é um tipo de filme-documentário que, sugerimos, deve ser assistido mais de uma vez. É estarrecedor sabermos que não houve limite para a crueldade na ditadura chilena, como, de fato, não há em nenhum regime totalitário. A história já nos deu provas suficientes disso. Guzmán apresenta dados de uma ditadura que durou 16 anos, e que não é diferente em grau de crueldade com o que foi vivido no Brasil:

Houve oitocentas prisões secretas, com 3.500 funcionários, muitos deles torturadores. Em algumas regiões, os presos foram esquartejados vivos. As mulheres foram violadas na frente de seus maridos ou filhos. Homens e mulheres foram enforcados no teto. Queimaram sua pele com ácidos e cigarros. Aplicaram eletricidade em todo o seu corpo. Foram drogados. Foram degolados [...]. Geralmente a informação que queriam, já conheciam. Torturavam para exterminar.

O campo de concentração para os ministros e mais de setecentos seguidores de Allende foi a ilha onde morreram centenas de indígenas nas missões católicas. “Eles foram vítimas de uma violência que os indígenas já conheciam. No Chile, acumulou-se uma impunidade de séculos. Dawson [nome da ilha] é só um capítulo”.

A partir de um fato ocorrido nos anos de chumbo, Guzmán fez uma investigação reveladora. Por mais que buscassem esconder os corpos dos presos políticos brutalmente assassi-

42 Cf. A BATALHA DO CHILE – A LUTA DE UM POVO SEM ARMAS: uma obra fílmica necessária (Moura, 2022). Disponível em: <https://coletivoveredas.com.br/livrospdf/>. Acesso em: 22 set. 2024.

nados, o corpo de uma mulher apareceu na praia, trazido pela corrente de Humboldt. As pessoas começaram a suspeitar que o oceano era um grande cemitério, mas o silêncio prevaleceu. Somente “trinta anos mais tarde, alguns oficiais da ditadura confessaram que, talvez, algumas pessoas tivessem sido lançadas ao mar. Uma delas era Marta Ugarte, a mulher da praia”.

Guzmán resolve reconstruir os últimos momentos de uma vítima para poder crer em tamanha atrocidade. Quem o ajuda nessa tarefa é um escritor e periodista. São cenas aterrorizantes, tanto quanto aterrorizam as fotografias da caça aos índios em busca de testículos, seios e orelhas em troca de dinheiro.

Marta Ugarte, por ter se mexido quando já estava no helicóptero para ser lançada ao mar, foi asfixiada com o arame que amarrava um trilho ao seu tórax, poucos minutos antes. Faz-se uma estimativa que mais de 1.200 corpos foram lançados ao mar com um trilho amarrado com arame ao tórax e embalados em sacos plásticos e sacos de batatas amarrados da cabeça aos pés. O pacote de Marta Ugarte precisou ser aberto e ficou mal fechado depois, ao ser lançado ao mar; o corpo se desprende do trilho e apareceu na praia – única explicação para o fato.

A reconstrução da cena de empacotamento de um corpo a ser colocado em um helicóptero e lançado ao mar é extremamente chocante. E essa cena se repetiu mais de mil vezes. Trata-se da reafirmação da natureza dos interesses do capital em detrimento do ser humano. Foram mais de mil corpos de homens e mulheres, filhos(as), pais e mães, irmãos(ãs), amigos(as), estudantes, amores de alguém.

Realmente, “não há limite para a crueldade”. Ao chegar a essa conclusão, Guzmán ouve o poeta chileno Raúl Zurita: “Nem tiveram piedade, a compaixão de devolver os mortos [...]. Pelo luto, os corpos devem ser devolvidos, para que os mortos terminem de morrer e os vivos continuem a viver. É tão brutal o que aconteceu no Chile e em outros países. A impunidade é um duplo assassinato!”.

Os trilhos permaneceram no fundo do mar por quarenta anos, até que se permitiu a retirada, com a ajuda de Raúl Vegas, que desde menino mergulhava próximo aos trilhos, mas, da mesma forma que a maior parte da população que sabia da história, tinha medo. Somente em 2004, um juiz chamado Guzmán ordenou que retirassem os trilhos do fundo do mar. Os trilhos estavam encobertos com criaturas do mar e, nas palavras poéticas do narrador, guardavam “os segredos que os corpos deixaram [...] antes de fundirem-se com a água e tomarem a forma do oceano”.

Entre os vestígios aderidos aos trilhos estava um botão. “Este botão é a única coisa de alguém que fica aí”. A história que carrega este botão não é diferente da história do botão de pérola que persuadiu um índio a subir num navio inglês e seguir para a Inglaterra. “Os dois botões contam a mesma história, uma história de extermínio”.

Vale destacar o extraordinário trabalho de fotografia de Katell Djian (diretor de fotografia), Patricio Guzmán, David Bravo, Yves de Peretti (imagens complementares) e outros. São fotografias que revelam o invisibilizado por anos, desvelam o que tentaram esconder, o que há de mais perverso na história do Chile. Também atestam a beleza do mar, das cordilheiras, da

Patagônia e o esplendor do universo.

“O botão de Pérola” é, sem dúvida, a continuidade de “Nostalgia da Luz” e, assim como os demais filmes-documentários desse extraordinário cineasta, está conectado à história de extermínio do Chile, pois revela o ocultado por anos acerca da crueldade ocorrida no Chile, seja na terra (deserto do Atacama), seja na água (oceano Pacífico).

Supomos que o princípio de que a história de um país é tão importante quanto a água para a vida das novas gerações é o que tem movido Guzmán a produzir documentários que registram, de forma inédita, o que ocorreu com os povos da Patagônia e com os presos políticos. Essas histórias se entrelaçam, marcadas por atrocidades. A mão de ferro dos colonizadores do século XIX, que dizimou os povos da Patagônia, é a mesma que torturou e assassinou em massa presos políticos da ditadura de Augusto Pinochet, financiada pelos Estados Unidos da América no século XX.

12. A VIAGEM DE *CHIRO* E AS VIAGENS QUE FAZEMOS POR AÍ

Luciano Pontes⁴³

Rosana Dias⁴⁴

No momento em que escrevo este texto, me identifico com todo o filme. Uma frase inicial que já deve reverberar por toda a escrita. Mas, antes de qualquer digressão sobre a obra, convém apresentá-la nos moldes tradicionais.

“A Viagem de *Chiro* (2001)” foi concebida pelo desenhista japonês *Hayao Miyazaki*. Desenhada porque o autor antes de roteirizar apenas desenhava os personagens e as paisagens, para depois dar vida ao enredo. Fato interessante, pois é uma das poucas obras onde a imagem precede a escrita. Em uma entrevista, Miyazaki contou como isso deu mais liberdade para o processo de criação, onde o mesmo citou que “simplesmente era

43 Doutorando em Educação pela Universidade Federal de Sergipe, Mestre em Ensino de Ciências e Matemática pela mesma universidade, Licenciado em Matemática pela Universidade Federal de Alagoas (Campus Arapiraca). Membro do Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Tecnologia (NUCA/UFS/CNPq). Músico da Banda Filhos da Marta desde 2018.

44 Produtora Cultural, escritora, curadora, e professora. Graduada em Relações Públicas pela Universidade Federal de Alagoas, especialização em Gestão Cultural: Cultura, Desenvolvimento e Mercado pelo SENAC-SP. Diretora e Produtora do Média-metragem: Quilombo de Limoeiro - Entre o Passado e o Presente, a Resistência (2024).

guiado pela obra”.

Chihiro Ogino é uma menina de 10 anos que está de mudança e, como qualquer criança, não está contente com isso. Chega na nova casa com seus pais, quando seu pai pega um caminho aparentemente errado, levando-os para um templo. Ao atravessar o templo, encontram um parque temático que está abandonado. Ao se depararem com uma feira, visualizam um restaurante vazio, porém com muita comida. Os pais de *Chihiro* iniciam a degustação enquanto a menina decide explorar o local. Encontra um menino chamado *Haku*, que a adverte sobre o entardecer e sobre os perigos que ela corre ali. Volta assustada e percebe que seus pais se tornaram porcos. *Haku* a ajuda mais uma vez ao levá-la para a casa de banho da sua chefe, *Yubaba*, na tentativa de esconder a garota e enviá-la ao *Kamaji* para trabalhar. Começa então a jornada dessa garotinha em busca da volta para casa.

