

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

**SOCIEDADE RECONCILIADA: A utopia do século XXI?
A PRODUÇÃO DE SIGNIFICAÇÃO NO IMAGINÁRIO DO CINEMA
CONTEMPORÂNEO**

TESE DE DOUTORADO

ORIENTADOR: DR. ORLANDO DE MIRANDA

ÁREA DE SOCIOLOGIA

SÃO PAULO

1995

BANCA EXAMINADORA

São Paulo, __ de _____ de 19

Resultado: _____

Dedico este trabalho a meus pais, Santa e Nhô, e à minha irmã, Ana Maria, afetos inesquecíveis.

RESUMO

A inquietação que deu origem a este estudo foi a constatação de um profundo processo de mudanças sociais em curso no conjunto das sociedades capitalistas ocidentais, e daí surgiu a interrogação acerca das tendências que estão se desenhando. Estas sociedades têm em comum uma dimensão simbólica que abrange representações tais como racionalidade, objetividade, pragmatismo, impessoalidade, utilitarismo, disciplina e neutralidade afetiva. Tais representações constituem um núcleo de valores que norteiam a ação social.

Uma alteração desse núcleo implica uma revolução em seu modo de ser social. Essas mudanças e algumas tendências que despontam são o objeto de análise deste estudo. Dentre as tendências mais visíveis privilegiamos a análise daquelas que apontam para uma reconciliação entre a razão e as paixões, ao modo da razão sábia, dando lugar a uma sociedade presidida pelo princípio erótico.

O universo de análise escolhido é o cinema, por suas características intrínsecas de internacionalismo e de diálogo com as questões cruciais do momento social.

A análise recai primeiro sobre filmes que são críticos do instituído e deixam ver, pelo avesso, sugestões do que pode vir-a-ser. Em seguida buscou-se um elenco de filmes que são sugestivos de um novo modo de ser social no sentido mostrado. Destaque especial foi dado ao tema das lutas das mulheres por sua importância tanto no que diz respeito a alterações fundamentais nas formas de sociabilidade e nas relações sociais, como aos rumos que aponta.

ABSTRACT

The present study arose from the uneasiness to understand that process of profound social change is taking place in western capitalist societies. These societies have in common a symbolic dimension that include representations such as rationality, objectivity, pragmatism, an impersonal orientation, utilitarianism, discipline and affective neutrality. Such representations establish a core of values that lead social action.

Changes within this core of guidelines imply a revolution in actual recognized forms of social activities. These alterations, and the tendencies that they promote, constitute the subject of analysis in the present study. Among the most visible tendencies can be cited those that are associated with the unification between reason and passion. Following the convergence of the two concepts it becomes possible for society to be ruled by erotic principles.

Cinema constitutes the universe for the collection of study data. Films were selected because of their characteristic international appeal in addition to the dialog they establish on crucial issues relevant to the established order and reveal possible alternatives. A series of films were examined that suggest an innovative social order. Special attention was given to the struggle of women to attain more significant roles in the social domain and in the processes of social relations.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Orlando de Miranda pelas sugestões e críticas, oportunas e agudas, que foram fundamentais e muito me ajudaram a dar forma a este trabalho, e pelo distanciamento que manteve durante todo o tempo, permitindo-me total liberdade de ação.

Ao Prof. Eduardo Subirats pela atenção que me dispensou durante o ano que passei em Madrid.

À Universidade Federal de Uberlândia e ao Departamento de Ciências Sociais que me liberaram das atividades docentes para que pudesse me dedicar ao doutoramento.

À CAPES e ao CNPq pelas bolsas que me concederam, aqui no Brasil e na Espanha, respectivamente.

Ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo pela boa vontade em facilitar-me o acesso a seu acervo de vídeo.

Ao Departamento de Cinema da ECA pela atenção em colocar à minha disposição seu acervo de filmes e pela boa vontade em projetar aqueles que me interessaram.

À Video Locadora Sétima Arte pela gentileza em facilitar o material usado na ilustração dos filmes.

Ao pessoal da Gráfica da Universidade Federal de Uberlândia e ao Silvino pela atenção e presteza nos trabalhos de impressão.

Às minhas colegas Marlene Colesanti e Iraci Galvão pela boa vontade e dedicação em me ajudar a escolher e organizar o material de ilustração e ao David e à Lílian, meus amigos americanos, que me ajudaram na elaboração do abstract.

À Paula Godoi Arbex, pela revisão do texto.

Aos meus colegas Ruth Carneiro, Virgínia R. D. Bastos e Luiz Carlos de Laurentiz com quem troquei algumas idéias.

Aos meus amigos Sérgio e Ana pelas muitas vezes que me ajudaram a resolver problemas com o computador.

À Sandra Maria Correia de Andrade, minha companheira em São Paulo durante o período que cumpríamos os créditos, com quem compartilhei as alegrias e os problemas do doutorado. À minha amiga Ana Maria Cabral, pelo apoio durante estes anos.

Ao Evandro, meu marido, pela atenção em me ouvir e trocar idéias sempre que eu precisava de um interlocutor e por sua companhia para assistir a muitos filmes, mesmo quando alguns não lhe interessavam.

Às minhas filhas, Mariana e Manuela, pela presença amorosa que incontáveis vezes me ajudaram a ir em frente. A Mariana agradeço, em particular, pela disposição e paciência para traduzir do inglês todas as letras das canções do filme The Wall.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
1. O Cinema e o Processo Atual de Mudança Social.....	4
CAP.I - A ORDEM SOCIAL DISSOCIATIVA.....	16
1. Vida em Desequilíbrio.....	22
CAP.II - A CRÍTICA SOCIAL NA FILMOGRAFIA CONTEMPORÂNEA	42
1. Tempos Modernos, Tempos de Violência.....	50
2. A Via Crucis da Socialização.....	64
3. Os Caminhos Alternativos.....	84
4. A Utopia.....	90
CAP. III - A EMERGÊNCIA DO FEMININO.....	100
1. Experiência e Voyerismo.....	100
2. Orlando e a Tendência Social da Androginia.....	111
3. A Retirada de Prometeu e a Entrada de Orfeu no Cenário Social.....	128
4. A Mulher e o Amor no Imaginário do Cinema Contemporâneo.....	144
5. Um Vôo de Liberdade.....	165
6. Modernidade, Androginia e Reconciliação.....	173
BIBLIOGRAFIA.....	185
CENAS DE FILMES	198

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Este estudo tem um caráter exploratório. Da imensa e diversificada literatura que analisa a modernidade sob seus muitos aspectos, selecionamos aquelas abordagens que possibilitaram, a partir de uma visão crítica, refletir acerca da mudança social em curso e de um de seus possíveis rumos.

Embora muitas evidências apontem para um aprofundamento das tendências societárias predominantes, sinais de rumos alternativos emergem, aqui e acolá, de forma intermitente sugerindo as tendências comunitárias como uma possibilidade desejada pelos mais diversos setores sociais organizados em torno de temas também variados como o ecológico, as mulheres, as ONGs, estes de abrangência internacional; outros localizados e pontuais como os movimentos de cidadania contra a fome, de defesa da infância, pela ética na política, etc..

Estas manifestações questionam os princípios societários de organização baseados na racionalidade do cálculo que visa otimizar recursos, no pragmatismo e na impessoalidade que desconsideram motivações da ordem dos sentimentos, do desejo, do prazer. Embora de caráter político são movimentos com acentuada intervenção na esfera da cultura ao questionarem princípios e valores instituídos. A importância política da dimensão cultural está não somente em seu potencial de manipulação e administração das consciências, mas também na sua capacidade inventiva de novas significações.

O entendimento de que a civilização ocidental contemporânea atravessa uma crise que deve desdobrar-se na emergência de formas sociais novas e de que o campo privilegiado de análise é o cultural, é compartilhado tanto por Castoriadis como por Rioux. Segundo Rioux, dois fatos históricos são cruciais para a crítica à

tradição sociológica positivista e para a elaboração de um novo enfoque que resgata a importância política da dimensão cultural: no plano político a contestação da contracultura dos anos 60 rompe com a definição clássica do engajamento político encarnado nas lutas operárias do século XIX e prioriza a cultura e seus componentes éticos e estéticos; por outro lado, os pensadores críticos frente ao

"fracasso da esquerda e do impulso das forças da extrema direita viram o papel decisivo da cultura, do imaginário e do simbólico." (Rioux, 1985, p.7)

Estes processos históricos revelaram de um modo minucioso e dramático como o tecido social pode servir de catalisador à invasão da moral degenerada e ressaltaram o poder político e histórico do cultural.

"Nos interstícios da crise que altera a alquimia econômico-política dos complexos industriais de hoje, mudanças profundas ocorrem no plano cultural. Essa metamorfose subterrânea afeta a fisionomia social do ocidente e se manifesta sob a forma de rearranjo cultural constante e drástico mas ainda inacabado e não claramente definido." (Op.cit., p.6)

Para Castoriadis o que está a ponto de morrer é a civilização greco-ocidental: suas normas, valores, modos de ser e de socialização. Nessa abordagem a questão da transformação social passa necessária e prioritariamente pela cultura pois esta é entendida como

"tudo o que na instituição de uma sociedade ultrapassa a dimensão unidade/identidade (funcional/instrumental) e que os indivíduos dessa sociedade tomam positivamente como 'valor' no sentido mais geral do termo: em suma, a paidéia dos gregos. Como seu nome indica, a paidéia contém indissociavelmente os procedimentos instituídos mediante os quais o ser humano, no curso de sua constituição social como indivíduo, é conduzido a reconhecer e investir positivamente os valores da sociedade. Os valores não são dados por uma instância externa, nem descobertos pela sociedade em fontes naturais ou no céu da razão. Eles são, cada vez, criados pela sociedade considerada como núcleo de suas instituições, sinais últimos e irredutíveis da significação, polos de orientação do fazer e do representar social. É então impossível falar de transformação social sem encarar a questão da cultura nesse sentido..." (Castoriadis, 1978, p.35)

O homem é capaz tanto de reproduzir e manter uma determinada ordem das coisas como inventar o não experimentado. Ele inventa e cria máquinas, idéias e modos de ser. Esta invenção opera-se também no campo da cultura, entendendo-a no sentido amplo da produção dos bens simbólicos e das significações que dão sentido ao fazer histórico. Aí a inventiva, o vôo da imaginação não conhece fronteiras e realiza-se sua capacidade de criação e instituição de um novo mundo de significações. A produção cultural não só expressa as relações sociais como sugere o inexistente; abre caminho para o fazer histórico criativo; oferece uma gama de alternativas que incorporadas às práticas sociais, são o fermento do novo.

Porém, abordar a questão da mudança social, a partir da perspectiva cultural, exige atenção aos processos atuais que afetam a cultura e respondem por sua dinâmica. Atualmente, o processo de globalização econômica e tecnológica, impulsionado pela revolução da microeletrônica que ultrapassa a fase industrialista, é acompanhado do processo de mundialização da cultura, dando lugar ao que Ortiz (1994) chama modernidade-mundo: uma difusão de comportamento, estilo de vida, costumes e hábitos, vinculados aos bens de consumo e serviços oferecidos pelos conglomerados de empresas transnacionais. Entretanto não há que se confundir esta mundialização da cultura com homogeneização, há sim uma universalização segmentada de referências culturais desenraizadas e de objetos desterritorializados. A predisposição dos indivíduos a uma organização racional da vida, imanente à modernidade, propicia o desenraizamento dos homens e a desterritorialização da cultura, dando lugar à extensão deste fenômeno, modernidade-mundo, a segmentos sociais em todo o planeta. Porém, estas referências culturais mundializadas convivem, no âmbito interno de cada nação, com suas especificidades e idiosincrasias.

A cultura hoje sofre um processo de mundialização, de ruptura das fronteiras nacionais pela mão dos meios técnicos de comunicação e informação, cada vez mais sofisticados. A imbricação entre técnica e produção de bens simbólicos resultou no que conhecemos como indústria cultural. A indústria cultural concretiza, na esfera da cultura, o processo de globalização empresarial. Produz e difunde significações, idéias e modos de ser, através de seus diversos meios, por todo o planeta, sob a lógica da produção de mercadorias.

Certamente que esta não é uma difusão inocente, a indústria cultural é um momento importante de instrumentalização da dominação. Não obstante, o espaço da crítica preserva-se sempre e os conteúdos que veicula não se limitam, exclusivamente, à reprodução acrítica do instituído. O exercício do potencial crítico da cultura processa a negação da realidade presente e possibilita a invenção de novas significações imaginárias sociais. Nas condições sociais atuais, em que o presente é afirmativo no sentido do sonho já realizado, a crítica é sempre um momento de reabilitação do sonho, da fantasia, da utopia almejada. Utopia no sentido de produto da imaginação coletiva na busca de novos modos de ser e de fazer possíveis, de ruptura com o status quo, de negação do instituído com força suficiente para conduzir à ação coletiva transformadora.

1. O CINEMA E O PROCESSO ATUAL DE MUDANÇA SOCIAL

O cinema, um dos meios da indústria cultural, não se reduz a uma função de manipulação ideológica. Sua história tem demonstrado que o espaço para a crítica e a produção independente não desaparece, mesmo considerando os altos investimentos que requer a produção de um filme e, portanto, seu atrelamento às estruturas

empresariais, desde o seu nascimento. O vínculo do produto cinematográfico, o filme, com o mercado é constitutivo.

O filme precisa ser visto, comercializado e deve promover, a curto prazo, o retorno do investimento. Por isso é imprescindível para a produção cinematográfica estar atenta e ser sensível às tendências sociais, ser ágil para expressar os problemas mais candentes, de modo a atrair o maior público possível. O ritmo do diálogo do filme com o público é marcado pela velocidade da circulação da mercadoria-filme, simultaneamente, nos inúmeros mercados do mundo todo. Seu consumo é instantâneo. São duas horas de mergulho do espectador nas malhas de imagens e sons. Este é o primeiro aspecto que interessa-nos destacar: o laço estreito entre o filme e as tendências que vão se desenhando no contexto social com o qual dialoga.

O outro aspecto a ressaltar é que o filme já nasceu internacional, desde o começo ultrapassou as fronteiras nacionais, esteve sempre voltado para um público global. Sua produção também é segmentada em gêneros, de modo a responder aos interesses de segmentos de públicos diferenciados em seus gostos, mas desde logo situados além das fronteiras nacionais. É um produto preso a referências culturais universais, mesmo quando tematiza questões específicas e enraizadas nas histórias particulares.

Estes dois aspectos, agilidade para sintonizar com o momento social e abrangência de um mercado internacional, fazem do cinema uma manifestação cultural adequada aos objetivos de um estudo cujo esforço está dirigido a apreender, através da cultura, hoje mundializada, o sentido do movimento de mudança social contemporâneo, que atinge um amplo espectro de países reconhecido como civilização ocidental.

É próprio da produção cultural não só exprimir, crítica ou acriticamente, sentidos e significações da ordem social instituída como também criar, inventar

novos sentidos e novas significações, ou mesmo resignificar o já existente. Assim, os discursos proferidos pela cultura, seja um poema, uma peça de teatro ou um filme, são sempre um momento de materialidade do imaginário instituído ou instituinte.

Neste sentido os discursos são sempre um processo de produção de significações, sejam elas já existentes na sociedade ou criadas no ato enunciativo do discurso. Aqui estamos lidando com a noção de discurso como um espaço aberto, isto é, articulado às condições sociais de sua produção e, portanto, como um ato interativo com os processos sociais com os quais estabelece-se o diálogo. As significações implicam sempre um movimento de afirmação/negação, isto é, o sentido se estabelece afirmativamente em contraposição a inúmeras outras possibilidades. É na relação entre o discurso e as condições sociais de sua produção que as significações corporificam-se, seja para reafirmar o instituído, seja para negá-lo. Há uma tensão permanente entre o sentido afirmado e as possibilidades negadas, que se deixa ver apenas na relação discurso/condições de sua produção.

A partir desta noção de discurso aberto procuramos uma abordagem metodológica que permitisse elucidar o processo de produção de significações no discurso filmico contemporâneo. A proposta metodológica de Goldman (1989) para seu estudo "El discurso político de Mariano Moreno" pareceu-nos apropriada para estabelecer o nexos entre o discurso e suas condições de produção. Goldman estabelece dois grandes critérios metodológicos: o trajeto temático e o campo semântico. O trajeto temático consiste em extrair do encontro entre o discurso e seu contexto sócio-histórico a categoria mais geral que se constitui no marco enunciativo. Desta categoria são derivados os sintagmas e enunciados lingüísticos a considerar. Os procedimentos do segundo critério, o campo semântico, são inadequados para nossos propósitos, já que a autora trabalha com textos verbais e neste estudo o material de análise são filmes. A solução que nos pareceu possível surge da

abordagem de Metz (1974) para o entendimento da produção de significação no cinema, que começa por distinguir a matéria-prima de expressão deste meio: 1. Imagens que são fotográficas, móveis e múltiplas; 2. Traços gráficos que incluem todo o material escrito que lemos na tela; 3. Linguagem falada e gravada; 4. Música gravada; 5. Ruídos e efeitos sonoros gravados.

A significação no cinema surge do trabalho humano de elaborar mensagens por meio de um sistema de signos através de sua matéria-prima específica. Estas mensagens consubstanciam-se por meio de códigos, isto é, de um sistema convencional de significações, impressas sobre este material para gerar uma mensagem. Metz classifica os códigos em especificamente cinematográficos e extra-cinematográficos. Estes referem-se a todos os códigos culturais usados no cinema e fora dele. Os códigos especificamente cinematográficos só aparecem no cinema. Entre estes, alguns são gerais, isto é, podem aparecer em qualquer filme, e outros são particulares e caracterizam os gêneros ou autores.

Dada a peculiaridade de o cinema ser uma linguagem onde significante/significado, denotação/conotação, estão estreitamente vinculados, o entendimento do processo de produção de significação é um trabalho que exigiu deste autor a crescente problematização destes aspectos. O significante filmico, uma imagem ou um som, não pode ser separado de seu significado. A significação filmica nunca é arbitrária, é sempre motivada e a base desta motivação é a analogia entre significante e significado. A percepção visual ou auditiva de uma imagem ou um som leva a uma formação imediata do significado. Daí ter-se acreditado, em um princípio, que o aspecto denotativo era natural.

Aparentemente, a denotação filmica que é processada por analogia teria um caráter "essencial" ou "natural", dado que a imagem de um objeto ou um som evoca sempre seu similar na realidade, quer dizer, a analogia entre o significante e o

referente daria lugar a uma denotação "pura". Entretanto, esta idéia ao ser confrontada com a realidade cultural mostrou ser equivocada porque mesmo a denotação é formada a partir de significações culturais sempre diferentes em tempo e lugar. A denotação não decorre de um processo simples de analogia icônica imediata, é sempre estruturada, e a conotação deriva dos recursos utilizados para produzir o significado denotativo. Isto quer dizer que elucidar a significação filmica implica uma desconstrução do processo de sua produção, isto é, a explicitação dos códigos utilizados e que permitiram a organização do material, segundo uma lógica determinada, dando lugar a uma estrutura significativa.

Para proceder à análise da significação filmica, lançamos mão das categorias operacionais elaboradas por Metz em seu ensaio "A grande sintagmática do cinema" e de outras elaboradas em "Psicanálise e cinema". Estas categorias serão utilizadas sempre que forem exigidas pela análise dos filmes selecionados. As primeiras são em número de oito e as segundas em número de quatro. Passamos então a apresentá-las nesta ordem.

1) *Plano-seqüência: o plano-seqüência é um tipo de sintagma mas não é um sintagma. É assim definido pela unidade de ação que encerra.*

2) *Sintagma Paralelo: a montagem traz juntos e entretecidos dois ou mais motivos alternados, sem uma relação precisa de tempo e espaço. Ex.: imagens de tranqüilidade/distúrbio, campo/cidade, etc..*

3) *Sintagma Seriado: uma série de breves cenas representando ocorrências que o filme dá como amostra típica de uma mesma ordem de realidade sem nenhum modo de localização cronológica de relações entre elas, de modo a enfatizar uma suposta relação dentro de uma categoria de fatos que o diretor quer descrever em termos visuais. Ex.: planos de destruição, bombas, etc., para ilustrar a idéia de "Desastres de guerra".*

4) *Sintagma Descritivo: relação de simultaneidade. Aqui a relação inteligível entre os objetos mostrados sucessivamente é de coexistência espacial. Ex.: a descrição de uma paisagem mostra uma árvore, seguida de um rio perto da árvore, seguida da vista de uma colina.*

5) *Sintagma Narrativo Alternado: a montagem apresenta alternadamente duas ou mais séries de eventos, de tal modo que dentro de cada série a relação temporal é de consecutividade, mas que, entre as séries tomadas como um todo a relação temporal é de simultaneidade. É também conhecido como "montagem alternada", "montagem paralela" ou "sincronismo". Ex.: plano do perseguidor, seguido por um plano do perseguido, e de novo um plano do perseguidor.*

6) *Sintagma Narrativo Linear ou Cena*: é a cena propriamente falando ou a cena simples sem "falhas". O significante é fragmentado na cena - vários planos - mas o significado é unificado e contínuo. Consiste em uma simples sucessão consecutiva de imagens. Ex.: cena de um diálogo.

7) *Seqüência Episódica*: a seqüência dispõe (enfileira) junto um número de muitas breves cenas, as quais são usualmente separadas umas das outras por um artifício ótico (dissolvidas, etc.) e que se sucedem em ordem cronológica. A descontinuidade temporal é organizada. Ex.: em *Cidadão Kane* a seqüência mostrando a gradual deteriorização das relações entre o herói e sua esposa mostra uma série cronológica de rápidas alusões a jantares compartilhados pelo casal em uma atmosfera que é cada vez menos afetiva; a cena, tratada em uma sucessão de planos, é conectada por intervenções em períodos de meses.

8) *Seqüência Ordinária*: a descontinuidade temporal é desorganizada e, por assim dizer, dispersa - e o espectador salta os momentos que não tem, em sua mente, relação direta com o assunto.

Quatro grandes classes de encadeamento textual:

1) *Metáfora posta em sintagma*: quando há comparabilidade referencial + contigüidade discursiva. Duas imagens, dois detalhes da mesma imagem, duas seqüências inteiras, ou uma imagem e um som, um ruído e uma frase etc.- dois elementos presentes na cadeia associam-se por semelhança ou por contraste. Ex.: em *"Tempos Modernos"*, a justaposição da imagem de um rebanho de carneiros e de uma multidão gregária à porta do metrô.

2) *Metáfora posta em paradigma*: comparabilidade referencial + comparabilidade discursiva. Os elementos filmicos associam-se como no item 1 mas são o resultado de uma eleição, um substitui o outro ao mesmo tempo que o evoca. Só um dos termos está presente, o termo metaforizante já não acompanha o termo metaforizado, mas o exclui. Ex.: imagem de chamas no lugar de cena de amor.

3) *Metonímia posta em paradigma*: contigüidade referencial + comparabilidade discursiva. Um elemento exclui o outro do filme, como no item 2, mas tais elementos associam-se em virtude de sua contigüidade "real" ou diegética, e não de sua semelhança nem de seu contraste. Ex.: em *"O vampiro de Düsseldorf"* depois da violação e morte da menina, mostra-se a bola da vítima pendurada nos cabos elétricos. A bola substitui o cadáver da menina. Nas seqüências anteriores vimos que a bola pertencia à menina.

4) *Metonímia posta em sintagma*: contigüidade referencial + contigüidade discursiva. Os elementos associam-se do mesmo modo que no item 3, mas ambos aparecem no filme e combinam-se. Ex.: no mesmo filme *"O vampiro..."*, nas imagens anteriores ao assassinato, vemos a menina com a bola, que a acompanha tanto na diégesis (é seu brinquedo) como na tela (saem juntas).

O filme é o lugar onde se realiza a significação, onde as várias mensagens articulam-se para formar uma estrutura significativa. Em Metz, a significação não é imediata, é sempre um produto do trabalho do realizador do filme por meio da combinação de códigos cinematográficos e culturais e, no limite, também do receptor, que a partir de sua inserção cultural capta o sentido manifesto e/ou implícito na mensagem filmica. Um filme, freqüentemente, emite sinais que não estão consubstanciados em nenhum sistema de significação já estabelecido, compartilhado

coletivamente, constituindo-se em mensagens que suscitam experiências emocionais e a reflexão intelectual dos espectadores, individualmente. Carmona (1991) denomina de sentido este tipo de mensagem. O sentido refere-se a

"ese otro componente intransferible que remite a las resonancias que el objeto filmico despierta em el mundo privado, sensorial, sentimental o de cualquier otro tipo, de la persona que lo ve."(Carmona,1991,p.46)

Enquanto a significação surge do deciframento de códigos, o sentido emerge da elaboração individualizada. O sentido pode, a posteriori, se compartilhado coletivamente, vir a constituir-se em código e, assim, converter-se em significação. O sentido, ainda que se apóie em elementos materiais existentes no espaço textual¹ filmico, é o resultado de uma operação de leitura individualizada, emerge do diálogo do espectador com a proposta contida no espaço textual, tendo sempre como pano de fundo referencial o componente sócio-histórico.

Cabe lembrar aqui a análise apresentada por Miranda (1978) que transfere o foco da subjetividade da interpretação para uma questão de natureza metodológica. Aponta para uma ambigüidade intrínseca aos produtos da indústria cultural que são o resultado de relações sociais que expressam os interesses sociais em conflito; por um lado a perspectiva, em geral crítica do artista e, por outro, do patrão, seja este a empresa editora, cinematográfica, de televisão, etc.. Esta ambigüidade atende aos propósitos da indústria cultural que é obter um produto que atinja um amplo público.

"...essa duplicidade, não seria casual na obra, nem a prejudicaria. Muito ao contrário, seria exatamente o segredo do seu sucesso, pois ampliaria as 'chaves da fruição', aumentaria as

¹ Segundo Carmona espaço textual se refere à estrutura coerente organizada de acordo com determinada lógica e reserva a noção de texto para o resultado do trabalho do espectador sobre o espaço textual. Carmona, 1991, p. 66/67.

possibilidades reinterpretativas do receptor, de modo a que ele possa adequar a estória aos seus próprios desígnios e não o contrário." (op.cit., p.50/51)

Destas abordagens retiramos elementos suficientes para pensar que tanto o objeto é multifacetado, permitindo diversas leituras, como o receptor o impregna de subjetividade, enfatizando alguns aspectos nele presentes e ignorando ou minimizando outros.

A análise do processo de produção de significação e sentido implica sempre a consideração do lugar de onde se fala e do lugar de onde se escuta, isto é, o processo de produção (lugar de onde se fala) impõe uma composição significativa multifacetada ao material filmico e a recepção pelo espectador (lugar de onde se olha) pode, nos limites do espaço textual, impor, a partir de uma outra lógica, novas relações e articulações ao material filmico, dando lugar a um texto com outro sentido. O espectador surge então como co-autor em sua atividade de re-composição do sentido, a partir de uma outra lógica, do material proposto pelo espaço textual filmico. Neste caso, a noção de leitura aparece como um

"proceso ininterrumpido de producción/transformación." (Carmona, 1991, p.67)

Nesta perspectiva introduzimos a noção de comentário textual filmico², como um instrumento de análise a ser usado em combinação com a análise da significação codificada, na leitura dos filmes selecionados.

² Carmona define "la actividad denominada 'comentario textual filmico' como el conjunto de operaciones realizadas sobre um objeto 'film' con el fin de describir su modo de funcionamiento estructural y el significado que sirve de base para su articulación como tal objeto, y, por otro lado, para proponer una dirección determinada de sentido, capaz de justificar la lectura produzida de forma individual cuando el film es abordado desde el punto de vista de un espectador o espectadora concretos en una situación concreta." (p.45)
"El comentario, en consecuencia, implica el análisis como camino previo, pero no se confunde con él. También implica un trabajo interpretativo pero no se

A unidade de análise deste estudo é o espaço textual fílmico, composto de um ou mais filmes. Os filmes selecionados foram exibidos no circuito comercial e são originários de diversos países do chamado mundo ocidental. Não obstante as diferenças e as especificidades que singularizam as formações sociais que compõem o que genericamente podemos chamar de civilização ocidental, alguns traços estruturais são comuns a cada uma delas, a ponto de nos parecer consistente a proposta de um estudo acerca do sentido da mudança social, atualmente em curso, que a afeta enquanto tal. A extensão da produção capitalista industrial a cada uma destas formações sociais arrasta consigo a imposição da organização empresarial nos termos expostos por Weber, a saber, a administração racional, o direito racional, uma contabilidade racional, assim como a disciplina, o pragmatismo, a objetividade, o utilitarismo, a impessoalidade e a neutralidade afetiva como atributos da ação racional. Estas significações estendem-se da produção material ao conjunto da vida social, impregnando a cultura de alguns traços universalizantes.

Assim, tendo presentes as diferenças entre as sociedades capitalistas do Primeiro e Terceiro Mundos e, inclusive, no interior mesmo de cada uma, o que podemos chamar de cultura capitalista instaura um nível de equivalência que incide tanto em suas formas institucionais básicas como na constituição social dos agentes sociais, seja ele o empresário, o trabalhador, o intelectual, o consumidor ou o cidadão, que aproxima sua materialidade histórica.

Certamente que o magma de significações imaginárias sociais que instituíram cada uma dessas formações sociais concretas é mais amplo e rico e aí encontram-se, junto a condições históricas particulares, as peculiaridades que singularizam cada uma destas sociedades. À parte estas diferenças, é comum a todas as formações

reduce a la interpretación, por cuanto construye algo que antes no existia." (p.46)

sociais organizadas em torno da produção capitalista industrial, a instituição das significações sociais acima referidas de racionalidade, objetividade, pragmatismo, impessoalidade, utilitarismo, disciplina, neutralidade afetiva, como o cerne das significações imaginárias sociais a nortear a ação social.

Uma alteração deste núcleo implica uma revolução em seu modo de ser social. O processo de alteração deste núcleo é o objeto de análise deste estudo. Está no centro de nossa atenção a transformação das significações imaginárias sociais presentes em qualquer sociedade capitalista, a saber, a racionalidade, a objetividade, o pragmatismo, o utilitarismo, a impessoalidade e a neutralidade afetiva. Interessamo-nos rastrear pistas, fragmentadas e descontínuas, que permitam delinear, ainda que provisoriamente, os sentidos que emergem do processo em curso. Neste trajeto serão examinadas tanto as manifestações culturais críticas do instituído, por expressarem um primeiro momento do processo instituinte em ação no campo histórico, como aquelas que fazem emergir novas formas e são sugestivas de alteridade radical frente ao instituído.

Propomo-nos, portanto, a busca de filmes cuja poesia liberte a alma dos liames do social instituído, onde a imaginação alce seu vôo sem fronteiras e subverta o mundo das significações instituídas.

A análise do capítulo II abrange filmes que se situam no campo histórico contemporâneo e que, por seu caráter nitidamente crítico da heteronomia social instituída, em suas múltiplas dimensões, deixam a imaginação antever o que poderia vir-a-ser isto é, pelo avesso são sugestivos de uma outra ordem do mundo social-histórico.

Neste ponto deve-se ressaltar a necessidade de uma atenção muito especial para não confundir o que é crítica e o que é proposta nova. Nesse mesmo sentido é importante distinguir o discrepante dos eventuais sinais de novos valores. O

discrepante polariza e pressupõe o enquadramento aos padrões vigentes, enquanto uma proposta nova implica o deslocamento de campo, isto é, exige uma concepção de mundo sustentada em significações imaginárias sociais que transferem as vivências e seu sentido para outro campo cultural, aponta para um outro magma de significações. É a emergência da alteridade apontada por Castoriadis no sentido de novas significações que dão lugar a uma nova organização social.

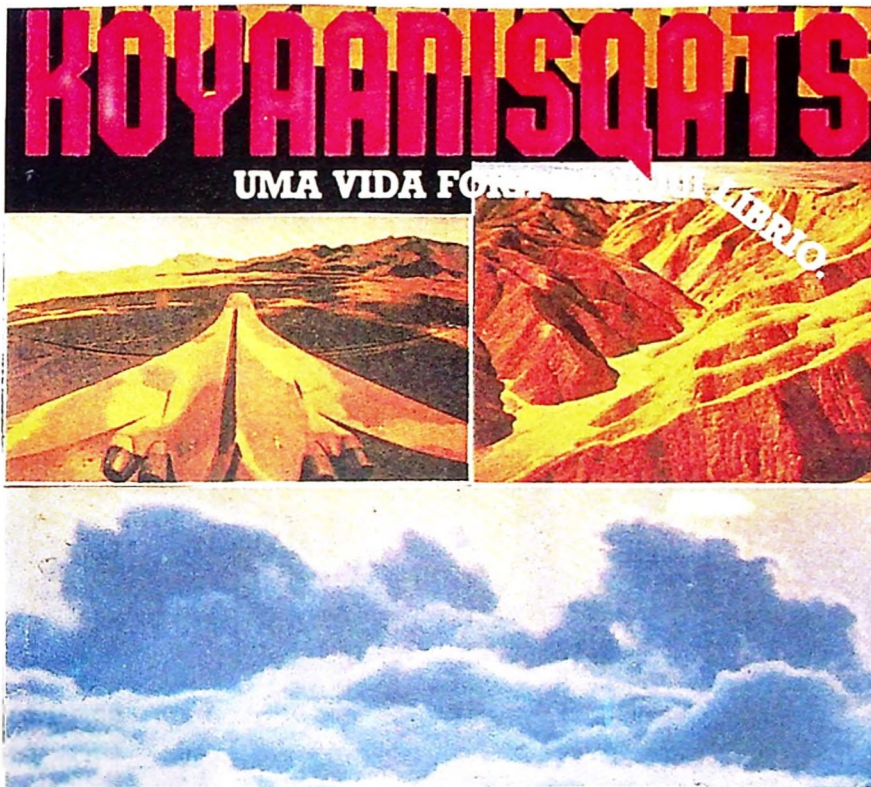
Este é o enfoque do capítulo III, ao analisar filmes que sugerem outras significações imaginárias sociais, outros modos de ser social e individual e, portanto, outras instituições sociais. Porém as sugestões não têm um sentido unívoco, a filmografia contemporânea aponta em vários sentidos e, neste estudo, selecionaremos algumas.

Desta forma vamos lidar com um material filmico em dois níveis de elaboração: por um lado, filmes que fazem a crítica do existente e são sugestivos do que pode vir-a-ser e, por outro, filmes que produzem a ruptura com o real existente e inventam outros modos de ser para a vida social.

Outro aspecto que exige esclarecimento refere-se à unidade estrutural do estudo que nos propomos a realizar. Já não é tema de discussão a fragmentação que caracteriza a vida social contemporânea e evidencia-se cada vez mais a descentralização das lutas políticas. A diversidade é a marca específica de nosso tempo. Os processos de mudança social são desconstruções de modos instituídos de existência social e, nessa medida, refletem o modo de ser da ordem social em dissolução. O sonho herdado do pensamento revolucionário do século XIX, de uma mudança social encabeçada por uma classe operária revolucionária, cedeu lugar a um movimento escorregadio, onde o agente transita de um segmento social para outro (mulher, jovem, homossexual, grupo étnico) e os móveis são os mais variados. Estes podem concernir a uma questão particular do grupo (direitos da mulher, do

homossexual, etc.) ou ter uma abrangência que engloba a sociedade como um todo (lutas ecológicas); pode referir-se a um aspecto conjuntural ou afetar relações estruturais.

Nesse sentido o estudo vai expressar essa diversidade, enfocando temas que às vezes abordam questões globais, outras específicos; que ora estão num nível conjuntural, ora estrutural.



CAPÍTULO I

CAPÍTULO I

A ORDEM SOCIAL DISSOCIATIVA

"El sueño de la razón produce monstruos."

(Goya)

Os anos 80 foram pródigos em inovações tecnológicas em ritmo acelerado, em mudanças políticas significativas no Terceiro Mundo, foram o cenário do fim da divisão mundial em dois blocos, assim como trouxeram o questionamento da hegemonia dos EUA e a reorganização mundial em blocos de interesses econômicos, políticos e culturais que diluem as fronteiras nacionais erguidas com o advento da capitalismo.

As formas institucionais de organização das lutas políticas dão sinais de esgotamento e em resposta surgem movimentos sociais diversos na sociedade civil, que impõem novos temas como o ecológico, as minorias étnicas, os homossexuais, a mulher, etc..

As desigualdades sociais entre países e classes sociais cresceram na mesma proporção que a riqueza gerada pelo avanço das forças produtivas. O resultado desse quadro é a barbárie na qual encontram-se submersos os países periféricos: fome, miséria, doenças e violência. Problemas de ordem econômica, institucional, moral, atingem indiscriminadamente o conjunto de países da moderna civilização ocidental. O progresso da civilização traz impressas as marcas da iniquidade social em suas variadas formas e dimensões.

Essa tendência da moderna civilização industrial foi percebida e denunciada por pensadores de várias tendências ideológicas e nos diversos campos do saber,

desde o século passado até a atualidade, entre eles Nietzsche, Simmel, Tocqueville, Marx, Freud, Mills, Adorno, Marcuse e tantos outros que tornariam exaustiva a lista.

As diversas análises críticas da sociedade industrial capitalista, desde os frankfurtianos, abordam os mais variados aspectos da organização social e do desenvolvimento assentados na razão. Com Adorno e Horkheimer temos a conhecida reflexão em torno da dialética da civilização e da transformação da razão emancipadora em razão instrumental. Esta dialética de progresso e destruição vem cobrando seu preço e os sinais da atualidade apontam para uma fase final em que o avesso destas circunstâncias deve despontar.

Marcuse, em "A Ideologia da Sociedade Industrial", revela a tendência da sociedade industrial em tornar-se totalitária, usando como principal instrumento o controle sobre as necessidades sociais. O desenvolvimento tecnológico alcançado poderia libertar os homens do reino das necessidades materiais, criando as condições objetivas para o pleno desenvolvimento das potencialidades humanas. Porém, os interesses políticos constituídos têm manipulado este desenvolvimento tecnológico com fins de dominação, isto é, criando necessidades materiais que mantêm os indivíduos aprisionados na trama das relações de produção estabelecidas, tornando realidade a idéia weberiana dos bens materiais se transformarem na jaula de ferro do homem moderno. Tais necessidades, de caráter repressivo, abrigam valores que exigem o máximo de trabalho e sustentam o eixo da dominação através das incessantemente renovadas necessidades e da crescente aspiração de elevação do padrão de vida, mesmo que apenas para uma minoria, como nos casos dos países do Terceiro Mundo.

A dominação se apresenta sob a capa de uma administração racional da sociedade que oferece, com alto grau de eficiência, os bens e serviços que tornam a vida confortável e fazem da oposição e da crítica um contra-senso injustificável.

Hoje, a manutenção das relações de dominação requer uma regulamentação das próprias atividades mentais, uma moldagem da estrutura psíquica do indivíduo para garantir uma adesão e identificação imediata com a sociedade.

"Essa identificação imediata e automática...é o produto de uma gerência e organização complicadas e científicas. Nesse processo, a dimensão 'interior' da mente, na qual a oposição ao status quo pode criar raízes, é desbastada. A perda dessa dimensão, na qual o poder do pensamento negativo -o poder crítico da Razão - está à vontade, é a contrapartida ideológica do próprio processo material no qual a sociedade industrial desenvolvida silencia e reconcilia a oposição" (Marcuse, 1967,p.31)

A manutenção das relações de dominação, nas circunstâncias de desenvolvimento tecnológico que permitem a libertação do homem do reino das necessidades materiais, tem exigido a produção da cultura como mercadoria e do indivíduo como subjetividade descolada do coletivo. O fundamento desse processo de fragilização do indivíduo é o desenraizamento do sujeito, o esgarçamento de uma identidade pessoal articulada organicamente a uma identidade coletiva de grupo. Os laços de natureza afetiva que ligavam o indivíduo a uma coletividade de origem foram cedendo lugar a uma inserção social caracterizada pela impessoalidade e a neutralidade afetiva. Segundo Hanna Arendt

"A dominação totalitária depende da desolação, da experiência de absoluta não pertinência ao mundo...estritamente ligada ao desenraizamento e à inutilidade que acometeram as massas modernas depois do início da revolução industrial." (Jaccard, 1989,p.8)

A citação que se segue, do pensador do século XIX Alexis de Tocqueville mais nos parece a observação de um pensador contemporâneo:

"Quero imaginar sob quais novos traços o despotismo poderia se produzir no mundo: vejo uma multidão incontável de homens semelhantes e iguais que giram incessantemente em torno de si mesmos para obter prazeres pequenos e vulgares com os quais preenchem sua alma. Cada um deles, em separado, é como um estranho ao destino de todos os outros: seus filhos e seus amigos particulares formam para ele toda a espécie humana; quanto ao resto dos concidadãos, está ao lado deles, mas não os vê; ele os toca, mas não os sente; só existe em si mesmo e para si mesmo, e, se bem que ainda tenha uma família, pode-se dizer pelo menos que não tem mais pátria.

Acima desses homens eleva-se um poder imenso e tutelar que se desencumbe, por si só, de lhes garantir os prazeres e velar por seu destino. É absoluto, detalhado, regular, providente e gentil. Seria parecido com o poder paterno se, assim como este, tivesse a finalidade de preparar os homens para a idade viril; mas ele só procura, ao contrário fixá-los irremediavelmente na infância; gosta que os cidadãos tenham prazer, contando que não pretendam mais que o prazer. Trabalha de bom grado em favor de sua felicidade; mas pretende ser o único agente dessa felicidade, e seu único árbitro; provê sua segurança, prevê e atende a suas necessidades, facilita seus prazeres, conduz seus negócios mais importantes, dirige sua indústria, rege suas sucessões, divide suas heranças; será que não pode lhes poupar inteiramente o esforço de pensar e a dor de viver?" (Op.cit.,p.9)

Mills aponta que os ideais dos pensadores da Ilustração, baseados nos valores de razão e liberdade, foram fraudados pela realidade social contemporânea. A sociedade transformou-se em uma máquina social racional onde os homens tornaram-se "funções" cuja principal característica é a insensibilidade moral que marca a racionalidade de atos que vão dos bombardeios atômicos ao planejamento de extermínio em massa. Em suas palavras:

"Estes atos não são necessariamente sádicos; são simplesmente tão indiferentes como a atitude frente a um negócio qualquer; não são de nenhuma maneira emocionais; são eficientes, racionais, tecnicamente impecáveis. São atos inumanos porque são impessoais." (Mills,1964,p.181)

Essa impessoalidade está estreitamente vinculada à ascensão hegemônica da razão instrumental, embutida no projeto iluminista de desencantamento do mundo. A tentativa de superar a angústia e o medo frente ao desconhecido, pela via do conhecimento, conduziu o desenvolvimento social a uma negação e uma repressão cada vez mais radical dos componentes emocionais, afetivos e sensíveis da condição humana. O esforço de afastar as paixões do processo de produção de conhecimento ampliou-se e resultou numa desqualificação generalizada de tudo pertinente a elas.

Em "Razão e Paixão", Rouanet procura através da interpretação de "As Bacantes" de Eurípedes, distinguir entre a razão sábia e a razão louca. A razão louca,

personificada por Penteu, é louca porque é um simulacro da razão, ela aparenta ser sensata mas não o é. É a razão que exclui a paixão.

“Tirésias (representante da razão sábia) sabe que a razão que exclui a paixão dionisiaca é uma razão insensata. ...Tirésias percebe que a paixão reprimida por Penteu se vinga, infiltrando-se em seu discurso consciente, que mantém a forma racional, mas está de fato influenciado em seu conteúdo pelos determinismos do desejo.” (Rouanet, 1988, p. 442)

No plano cognitivo, a razão louca exige o sacrifício das paixões que então penetram na consciência, subvertendo a objetividade do pensamento. Engels definiu-a como a incapacidade cognitiva socialmente condicionada. A realidade social atua no aparelho psíquico de modo a distorcer o processo de conhecimento. São as necessidades de manutenção das relações de dominação que exigem sua própria invisibilidade. Ao tentar excluir o irracional do plano cognitivo, a razão louca sucumbe a este irracional, produzindo a pseudo-razão.

No plano moral, a repressão injustificada das paixões produz a heteronomia através de mecanismos automáticos de defesa do sujeito contra os impulsos de gratificação dos sentidos, regidos pelo princípio do prazer. Essa heteronomia pode ser o resultado não só da repressão instintiva com também do que Marcuse chamou dessublimação repressiva, processo pelo qual o sistema social existente encoraja uma liberação administrada das paixões, com vistas à preservação do status quo. Dado que o alvo principal da repressão instintiva são os impulsos de gratificação dos sentidos, as paixões destrutivas ganham maior espaço para suas manifestações. Rouanet identifica o irracionalismo e o positivismo como as expressões da razão louca na modernidade contemporânea.

Por outro lado, a razão de Tirésias é a razão sábia que interage com as paixões e por isso mesmo é capaz de, no plano cognitivo, ser receptiva e ouvi-las, ao mesmo tempo em que procede ao seu afastamento do processo do pensamento, para

afinal produzir o saber imparcial. No plano moral, a razão sábia não inibe os impulsos passionais, levada por uma moralidade excessivamente rígida, seja das defesas do superego, seja por imposições exteriores. A razão sábia interage com as paixões através do que Rouanet chama julgamento intencional, isto é, ela permite a vivência das paixões que erotizam e humanizam a vida e fecha-se às expressões das paixões hostis e insensatas que dão lugar à destruição, às tiranias e às guerras. A razão é sábia quando capaz de produzir conhecimento e autonomia e, por isso mesmo, é sempre crítica.

A característica marcante da sociedade industrial contemporânea é a predominância dos valores que configuram o tipo societário (Tönnies) de organização social em detrimento de seu oposto, os valores que correspondem ao tipo comunitário. A modernidade industrializada constituiu-se sustentada pela razão louca encarnada na razão instrumental. A razão louca dá entrada no cenário da modernidade encoberta com as vestes da racionalidade capitalista, entendida no sentido weberiano de desencantamento do mundo via positividade do conhecimento científico e da adequação de meios a fins pelo cálculo racional. Migra da esfera da produção econômica para o conjunto da vida social, abrindo espaço para a administração total. O mundo encantado, assentado em um precário desenvolvimento das forças produtivas e em um ainda incipiente conhecimento e domínio das forças da natureza, cedeu lugar ao mundo desencantado pelo conhecimento positivo e pela racionalidade da organização social que instrumentaliza a administração totalitária do fazer social, em todas as suas dimensões.

Nesse sentido, o filme *Koyaanisqatsi* elabora uma síntese do processo de construção da modernidade capitalista, ressaltando os aspectos mais marcadamente negativos do progresso material e tecnológico e das formas de sociabilidade que o acompanha.

1. VIDA EM DESEQUILÍBRIO

Isto é *Koyaanisqatsi*. "Vida louca. Vida em tumulto. Vida em desintegração. Uma condição de vida que clama por outra maneira de viver."

Algumas culturas primitivas concebiam o mundo como uma unidade da qual o homem fazia parte, era mais um elemento do todo. Atribuíam vida a toda a natureza e estabeleciam com ela uma relação de cuidadoso respeito. A ação agressiva contra o meio circundante dava-se nos limites impostos pela própria sobrevivência e era cercada de crenças e rituais que cerceavam sua expansão para além das necessidades. Esta forma de agressividade corresponde, segundo a classificação de Fromm, ao tipo de agressividade benigna, isto é,

"el impulso filogenético programado para atacar (o huir) cuando están amenazados intereses vitales, ligados a la supervivencia, biologicamente adaptativos." (Fromm, 1987, p.18)

Esta agressividade faz parte do processo vital que deve integrar, para a sobrevivência de cada espécie, elementos que são fornecidos por outras espécies; a agressividade e a destruição são um meio vital.

O ciclo de vida e morte da natureza, nestas circunstâncias, preserva seu equilíbrio. Inúmeros são os exemplos que os estudos etnográficos oferecem dos agrupamentos humanos em equilibrada relação com a natureza. A caça, a pesca, a coleta de produtos da natureza, o desmatamento, etc., necessários à sobrevivência do homem, são praticados com a sabedoria que articula crenças e mitos que pautam a conduta e estabelecem as restrições indispensáveis à preservação de condições equilibradas de vida.

Em um passado longínquo, este equilíbrio cede lugar à tendência de separação homem/natureza. O conhecimento que a civilização vai acumulando

instrumentaliza esta mudança. Adorno e Horkheimer na "Dialética do Esclarecimento" chamam de iluminismo a disposição do homem de domínio da natureza e interpretam a passagem da Odisséia, em que Ulisses se faz amarrar ao mastro para não ceder à tentação do canto das sereias, como um momento de repressão da natureza interna³. O canto representa a natureza interna do homem, um chamado ao desfrute da sensualidade e da sensibilidade a que o homem que está constituindo-se em sujeito, frente à natureza, não pode ceder.

A opção histórica de desenvolvimento foi a da dupla dominação: da natureza e do próprio homem. O fascínio pelo exercício do poder predominou. O temor do homem primitivo de sucumbir à hubris tornou-se realidade. O longo processo de separação homem/natureza e de constituição do sujeito racional moderno é historicamente um mesmo e único processo: a separação do homem da natureza externa e de sua natureza interna.

O radical aprofundamento desta cisão apresenta-se com o advento do pensamento positivo que desqualifica tudo o que concerne aos sentidos, reconhecendo a razão como a única faculdade humana capaz de objetividade e neutralidade afetiva, no processo de produção de conhecimento. Este é o trajeto cartesiano orientado pela dúvida absoluta que o levará à expurgação de todo elemento subjetivo no processo de conhecimento. Sensibilidade, sensualidade e imaginação são faculdades inferiores que turvam o conhecimento e devem ser eliminadas para que emerja o sujeito racional.

Na organização social do capitalismo industrial, as relações sociais de tipo societário são hegemônicas e com elas a racionalidade desvincula-se drasticamente

³ Cabe explicitar que a noção de natureza interna não remete a uma concepção essencialista de uma natureza imutável; refere-se a predisposições que se realizam sempre e exclusivamente no campo histórico, tendo um caráter portanto mutável, como todos os produtos históricos.

da memória e da sensibilidade, atendo-se exclusivamente ao cálculo e à oportunidade; aqui, o prazer alcançado é sempre uma fruição individual, enquanto a competitividade e a disposição agressiva com relação ao outro é uma constante.

Nestas circunstâncias sociais, de repressão das paixões e de emergência de uma racionalidade calculista e oportunista, emerge a razão louca, na forma de um positivismo altamente eficaz em termos de produção de conhecimento e de riqueza material, mas às custas de uma debilitação de Eros e uma correspondente liberação de instintos agressivos. Tal desequilíbrio, em detrimento da capacidade de Eros para contrarrestar as tendências destrutivas de Thanatos, tem se concretizado em manifestações comprometedoras das condições de vida. Os avanços tecnológicos, propiciados pelo aprofundamento do conhecimento, instrumentalizam relações de dominação social e política e de destruição ambiental.

O texto filmico de *Koyaanisqatsi* é analisado a partir do marco enunciativo dado pela noção compacta do título: defesa da vida pela denúncia da morte implícita na trajetória do progresso material. Bifurca-se em dois trajetos; por um lado, a visão do mundo da natureza, por outro a visão do mundo da cultura ocidental contemporânea.

Koyaanisqatsi é um percurso imagético e sonoro do progresso capitalista, concebido como um processo de acumulação incessante de riqueza e de um desenvolvimento crescente do conhecimento e da tecnologia. Sua expressão formal é de ruptura, tal qual seu conteúdo é uma profunda crítica social da civilização contemporânea. Não é uma narrativa com diégesis e protagonistas, está mais próxima da linguagem cinematográfica do neo-realismo analisada por Deleuze, à qual ele atribui a capacidade de apreensão do intolerável, do insuportável. Para ele a linguagem das imagens sensorio-motoras está mais afeita aos nossos esquemas de esquivar-nos dos aspectos intoleráveis da realidade enquanto a

"...imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, (que) faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser 'justificada', como bem ou como mal... O ser da fábrica vem à tona, e já não se pode dizer 'afinal as pessoas precisam trabalhar...' Pensei estar vendo condenados: a fábrica é uma prisão, a escola é uma prisão, literal e não metaforicamente." (Deleuze, 1990,p.31/32)

A distinção das noções de visão e olhar, como compreensão ou participação e pura percepção, respectivamente, permite-nos apreender a motivação do lento ritmo dos travellings, sua alternância com ritmos acelerados e a longa exposição dos planos: estimular a visão. Os significados conotativos em *Koyaanisqatsi* são produzidos pela associação intra e intersintagmática e pelos ritmos dos significantes da denotação. Poucas vezes recorre-se à figuração para criar a conotação.

A composição do filme estrutura-se a partir de planos-sequência, sintagmas descritivos e seriados. A linguagem verbal cede lugar à linguagem das imagens, do ritmo e da composição musical. Na maior parte do filme a câmara desloca-se lentamente e os planos demoram-se na tela, permitindo ou obrigando a visão das coisas, da natureza e da cultura. Rompe o olhar ligeiro, 'naturalizado' pela repetição cotidiana, um olhar que se esgota na pura percepção, para forçar a compreensão da visão.

O ritmo é exasperante para o espectador acostumado ao frenesi das altas velocidades da vida urbana contemporânea. O desconforto acentua-se com o acompanhamento de uma música que roça a monotonia, com seus acordes simples e repetidos numa continuidade seriada. Para falar da velocidade que caracteriza a vida moderna, acelera-se o ritmo da câmara e da música de acompanhamento de um sintagma descritivo, no qual conjugam-se cenas da produção seriada de gentes e coisas na urbe industrial e consegue, pela redundância e a exaustão, a mais aguda crítica da degradação da vida na moderna sociedade industrial.

O filme retoma, na música e em muitas imagens dos instrumentos de produção e da estrutura urbana, a idéia da composição pela repetição da unidade mais simples que impulsionou a arte minimalista dos anos 60, só que pelo avesso: não é a arte mas a própria vida social que está reduzida à homogeneidade e à repetição como condição de dominação. A noção marxista de totalidade social para exprimir a correspondência entre o modo como se produz a vida material e o conjunto da vida social, elucida esta realidade: à produção seriada da indústria corresponde à produção seriada do próprio homem. Os princípios e valores que regem a produção material estendem-se e articulam a totalidade da ordem social.

Koyaanisqatsi coloca em primeiro plano o segredo da vida moderna: a emulação de poder entre homem e natureza. Durante 12 minutos, ao longo de um sintagma descritivo, ao som de uma composição musical simples e de fundo, sucedem-se as panorâmicas de elementos da natureza que conotam poder. Imensas planícies recobertas por conjuntos rochosos, cadeias montanhosas, extensos desertos; o primeiro plano revela a textura das rochas e o fino bordado do vento nas areias do deserto, sugerindo a coexistência dos contrários na natureza: força e delicadeza, claro e escuro, sombra e luz, movimento e repouso.

Este conjunto de imagens da natureza em repouso é contrastado com outras imagens da natureza em perene movimento: nuvens e ventos numa dança de claros-escuros seguidas de cachoeiras que misturam-se com colossais ondas marítimas. É uma combinação contraditória da passividade, aumentada pela música de fundo e a lentidão do movimento da câmara, e do movimento das forças da natureza, poderosas, indomáveis, que podem explodir em catástrofes fatais.

O sintagma seriado que se segue exhibe os instrumentos de poder do homem na sua abnegada luta para dominar a natureza, e fazem ressoar os versos de Göthe na segunda fase do *Fausto*, quando este volta-se para a construção de um mundo

dinâmico e rico. A passagem que relata a presença do casal de velhos como obstáculo ao progresso e o modo como eles são eliminados, é exemplar para o entendimento da intrínseca relação entre o domínio da natureza, a dominação do homem pelo homem e a repressão dos componentes sensíveis e afetivos do homem. O casal insiste em não sair da casa por razões sentimentais, afetivas, de identidade articulada a uma história pessoal, em um lugar determinado, e estes são valores não só alheios à racionalidade do maior benefício, do cálculo e da oportunidade, que orienta a ação econômica e conduz ao progresso, como são um obstáculo que deve ser removido a qualquer preço. O progresso, tal como efetivou-se, constitui-se em uma opção histórica à qual é intrínseca a iniquidade social, a conseqüente subjugação do homem e a mortificação de todas as suas qualidades que podem comprometer a manutenção da dominação e o caminho deste progresso.

Da ação do homem surgem explosões de serras para a exploração de suas riquezas minerais, postes de eletricidade, oleodutos, guias, guindastes, tratores e operários trabalhando, plantas industriais com suas chaminés lançando grossas nuvens de fumaça poluente, represas hidráulicas que atestam radicais modificações da natureza e a exibição de toda a parafernália utilizada na produção de um mundo de mercadorias cujo principal protagonista é a máquina.

É um conjunto de imagens denotativas, paisagens que remetem-nos à sociedade industrial, que associadas entre si conotam a dinâmica do progresso industrial de nosso mundo. Este sintagma termina no primeiro plano de uma fundição. A seguir um plano-sequência mostra a primeira imagem dos resultados do progresso: um plano geral traz em primeiro plano alguns cactos em uma terra ressecada e no fundo do campo, a explosão de uma bomba dá lugar ao conhecido cogumelo de fogo e fumaça que vai paulatinamente crescendo para cima e acercando-se ao primeiro plano.

Um sintagma seriado que reúne imagens tanto positivas como negativas do progresso apresenta simultaneamente a riqueza e o fausto, a morte e a destruição. O progresso tecnológico orientado pela racionalidade instrumental traduz-se em imagens diversas: moderno edifício de vidro, avião de última geração, amplas pistas e viadutos recortando uma moderna cidade repleta de automóveis, o pátio de alguma montadora de automóvel, nave espacial, fileiras de canhões, avião de guerra, mísseis e finalmente explosões. Estas imagens aparecem como símbolos da modernidade que seduzem o homem contemporâneo e ofuscam seu sentido crítico.

A seguir, um sintagma descritivo cuja unidade de coexistência espacial é a grande cidade, introduz o tema urbano. Um lento *travelling* dá entrada ao espaço urbano que realiza o ideário arquitetônico de racionalização da forma. Em silêncio, com movimentos pausados da câmara e longa exposição dos planos, as panorâmicas da metrópole e de seus espigões suscitam um difuso sentimento de opressão e angústia. A coluna vertebral do conjunto de significações imaginárias sociais da sociedade industrial, a saber, racionalidade, pragmatismo, impessoalidade, objetividade, utilidade, eficácia e neutralidade afetiva, realiza-se plenamente nas construções geométricas de concreto, aço e vidro que exibem suas modernas cidades. Os símbolos de poder das classes dominantes são destacados. A câmara baixa encarrega-se de mostrar os luxuosos edifícios que abrigam os escritórios e agências bancárias, comerciais e industriais, nacionais e multinacionais.

As contradições constitutivas do espaço urbano moderno saem à luz com as imagens de suas periferias, social e espacial. Pobreza e decadência revelam a outra cara do progresso. Primeiros planos de longa duração exibem vidraças quebradas e amontoados de lixo junto a blocos seriados de apartamentos. O quadro é desolador. O sentido de desolação é acentuado pelo acompanhamento musical que soa como um lamento. Trazem à memória do espectador imagens diversas da realidade social

dos dias de hoje. Por um lado, desfilam as lembranças das periferias urbanas do Terceiro Mundo onde estende-se um mar de pequenas casas iguais, que não ultrapassam os 40m² para abrigar as numerosas famílias de trabalhadores e, freqüentemente, de subempregados ou desempregados; por outro, as gavetas dormitórios nas grandes cidades japonesas. Em um e outro caso trata-se do confinamento do homem nos espaços urbanos das megalópoles.

O modo de vida no interior destas cidades vai sendo paulatinamente introduzido por meio de sintagmas descritivos curtos, que opõem estabilidade e movimento, através de panorâmicas da cidade e da vida social que aí tem lugar. Um plano seqüência de longa duração, em ritmo acelerado, com a câmara alta, mostra o fervilhar de gente em um saguão público; as imagens seguintes de um sintagma descritivo, em câmara lenta, apanham multidões caminhando pelas ruas e trazem, para o primeiro plano, suas feições quase inexpressivas. Caminham lado a lado mas são estranhos uns aos outros, a proximidade é apenas física, tipificam a situação contemporânea da solidão gregária. Outra vez as panorâmicas da cidade são apresentadas em planos de longa duração para serem cortadas, repentinamente, pela intensificação do ritmo da música.

Sob a égide da máquina, a repetição e a velocidade são os elementos centrais do sintagma que descreve a vida social nas grandes cidades da modernidade capitalista. Revela a monótona repetição, em ritmo acelerado, de uma vida sempre igual que se esconde atrás da aparência de um mundo em permanente mudança, repleto de novas opções e possibilidades. Uma sucessão de planos, sempre de longa exposição, acompanhados da música em ritmo acelerado, mostram as luzes dos automóveis em movimento, nas avenidas da cidade. Freneticamente, repetição e velocidade submetem o espectador.

O comando externo e mecânico das multidões faz sua primeira aparição nos sinais de trânsito: levas de gentes e carros alternam-se. Os anúncios luminosos repetem sem cessar os mesmos temas, e um primeiro plano de longa duração, de uma engrenagem, introduz o terceiro elemento dominante do sintagma: a máquina, paradigma para a organização social. O trabalhador é tomado como uma máquina que deve ser adestrado tanto física como intelectualmente, para cumprir uma função social. O cinema, desde o princípio do século, vem tratando de forma crítica esta questão. *Tempos Modernos* e *A Classe Operária Vai Ao Paraíso* são dois exemplos. Vários planos insistem no tema da repetição no conjunto das atividades sociais: engrenagens das máquinas fabris que repetem monotonamente os mesmos movimentos e impõem ao trabalhador suas próprias características; a especialização de tarefas no interior dos processos produtivos obrigam os gestos repetitivos de seus executores. A consecutividade dos planos de correia rolante transportando salsicha, a escada rolante transportando pessoas e as luzes dos carros em movimento na auto-pista, cria a metáfora da equivalência mercantil entre coisas e gente.

A razão instrumental, sustentada pela neutralidade afetiva e a impessoalidade, produziu o desenraizamento e a fragilização das individualidades, necessárias para a coisificação do sujeito. O processo de mercantilização generalizada, peculiar ao capitalismo, tende a transformar os homens em coisas intercambiáveis. Como qualquer outra mercadoria, o homem é despojado de qualidades que possam singularizá-lo e reduz-se a simples quantidade equivalente a outras quantidades. Junto com o indivíduo, a razão sábia sucumbe à dominação da razão louca encoberta com as vestes da razão instrumental.

A vida nas grandes cidades está pautada pela máxima da ética protestante, "*Tempo é dinheiro*" e portanto, deve ser otimizado. O tempo é o do relógio mecânico; o arranque da corrida, seu percurso e tempo de chegada é cronometrado

minuciosamente. Conota isto a velocidade impressa a todo o sintagma. Em ritmo acelerado, a produção industrial seriada de mercadorias e sua extensão ao conjunto da vida social apresenta-se na consecutividade de planos do trabalho em linhas de montagem de empresas industriais de alimentos, carros, acessórios, armamentos, etc.; nos planos de trabalhadores do terciário frente a seus microcomputadores, nos caixas de supermercados e grandes magazines, e nas agências financeiras com seus dispositivos mecânicos de contar dinheiro. Primeiros planos das imensas engrenagens das máquinas de linha de montagem, repetindo monotonamente um mesmo movimento, são alternados com escadas rolantes, portas giratórias, elevadores, transportes coletivos, que conduzem gente, da mesma maneira que as mercadorias são conduzidas por esteiras nas linhas de montagem.

Mais uma vez a metáfora posta em sintagma conota a extensão da equivalência entre mercadorias, criada pela unidade monetária, a tudo, inclusive às pessoas. Tudo é produzido em série. A homogeneidade seriada de coisas e gentes alternam-se em planos de multidões em movimento nos espaços públicos urbanos e de filas enormes de mercadorias; pátios de montadoras repletos de automóveis e de tanques de guerra revelam a imparcialidade e neutralidade da tecnologia. Lado a lado estão os automóveis para o conforto e o lazer da vida moderna, e os tanques de guerra que levam à morte.

Obedecendo ao desdobramento lógico dessa racionalidade, estas condições de mecanização e impessoalidade alastram-se a outras esferas da vida. As administrações burocratizadas tecem uma rede eficaz de controles, hoje muito facilitados pela informática. Números, cartões e cédula de identidade destituem o indivíduo de personalidade e o transformam num objeto identificável por atributos quantificáveis, objetivos. Isto é o que informa os planos americanos de pessoas focalizadas pela câmara, da cintura para baixo, passando por roletas de controle que

se abrem com a introdução de um cartão. A impessoalidade é vivenciada rotineiramente pelo cidadão comum nas mais prosaicas situações, como ir ao médico, ao banco, a uma imobiliária ou qualquer outra agência pública ou privada. Fora do estreito círculo familiar e de amigos, o indivíduo está mergulhado no anonimato das multidões urbanas despojadas de sua humanidade, transformadas em peças de uma engrenagem maior: a sociedade, um conjunto de funções articuladas ao modo de uma engrenagem, segundo a concepção funcionalista.

De acordo com a reflexão frankfurtiana, a meta do processo civilizatório, libertar o homem da angústia de estar submetido às forças desconhecidas da natureza, cobrou o preço da separação homem/natureza, externa e interna. O homem tornou-se sujeito enquanto a natureza transformou-se em objeto, subjugou o que em si mesmo é natureza e com isso sacrificou sua humanidade. Matos (1989) mostra que o processo de individuação - separação homem/natureza- é um movimento único de constituição e mutilação do eu como sujeito separado da natureza. A viagem de Ulisses é apontada como o processo de edificação da subjetividade, do surgimento do sujeito. O sujeito identitário surge no processo social de luta com a natureza onde a dominação e as relações de poder são elementos constitutivos deste sujeito. A dominação, primeiro da natureza, ao longo da trajetória da cultura estende-se ao próprio homem.

Este processo de constituição do indivíduo e de sua dominação adquire contornos especiais na moderna sociedade capitalista dada a complexidade das contradições que a recortam. A organização da produção industrial exige o esgarçamento dos laços afetivos e de solidariedade mútua que vinculavam o indivíduo ao coletivo, promove o desmantelamento de todo vestígio de vida comunitária e ergue o indivíduo à condição de ser único, singular. Esse ideal de singularidade estará presente tanto na formulação filosófica como na ideologia que

difundirá essa aspiração ao conjunto do corpo social. Entretanto o processo social concreto de constituição da subjetivação seguirá outro percurso: quanto mais avança o desenvolvimento do capitalismo, mais encontramos o indivíduo despojado de singularidades e achatado nas suas diferenças. O enraizamento do sujeito é o primeiro momento do processo social de construção da identidade, porque é a primeira base de referência do igual e do diferente, onde o indivíduo e o coletivo podem expressar-se e serem reconhecidos, em um jogo de espelho, em suas singularidades e semelhanças. No filme *Dança com Lobos* o tema do enraizamento, estreitamente vinculado às condições culturais, é elaborado pelo personagem principal, um tenente americano que vai para um posto isolado na fronteira com o território dos índios Sioux. Ao passar de um campo cultural para outro redefine sua identidade, de acordo com os parâmetros culturais experimentados na nova situação de enraizamento em uma vida coletiva marcada por estreitos vínculos de compromissos, responsabilidades e laços afetivos. Devido ao isolamento e, certamente, a uma disposição de lidar com o diferente sem destruí-lo, estabelece um contato com os índios que culmina com seu completo ajuste àquela cultura. Há dois momentos em que se explicita a idéia de uma identidade construída a partir de uma situação de enraizamento, de um forte sentimento de pertencer a uma coletividade. O primeiro é a fala do personagem após uma batalha com guerreiros de outra tribo indígena que invadiram a aldeia:

“Era difícil saber o que sentir, nunca tinha participado de uma batalha assim, não havia nenhum objetivo político oculto, não era uma batalha por território, riqueza, nem para libertar homens. Nós lutamos para preservar a reserva de comida que nos alimentaria no inverno, para proteger mulheres, crianças e entes queridos a poucos metros de distância... e comecei gradativamente a ver isso de uma maneira nova. Senti um orgulho que nunca havia sentido antes. Eu não sabia quem John Dunbar era na verdade; talvez um nome em si não tivesse significado, mas quando ouvi meu nome Sioux sendo chamado muitas vezes, soube pela primeira vez quem eu realmente era.”

O segundo momento é uma conversa entre ele e o cacique da tribo. Ele já estava integrado à tribo Sioux e voltou ao posto apenas para buscar o diário que havia esquecido. Aí chegando encontrou o posto ocupado por soldados que o fizeram prisioneiro. Na luta por sua libertação, ele e os índios que foram ajudá-lo matam os soldados de guarda. No final do filme, o ex-tenente americano explica ao conselho dirigente da tribo que os soldados americanos irão atrás dele para vingar os soldados mortos, e que sua partida é a única saída para não colocar em risco a tribo inteira. O velho cacique, tentando convencê-lo a ficar, diz:

“O homem que os soldados procuram não existe mais. Agora há um Sioux chamado Dança com Lobos.”

O processo social de desenraizamento leva a uma flacidez individual e coletiva. O desenraizado é o não ser, o que está despojado das qualidades que o singularizam. É um momento em que se pode falar em crise de identidade, de ausência de qualidades e de predominância do quantitativo, e o indivíduo torna-se uma unidade estatística mensurável. No referido filme os nomes dos índios surgem de alguma situação especial em que o indivíduo salienta uma qualidade que o caracteriza particularmente, que o singulariza face ao coletivo.

Na sociedade contemporânea, a preservação das relações de dominação do homem pelo homem exigiram a eliminação das singularidades, das diferenças. Instala-se a tendência à homogeneidade, à padronização dos sujeitos convertidos em átomos de massa, os robôs alegres de Mills. A contraditoriedade -a igualdade e a diferença- que constitui o movimento de construção da identidade esmaece nesse processo. As diferenças se superficializam e quase desaparecem.

koyaanisqatsi continua elaborando esta tendência à homogeneização dos indivíduos em outra dimensão da vida social: o lazer. Pelas noites, nas amplas

avenidas e ruas por onde circulam velozes os automóveis e as multidões produtivas nas suas lides diárias, prolonga-se o bulício nervoso da busca de diversão. As atividades de lazer tampouco escapam aos tentáculos do modelo maquínico. O desfrute do tempo livre mantém o indivíduo na sua condição de autômato, seja frente aos jogos eletrônicos, nos espetáculos de massa, nos shopping centers, nas viagens de férias ou frente à televisão.

Nas condições atuais e com os resultados obtidos, o desafio de dominar a natureza no qual o homem empenhou-se como forma de superar seus limites, eliminar o medo e alcançar a felicidade, aparece como um logro, porque foi ao preço da renúncia à sua unidade. O filme norueguês *Pathfinder* trata de forma simples e direta o tema de uma cultura em que as relações sociais e com a natureza se dão de forma a preservar expressões individuais e coletivas de unidade interna e externa. O íntimo e indissolúvel vínculo entre estes momentos é o eixo da narrativa que transcorre entre os lapões, uma etnia milenar do norte da Europa. Sua organização social era predominantemente constituída por relações sociais de tipo comunitário (Tönnies) e a racionalidade correspondente ao tipo que abrange a inteligência, a memória e a afetividade. Os atos buscam alcançar o prazer cuja fruição é coletiva. A vida social transcorre num contexto de estreita integração com o meio natural circundante e isto aparece no ritual de caça ao animal que lhes garante a sobrevivência. As crenças que o cercam normatizam sua caçada e garantem o respeito à natureza. Praticam o tipo de agressão benigna, acima mencionada, em sua relação com a natureza.

Porém o momento mais elucidativo do invólucro cultural para esta relação harmoniosa do homem com a natureza interna e externa acontece quando o velho feiticeiro dá uma lição a um jovem intrépido que quer enfrentar um grupo de homens hostis, violentos, que assassinaram sua família. O feiticeiro diz ao jovem que ao

passar para o campo do bando assassino torna-se um igual, passa de seu campo cultural para o dos 'Tsjudes'. Este é o diálogo mantido entre eles:

"_No somos más que parte del conjunto, parte de la infinita hermandad. Los 'Tsjudes' han olvidado esto, no lo olvides tu."

_"Yo no soy de ninguna hermandad, soy yo mismo."

_"Puedes sentirlo así pero a pesar de todo tu también estás unido a esta infinita hermandad con lazos inquebrantables."

_"Yo nunca he visto ningún lazo."