O que o título então proclama? Sem enrolação: os caminhos que fazemos por aí, vivendo e experimentando o que nos torna nós mesmos. Sobre seguir viagem, tirar os pés do chão, flutuar e seguir...viagem, já dizia Humberto Gessinger. Onde criaremos nossa identidade, aprenderemos a viver e entender o mundo que nos cerca. Mas, assim como a viagem, vou tentar não burlar o caminho e apresentar algumas ideias que apontam na obra.

12.1 A questão da identidade

Stuart Hall, em “*A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*” explica que uma crise de identidade faz parte do processo de

mudanças que abalam o que se tem como âncoras de referências em contraste com o novo. A garota então se vê já no início de sua jornada sem as duas pessoas que formam essa “âncora”: seus pais. Isso também é um indicativo sobre como o Japão encara esse tipo de mudança, tendo problemas na sua sociedade como os *Hikikomori*, jovens que decidiram não sair da casa de seus pais e nem ter contato com o mundo exterior.

O nome *Chihiro* é formado por dois *kanji*⁴⁵, que possuem juntos o significado de busca, mas se retirarmos a parte que remete a busca, o *kanji Sen* que resta significa mil. Ou seja, quando *Chihiro* muda seu nome para Sen está perdendo sua identidade e apenas se tornando um número. Isso é inerente a nossa sociedade capitalista. Retirar a busca pela sua identidade é torná-la igual, diminuir quem ela é. *Yubaba* é a representação daqueles que tiram nossos nomes e nos transformam em meros dígitos. Falaremos mais dela em outro momento oportuno aqui.

Uma relação possível também com essa preposição acerca do nome pode ser conectada com a música “*mon nom*” (Meu nome, nada mais sugestivo) do cantor e compositor brasileiro Rodrigo Amarante, em seu primeiro disco solo, intitulado “*Cavalo*”. Essa letra foi construída em francês, porque em algumas entrevistas Rodrigo comentou que era para dar ideia de desprendimento das nossas âncoras: viver em outro país, com outra cultura, outra língua... isso nos dá uma dimensão de uma outra identidade.

O primeiro verso da música:

Eu sou o estranho

⁴⁵ Caracteres Japoneses.

Je suis l'étranger

E isso pode ser visto
Et ça peut se voir

eu não falo
Je ne parle pas

Assim como você
Tout à fait comme toi

Eu venho do canteiro de flores
Je viens de la plate-bande

Ou berinjelas
Ou les aubergines

Fica roxo ao amanhecer
Se violacent dès l'aube

Eles são como eu
Elles sont comme moi

Chihiro, na condição de Sen, como já comentamos, se tornou um número. O primeiro verso da música fala sobre ser estrangeiro. A nossa personagem, inclusive, precisa trabalhar para se manter no mundo espiritual, o que acontece também com quem precisa se manter em outro país. O capitalismo nos torna reféns de outra identidade, que não é nossa, que nos foi dada.

O próprio Hall fala que o sujeito na Pós-Modernidade é fragmentado, descentralizado de alguma raiz, desmembrado em vários “eus”. A música do Rodrigo fala exatamente sobre isso, sobre como estamos desassociados de alguma identidade nacional,

como as berinjelas, que ficam “roxas ao amanhecer”, pois não estão mais como eram no dia anterior.

Chihiro passa por essas mudanças. Essas transições, a princípio, direcionam a quem acompanha essa transição como uma simples passagem para a fase adulta, onde ela deixa de ser uma menina chorona e começa a elaborar mais suas decisões. Mas, com um olhar atento, percebemos que a personagem só amadurece como as berinjelas quando começa a trabalhar na casa de banhos. Quando começa, para o nosso sistema nefasto, a ser alguém que pode produzir.

Nessa lógica não entra o contexto do consumo pela Chihiro. Esta é reforçada pelo Sem Rosto, quando percebe que os funcionários do hotel são gananciosos e fazem de tudo para agradar clientes ricos. E eles os engole, porque ele é a expressão daquilo que transforma os indivíduos em massa: o sistema e suas pedras luminosas, que nos atraem para seu profundo.

Uma sombra que leva com um símbolo uma máscara. E é exatamente o que ele se apresenta: ele é o que o meio o proporciona. Com Chihiro ele é dócil, amigável, pois esses são adjetivos da mesma. Todavia com os funcionários da casa de banho, ele é ganancioso, quer comprar as pessoas. Ao engolir alguns deles reproduz a voz destes, tornando-se cada vez uma criatura feroz e agressiva. O capitalismo mas uma vez moldando as pessoas e as tornando produto de um meio corrupto e hostil. Sem Rosto é a expressão do “somos produto do meio em que vivemos”.

Contudo, durante a trama, o Sem Rosto vai tomando um caráter redentor, quando decide ajudar a personagem e ficar, por fim, auxiliando Zeniba, irmã gêmea de Yubaba, com seus afazeres e encontrando para si uma razão de existência, uma identi-

dade. O problema é quando somos forçados a nos comportar como as outras pessoas são, pela pura aceitação ou pelo preço do ostracismo. Sem Rosto também é, desta forma, a expressão da busca pela identidade na pós-modernidade.

A identidade não é forjada apenas na mudança biológica. Ela se imbrica na sociedade e naquilo que a faz como tal. Se Chihiro estivesse em um lugar onde fosse bem tratada, que não tivesse um “cheiro peculiar”, ela não seria quem é. A identidade fragmentada é produto de um sistema em uma sociedade que não quer um identitarismo, capaz de se organizar e traçar uma nova direção. Onde os trabalhadores da casa de banho não são capazes de perceber sua exploração e a condição igual que todos se encontram diante de Yubaba.

A cena na qual um dos espíritos clientes da casa, que está com acúmulo de sujeira, vai tomar um banho de ervas elucubra a temática da exploração e da lógica do não pertencimento de uma identidade. A protagonista, responsável pelo local onde esse espírito foi se banhar, consegue de modo heroico limpar toda a sujeira. No sentido figurativo: os detentores do poder, sujos pela corrupção e pelo dinheiro, delegam a limpeza aos trabalhadores explorados, que sofrem e podem até serem mitigados nessas tentativas.

Uma outra assertiva nesse mesmo tema é sobre a transformação dos pais de Chihiro em porcos no início da trama. Tentados pelos desejos capitais como gula e ganância, não mediram esforços para atacar a comida, a qual não pensaram em nenhum instante que poderia ser para outras pessoas. Questionados pela criança, afirmam que “possuem dinheiro” e que pagarão aos possíveis donos. Essa alusão aos porcos já foi utilizada em outras

obras como a representação do espírito do capitalismo. Mas aqui contrasta com a própria Chihiro, que não tem essas vontades típicas de adultos.

Nas pesquisas feitas sobre a identidade e essas alegorias que a obra traz, nos deparamos com um filme de 1990, chamado “Close-up”, do diretor iraniano Abbas Kiarostami. A película fala sobre Hossain Sabzian, um cinéfilo que se passa por um diretor famoso, Mohsen Makhmalbaf⁴⁶ e que assume seu papel para uma família, prometendo fazê-los estrear em um de seus filmes. Desconfiado, o patriarca o denuncia, sendo confirmado sua falsa identidade posteriormente por um jornalista.

A questão aqui é: o que fez com que Hossain fosse de um consagrado cineasta a um impostor? Seu status, sua identidade que era falsa, que pertencia a outra pessoa. Numa sociedade que valoriza a sua posição pelo quantitativo de seus rendimentos, pelos bens materiais que você aparenta ter nas redes sociais, sua identidade, voltando ao Hall, se emaranha com todas essas preposições. A mesma pessoa, identidades diferentes e julgamentos diversos.

A conexão entre essas duas obras sobre a identidade no capitalismo é escrutinada quando pairamos sobre a ótica dos trabalhadores e que pouco importa quem você é, não mais do que sua posição, seu crachá e quantos zeros à direita sua conta tem. E que os trabalhadores, sem identidade, são rechaçados por todas as mazelas que o sistema produz, desde limpar a sujeira até perder seu nome, ser apenas um número.

A cena em que Kamaji, o senhor que trabalha na fornalha, e o seu encontro com Chihiro explicita a afirmativa supracitada.