_"¿Puedes ver eso?"

_"¿En la pared?"

_"No, lo que hay entre la pared y tu."

_"Ahí no veo nada."

_"¿Nada?" (Tampa-lhe o nariz)

_"No lo ves pero puedes sentir que ahí hay algo. No puedes ver el aire pero siempre estarás unido a él irremediavelmente y así es como todo está unido entre sí con lazos invisibles; no hijo mio, no puedes desprenderte del conjunto, pero lo que si puedes es olvidar que formas parte de él y de ese modo convertirse en un 'Tsjudes' un hombre que ha perdido la senda en su camino hacia la autodestrucción."

Aqueles são indivíduos que esgarçaram o vínculo de unidade de tudo e todos e, por isso, encontram-se em estado de desequilíbrio. A vida requer um equilíbrio, instável é verdade, entre os elementos contraditórios que a constitui e aí está implicada a unidade interior ao homem, assim como a preservação da natureza a ele exterior. O velho feiticeiro, numa ação demonstrativa desta interdependência, tampa-lhe com a mão a respiração: ele necessita do ar para viver. O homem iluminista rompeu este equilíbrio e construiu um mundo de riquezas materiais que o mantém aprisionado, e traz no seu bojo a sua própria destruição. O curta metragem alemão *Equilíbrio* lida com a idéia de uma necessária interdependência e equilíbrio na vida coletiva, através de um desenho animado onde cinco pessoas sobre uma plataforma flutuante devem distribuir, equilibradamente, suas posições e peso. Cada vez que a distribuição equitativa das pessoas no espaço é quebrada, por uma concentração em algum ponto, a placa inclina-se e ameaça a integridade de todos.

A idéia, de uma situação limite insuportável de desequilíbrio, é construída em *Koyaanisqatsi* por uma montagem imagética e sonora que, numa sucessão de associações significativas, revela simultaneamente as condições da vida do homem contemporâneo e o que ela encerra de insustentável e conduz à mudança. A sugestão de uma transformação a partir de dentro do edifício social que o fará ruir aparece na figura de explosões de edifícios modernos, pontes e usinas. Em um plano geral de longa duração de uma auto-pista, a explosão das luzes dos automóveis em alta velocidade é seguida da explosão de um imenso painel de televisores, sucedido por um primeiro plano de um jornalista apresentando um telejornal e outro plano de explosão de painéis de televisores e um último plano dos pedaços voando numa tela avermelhada pelo fogo da explosão. O último sintagma seriado que trabalha o caráter maquínico, veloz e repetitivo da vida cotidiana, nos grandes centros urbanos contemporâneos, também inclui planos de explosões.

Esta é a sociedade que está engolfada em um processo de profundas mudanças estruturais no qual os avanços tecnológicos da informática e da microeletrônica exercem um papel relevante. A opinião do filósofo polonês Adam Schaff, publicada na Folha de São Paulo em 17/10/87, é de que

"Estamos num ponto de ruptura histórica. Todos estamos dentro. É a revolução da microeletrônica. Dentro de 20 ou 30 anos teremos uma sociedade completamente nova, ao menos no ocidente."

A automação dos processos produtivos é uma tendência irreversível que a cada dia estende-se a novos setores e cria uma situação inteiramente nova: altera a estrutura de classes, compromete a produção da mais valia que pressupõe o trabalho vivo e gera um desemprego estrutural qualitativamente diferente do desemprego da economia capitalista, já que este atingirá um número cada vez maior de trabalhadores. Segundo Rattner,

"O impacto 'desemprego' em consequência da difusão da microeletrônica será sentido em primeiro lugar pelas mulheres, os white-collars, os gerentes médios e os operários nas indústrias manufatureiras. Não somente operários mais velhos serão afetados, uma parcela muito grande de jovens, com mais da metade de sua vida de trabalho pela frente, também sofrerá os impactos das novas tecnologias." (Rattner, 1985, p. 136)

Esta situação nova imporá a reformulação dos critérios de distribuição da riqueza e com isso do conceito de trabalho produtivo ao qual está vinculado hoje. Ao mesmo tempo, tende a crescer o tempo de ócio. Isso significa minar as bases de uma sociedade que está organizada em torno do trabalho produtivo no sentido capitalista, isto é, aquele vinculado ao lucro. A modo de exemplo da emergência de pontos de estrangulamento e da resistência do status quo em promover mudanças radicais, cito a experiência relatada pelo prof. Manuel Castells⁴: em 1983, quando o presidente socialista Felipe Gonzalez assumiu o governo espanhol, foi-lhe encomendado, pelo ministério da Economia, um estudo para solucionar o problema do desemprego. As sugestões que apresentou incluíam a redução da jornada de trabalho, uma correspondente redução de salários (sempre garantindo um nível aceitável para os padrões hoje alcançados) e políticas sociais de baixo custo "*para poblar el tiempo libre con un nuevo imaginario cotidiano.*" Uma redistribuição da renda com redução dos rendimentos certamente afetará os níveis de consumo atingindo o chamado consumo supérfluo e redirecionando aspirações, motivações e interesses. Esta proposta foi qualificada pelos altos cargos do referido ministério como leitura para fim de semana. O problema do desemprego na Espanha (e demais países capitalistas) só tem feito agravar-se nos dez anos que passaram e os dirigentes governamentais responsáveis pelas políticas econômicas e sociais, não foram suficientemente criativos e competentes para encontrar a solução, nos limites da ordem instituída.

⁴ Ver o artigo "Tres respuestas posibles" de M. Castells em "El País", cuaderno Temas de Nuestra Época, 20/01/94.

Estes processos sugerem que o magma de significações imaginárias sociais que instituiu a sociedade industrial capitalista deve passar por uma reelaboração, implicando no questionamento das já referidas significações imaginárias sociais de racionalidade, objetividade, eficiência, etc., diretamente articulados às necessidades da produção industrial.

Da mesma forma que a produção seriada da indústria exigiu um consumidor padronizado, vale dizer, a uma oferta de produtos seriados correspondeu uma demanda uniformizada, a nova tecnologia da microeletrônica rompe com a produção seriada da indústria e abre a possibilidade, no plano das condições objetivas, da produção em pequena escala e, com isso, da existência do indivíduo singular.

Essa tendência, de recuperação das diferenças, a um tempo individuais e coletivas, parece evidenciar-se nas manifestações atuais de lutas étnico-regionais, desde os Bascos na Espanha, passando por toda a gama de conflitos que explodiram no bojo dos processos de ruptura dos regimes comunistas do leste europeu, e atingindo diversos pontos do Terceiro Mundo. E isso num momento em que a ordem internacional, ensaia novas formas de organização e inaugura um processo de unificação que tende a derrubar as fronteiras nacionais erguidas com o advento do capitalismo. É interessante observar essa aparente contradição: por um lado desenha-se a tendência de eliminação das fronteiras nacionais, por outro, os movimentos separatistas que buscam afirmar identidades coletivas autônomas, sustentadas por diferenças étnicas, regionais, culturais. É uma nova dialética do universal e do particular a exigir a invenção de novas formas de sociabilidade.

Certamente que a realidade da revolução tecnológica é vivida pelos países do capitalismo avançado de maneira muito mais intensa e efetiva que entre nós, países periféricos. Entretanto fazemos parte do sistema capitalista mundial e viveremos essas transformações de forma perversa ou não. Das lutas travadas hoje pelos

segmentos sociais envolvidos emergirão as novas relações sociais. Lutas essas que vêm desenrolando-se em várias frentes e de formas diversas por movimentos sociais fragmentados em torno de questões específicas como a ecologia, a mulher, as raças, o homossexualismo, os jovens, etc..

Este é o quadro de uma sociedade que realizou as possibilidades de dominação totalitária, instrumentalizada pelos avanços tecnológicos, e hoje enfrenta a turbulência de alternativas diversas que apontam sentidos opostos para os rumos das mudanças em curso.

FICHA TÉCNICA DOS FILMES

KOYAANISQATSI: ESTADOS UNIDOS, 1983

Diretor: Godfrey Reggio; Música: Philip Glass

PATHFINDER: NORUEGA, 1987

Diretor: Nils Gaup

EQUILIBRIO: ALEMANHA, 1989 (Curta)

Diretores: Christoph & Wolfgang Lauenstein

TEMPOS MODERNOS: ESTADOS UNIDOS, 1936

Diretor: Charles Chaplin

A CLASSE OPERÁRIA VAI AO PARAÍSO: ITÁLIA, 1971

Diretor: Elio Petri

DANÇA COM LOBOS: EUA, 1990

Diretor: Kelvin Kostner



CAPÍTULO II

CAPÍTULO II

A CRÍTICA SOCIAL NA FILMOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

"Basta que um homem encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo."

(Octávio Paz)

A elaboração por Adorno do conceito de indústria cultural inspirou uma rica e múltipla reflexão acerca das conseqüências e extensão da dominação que se processa, de forma cada vez mais eficaz, através dos meios de comunicação de massa e da produção da cultura como simulacro.

A importância atribuída à produção cultural, significações, projetos e símbolos, está em sua decisiva influência na constituição da consciência que os homens têm de sua existência. Mills fala de analfabetismo psicológico para referir-se ao conhecimento sobre a realidade social que raramente foi vivido e precisa ser noticiado pela mídia para adquirir veracidade para o indivíduo. A mídia não só veicula informações como também os produtos da indústria cultural que interferem na experiência interior do indivíduo para lhe dizer quem ele é, atribuir-lhe uma identidade. Mesmo quando a experiência é pessoal e direta, ela foi organizada em padrões e esteriótipos de modo a garantir a homogeneidade necessária ao exercício totalitário do poder.

A noção de liberdade, tão cara aos ideais da sociedade burguesa, é esvaziada de seu conteúdo quando passa a significar simplesmente escolha entre opções postas pelo mercado:

"A eleição livre dos senhores não abole os senhores ou os escravos." (Marcuse, 1967, p.28)

Para esta nova forma de dominação é vital a produção cultural e sua subsunção pelo capital, isto é, a transformação dos bens culturais em mercadoria. A administração sistemática das consciências recorre não apenas à manipulação da cultura, esfera produtora dos valores éticos, estéticos e normativos da vida social, mas tende a solapar sua dimensão negadora da ordem social estabelecida. A indústria cultural elabora cuidadosamente os detalhes técnicos que devem garantir o efeito esperado. As reações estão prescritas no produto e estas não devem reservar surpresas, nem exigir esforço intelectual do consumidor: devem levar a uma atrofia da capacidade imaginativa. Os consumidores se reduzem a categorias estatísticas, e os bens culturais a mercadorias seriadas que vão compor o processo industrial de produção de consciências.

A indústria cultural padroniza e classifica tanto os bens culturais como o consumidor desses bens, que os aceita sem resistência porque são observadas suas necessidades ao se definir o padrão. Bouza (1983), ao analisar o *outdoor* como recurso publicitário no processo de criação de necessidades sociais, mostra que a publicidade parte das crenças sociais que se originam de necessidades dadas, para logo suplantá-las -passa do necessário ao supérfluo- e assim modifica o senso comum. A indústria cultural oferece ao seu consumidor um leque aparentemente diferenciado de bens culturais para manter a ilusão da possibilidade de escolha, quando na verdade são pequenas variações superficiais que não alteram seu conteúdo e estrutura.

O processo de incorporação da produção cultural às relações de dominação é enormemente facilitado, e ganha significados inéditos, graças ao avanço tecnológico que possibilita a assimilação do ideal pela realidade nos termos descritos pela produção da cultura como simulacro. Adorno, Marcuse e Mills detectam essa

tendência de eliminação das fronteiras entre a realidade e sua representação, propiciada pelo aperfeiçoamento tecnológico. Essa unidimensionalização é exposta por Marcuse ao demonstrar a conquista da consciência infeliz, isto é, a assimilação pela sociedade do conteúdo antagônico de toda arte, o esgotamento da sua negatividade ao harmonizarem-se, sem ruptura, os conteúdos contraditórios.

Bouza reafirma esse procedimento na técnica de publicidade onde a unidade dos contrários, tal como artificial/natural, não remete à dialética no sentido heráclito, mas sim a uma pacífica unificação dos contrários mais próxima da magia que da lógica: sua unidade é fingida, retórica. E é aceita porque a confusão entre o ideal e o real forma parte do senso comum do homem moderno.

Segundo Marcuse, na sociedade bidimensional a arte era transcendência da realidade, preservava intocada a expressão da utopia de uma reconciliação do homem consigo mesmo e com a natureza. Na sociedade unidimensional a diferença entre a realidade artística e a realidade social desaparece. A negatividade e o protesto desatualizam-se dadas as possibilidades crescentes de satisfação das necessidades sociais, satisfação esta que gera submissão, enfraquece a racionalidade do protesto e desatualiza a consciência infeliz. A consciência infeliz dos antagonismos e das carências cede lugar à satisfação acrítica com o presente confortável, proporcionado pelo desenvolvimento tecnológico ou, quando ainda não foi alcançado, pela esperança de vir a alcançá-lo.

Acerca da potencialidade dos nascentes meios de comunicação de massa, Eisenstein proclamava, no princípio do século, o poder de manipulação que os modernos meios técnicos de comunicação encerram ao perceber as virtualidades de criação do significado pela montagem de partes da realidade, tomadas pela câmara. Segundo este cineasta, os registros da câmara, ao fragmentar a realidade, dariam lugar a uma neutralização do sentido próprio, permitindo ao realizador, no processo

de montagem, criar novas significações e estabelecer previamente o efeito psicológico a ser alcançado, submetendo assim o espectador, emocional e psicologicamente.

O desenvolvimento posterior do cinema e os debates em torno desse tema se encarregaram de apontar seus limites, porém não de negar suas possibilidades efetivas de manipulação junto a outros aspectos ligados à produção cinematográfica, tais como a impressão de realidade outorgada pelo movimento da imagem e a eleição dos aspectos da realidade a serem filmados. De lá para cá o cinema e a televisão vêm realizando à exaustão este potencial. A possibilidade do cinema de reproduzir a estrutura de pensamento e de atingir psicologicamente o espectador, de forma programada, vem sendo utilizada correntemente tanto na produção de material publicitário quanto na produção cinematográfica.

O exercício da dominação na modernidade contemporânea se dá, fundamentalmente, pela produção da cultura como espetáculo, onde a imagem veiculada pela mídia é o principal instrumento. Como já ressaltou Buñuel, o cinema encerra uma enorme potencialidade para atuar diretamente sobre o espectador, tanto no sentido de arrebatamento e condução a um mundo de possibilidades além da estreita e asfixiante realidade, de desatar a imaginação e suscitar o desejo de outra ordem de coisas, como no sentido de embrutecimento, manutenção do aprisionamento à triunfante realidade de degradação da vida. E esta é a via pela qual tem transitado o grosso da produção cinematográfica.

Entretanto, as virtualidades que o cinema encerra de exprimir o vôo da imaginação de espíritos livres e de dar forma à sensibilidade crítica, realizam-se paralelamente à produção massiva de material de alienação e reprodução social.

À continuação serão tomados como objeto de reflexão alguns filmes que, criticamente, revelam a situação de uma realidade social que exhibe,

contraditoriamente, pesados sinais de acriticidade e, ao mesmo tempo, arroubos incontidos de crítica e recusa radical de submissão à ordem instituída. Estes filmes ressaltam tanto as significações do imaginário instituído que mantêm a submissão social e o indivíduo esvaziado de suas qualidades sensíveis, emocionais e da imaginação, assim como as novas significações que emergem nas entrelinhas da crítica e constituem as possibilidades de um vir-a-ser social.

Os filmes apresentam diagnósticos diferenciados entre si, apontando para uma realidade multifacetada e para enfoques igualmente diversos de seus desdobramentos possíveis. *Tango Feroz*, embora tematize os conflitos entre um indivíduo inconformado e as autoridades representativas das várias esferas sociais, é um filme que privilegia o aspecto político, sugerido desde o início pela passeata de estudantes que ajuda a situar a época em que transcorrem os fatos narrados. O ambiente social conserva formas de sociabilidade afetivas e os indivíduos não sofrem de uma solidão irremediável como em *The Wall*. O cantor, um rebelde individualista, mantém laços de sólida inserção social, seja através da namorada, seja através dos amigos dos tempos de liberdade, seja através do amigo na prisão. O mesmo acontece em *Sociedade dos Poetas Mortos*, os estudantes são amigos entre si, ligam-se afetivamente ao professor de literatura, além dos familiares e das eventuais namoradas. Apenas em *The Wall* o cantor é uma figura completamente solitária, não tem amigos, o casamento é um fracasso, a mãe é afetivamente neutra.

O tema da família é outro aspecto cuja abordagem difere muito de um filme para outro. Em *The wall* a ausência do pai é sentida como uma falta afetiva irreparável, enquanto em *Sociedade dos Poetas Mortos* é justamente a presença paterna o fator de dilaceramento da vontade e de comprometimento da autonomia do filho que culmina com o seu suicídio. A família constitui-se no espaço social que abriga as funções de troca afetiva e de formação do indivíduo social e estas, muitas

vezes, se apresentam como momentos conflitivos já que nem sempre o afeto é experimentado nos limites de respeito às singularidades de cada um. A figura paterna é, institucionalmente, um componente de equilíbrio na construção da identidade afetiva e social; isto sempre que tomamos como referência padrões ideais de conduta, legitimados e positivamente sancionados na escala axiológica vigente. Qualquer desvio das normas torna esta mesma figura paterna uma fonte de intensos conflitos e de contenção da expressão autônoma individual, como é o caso em *Sociedade dos Poetas Mortos*. Em *The Wall*, a mãe desempenha o papel da autoridade disciplinadora e normalizadora da conduta. No primeiro filme a ausência do pai é apresentada como uma falta, uma carência e, em *Sociedade dos Poetas Mortos* é o excesso. Faz-se a crítica da falta e do excesso: o filho órfão e o filho rebelde. Em ambos os casos a função social de suprir as necessidades afetivas do indivíduo é precariamente cumprida assim como as restrições exageradas à expressão autônoma do indivíduo levam a um fim igualmente trágico.

Como se pode ver, os filmes revelam não apenas um enfoque divergente da família, também apontam para famílias diferentes mesmo tratando-se de um campo cultural relativamente homogeneizado pelo capitalismo. A modernidade capitalista, ao mesmo tempo em que esgarça os laços de solidariedade social (a orfandade é um vazio irreparável, as necessidades afetivas da criança, que cabe ao pai suprir, não são atendidas), necessita de indivíduos dóceis e heterônomos. Daí a importância da família, uma das principais instituições responsáveis pela produção do indivíduo social, adequado à ordem instituída. Portanto, o caráter autoritário da família e os conflitos que emergem nas situações de inconformidade, são uma simples decorrência de sua função social precípua. Nos três filmes o ponto comum é a violência institucional contra o indivíduo, em favor da manutenção das relações de dominação sustentadas pela heteronomia.

A análise que a seguir apresentamos dos citados filmes explora fundamentalmente os pontos de convergência, isto é, a violência perpetrada pelas autoridades institucionais contra indivíduos isolados, sem fortes vínculos coletivos, no processo de socialização primária e depois no decorrer da vida adulta, com vistas a produzir e manter a cisão de sua unidade, condição necessária para a instituição da heteronomia.

Os filmes selecionados tematizam alguns aspectos da vida presidida pela racionalidade instrumental de adequação de meios a fins, pela objetividade, utilidade, pragmatismo, impessoalidade, eficiência, disciplina, neutralidade afetiva. Estas significações imaginárias sociais dão sentido ao mundo contemporâneo, ao conjunto das práticas sociais e remetem-nos aos momentos constitutivos do pensamento positivo que erigiu a razão como a única faculdade legítima de produção de conhecimento. Na análise do pensamento hegeliano, Subirats (1983) rastreia a constituição do sujeito racional e a natureza da razão que sustenta a civilização contemporânea e revela a morte como pré-condição da dominação. Em Hegel explicita-se o nexos constitutivo existente entre a morte, o poder e o progresso da civilização contemporânea calcada na razão instrumental. A consciência é, desde logo, consciência social e constitui-se no processo de reconhecimento da alteridade. Em Hegel o reconhecimento se dá no duelo de morte original, travado entre o servo e o senhor. O duelo original, momento de constituição da autoconsciência dos dois antagonistas é também de separação da consciência abstrata, intelectual do sujeito racional. A separação do núcleo intelectual da consciência é também morte, seja no sentido metafórico, seja no sentido real. O duelo original é duelo de morte no qual a desigualdade entre as partes se estabelece pela aceitação voluntária da morte por um dos batedores: o senhor. É o fato de haver assumido a morte voluntariamente, de desprezar a vida, que faz do guerreiro, senhor. À outra parte, ao servo, agarrado à

vida, não resta outra alternativa que a submissão, a claudicação incondicional ao guerreiro que pode impor-lhe a morte. Conserva a vida mas ao preço de ser uma vida dilacerada e cindida. A vida conserva-se agora sob o signo da morte, e a angústia é o elemento constitutivo da consciência dilacerada do sujeito moderno.

A empresa de progresso da civilização processa-se sob o signo da morte, a vida está a ela submetida, pois o sujeito da razão internalizou-a no processo mesmo de reconhecimento constitutivo da autoconsciência, seja como pólo dominante que despreza a vida, seja na qualidade de dominado que se resignou com sua impotência.

No eixo deste modo de ser social está um sistema de dominação que institui a heteronomia como condição precípua para a manutenção da ordem. Conforme vimos com Rouanet, a razão louca, ao reprimir a expressão das paixões no plano cognitivo e moral, dá lugar à heteronomia individual e social. O cerceamento da autonomia constitui o marco enunciativo do texto filmico, surgido do confronto entre o texto e seu contexto histórico.

Utilizamos aqui a noção de autonomia apresentada por Castoriadis (1982). Partindo da assertiva freudiana acerca dos fins do processo psicanalítico, "*Ali onde estava o Ele (Id), devo vir a ser Eu*" e de Lacan que afirma que "*o inconsciente é o discurso do Outro*", desenvolve a noção de autonomia como uma categoria processual de negação da heteronomia. O Outro constitui-se pelo inconsciente que compreende as pulsões e a libido e, sobretudo, as forças de coerção do superego e do Ego inconsciente que dominam o indivíduo. Segundo Lacan o inconsciente é o depositário dos pontos de vista, dos desejos, das exigências e das significações impostas ao indivíduo por aqueles que o criaram e educaram (momento de produção, pela sociedade, do indivíduo social). No nível individual, a autonomia refere-se ao processo de reflexão crítica do discurso do Outro, de capacidade de deliberação e de vontade, que conduz à sua substituição pelo discurso próprio. A negação da

heteronomia não passa, necessariamente, pela eliminação dos conteúdos do discurso do Outro, ou pelo menos pela eliminação cabal do discurso do outro, mas fundamentalmente pelo desvelamento da origem deste discurso. O discurso próprio, autônomo, pode incluir fragmentos do discurso do outro, desde que assumido conscientemente, isto é, uma afirmação do discurso do Outro com conhecimento de causa, que agora é o meu discurso. A heteronomia, instalada pelo processo de autonomização de um imaginário que se impõe ao indivíduo e define sua realidade e seu desejo, é solapada no processo de elaboração crítica da origem deste imaginário que conduz à autonomia. Instala-se então, uma outra relação entre o meu discurso e o discurso do Outro.

Na definição do inconsciente como o discurso do Outro está implicado o componente societário que revela o caráter social do binômio heteronomia/autonomia. A heteronomia não se limita apenas ao discurso, materializa-se nas instituições e faz sentir seu peso sobre os indivíduos, daí a autonomia ter de ser colocada, necessariamente, como um projeto social a ser realizado coletivamente. A autonomia revela-se como um processo que se faz e refaz, uma e outra vez, na trama das relações sociais. É com essa noção processual e relacional de autonomia que estaremos lidando ao longo deste estudo.

O desdobramento do marco enunciativo, a noção de cerceamento da autonomia, deu lugar a um triplice trajeto, a saber, o caráter violento da ordem social, a denúncia da heteronomia e, finalmente, as sugestões de caminhos alternativos.

O texto filmico desta parte da análise está composto pelos filmes: *The Wall*, *Sociedade dos Poetas Mortos* e *Tango Feroz*.

1. TEMPOS MODERNOS, TEMPOS DE VIOLÊNCIA

The Wall e Tango Feroz exprimem algumas facetas da violência que constitui o modo de ser da modernidade contemporânea. Estaremos lidando aqui com uma noção de violência que é a expressão do instinto de morte, Thanatos, nas circunstâncias sociais que Marcuse chama de mais-repressão de Eros.

Marcuse (1981) reinterpreta a relação feita por Freud entre os instintos básicos¹, Eros/Thanatos, contextualizando esta relação no processo histórico. O impulso de morte é uma tendência em busca do nirvana, uma fuga da dor e das tensões; a liberação de Eros, na medida em que contribui para uma diminuição da dor e das tensões, cria as condições sociais de uma manifestação reduzida de Thanatos. A situação oposta, isto é, de intensa repressão de Eros, ao mesmo tempo que cria situações de crescente tensão, debilita a força de Eros para conter as manifestações de Thanatos. Conforme o apontado pelas diversas análises expostas acima, a moderna sociedade industrial constitui-se estabelecendo uma relação entre razão e paixão, de prioridade incontestável da primeira, ao mesmo tempo em que, respondendo aos interesses de dominação, contém as expressões de Eros (ou promove sua dessublimação administrada), e estimula o impulso agressivo.

¹Cabe ressaltar que já em Freud a noção de instintos não tem um caráter substancialista. Marcuse em *Eros & Civilização*, R. de Janeiro, Zahar, 8 edição, 1981, p. 125 diz: "A luta pela existência necessita da modificação repressiva dos instintos, principalmente por falta de meios e recursos suficientes para a gratificação integral, sem dor nem esforço, das necessidades instintivas. Sendo isso verdade, a organização repressiva dos instintos, na luta pela existência, seria devido a fatores exógenos _ exógenos no sentido de que não são inerentes à "natureza" dos instintos e emergem, outrossim, das condições históricas específicas em que os instintos se desenvolvem. Segundo Freud, essa distinção não tem qualquer significado, porquanto os instintos são, em si mesmos, "históricos", não existe estrutura instintiva "fora" da estrutura histórica."

Os filmes que seguem elaboram a contenção a que está submetida a livre expressão e gratificação de Eros em favor de uma disciplinarização dos sujeitos com fins de dominação social.

The Wall é um protesto contundente ao atual estado de coisas, marcado pelas tensões, conflitos e violência do cotidiano geradas pela separação entre o sujeito individual e a coletividade, conforme a concepção tönnesiana de uma ordem social onde predomina a tendência societária e sua *kürwille*.

A música e a imagem são elementos constitutivos de uma estética de impacto e choque que mantém o espectador num estado de alerta permanente, entrecortado por picos de tensão criados pelo uso dos citados elementos. A utilização quase exclusiva da linguagem imagética e sonora, em detrimento da linguagem verbal, que tem um papel subsidiário nas letras das canções, recarrega de emoção e significado questões essenciais que foram banalizadas e desgastadas pelo tratamento repetido e/ou asséptico que a mídia lhes dispensa.

O espetáculo da mídia, seja pelo noticiário da realidade, seja pela exibição de material imagético (publicidade, seriados e filmes), satura a sensibilidade e a capacidade de indignação do espectador, assim como banaliza a prática da violência. As imagens da guerra no Golfo Pérsico, em janeiro de 1990, veiculadas pela TV, ofereceram um espetáculo limpo, sem sangue, sem dor e sem morte real. Esta reduziu-se a estatísticas devidamente administradas ao serem divulgadas para o público. Os soldados, jovens saudáveis e fortes, exibiam no rosto a agradável satisfação do dever cumprido com eficiência. Depois de uma noite de trabalho lançando bombas certas em seus alvos, desfrutavam, com bom humor, de um rico café da manhã.

Marcuse assinala que a violência perpetrada com a mediação dos instrumentos de alta tecnologia não satisfaz o impulso agressivo e escamoteia o sentimento de culpa porque 'quem faz' é o aparato.

"La agresión tecnológica libera una dinámica mental que agrava las tendencias destructivas, antieróticas, del complejo puritano. Los nuevos sistemas de agresión destruyen sin manchar las manos, sin ensuciar el cuerpo, sin incriminar la mente. El asesino permanece limpio, tanto física como mentalmente. La pureza de su mortífero trabajo logra una aprobación adicional si se realiza directamente contra el enemigo nacional y en interés nacional." (Marcuse, 1979, p. 122)

Outras vezes esta banalização se dá ao serem veiculadas imagens grotescas de dor e miséria, produzidas em guerras civis, atentados terroristas ou criminalidade urbana, numa sucessão ininterrupta com outras notícias de diferentes conteúdos entre si.

O texto filmico de *The Wall* tem uma escritura complexa que combina códigos cinematográficos e extra-cinematográficos em sucessões descontínuas de tempo e espaço, pontilhados de signos alusivos à época e lugar, para criar as significações. A narrativa não tem um caráter linear, é construída sobre uma noção de tempo que se define enquanto experiência pessoal, vivência carregada de elementos sensíveis e afetivos. O *flash back*, recurso freqüentemente usado para recuperar a memória, estilhaça a noção de tempo como sucessão de acontecimentos e robustece as associações significativas. É um ir e vir de imagens-lembranças que entrelaçam-se com diversas situações que vão formando um todo articulado e revelam uma vida dilacerada em suas entranhas, em um mundo de fausto, bulicioso, porém frio e indiferente às necessidades espirituais do homem.

Os primeiros treze minutos de filme sintetizam o núcleo do relato: a estória de um menino inglês que perde o pai na segunda guerra mundial e na vida adulta é um cantor de música pop, inconformado com vários aspectos da vida social que serão tematizados ao longo da narrativa.

A abertura, um plano-sequência de caráter descritivo, localiza-nos no presente: a câmara, num *traveling* para frente, mostra o corredor de um moderno edifício e as lides domésticas de uma arrumadeira com o aspirador de pó. A música em *off* que acompanha o plano remete-nos ao passado, é um *blues* da época da Segunda Guerra Mundial. Um corte coloca em primeiro plano o pé da arrumadeira que liga o aspirador e dá lugar à apresentação da ficha técnica do filme e, a seguir, o relato é retomado numa cena do passado: um homem, num acampamento de guerra, limpa um revólver antigo, à luz de um lampião, ao som de uma música contemporânea, em *off*. Um corte abre um sintagma descritivo que traz-nos de volta ao presente no primeiríssimo plano de um relógio de pulso com a estampa do Mickey. Outra vez a música antiga que nos remete ao passado.

A defasagem cronológica da música com os acontecimentos é um dos recursos utilizados, junto a outros que aparecerão ao longo da narrativa, para fazer a conexão do passado com o presente e informar a estória da vida do personagem.

O braço que sustenta o relógio é do jovem cantor, largado, em estado depressivo, em uma poltrona na sala de um apartamento. É uma máquina de morar confortável, indica uma situação econômica abastada, porém impessoal; nada sugere um espaço singularizado, com as marcas pessoais que contam algo de seu ocupante, de sua história. Tudo isso é mostrado por um movimento de câmara que percorre lentamente o corpo do ator, do relógio de pulso até o primeiríssimo plano do olho que, num piscar, devolve-nos a arrumadeira no corredor. Esta dirige-se à porta de um dos apartamentos, tenta abri-la, está trancada. Bate. Não obtendo resposta recorre a um molho de chaves. Sabemos que trata-se do apartamento do jovem porque vários planos alternaram-se mostrando os movimentos da arrumadeira do lado de fora e dele do lado de dentro. Este jogo de planos sucessivos cria a expectativa de uma situação tensa que estala logo em seguida. O ruído das chaves ouvido do lado de

dentro por ele, uma invasão de sua intimidade, dá lugar a uma cadeia associativa que fala de violência e desordem coletiva.

Planos sucessivos da corrente de segurança da porta, a expressão assustada de seu rosto, uma corrente grossa fechando um portão que começa a ser empurrado por uma multidão dão lugar ao que poderíamos classificar de sintagma seriado, já que só com o desenrolar da diégesis chegar-se-á a localizar cronologicamente estes acontecimentos. Neste ponto começa uma canção atual que sustenta o clima de tensão e violência que se manifesta, sucessivamente, em planos alternados: por um lado, uma multidão de jovens arrebenta a corrente, derruba o portão e avança correndo, tumultuadamente, até se encontrar com as forças policiais da ordem, que batem, registram e aprisionam; e, por outro lado, planos de pelotões de soldados em batalha, na segunda guerra mundial. Ambas as séries pertencem à memória do personagem.

Aqui deparamo-nos com uma metáfora posta em sintagma para criar o sentido: a violência constitutiva da ordem social contemporânea. Estas cenas de violência em espaços sociais que abrigam atividades lúdicas, como os shows musicais, partidas de futebol e outros similares, testemunham o grau de violência inerente ao nosso modo de ser social e a sua extensão a todas as esferas da vida coletiva. O vandalismo que acomete com tanta frequência, na sociedade de massas, as grandes multidões, exprimem a agressividade desnordeada de indivíduos sem adesão a valores que estabeleçam laços de solidariedade e cooperação com o outro, em uma perspectiva de respeito mútuo.

De acordo com a análise de Mills, a emergência da sociedade de massas e seu correlato, o indivíduo despolitizado, está estreitamente vinculada ao processo de organização centralizada do poder, propiciada pelos novos avanços tecnológicos. Essa sociedade surge da necessidade de neutralizar o poder das amplas maiorias

incorporadas, pelo sufrágio universal, às estruturas de poder. As massas devem constituir-se então em maiorias manipuláveis, que não pensam por conta própria mas reagem aos estímulos da indústria cultural. A sociedade reduz tudo à equivalência quantitativa do mercado. No âmbito do mercado o homem é transformado no

"robô alegre, o homem com racionalidade mas sem razão." (Mills, 1964, p. 186) A este respeito diz:

"perdem sua vontade de decisão porque não possuem os instrumentos de decisão; perdem o sentido de participação porque não pertencem a nada; perdem sua vontade política porque não vêem maneira de realizá-la." (op.cit., p. 1)

Nesta mesma figura evidencia-se a simetria da natureza de autômatos das multidões urbanas e das tropas militares. Ambas igualmente desbastadas de vontade e condução própria, privadas de autonomia, estão à mercê de comandos externos, cuja ausência dá lugar aos típicos desmandos de grandes aglomerações. A situação oposta, de obediência servil, é mostrada nos planos subsequentes. Ao som da canção entoada pelo cantor, a multidão perfila-se em um bloco monolítico, cujos gestos coordenados e iguais a reduz à homogeneidade amorfa de faces inexpressivas. Na segunda metade do filme, uma seqüência episódica reforça esta idéia ao longo de uma sucessão de planos contundentes: o próprio cantor, vestindo um uniforme militar, comanda um grupo de cabeças raspadas, também militarizados. A seqüência é aberta por ele no banco traseiro de um automóvel, seguida de um plano americano de botas militares em cadência de marcha, a entrada no recinto de um *show* onde uma multidão aguarda e ele distribui gestos demagógicos, do beijo em criança a palmadinhas no ombro.

Abundam por todos os lados os símbolos que explicitam o caráter fascista do grupo. Martelos cruzados no lugar das suásticas, gestos de punhos alçados, encapuçados que lembram a *ku klux klan*, policiais truculentos com cachorros, cenas de discriminação e perseguição de minorias, abuso de poder e truculência do grupo

de cabeças raspadas que invadem um bar, espancam os negros, violentam uma mulher, enforcam alguns homens. Finalmente, a disciplina e a ordem da multidão que assiste ao show e repete obedientemente cada comando revela, num plano que a mostra portando máscaras iguais, a heteronomia a que está submetida. A marcha militar é paradigmática desta situação, do mesmo modo que as multidões conduzidas por líderes.

Mills observou na sociedade americana dos anos 50, que o impulso tecnológico em ascensão sustenta a íntima articulação entre as elites econômicas, políticas e militares. O poder hegemônico destas elites é exercido através de um complexo processo que vai da formação de *lobby*, a integração dos movimentos dos trabalhadores, a flacidez política dos colarinhos brancos, passando pela 'administração' que substitui a política, até o segredo oficial na tomada de decisões sem submetê-las ao debate público ou ao Congresso. O pressuposto do exercício do poder nestas condições é a dissolução do público e a emergência do idiota, que na acepção grega refere-se ao indivíduo completamente privado. O público é entendido por Mills no sentido clássico, isto é, há público quando há discussão livre, quando a capacidade de expressão de opinião não está centralizada nas mãos de poucos e a possibilidade de resposta pelo receptor, assim como a realização, em atos, das opiniões são reais.