46 Esse diretor existe mesmo, aparecendo inclusive na trama.

Quando a criança pede trabalho e ele enfatiza que “não há trabalho para ela ali” e que “não me falta trabalhadores” segue da aparição de pequenas criaturas que carregam pedras para a fornalha (Miyazaki já tinha usado as mesmas em “Meu amigo Totoro”). Uma das criaturas derruba uma pedra em si e fica esmagada, até que Chihiro a ajuda. Vendo aquela empatia incomum, as demais jogam as pedras em si próprias, para que a criança repita o gesto.

Kamaji ameaça as criaturas, esbravejando que elas voltariam a ser “fuligem”. Fica claro aqui: se você não trabalha, não tem importância no mundo espiritual. Na sociedade capitalista, seu trabalho define sua identidade e quando você não o possui, você não é ninguém. Sua identidade está atrelada ao que você consegue produzir. Os trabalhadores, como supracitado, são esmagados por essa tenebrosa constatação de que podem ser reduzidos ao pó de onde vieram.

Yubaba, a bruxa que rouba o nome da personagem principal, não poderia ser retratada de outra maneira senão como aqueles que roubam os nomes das pessoas e as dão uma quantidade em vez de uma qualidade. Esse é o retrato fiel de como nosso sistema rouba nossas âncoras, nossa identidade em detrimento de uma “equivalência” de pessoas no mercado e na produção. A frase de Haku para Chihiro: “Se você não trabalhar, Yubaba a transformará em um animal”. Fica evidente a relação entre a identidade e a bruxa.

O controle social aqui toma forma. A alienação, que dentro do pensamento marxista compete em não compreender a relação com o mundo que se está inserido e viver apenas dentro de suas “obrigações” fecha o ponto. A forma com que Yubaba toma os nomes ameaça os trabalhadores à condição animalesca – de

não pertencimento ao processo sistemático – mostra a profunda relação com a identidade na obra e como nos tornamos alienados dentro do sistema capitalista.

Os trabalhadores vendem suas vidas e perdem sua essência identitária. Se tornam zumbis de um processo ao qual perdem seus nomes, se tornam uma massa sem expressão. Sem Rosto é o personagem que toma a forma dos que se aproximam dele. E aí somos estrangeiros, como a música: não pertencemos a lugar nenhum porque somos números que aparecem e desaparecem no tempo e no espaço para fomentar um sistema nefasto.

12.2 Haku: esquecimento, tradição e capitalismo

Agora convém falar sobre o personagem *Haku*, o menino misterioso que ajuda *Chihiro* no mundo espiritual. Ele serve como guia não apenas a ajudando, mas sempre lembrando que o seu nome não pode ser esquecido naquele mundo ou ela nunca mais poderá voltar para casa, pois o mesmo aconteceu com ele. Aqui cabe uma história interessante sobre esse tema.

O nome original do filme é *Sen to Chihiro no Kamikakushi*. Essa última palavra é composta pelos *kanji* “deus” e “espírito” e complementada pelo *kanji* “escondido”. Em resumo, escondido pelos espíritos, o que nos leva à tradução mais contundente do filme: “*O desaparecimento de Sen e Chihiro*”. Curiosamente, alguém relatou uma história na rede social “X” (antigo Twitter), ou um *Kamikakushi* de uma menina que desapareceu e durante sete dias e sete noites as pessoas da vila a procuraram incessantemente. Chegado o oitavo dia, todos simplesmente fingiram que a menina não existia.

O narrador da história, que estava lá, ficou perplexo e embasbacado com a atitude dos moradores, que falavam coisas do tipo “essa família sempre teve apenas quatro pessoas” ou “de quem você está falando?”. Anos depois, a mãe daquela menina faleceu e o narrador recebeu o convite para o funeral, porém algo inusitado aconteceu: a menina estava lá, sentada. Ainda perguntou se havia esquecido dela e ele respondeu “desculpe, mas não lembro de você!”.

Essa história se conecta com outras dessa mesma natureza, na quais pessoas desaparecidas são ignoradas. Não há relato se é sobre o sofrimento, mas alguns usuários que responderam a publicação disseram que no Japão é comum isso acontecer, pois há uma crença comum que ao esquecer a criança desaparecida, protegem os demais de alguma ameaça, ou de sequestradores que enterram crianças nas montanhas e todos esquecem da existência delas.

Os próprios comentaristas da postagem traçaram relações entre essas histórias e *A Viagem de Chihiro*. Mas o que queremos enfatizar aqui é a relação com *Haku* e esse esquecimento. *Zeniba*, a versão “boa” de *Yubaba*, comenta que uma vez que você conhece uma pessoa, fica difícil esquecê-la e relaciona isso com a memória, com a lembrança dela. Isso é um indicativo que nossa identidade também, de alguma forma, está no imaginário coletivo e como isso nos afeta na realidade.

Ainda podemos pensar acerca do identitarismo, quando *Haku* fala pra *Chihiro* que ela não pode esquecer seu nome. O próprio reclama que não lembra seu nome verdadeiro, revelado posteriormente pela menina como *Nigihayami Kohaku Nushi* o espírito do rio *Kohaku* e o faz despertar desse estado, lembrando

do que ele havia a salvado de um afogamento. Encontramos no *wiki*⁴⁷ do filme que o rio foi destruído devido à construção de apartamentos, levando-o a morar no mundo espiritual.

O esquecimento aqui não se imbrica apenas com a noção da memória, mas com o descaso que o sistema e suas mãos nefastas têm com a natureza. Vemos todos os dias rios sendo esquecidos, florestas saindo da memória do coletivo, animais que só existem em catálogos. A existência não depende só da memória, mas sim da sua conservação viva e de sua devida celebração enquanto lembrança.

O esquecimento é consequência do desaparecimento. Um rio quando desaparece leva consigo toda a vida ao redor, toda a paisagem que o nutre e dele se alimenta. O Rio Solimões, um dos rios mais importantes da bacia amazônica, já vive uma realidade de escassez nunca vista em 42 anos⁴⁸, com trechos desaparecendo antes do previsto. O seu “irmão”, o Rio Negro, teve sua cota baixando na faixa dos três metros, tendo esta mensurando entre 25 e 27 centímetros⁴⁹.

Outros exemplos no mundo mostram como nossas reservas aquíferas são “esquecidas”. É o caso do Rio Colorado, nos EUA, que vem sofrendo com exploração excessiva para irrigação agrícola e (perceba a relação com *Haku*!) crescente urbani-

47 Enciclopédia sobre o filme feita por fãs.

48 Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2024/09/13/moradores-do-amazonas-sofrem-com-a-pior-seca-do-rio-solimoes.ghtml> Acesso em: 13 fev. 2025.

49 Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/meio-ambiente/audio/2024-09/comunidades-isoladas-por-seca-no-amazonas-esperam-por-ajuda> Acesso em: 13 fev. 2025.

zação, diminuindo cerca de 20% do seu fluxo natural, segundo dados do ClimaInfo. Outro caso é o Mar de Aral, que perdeu 90% do seu tamanho original e até mesmo o clima da região foi afetado com essa perda, com invernos super frios e verões super quentes.

Esses são só alguns exemplos de como as consequências são graves quando deixamos de preservar nossos recursos, quando esquecemos nossos rios em detrimento do “progresso”. Na obra fílmica, *Haku* foi morar com *Yubaba*, para se tornar um aprendiz de feiticeiro, mas na nossa realidade os rios não estão indo para outro mundo. Estão dizimando as pessoas que dependem dele, estão destruindo a natureza que anteriormente o cercava e, *ipsis litteris*, o nosso mundo real e o recurso mais valioso para a vida: a água doce.

Falando ainda de esquecimento, podemos trazer o contraponto da sociedade japonesa, com suas tradições e seus “espíritos”, com o contraste que a própria possui dado um desenvolvimento tecnológico e econômico no pós-guerra. Olhando para a história desse país, temos um ponto de referência na língua japonesa: a partícula *Wa*. De acordo com estudiosos da cultura nipônica, essa partícula se originou do confucionismo e foi incorporada primordialmente pelo príncipe *Shotoku Taishi* (574-622), representante do Clã *Soga*⁵⁰.