Em lugar disso, na sociedade de massas, um pequeno número de pessoas expressa opiniões através da mídia e a imensa maioria que as recebe não dispõe de recursos para responder e nem autonomia para colocá-las em prática.

Retomando o início do filme, deparamo-nos com a guerra e a morte do pai do personagem quando este era apenas um bebê. Uma fusão encadeada faz a passagem do sintagma seriado descrito acima para um plano no qual o personagem central canta para uma multidão de jovens que o ouve paralisada e, acompanhando

uma tensão crescente no ritmo da canção com um movimento de braço, dá lugar à explosão de uma bomba que nos devolve um campo de batalha na guerra. As lembranças do personagem levam-nos de volta ao passado da segunda guerra e contam-nos, através de uma seqüência ordinária, as circunstâncias da morte do pai. Em meio ao corre-corre de um acampamento sendo atacado, um soldado, o pai, dirige-se ao telefone, com uma expressão de pânico no rosto. Alternam-se planos de um avião bombardeio, o pai ao telefone, a explosão de uma bomba, uma mão ensangüentada que lentamente solta o telefone e o pai morto no chão.

Neste ponto cessa todo ruído, um corte e a câmara num lento *travelling* mostra-nos uma mulher (logo se saberá que é a mãe) descansando em uma espreguiçadeira, ao lado de uma bandeja de chá e um carrinho de bebê, em um aprazível jardim florido de uma residência. Outro corte repõe o campo de batalha onde os mortos e feridos são recolhidos. Os planos exibem corpos mutilados, gemidos de dor, olhares estáticos, esvaziados pelo sem sentido de morte e destruição que os rodeia.

Novamente um corte faz a volta ao presente; a mesma idéia de perda do pai segue se apresentando: aparece o apartamento desarrumado, a televisão ligada e o cantor na piscina da cobertura de onde se vê uma placa de neón girando. Planos alternados mostram o pai morto no campo de batalha, a piscina que se enche de sangue, os gestos desesperados do cantor como se afogasse e, finalmente, uma sobreimpressão da piscina ensangüentada e fotos antigas do pai no álbum da família. Estes planos constróem a metáfora da vida subsumida à morte, do indivíduo impotente frente às forças dominantes da destruição. A lógica do progresso, de riqueza e destruição traduz-se em uma linguagem imagética.

The Wall repõe com suas imagens o horror da guerra. Um *flash back* no final do filme mostra trincheiras de sacos empilhados cujas valas abrigam pilhas de

cadáveres de soldados anônimos; estes são reinvestidos de sua humanidade pela presença do personagem-criança que acerca-se do pai morto e, com sua presença, confere-lhe uma identidade. Símbolos de morte e destruição estão por toda parte sugerindo uma vida a eles submetida.

As referências à violência, em seus diversos matizes, inerente à ordem social capitalista, estende-se ao longo de toda a diégesis.

A idéia de que o progresso da sociedade industrial é a própria encarnação da morte, de uma tecnologia a serviço da destruição e de multidões anônimas fragmentadas em sua condição humana, é tematizada no sintagma seriado que a seguir passamos a analisar. Os símbolos culturais que compõem este sintagma traduzem, num discurso imagético, a trajetória do capitalismo contemporâneo, presidido pelos mesmos princípios que regem a produção do conhecimento positivo, a saber, uma pseudo neutralidade e objetividade científica que conferem ao progresso a sua identidade mortífera.

A diferença que se estabelece entre a morte que ocorre naturalmente em qualquer processo vital e a morte instituída como princípio que preside a vida, começa com um primeiro plano do bebê, um plano de conjunto do já referido ambiente familiar do jardim florido, o carrinho do bebê e a mãe descansando numa espreguiçadeira, seguido do primeiro plano de um belo gato que nos planos sucessivos dá caça a uma pomba branca. É a vida e a morte em um movimento equilibrado da natureza. Em uma atitude de espontânea defesa a pomba alça vôo e, aí, a câmara em *travelling* acompanha-a por alguns segundos, mostrando um belo céu azul contrastado com a brancura da ave que, num passe de mágica, explode, surgindo em seu lugar uma agressiva ave de rapina. A partir deste momento o sintagma desenvolve-se num desenho animado. A águia transforma-se num pássaro mecânico negro que abre suas asas num vôo mortal e semeia morte e destruição.

Com suas garras dilacera a terra e contracena com um imenso robô humano de cujo ventre saem milhares de aviões de guerra. Ante os olhos dos espectadores um céu coberto destes aviões transforma-se num cemitério de cruzes iguais, a perder de vista, atestando a morte seriada do homem/máquina; um esqueleto uniformizado parece sugerir a morte heróica na luta em defesa da pátria, um valor que remete ao patriotismo, uma significação imaginária social tão fortemente inculcada e assumida pelo homem contemporâneo e, ao mesmo tempo, tão vazia de sentido, porque esta pátria abriga a dominação do homem pelo homem e as multidões marcham para a morte em defesa de interesses privados de grupos privilegiados. Esta é a situação referida na fala do personagem de *Dança com Lobos*, após uma batalha em defesa dos víveres que garantiriam o sustento da tribo no inverno. Uma série de figurações que se encaixam na categoria de metáfora posta em paradigma criam o sentido: neste contexto, a águia, a cruz, a bandeira nacional inglesa, o esqueleto uniformizado e os robôs articulam-se para significar uma vida submetida ao princípio hegemônico da morte, de uma ordem social cujas relações de dominação social, política e econômica exigem a disciplinarização e preparação de seus membros para reduzirem-se a uma função social especializada.

A canção entoada alude às pessoas carbonizadas pelas bombas, à dor que veio para ficar e é uma despedida da promessa de vida sob um céu azul.

Estes planos, montagens de desenhos animados, evidenciam a guerra como um evento artificial, alheio às vidas e interesses das pessoas, mas a elas imposta com a roupagem da luta heróica por nobres interesses coletivos. A bandeira, símbolo da pátria, um símbolo reiteradamente invocado por todas as classes dominantes, como argumento central na legitimização das guerras, cai aos pedaços e transforma-se numa cruz coberta de sangue, símbolo da morte. Mais ainda, o caráter instrumental dos soldados aparece nitidamente na segunda metade do filme, quando no meio da

referida seqüência episódica um batalhão de soldados, em sua marcha de autômatos, transmuta-se em um batalhão de martelos que mantém a mesma cadencia da marcha. Seguem-se vários planos de batalhão de soldados em marcha, de seus pés em marcha, da parte inferior dos martelos que são também o símbolo do grupo impresso nos uniformes e nas bandeiras, e finalmente um plano médio da parte superior dos martelos, as "cabeças" dos soldados. Estes planos alternados, de batalhões de soldados e de martelos, que podemos qualificar como metáfora posta em sintagma, é um dos momentos em que se explicita a violência fascista presente na sociedade. São situações que exprimem a heteronomia social a que estão submetidas as populações na ordem social dissociativa do capitalismo industrial.

Entretanto o fio cortante da navalha social não agride tão somente nas situações de conflito aberto. É mais sutil e sub-reptício na cotidianidade da vida. Manifesta-se na indiferença à dor, na frieza do cálculo racional e da eficiência que dão sentido ao fazer social, e no empenho constante das autoridades institucionais em submeter os espíritos livres e contestadores. *The Wall* elabora a agressividade, inerente a este modo de vida, presente no seu pólo mais antagônico: na experiência amorosa.

O desenho animado da cópula das flores, uma metáfora posta em paradigma, revela a subsunção da experiência amorosa ao principio de morte. A flor metamorfoseia-se primeiro em flor dentada que devora a outra, depois em réptil hostil, dentado, monstruoso; um imenso muro avança celeremente, aprisiona a flor e esta transforma-se em um arame farpado. A morte, eixo que preside um núcleo das significações imaginárias sociais, penetra a experiência social inclusive em seus momentos intrinsecamente vitais. A insensibilidade que freqüentemente permeia as relações sociais implode a experiência amorosa.

O filme *Tango Feroz* apresenta um sem fim de cerceamentos que se traduzem em atos de violência institucionalizada contra o indivíduo. O texto filmico relata a vida de um jovem cantor-compositor na Argentina dos anos 60. A capacidade e a força para dizer *não* à ordem estabelecida, a resistência indomável do roqueiro frente às insistentes investidas institucionais para submetê-lo a seus imperativos, recebe um tratamento formal ajustado a seu lugar marginal e subterrâneo na ordem social. É uma estética que desliza pelos porões, pela noite, pelos dias chuvosos, as escuras prisões e os desolados hospitais psiquiátricos, conferindo um tom sóbrio e direto à expressão do conteúdo.

Como na canção *Encontros e Despedidas* de Milton Nascimento e Fernando Brant, o movimento da vida é representado por um trem que chega e parte e sob cujas rodas o protagonista vai encontrar a morte. Uma morte física e prematura porque não se submeteu ao princípio instituído de morte em vida, de submissão aos ditames dos interesses instituídos ou como expressou-se no filme, de recusa ao

"paquetito": "...padres, curas e profesores tienen siempre un paquetito que tratan de meter adentro de uno como se uno fuera un buzón."

Nesta frase está sintetizada a participação articulada de três instituições centrais na produção e reprodução da ordem social instituída: família, igreja e escola. É também um momento de reflexão crítica sobre a situação heteronômica a que estão submetidos indivíduos e grupos, ao mesmo tempo que um momento de afirmação da autonomia na figura rebelde do roqueiro.

A estrutura narrativa é linear, sem rupturas temporais e espaciais. A ação transcorre em Buenos Aires na década de 60. Na cena de abertura do filme a ação tem lugar num ambiente noturno fechado, uma discoteca, onde o roqueiro está se apresentando para uma platéia de jovens. A polícia invade o recinto e, violentamente, prende a maioria dos presentes. Já no distrito policial, o roqueiro trava conhecimento com uma jovem universitária, com quem estabelecerá uma relação amorosa. É esta

relação que abre o espaço para contextualizar o movimento estudantil, tão ativo nesta década, e mostrar a violência policial desencadeada contra este movimento. A ordem social reage agressivamente contra qualquer transgressão.

Nesse filme, a ênfase está na tentativa do jovem roqueiro de resistir à heteronomia, impondo, individualmente, sua autonomia, isto é, luta pelo direito de proferir um discurso crítico e desenvolver uma prática social congruente com suas idéias e de confronto com o instituído.

Os representantes institucionais da ordem prontamente fazem sentir o peso de sua força: um chefe policial tenta convertê-lo em um delator, um espião policial, submetendo-o a chantagens, com alusões à sua situação de um jovem pobre, sem proteção, e oferecendo-se como a proteção institucional que lhe falta; empresários ambiciosos tentam transformá-lo em objeto de compra-venda e obter altos dividendos com a comercialização de sua rebeldia.

Sucessivas prisões por incidentes de pequena importância criaram as condições para a ação institucional exemplar de modo a interromper o fluxo de atitudes rebeldes. A cada recusa de submeter-se recebia uma punição mais violenta; já não era suficiente mantê-lo nas franjas do social, fazia-se necessária uma punição ativa e exemplar: a prisão e, finalmente, o hospital psiquiátrico. É na prisão que vai encontrar o grande amigo, um igual que sonhou o sonho da mudança social e resistiu até a morte à integração na ordem instituída. Em cenas de grande sensibilidade assiste-se ao nascimento de uma delicada amizade que se expressa em solidariedade e troca afetiva.

A tendência atual, da moderna administração burocrática da vida social, de solapar a interioridade e o segredo da vida privada, de modo a tornar tudo transparente e controlável, faz-se sentir sobremaneira nestas instituições totais como as prisões e os hospitais. O método da ciência positiva de observação e

esquadrinhamento analítico do objeto de conhecimento aplica-se também aos mecanismos de controle institucional e invadem a intimidade do indivíduo, com o fim de capturar e administrar também sua alma. No filme, o prisioneiro que se torna seu amigo convida-o a compartilhar de um esconderijo para "*guardar cosas de la cabeza y del corazón*" como forma de defender suas vidas privadas, "*lo primero que le quitan cuando llega aqui*". Nessas coisas da "cabeça" está um livro de contos que é lido em voz alta, em um plano em que a câmara alta mostra os dois prisioneiros sentados no meio da cela escura, apenas iluminada por um fecho de luz que penetra por uma fenda no teto, e relata a estória de um camponês que disse não ao rei. O simbolismo dessa cena, criado pela iluminação, pela posição e movimento da câmara alta, completado pelo texto do livro lido, sugere o aprisionamento social do indivíduo e as frestas que emergem neste edifício sólido e aparentemente impenetrável, como o muro de *The wall*.

Este aprisionamento, ao mesmo tempo interno ao indivíduo e externo, materializado nas instituições sociais, remete-nos aos primeiros momentos de constituição social do indivíduo: o processo de socialização. Processo este que se configura, na sociedade capitalista, como um primeiro momento de exercício da violência institucionalizada contra indivíduos e grupos.

2. A VIA CRUCIS DA SOCIALIZAÇÃO

A socialização, entendida como o processo social de constituição do indivíduo e que responde pela adequada reprodução da ordem social instituída, é o momento crucial de inculcação das significações imaginárias sociais de modo que elas se concretizem como encarnação viva no conjunto de valores que pautam a conduta social de indivíduos e grupos. O caráter mais ou menos repressivo das

disposições individuais e coletivas depende das necessidades de dominação social e política.

A filmografia que lida com culturas primitivas mostra algumas tribos indígenas americanas onde a repressão instintiva e os cerceamentos institucionais limitam-se àqueles indispensáveis à preservação da vida coletiva. O filme *A Floresta de Esmeralda* é um testemunho de organização social que se limita a um nível de repressão instintiva com o fim explícito de manter o grupo coeso: o princípio de realidade é regido por Eros, pela vida. A estória trata de um menino americano, filho de um engenheiro que estava trabalhando na construção de uma hidrelétrica na região amazônica que foi raptado por uma tribo indígena. Depois de 10 anos de busca incessante, seu pai encontra-o em uma situação de enfrentamento com um grupo de índios hostis. O menino, já um adolescente, cumprindo os rituais de passagem para a vida adulta, numa prova de coragem, entrou no território desta tribo para buscar a pedra verde, antes usada por sua tribo para pintar o corpo. A construção da hidrelétrica invadiu o território ocupado pela referida tribo hostil, que, por sua vez, expulsou a pacífica tribo a que pertencia o menino, forçando sua mudança para outro lugar. Em vista disso viu-se privada da pedra verde, que só existia no antigo território expropriado.

O pai americano queria levar de volta o filho que se negava veementemente a acompanhá-lo. Recorreu então ao cacique da tribo e, acusando-o de rapto, pediu-lhe que usasse sua autoridade e ordenasse ao rapaz que o acompanhasse para conhecer seu mundo. A justificativa dos índios que raptaram o menino americano foi de retirá-lo do mundo dos mortos quando trocaram um sorriso; quanto ao pedido, não podia atendê-lo, a autoridade do chefe orienta-se no sentido de preservar as condições de existência da coletividade, e não pode impor sua vontade sobre nenhum de seus membros se não há um motivo que beneficie o coletivo.

Certamente que não estamos lidando com a noção ingênua de uma vida parasidiaca sempre que se tratar de culturas primitivas. No mesmo filme, ao lado da tribo pacífica, está uma tribo agressiva, hostil e violenta, capaz de atos de extrema crueldade, como é o rapto e a venda de jovens índias para a prostituição entre os brancos, trabalhadores da hidrelétrica. Outro filme que destrói esta idéia idílica do bom selvagem é *Rapa Nui-Uma Aventura no Paraíso*. Aqui a estratificação social em dois grupos, os orelhas grandes e os orelhas pequenas, elite e trabalhadores, respectivamente, dá lugar a uma intensa exploração do trabalho sustentada pela dominação política, assentada em crenças míticas. A violência da rebelião que destrói esta cultura é proporcional à perpetrada pelas elites dominantes durante seus anos de domínio.

Na sociedade contemporânea do capitalismo industrial, a constituição social do indivíduo é um processo de divisão da unidade humana, isto é, de repressão dos componentes sensíveis, sensuais, emocionais e da imaginação, em favor da primazia do intelecto estritamente racional; é um processo de quebra da vontade própria e da instalação da díade submissão/autoritarismo, porque estes são requisitos no exercício da dominação política e social; o princípio de morte, constitutivo da racionalidade da Ilustração, frustra suas esperanças de libertação do homem ao concretizar-se num fazer destrutivo do mundo e exibir a sua face oposta, a irracionalidade de uma vida degradada e destituída de sentido.

Os filmes em discussão colocam a problemática da tensão gerada pela negação, inerente a este modo de ser social, da dimensão humana onde reside a fonte do sonho, da fantasia, da capacidade de invenção do que não está dado; enfim, são filmes que discutem a heteronomia como condição de dominação social e política na ordem social do capitalismo industrial contemporâneo.

Freud detectou este processo de repressão instintiva, entendeu-o como condição da vida civilizada e qualificou-o de mal-estar na civilização. Ao contrário desta posição resignada, os filmes em questão elaboram as dissonâncias e as brechas do edifício social, questionando a fatalidade deste mal-estar e indicando as fendas como o espaço onde germinam as possibilidades do novo vir-a-ser. No exercício da crítica à heteronomia vislumbra-se a vontade de autonomia. Em *The Wall*, o eixo do relato é a história de vida paradigmática do indivíduo duramente agredido pelas instituições sociais ao longo de seu processo de socialização e de vida adulta. A partir daí outros aspectos da vida social contemporânea são evidenciados.

Morte, violência e frieza presidem o cotidiano da vida moderna. Uma decisão do alto comando, orientada pela racionalidade de maior eficiência para ganhar a guerra, sacrifica uma centena de vidas para preservar uma ponte e, assim, priva o recém-nascido do pai, figura essencial em uma cultura assentada numa estrutura de família nuclear e fechada em si mesma. Ao contrário das organizações sociais predominantemente comunitárias, onde a solidariedade e a cooperação são inerentes às relações sociais e o compartilhar na coletividade é efetivo- como em alguns casos em que as mães em aleitamento amamentam indiscriminadamente os lactantes ou o pai é um papel coletivo desempenhado por todos os irmãos da mãe, etc.- o vazio do pai morto na guerra é irreparável. Cada um está estritamente voltado para o cumprimento do dever que lhe corresponde socialmente e alheio a qualquer solicitude que requeira um sentido de solidariedade.

Este é o sentido da cena do parque de diversões: o personagem-menino é deixado no parque de diversões pela mãe que se dirige às compras; o menino tenta integrar-se, acercando-se de um pai que acompanha seu próprio filho. Este, porém, irrita-se com a insistência do menino desconhecido em compartilhar dos jogos e, insensivelmente, o rechaça; também na cena da estação de trem, o menino, mais uma

vez, sente o irreparável da perda do pai, ao observar a alegria dos reencontros familiares com os parentes que regressam, alegria da qual ele está definitivamente privado. O vazio deixado pelo pai não pode ser preenchido numa ordem social essencialmente dissociativa.

A representação da figura materna é monumental. Uma matrona em sua plena acepção: pesada, rígida, insensível e ciosamente cumpridora de seus deveres sociais maternos. Conforme destaca Badinter (1985), as alterações no sistema de valores, no que concerne ao papel materno, requeridas pelas necessidades de crescimento populacional do capitalismo nascente, foram alcançadas. A relapsa mãe seiscentista que, sem pestanejar, enviava a criança recém-nascida para ser criada por amas muitas vezes desconhecidas e em condições que pouco lhe interessavam, ocasionando uma altíssima taxa de mortalidade infantil, foi substituída pela mãe obrigatoriamente amorosa.

Para garantir o crescimento populacional exigido pelas necessidades de mão de obra do nascente capitalismo industrial, a mulher teve que reconhecer em si mesma um "instintivo" amor materno ou então afirmá-lo categoricamente sob pena de pesadas sanções morais. Daí para essa confusão insidiosa do sentimento de amor e de dever é um passo. A mãe do filme é uma autoridade social portentosa em sua frieza. Não há um único plano em que essa mãe dispense ao filho um gesto terno e afetuoso, apenas cuidados limpos, assépticos, calculados, para levar a bom termo o crescimento do indivíduo adequado às exigências sociais. Não é a mãe que cultiva, amavelmente, o desenvolvimento da autonomia do filho que deve tornar-se um indivíduo livre para realizar suas potencialidades em uma coletividade coesa e orgânica. É apenas uma instituição social no cumprimento de suas atribuições: entregar a uma ordem social, em termos tönnesianos, dissociativa, impessoal, competitiva, essencialmente calculista e produtivista, um indivíduo subserviente,

disciplinado, dobrado em sua vontade própria, despojado de suas singularidades, emasculado em sua sensibilidade, transformado em uma máquina fria e produtiva.

A vida moderna, produto do desencantamento do mundo pelo conhecimento racional e objetivo da natureza, exhibe as faces contraditórias da mesma moeda. De um lado, uma imensa capacidade de gerar conhecimentos e bens materiais que tornam a vida confortável e, de outro, o homem desolado em sua nulidade; potência para criar uma parafernália mortífera altamente sofisticada e impotência para controlar sua própria criatura. O homem acuado e impotente frente ao edifício social erguido sobre a base da razão instrumental se expressa nitidamente em um plano em que o personagem, com seu corpo nu e encolhido em um canto de uma sala, cuja altura torna-o um ponto insignificante, é a própria imagem do medo. Um medo que a Ilustração sonhou liquidar esgrimindo a razão como a arma para dominar a natureza.

A produção social do indivíduo é um árduo e minucioso trabalho de dedicados artesãos que, de dentro de seus próprios muros, constroem os muros daqueles que educam, de modo a garantir a reprodução do aprisionamento social. Neste processo, a família e a escola são as instituições que têm papel destacados e, no filme, são dissecadas em suas atuações.

A família é o espaço onde amor e dever se confundem para impor aos futuros cidadãos as normas, valores e princípios que permitem a reprodução social. A ação devastadora desses outros "afetivos" é ironizada na letra de uma canção dedicada à mãe que diz textualmente:

*"Mamãe vai fazer todos os seus
Pesadelos se tornarem verdadeiros
Mamãe vai por todos os seus medos em você
Mamãe vai te manter bem aqui
Debaixo das asas dela
Ela não te deixará voar, mas talvez te deixe cantar
Mamãe vai manter o bebê aconchegado e quentinho
Claro que mamãe vai ajudar a construir o muro
...
Mamãe irá checar todas as suas namoradas para você*

Mamãe não deixará ninguém "sujo" se aproximar

...

Mamãe achará sempre onde você esteve

Mamãe vai manter o bebê saudável e limpo

Oh baby você vai ser sempre um bebê para mim

Mãe, isso precisava ser tão ao "pé da letra?"

A idéia da insensibilidade da mãe é denotada por sua própria figura física, uma senhora gorda, grande e de semblante impassível que aparece nos *flash-back* das lembranças do filho, quando surge seu rosto severo, em alternância com outros rostos de autoridades igualmente severas. Ela deixará o "bebê" cantar se este canto for devidamente produtivo e disciplinado por uma administração empresarial eficiente, que torne lucrativo até o protesto e, num mesmo gesto, o desatualize como tal. Este é o sentido construído pelas seqüências em que o grito de protesto corre vertiginosamente pelas artérias lucrativas do sistema comercial dos shows e gravadoras.

A docilidade, a boa disposição para acatar as regras do jogo são recompensadas, ora com o sucesso e a aclamação pública ora como diz um verso da canção *Ninguém Em Casa*:

"... *Quando eu sou um bom cachorro eles às vezes me jogam um osso.*"

Esta idéia é construída pelo que chamaremos seqüência ordinária com inserção subjetiva, que se inicia com o grupo empresarial arrombando a porta e invadindo o apartamento, e termina com o cantor trajando um uniforme militar, sentado no banco traseiro de um carro que o conduz ao auditório de um *show* musical. Esta seqüência alterna planos da equipe médica tentando reanimá-lo com máscaras de oxigênio e injeções, plano dos empresários discutindo com ar desesperado (as vozes não se ouvem, apenas uma canção em *off*), e um *flash-back* dele menino na cama, com febre, sendo atendido pelo médico da família.

A consecutividade destes planos, ao comparar as duas situações, cria o significado de uma ação pragmática e afetivamente neutra, para os dois momentos: a mãe chamava o médico e cuidava para que a saúde do menino se restabelecesse, no cumprimento de seu dever de mãe; os empresários levam os médicos que se empenham em reanimá-lo porque ele deve apresentar-se para um *show*. Estes são atos, na concepção tönnesiana, racionais em relação aos valores societários, isto é, são atos calculistas e oportunistas no sentido de obter altos lucros no caso dos empresários, e, no caso da mãe, cumprir com sua função social, isto é, entregar à ordem social um produto adequado às suas necessidades. E é contra esta racionalidade, embutida na ordem das coisas, que o protesto do cantor dirige-se.

Depois de medicado é arrastado por dois homens até o carro. Durante o percurso, descida pelos corredores do edifício, entrada em um carro e a viagem até o auditório, a idéia de coerção social das instituições sobre o indivíduo e, mais ainda, o caráter fascista da ordem social expressa-se em uma metáfora posta em paradigma. Literalmente, processa-se sua decomposição. Seu corpo é invadido e devorado por vermes até que finalmente emerge o produto de tantos esforços institucionais: um fascista. Uniformizado, isto é, domesticado, entra no auditório onde é ovacionado fanaticamente pela multidão que o espera.

Os pais no filme *Sociedade dos poetas mortos* são representantes exemplares dessa espécie: com muito amor, pensando exclusivamente no bem dos filhos, em garantir-lhes um futuro radiante, impõem a eles seus próprios projetos, que são, por sua vez, os projetos socialmente sancionados e necessários à vigência da ordem social. A tensão que se instala entre heteronomia-autonomia no processo de socialização tem, às vezes, desfechos trágicos, como neste filme. O jovem, não tendo

força para se impor à prepotência paterna, prefere a uma morte em vida a morte real, física: suicida-se.

Já no início do filme, que é também o começo das aulas, o pai dá uma demonstração do grau de interferência que exerce na vida do filho: autoritariamente, comunica-lhe ter decidido que ele deixará uma atividade que vem desenvolvendo no anuário do colégio, por considerá-lo sobrecarregado. O rapaz apenas esboça uma réplica, é severamente repreendido e acata, passivamente, a decisão do pai. Sugestivamente, ao finalizar a conversa, o pai alude à importância que reveste para sua mãe a carreira de medicina que ele deverá cursar. Esta situação se repete na segunda metade do filme, quando o pai descobre que ele está fazendo parte de um grupo teatral, atividade que desaprova completamente. A cena deste enfrentamento é curta e tensa. Mais uma vez o pai não admite réplica, desaprova irremediavelmente esta participação e ordena-lhe que abandone de imediato o teatro, independentemente de qualquer argumentação. O filho acede e, num quadro final, o pai, de perfil e em primeiro plano, diz num tom conciliatório para o rapaz, embaçado e em segundo plano:

"_Fiz muito sacrifício para que você esteja aqui e agora não vai me decepcionar."

A última cena desta natureza ocorre na residência da família. Frente à desobediência do filho, que continuou com a representação teatral, o pai toma uma decisão radical e comunica ao filho que será transferido para um colégio militar e de lá irá a Harvard, cursar medicina.

A eficácia da ação institucional da família para solapar a autonomia individual e instituir a heteronomia, deve-se grandemente ao discurso que combina boas intenções e afeto no exercício do autoritarismo. Outro exemplo deste procedimento é trazido, no filme, pela cena em que um dos amigos do clube dos

poetas mortos surpreende um colega desolado com o mesmo presente de aniversário que seus pais lhe dão a cada ano: um belo estojo de peças para um escritório de executivo. O diálogo entre os dois protagonistas revela a ambigüidade da situação, por um lado o sentimento de impotência frente ao desejo imperioso destas autoridades afetivas, por outro, o senso crítico que preservam e a capacidade para brincar ironicamente com a insensibilidade paterna ao jogarem para o ar o pacote, na certeza de que no próximo ano ganhará outro.

Ao esforço da família na socialização dos novos membros da sociedade vem somar-se, com grande eficiência, a escola. Esta instituição, via de regra, é uma extensão tecnicamente programada de subsunção dos indivíduos ao social instituído. Mesmo tendo presente que os elementos para uma possível reflexão crítica da realidade social estão embutidos na própria prática escolar, ao desenvolver a capacidade intelectual, a inculcação das significações imaginárias sociais é levada a cabo com alto índice de êxito pela cooperação entre estas duas instituições.

O processo de expulsão do professor depois do suicídio já citado exprime a aliança destas duas instituições na luta contra qualquer ameaça à ordem estabelecida. Com o apoio dos pais para pressionar os filhos durante os depoimentos, a versão oficial dos fatos é confirmada e legitima-se a expulsão do elemento perigoso.

Esta aliança é explicitamente afirmada no discurso de abertura do semestre, pelo diretor que, após sumariar a excelência dos resultados pedagógicos obtidos nos cem anos de história do Colégio, por estarem respaldados pelo ensinamento de quatro princípios, a saber, tradição, disciplina, honra e grandeza, diz:

"_Por isso vocês, os pais, nos enviaram seus filhos."

A escola é, em grande medida, uma engrenagem de mortificação e anulação do indivíduo. A primeira sugestão deste papel da escola, em *The Wall*, apresenta-se na cena em que o personagem-menino e uns amigos, soltos numa pradaria, fazem suas diabruras: colocam uma bala de revólver no trilho do trem que, ao passar, a explode. O personagem-criança permanece encostado na parede do túnel enquanto o trem passa e olha os vagões carregados de soldados que ora colocam, pelas frestas, os braços para fora e dão a impressão de um desesperado pedido de socorro, ora exibem os rostos cobertos por máscaras idênticas e inexpressivas. Na mesma velocidade do trem as imagens mostram, alternadamente, os vagões de autômatos, a figura autoritária do professor gritando uma ordem e o rosto do menino coberto pela mesma máscara.

À continuação, um plano da sala de professores na escola do personagem-menino dá início a uma seqüência episódica que descreve as funções precípua da escola: controle e mortificação. Desde a organização do espaço, tudo contribui para tal desempenho. A hierarquia começa neste nível da distribuição do espaço que corresponde a cada segmento. A direção e os professores têm salas próprias, de uso exclusivo. As salas de aula são quadradas, dando um lugar de destaque ao professor, algumas vezes num plano mais alto, à frente dos alunos que se sentam em filas indianas; o mobiliário, composto apenas pelas carteiras e a mesa do professor, facilita o controle, mesmo estando o professor assentado.

O autoritarismo e a prepotência do corpo docente é sugerido pela câmara baixa quando acompanha o grupo de professores que deixam a sala que lhes corresponde e marcham em direção às salas de aula. Na expressão de seus rostos está estampado o azedume do verdugo. Já na sala, com os alunos, o professor recolhe da carteira do personagem-criança um poema que lê para todos, em voz alta

e uma boa dose de ironia. Com a explícita intenção de ridicularizar o aluno, admoesta-o e castiga-o com uma varada na mão.

A cena seguinte traz este mesmo professor sentado à mesa de refeição com a esposa. Aí, este autoritário professor é reduzido a uma mísera e ridícula nulidade. A esposa cria para ele uma situação equivalente de ridículo, e a rápida inserção de um plano do professor açoitando um menino, com um chicote, explicita claramente a dialética da heteronomia, que produz indivíduos ao mesmo tempo autoritários e submissos. Na sua condição de professor dedica-se a produzir outros seres iguais a si mesmo; na relação com os alunos procede à repressão da vontade e da sensibilidade por todos os meios, seja impondo-lhes conhecimentos que devem engolir acriticamente, seja impondo-lhes normas e regras, seja tolhendo ou desestimulando qualquer expressão de singularidade como no caso referido de leitura do poema.

O medo e o sentido de ridículo representam um momento crucial no processo de disciplinarização e inculcação da obediência nas massas. A escola inibe a vontade de conhecimento, desestimula o gosto pela descoberta e leva à entorpecida repetição do já dado.

A linguagem das imagens utilizadas para falar da função de produção da heteronomia da escola é forte e contundente. Os símbolos exibidos estão carregados de significação. Esta seqüência cria o significado, fundamentalmente, pela conotação de uma série de metáforas postas em sintagma. Utiliza o recurso do desenho animado alternado com imagens "reais" dos personagens. Um grupo de colegiais marcham em fila indiana, passam atrás de uma parede e saem pelo outro lado transformados em bonecos que portam máscaras iguais e inexpressivas, sentados em carteiras que deslizam sobre uma esteira rolante. As esteiras movem-se em trilhos fixos e quem vai encima está em uma situação completamente passiva, necessariamente vai percorrer um caminho pre-determinado e sempre o mesmo.

As imagens exibem os recursos usados no processo de cerceamento da autonomia: a organização do espaço escolar, a estrutura hierarquizada, a disciplina, a punição e a repetição dos conteúdos estabelecidos. Biombos formam labirintos que facilitam o controle e criam o hábito do caminhar pré-determinado, além de não permitir ao indivíduo mais que a percepção do fragmento e, portanto, a perda da visão de conjunto; o relógio na parede impõe o seu ritmo produtivista e disciplinar; a engrenagem que não deixa escapatória e as esteiras rolantes substituem o caminhar autônomo. Ao som de uma canção em que os alunos dispensam a educação, o sarcasmo e o controle de pensamento que sofrem na escola e pedem que os professores os deixem em paz, sucedem-se planos de jovens que marcham em fila indiana, passam na máquina-escola da qual saem as mesmas máscaras idênticas e inexpressivas que aparecem em diversas situações para indicar o conformismo das massas, e em seguida caem em uma máquina de moer carne que os reduz a carne moída. Como parte da engrenagem desta máquina aparece um pequeno martelo, posteriormente usado como um símbolo que conota o fascismo, na seqüência já analisada.

O tema da produção da heteronomia, pela ação concertada entre a família e escola, é elaborado no filme *Sociedade dos poetas mortos* numa perspectiva da resistência que brota de dentro mesmo do sistema, na figura de um professor de literatura que subverte a ordem instituída com seu método pedagógico de estímulo à expressão autônoma frente à heteronomia imposta por pais e professores. À diferença de *The Wall*, aqui a narrativa é linear e direta, fincada no cotidiano de uma escola de elite, onde as metáforas poéticas são um dos principais instrumentos utilizado na quebra do conformismo.

A cena de abertura do filme é o ritual de recebimento dos alunos no início do ano letivo, uma cerimônia pomposa, assistida também pelos pais. O ritual é um

momento de suspensão das atividades rotineiras para, justamente através do simbolismo, revitalizar o sistema de valores sociais que exprimem o magma de significações imaginárias sociais que responde pelo social instituído. Aí cada detalhe está carregado de significações que parecem banais na sua repetição cotidiana, porém repleto de sentido para a reprodução de um dado modo de organização social.

A cerimônia tem início com a entrada, na sala onde professores, pais e alunos estão acomodados, de um pequeno grupo de alunos que portam os estandartes onde estão inscritos os quatro princípios que constituem os pilares básicos dos ensinamentos do Colégio; a seguir entra um aluno tocando um instrumento musical antigo e um professor com uma vela acesa. Cada um toma seu lugar, o diretor adianta-se, cumprimenta damas e cavalheiros e dá lugar a um ato simbólico que atribui ao conhecimento a primazia no rol das significações imaginárias sociais. Diz: "*A luz do saber.*" A este enunciado o professor com a vela dirige-se ao aluno mais próximo e acende sua vela. Este acende a do colega ao lado que acende a do seguinte e assim sucessivamente.

Na cerimônia, a hierarquia e a ordem evidenciam-se na distribuição espacial de objetos e pessoas, de modo a realçar sua importância, no vestuário rigorosamente limpo e ajustado no corpo, nos cabelos meticulosamente penteados. Na postura ereta dos corpos estão os sinais da rígida disciplina que será evocada no discurso oficial. Os estandartes portados por alguns alunos dão entrada à Tradição, em primeiro plano. A obediência é apreendida na repetição exata dos gestos previamente ensaiados. Enfim, é uma situação plenamente controlada e administrada, onde a expressão da espontaneidade e da criatividade não tem lugar.