No documento reconhecido como a primeira constituição japonesa, essa partícula tem destaque, significando “conformidade entre as pessoas” e “se comportar da mesma maneira que os demais” ou “não desobedecer ordens”. Fica claro que nas fun-

dações da percepção do coletivo japonês, a ordem como harmonia e paz estão estritamente amalgamadas. Isso mostra como os japoneses são coagidos a não criticar o *status quo*, pois quebraria esse sentido de *Wa* e isso é visto nos funcionários da casa de banho de *Yubaba*.

O esquecimento que queremos enfatizar aqui é sobre os costumes, que mesmo experimentando o “desenvolvimento” (aspas sardônicas) que a ajuda financeira americana pós-guerra propiciou, a sociedade japonesa ainda apresenta profundas desigualdades e impossibilidades de se pensar para além desse sistema. O rio, *Kohakunushi*, da obra, ser morto em prol desse “desenvolvimento” sem ser questionado é um exemplo claro dessa subserviência à ordem pela paz e harmonia do coletivo. Esquecer aqui é sinônimo de ignorar pelo bem dessa ordem.

Inteiramente ligado a esse conceito temos o *Tate Shakai*, que pode ser traduzido livremente como “sociedade vertical”. Ou seja, nos traquejos e nas relações sociais japonesas há uma hierarquia profundamente respeitada e difundida por todos. A angulação de inclinação denota o grau desta e isso por si só é um espelho sobre esse conceito e como a ordem estabelecida não será alterada. Você não verá nenhum funcionário querendo contrariar a bruxa, pelo menos não abertamente. O que *Chihiro* faz é burlar o sistema e só na iminência de salvar seus pais há esse confronto, mesmo que indireto.

Esses conceitos são essenciais para entender não somente acerca da tradição em detrimento do esquecimento que esse sistema vigente proporciona, mas sobretudo a constituição identitária do Japão, pelo fato de estarmos sempre retornando à identidade. A obra em xequê não retrata somente um identitarismo

50 O clã ficou conhecido por trazer também a influência budista para a corte imperial japonesa, sendo destituído do poder pelo clã *Fujiwara*.

que é forjado no capitalismo, indo além da cultura, da formação de um povo enquanto coletivo. Entender o sistema capitalista e suas mazelas sem compreender como essa sociedade se formou e como ela ainda carrega essas idiossincrasias é crucial para problematizar essas assertivas.

Outro ponto que merece destaque na história de *Haku* é sua transformação em dragão. Oriundo da mitologia chinesa e coreana, que influenciou o Japão principalmente na era anterior ao feudalismo (antes de 1185), esse animal é um símbolo marcante. *Ryu* (dragão) é referenciado como sabedoria e benevolência, sempre ligado a algum aspecto da natureza. Mais precisamente, os deuses dragões (*Ryujin*) são ligados aos mares, rios e oceanos.

Na cena que *Chihiro* tem a incumbência de limpar o convidado, quando a faz, aparece um espírito em forma de dragão que lhe deixa um presente inusitado: um objeto comestível em formato esférico. Posteriormente, esse objeto salva *Haku* de um feitiço colocado por *Zeniba*. Um fato curioso é que quando o jovem está transformado, sua aparência inspira medo, mas *Chihiro* não o teme e ainda o reconhece de forma amistosa.

Essa figura mitológica é tão reverenciada na cultura japonesa que o conceito de *Tate Shakai* é enfatizado na máfia japonesa, a famosa *Yakusa*. Um líder dessa organização possui tatuagem de dragão com uma característica peculiar: seu rosto olha diretamente para quem está de costas para o tatuado, como se fosse um lembrete da hierarquia e de como isso deve ser respeitado, o que também traz o conceito de *Wa* na sua essência.

Os dragões também fazem parte do imaginário identitário japonês, pois essa criatura carrega consigo uma carga de

tradição de respeito pela preservação. Porém o *Wa* e o *Tate Shakai* são motores do mesmo esquecimento sobre essas questões quando impede os japoneses de pensar além das burocracias e hierarquias que os cercam. O capitalismo aqui encontra uma peculiaridade, singela e estarecedora: a tradição é mantida, desde que não atrapalhe o “progresso” e o “desenvolvimento”.

12.3 Alguns apontamentos

“A Viagem de *Chihiro*” é sem dúvida uma obra-prima para se entender algumas problemáticas da sociedade e cultura japonesa e de como ela se corresponde com a exploração, o trabalho, os costumes tradicionais e a identidade de um povo. É um tema que não se apresenta esgotado em si, pois a complexidade que essa película carrega traduz a capacidade *sui generis* de *Hayao Miyazaki* de transportar nossa alma para uma viagem singular.

A personagem principal é um exemplo de como evoluímos com cada processo. Como as nossas viagens por aí nos fazem quem somos, fazem de nós muitos outros. Aprendemos com tudo e podemos desfrutar da nossa existência, mas precisamos entender que esse sistema posto também nos dilacera, nos rechaça das possibilidades que poderíamos ter.

Voltamos a música do Engenheiros do Hawaii, “Seguir Viagem”:

Seguir viagem, tirar os pés do chão
Viver à margem, correr na contramão
A tua imagem e perfeição
Segue comigo e me dá a direção

[...]

Seguir viagem, tirar os pés do chão
Outros ares, sete mares, voar, mergulhar
O que nos dá coragem não é o mar nem o
abismo
É a margem, o limite e sua negação

Não somente tirar os pés, flutuar e seguir, mas esses trechos da música proporcionam a reflexão nessa viagem de escrever sobre esse filme, de termos assistido e pensado sobre quais meandros essa escrita seguiria. Aquele processo de apagar, escrever, apagar de novo. Nossa identidade é cercada destes, de ir e vir, de ter a coragem de ver o que há além do limite das coisas.

“A viagem de Chihiro” tem muito a nos ensinar, mas, sem dúvida, o que tentamos expor aqui são algumas viagens que fazemos por aí, negando o limite e voando para outros lugares.

REFERÊNCIAS

ABREU, Leandro. **A viagem de Chihiro**. Disponível em: <https://leandroabreu.com.br/a-viagem-de-chihiro/>. Acesso em: 18 set. 2024.

ÁGUA SUSTENTÁVEL. **Para onde vai um rio quando ele morre**. Disponível em: <https://aguasustentavel.org.br/conteudo/blog/249-para-onde-vai-um-rio-quando-ele-morre>. Acesso em: 18 set. 2024.

CORDIEIRO, Gabriel. **Dragão japonês**: Ryu. Disponível em: <https://gabrielcordeiro.com/2021/09/09/dragao-japones-ryu/>. Acesso em: 18 set. 2024.

FONTENELE, Renata Pereira; CUNHA, Renata Cristina da. **Spirited Away (2001)**: o encontro improvável entre o capitalismo e o mundo espiritual, à luz da Corrente Marxista. *Eccos - Revista Científica*, São Paulo, n. 69, p. 1-19, e24440 abr./jun. 2024. DOI: <https://doi.org/10.5585/eccos.n69.24440>.

GHIBLI WIKI. **Haku**. Disponível em: <https://ghibli.fandom.com/wiki/Haku>. Acesso em: 18 set. 2024.

SERPA, Miguel Dom. **A viagem de Chihiro (2001)**. Disponível em: <https://medium.com/@migdomserpa/a-viagem-de-chihiro-2001-6fed12e2cf71>. Acesso em: 18 set. 2024.

TODODIA. **A viagem de Chihiro foi baseada em um conto da vida real**. Disponível em: <https://tododia.jp/a-viagem-de-chihiro-foi-baseada-em-um-conto-da-vida-real/>. Acesso em: 18 set. 2024.

13. STUDIO GHIBLI: O VENTO QUE AQUECE E INQUIETA

Ranyelle Barbosa⁵¹

Eu sou a chuva que lança a areia do Saara
Sobre os automóveis de Roma
(Caetano Veloso)

Sirocco é um vento quente que sopra das areias do deserto do Saara até o Mediterrânea. Foi esse vento que inspirou Caetano a escrever os primeiros versos de Reconvexo. O mesmo vento também deu origem ao apelido da aeronave italiana Caproni Ca.309, usada na Segunda Guerra Mundial: Ghibli. Ghibli é o termo em italiano que faz referência ao vento que “lança a areia do Saara sobre os automóveis de Roma”, e que deu nome ao Studio Ghibli por sugestão de Miyazaki, um apaixonado por aviação, com a pretensão de “soprar novos ventos na indústria de anime”.