O discurso proferido pelo diretor destaca a Tradição, a Honra, a Disciplina e a Grandeza como os quatro pilares básicos sobre os quais assenta-se a organização

do colégio e têm garantido seu sucesso na preparação acadêmico-profissional de muitas gerações.

Estes princípios serão o alvo central da resistência. A disciplina, a ordem, o princípio de cada coisa em seu lugar é uma constante na vida cotidiana do colégio e da família. É um exercício rotineiro, visível não só no comportamento das pessoas, como no vestuário sempre alinhado no corpo e nos objetos estritamente ordenados. Na noite trágica do suicídio do rapaz, coagido a realizar o projeto profissional sonhado pelo pai, um primeiro plano mostra a atitude meticulosa deste pai arrumando o par de chinelos na beira da cama, ao deitar-se; segue um primeiro plano da cama do filho, certamente arrumada pela mãe: exhibe as peças do pijama e quimono também meticulosamente dobrados e dispostos para o uso imediato.

Estes ambientes limpos, assépticos, ordenados, contrastam com os ambientes de *Tango Feroz*, onde a vida transcorre de forma imprevisível, em meio a uma desordem que abre caminho para o surgimento de novas possibilidades. São ambientes onde a ordem das coisas sugerem flexibilidade, provisoriedade, não é o mundo pronto e estabilizado de *Sociedade dos Poetas Mortos*, é um mundo em construção e comporta mudanças. Estas são significações conotativas que se apreendem da leitura dos significantes de denotação das cenas.

A ação subversiva do professor sustenta-se na conjugação da reflexão intelectual crítica, instrumentalizada por fragmentos de poemas e textos literários, com a experiência pessoal plena, no sentido de vivência sensível. É necessário ressaltar que não há uma negação da razão no exercício da crítica mas seu balizamento pela restituição da importância da sensibilidade, da intuição, da imaginação e da prática corporal que envolve todos os sentidos, no processo de conhecimento e de experiência vital. A ação do professor exemplifica o exercício da

autonomia no sentido apontado por Castoriadis, isto é, reflexão crítica do discurso do outro e expressão das predisposições singulares.

Algumas cenas de suas aulas, freqüentemente ministradas em outros espaços fora da sala, pontualizam esta prática. Na aula em que apresenta Shakespeare de forma palatável para os jovens, em um determinado momento ele sobe na mesa e convida cada um a fazer o mesmo para comprovar que se pode ver o mundo de diferentes maneiras, dependendo de onde o olha. Ressalta que esta é uma atitude que deve acompanhar cada um, ao longo de suas vidas, de modo a estarem sempre prontos para a crítica e a mudança, evitando a armadilha fácil do conhecimento já constituído.

Em outra aula, transferida para o pátio, solicita a alguns jovens que caminhem, para em seguida chamar-lhes a atenção para a possibilidade de cada um caminhar ao seu modo e fazer seu caminho pessoal.

A aula ministrada no campo de futebol trabalha trechos de poemas que cada aluno deve ler em voz alta, exprimindo pela entonação o sentimento que encerra e em seguida chutar a bola com o ímpeto requerido pelo sentimento exprimido. Merece destaque o conteúdo destas frases já que não são inocentes ao valorizar positivamente a alegria de viver, o prazer do jogo, da descoberta de navegar a outros portos e a intrepidez. Algumas incitam à indolência para deixar-se matar pelo sistema e dizem um não categórico à escravidão aos valores heteronômicos instituídos. Resumidamente, é um sim à vida na sua plenitude e um não à morte da cisão e do amordaçamento da dimensão humana da inventividade, da imaginação do não dado, do exercício da liberdade mais além dos limites do instituído.

O esforço de ruptura com a heteronomia social instituída realiza-se não simplesmente pelo discurso reflexivo crítico proferido pelo professor, mas fundamentalmente pelo seu modo de ser e de concretizar a relação professor/aluno,

com qualidades outras que as instituídas. Esta idéia é trabalhada no filme apresentando, numa seqüência episódica, a primeira aula de três professores e, em seguida a primeira aula do professor de literatura.

A primeira cena é um professor em seu laboratório informando à turma o programa do curso e determinando a tarefa do dia seguinte; a passagem para a cena seguinte é feita pela entrada da voz em *off* do outro professor, no último plano desta cena. Nesta aula os alunos repetem, em grupo, junto com o professor, uma declinação em latim; o professor seguinte expõe o plano de avaliações e as punições para as eventuais faltas dos alunos. Estas aulas são apresentadas em ligação uma com a outra, sugerindo que formam um bloco. A aula do próximo professor, o de literatura, aparece desligada deste conjunto.

Aqui surge uma mudança na apresentação das cenas. Um plano mostra o professor de literatura olhando sorrateiramente a algazarra dos alunos sozinhos na sala de aula. Entra calmamente, assobiando, atravessa toda a sala e sai por outra porta. Os alunos permanecem imóveis. O professor volta e, num gesto de cumplicidade misteriosa, convida-os a segui-lo. Os alunos entreolham-se perplexos e comentam que é louco. Já na outra sala apresenta-se ao grupo de modo a começar a quebrar a rígida hierarquia: diz que podem chamá-lo de Sr. Keating ou "*Capitão, meu capitão*" como no poema que acaba de comentar. Fala de si próprio com o claro intuito de aproximação com os jovens e pede a um deles para ler a primeira estrofe de um poema que se refere ao tempo e à finitude do ser humano:

*"Colhei as rosas enquanto podeis
Veloz o tempo voa
A mesma flor que hoje admirais
Amanha estará morta."*

A partir daí explora a idéia chave do processo de ruptura que vai estimular. Extrai do poema a sugestão de que se deve aproveitar o momento enquanto se pode, no sentido de fazer da própria vida uma experiência extraordinária. Está empenhado, claramente, em efetivar uma concepção de educação cuja tarefa é ensinar a pensar livremente, a desentranhar da teia tecida firmemente pela sociedade instituída, a vontade própria e a coragem para realizar o próprio projeto, mesmo e principalmente se este pertencer à esfera do movimento da sociedade instituinte.

A cena da segunda aula faz a crítica da introdução do livro, que ensina um método quantitativo na medição da qualidade da poesia e, numa ação de impacto, o professor manda que todos os alunos arranquem estas páginas, numa nítida quebra da sacralidade do conhecimento petrificado nos livros e num claro estímulo ao livre pensamento. A primeira reação dos alunos é de paralisia frente à surpresa de um comportamento tão inusitado, para em seguida reagirem alegre e buliçosamente na tarefa de transgressão de um hábito.

Um professor que passa pelo corredor ouve o tumulto dentro da sala e entra disposto a instalar a disciplina, supondo estarem os alunos sozinhos, e é surpreendido pela presença do professor que participa do bulício. O plano seguinte é o contraste, personificado pelos dois professores, entre o dinamismo do novo e a perplexidade momentânea do instituído.

A cena prossegue com o discurso do professor declarando o fim do amordaçamento do pensamento em suas aulas, a importância das palavras e das idéias nos processos de mudança e a atribuição à poesia de um lugar de destaque junto às outras atividades profissionais, a contabilidade, a medicina, etc.. À poesia cabe responder pelas necessidades oriundas das paixões, que também fazem parte da condição humana.

A montagem da narrativa, freqüentemente, opera por comparação para destacar diferenças, como na passagem do filme que ressalta a situação de isolamento do professor entre seus pares e sua integração com os alunos: a seqüência ordinária que se segue é aberta com um plano dos refeitórios de professores e alunos, separados por um degrau que situa o primeiro em um nível mais alto. Os dois segmentos estão de pé, terminando a oração de graça pela refeição que se inicia. Em seguida tomam assento e desenrola-se o diálogo entre o professor de literatura e o outro que presenciou a desordem de rompimento do livro. Comentam este episódio e marcam suas diferenças; um, cínico ou realista, o outro, sonhador e livre. Do outro lado, o diálogo entre o grupo de alunos que vai constituir a sociedade dos poetas mortos gira em torno ao anuário antigo, que encontraram, sobre o professor de literatura, em seus tempos de estudante neste mesmo colégio. O anuário que menciona uma tal sociedade dos poetas mortos e atiza sua curiosidade.

Outra faceta da relação professor/aluno de ruptura com o instituído refere-se à atitude do professor de validar as potencialidades de cada um ao invés de destruí-las pela desqualificação e pelo medo do ridículo, conforme vimos explicitamente em *The Wall* e de forma indireta em *Sociedade dos Poetas Mortos*. Na cena em que um dos alunos recusa-se a ler o poema que escreveu, por medo ao ridículo na frente dos colegas, o professor estimula-o, teatralmente, a reconhecer valor em si mesmo ao levá-lo a compor de improviso. Tapa-lhe os olhos como um recurso primário de contrarrestar o medo à crítica externa e liberar a criatividade. Ao terminar, a classe está em completo silêncio e o aplaude.

A cena seguinte, essencialmente lúdica, é como a nona sinfonia de Bethoven que a acompanha, uma ode à liberdade: um jogo de futebol, ao ar livre, os estudantes vestindo camisas coloridas, correndo, vibrando, testemunham seu compromisso com a vida.

Estas duas cenas, seguidas de outra do grupo em um de seus furtivos encontros na gruta, formam um bloco que conota uma dinâmica de liberdade impressa ao seu fazer cotidiano. O recurso do processo de socialização, de inibição da expressão da própria criatividade por medo e senso de ridículo, é contestado neste filme, introduzindo uma situação inversa: não só uma autoridade, o professor, legitima a criatividade, mas também o grupo que constitui a sociedade dos poetas mortos é um espaço a ela favorável. Esta sociedade, resultado da vontade de autonomia despertada e reforçada pela ação contestadora do professor, é uma iniciativa dos alunos. Neste grupo, ao contrário da competição que costuma caracterizar as relações sociais, predomina uma atitude absolutamente inusitada de reconhecimento positivo das qualidades do outro e de estímulos a progressos na realização das potencialidades pessoais. É um grupo assentado, antes de mais nada, em relações afetuosas e de solidariedade entre os jovens e constitui um momento lúdico de expressão de identidade individual, de reforço a esta expressão tão insistentemente inibida em todas as outras situações institucionais; há entre eles uma coesão soldada pela esperança de cada um ser capaz de realizar seu sonho e também pela cumplicidade exigida pela clandestinidade dos encontros.

A narrativa se caracteriza por uma montagem de contrastes entre a solidez das instituições e os movimentos de ruptura que se processam, desde seu interior, entre a clausura das pesadas construções e o vôo livre de um bando de aves, entre as cores austeras do ambiente colegial e o colorido alegre da natureza nos arredores, entre as faces dos jovens prontas para exprimirem alegria e prazer de viver ao menor estímulo e os rostos sisudos e estabilizados em uma máscara de austeridade e morte das autoridades, isto é, pais e professores. Mas, principalmente, é uma narrativa que elabora os exercícios de autonomia em situações sociais intermitentes e de pouca visibilidade, mas sempre presentes na vida social.

3. OS CAMINHOS ALTERNATIVOS SUGERIDOS

Em *The wall* a ordem social instituída é simbolizada por um muro que aprisiona e degrada a vida humana. É uma construção institucional que leva em si os instrumentos de coerção assim como os benefícios e a força da inércia que garantem sua reprodução e, contra os quais, o indivíduo é impotente. O enfoque privilegia a crise existencial do indivíduo em uma situação social determinada pela impessoalidade, pelo pragmatismo, pela neutralidade afetiva das relações interpessoais que leva à solidão e à contenção das expressões afetivas. A neutralidade afetiva faz da sociabilidade um exercício de contatos sociais despojados de qualquer vestígio de proximidade, de intimidade e de cumplicidade entre os indivíduos, de tal maneira que não se vislumbra a alternativa de uma saída coletiva. A resistência é apresentada prioritariamente no plano individual. Daí que as possibilidades de solução esfacelam-se no processo de autodestruição ou se desdobram numa recuperação da unidade individual independente do outro, como se poderá interpretar no filme *Orlando*, a ser analisado no próximo capítulo.

The wall traduz, em imagens que falam por si mesmas, o desespero impotente do indivíduo que no final enlouquece. Repetidamente aparecem, para conotar a impossibilidade de uma luta individual vitoriosa pela autonomia, imensos muros contra o qual minúsculos indivíduos debatem-se inutilmente. Algumas vezes é o próprio cantor, outras são desenhos animados com o mesmo tema. O filme todo é um testemunho do indivíduo que sucumbe ao próprio gesto rebelde radicalizado.

Entretanto há um momento em que se coloca a alternativa da ação coletiva de resistência e luta. São os jovens escolares ainda capazes de gestos autônomos. O caráter coletivo do movimento de destruição do muro apresenta-se no ponto

culminante da seqüência episódica de denúncia e contestação do papel restritivo da escola: os alunos, numa unidade de ação, destroem o muro. Ao primeiro plano da carne moída, metáfora do produto da escola, segue-se um plano dos alunos sentados em suas carteiras, arrancando as máscaras, jogando-as para cima num ato de rebeldia e dando início a uma rebelião. Os planos seguintes são os alunos quebrando à sua volta tudo o que simboliza a ordem coercitiva e, pelo lado de dentro do muro, com suas picaretas, empenham-se em derrubá-lo. O protesto acompanha toda esta seqüência episódica, na canção cantada pelos alunos, com a seguinte letra:

"OUTRO TIJOLO NO MURO

*Nós não precisamos de educação
Nós não precisamos que controlem nossos pensamentos
Sem sarcasmos pesados na sala de aula
Professores, deixem os alunos em paz
Hei, professores, deixem-nos em paz
Afiml isso é só outro tijolo no muro
Afiml você é só outro tijolo no muro."*

A última seqüência é uma espécie de sintagma síntese que recolhe seus elementos de toda a narrativa e os apresenta repetidamente com o sentido de reafirmar a impossibilidade de a ação de protesto individual obter êxito. Começa com um plano do cantor sentado ao lado de um vaso sanitário de um banheiro público em condição psicológica regressiva (chupando o dedo, com cara de choro, enquanto lê um livro) quando um policial abre a porta. O movimento da porta se abrindo continua num desenho animado em cujo centro está um bebê encostado contra um imenso muro que o rodeia. Aqui realiza-se o julgamento da rebeldia individual. O grande delito é a ousadia do indivíduo de mostrar sentimentos. Sentimentos de natureza quase humana! Em seguida apresentam-se as autoridades mais diretamente responsáveis por sua socialização: a escola e a família, nas figuras do professor e da mãe. Não obstante o empenho de todos para fazer dele um sujeito adequado à ordem

social, a existência de algumas pessoas mais sensíveis, sempre dispostas a lhe perdoar, pôs a perder todo o esforço. O veredicto que cabe nestes casos é a pena máxima, a exclusão social, que tanto em *Tango Feroz* como em *The Wall* é a reclusão da loucura.

O desfecho de *The Wall* assemelha-se ao de *Tango Feroz*; os dois cantores sucubem frente à força do instituído, porém distinguem-se fundamentalmente na abordagem do problema. Em *Tango Feroz* o roqueiro é um rebelde em uma sociedade que preserva formas de sociabilidade que permitem a ação coletiva, a solidariedade e a troca afetiva com o outro. O ambiente social é marcado pela ação política do movimento estudantil, pelas relações de amizade e solidariedade, e o roqueiro mantém uma relação amorosa, correspondida, com uma estudante. Em meio a suas várias prisões os amigos puderam demonstrar solidariedade e ajuda efetiva, e no cárcere encontrou um homem de grande sensibilidade, com quem compartilhou uma profunda amizade.

Embora a ênfase do filme recaia na ação permanente de protesto do cantor e na sua destruição pela força institucional, se tomamos a mensagem pelo seu reverso, ela revela-nos que apenas destruímos o muro, coletivamente, ao dizer não. O gesto solitário do indivíduo dobra-se sob o peso das instituições.

Sociedade dos Poetas Mortos distingue-se de *Tango Feroz* e *The wall*, pois a ação aqui é prioritariamente coletiva. Entretanto guarda semelhança com *Tango Feroz* no que diz respeito à inserção social do indivíduo que não se encontra em situação de solidão, de isolamento do coletivo, de impessoalidade nas relações sociais e por isso não conduz a saídas necessariamente individuais. O fato de os indivíduos, nos dois filmes, não se encontrarem em uma situação desesperada de solidão, pelo contrário, contam com a solidariedade dos amigos, deixa abertura para que as soluções possam transitar pela recuperação das ações coletivas solidárias, pela

concretização de uma autonomia do indivíduo que se realiza sempre pela mediação do coletivo e no coletivo. É para esta perspectiva que apontam os filmes do capítulo III, *Bagdá Café*, *Rosali vai às compras* e *o Filósofo*.

A resistência, na narrativa *Sociedade dos Poetas Mortos*, pertence à própria diégesis e transita, permanentemente, do individual para o coletivo por tratar-se de uma ação institucional, isto é, a ação do professor dirigida aos alunos que, idealmente, não se restringe a uma turma mas às gerações de alunos que passam pela escola. Nesta medida, pode-se falar de uma perspectiva coletiva para o projeto de autonomia. Em contraste aos dois outros filmes, neste a ação de resistência é fundamentalmente coletiva, sustentada por uma sociabilidade carregada de afetividade e paixões entre os jovens, apesar do ambiente austero e da rígida disciplina do colégio.

O filme é pontilhado de atos de resistência, tanto por parte do professor de literatura, que se empenha em incentivar a independência e a autonomia, como por parte dos alunos que, paulatinamente, enchem-se de coragem e começam a ensaiar ações independentes. A primeira acontece em grupo, quando se constituem na sociedade dos poetas mortos e saem, escondidos, à noite, em direção à gruta, onde desenvolvem atividades lúdicas e livres de censura. Esta sociedade é um exercício de liberdade e independência, em si mesmo inocente, mas que os prepara para atos mais significativos. O jovem, cujo pai marca a presença de sua autoridade desde o princípio do filme, decide realizar seu sonho, mesmo sabendo que enfrentaria uma forte negativa paterna.

Outro episódio significativo de resistência, mais uma vez coletivo, dá-se à raiz do processo de expulsão do professor de literatura, responsabilizado pela diretoria do colégio dos atos de incômoda independência dos jovens. Depois de consumada a expulsão, legalizada por um relatório culpando o referido professor e

assinado, sob pressão, pelos estudantes, a última cena do filme acontece durante a aula de literatura, agora ministrada, temporariamente, pelo diretor. O professor expulso apresenta-se para retirar seus pertences pessoais e um aluno, num gesto solidário e confirmativo de que a semente plantada ainda podia germinar, sobe na carteira e diz: "*Capitão, meu capitão!*". É seguido, depois de alguma hesitação, por vários colegas e sob os gritos do diretor, que insiste para que se sentem, permanecem em cima das carteiras.

Porém, como nos dois filmes anteriores, o final é trágico. O gesto de contestação individual, levado às últimas consequências pelo rapaz, foi o suicídio.

A idéia desta impotência está presente nos três filmes, assim como é sugerida de diferentes maneiras, e em graus diversos, a tensão entre o momento individual da vontade de autonomia e o momento coletivo de sua realização. Estas situações reforçam a noção de autonomia como relação social, como resultado de uma práxis cuja natureza é sempre social e cuja realização só pode efetivar-se através de um projeto coletivo. Cada *não* dito às suas instituições é um momento explosivo de suas estruturas. É um grito solitário que não tem a eficácia de alcançar seu objetivo, isto é, a transformação social, e não raramente custa a vida do indivíduo e sempre a sua punição, porém encerra o mérito de constituir-se nas rachaduras do sistema e de indicar os sentidos da mudança. Nestas frestas está em germinação o fermento do novo ou, como expressou-se uma vez Stan Brakhage, referindo-se ao papel da arte na cultura contemporânea:

"O artista é aquele que pula esta cerca (o instituído) durante a noite, espalha suas sementes entre os repolhos; sementes híbridas, inspiradas tanto pelo jardim quanto pela floresta desnordeante, onde somente os tolos e os loucos passeiam. Sementes que requerem muitas gerações para, finalmente, se revelarem comestíveis. Até então elas permanecem invisíveis para quem mantém os pés no chão, embora proeminentes o bastante para que nelas se tropece. ...O crescimento se dá fundamentalmente no subterrâneo. Seja qual for o cuidado de todo dia, tudo nele se planta ao luar." (Xavier, 1983, p. 137)

Protagonizam estes filmes a sensibilidade, a vontade de autonomia, a busca da solidariedade, da alegria, do gozo e desfrute da vida; são as sementes que plantadas ao luar em algum momento florescerão; constituem o sim à vida e hoje dizem não ao império da morte.

O social é uma instituição do coletivo e o movimento de sua negação tem necessariamente um caráter também coletivo; processa-se cada vez de forma específica, correspondendo às condições e contradições históricas dadas. Atualmente o movimento de mudança apresenta um caráter fragmentado e, às vezes, intermitente. A idéia do século XIX, de um movimento revolucionário unitário, centralizado e levado a cabo por uma classe social, foi substituído pela emergência de movimentos sociais que expressam diferentes aspectos da realidade e são protagonizados por sujeitos coletivos específicos em cada caso: movimento ecológico, de mulheres, de homossexuais e outros conjunturais, que surgem e desaparecem determinados pelo processo histórico concreto. Estes movimentos promovem mudanças no tecido social quase sempre pouco visíveis de imediato e não constituem rupturas estruturais catastróficas. São ondas sub-reptícias, que apenas deixam-se sentir, entrelaçam-se e vão se conduzindo por trilhas que são a invenção e a imaginação do coletivo anônimo.

Em *The Wall* os jovens escolares, coletivamente, rebelam-se e, a partir de dentro, destroem o muro. As seqüências que compõem a cena final são uma sucessão de *flash back* que sintetizam as situações de construção do muro e de opressão do indivíduo que terminam num primeiro plano do muro. Na tela permanece por alguns segundos este primeiro plano acompanhado do som de uma tempestade de vento, que num instante faz explodir o muro, num movimento de dentro para fora. Os pedaços voam pelo ar e a cena fecha com algumas crianças, em meio à ruína,

juntando, em um carrinho de pedreiro, alguns destroços. Pode-se pensar, talvez, que a criança, em sua unidade, representa a possibilidade de reconstrução de um mundo não cindido. Pode-se também arriscar a sugestão de que a idéia implícita seja a de uma outra ordem social que comece pela recuperação dos sentimentos de solidariedade, de cooperação, de partilha, perdidos no processo de desenvolvimento de nossa civilização. Ou mesmo da emergência de uma racionalidade superior, conforme a qualificação de Miranda. Superior porque não se refere a uma adesão a nenhum dos dois tipos de valores, mas os abrange a todos em referência a suas conseqüências históricas. Ainda nos diz:

"Essa racionalidade superior ... implica retomar um conceito de humanidade ... compreendendo a si mesmo e aos outros como o 'um e o mesmo' de sorte não apenas a compreender a unidade como coletividade, mas agir na direção de restabelecer ou reforçar tais laços. ... E é nesse processo e através dele que interiorizando a 'humanidade' como produto cultural, e a exteriorizando pela produção da cultura, reconstitui-se ainda que a nível particular a unidade interior-exterior, e se afirma a superioridade para a espécie humana das formações comunitárias." (Miranda, 1995, p.159)

4. A UTOPIA

Recorrendo à dialética tönnesiana de comunidade/sociedade, wesenwille/kürwille, depara-se com uma realidade social que dá sinais nítidos de haver efetivado até seu limite a sociedade. O capitalismo destrói as bases de toda vida comunitária e de suas formas de sociabilidade fundada na cooperação, solidariedade, ajuda mútua, afeição e intimidade, para instituir a sociedade com sua sociabilidade marcada pela troca mercantil, pela concorrência, pela busca incessante de maiores ganhos e vantagens individuais contra todos os demais. É a quebra dos laços de solidariedade e a predominância da ação orientada pelo cálculo racional do maior benefício. Observa-se aqui a emergência do indivíduo livre de todos as

ligações comunitárias que entravariam seu desempenho nas novas relações sociais. Este processo é acompanhado de um desenraizamento que solapa as bases de sustentação do indivíduo. Ao perder ou ver enfraquecidas suas referências culturais de grupo, privado de memória, de uma história que o torna membro de uma coletividade, o sujeito fragiliza-se e vê sua singularidade estilhaçar-se na homogeneização dos processos de massa, promovidos pela indústria cultural. A tensão entre as formas comunidade/sociedade, *wesnwille/kurwille*, apontam para o movimento da *kürwille* no sentido de recuperar o polo antinômico hoje subsumido, isto é, os valores comunitários e sua dimensão identitária.

Ao observar a realidade da civilização ocidental contemporânea percebe-se que as mudanças em curso, tanto no que concerne ao plano material como ao plano espiritual, propiciadas pelas ciências e pelas práticas sociais, criaram condições para novas necessidades que terão respostas ao se constituir um novo magma de significações imaginárias sociais. Destas significações deverá nascer uma cultura e uma mentalidade novas.

No cerne das novas significações pode estar o mito do andrógino que vem ganhando espaço na literatura, tanto acadêmica, como ficcional. Um imaginário presidido pelo mito do andrógino, ao mesmo tempo que restituiria à concepção de realidade a sua contraditoriedade essencial, daria lugar a uma cultura que combinaria de outra forma os opostos, entre eles, o masculino e o feminino, revalorizando os atributos ditos femininos e reposicionando o amor com respeito à discórdia, hoje predominante.

Na dinâmica do progresso da sociedade industrial capitalista, sustentada pela razão instrumental, o jogo entre Eros e Thanatos privilegiou a expressão das forças agressivas em detrimento do primeiro. No Fausto de Goethe é o amor que o salva da morte no momento em que se dispunha a suicidar-se: são os sinos da Igreja que lhe

trazem amorosas recordações de sua infância e chamam-no de volta à vida. Empertigado em sua razão iluminista, havia se isolado do mundo e, ao final, perdido o sentido da vida; salva-se ao recuperar a capacidade de sentir, de emocionar-se, ao aprender a amar e religar-se, por este viés, à realidade cotidiana das pessoas comuns. Mais tarde, num momento de desânimo, é a centelha do empreendimento que implica destruição e instala a discórdia que o anima à ação. De acordo com a interpretação de Berman, (Berman,1988) este é o momento inicial de construção da modernidade do capitalismo industrial no ocidente. É também o período (1750/1950), chamado por Castoriadis (1992) de moderno, que traz em seu bojo, entre outras, uma significação imaginária social nova, a saber, a de expansão ilimitada do domínio do racional.

Todavia, este momento tardio do processo iluminista,² de domínio da natureza externa e interna ao próprio homem, não logrou, nem poderia jamais haver logrado realizar o seu sonho de libertação, pois foi sufocando Eros e sustentando-se em sua força oposta, a agressividade, a destrutividade, que construiu todo seu império.

Marcuse (1981) já alertou para os riscos que a civilização incorre ao conter Eros num nível que compromete sua capacidade para contrarrestar o impulso destrutivo de Thanatos. Na estrutura básica da existência humana Eros e Thanatos constituem forças que impulsionam o homem em seu fazer histórico, na construção e na destruição social. O modo como o instável equilíbrio entre elas se instala

²Conforme esclarece Matos, O. in Os Arcanos do Inteiramente Outro, S.Paulo, Brasiliense, 1989, p.135: "Observa-se, portanto, que a noção de iluminismo é polissêmica entre os frankfurtianos, referindo-se tanto a um período da história da filosofia e das idéias, quanto a uma atitude ou tendência epistemológica, ética e política anterior e posterior ao século XVIII." Aqui estamos nos referindo a esta segunda acepção.

singulariza as expressões culturais em diferentes lugares e momentos, apontando para uma hegemonia da razão sábia ou da razão louca; nos dirá se no contínuo polarizado pela comunidade e a sociedade nos encontramos mais próximos desta ou daquela, se a razão é presidida pela paixão ou se por ela é dominada, à sua revelia.

Hoje um sentimento apocalíptico insinua-se e penetra as consciências. Há que se buscar no bojo desse mesmo processo as forças embrionárias da comunidade, reino das igualdades, e as formas que tendencialmente se desenham como possibilidades. Na comunidade, a identidade do indivíduo está essencialmente vinculada à vida da coletividade. É no campo das igualdades do coletivo que o indivíduo encontra espaço para se diferenciar e se estabelece então a dialética da igualdade e da diferença no interior mesmo do grupo.

Um aspecto decisivo que não pode ser desprezado é a disponibilidade de um desenvolvimento tecnológico que pode atender grandemente às necessidades materiais das populações, se não forem mantidas as relações de dominação constituídas e a posição subalterna e dependente do Terceiro Mundo. As forças produtivas hoje disponíveis abrem o leque das possibilidades, que vão desde o pesadelo de continuidade das tendências mais vigorosas e visíveis de aprofundamento das relações de exploração econômica e dominação política, até a articulação da razão e da paixão como os componentes que presidem a prática social, aproximando da realidade a utopia marcusiana de reconciliação entre sensualidade e razão, onde o princípio de realidade não seria repressivo mas libertador. A dialética da civilização que transformou a razão emancipadora em razão instrumental, isto é, em instrumento de dominação em vez de condição de libertação, estaria em vias de uma reversão de sentido?

Em um único e mesmo processo, o impulso erótico, vital, de organização livre da satisfação humana foi subjugado e a razão foi erigida como a função por

excelência do gênero humano. O aprofundamento do processo de separação entre paixão e razão significou a desvalorização de tudo que está ligado aos sentidos e à sua satisfação: o conhecimento proporcionado pelos órgãos dos sentidos foi invalidado e estes entraram em desuso; assistiu-se a uma transformação do princípio erótico em uma sexualidade restrita à genitalidade. A razão positivista cada vez mais marginalizou o amor e adentrou o terreno pantanoso da racionalidade instrumental, liberando as paixões destrutivas, configurando o que Rouanet chamou de razão louca.

A erotização da vida social, em suas várias dimensões, configura-se em um meio de balizar as práticas sociais de sujeitos individuais e coletivos capazes de, no seu fazer histórico, inventar relações sociais de caráter libertador, em consonância com o princípio de vida. É da natureza do amor a criação, a geração que não se limita à procriação, mas estende-se também à criação espiritual. Eros, enquanto impulso vital, é força geradora, capaz de, no exercício da livre fantasia, levar à invenção do não experimentado. Deparamo-nos, aqui, com o Eros criador de cultura, o impulso vital que associado ao Logos poderia dar origem a uma ordem social não repressiva. Ressurge então, com força, a proposta shilleriana de uma estetização da vida social, onde razão e sensualidade encontrariam uma forma de interação em que se interpenetrariam, ao modo sugerido pela razão sábia.

O ressurgimento de Eros, o construtor de cultura, como a força que une, que aglutina e inspira a solidariedade, a cooperação, o estar junto, as trocas afetivas, é sugerido pelos novos movimentos sociais. Estes movimentos reivindicam a ação presidida por valores afeitos à vida e dizem não à morte, disfarçada de racionalidade. Entre estes estão o movimento ecológico, de mulheres e uma gama diversificada de movimentos pontuais que despontam no bojo de processos sociais variados e se desfazem logo que a conjuntura se altera.

O exposto até aqui permite afirmar que vivemos uma situação limite, confrontados com uma revolução tecnológica que vem processando transformações profundas na organização da produção material e acarreta transformações também em seus móveis e nas formas de sociabilidade e relações sociais. De acordo com Castoriadis (1982) o processo de mudança social comporta um elemento de indeterminação que rompe com um desdobramento lógico-racional com respeito ao instituído, via criação do novo pelo imaginário social.

Portanto, a despeito de manter-se a predominância das significações imaginárias sociais instituídas e os vestígios do novo apresentarem-se de forma indecisa e esgarçada, levantamos a hipótese de que uma das alternativas históricas que se apresentam é a da sociedade reconciliada, isto é, da sociedade assentada nos preceitos da razão sábia, que incorpora a esfera dos sentimentos, da afetividade e da imaginação como parte intrínseca à vida e com estatuto equivalente ao da razão. Entretanto, uma reconciliação desta natureza exige um movimento equivalente ao nível do indivíduo, quer dizer, de uma recomposição das qualidades acima referidas, reprimidas no processo de socialização, no momento de produção do indivíduo social pelas instituições disto encarregadas. O momento coletivo e o momento individual dos processos sociais estão indissolivelmente associados, não há mudança social sem uma equivalente e simultânea mudança individual e vice-versa.

A idéia de completude individual remete-nos ao mito do andrógino. Como a noção de androginia não é inequívoca cabe um esclarecimento do sentido que lhe é atribuído neste trabalho. Para tanto recorremos a Singer (1990), que apresenta uma distinção adequada para nossos fins, do andrógino, do hermafrodita e do bissexual. O hermafrodita aplica-se a anomalias físicas de apresentação simultânea dos dois sexos e enquanto figura simbólica surge nas representações iconográficas do período de transição das sociedades que cultuavam deusas e passaram a cultuar deuses. A

bissexualidade refere-se a uma condição psicológica onde há um comprometimento da identificação sexual, a masculinidade e a feminilidade estão confundidas e apresenta-se uma forte atração sexual por ambos os sexos. A androginia é a busca da unidade interior, refere-se ao nível psíquico, à integração dos componentes masculinos e femininos presentes em cada indivíduo. Ter-se-iam então indivíduos do sexo masculino e feminino que apresentariam as chamadas qualidades masculinas, tais como força, agressividade, iniciativa, capacidade lógica de análise intelectual, etc. associadas às femininas de sentir, de estabelecer relacionamentos afetivos, ser intuitivo, solidário, etc. .

Na perspectiva apontada nas análises acima referidas, a androginia seria a recuperação da dimensão sensível, sensual, emocional, da fantasia aniquilada no processo de constituição do sujeito racional da civilização industrial. Se considerarmos o mito do andrógino de Platão como expressão de inteireza, de completude psíquica dos indivíduos, compreenderemos melhor a simbologia da cisão: necessidade de dividi-los em dois para então submetê-los. O discurso de Aristófanes apresenta os gêneros humanos como sendo três ao princípio: o masculino, o feminino e o andrógino. Este último, contendo o masculino e o feminino, era inteiriço, de invulgar força e vigor. Porém, dada sua vitalidade, insurgiram contra os deuses e estes, para dominá-los, recorreram ao expediente de dividi-los em dois para assim quebrar sua força. O mito do andrógino é sugestivo do poder capaz de impulsionar o homem a rebelar-se contra a autoridade. O processo de fragmentação é fundamental na consolidação e manutenção da dominação. Desde então, os homens tornaram-se mais úteis para os deuses, mais fracos e carentes, buscando incessantemente sua outra metade. E Aristófanes ainda diz que o amor é o desejo que impele o homem nesta busca, a força capaz de redimi-lo.

Aqui já deixamos o campo da psicologia do indivíduo e entramos na esfera política das relações de poder e dominação: o modelo oferecido pela mitologia grega, de ordenação dos poderes, é reproduzido na organização das relações sociais tanto no que se refere à estratificação social, de senhores e escravos, como de gênero, de homens e mulheres.

Em termos sociais, a androginia seria uma organização da vida coletiva que, sem abrir mão de sua atual capacidade produtiva, do conhecimento acumulado, da tecnologia disponível e potencial, de sua iniciativa e força de realização, balizaria tudo isso com valores oriundos dos sentimentos, da solidariedade e cooperação, atribuindo um significado outro ao ato de produzir bens materiais e espirituais. Seria, pela instituição de significações outras, de outro imaginário social, a recuperação do sentido da vida perdido no momento de desencantamento do mundo pelo conhecimento positivo da natureza. Esta é a sociedade reconciliada porque presidida pela razão sábia.

Neste ponto recorreremos a uma citação de Marcuse para melhor esclarecer a idéia de uma sociedade andrógina, isto é, de uma sociedade que reconcilia razão e sensibilidade, emoções, sentimentos, imaginação.

“Andrógino no significa que un varón sea mujer y la mujer nada o un varón. No es esta la idea. La idea es que ambos realicen ahora en todas las esferas de la sociedad aquellas dos cualidades que en la historia han sido reprimidas, sometidas a enmudecimiento y reducidas a la esfera privada. Y esto significa sólo que no podemos seguir estos conceptos e ideas adecuadamente si tomamos al varón tal como es hoy y a la mujer, asimismo, tal como es hoy y, por así decir, los combinamos. La idea de una sociedad andrógina presupone que contemos con varones completamente distintos y con mujeres completamente distintas a los que hoy tenemos. Entonces cambiará el todo.”
(Marcuse, 1980, p.96)

O ressurgimento do princípio erótico como força propulsora da criação cultural e organizadora da ordem social, acoplado ao Logos, daria lugar a uma razão sábia a

presidir uma sociedade autônoma, crítica, emancipadora e reconciliada em seus elementos fundamentais.