O Studio Ghibli foi fundado no ano de 1985, pelos diretores Hayao Miyazaki e Isao Takahata e pelo produtor Toshio Suzuki. Assim como sugere seu nome, o estúdio soprou fortes ventos na indústria dos animes e hoje virou um marco cultural, com estilo próprio, único. O que se destaca é o olhar delicado aos detalhes, sobretudo aos das personagens que nos tocam em toda a sua humanidade, sem deixar de lado todos os elementos fantásticos e fantasiosos.

51 Mestra em Educação pela Universidade Estadual do Ceará e graduada em Pedagogia pela Universidade Estadual do Ceará (UECE).

O principal sopro dado pelo Studio Ghibli sem dúvida está em suas narrativas. Em um primeiro momento, elas podem aparecer infantis, simples, contudo, os filmes são um descortinar de elementos, todos bem encaixados, que nos levam de enormes apertos no peito a grandes momentos de contemplação e encantamento. Dois filmes que exemplificam muito bem essa descrição são: *O Túmulo dos vagalumes* e *Meu amigo Totoro*.

Eles são filmes opostos à primeira vista. Em suas sinopses, o primeiro conta a história de dois órfãos e se passa na Segunda Guerra Mundial, enquanto o segundo narra a vida de duas irmãs que se mudam para o interior e fazem amizade com criaturas mágicas da floresta. Devido a seu enredo, *Meu amigo Totoro* quase não ganhou as telas de cinema, pois, na época de seu lançamento, o estúdio ainda estava dando seus primeiros passos, precisava de financiamento para seus filmes, e as produtoras estavam achando sua narrativa muito infantil. No entanto, uma renomada editora japonesa estava interessada em gravar uma adaptação do premiado livro *O Túmulo dos Vagalumes* e queria que ela fosse feita pelo Studio Ghibli. Takahara assumiu o projeto da adaptação literária, mas com a condição de que o filme do *Totoro*, de Miyazaki, também fosse financiado. Então, no dia 16 de abril de 1988, estrearam, nos cinemas japoneses, essas duas obras-primas, marcantes e inesquecíveis.

Iniciamos nossa exposição com *O túmulo dos Vagalumes*, adaptação de um romance homônimo do escritor japonês Nosaka Akiyuki, que vivenciou os horrores da Segunda Guerra Mundial, chegando a perder sua irmã. O filme tem, como trama, a relação entre os irmãos Seita e Setsuko, os quais perdem sua mãe em um bombardeio e cujo pai trabalha no exército japonês.

“Dia 21 de setembro de 1945... Essa foi a noite em que morri”. Logo nos primeiros minutos da obra, somos pegos pela morte de Seita, o irmão mais velho, o qual veio a falecer como um indigente, recostado na coluna de uma rodoviária, junto a diversos outros jovens. Quando um funcionário do local, ao ver o seu corpo sem vida, exclama para o seu colega: “Mais um”, e mexe no corpo do jovem, uma latinha cai no chão. O homem a joga pela porta, a latinha se destampa e de dentro dela caem as cinzas de Setsuko, a irmã mais nova. Começar a animação dessa forma seria uma maneira de preparar o público para o que estaria por vir?

No passar dos minutos, assistimos ao bombardeio que ceifou a vida da mãe dos irmãos. Posteriormente, após visitar a mãe gravemente ferida em uma escola, há uma cena em que Setsuko, por não saber como realmente sua mãe está e por estar triste, se agacha e chora. Ao observar a situação, Seita, que estava próximo a algumas barras, começa a fazer exercícios e a dar saltos, na tentativa de animar sua pequena irmã. Parece uma cena simples, mas que nos dá uma amostra de todo o sacrifício que o irmão mais velho irá fazer no decorrer do filme, ao esconder sua própria dor para tentar amenizar as dores de sua irmã.

No filme, não existem apenas momentos tristes, também há momentos de risadas entre os irmãos, momentos de afeto, que sopram um vento quente, aquecem o nosso coração e nos fazem esquecer até mesmo que se trata de um filme ambientado no período da guerra. Esse é um dos pontos-chave dessa obra. Nada é raso, ela não é um simples drama sobre a guerra, Isao Takahata vai além. Este é um filme que nos mostra que, em meio a um combate armado, há pessoas que em nada se beneficiam,

que não sabem da magnitude do que está se passando, mas que têm sua humanidade atravessada e dilacerada, fato que podemos acompanhar observando o que ocorre aos irmãos no desenrolar do filme.

Setsuko é uma criança de mais ou menos quatro anos de idade. Nesse momento da vida, ela ainda não desenvolveu a compreensão do que está acontecendo em sua volta, o que não a impede de vivenciar sentimentos controversos em meio a tudo o que está se passando. É por meio dessa personagem, com toda sua ternura infantil, seu olhar fantasioso e risada contagiante, que conseguimos ter alguns suspiros. Enquanto vemos Seita, um jovem de pouco mais de quatorze anos, assumindo o peso de um adulto, pois ele passa a ser responsável por sua própria vida e a de sua irmã.

Os irmãos acabam se mudando para a casa de uma tia, onde conseguem viver de forma estável por alguns dias, porém a convivência não é muito boa. Por conta disso, Seita acaba levando Setsuko para morar em um antigo refúgio de bombardeio. Nesse momento, a narrativa se encaminha para seu ápice: os primeiros dias no refúgio são bons, são até divertidos; nesse ponto, temos a cena marcante com os vagalumes, em que o irmão mais velho pega vários vagalumes para iluminar o novo lar.

No dia seguinte à noite dos vagalumes, Seita sai e, ao retornar, encontra Setsuko agachada, cavando um buraco. O irmão se aproxima e pergunta o que a menina está fazendo, ela diz que é um túmulo para os vagalumes, assim como o de sua mãe. Nesse instante, aparece rapidamente a imagem de vários corpos humanos sendo depositados em uma cova, e a pequena enterrando os vagalumes, enquanto seu irmão não contém as lágrimas.

Em seguida, Setsuko o questiona: “Por que os vagalumes têm que morrer tão cedo?”.

Por fim, começaram a vir dias ainda mais difíceis, não havia mais comida. Setsuko começou a dar sinais de desnutrição. Seita, sentindo-se encurralado, começa a roubar, chegando a invadir as casas nas horas dos bombardeios quando todo mundo corria para abrigos. As coisas não estavam fáceis, mas quando finalmente conseguiu algum dinheiro e comida, Seita descobriu que o Japão havia se rendido, e que seu pai provavelmente estava morto. Ao chegar no abrigo, encontra Setsuko, porém ela já estava sem forças, em alto grau de desnutrição.

Setsuko seria um vagalume? A personagem, com toda sua vivacidade, foi perdendo o seu brilho e lentamente foi se apagando no decorrer do filme. Ela, que traz à obra toda uma leveza, risadas e momentos de suspensão da dor, acabou, por fim, tendo sua luz apagada.

Seriam todas as pessoas inocentes, mortas nas guerras, também como os vagalumes? Para além das belas metáforas, tratados como simples insetos, jogados em covas coletivas, sem o menor respeito por suas humanidades?

O filme se encerra com as figuras espectrais dos irmãos, rodeados de vagalumes, mirando a cidade cheia de prédios modernos. O Túmulo dos Vagalumes é essa obra impactante, que retrata o desmoronamento da humanidade causado pela guerra, motivo que a faz suscitar tanta dor. Mas, apesar disso, é uma obra que não deve ser ignorada, não deve deixar de ser assistida. Há filmes que devem ser vistos ao menos uma vez na vida.

Em contrapartida às cores frias, às alegrias efêmeras e à dor perene intrínsecas ao filme de Isao Takahata, temos a obra de

Miyazaki. Meu amigo Totoro é um filme cheio de cores e movimento, em que acompanhamos a mudança das irmãs Satsuki e Mei, junto ao seu pai, para uma casa interiorana. A mudança tem o objetivo de deixá-los mais próximos ao hospital onde sua mãe se encontra internada.

Uma narrativa simples para um filme que marcou não apenas a história do Studio Ghibli, mas também toda a história das animações, com sua narrativa fantasiosa, mas que manteve seus pés firmes na realidade. O que quero dizer com isso? Apesar de possuir elementos fantasiosos, o filme de Miyazaki se detém ao que há de humano nas personagens. Como um vento que sopra fora da curva, os filmes do diretor não reproduzem um elemento marcante em animes, sobretudo os voltados ao público infantil: as reações exacerbadas, com rostos distorcidos, com olhos aumentados para representar surpresa, choros exagerados etc. Ao contrário, em seus filmes, encontramos construções de emoções genuinamente humanas, delicadas, sutis, profundas e reais.

Ainda sobre manter os pés firmes da realidade, encontramos nos filmes de Miyazaki um olhar muito atento às paisagens e às sutilezas presentes nelas. Como um vento que sopra e mexe discretamente a grande canforeira, esses pequenos detalhes são o que tornam a obra tão rica e prazerosa de ser assistida e reassistida. Assistimos uma vez para conhecermos a narrativa, as outras para aumentar ainda mais o fascínio e encantamento com cada detalhe.

Vale destacar que a sonoridade é um elemento importante para tornar o filme ainda mais cativante. As músicas de Joe Hisaishique que compõem a trilha sonora dão todo o tom de

magia, surpresa, permitindo que nossa imaginação flua deixando que sejamos abraçados pela obra.

O filme se inicia com a chegada da nova família à casa. Observamos a alegria das irmãs descobrindo o novo lugar, pulando e saltitando, entrando nos cômodos, correndo, com toda a empolgação própria da criança, que tem o olhar questionador e curioso.

As personagens Mei e Satsuki permitem que conectemos com nossa criança interior, assim como em *O Pequeno Príncipe*. Com elas, recordamos que, às vezes, as pequenas coisas da vida podem ter um significado feliz e devem ser considerados como importantes. Longe de romantizar nosso cotidiano, que, muitas vezes, não nos permite desacelerar, quero dizer que devemos dedicar alguns momentos aos pequenos prazeres.

Enquanto descobrem a nova casa, as meninas encontram pequenas bolinhas de fuligem, que são animadas. As bolinhas, chamadas Susuwatari, são pequenos espectros presentes em casas que ficam fechadas por muito tempo. O filme explica que eles se mudam das casas caso os novos donos tenham um bom coração, o que se confirma ao vermos os pequeninos se mudando.

Com o passar dos dias, com pai e filhas agora instalados em seu novo lar, temos a primeira aparição do nosso personagem principal, o Totoro ou rei da floresta, como o pai das meninas o chama. Na cena, Mei está brincando. Em seguida, aparece uma pequena figura que lembra um coelho branco, a menina começa a segui-lo. Ela entra em um túnel, é aí onde ela encontra Totoro, que parece uma preguiça gigante.

Embora o filme seja embebido em momentos mágicos,

com presença de personagens fantásticos, apenas as meninas podem vê-los e interagir com eles, os adultos não têm a mesma capacidade. Talvez as crianças ainda estejam abertas a imaginar novos mundos por não serem tão racionais quanto os adultos ou até mesmo por não estarem tão imersas em preocupações e obrigações como nós adultos. Apesar dessa diferença, o pai das meninas nunca as desencoraja, não descredibiliza suas vivências.

No meio do filme, há um momento angustiante, em que as meninas recebem más notícias sobre a saúde de sua mãe que estava prestes a voltar para a casa, o médico envia um telegrama, pedindo que entrassem em contato. Nesse momento, a pequena Mei, por causa de toda sua preocupação, desaparece. Após procurar em todos os lugares, Satsuki vai buscar ajuda em Totoro, que com o seu Catbusb – um gato em forma de ônibus, com um sorriso que lembra o gato de Alice no país das maravilhas – sai em busca de Mei. Eles a encontram e vão ao hospital visitar sua mãe, ficam distantes, observando-a de uma árvore.

Meu amigo Totoro é um filme de puro encantamento. O filme, que foi subestimado e tido como infantil, acabou se tornando a marca registrada do Studio Ghibli, e Totoro se tornou a primeira figura que vemos no início de cada filme.

Os filmes aqui citados são dois clássicos da animação; são duas obras opostas, se olharmos a sua narrativa, mas ambos contribuíram para que tivéssemos uma nova visão sobre o que é animação. Sabemos agora que esse gênero pode ser levado para além do que convencionalmente conhecíamos, para além de um público exclusivamente infantil. O Studio Ghibli nos mostrou que uma obra pode ser tão encantadora para crianças como para adultos, a exemplo do Meu amigo Totoro, e que uma animação

pode tratar de temas sérios, assim como faz O Túmulo dos Vagalumes. Arrisco a dizer que este é um dos melhores filmes sobre a Segunda Guerra Mundial e que o livro que o inspirou não poderia ter recebido melhor adaptação.

Por fim, posso afirmar que o Studio Ghibli, por meio desses dois filmes, uns dos primeiros do estúdio, conseguiu soprar ventos de mudanças, ventos que aquecem e inquietam nossos corações.

REFERÊNCIA

ODELL, Colin; BLANC, Michelle Le. **Studio Ghibli: the films of Hayao Miyazaki & Isao Takahata**. Harpenden: Kamera Books, 2015.

14. FORMAÇÃO HUMANA E FUNÇÃO SOCIAL DA ARTE EM “A VIDA DOS OUTROS”

Elandia Duarte⁵²

Vítor Maia⁵³

A poesia, para mim, não é uma
fuga da realidade,
como muitos pensam.
É um aprofundamento da visão da
realidade.
A poesia, para mim,
é um instrumento de
reconhecimento do meu mundo,
do mundo dos outros.

Mario Quintana

52 Doutora em Educação pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Mestra em Educação pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Possui graduação em pedagogia pela Universidade Regional do Cariri (URCA) e Especialização em Arte/Educação pela mesma instituição. Pesquisadora do Instituto do Movimento Operário - IMO e do Grupo de Pesquisa Trabalho, Educação, Estética e Sociedade - GPTREES. Atualmente, é servidora efetiva do quadro de professores da Rede Municipal de Educação Básica da Cidade de Fortaleza - CE. Atuando principalmente nos seguintes temas: Psicologia Histórico-Cultural, Cinema e Estética lukacsiana.

53 Doutorando em Educação pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Mestre em educação pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Possui graduação em Educação Física pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e Especialização em Educação Física Escolar pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Atualmente, é servidor efetivo do quadro de professores na Secretaria da Educação Básica do Estado do Ceará. Atuando principalmente nos seguintes temas: Educação Física Escolar e Marxismo, Trabalho docente e Classes sociais.

O presente ensaio empreende uma análise do filme *A vida dos outros* (2006), escrito e dirigido por Florian Henckel von Donnersmarck. O longa foi vencedor do Óscar de melhor filme estrangeiro no ano de 2007. Buscaremos intercalar, de forma dinâmica, nossas impressões e as emoções suscitadas em nós pela citada película com uma crítica sobre a arte e sua potência formativa na individualidade humana, fundamentados na *Estética* (1965) lukasiana.

14.1 Coletividade e individualidade na formação do ser social

[...] o real é peso de infinita fúria.

Nauro Machado

Somos o que somos, porque interferimos e somos interferidos de maneira ativa pela forma de sociabilidade na qual estamos inseridos. Nossa subjetividade, caráter e personalidade não nos é inerente, ela é a soma da nossa individualidade e da coletividade social na qual vivemos. Somos o que somos pela relação que mantemos com a sociedade na qual existimos, e pelo modo como a existência é produzida e reproduzida em tal sociedade. Logo, uma outra forma de sermos e existirmos não só é possível, como é necessária. Essa é uma das grandes premissas marxistas: a historicidade da vida humana!

Ainda tendo como base a historicidade humana, o marxismo defende que essa mudança, essa transformação do modo de produção em direção à emancipação humana, não se conso-

lida de forma automática e plena: mudou o sistema, mudou o indivíduo. Não é assim.

Há que existir um processo, um longo e denso processo formativo, em que a materialidade da vida apontará e interferirá na personalidade dos seres sociais de maneira humanizada e plena, preconizando personalidades efetivamente humanizadas em todas as suas potencialidades e possibilidades, em que o meio social de vida será ferramenta de propagação humana, e não elemento constituidor de sua derrocada.

De forma sutil, mas contundente, a interferência material e concreta do real na vida e na subjetividade do indivíduo é uma das premissas apresentadas no longa *A vida dos outros*.