FICHA TÉCNICA DOS FILMES

PINK FLOYD - THE WALL: INGLATERRA, 1982

Diretor: Alan Parker; Music Performed by: Pink Floyd

SOCIEDADE DOS POETAS MORTOS: EUA, 1989

Diretor: Peter Weir

TANGO FERROZ: ESPANHA-ARGENTINA, 1993

Diretor: A. Piñeyro

A FLORESTA DE ESMERALDAS: EUA, 1985

Diretor: John Boorman

RAPA NUI- UMA AVENTURA NO PARAÍSO: EUA, 1994

Diretor: Kevin Reynolds



CAPÍTULO III

CAPÍTULO III

A EMERGÊNCIA DO FEMININO

"Talvez esteja a imaginação a ponto de retomar seus direitos."

(André Breton)

1. EXPERIÊNCIA E VOYERISMO

O mito do andrógino é hoje uma porta que se abre tanto ao entendimento da realidade social como uma sugestão de alternativa ao presente estado de coisas. O discurso de Aristófanes em *O Banquete* (Platão, 1991) revela-nos duas questões que tomaremos por partes: a) a divisão dos seres inteiros em partes, com fins de dominação; b) a complementaridade das partes que estabelece, a partir daí, uma busca constante de recomposição.

Já na antiguidade grega temos, na interpretação adomiana da passagem de Ulisses resistindo ao canto das sereias, um momento de separação, isto é, de negação da dimensão sensível, sensual, emocional do homem. A dominação patriarcal, sustentada crescentemente na razão, construiu uma civilização de opulência material que sucessiva e radicalmente reprimiu os componentes sensíveis, emocionais e sensuais da condição humana. No imaginário social, a concepção animista do mundo, assim como as religiões politeístas, com fortes vínculos com a natureza foram substituídas pelo monoteísmo de um Deus masculino, severo e rigidamente restritivo no que concerne à plena experiência dos sentidos, em especial aquelas ligadas à sexualidade. Desde então o corpo e suas expressões deve ser vigiado e controlado.

De acordo com a análise de Subirats acerca da mortificação dos sentidos, a filosofia, desde Platão até Hegel, constrói um sistema ideológico, no sentido empregado por Mannheim, de elevação da razão à faculdade essencial do homem, em detrimento das expressões sensíveis. Entretanto este processo vai conhecer seu ápice na entrada da idade moderna, nos primórdios do capitalismo industrial. Foucault (1983) oferece uma análise detalhada da disciplinarização minuciosa dos corpos com fins de dominação. A experiência, no sentido de vivência plena, intelectual e dos sentidos, entra cada vez mais no âmbito de controle do poder. O olho do poder esmiuça e esquadrinha as mais recônditas dimensões da vida social e pessoal. O olho do poder, que cada vez mais confunde-se com o saber, invade o tecido social, controla e administra as instituições sociais e alcança, subrepticamente, as consciências e dá lugar ao fenômeno apontado por Marcuse de unidimensionalização da vida.

Esta invasão processa-se instrumentalizada pela sofisticada tecnologia da indústria cultural que hoje garante a produção da cultura como simulacro. A cultura do simulacro, isto é, da sociedade do espetáculo, é a concretização do esvaziamento da experiência. O indivíduo das modernas sociedades tecnológicas é submetido no seu cotidiano, pelos diversos meios de comunicação de massa, a um bombardeio de informações e estímulos das mais variadas ordens, ao mesmo tempo em que as condições de participação ativa, isto é, de experiência direta são infinitamente menores. Fuma-se Marlboro mas jamais se vivência as emoções do cowboy em suas aventuras no *farwest*; assiste-se aos filmes eróticos ou de grandes paixões e volta-se para uma realidade despojada de tais ingredientes, mesmo porque o indivíduo já está extenuado pela labuta cotidiana; deslumbra-se com a vida luxuosa e/ou glamourosa das elites apresentada nas novelas, noticiada nas revistas ou jornais e volta-se à atividade repetitiva de todo dia e a contar os centavos. A vida social apresenta-se

como uma vitrina de contos de fadas, onde quase tudo é possível e muito pouco é experimentado. Esta metáfora da vitrina, que inclui a exibição e o desejo de olhar, remete-nos ao problema do voyeurismo.

O conceito psiquiátrico de voyeurismo tem sua origem em frustrações de ordem sexual e refere-se ao desejo exagerado de ver o proibido. É característico do voyeurismo a incapacidade de realização por si mesmo da experiência e a conseqüente identificação, na fantasia, com um dos participantes, assim como a fantasia de incorporação, pelos olhos, do objeto observado. Porém, como a simples visão, "absorção pelos olhos", é incapaz de satisfação efetiva, o resultado é uma atitude de insaciabilidade que, por vezes, é substituída pela agressividade desordenada. Só aparentemente o voyeurista é passivo pois, no ato de ver, fantasia o exercício de dominação do objeto visto.

Trazendo para o contexto social esta noção de voyeurismo, a relação que se estabelece entre indivíduos heterônomos (porque fragilizados no processo social de mortificação de sua dimensão sensível), por um lado, e os meios de comunicação de massa por outro, configura um fenômeno de voyeurismo coletivo.

O cinema, um meio audiovisual da indústria cultural, traz em si mesmo, as qualidades de caráter instrumental e manipulativo amplamente utilizadas com fins de dominação. Já a princípios do século, Dziga Vertov, entusiasta adepto do espírito da época, faz uma elegia ao kinokismo ou cine-olho, a expressão máxima da subsunção do homem à máquina. Eles, os 'kinoks' vão colocar a máquina, a câmara, no seu lugar de criadora, de demiurgo da realidade.

"Eu sou o cine-olho. Eu sou um construtor. ...Eu, o cine-olho, crio um homem mais perfeito que aquele que criou Adão... Eu sou o olho-mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo que só eu posso vê-lo."(Xavier,1983,p.255/256)

O fascínio pela máquina, pelas formas geométricas, foi a tendência social que se concretizou e estendeu a objetividade, o pragmatismo e o cálculo racional do espírito capitalista à esfera da cultura e aprofundou a cisão interna ao próprio homem.

Esta potencialidade da mídia, particularmente os meios audiovisuais, apurada cada vez mais com os avanços tecnológicos e associada ao que Manerhofer chama de "situação cinema", explica amplamente a questão do voyeurismo coletivo atual. A "situação cinema" configura-se pelo confinamento a uma sala escura, pela passividade voluntária do espectador, pelo anonimato e uma exacerbação da imaginação, justamente em um homem cuja capacidade imaginativa está paralisada pela mortificação sofrida no processo de socialização. Esse conjunto de condições em muito contribui para uma atenuação das fronteiras entre consciente e inconsciente, facilitando um processo compensatório, a nível psicológico, das frustrações e pobreza da vida real. Verifica-se, circunstancialmente, um processo de substituição, apenas ao nível da fantasia, da vida não vivida. Este é o tema tratado por Wood Allen em *A Rosa Púrpura do Cairo*. Uma mulher jovem e solitária, em uma grande cidade, cuja vida se resume a um trabalho rotineiro de garçoneiro em um bar e um marido bêbado e grosseiro, que se refugia no cinema e aí "vive" seu sonho.

No sentido que estamos argumentando, Metz afirma que os espectadores de cinema são

"Espectadores-peces, que todo lo absorben por los ojos, nada por el cuerpo: la institución del cine prescribe un espectador inmóvil y silencioso, un espectador hurtado, en constante estado de submotricidad y de superpercepción, un espectador alienado y feliz, acrobáticamente aferrado a si mismo por el hilo invisible de la vista, un espectador que sólo en el último momento se recobra como sujeto, mediante una identificación paradójica con su propia persona, ya extenuada en la mirada pura." (Metz, 1979, p. 87)

O modo como este homem moderno percebe o mundo, sua relação com o outro e com as coisas se constitui e se refaz permanentemente neste processo de assimilação visual de uma imensa diversidade de informação, no qual seu papel é, marcadamente, o de um receptor passivo. Impotência e irresponsabilidade social, uma atitude de isenção e de “deixar acontecer” traduzem-se em apatia generalizada, pontilhada de surtos de violência daqueles que conseguem articular alguma reação. No filme *The Wall*, analisado acima, as multidões e os grupos para-militares exemplificam esta situação.

A televisão, o meio audiovisual, sem dúvida, mais presente na vida cotidiana, atua de forma semelhante e muito mais intensamente sobre o indivíduo. As condições objetivas de organização da vida social ao mesmo tempo que mergulham o indivíduo num mundo diversificado de informações e estímulos, apenas permite-lhe realizar, administradamente, uma parte ínfima. Já não se vivencia, não se experimenta de forma direta e pessoal grande parte das situações de vida. A percepção do indivíduo, acerca da realidade, alterou as fronteiras entre o real e sua representação; a "experiência" proporcionada por estes meios é mais rica e satisfatória que sua pobre vida. A intensidade e diversidade da oferta audiovisual preenchem o vazio real. O sujeito racional da modernidade, despojado de parte de suas potencialidade, é um indivíduo adequadamente mutilado e fragilizado para tornar-se o alvo de uma indústria cultural que, instrumentalizada pelos avanços tecnológicos, está apta para criar uma hiper-realidade, diluir a fronteira entre realidade e representação e arrastar, administradamente, as consciências numa inação abrumadora. O filme *O Vingador do Futuro* é uma ficção científica que apresenta ao espectador uma sociedade onde os avanços tecno-científicos produziram máquinas capazes de criar "realisticamente" lembranças e emoções. Como qualquer outra empresa oferece ao público um amplo menu de gêneros

opcionais: aventura, romance, policial, etc. Não se vive as situações, apenas compra-se um ticket e toma-se assento em uma engenhoca sofisticada que vai injetar-lhe lembranças, sensações, emoções e até mesmo uma nova identidade. Claro está que esta nova identidade tanto pode estar atendendo a um pedido do interessado como pode ser a decisão de um poder tecnocrático impessoal e invisível que o utilizará para fins de manutenção do poder, como é o caso na estória narrada neste filme.

Abandonamos o campo da ficção científica e voltamos à realidade contemporânea onde nos depararmos com a mídia divulgando espetacularmente que os avanços obtidos recentemente nas pesquisas em engenharia genética já permitem ao homem realizar a ficção criada por Huxley em “O Admirável Mundo Novo”: programar o tipo de indivíduo a ser gerado. E mais ainda, em breve será lançado no mercado um aparato que permite a execução da relação sexual com o computador, sem nenhum dos inconvenientes de realizá-la com outro ser humano, a começar pelos riscos de contrair-se a AIDs, a peste negra da sociedade pós-industrial. Essa notícia, publicada por “El País De Las Tentaciones” em 17/12/93, sugere o sucesso do lançamento pelos percentuais que apresentam alguns países europeus no que diz respeito aos hábitos sexuais de sua população:

"90% de los alemanes se declara asiduo de la masturbación; mitad de sus habitantes vive sin pareja; 90% de los franceses entre 18 y 69 años practican la monogamia o la abstinencia; una de cada tres británicas entre 25 y 35 años reconoce no haber mantenido nunca relaciones sexuales."

A primeira notícia veio acompanhada de um questionamento de suas implicações morais e éticas, entretanto logo saiu dos noticiários e, aparentemente, já não é mais problema. Esta é uma situação exemplar da questão que estamos colocando: o avanço científico torna-se ‘real’, passa a existir ao ser noticiado, ao tornar-se imagem. O espectador informou-se sobre o assunto, refletiu ou não acerca de suas implicações, e, em qualquer caso, raramente tem como se manifestar e

mesmo atuar. Quando é chamado a participar, esta participação se dá de forma dirigida e administrada.

Retomando a primeira questão colocada acerca do mito do andrógino constatamos que a separação, a divisão interna do homem é a condição primeira para sua fragilização e dominação político-social, assim como significa um desencadear de forças de auto-destruição e destruição do meio externo que apenas pode ser sustentada por outra força, igualmente poderosa e interior a si mesmo, ao adquirir consistência e expressão social, conforme vimos na análise marcusiana das expressões históricas contemporâneas de Eros e Thanatos. Eros é esta força vital, de construção, que se opõe à destruição e se concretiza em expressões de sensibilidade, cooperação, solidariedade e imaginação. O ressurgimento destas qualidades, (a busca de recomposição das partes anteriormente separadas), com estatuto equivalente à razão e capaz de balizá-la, seria o resultado do movimento interno contraditório a toda ordem social que gera também sua própria destruição. Pertence àquele momento de indeterminação de todo processo histórico-social, apontado por Castoriadis.

Este autor rompe com a concepção tradicional de história recusando um determinismo causal e uma razão imanente, que garantiriam a possibilidade de apreensão, explicação e previsibilidade do vir-a-ser do processo histórico.

A impossibilidade em questão ...prende-se ao fato de que o social (ou histórico) contém o não-causal como instrumento essencial. ...A história não pode ser pensada segundo o esquema determinista (nem, aliás, segundo um esquema 'dialético' simples), porque ela é o domínio da criação." (Castoriadis,1982,p.58)

A história não é um fazer racional orientado por um sentido. Os homens fazem a história mas suas ações obedecem a interesses limitados e parciais que no cenário global da sociedade entrecruzam-se e dão resultados imprevistos. A história

tem um sujeito coletivo anônimo, este porém não tem o controle do processo. Certamente intervêm fatores condicionantes de ordem econômica, política, cultural, mas o modo como se articulam é específico para cada situação histórica e tem como resultado formas sociais únicas e singulares. Não existe racionalidade total da história e da sociedade mas tampouco são irracionais.

"...racional e não-racional cruzam-se constantemente na realidade histórica e social, e é precisamente esse cruzamento que é a condição da ação." (op.cit.,p.99)

Esta concepção de história é fundamental para este estudo porque oferece uma alternativa para a paralisia que atinge o social-histórico nas análises contemporâneas, desde os frankfurtianos. A história é práxis, é ação consciente, lúcida e transformadora que se apoia em um saber, mas é sempre criação, emergência do novo, do que não está dado, é um fazer em que o sujeito altera as circunstâncias estabelecidas e a si próprio. Essa práxis consubstancia-se na ação de indivíduos, grupos, movimentos coletivos que efetivam a criação na história como pura invenção. Aqui se introduz um componente de indeterminação essencial no processo social de mudança, a saber, a emergência da alteridade não guarda relação lógica de causalidade com o já existente. A sociedade instituinte cria, ao mesmo tempo, as significações imaginárias sociais, consubstanciadas nas instituições, valores, costumes, leis, etc., e aos indivíduos sociais, que a concretizam através da dinâmica de suas ações.

A produção do indivíduo social começa pela subjugação da psique que internaliza objetos, regras, princípios, etc., do mundo social instituído. Entretanto esta subsunção não é absoluta, a psique preserva um núcleo manádico inalterado, o ser próprio da psique singular, que nas formas sociais heteronômicas manifesta-se

"como sonho, doença psíquica, transgressão, litígio e altercação." (Castoriadis, 1992,p.129)

Nos processos de transformação social, indivíduo e sociedade se alteram juntos e com implicações de reciprocidade, havendo reação do indivíduo singular sobre o conjunto social através da ação do coletivo anônimo. A sociedade instituinte ou imaginário radical irrompe na sociedade instituída criando novas significações.

Pensar o social, modo de coexistência e a história, alteração radical ou criação incessante de novas significações, isto é, o social-histórico como movimento permanente de auto-alteração, exige a recusa do tempo identitário das sucessões de determinações e em seu lugar fica a concepção do tempo alteração-alteridade como gênese lógico-ontológico de surgimento do novo absoluto:

"pensar o que é como temporal exige pensá-lo como fazendo modos de ser (e de pensamento) outros." (Castoriadis, 1982, p.237)

Ainda assim não há que se perder de vista que por mais radical que seja a mudança social, a sociedade instituinte opera sempre na história e seu material de elaboração é a sociedade instituída. A indeterminação relativa da história pertence ao campo das significações imaginárias sociais 'nucleares' que dão sentido a todo o resto e não são apreensíveis diretamente. A imaginação radical oferece representações do material inconsciente da psique, atua inventando, criando novas significações sociais, impulsionada por objetivos parciais, que na alquimia social dão resultados imprevistos. Estas significações imaginárias sociais são criações do imaginário social. É um momento de imbricação da imaginação radical e do imaginário social.

"A psique é ...também emergência de representação,... ela é imaginação radical que faz surgir já a primeira representação a partir de um nada de representação, isto é, a partir de nada." (op.cit.,p.325) "...o que denomino imaginação radical preexiste a e preside toda organização, mesmo a mais primitiva, da pulsão, que ela é condição de acesso desta à existência psíquica, que é de um fundo de representação originária que a pulsão toma, 'no início', sua 'delegação por representação'" (op.cit.,p.329) "Sociedade e psique são inseparáveis e irredutíveis uma à outra... É o mesmo dizer que a instituição nunca pode reabsorver a psique enquanto imaginário radical..."

a constituição social do indivíduo não elimina e não pode eliminar a criatividade da psique, sua auto-alteração perpétua, o fluxo representativo como emergência de representações diferentes." (op.cit.,p.364)

É nessa capacidade imaginativa do homem que enraíza-se a invenção, o aparecimento do que não está dado. A sociedade institui-se, instituindo o indivíduo social, chegando ao recôndito do inconsciente para impor à psique uma organização. Esta socialização da psique, ao mesmo tempo que coexiste com um núcleo monádico não reprimido mas tornado impossível, implica uma abertura para receber impressões do mundo externo que aí sofrem um processo de elaboração cujos resultados podem ser os mais diferenciados, inesperados e singulares, emergência de representações, de imagens como pura invenção. A imaginação radical, fluxo representativo/afetivo/intencional da psique-soma, e o imaginário social, corrente do coletivo anônimo, são momentos indissociáveis de constituição de novas significações imaginárias sociais. Este é o modo de ser do social-histórico: auto-alteração perpétua da sociedade instituída pela sociedade instituinte, alteração das significações estabelecidas, deslocamento de sentidos e investimentos de novas significações.

"Esta (criação de novas significações) se opera no implícito, não é visada como tal por ninguém, realiza-se através da busca de um número indeterminado de fins particulares, os únicos presentes e representáveis como tais no espaço social, coordenados para os participantes em significações parciais, 'concretas' e 'abstratas' que se mostram a seguir sobredeterminadas por esta significação central por instituir-se." (op.cit.,p.408/409)

Certamente que o atual estado de coisas pode prosseguir na senda em que está de destruição das condições de vida no planeta e de destruição do próprio homem. E até mesmo de sustar a destruição do planeta e resolver o problema da pobreza, da distribuição da riqueza e dos conflitos sociais gerados à raiz destas condições, dizimando a população "supérflua". Entretanto, pode ser também que a

incessante busca iniciada pelas partes separadas, ao produzir-se a cisão, esteja a ponto de realizar-se, e então concretizar-se na condução do processo social na senda mais imprevista, isto é, da emergência de uma sociedade reconciliada, sob a égide da razão sábia.

A dinâmica social contemporânea, profundamente marcada pela crise generalizada, isto é, por uma desorganização institucional extensiva, que demanda a capacidade imaginativa e crítica para inventar novas relações, pode dar lugar a uma outra ordem social, no sentido apontado por Castoriadis. Uma alteridade que não guarde relação de desdobramento lógico, com o atual status quo. O processo histórico-social de transformação contém um momento de indeterminação que é o terreno fértil de criação do coletivo anônimo, de produção de um novo magma de significações imaginárias sociais que vai alimentar a instituição da ordem social emergente.

Em que pesem as críticas levantadas sobre a ação dos meios audiovisuais, entre eles o cinema, toda ruptura social se fará apesar deles e, em alguma medida, também com eles. A mudança social é um movimento de dentro para fora, toda ordem social gera, contraditoriamente, seus mecanismos de reprodução e, no limite, não pode impedir a emergência de forças renovadoras que destroem o velho. A presença destas forças renovadoras se faz sentir em todas as esferas da vida social, entre elas, a cultural. Este estudo procura apreender em uma de suas manifestações, o cinema, pistas que sinalizem a mudança no sentido de recomposição da unidade perdida.

A emergência do feminino, isto é, das qualidades ditas femininas de sensibilidade, afetividade, sensualidade, imaginação, intuição, etc., é uma das tendências que aparecem hoje no imaginário do cinema, apontando para uma configuração de significações imaginárias sociais que aqui qualificamos como

expressão de androginia social, isto é, de uma sociedade que reconcilia as qualidades ditas masculina e as qualidades ditas femininas. Enfim, pela ascensão da razão sábia ou o pensamento balizado pelas paixões, a humanização do pensamento, da razão. Os filmes analisados a seguir são portadores de sugestões neste sentido e abordam diferentes aspectos da vida social.

2. ORLANDO OU A TENDÊNCIA SOCIAL DA ANDROGINIA

Consideramos os filmes apresentados neste capítulo como parte do movimento da sociedade instituinte de um novo magma de significações que se expressam em novos valores e sugerem um outro modo de ser social, assim como outros sujeitos sociais.

Do encontro entre o texto filmico de *Orlando* e o contexto histórico extraímos a noção de autonomia (no sentido já apontado por Castoriadis) como o marco enunciativo do discurso, e que vai ser desdobrado em um trajeto múltiplo apresentado em sessões separadas entre si por um plano que a cada vez anuncia o tema e o período histórico correspondente. Estes são em número de seis, a saber, Morte, Amor, Poesia, Política, Sociedade e Sexo. Para efeito de nossa análise vamos agrupá-los em três trajetos que percorrem todo o texto filmico: validação dos componentes femininos da psique, confronto com os valores sociais vigentes e, finalmente, a explicitação da androginia como caminho alternativo.

A narrativa de Orlando, uma adaptação livre da novela homônima de Virgínia Woolf, é uma construção metafórica que se sustenta na imaginação e expressa-se através de figurações diversas. Orlando pode ser tomado como uma alegoria do tempo histórico, o acontecer de um período da civilização ocidental que abrange 400 anos, desde a rainha Isabel, na Inglaterra, até nossos dias. É um jovem

nobre, pertencente à mais alta estirpe da aristocracia inglesa. A partir de um comprometimento relativo e ambíguo com a ordem, encarna a tendência alternativa e crítica deste processo social. Este traço alternativo concretiza-se numa tendência andrógina que se manifesta em uma inadaptação e relativa marginalidade, desde o começo. A androginia é a camada mais visível da conotação alegórica do personagem.

Entretanto esta condição andrógina só será referida explicitamente ao final. A conotação alegórica do personagem é construída ao longo do filme, diretamente através do personagem de Orlando, que exprime cada momento histórico em seu modo de ser, e também, indiretamente, através dos demais personagens que além de conotarem aspectos da ordem social não presentes em Orlando, criam um contraponto para a oposição referencial de seus atos. No transcurso da narrativa o personagem vai expressando os papéis sociais correspondentes ao sexo que encarna, de acordo com cada época. O caráter processual da androginia apresenta-se no confronto com os valores vigentes e ela apenas será assumida quando, depois de uma longa experiência, 400 anos, em condições históricas diversas e na qualidade de homem, primeiro, e então mulher, constata a insuficiência de ambas.

No sintagma descritivo final, em visita com a filha ao palácio que lhe pertenceu, uma voz em *off*, como no princípio do filme, nos informa a sua condição atual de andrógina:

"Ela, pois não há dúvida quanto a seu sexo, está visitando a casa que perdeu pela primeira vez há mais de 100 anos; ela tem umas vantagens naturais, é claro. É alta, esguia, com uma aparência andrógina que as mulheres da época querem ter. ...Escapou da armadilha do destino e, desde que se livrou de seu passado, ela descobriu que sua vida estava começando."

O resultado do tratamento formal da narrativa é um filme de impactante beleza da fotografia, dos cenários, do guarda-roupa; é uma construção sintagmática

simples, uma composição de cenas. O espectador é informado da seqüência cronológica como nos tempos do cinema mudo que a narrativa é interrompida por um plano com a data; informações adicionais são fornecidas por uma voz em *off* e às vezes, pelo próprio personagem que olha diretamente para a câmara, isto é, para o espectador e fala com ele; o efeito é quebrar o envolvimento que a situação cinema cria e levar o espectador de volta a uma condição de distanciamento e, portanto, propícia à reflexão. Algumas vezes merecem destaque os recursos utilizados para criar o significado, como por exemplo, uma metonímia posta em paradigma: é o degelo que indica a partida da moça russa, por quem Orlando se apaixonou, na cena em que este espera, em vão, pela amada. Numa cena anterior ela havia lhe dito que partiriam logo que o rio degelasse. Os demais recursos utilizados ao longo do filme serão salientados a seu tempo.

Os primeiros planos de um sintagma descritivo introduzem o personagem, que se encontra passeando pelo campo, em uma primeira alusão à sua ligação indissolúvel com a natureza, e se estende até a cena da chegada da rainha Isabel, em visita à família. Uma voz em *off* informa ao espectador sobre o sexo do personagem e de seu caráter: inequivocamente se trata de um homem, e está destinado a ser daqueles que penduram seu retrato na parede e colocam seu nome nos livros de história, porém este caminho está fora de sua propensão e desejo. Não quer privilégios, quer companhia. É um homem, mas não se guia pela ambição material ou vontade de poder, de acordo com o padrão da época. Em um *close up*, mais adiante, quando se encontra na disjuntiva de fazer um casamento de conveniência para sua carreira ou seguir o impulso amoroso, declara que o homem deve guiar-se pelo coração. Despreza o casamento por conveniência, a aprovação social e com isso sacrifica uma carreira que se apresentava promissora.

O traço forte do personagem é seu sentido de auto-preservação, sua capacidade de resistência aos imperativos da ordem social para sacrificar parte de suas potencialidades, enfim, um exercício constante pela autonomia. Em nenhum momento abdica de sua unidade e de sua ligação com a natureza. Ao contrário, as frustrações que sofre em seus relacionamentos sociais, de ordem amorosa, fraterna ou profissional, levam-no a refugiar-se no campo e consolidar os laços íntimos com a natureza.

Em todas as seções a expressão tanto dos componentes masculinos como dos femininos está fortemente marcada pelos padrões da época. Um homem dos séculos XVII e XVIII não é um homem cuja agressividade se materialize em iniciativa e empreendimentos como corresponde a um homem da atualidade, mais se espera de um homem da nobreza, a disposição para o mando e o desfrute do lazer e da cultura, assim como a sensibilidade aparece em um envoltório lírico.

Apesar de priorizar a convivência, em detrimento das vantagens sociais, leva uma vida quase sempre solitária por não se adequar completamente aos padrões sociais dos tempos que vive. Ao preservar a integridade de suas faculdades intelectuais e sensíveis, além de alguns princípios éticos, torna-se um indivíduo no limite da inadequação social. Ao longo dos séculos, os papéis sociais atribuídos a cada sexo apresentam algumas qualidades que os caracterizam, em detrimento de uma vivência completa de todos os atributos virtuais à condição humana. É justamente a tentativa persistente de Orlando em buscar espaço para a expressão social destas virtualidades que o torna inadequado. Esta inadequação apenas pode desaparecer em condições histórico-sociais que tenham instituído um modo de ser homem e de ser mulher que sancione positivamente uma expressão andrógina dos gêneros, legitimada por significações imaginárias sociais outras, isto é, em condições sociais de exercício plenamente legitimado da autonomia, individual e coletiva.

O perfil de cada momento histórico, neste interregno, se exprime através do personagem e das situações sociais vividas por ele. 1600 é um século de transição. Já havia sido detonado o rosário das grandes invenções e descobrimentos, e das novas idéias que impulsionaram o processo de mudanças que culminou na ordem social capitalista.

Entretanto os contornos da nova ordem apenas se desenhavam em termos de costumes e de mentalidade. A organização sócio-política e econômica do feudalismo ainda não havia sido profundamente afetada. As primeiras partes do filme, Morte, Amor, Poesia e Política denotam isso. O sistema de vassalagem do regime feudal continuava intacto, a propriedade definitiva do palácio onde residia Orlando foi uma concessão da rainha Isabel a este, que havia se convertido em seu favorito. Esta questão da propriedade é salientada nas primeiras seqüências do filme, quando a rainha concede a Orlando, seu predileto, a propriedade definitiva da casa.

A experiência amorosa se dá nos termos do amor cortês, de sentimentos elevados, e a traição feminina leva-o a buscar refúgio na poesia. E é a poesia que vai restabelecer seu vínculo social quando, depois de meditar acerca dos valores materiais e espirituais, inclina-se definitivamente pelos segundos.

Na tentativa de ingressar no reino das artes, através da poesia, procura contato com um poeta. Aqui já se delineia o espírito da época que emerge. A relação com o poeta é um desastre. Este mostra-se um interesseiro, arrogante e vaidoso, que orienta suas ações pelas vantagens que possa obter. Em uma de suas falas já anuncia o refrão capitalista: "*Tempo é dinheiro.*" Conforme aponta Tönnies em sua análise da Kürwille, o homem só age no sentido de obter vantagem e as trocas encerram sempre um ganho adicional: o poeta só se dispõe a ler os escritos de Orlando quando este lhe garante o pagamento anual solicitado, concretizando uma relação de mecenato. Entretanto a relação social por excelência, no sentido weberiano, de

racionalidade adequada a fins, ainda não se configura, movem-se, prioritariamente, no campo da ação social racional adequada a valores. A relação de dependência econômica não impede o poeta de publicar uma ácida crítica a este nobre, em sua opinião vulgar, com pretensões artísticas. Tampouco leva Orlando a romper um compromisso moral de pagar a pensão anual.

Nessas três primeiras partes, Morte, Amor e Poesia, o personagem se mostra um homem mais preocupado com os sentimentos nobres e pouco dado a realizações de caráter prático e/ou produtivo. A figura lânguida com matizes melancólicos que passeia pelo campo e se recosta ao pé de um frondoso carvalho, enuncia o caráter do personagem nestas seções.

O século XVIII, que se inicia, encontra-o com a disposição de exercitar, com mais ênfase, suas qualidades masculinas. Esta disposição se explicita nos símbolos exibidos no plano que abre a seção Política: um plano médio da parte externa de Palácio Real, cruzado por Orlando, em passo de marcha, acompanhado por uma marcha militar. Dirige-se ao rei para solicitar-lhe o cargo de embaixador da Coroa em um longínquo país oriental. É a primeira aparição de Orlando ostentando um gesto cultural propriamente masculino. Até então apresentava uma postura mais suave, ainda que longe de qualquer gesto afeminado.

Esta disposição mais marcadamente varonil aparece simbolizada por um gavião¹ que vem pousar no braço do príncipe anfitrião, ao finalizar, em uma seqüência ordinária, um ritual de confraternização que começa referida aos países

¹A simbologia do gavião, como na maioria das vezes, é múltipla e sua utilização deve sempre buscar uma adequação ao contexto. Aqui nos parece que, além de nobreza e distinção, sugere a agressividade e a potência masculina, designada pelo pênis. Ver Dicionário de Símbolos, J. Chevalier e A. Gheerbrant, Rio de Janeiro, ed. José Olimpio, 1988, p. 463.

que representam e termina sendo uma confraternização dos dois homens que selam um compromisso de amor fraterno entre eles.

O desgosto com o espírito da época, que já alcançava também as artes, leva-o a um auto-exílio em um mundo onde a racionalidade não se impunha soberana a princípios éticos, estéticos e morais: vai como embaixador a um país do oriente médio e aí permanece por longos anos.

Toda a narrativa está matizada por um tom de ironia e humor que se sobressaem em algumas situações. É o caso do diálogo que trava com o príncipe oriental anfitrião. Este, depois de apresentar-lhe educadamente as boas vindas, alude ao gosto da Inglaterra de colecionar países. Orlando lhe responde que não quer sua soberania e isto se evidencia quando anos depois, movido por uma atitude de solidariedade fraterna, Orlando entrega-lhe armas inglesas para a defesa do país atacado por forças externas.

Exibindo as qualidades masculinas de iniciativa, capacidade intelectual, independência, e munido do que ele mesmo chama de virtudes varonis, lealdade e coragem, presta valiosos serviços à coroa britânica, que por isso o condecora. Em meio à cerimônia de condecoração estala uma guerra e se apresenta o xeque-mate para o curso do progresso dominado exclusivamente pelas qualidades masculinas da humanidade. A mortificação da sensibilidade já transformou o indivíduo social numa universalidade despojada de qualidades sensíveis. O guerreiro vai para a guerra e mata de forma impessoal, sem ódio, simplesmente cumpre um dever profissional. Esta afirmativa de Hegel encontra sua versão também em Tönnies quando este diz que o homem da *Kürwille* não tem amigos nem inimigos, apenas adversários. Os sentimentos de amor e ódio são qualificados pelo pensamento como coisa estranha, estorvo desprovido de razão.

Na seqüência da guerra o duque inglês, com uma pontaria certa, atinge um homem que cai ferido ao lado de Orlando, que se acerca para socorrê-lo e é prontamente admoestado. O diálogo é simples e direto.

_Duque: "Deixe-o!"

_Orlando: "Este homem está morrendo."

_Duque: "Não é um homem, é o inimigo!"

Este é um momento crucial no processo de desenvolvimento da civilização ocidental e que a diferencia das demais. Weber, na introdução da *Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, chama a atenção para esta diferença com respeito a outros povos, em diferentes épocas. Em nenhum a racionalidade tornou-se o elemento central a dar sentido à ação social. Somente no ocidente encontramos a racionalidade, isto é, a adequação de meios a fins, de modo a otimizar os resultados pretendidos, aplicada de forma sistemática e rigorosa, em todas as esferas da vida social. Em Weber, a ação social por excelência é a ação social racional adequada a fins e esta é a que caracteriza a ordem social capitalista.

As considerações éticas e morais embutidas na ética protestante, cujo alcance para a instituição do espírito capitalista é o tema desta obra, se esgarçam na mesma medida que o mundo vai se tornando cada vez mais secular, e as concepções religiosas perdem espaço na orientação efetiva da conduta social. O protestantismo ascético desempenhou um papel relevante na instituição de novas significações sociais, expressas em termos de valores e normas de conduta, de caráter religioso, que constituem a espinha dorsal do capitalismo. A idéia de profissão (*Beruf*) como uma missão imposta por Deus se desdobra em uma regulação estrita do trabalho, de uma rígida moral de austeridade, frugalidade, poupança e, conseqüentemente, enriquecimento, como forma de servir a Deus. Porém a idéia de trabalho incessante e enriquecimento como obrigação para a glória de Deus se perde no processo de

secularização da vida social. Permanece apenas o ideal de trabalho e enriquecimento como um fim em si mesmo, ainda que destituído de sentido.

Progressivamente, o non sense da racionalidade instrumental radicaliza sua inserção social, não deixando espaço vazio nos limites do instituído, impondo ao componente alternativo da ordem social, uma reação igualmente radical. Esta etapa do processo de constituição do sujeito racional implica assumir a vida presidida pela morte, seja no pólo dominante, seja no dominado. No combate original, o senhor só é senhor porque assume a morte, a morte de sua natureza interna e, por isso mesmo, se ergue como uma consciência subordinada, subrepticamente, ao desejo; o servo, ao não assumir a morte, por temor assume uma vida subjugada, uma morte em vida.

No filme, é esta batalha que coloca Orlando na situação limite de ter que matar. Frente à exigência de renúncia cabal à sua inteireza primeira, isto é, à sensibilidade e aos valores correspondentes a esta esfera da vida, não lhe resta outra opção que assumir plenamente o feminino. Pela segunda vez Orlando dorme por sete dias consecutivos. A primeira foi à raiz da decepção amorosa e o resultado ao despertar foi a decisão de afastar-se da convivência social, aprofundar os vínculos com a natureza e refletir acerca dos valores materiais e espirituais da cultura. Desta feita, a transformação que se processa durante o sono salta à vista: é uma mulher quem desperta. Levanta-se e num ato simbólico que conota regeneração, lava-se. A água salpica cintilante. A simbologia da água e do número sete é muito rica. Entre seus muitos significados possíveis a água apresenta três grandes temas, a saber, fonte de vida, meio de purificação e regeneração. Para o caso em questão nos parece que aponta para a regeneração, assim como o número sete, entre suas muitas possibilidades, indica "*o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva*"². A mulher refletida no espelho mostra em suas formas

²Ver Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Dicionário de Símbolos, Rio de Janeiro, ed. José Olímpio, 1988, p.15 e 826.

a força do homem e a delicadeza da mulher. A declaração do personagem, que mais uma vez se dirige diretamente ao espectador, é assertiva: Nada mudou, só o sexo. Continua o mesmo, continua preservada a tendência andrógina! Continua a luta pela autonomia!