O filme retrata a vida de artistas, suas convicções, possibilidades e limites criativos dentro da República Democrática Alemã (RDA), na década de 80, cinco anos antes da queda do muro de Berlim. Acompanhamos o desenrolar lento, não linear e consistente da mudança de perspectiva de dois de seus principais personagens: Georg Dreyman, dramaturgo, um dos mais renomados escritores e apoiador do governo existente na Alemanha oriental na época; e Gerd Wiesler, agente secreto do governo, que fica encarregado de espionar o dramaturgo em busca de indícios de traição ao estado.

Defendemos que ambos os personagens, cada um a seu modo e dentro de suas condições, iniciam o filme fiéis e crentes na potência revolucionária e igualitária do governo. E, apesar da mudança que ocorre com ambos, essa fidelidade não se esvai em momento algum, como pode aparentar à primeira vista.

Dreyman começa o filme escrevendo peças que exaltam a República Democrática Alemã (RDA) e mediando as críticas e

revoltas de seus parceiros artistas, e finaliza compondo um ensaio crítico à postura adotada por líderes governamentais ao dirigirem tal república. E Wiesler, que no início nos é apresentado como um agente meticuloso, frio e rígido, ao final se mostra afetuoso, condescendente e emotivo. Em momento algum, eles são colocados como descrentes das pautas elencadas pela RDA. Se rebelam e se levantam, contrários à direção e ao comando protagonizados pelos líderes governamentais, que se mostram corruptos e deturpados pelo poder que possuem. Porém, essa revolta não se dirige à concepção e à forma de governo, e isso faz bastante diferença.

Sustentamos essa defesa devido a alguns posicionamentos apresentados no filme. Por exemplo, as personagens citam figuras como Lênin e Brecht, mostrando concordância ideológica com a perspectiva socialista. Outro elemento consiste em que nenhuma das personagens centrais se coloca como desertora, querendo fugir do país por nele existir um regime totalitário. Ao contrário, a personagem chamada Albert Jerska, que é também dramaturgo e amigo de Dreyman, comete suicídio por não poder mais produzir obra alguma, todavia, em nenhum momento, ele mostra-se revoltado ou descrente, mas inclusive nutre alguma expectativa de poder voltar a produzir para seu país. A constância que se apresenta é a de personagens fiéis a uma crença de mundo e à discordância com a forma como seus líderes a estão executando.

Assim, sutilmente, a película foge do debate raso acerca de se é possível ou não a instauração de uma sociedade efetivamente socialista, e coloca em destaque as contradições presentes no ser social, a dialeticidade entre indivíduo e coletividade, a po-

tencialidade formativa existente entre o ser social e seu entorno, em como o meio em que estamos inseridos interfere em nós de forma contundente, sem, porém, tirar de nós a força possibilitadora de realizar escolhas.

Apesar disso, não podemos deixar de observar que, numa contemporaneidade pós URSS, pós “queda do muro” e, portanto, encharcada com uma narrativa de sucesso do capitalismo e derrota do socialismo, algumas pessoas possam vir a enxergar o filme como uma crítica à burocratização das experiências do chamado “socialismo real”. Apesar de sabermos que não pode existir um controle sobre a forma como os espectadores recebem a obra, acreditamos não ser essa a discussão central do filme.

Mais do que focar na crítica e nos equívocos cometidos em uma possível sociedade de transição socialista, para nós, o longa se volta para questões mais dialéticas e materiais, como: não adianta apenas acreditar fielmente na potência do socialismo, aplicar de forma mecânica suas premissas, é necessário forjar um novo ser social, com novas crenças e um novo caráter; é indispensável propiciar novas formas de estar no mundo, novas maneiras organizativas, diferentes e ricas vivências que preconizem efetivamente a humanidade possível de existir. E a arte pode ser um forte elemento formativo desse novo ser social. E é para esse debate que envolve arte e formação humana que nos voltaremos no próximo tópico.

14.2 A função social da arte

O leitor, de repente, encheu os olhos de lágrimas,
e uma voz carinhosa lhe sussurrou ao ouvido:

— Por que choras, se tudo
 nesse livro é mentira?
 E ele respondeu:
 — Eu sei;
 mas o que eu sinto é verdade.
 Ángel González ⁵⁴

É lugar comum, ao se referir a uma obra de arte, a discussão, a análise, concentrar-se em torno de sua autenticidade, de sua grandiosidade, no quanto ela é boa, no quanto ela é efetivamente arte. No entanto, com base em Lukács (1965), propomos uma outra perspectiva.

Independentemente de sua autenticidade, a obra de arte carrega elementos que interferem nas emoções humanas. Seja uma obra grandiosa ou não, ela se relaciona de maneira direta com a nossa subjetividade. Sendo assim, nos parece mais relevante perguntar: quais emoções tal obra está suscitando? Qual função social ela está exercendo?

Mais necessário do que determinar se uma obra é efetivamente arte ou não, é compreender quais determinações a constituem e quais efeitos emocionais ela consolida nos indivíduos que a vivenciam.

Pois, uma obra de arte carrega em si elementos formativos que podem interferir e modificar emocionalmente seu espectador, fazendo-o se reconhecer enquanto individualidade,

54 Al lector se le llenaron de pronto los ojos de lágrimas, y una voz cariñosa le susurró al oído: —¿Por qué lloras, si todo en ese libro es de mentira? Y él respondió: — Lo sé; pero lo que yo siento es de verdad. Ángel González (tradução nossa).

com especificidades únicas, ao mesmo tempo em que, dialeticamente, o coloca como partícipe do gênero humano.

No filme, acompanhamos o processo educativo ao qual involuntariamente o agente Wiesler é submetido. É nítido perceber como o acesso a obras de arte interfere na personalidade do personagem e nas escolhas que ele faz.

E em momento algum ocorre o julgamento ou a defesa da autenticidade de tais obras. A película apenas demonstra a relação existente entre as vivências estéticas do agente e as mudanças pelas quais ele passa.

Dessa forma, compreendemos que a função social da arte, segundo Lukács (1965), é conectar o indivíduo ao gênero, e que é mediante a efetivação desse processo que a obra se consolida enquanto arte. Ao encontrar e compreender a função social que a obra está exercendo no momento histórico, podemos entender se ela consegue ou não se estruturar enquanto obra de arte efetiva, cumprindo a função de conectar indivíduo e gênero, confrontando a subjetividade de tal indivíduo com a totalidade existente no mundo. Se, através de sua vivência, o ser social que a ela foi submetido se modifica, sendo colocado frente a frente com o drama de existir em coletividade. Ou se ela apenas é um meio emotivo de entorpecer esse espectador, se as emoções suscitadas por ela são passageiras e não alcançam o todo da existência humana, servindo, muitas vezes, inclusive para anuviar as contradições existentes no mundo humano, distanciando, assim, ser social e coletividade.

14.3 Concluindo

A vida dos outros (2006) se constrói como uma película de muitas camadas, que precisa ser vista com inteireza, calma e atenção às delicadezas tênues que a compõem do início ao fim. Os detalhes, aparentemente desimportantes, constituem a teia de sutilezas que a faz ser a obra imensa que é.

A manutenção, durante todo o longa, das cores frias, a câmera lenta e sempre firme, que mais parece uma intrusa, os ricos diálogos, curtos e precisos, ao mesmo tempo densos e fortes, que ecoam na tela muitas vezes após a cena, a trilha sonora suave e persistente, enfim, a totalidade de *A vida dos outros* (2006) a coloca no patamar de obra de arte que carrega fortes indícios de cumprir uma função social que vai além de meramente emocionar seu espectador, elevando a sua subjetividade e fortificando sua experiência humana em toda sua complexidade.

É um filme que consolida emoções profundas, possivelmente algumas as quais nem parece que foram alcançadas, mas que, com o tempo, podem aparecer ali, desencadeadas por outra vivência estética.

Um roteiro rico e inovador que foge ao clichê de meramente criticar outras formas de sociabilidades existentes concomitantes ao capitalismo, que foca no drama humano vivenciado por suas personagens, e, ao dar centralidade a isso, constrói uma potente reflexão sobre as formas de organizações sociais, suas contradições e as determinações que formam a subjetividade dos seres sociais que nelas vivem.

REFERÊNCIAS

GONZÁLEZ, Ángel. **La verdad de la mentira**. Disponível: https://miralibro.wordpress.com/wpcontent/uploads/2021/04/ppll2021_angel-gonzalez_la-verdad-de-la-mentira.pdf, acesso em 30 de setembro de 2024.