Esta transformação não se processa sem resistências: no livro, a escritora descreve a oposição das forças da ordem, presentes durante o longo sono, nas figuras de Nossa Senhora da Pureza, Nossa Senhora da Castidade e Nossa Senhora da Modéstia que acabam vencidas pela Verdade. Pureza, Castidade e Modéstia são forças que acobertam a realidade, petrificam a vida e obscurecem a percepção, e às quais se prendem os que

"viven todavia, en nidos y tocadores, en oficinas y tribunales de justicia, aquellos que nos quieren; aquellos que nos honran, vírgenes y hombres de negocios; abogados y médicos; los que proíben; los que niegan; los que respentan sin saber por qué; los que glorifican sin comprender; la todavia numerosa tribu (el cielo sea louado) de los respetables; de los que prefieren no ver; de los que no desean saber; de los que aman la oscuridad; los que todavia nos adoran, y con razón, porque les hemos dado Riqueza, Prosperidad, Comodidad, Tranquilidad. Hacia ellos vamos, a vosostras vos dejamos." (Woolf, 1983, p. 100)

Riqueza e prosperidade, são os grilhões do homem moderno, ou pelo menos, a aspiração de algum dia alcançá-las. Weber prognosticou que os bens materiais se tornariam a jaula de ferro dos homens e Marcuse demonstrou o exercício da dominação através de novas necessidades sociais criadas incessantemente e tornadas do próprio indivíduo.

O retorno à Inglaterra, depois de uma breve permanência entre ciganos, é o início de sua experiência como mulher e, portanto, de destaque da situação da mulher em uma ordem social dominada por homens. Esta seção -Sociedade- que transcorre aproximadamente entre 1750/1850, dá relevo ao lugar da mulher na ordem social, e é palco de mudanças na mentalidade dominante, de reconhecimento

do estudo sistemático, da ciência positiva como a única forma legítima de produção de conhecimentos e do surgimento do Estado burguês burocrático.

Nos saraus aristocráticos que frequenta, os discursos proferidos pelos homens são sarcásticos e diretos ao se referir à condição feminina. A mulher está condenada a viver sua menoridade. Trechos do diálogo que se segue pontualizam o lugar social da mulher e a importância que vai ganhando a ciência:

"A ciência é mais interessante que a poesia."

...

"Bem, o estudo sistemático, a exploração e o domínio do mundo material são, com certeza, a ocupação apropriada para um homem que comparada à introvertida arte de escrever ..."

"As mulheres não têm desejos, só simulações."

"As mulheres são crianças crescidas."

"Considero a mulher um animal belo e romântico que deve ser enfeitado"

"Com exceção das presentes, é claro."

... com peles, plumas, pérolas, e diamantes. Com exceção de minha mulher que insiste em aprender grego e por isso não tolero mais sua companhia à mesa do café."

"Toda mulher é uma contradição. E, francamente, a maioria não tem caráter."

"O intelecto é um lugar solitário, inadequado para uma mulher que necessita de pai ou marido que a guie."

"E se ela não tiver pai ou marido que a guie?"

"Então, por mais charmosa que ela seja, está perdida."

Os atributos masculinos da psique, tais como iniciativa e capacidade intelectual, são os únicos validados socialmente e reconhecidos apenas como características próprias do gênero masculino. Às mulheres são atribuídas a fragilidade de caráter, a afetividade e a imaturidade, por si mesmas características desqualificadas no imaginário desta ordem social nascente. O estudo sistemático, a observação empírica da realidade é um trabalho adequado ao homem, a poesia deixemo-la ... aos néscios? A validação exclusiva das atividades úteis à produção de bens materiais e ao crescimento da riqueza se manifesta neste diálogo. As atividades artísticas só são valorizadas e reconhecidas quando entram no circuito da produção de mercadoria para fazer crescer o lucro. No mais, se reduzem a diletantismo sem sentido.

O espírito da época se delineia cada vez mais nitidamente. A racionalidade, a objetividade, o utilitarismo, o pragmatismo, a neutralidade e a impessoalidade são as significações imaginárias sociais emergente, instituintes da nova ordem social. Se presentificam em todas as esferas da vida social. A impessoalidade não é só para matar friamente o inimigo, é também, e muito eficientemente, para tratar burocraticamente assuntos diversos. Assim vemos a atuação do emergente estado burocrático, na conjugação do direito racional e da administração pública racional, ao lidar com a questão relativa ao sexo de Orlando e aos direitos legais com respeito às propriedades que pertenciam a Orlando-homem. A época dos favores reais ficaram no passado. Agora Orlando deve se submeter, como cidadã, à Justiça e aguardar o julgamento dos cargos que tem contra si.

Ao ser notificada por funcionários da Justiça de que poderá permanecer no palácio na qualidade de incógnita, o nobre inglês que a condecorou quando ainda era embaixador da coroa e declarou que o homem que estava morrendo não era um homem, mas o inimigo, mais uma vez lhe apresenta uma solução prática: propõe-lhe casamento, a única saída para ela. Nesta sociedade uma mulher só, “*sem pai ou marido que a guie está perdida*”. E por amor, é condescendente: é o único capaz de tolerar a situação de sua ambigüidade sexual.

Aceitar a proposta de casamento de conveniência seria transigir, assumir os valores sociais que atribuem à mulher uma condição subalterna e dependente. Mais uma vez não transige, não faz concessões. A seqüência que dá entrada ao período que começa em 1850 e chega ao presente é uma corrida, no labirinto do jardim, formado por ciprestes recortados em mosaicos, empreendida por Orlando, que deixa para trás seu perplexo pretendente.

A corrida, de crescente velocidade, pode ser tomada como simbólica tanto no sentido do processo social da modernidade que imprime uma velocidade cada vez

maior às mudanças, como do ritmo frenético da vida social nas grandes urbes. A corrida termina numa pradaria com Orlando trajando um vestido e usando um penteado indicativos de outro período histórico: o vitoriano. Orlando se lança de bruços na terra e se oferece como noiva da natureza. Mais uma vez reafirma seu indissolúvel laço com a natureza e sua persistente recusa em sucumbir aos ditames de uma ordem social agressiva à vida.

Quando sai do labirinto a revolução industrial já transformou a face do mundo. Uma locomotiva dá este testemunho. Segundo Peter Gay, o trem é a "*suprema metáfora do século XIX em movimento.*" (Gay,1988.p.20) Quando Orlando vê o trem pela primeira vez pergunta o que é isso e seu acompanhante responde que é o futuro. Um acompanhante jovem que surgiu, repentinamente, caído ao seu lado. O diálogo irreverente e direto que estabelecem desde o principio se desdobra em um relacionamento amoroso. Ele a acompanha à sua casa e aí permanece por algum tempo.

Depois de um diálogo em que questionam o que é ser homem e ser mulher na sociedade da época, e ele sugere uma mulher desembaraçada dos estreitos limites domésticos, ela o abraça e, com um ruído de trem em *off*, declara: "*Acho que vou desmaiar. Nunca me senti tão bem.*" Comparado aos dois séculos anteriores este se apresenta como um bálsamo, permite-lhe alguma expressão. A camisa de força dos costumes e valores instituídos começa a se afrouxar.

Os planos que se seguem, num tom difuso de azul, mostram o casal nu na cama, numa terna e amorosa relação sexual. É uma sugestão do que viria a se constituir em uma das conquistas dos avanços científicos e do movimento feminista: a liberalização da experiência sexual do imperativo da reprodução e das restrições impostas à mulher.

A importância desta passagem, em que encontra um homem e com ele vivencia uma experiência amorosa, radica nas sugestões de um novo modo de ser homem e ser mulher, de atribuir qualidades outras aos seus respectivos papéis sociais. Ela questiona o valor da liberdade conquistada nos campos de batalha, ao preço da morte. Ele assinala a estreiteza da condição da mulher, reclusa em casa, dedicada aos filhos. Colocam em cheque a amplitude do espaço público para o homem e o confinamento do espaço doméstico para a mulher. Eles simbolizam o despreendimento dos laços institucionais de compromisso com os valores da ordem: ele não leva em consideração um casamento legal com Orlando, ainda que lhe proponha que o acompanhe; tampouco se apresenta como um profissional comum, voltado para a obtenção de êxitos materiais ou de prestígio. Ela, como já vimos, não vacila em sacrificar benefícios materiais em favor de experiências afetivas ou sensíveis. A afinidade que se estabelece prontamente entre eles radica nos frágeis laços que ambos sustentam com os valores da ordem instituída e isso aparece no modo como se relacionam e em suas falas.

Entretanto não é uma afinidade que se desdobre na construção de algo novo. Ele é uma alegoria dos ideais da Ilustração em seus primórdios. É a América, que no período vitoriano, de acordo com Peter Gay, mostra à Europa o que será seu futuro. Quando os ventos do sudoeste soprarem ele voltará para a América. Seu compromisso é com a liberdade, seu amor é pela humanidade; esta é sua resposta a uma proposta de Orlando de ter com ela um filho. Ela é um andrógino que reconhece no espírito deste século as possibilidades de expressão mais livre, porém não pode ir com ele, não podem formar um par, não são conciliáveis. Ela é um ser autônomo que não transige em termos de seus princípios constitutivos. Ele é um espírito livre, amante da liberdade, mas que não se importa a que preço esta liberdade é conquistada:

-Ela: "Lutou em batalhas como um homem?"

-Ele: "Lutei."

-Ela: "Sangue?"

-Ele: "Se necessário, sim. A liberdade deve ser conquistada."

-Ela: "Se eu fosse homem ...não arriscaria minha vida por uma causa duvidosa. A liberdade conquistada com a morte não vale nada."

-Ele: "Estaria escolhendo não ser um homem de verdade. Agora, se eu fosse mulher ...escolheria não sacrificar minha vida cuidando de meus filhos e meus netos, nem afundar anonimamente no leite da bondade feminina. Em vez disso eu viajaria para o exterior. Ainda assim seria..."

-Ela: "Uma mulher de verdade?"

O diálogo deste casal de amantes sugere que a conquista da liberdade passa pela ruptura do desejo de possessão e propriedades, de conquista e de vontade de dominação. Estas são travas para que se alce um espírito livre. E, se se atenta para o que efetivamente se realizou historicamente, percebe-se que a inquietação, o movimento, as rupturas de modelos, a disposição de ampliação de fronteiras, as características mais proeminentes dos anos que se seguiram estão postas aí, nas falas deles, de suas aspirações.

Mais uma vez é uma metonímia posta em paradigma que nos informa ter chegado a hora da separação deste casal metafórico: a encarnação de duas tendências históricas, uma, um processo social em curso, a outra, ainda em luta por se preservar e não ser tragada pelas circunstâncias históricas. O vento do sudoeste chega e leva aquele homem que se dirige ao futuro, vai trabalhar para o avanço da civilização tecnológica. Em uma cena anterior ele lhe havia dito que partiria com o vento do sudoeste. É o vento, um elemento que é o próprio movimento, que é utilizado para significar o compromisso deste homem ávido de movimento, de mergulho no desconhecido. O vento representa, adequadamente, a varredura de vestígios do obsoleto e a construção do mundo moderno, um mundo em permanente movimento, em velocidade crescente.

Finalmente a Justiça concluiu o julgamento do processo de Orlando e deliberou definitivamente sobre seu sexo: feminino. A propriedade é sua, com a

condição de que tenha herdeiros. Ela lhe propõe ter um filho, talvez por amor. Ele a convida para segui-lo. A troca possível entre eles já se havia dado: ele lhe permitiu uma expressão mais livre e completa de sua feminilidade; ela lhe proporcionou uma vivência erótica e inteligente ao mesmo tempo. Se separam, cada um segue o seu caminho. Orlando permanece de pé, olhando-o enquanto desaparece na neblina e começa um temporal que lava os signos da época já passada. O ronco de um avião localiza Orlando no presente. O título do último episódio é sugestivo: Nascimento.

O rumo do processo social de construção da sociedade desencantada da Ilustração é sintetizado na seqüência de um campo de guerra, de desolação e morte, o qual Orlando atravessa com dificuldades, porém não sucumbe. Pelo contrário, traz em si a vida, o indício de que o processo social em curso alcançou seu limite: está grávida. A alternativa vital que se apresenta é a reprodução do ser andrógino.

Orlando é uma mulher, a definição sexual do personagem é inequívoca, o narrador, em *off*, afirmou no início do filme que se tratava de um homem, e no final de uma mulher. Aqui a alegoria do andrógino explicita-se em um conceito que não se refere à sexualidade, pois é uma mulher. Considerando os temas desenvolvidos ao longo da diégesis, parece-nos possível sugerir que a androginia mostrada no filme aproxima-se do conceito apresentado anteriormente de uma reintegração, ao nível da psique, de atributos sensíveis, emocionais, imaginativos, ditos femininos e de atributos ditos masculinos como a racionalidade, a inteligência, enfim de uma reintegração da razão e da paixão na experiência individual, nos moldes da razão sábia.

Este desdobramento é coerente com todo o desenvolvimento da narrativa onde o personagem permanece solitário e resistindo, individualmente, a todas as investidas da ordem social para ajustá-lo ao modo de ser instituído. Orlando, como o cantor de *The Wall*, expressa uma condição social de extremo isolamento e

individualismo, em uma sociedade cujos laços de solidariedade, cooperação e ajuda mútua estão francamente debilitados.

A noção de androginia adaptada a uma situação social, conforme se esclareceu anteriormente, implica uma concretização, ao nível das relações sociais, de práticas sociais voltadas para a efetivação de trocas interpessoais pautadas pelo princípio do prazer, presididas por Eros. Certamente que tais práticas exigem uma alteração, no plano individual, do modo de ser homem e de ser mulher, isto é, exigem outro homem e outra mulher que não estes da civilização patriarcal, mas igualmente implica que estes relacionem-se, transformem-se e realizem as mudanças sociais no curso de um processo também social. Esta parece ser a sugestão dos filmes que a seguir serão analisados.

A solução individualista de *Orlando* é clara nas cenas finais. A apresentação do personagem no início do filme nos contou que Orlando não queria privilégios mas companhia e vimos transcorrer uma existência solitária, com curtas passagens de relações afetivas e amorosas. Apenas agora, ao final, parece desfrutar de uma companhia afetiva estável: a própria filha.

Acompanhada da menina, volta à propriedade que um dia lhe pertenceu e que perdeu ao não cumprir a cláusula dos herdeiros. É uma volta carregada de simbolismo, sugere a ruptura com o passado e a passagem para uma experiência de liberdade. Uma liberdade que não foi conquistada ao preço da morte. É uma liberdade que surge pela aderência a outros valores, a um desprendimento que aparece simbolizado pelo deslocamento em moto, deixando a cidade para trás; à diferença da viagem em carro, a viagem em moto ao mesmo tempo que imprime velocidade ao deslocamento do corpo, não priva seu ocupante de um contato direto com elementos da natureza, facilitando uma sensação de fazer parte da natureza circundante; o contato direto com o vento, a sol, a chuva, o frio, o calor, a ausência

de obstáculos entre o corpo e o meio ambiente, vegetação, montanhas, rios, pradarias, etc., aumenta tal sensação. Com a filha dirige-se a uma pradaria. As panorâmicas da criança correndo com uma máquina fotográfica criam o sentido de liberdade e de comunhão entre homem e natureza. Ela está recostada sob o imenso carvalho que aparece no princípio, enquanto a voz do narrador nos informa que finalmente está livre do passado e experimenta um momento de felicidade. Começou sua vida. Um anjo brincalhão entoava uma canção ao andrógino:

*"Estou vindo!
Estou passando!
Passando por você!
Neste momento de unidade,
tendo sentido um êxtase,
por estar aqui, agora,
finalmente estou livre.
Sim, finalmente estou livre do passado
e do futuro que me acena...
Estou chegando! Estou vindo! Aqui estou!
Nem mulher, nem homem,
Estamos juntos, somos um só,
com um rosto humano.
Estou na terra e estou no espaço,
Estou nascendo e estou morrendo!"*

3. A RETIRADA DE PROMETEU E A ENTRADA DE ORFEU NO CENÁRIO SOCIAL

As conturbações atuais e as saliências intermitentes de apaziguamento talvez possam ser tomadas como sugestões de uma tendência social prestes a se consolidar. O mundo construído sob a inspiração prometeica, de progresso e dor, sob a hegemonia da razão, debate-se em um intrincado de contradições de ordem econômica, política, cultural e social, aparentemente insolúveis nos limites da ordem social instituída. A ruptura deste estado de coisas abre o leque das possibilidades históricas, entre elas a de reconciliação do homem com sua natureza interna e

externa, de apaziguamento da vida. O mito inspirador da civilização greco-ocidental, Prometeu, parece prestes a se retirar, e seu lugar, tornado vazio, em vias de ser ocupado por outros mitos.

A perspectiva que temos apresentado de reconciliação entre razão e paixões, de uma interação entre Eros e Thanatos sob a hegemonia do primeiro, torna sensata a suposição de que os mitos inspiradores de uma nova ordem social sejam Orfeu, Dionísio e Narciso, símbolos do querer viver sem mortificações.

Orfeu é o apaziguador por excelência, seu canto é um convite à calma do movimento harmonioso; seu poder de sedução é tal que se sobrepôs e protegeu os argonautas do enfeitiçamento do canto da sereias. É este sedutor que parece inspirar os personagens de Percy Adlon em *Bagdá Café* e sugere a sedução amorosa como o princípio a nortear a prática social criadora de um outro modo de ser social. Nos dois filmes, *Bagdá Café* e *Rosali vai às compras*, o marco enunciativo do discurso é a lógica da gratificação opondo-se à lógica do produtivismo capitalista baseada numa racionalidade repressora da sensualidade. Também nos dois filmes os personagens são indivíduos com nítida inserção social e processam as mudanças pessoais e nas formas de sociabilidade num processo de interação com a coletividade. Perfilam-se ao lado de *Tango Feroz* e *Sociedade dos Poetas Mortos* no que diz respeito às soluções de natureza coletiva e distanciam-se de *The Wall* e *Orlando*, que apontam a saída individualista.

A filmografia de Adlon é pontilhada de rupturas de esteriótipos. Começa com o ideal de beleza feminina atual. Sua atriz predileta é uma fornida alemã de seios avantajados. Ela é a personagem central dos dois filmes em questão.

A narrativa dos dois filmes obedece a uma estruturação sintagmática linear de uma estória com princípio, meio e fim. Em *Bagdá Café* as tonalidades ambientais variadas são o recurso técnico mais utilizado para conotar os sentimentos.

A cena inicial de *Bagdá Café*, cujo cenário é uma área desértica e inóspita, faz jus ao casal pequeno burguês, cantado por Chico Buarque de Hollanda, que talvez se una na morte, porque em vida nada têm em comum. O casal de turistas alemães em férias nos EUA, em meio a um sem número de desentendimentos, separa-se em plena travessia do deserto. Ambos são agressivos e grosseiros no trato. Depois de sucessivas hostilidades mútuas a heroína toma a iniciativa da separação. Desce do carro carregando sua mala e vai dar no cenário de nosso filme: Bagdá Café. Um motel/bar/posto de gasolina de beira de estrada, empoeirado, pobre e desolado como a vida de seus habitantes. Associada ao desolamento da paisagem de uma região desértica, a impressão de decadência é acentuada pelas tonalidades opacas e sem vida da fotografia.

Uma seqüência ordinária dá conta dos acontecimentos até a chegada da alemã ao Café: o recinto é introduzido no filme pelo marido que chega em busca da esposa. Aí assistimos ao episódio de separação do casal proprietário: ele, um homem ocioso e negligente que exaspera os nervos da mulher, irascível e mal-humorada, insatisfeita com o caos no qual vive. No desenrolar da briga a mulher expulsa o marido inútil. Este obedece, mas ao longo de todo o filme o vemos postado a curta distância, observando com o binóculo tudo que acontece e lamentando a separação.

O encontro entre as duas mulheres é marcado por um denominador comum, ambas acabaram de separar-se dos respectivos maridos e devem encarar a vida sozinhas. Elas estranham-se mutuamente. A alva alemã assusta-se com sua negra hospedeira. Suas fantasias européias a depositam nua num caldeirão, rodeado de negros selvagens, dançando num ritual de canibalismo. A negra Brenda, mal humorada e ciente da precariedade do lugar, estranha que esta mulher, sobriamente vestida, deseje hospedar-se aí e se oferece para chamar um táxi, o que é prontamente recusado pela alemã.

A estranheza e a desconfiança de Brenda aumentam quando ao fazer a faxina em seu quarto, encontra só roupas masculinas (no momento da separação ela enganou-se e pegou a mala do marido). Chama imediatamente o chefe de polícia para averiguar quem é esta estranha mulher, que insiste em hospedar-se em condições tão precárias, em pleno deserto, sem nenhum atrativo turístico.

Cada habitante deste mundo encarna uma faceta dos vários tipos de *outsiders* do sistema: o marido, um homem indolente, é o oposto do empreendedor cheio de iniciativa, que dá certo; o filho, um músico que vive absorto em seu piano, alheio a tudo que lhe rodeia; a filha, uma mocinha alegre, expansiva, voltada para o lado lúdico da vida, completamente descomprometida com tudo à sua volta; o único empregado, é um índio que não perde oportunidade para esticar-se em uma rede, estrategicamente estendida atrás do balcão; completam o grupo dois hóspedes vitalícios, um artista velho e decadente e uma jovem tatuadora.

Ao contrário da dinâmica produtivista do capitalismo que acelera os ritmos, imprime velocidade às incessantes atividades, neste lugar as pessoas arrastam-se em ações improdutivas ou simplesmente permanecem inativas. O quadro que vai se formando é de uma situação de paralisia na qual as pessoas estão quase sempre voltadas para si mesmas e indiferentes ao que lhes rodeia se não as afeta diretamente, raramente propensas à solidariedade e cooperação. É uma prosaica situação de marginalidade decadente oposta ao produtivismo capitalista. Muitos são os sinais que as imagens apresentam: o colorido do filme tende para os tons escuros e amarelados, a roupa de Brenda é desleixada e na mesma tonalidade marrom de sua pele, a poeira e a desordem estão em toda parte, os artefatos estão quebrados, o provimento de mercadorias deficitário.

A primeira a reagir é a hóspede Jasmim que trás à tona um lado delicado e amoroso de seu modo de ser. É uma personagem, assim como os demais,

multifacetada, e ao longo do filme vai revelando faces até então ocultas. São as situações sociais criadas que propiciam ou não sua expressão.

O eixo central do filme são as transformações realizadas em uma situação, por uma mulher, através de atitudes e ações que combinam firmeza, força, iniciativa, gentileza, doação, disponibilidade para amar.

O princípio alemão de ordem e higiene ambiental manifesta-se prontamente e a hóspede não hesita em faxinar o quarto, tão logo encontra disponível o material de limpeza, aí deixado pela proprietária, que interrompeu seu trabalho para chamar a polícia. Pouco a pouco vai se insinuando e imprimindo no lugar uma ordem funcional.

Entretanto o marco da mudança que começa a se processar é uma prosaica faxina que Jasmim faz no escritório do motel, para a ira de Brenda. Um sintagma descritivo faz a passagem da primeira fase de inação e decadência para a outra de atividades presididas pelo prazer, que acaba por vivificar o lugar: Jasmim solitária em seu quarto, Brenda em seu escritório recém-faxinado e do lado de fora o vento levanta como bandeira a lona da barraca de um jovem, ocupado em montá-la. A música em *off* e uma tonalidade de amarelo-ouro completam a sugestão de fim de uma fase e início de outra.

Tem início o processo de jogar fora o velho para que o novo tenha espaço. O mesmo acontece, simultaneamente, no nível pessoal com a personagem. A mulher que chegou ao motel é uma sóbria senhora, dura, rígida, vestindo um *tailleur*, os cabelos presos sob um pequeno chapéu de feltro e que olha com desconfiança a tudo e a todos. A roupa, mesmo dispondo apenas do vestuário do marido, é criativamente adaptada de modo a torná-la pouco a pouco mais feminina, vai se tornando mais leve e colorida; o cabelo continua preso, porém algumas mechas caídas suavizam sua expressão. Aos poucos vai observando e percebendo as emoções e as singularidades

que aquele mundo indisciplinado preserva. Aqui é importante sublinhar uma atitude radicalmente nova: começa a olhar as pessoas e vê-las em seu modo de ser, fora da forma social do "deve ser". Com esta atitude vai se acercando de cada um e a amizade entre eles flui facilmente. Vai se abrindo às trocas afetivas. Primeiro com o bebê, logo em seguida com a mocinha que a conduz ao seu mundo descontraído do jogo e da brincadeira. A menina veste as roupas desajeitadas do ex-marido de Jasmim e riem juntas. Ao se abraçarem, a mulher toma a mão negra da menina e elogia a beleza do contraste entre a palma e as costas da mão. É a primeira explicitação de ruptura com o preconceito racial. O preconceito desfaz-se numa situação de troca afetiva, sem nenhuma mediação de ordem intelectual. É ainda com a mocinha e um rapaz que está acampado aí que ela brinca com um bumerangue. O cenário é o espaço aberto; ao ar livre brincam, correm, riem exprimindo plena liberdade e gozo. São os jovens que a introduzem no mundo lúdico do prazer e da alegria de viver.

O filme vai construindo, ao longo do desenvolvimento da diégesis, personagens que mostram em sua unidade a própria multiplicidade. Jasmim vai se descobrindo uma mulher sensual, afetuosa, solidária, em contraste com a Jasmim que chegou aí. O mesmo acontece com Brenda e os demais personagens. Cada um vai saindo do casulo de sua expressão monocórdia para ir incorporando ao seu modo de ser, facetas até então, talvez, inadvertidas de suas potencialidades.

O recurso escolhido por Adlon para simbolizar a mudança da personagem, e que vai refletir no coletivo, é a mágica. Sozinha em seu quarto ela treina vários números de mágica. Magicamente a mudança acontece à medida em que ela vai se aproximando afetivamente de cada um e o gelo das relações impessoais se desfaz. O processo de sedução completa-se quando entra em jogo o impulso lúdico que facilita a participação e promove um sentido de pertencimento coletivo presidido pelo

princípio de prazer. Cada um, o empregado índio, o filho, a filha, o hóspede pintor, Brenda e Jasmim, vai se integrando, a seu modo, e criando uma nova forma de convivência no coletivo. O trabalho configura-se como uma expressão livre de potencialidades e, nesta medida, visceralmente prazeroso, perdendo sua carga de labuta penosa, imposta de fora.

O processo de mudança interior dos personagens é acompanhado de uma mudança nas cores ambientais e no cuidado de Brenda e Jasmim com o vestuário cada vez mais jovial e feminino. A palavra chave de todo o processo é sedução. Docemente, Jasmim vai seduzindo cada conviva.

A resistência de Brenda cede pouco a pouco frente às gentilezas e doações de Jasmim. Esta em momento algum lança mão de recursos agressivos para revidar as hostilidades que lhe são dispensadas por Brenda. Ao contrário, oferece-lhe flores em alguns números de mágica que lhe dedica e, em outras ocasiões, permanece passiva. É um momento emocionalmente significativo na quebra da resistência de Brenda com respeito a Jasmim quando a primeira encontra seus filhos reunidos com Jasmim, num clima caloroso e descontraído. Enciumada, ordena que todos se retirem e diz-lhe para brincar com seus próprios filhos. Jasmim contesta-lhe baixinho que não os tem. Brenda tem o primeiro choque. Volta e conversa com ela: são duas mulheres conversando e não duas adversárias.

O contato com o filho músico se dá através desta arte; sempre que ela entra no Café ele pára de tocar por ordem da mãe, para não incomodá-la, até o dia em que ela entra e pede-lhe que continue. A partir daí tornam-se amigos, entendem-se. A beleza desta cena pelo jogo de luzes e cores adequa-se à situação de pura sedução: Jasmim deleita-se com a música, ele entrega-se ao prazer de ser ouvido, e o pintor que chegou deslumbra-se com as luzes e cores que envolvem a figura de Jasmim.

Com o hóspede pintor, o estreitamento afetivo consolida-se nas longas horas que Jasmim posa para seus quadros. Esta é uma passagem muito significativa no processo de sua mudança pessoal. A sensualidade e o erotismo despontam. A mulher vai surgindo inteira: solta os cabelos, usa roupas mais despojadas e coloridas. É nítida a diferença entre a pesada e sisuda mulher que chega pela primeira vez no Bagdá Café, arrastando uma mala, e a mulher que chega pela segunda vez, depois de uma viagem forçada à Alemanha, por um problema legal de permanência no país. Desta segunda vez vem de cabelos soltos, trajando um vestido branco decotado e rodado, com uma mala que não lhe tira a graça e leveza para caminhar. Não está se arrastando. É recebida carinhosamente por todos. Exceção feita para a tatuadora que vai embora porque não agüenta mais tanta harmonia! Este é um toque bem-humorado de crítica à perfeição parasidíaca ingênua.

Em um único e mesmo movimento vai acontecendo a mudança pessoal de Jasmim, pólo detonador, e em toda a situação e membros do Bagdá Café, num processo recíproco de ação-reação. De um lugar sujo, vazio, desorganizado (não tem cerveja, não tem café porque a máquina quebrou, etc.), torna-se um Café atraente para os caminhoneiros que passam a lotá-lo. Comunicam-se entre si e combinam de se encontrarem no Bagdá Café porque agora ganhou vida e dinamismo. Jasmim é o pivô da mudança: aliou firmeza, iniciativa e trabalho à alegria lúdica de suas mágicas, à música e à afetividade no trato com as pessoas.

Estes parecem-me sinais, sugestões de um novo modo de ser. O empreendimento, o trabalho, ganham uma outra conotação. Não se apresentam agora como algo pesado e desgastante mas sim, como uma atividade integrada à vida de modo prazeroso e gratificante. Assemelha-se à proposta marcusiana de uma civilização onde a "razão é sensual e a sensualidade racional". (Marcuse, 1981, p.161)

Família, casamento, preconceito racial e social são alvo de uma crítica fina e sutil. Os dois casamentos desfazem-se nos primeiros momentos do filme. O casal alemão, bem posto economicamente e que, como tal, cumpre com o ritual do turismo nas férias, implode por falta de afeto entre eles. A seqüência com o casal sugere que o marido, azedo e impaciente, é um estorvo e um peso que sufoca e tolhe a expressão da mulher. Tanto que depois da separação ela muda e explode em feminilidade e sedução.

A família negra está longe do modelo ideal. O casal, mal sucedido nos negócios, desgasta-se num cotidiano marcado pela inércia e uma desordem improdutiva, às quais Brenda reage histericamente mas também não consegue escapar. Os filhos, com certeza, não apresentam nenhuma tendência de tornarem-se bem sucedidos *yuppies*, nem disciplinados trabalhadores. Eles, os hóspedes já mencionados e o empregado índio permanecem nos limites de integração aos costumes legitimamente sancionados. Pelo contrário, a passividade e a receptividade que mostram apontam alternativas de outros modos de ser. Convivem pacificamente, índios, negros e branco, artistas e trabalhadores.

O tratamento crítico aos preconceitos e às instituições mencionadas processa-se ao longo de todo o filme, sem alarde, porém muito bem articulado ao tema central.

Como em *Bagdá Café*, a temática de *Rosali vai às compras*   atual e se passa nos EUA, envolvendo cidad es alemães. Em ambos são destacados alguns traços do modo de ser alemão tais como sisudez, disciplina, rigidez, formalidade, aspereza, que vão sendo contrastados com um outro modo de ser que tampouco   o americano t pico.

Em *Rosali vai às compras* se mantém a forma amena e descontraída, no limite da comédia, para lidar com questões sérias, sem o peso das formas intrincadas e intelectualizadas que costumam caracterizar a produção cinematográfica crítica. *Bagdá Café* tem um ritmo mais lento, é introspectivo e se passa nos limites espaciais do motel. A maioria dos planos são interiores, como as mudanças que se processam nos personagens. Um tom intimista é sugerido pela coloração do ambiente, utilizado com frequência.

Rosali vai às compras, ao contrário, é ligeiro, a ação mais movimentada, os espaços amplos, abertos e diversificados. A cena de abertura mostra uma gorda senhora, correndo lépida em seu esvoaçante robe, de uma janela a outra da casa, aparentemente para acompanhar os movimentos de um aviãozinho que voa perigosamente baixo e muito a alegria.

Os tons rosados, azulados, alaranjados, etc., são usados com parcimônia em alguns planos de interiores. As muitas cenas de vôo, inclusive na apresentação dos créditos no início e no final, sugerem o tema central do filme: a imaginação, o sonho.

O que vemos na tela é o cotidiano de uma família numerosa de classe média americana, cujo pai é piloto, encarregado da fumigação aérea em uma associação de fazendeiros e a mãe administra a casa. À primeira vista tudo se resume nos incontáveis trambiques de uma astuta mulher, impulsionada por uma compulsão consumista que ultrapassa em muito suas possibilidades financeiras.

O desenrolar da narrativa, porém, vai sugerir um outro sentido para suas ações. O princípio lógico a nortear suas ações é o da gratificação, o que cria uma permanente tensão com a lógica repressiva da racionalidade capitalista. Frequentemente o espectador se depara com situações hilariantes porque, pelo avesso, Rosali está atendendo ao apelo consumista, incessantemente veiculado pela mídia. Se o seu consumo se mantivesse nos limites do orçamento familiar não

haveria nenhuma transgressão em seus atos. Porém, consome muito além de suas possibilidades usando de recursos ilegais e, mais ainda, movida pelo impulso de gratificar os desejos de cada membro da família.

Ao longo da diégesis vai se delineando uma situação de descompressão instintiva cujos resultados se aproximam do processo descrito por Marcuse de uma transformação da libido, que de uma expressão restrita à função genital, passaria

"à erotização da personalidade total. É uma propagação e não uma explosão da libido... Essa transformação da libido seria o resultado de uma transformação social que autorizou o livre jogo de necessidades e faculdades individuais." (Marcuse, 1981, p.177)

Nesta família a expressão das diferenças não encontra obstáculos. Cada um é apoiado naquilo que gosta de fazer e do modo como gosta de fazer. Uma conversa de Rosali com o marido explicita isso:

_"Você faz seu trabalho nas nuvens. E eu faço o meu com os pés no chão. O bom entre nós é que nunca dizemos ao outro como deve viver seus sonhos."

As ações buscam uma reconciliação do desejo com a realidade, mesmo que para isso tenham que transgredir regras de condutas instituídas. E mais ainda, esse empenho em agir de acordo com a lógica da gratificação se dá num movimento de mergulho na ordem social instituída, usando de todos os seus recursos e estímulos, no sentido de usufruir das facilidades disponíveis para a realização do sonho. E é essa radicalidade que solapa o instituído. Se os estímulos em todo o sistema são direcionados para o consumo, a família responde radicalmente, ultrapassando os limites da ordem e trazendo à luz a gratificação dos sentidos, tão longa e profundamente confinada aos porões dos tabus. Não se trata do consumismo compulsório que sustenta a produção capitalista, mas de um consumo que milita contra o sistema porque se refere à realização do desejo: os gastos exorbitantes com

comida satisfazem o desejo de um dos filhos de se tornar um *gourmet chef* e para isso precisa se exercitar; a filha quer um computador igual ao que tem em seu escritório porque lida prazerosamente com seu trabalho; o aviãozinho com que Rosali presenteia o marido no final do filme é para permitir-lhe continuar voando, depois que um limite de visão o afastou desta função, no exercício do seu trabalho.

O tema do trabalho é tratado aqui na mesma perspectiva de *Bagdá Café*. Não é uma atividade necessariamente desgastante e castradora, pode ser extremamente gratificante.