INSPIRAÇÃO LITERÁRIA. Disponível: https://youtu.be/LAqc_tgUvHI?si=nMSBrpL-5KUDKgGH, acesso em 30 de setembro de 2024.

LUKÁCS, Georg. Estética: LUKÁCS, Georg. **Estética 1: La Peculiaridad de lo estético**. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijalbo, S.A, 1965a. v.1.

LUKÁCS, Georg. Estética: LUKÁCS, Georg. **Estética 1: La Peculiaridad de lo estético**. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijalbo, S.A, 1965b. v.2.

LUKÁCS, Georg. Estética: LUKÁCS, Georg. **Estética 1: La Peculiaridad de lo estético**. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijalbo, S.A, 1965c. v.3.

LUKÁCS, Georg. Estética: LUKÁCS, Georg. **Estética 1: La Peculiaridad de lo estético**. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijalbo, S.A, 1965d. v.4.

MACHADO, Nauro. **A antibiótica nomenclatura do inferno**. São Luiz: Sioge, 1977.

APÊNDICE

Abaixo segue a lista de todos os filmes assistidos e debatidos no Cineclube Quarentena. A coluna “livro” identifica os ensaios realizados e a respectiva publicação na qual o texto, quando há, se encontra. O livro *Sentimento do mundo*: ensaios sobre cinema, está disponível no site do Coletivo Veredas. O segundo volume de ensaios, intitulado, *Elegia*: ensaios sobre cinema, também está disponibilizado para *download* gratuito, nesse caso, no site da editora Phillos Academy. Já o volume três, *A noite dissolve os homens*: ensaios sobre cinema, corresponde ao livro em tela.

A relação de filmes segue a ordem na qual foram debatidos.

FILME	DIREÇÃO	PAÍS	LIVRO
Um Amor Impossível	Catherine Corsini	França	A noite dissolve os homens
Aguns Dei	Anne Fontaine	França	
O Julgamento de Nuremberg	Stanley Kramer	EUA	
A Vida dos Outros	Florian H. Donner-smarck	Alemanha	A noite dissolve os homens
Os Deuses Malditos	Luchino Visconti	Itália, Alemanha	
As Vinhas da Ira	John Ford	EUA	
O Ovo da Serpente	Ingmar Bergman	EUA, Alemanha	Sentimento do mundo
Um Estranho no Ninho	Miloš Forman	EUA	

O Dinheiro	Robert Bresson	França	
Ladybird, Ladybird	Ken Loach	Inglaterra	A noite dissolve os homens
Ventos da Liberdade	Ken Loach	Inglaterra	
Em nome do Pai	Jim Sheridan	Irlanda, Inglaterra	
O Baile	Ettore Scola	França, Argélia, Itália	Sentimento do mundo
Jojo Rabbit	Taika Waititi	EUA	Sentimento do mundo
A Batalha do Chile	Patricio Guzmán	Chile	Sentimento do mundo
Muito Além do Jardim	Hal Ashby	EUA	
Era uma vez em Tóquio	Yasujiro Ozu	Japão	Sentimento do mundo
As Invasões Bárbaras	Denys Arcand	Canadá, França	Sentimento do mundo
Nostalgia da Luz	Patricio Guzmán	Chile	Sentimento do mundo
O Botão de Pérola	Patricio Guzmán	Chile	A noite dissolve os homens
Dois Destinos	Valerio Zurlini	Itália, França	
A Hora da Estrela	Suzana Amaral	Brasil	A noite dissolve os homens
Que Bom te Ver Viva	Lúcia Murat	Brasil	Elegia
A Cordilheira dos Sonhos	Patricio Guzmán	Chile	Sentimento do mundo
Zuzu Angel	Sérgio Rezende	Brasil	A noite dissolve os homens
Pelle, O conquistador	Bille August	Dinamarca, Suécia	Elegia

O Auto da Compadecida	Guel Arraes	Brasil	
Miss Marx	Susanna Nicchiarelli	Itália, Bélgica	
São Paulo, Sociedade Anônima	Luís Sérgio Person	Brasil	Sentimento do mundo
O Pagador de Promessas	Anselmo Duarte	Brasil	Elegia
Cenas de um Casamento	Ingmar Bergman	Suécia	A noite dissolve os homens
Gosto de Cereja	Abbas Kiarostami	Irã	
A Classe Operária Vai ao Paraíso	Elio Petri	Itália	
A Felicidade não se Compra	Frank Capra	EUA	
O Incrível Exército de Brancaleone	Mario Monicelli	Itália	
O Casamento Silencioso	Horaiu Miele	Romênia	
Synecdoche New York	Charlie Kaufman	EUA	
Cinema Paradiso	Giuseppe Tornatore	Itália	
Projeto Flórida	Sean S. Baker	EUA	Sentimento do mundo
Beynelmîl	Sirri Önder, M. Gülmez	Turquia	
Giordano Bruno	Giuliano Montaldo	Itália, França	
O Túmulo dos Vagalumes	Isao Takahata	Japão	A noite dissolve os homens
7 minutos depois de meia-noite	Juan Antonio Bayona	Inglaterra, Espanha, EUA	
Gritos e sussurros	Ingmar Bergman	Suécia	

Dançando no Es-curo	Lars von Trier	D i n a - marca, Suécia, França	A noite dissolve os homens
Nomandland	Chloé Zhao	EUA	
O som do Silên-cio	Darius Mar-der	EUA	Sentimento do mundo
Minari	Lee Isaac Chung	EUA	
Meu pai	F l o r i a n Zeller	I n g l a - terra	
A excêntrica fa-mília de Antônia	M a r l e e n Gorris	Holanda	
Sétimo Selo	I n g m a r Bergman	Suécia	Elegia
Trono Manchado de Sangue	Akira Kuro-sawa	Japão	
Luz de Inverno	I n g m a r Bergman	Suécia	A noite dissolve os homens
Rocco e seus ir-mãos	Luchino Vis-conti	Itália	A noite dissolve os homens
Miss Violence	Alexandros Avranas	Grécia	
O Leopardo	Luchino Vis-conti	Itália	A noite dissolve os homens
Sessão especial de Justiça	Costa-Ga-vras	França/ Itália	
Morte em Veneza [Thomas Mann, 1912]	Luchino Vis-conti	França/ Itália	
Cidadão Kane	O r s o n Welles	EUA	
Macbeth [Shakes-peare, 1606]	O r s o n Welles	EUA	
Os incompreen-didos	F r a n ç o i s Truffaut	França	
Hamlet [Shakes-peare, 1606]	L a u r e n c e Olivier	I n g l a - terra	

Pasqualino 7 Be-lezas	Lina Wert-müller	Itália	A noite dissolve os homens
Otelo [Shakespea-re, 1603]	O r s o n Welles	EUA	
O ataque dos cães	Jane Cam-pion	EUA	
Rei Lear [Shakes-peare, 1606]	Grigory Ko-zintsev	URSS	
São Bernardo [Graciliano Ra-mos, 1934]	Leon Hirsz-man	Brasil	
Vidas ao vento	Miyazaki	Japão	
Reino de sonhos e loucura	Mami Suna-da	Japão	
A viagem de Chihiro	Miyazaki	Japão	A noite dissolve os homens
Meu Amigo Toto-ro	Miyazaki	Japão	A noite dissolve os homens
O Planeta dos Macacos [Pierre Boulle, 1963]	Franklin J. Schaffner	EUA	Elegia
Casa de Bonecas [Ibsen, 1879]	David Tha-cker	I n g l a - terra	Elegia
A Aventura	Michelange-lo Antonioni	I t á l i a , França	Elegia
O sol é para to-dos [Harper Lee, 1960]	R o b e r t Mulligan	EUA	
Noites de Cabíria	F e d e r i c o Fellini	Itália	
Fahrenheit. 451 [Ray Bradbury, 1953]	F r a n ç o i s Truffaut	França	
A Noite	Michelange-lo Antonioni	I t á l i a , França	Elegia
O Eclipse	Michelange-lo Antonioni	I t á l i a , França	Elegia

O mercador de Veneza	Michael Radford	Itália, Inglaterra, Luxemburgo	
----------------------	-----------------	--------------------------------	--