Ray (o marido) é um piloto que ama seu trabalho. Isso é insistentemente mostrado. Num jantar da família todos param para ouvir a última fita gravada por ele, do ronco do motor de um velho avião que ele acabou de reabilitar. Sua expressão é de deleite e todos ouvem pacientemente, em consideração a seu "Liebling". A câmara acompanha seu olhar e filma a mesa num movimento de inclinação lateral, como se estivesse fazendo acrobacias no ar. Ou então, quando num gesto de cordialidade com o sogro, convida-o para ver o avião que pilota e fala de seu trabalho nos seguintes termos:

- "Nem todos os pilotos sabem apreciar... sabem amar. Sabia que cada colega piloto diferente? É verdade. Tudo depende do tipo de pessoa que você é. Não há duas pessoas que pilotem da mesma forma. ... É como se você fosse uma ave com algumas costelas e penas. E aí você desce pelas nuvens. ... Tem que estar lá para saber. É gratificante quando você tem uma leve brisa do sudoeste, chocalhando você, fazendo uma pequena massagem em você."

A filha mais velha fica feliz com o computador que ganhou de presente da mãe e lhe permite trazer seu trabalho para casa. As gêmeas, com algum comprometimento intelectual, afora a escola ajudam satisfeitas no serviço doméstico e não são em absoluto depreciadas por isso. O futuro gourmet chef apresenta orgulhosamente cada iguaria que serve, especificando os ingredientes que usou, numa demonstração de intenso prazer com seu trabalho. Se frustra ao encontrar a

geladeira vazia e indaga à mãe sobre o que aconteceu. Rosali se deleita na administração do orçamento familiar chegando, no final do filme, a uma bem sucedida "empresária" no subministro das condições ótimas de gratificação da família. A cena final é de Rosali, no confessionário, dizendo ao padre que depois de longa reflexão decidiu entrar no ramo das multinacionais e declara com ar compungido:

"_Imagine... Ajudar as pessoas a suplantarem o sistema!"

A acomodação moral para tantas falcatruas é tratada com ironia. A confissão é o expediente que usa para se livrar dos pecados. Explica à namorada de seu filho que a diferença entre presbiterianos e católicos é a confissão: você admite seus pecados e obtém o perdão. De fato, Rosali age tomando como referência outra moralidade que não a regida pelos cânones da propriedade privada e da distribuição da riqueza no capitalismo; ao contrário, obedece ao princípio do prazer que privilegia o valor de uso dos bens e não se interessa por sua acumulação. Sua consciência está sempre em paz. A única vez que, em suas confissões, admitiu sentir-se culpada foi quando desapontou sua família não fazendo compras. Desde que presenteou a filha com o computador ficou completamente seduzida com a ampliação de suas possibilidades de aplicar golpes, manipulando informações. Se deixou absorver tanto com o jogo que foi displicente com o atendimento familiar.

Os membros desta família têm um cotidiano prazeroso, não se esfalfam em uma labuta diária, esperando os retalhos de tempo que sobram para serem consumidos nas inúmeras de ofertas de lazer, devidamente administradas por empresas ávidas de lucros.

Com a mesma orientação de *Bagdá Café*, as relações interpessoais são marcadas pela afetividade. O amor da mãe não é uma bomba atômica devastadora

da vontade e das características mais peculiares dos filhos, conforme a análise de Freire e Brito (1987). As tendências de cada um são valorizadas e os desejos respeitados. Isto sugere uma cultura cuja organização da vida coletiva não exija a repressão da vontade individual para além das necessidades de preservação do grupo. A mais-repressão, no sentido marcusiano, não é um instrumento necessário onde não há relações de dominação social a serem preservadas. Os pais desta família não impõem aos filhos objetivos de acordo com os interesses instituídos, como vimos no filme *Sociedade dos Poetas mortos*. Tampouco são submetidos a uma rígida disciplina para aprenderem a obedecer; pelo contrário são deixados à vontade para se expressarem e ajudados na realização dos sonhos.

A família de Rosali, desfrutando do conforto que as invenções tecnológicas podem oferecer, guia-se pelo princípio do prazer. Cada um é amado e aceito tal como é. Não há um modelo ideal subjacente do qual devem se aproximar. Duas cenas da família sentada à mesa para a refeição são marcantes pelo contraste entre os padrões instituídos e os comportamentos dissonantes desta família.

A primeira, logo no início do filme, conta com a presença de uma moça americana que começa a namorar um dos filhos de Rosali. O espanto da moça faz o destaque da excentricidade da família, a começar pelo requinte do cardápio, preparado pelo futuro *gourmet chef*. Cada refeição é um sofisticado banquete. O tratamento que os membros da família se dispensam também chama a atenção, São atenciosos uns com os outros e usam apelidos que indicam ternura, como o "Liebling" (querido) do pai. Rosali conta à moça que se conheceram na Alemanha, durante a guerra, e se apaixonaram. O "Liebling" completa, com uma cara pateticamente cômica, que ainda continuam apaixonados. Esta é uma habilidade do diretor, mostrar o amor sem a pieguice que culturalmente o acompanha. À continuação chega da Alemanha, onde estava prestando o serviço militar, outro filho.

É recebido com entusiasmo, em conformidade com o clima desta refeição que é de alegria, de descontração e afetividade. Passam imediatamente para outra sala para ver o vídeo que ele trouxe da terra natal de Rosali e a comove até as lágrimas. Em seguida o recém-chegado disputa uma queda de dedo com o pai, sob a torcida de todos e, finalmente, o mais chocante: se sentam frente à TV para ver os comerciais, o "mais interessante". A crítica se processa pela exacerbação do espelhamento da própria sociedade; é através do exagero que os extremos se encontram e viram pelo avesso os princípios de sustentação da ordem, criando um espaço para a expressão do desejo e validando o princípio de prazer na condução da vida social.

A segunda cena, do jantar com os pais de Rosali, que acabaram de chegar da Alemanha para passar uns dias de férias, é primorosa para enfatizar o caráter hostil das relações baseadas na intolerância com as peculiaridades e as diferenças e no esforço que se dispensa para ajustar cada um aos modelos préestabelecidos. O clima vai num crescendo de tensão, desencadeada pela intolerância e crueldade da avó. Repreende o neto sentado a seu lado por estar tamborilando compulsivamente com o pé, chegando mesmo a esbofetear-lo, para a indignação de todos. O pai responde se acercando do filho e afagando-lhe o rosto. O rapaz reage recomeçando o movimento. Em seguida a avó ridiculariza as gêmeas, recordando que elas são um pouco retardadas e só servem para lavar a louça. Elas são prontamente defendidas por todos. A avó é portadora dos valores instituídos e recorre à intimidação e à força como recursos do processo de socialização que vai produzir indivíduos sociais submissos, disciplinados e obedientes, como vimos no capítulo anterior, nos filmes *The Wall* e *Sociedade dos poetas mortos*.

Os papéis sociais dos cônjuges também sofrem algumas modificações. O marido preserva a função de provedor, ele trabalha e garante o sustento da família, mas é Rosali quem administra as finanças e toma todas as decisões, mesmo porque

ele "vive nas nuvens". É um homem sensível e amoroso, porém sem iniciativa de mando, enquanto ela é "meiga", conforme a definição do marido e, decididamente, cheia de iniciativa e pronta para tomar decisões. Estas alterações de papéis fluem sem nenhuma conotação pejorativa. Os filhos não recriminam o pai por sua passividade, nem estranham o dinamismo materno. As diferenças pertencem às singularidades no modo de ser de cada um.

A crítica é feita ora apresentando um outro modo de ser e de fazer, ora pintando com cores fortes e uma boa dose de ironia as características mais marcantes do sistema. As significações e os sentidos se alteram. Os avanços tecnológicos servem para o conforto do homem, o trabalho realiza as potencialidades e gratifica, a vida é desfrutada com alegria. Prometeu foi retirado de cena, Orfeu e Dionísio ocupam seu lugar.

Rosali vai às compras parece proceder de uma inspiração mais dionisiaca, de uma vivência mais próxima ao deleite dos sentidos, enquanto *Bagdá Café* explorou mais claramente a sedução; certamente que estas classificações apenas referem-se a uma ênfase maior em um ou outro sentido, nunca em sua exclusão recíproca na prática. Ambos parecem-me sugestões de um viver presidido por Eros, onde se processa a reconciliação entre prazer e razão. Jasmim é, por excelência, uma sedutora amorosa que age sensatamente e resgata os valores ligados à comunidade, mencionados por Tönnies na qualificação desta noção e de sua correspondente *wesenwille*. Rosali também alia às qualidades de iniciativa, decisão, firmeza, racionalidade, as qualidades de ser uma mulher amorosa que age visando a alegria, o desfrute, o prazer. Ou como se expressou Miranda ao se referir a um plano mais elevado onde a experiência e a memória se ampliam,

"...a racionalidade é, ela própria, objetivo e meio de prazer, reconstituindo-se, de certo modo e por assim dizer, a unidade interior-exterior." (Miranda, 1995, p.159)

É então que se configura o que ele chama de uma razão superior, porque humanizada.

Este movimento de busca de reconciliação entre razão e prazer é, necessária e simultaneamente, um movimento de constituição de autonomia individual e social. Esta reconciliação implica uma visão crítica do instituído, de suas significações e de suas instituições, portanto de uma consciência crítica do discurso do outro e de suas materializações sociais, isto é, das instituições.

4. A MULHER E O AMOR NO IMAGINÁRIO DO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Como qualquer outra prática social, a experiência amorosa efetiva-se demarcada por idéias, normas e regras que exprimem as significações imaginárias sociais acerca do amor, em cada lugar e momento histórico. Conforme a distinção proposta por Octávio Paz (1993), o sentimento amoroso é universal, aparece em diferentes épocas e lugares; o que é histórico e, portanto mutável, é a vivência deste sentimento, o modo como concretiza-se de acordo com as idéias e normas que o sancionam.

À diferença do amor em Platão que é uma experiência solitária e, em sua ascensão, separa corpo e alma, ou o amor no oriente, fortemente vinculado à erótica religiosa, o amor moderno é sempre uma relação, o objeto de amor é também sujeito. O amor no ocidente moderno trouxe as marcas do amor cortês, surgido em Provençe, no século XII. A cortesia, uma escola de sensibilidade e desinteresse, refere-se ao amor estritamente humano e ao cultivo do espírito e dos sentidos. Desde então, não obstante as profundas mudanças sociais ocorridas, a experiência amorosa

no ocidente conservava do amor cortês alguns traços, a saber, a atração erótica por uma pessoa única, a reciprocidade, a fidelidade, o obstáculo, a transgressão, o castigo, a exclusividade. Estes elementos expressam as significações imaginárias sociais que constituem os papéis masculino e feminino e balizam a experiência amorosa que acomoda-se à situação social de submissão da mulher ao poder patriarcal que acompanha o desenvolvimento da civilização ocidental, nos últimos milênios, e hoje encontra-se em processo de mudança.

O mito de Tristão e Isolda, assim como Romeu e Julieta, testemunham a tragédia que acompanha a vivência do amor-paixão no ocidente, oriundo das circunstâncias sociais balizadas por esse imaginário. *Amor Bruxo* é um filme que expressa as significações imaginárias sociais instituídas. O marco enunciativo do discurso é a tragédia passional que ocorre nos limites de uma comunidade cigana patriarcal e da divisão sexual do trabalho, que relega a mulher ao plano da subalternidade social e a confina ao espaço estritamente doméstico.

A cena de abertura é um passeio da câmara por uma construção que sugere um teatro ou um estúdio cinematográfico, até o campo cênico: o pátio de uma comunidade onde a vida se desenrola ao ar livre e coletivamente. As crianças brincam, os homens bebem sentados à porta de um bar e as mulheres transitam em seus afazeres domésticos. Neste momento um pacto de casamento se firma entre os pais de Candela e José, duas crianças de aproximadamente 10 anos que recebem o comunicado com passividade e uma pitada de indiferença. A câmara então fixa-se no rosto de outro menino, Carmelo, que a tudo assiste e deixa cair uma pesada máscara de tristeza em seu semblante. A ficha técnica do filme é apresentada sobre o rosto do menino Carmelo que vai, através de um desfocamento da imagem por uma sobreimpressão, transformando-se em um homem. No final do plano a nitidez da

imagem se refaz sobre o rosto de um homem adulto que prepara-se para as bodas contratadas há alguns anos.

A segunda cena, a do casamento, ressalta o caráter fortemente comunitário da vida do grupo e apresenta a trama das paixões desencontradas entre Carmelo, Candela, José e Lucía. O ritual das bodas é executado pela coletividade que, dividida em dois blocos, levanta nos braços os noivos e, ao som de uma canção entoada por todos, num ritmo uniforme, acerca-os e afasta-os até que os entrega um ao outro: está consagrada a união.

Os planos alternam-se do coletivo para dois outros personagens que trazem estampada no rosto a dor da perda. São Carmelo e Lucía, apaixonados pelos noivos. Ao final desta cena a trama está explicitada.

A construção do filme segue os princípios da narrativa clássica de continuidade dos planos, ordem cronológica, informações claras e abundantes. A maioria dos planos são abertos, com reduzidas seqüências entre quatro paredes, enquanto a temática está voltada para a interioridade de seus personagens. Personagens superlativos, carregados de paixões, de uma densidade que só indivíduos enraizados, com identidade bem definidas podem apresentar. O clima é marcadamente de voluptuosidade e festa coletiva, contrapondo-se a uma quase abolição do cotidiano prosaico do trabalho e das lides domésticas. Os cenários são limpos, despojados, onde o volume está na densidade das emoções e sentimentos vividos. Os elementos centrais, tragédia-alegria-sensualidade-sedução, encontram expressão fundamentalmente na dança e na música. Declaração de amor, sedução, provocação, luta, são traduzidos nesta linguagem. Carmelo despede-se de Candela ao dançar com ela na noite de seu casamento; o jogo de sedução entre José e Lucía tem sua linguagem na dança; a cena da luta que leva José à morte é dança; assim

como é dançando que Candela rompe com o fantasma de José e exprime seu desprezo e desgosto pela traição da qual foi vítima.

Outros recursos expressivos foram utilizados complementarmente. O *close up* é usado com frequência para ressaltar a linguagem significativa dos olhares. As letras das canções informam sobre valores da comunidade e estados de espírito. O sentimento da mulher traída e o risco de acercar-se dela neste momento é informado a Carmelo através de uma canção entoada por um amigo, em uma mesa de bar; a música em *off* traduz a dor de Candela pela morte de José e uma luz incide sobre Carmelo, o acusado da morte de José. Esta sugestão é confirmada em seguida por um par de algemas que lhe são postas.

Retomando a questão temática, a memória e o desejo são os ingredientes da vida de Candela desde a morte de José até o retorno de Carmelo. O personagem de Candela é o da mulher que acatou a decisão paterna e desenvolveu por José um amor apropriado ao compromisso imposto. O mesmo não acontece com os personagens de José, Carmelo e Lucia, que se deparam com obstáculos de ordem tradicional para a realização de seu amor. Carmelo nutre por Candela um amor-paixão impossível desde que o pacto entre os pais de Candela e José firmou-se; o mesmo ocorre com Lucia que ama a José e acabará por conformar-se com as sobras. Está configurado o quadro para o desenrolar da tragédia que frequentemente marca o amor-paixão no ocidente.

A atração erótica está fortemente presente nos quatro personagens, assim como o desejo de reciprocidade, exclusividade e fidelidade. O triângulo amoroso é vivido numa situação que favorece o exercício do poder masculino numa clara manifestação das relações patriarcais de poder. A fidelidade deve ser observada, idealmente, por ambos, mas seu descumprimento por parte dos homens é socialmente tolerado. A transgressão concretiza-se na traição de José a Candela,

com Lucía. Lucía o ama e submete-se a uma posição subalterna e clandestina. Numa demonstração de posse em relação a Lucía, José envolve-se numa briga onde perde a vida. Candela, ignorante das causas da luta, chora seu marido morto e daí em diante vive e nutre-se da memória do morto; realimenta-a todas as noites voltando ao lugar do assassinato e, apelando magicamente para seu desejo, chama-o de volta e com ele dança, isto é, restabelece momentaneamente a vida conjugal. Este ritual é interrompido quando a traição da qual foi objeto lhe é revelada logo após a volta de Carmelo que então sente-se livre para fazer-lhe a corte.

A traição é o estopim que vai implodir seu amor por José. Ele só merecia ser amado se tivesse sido fiel. A condição do amor é a fidelidade, a satisfação do sentimento de posse exclusiva do outro. Esta concepção de amor está intimamente ligada à posição social da mulher submetida ao homem, à importância da divisão sexual do trabalho na qual a ela é atribuído o espaço privado doméstico e ao homem reservado o espaço público de administração e controle da vida social. Nestes limites os papéis sociais femininos variam de acordo com a época e lugar. Na comunidade cigana em questão, o lugar da mulher na vida do homem é também de objeto sexual: deve satisfazer seus apetites. Isto é cantado alegremente por um grupo de mulheres enquanto estendem roupas nos varais coletivos:

-“...sabem o que querem os homens das mulheres?

- o que eles querem é um lugar quentinho pra seu passarinho

- Como um ninho?

- Como um ninho.

- Meu ninho está em chamas e não acha um passarinho. Tome minha gaiola que o passarinho não escapa.”

Este papel da mulher fica também muito claro com Lucia que não foi prometida a ninguém, foi amante de José e só aparece rodeada por um grupo de homens que tocam e cantam enquanto ela dança, num jogo mútuo de sedução.

A revelação da traição é seguida de fortes ventos que anunciam uma tempestade. É uma metáfora posta em paradigma que instrumentaliza a mudança dos sentimentos de Candela, já em curso. Raios iluminam as imagens de Candela, Carmelo e o fantasma de José que se apresenta. Durante a tempestade Candela vive o caos interior de seus sentimentos antagônicos de amor/ódio/ciúme/ressentimento, revelado por uma canção em *off*:

” Quando o fogo arde / quando o rio ecoa / se a água não matar o fogo / a mim, o sofrer me condena / a mim, esse amor me envenena / a mim, esse sofrimento me mata.”

Fogo e água, morte e renascimento. Isso é o que nos conta o mito dos gêmeos de Popol-Vuh que depois de incinerados renascem de um rio onde suas cinzas foram lançadas. Carmela, no auge de seu desespero, sai na chuva como num primeiro ato de purificação e chega até Carmelo lavada, despojada do amor por José, porém ainda atormentada por seu fantasma. A memória já não é o bálsamo que a sustenta, mas persegue-a: *“ele está me chamando e eu não quero ir. É mais forte do que eu.”* A solução a vão buscar com tia Rosaria.

Tia Rosário é a consciência do grupo que de sua poltrona, colocada a céu aberto, no espaço público, a tudo vê. Ela já os esperava e diz: *“Só há uma coisa para que os mortos não voltem: o fogo.”* Fogo é agni, destruição para dar lugar ao novo. O Fogo toma conta da tela. A cena que se inicia com o fogo ficando rarefeito traz a figura de tia Rosário comandando a introdução de um *flash-back* que repassa todo o passado de Candela ligado a José e que deve ser exorcizado. O fogo deixa o primeiro plano e localiza-se no centro do campo. Em volta da fogueira desenrola-se uma dança coletiva de exorcismo do fantasma de José, cuja personagem central é Candela. Ao final, exaurida pelo esforço de exorcizar seus fantasmas, cai. É reanimada por Carmelo que a acaricia. Iniciam a dança do amor e da aliança mas o

fantasma de José não se dá por rendido e imiscui-se entre os dois. Porém, eles já estão unidos pela paixão, a cor vermelha de seus trajes o testemunham; José e Candela enfrentam-se desafiadoramente e Candela movimenta-se entre os dois homens para postar-se ao lado de Carmelo, isolando a José que se afasta trajando sua camisa branca manchada de sangue, até perder-se no horizonte. Temos aí o cumprimento de outro dos componentes do amor moderno, isto é, o castigo, que é ao mesmo tempo a remoção do obstáculo para o amor de Carmelo. O castigo estende-se a Lucia, a transgressora que usurpou o marido de Candela.

O plano que se segue ao final da cena acima mencionada traz Lucia para o centro do campo, dançando para o grupo de homens que costumeiramente a acompanha. A câmara movimenta-se introduzindo tia Rosário e Carmelo. Ela dita o desenlace. José morreu por Lucia, é ela quem deve entregar a ele, o fantasma, seu amor. Liberta Candela para Carmelo à custa do castigo de Lucia.

O trágico que envolve a experiência do amor no ocidente é dado pelos obstáculos de ordem institucional, econômica, social, tradicional, etc., enfim por obstáculos sempre criados pelo imaginário social instituído. O filme coloca em cena uma comunidade cigana onde as relações amorosas são experimentadas no invólucro apertado de instituições, valores e normas de conduta mais restritivas do que nas sociedades ocidentais contemporâneas, mas por isso mesmo, por essa exacerbação, ilumina seus traços mais característicos, hoje já esmaecidos pelo processo de mudanças em curso.

Atualmente, nas modernas sociedades ocidentais, cada vez com maior frequência, deparamo-nos com ensaios no sentido de inventar novas formas de vivenciar as relações amorosas, e cada vez menos mata-se “por amor.” O lugar social da mulher vem se modificando e a posição de submissão torna-se intolerável para setores sociais cada vez mais abrangentes de nossas sociedades. O movimento

de mulheres das últimas três décadas, concomitantemente a outros processos sociais, produziu rupturas nos padrões estabelecidos dos papéis masculinos e femininos que nos colocam no limiar de um novo campo cultural, tanto no que se refere à divisão sexual do trabalho, como ao conjunto da vida social.

As alterações já estabelecidas e absorvidas pelo social inscrevem-se nas esferas públicas da economia, da política, da cultura e atingem a esfera privada do fazer cotidiano desenhando outros limites e saliências na vida social. Os métodos anticoncepcionais revolucionaram a função social de procriação da mulher e soltaram as amarras morais de contenção da sexualidade feminina. A possibilidade de planejamento familiar, associada a mudanças em outras esferas, abriram as portas da vida pública para a mulher. A entrada da mulher na esfera pública vem transformando o cotidiano em todas as dimensões do privado, que vai tornando-se cada vez mais coletivo e diluindo as funções da família nuclear tradicional: as crianças cada vez mais são criadas em creches e escolas; os restaurantes e lavanderias coletivas esvaziam as lides domésticas nos moldes tradicionais e a mulher vai desprendendo-se das condições objetivas de sua situação heterônoma e dos diversos cerceamentos institucionais com vistas a amordaçar suas potencialidades. O processo de construção de autonomia da mulher vem de longa data e tem no aspecto sexual um eixo fundamental, dada a contenção a que foram submetidos a sensualidade e os sentimentos, ambos atribuídos a características femininas e igualmente desqualificados.

A despeito da condição subalterna da mulher ao longo da história das sociedades no ocidente, sob a hegemonia masculina, em alguns momentos e lugares, as mulheres desfrutaram de suficiente liberdade para dar lugar à emergência do amor que exige reciprocidade e, portanto, a participação do par, onde há uma relação e não uma aventura solitária, na qual o objeto de amor jamais é sujeito, como em

Platão. Paz aponta que as primeiras relações amorosas da antigüidade, registradas em poemas, aconteceram em Alexandria e Roma, grandes cidades abertas aos contatos com o exterior e onde a mulher desfrutou de suficiente liberdade para constituir-se em sujeito.

A idéia de liberdade da mulher como condição para a relação amorosa remete à noção de autonomia e ao processo de mudança no lugar social da mulher nas últimas décadas. O marco enunciativo do discurso dos filmes, que a seguir são apresentados, é a dinâmica de lutas e buscas vivida pelas mulheres e que as mantém em permanente estado de reflexão crítica da heteronomia instituída e de ações no sentido de experimentar a autonomia.

Abordando a questão feminina, *Tomates verdes fritos* entrelaça estórias de mulheres e de suas lutas, nos EUA, na primeira metade do século e na atualidade. São mulheres muito diferentes entre si, o traço comum que as une, ademais de seus lugares subalternos na ordem social, é a capacidade que apresentam para aliar, firmeza e determinação a sensibilidade e solidariedade. A narradora, uma velha senhora de 83 anos, é um exemplo de amorosidade e de discernimento, contribuindo decisivamente para ajudar uma mulher bem mais jovem a encontrar o equilíbrio e a firmeza necessárias para se relacionar de igual para igual com o outro, a começar pelo próprio marido.

Esta mulher, Evelyn, uma gorda, dócil e infeliz esposa, frequenta aulas de aconselhamento matrimonial que discutem as dificuldades de ordem afetivo-conjugal das mulheres, com o intuito de resolver seus problemas. Porém, tais aulas não mudam a perspectiva cultural vigente, apenas tratam de usar de forma mais eficaz e agressiva os recursos tradicionalmente atribuídos à fêmea na conquista do macho: sedução nos moldes atuais. A mulher continua sendo vista como objeto sexual cuja função é proporcionar prazer ao homem; a idéia da mulher esperar o marido

embrulhada em celofane demonstrou ser tão ineficaz como grotesca. O tema da sexualidade é realçado frequentemente, até o limite do ridículo, com a cena cômica das mulheres usando espelhos para ver os próprios genitais e nossa personagem embaraçada com a cinta. Evelyn procura reconquistar o marido preparando jantares apetitosos, arrumando a mesa com esmero, esperando-o aprontada e cheirosa. As frustrações vão se acumulando. O marido, um homem tão gordo como displicente, entra afobado, recolhe o prato com a comida, sem notar os esforços da mulher para agradá-lo, e senta-se, ávido, à frente da TV, para assistir a qualquer jogo que esteja no ar e engolir vorazmente o jantar.

Evelin vai encontrar nas conversas com a velha senhora, que lhe relata estórias antigas de duas mulheres de sua juventude, os elementos necessários para refletir acerca de sua própria situação e dos meios para mudá-la.

Duas mulheres, Ruth e Idgie, tão diferentes e tão iguais. Ruth, doce, amável, cordata; forte e corajosa até para apanhar do marido e sustentar o casamento enquanto a mãe era viva. Idgie, rebelde, arredia, extremamente sensível e leal. Ambas capazes de enfrentar a vida com determinação e firmeza, porém sem abdicar da sensibilidade, da capacidade de se emocionarem e do sentido de cooperação e solidariedade com o outro. Enfrentam preconceitos raciais e sociais mas não abdicam da liberdade de atenderem, em seu café, indiscriminadamente, brancos, negros, pobres, homens da lei, etc.; menos ainda abrem mão do direito de dispensarem sua solidariedade, amizade e lealdade aos empregados negros, com os quais formam uma espécie de família afetiva.

Sem perder de vista as diferenças das lutas e do lugar social da mulher nos dois períodos, o filme elucida a importância da relação amorosa no processo de mudança social, uma questão crucial na ação da mulher em busca de satisfação. São

alterações localizadas, porém de alcance, por vezes, insuspeito, na organização da vida social, porque atingem o padrão de hierarquia estabelecido.

Conforme já foi apontado por Paz, o amor só pode ser vivenciado como relação entre o par, em condições sociais em que a mulher (estamos tratando apenas da relação heterossexual) goze de alguma liberdade para constituir-se em sujeito. No filme, nos dois momentos históricos, o homem desfruta de uma situação de hegemonia e a mulher de uma relativa liberdade, e os papéis sociais sofrem algum tipo de conturbação quando a mulher rebela-se. Vamos por partes. Ruth, casada com um facista, membro da Ku Klux Klan, submeteu-se às suas crueldades até a morte da mãe; depois que livrou-se da situação, ajudada por Idgie, não aceitou mais a tirania. Confessou a Idgie, entre lágrimas e um sorriso, que lhe partiria o pescoço caso ele voltasse a ameaçá-la de tomar o filho.

Idgie é um caso extremo. Desde criança tem dificuldades com os símbolos culturais de feminilidade, veste-se com roupas que hoje são consideradas unissex, mas na primeira metade do século, certamente causavam estranheza. Auto denominou-se, não sem uma pitada de ironia e bom humor, *“Towanda, a incrível amazona.”* Não aceita a corte de nenhum homem, nunca se casou, apesar de não haver sugestão de lesbianismo. Me parece, mais que nada, uma obstinada recusa em aceitar o modelo cultural feminino, da mulher frágil e dependente.

Evelyn, uma mulher atual, encarna exatamente este papel. Uma colega das aulas de aconselhamento conjugal, mais crítica, pondera que elas precisam de um

“treinamento positivo para mulheres do sul”, principalemnte Evelyn que ainda está *“na Idade Média”*;

o relato sobre mulheres sozinhas, sem a tutela de pai ou marido, na primeira metade deste século, capazes de sustentarem posições de independência e autonomia, foram

exemplos decisivos para Evelyn reconsiderar a educação que recebeu, despojada de qualquer vestígio de agressividade para sua própria auto-defesa e observância estrita das boas maneiras exigidas das mulheres, em qualquer circunstância. Duas cenas no supermercado marcam as diferenças ao longo do processo de mudança desta mulher. Na primeira, um jovem atropela-a e grosseiramente segue seu caminho, esbravejando. Ela corre atrás dele se desculpando, escuta mais desaforos e acaba com as compras esparramadas no chão, chorando sozinha. A cena de ruptura deste modo de ser docemente subalterno é uma disputa por vaga no estacionamento. Duas mulheres jovens, numa atitude de esperteza, entram com o carro, mais rápido, na vaga que Evelin esperava. Num misto de raiva e alegria, gritando alegremente “*Towanda*”, investe contra o carro estacionado, várias vezes, até deixá-lo com a traseira completamente arrebatada. Mais tarde, Evelyn conta à sua amiga anciã, chorando, que perdeu a razão pela primeira vez, (quando arremeteu seu carro contra o outro carro estacionado) e isso vai contra sua criação. A partir daí deixa de procurar agradar o marido a todo custo, começa a ocupar-se mais consigo mesma e com seu prazer.

No momento em que Evelyn começa a mudar o casamento também começa a sofrer mudanças. O marido passa a enxergá-la, chega ao extremo de levar-lhe flores. Finalmente, consegue opor-se ao marido e convida sua grande amiga, a velha senhora, sem casa para morar, para viver com eles.

A solução encontrada por Ruth e Idgie foi a renúncia à relação amorosa, o que poderia ser apressadamente confundido com uma proposta individualista e de incompatibilidade irreparável entre os sexos. Porém temos que considerar que naquele momento histórico a hegemonia masculina estava inabalada e qualquer mudança no lugar social de ambos não se colocava. A questão da igualdade não se havia posto como problema a ser equacionado. Já com Evelyn, que vive hoje, em

meio a um processo social de profundas alterações no lugar e nas funções do homem e da mulher, a solução que se apresenta é um ajuste por parte do homem a uma nova situação, e não, necessariamente, a separação do casal. A igualdade é um problema posto socialmente e cujo equacionamento vem se dando em meio a um turbulento processo coletivo sob a liderança feminina. A mulher já descobriu que as diferenças, as peculiaridades, devem ser preservadas e que hoje, o eixo do processo está em inventar um outro modo de ser homem e de ser mulher compatível com uma autonomia, crescentemente desejada.

A necessidade de igualdade entre os pares, de ambos se constituírem, simultaneamente, em objeto e sujeito, para uma experiência amorosa satisfatória, vem aprofundando as mudanças sociais, porquanto uma mulher livre e autônoma é incompatível com uma ordem social onde a dominação masculina impregna o imaginário social.

Em *Besame Mucho*, dois casais espelham em seu relacionamento os processos sociais e políticos, em curso nas décadas de 60, 70 e 80, no Brasil. As mudanças de ordem moral e de costumes, articuladas ao processo político, indicam a centralidade das lutas femininas e do questionamento dos fundamentos sexuais dos papéis sociais, masculino e feminino.

A narrativa de *Besame Mucho* inverte a ordem cronológica começando no final. O sintagma narrativo alternado é o recurso mais utilizado pela montagem. Como em *Orlando*, são cortes que apresentam planos com as datas que informam o espectador sobre o período. As cenas, relatando os fatos, transitam de um casal para outro, e na fase em que são jovens, ainda solteiros, vai do grupo de meninas para o grupo de meninos. A dinâmica da narrativa opera, freqüentemente, por contraste. Os dois casais distinguem-se pela tônica, intelectual e crítica de um, e pela acomodação e o bem viver acritico do outro. As diferenças aparecem tanto entre os casais como

entre os pares. As mulheres vão, cada uma a seu modo, descobrindo caminhos próprios e os homens limitam-se a acompanhá-las.

Olga e Dina, impulsionadas pelas condições sociais de mudanças generalizadas, procedem a rupturas significativas concernentes a seu lugar social e suas funções, afetando as significações imaginárias sociais em seu cerne e deixando perplexos os homens, com os sólidos pilares de sua hegemonia, definitivamente abalados.

Os quatro personagens são jovens de classe média, da geração nascida na década de 40, no interior de São Paulo. São educados com os valores até então inquestionáveis que diferenciavam bem os papéis sociais masculino e feminino, atribuindo o espaço público e o mando ao homem, e confinando a mulher ao espaço doméstico e à obediência, primeiro ao pai, depois ao marido. As meninas aprenderam a rígida moral sexual dos colégios de freira e os meninos aprenderam as safadezas e os oportunismos sexuais permitidos ao homem.

Porém, esta geração -os jovens da década de 60- irá se deparar com condições sociais muito diversas daquelas para as quais foi preparada. As mulheres, mais que os homens, absorveram o espírito da época e revolucionaram seu papel tradicional. O descompasso entre as mudanças promovidas e absorvidas, por homens e mulheres, é o tema do filme. O início do filme, que é o final da estória, mostra ao espectador dois homens perplexos, desnorteados, desfeitos, precisando de ajuda. Daí a importância de ressaltar a sólida amizade entre Tuca e Xico, cuja lealdade supera o tempo e os rumos tão diferentes que tomaram na vida. No essencial continuam os mesmos, e por isso, se apóiam mutuamente frente a situações tão inusitadas como imprevisíveis que se lhes apresentam, dado o processo social em curso, de mudanças tão rápidas.

O casal Tuca-Dina mantém inalteradas as funções tradicionais do homem provedor, dono exclusivo de espaço público e a mulher, dependente e ajustada ao espaço doméstico. Dina não é como Olga, que tornou-se uma resoluta profissional, ousou adentrar o espaço público e, através de um processo de crítica, foi rompendo com a heteronomia a que estava submetida. A rigidez da moral sexual aprendida no colégio de freiras, que associa sexo a pecado e devassidão, fez de Dina uma mulher com grandes dificuldades para a experiência sexual. Não consegue sentir o orgasmo em suas relações sexuais e isso frustra-a enormemente. À época, já é público o debate sobre o direito da mulher ao prazer sexual e Dina, apoiada pela dinâmica social, busca incessantemente, resolver o conflito entre o impulso natural do desejo sexual e as restrições socialmente impostas que a paralisam. Não age como as mulheres das gerações anteriores que aceitavam ser o prazer sexual atributo masculino e que à esposa cabia a reprodução e o conformismo de suas obrigações sexuais, deixando à outra, à desqualificada prostituta, a possibilidade do prazer. Inconformada, empenha-se em resolver esta situação e faz da vivência da sexualidade o eixo de seu casamento. A tônica do relacionamento amoroso do casal é a realização de um sem fim de fantasias sexuais.

Dina não sai dos limites do casamento e da família mas, aí mesmo, promove uma mudança para ela fundamental. Torna-se uma mulher realizada porque conseguiu libertar-se da repressão dos sentidos, instalada no processo de socialização primária. Chega a ser uma mulher que experimenta plenamente sua sexualidade, dentro do que concebe ser a felicidade. Diz isso ao marido quando ainda se sentia infeliz por não experimentar o orgasmo. Tuca vai a reboque. Aceitava a mulher incapaz de sentir o orgasmo e, depois, aceita e desfruta da mulher liberada.

No final, em meio à realização de mais uma de suas fantasias, Tuca não tem uma performance satisfatória e, alterado por uma provocação brincalhona de Dina

que questiona sua virilidade, termina por matá-la. Corre ao telefone, assustado como uma criança, para pedir ajuda ao amigo Xico. Este, por sua vez, está desfeito em lágrimas porque acabou de ser abandonado por Olga.

O casal Olga-Xico reflete a efervecência política dos anos 60/70 e as mudanças pelas quais passou a mulher de classe média e, quase sempre, universitária. Ainda no interior, Xico decide ir para São Paulo estudar e rompe o namoro com Olga, classificada por ele de alienada, pois ela estava alheia aos acontecimentos políticos que abalavam o país e nem sabia quem era o ministro da Guerra! Já na capital, em meio ao reboiço político do movimento estudantil de 68, reencontra-se com Olga, então estudante de Sociologia, que o procurou para despedir-se. Vai para a França, seguindo o companheiro no exílio. O diálogo entre eles pontualiza a ruptura do tabu da virgindade por parte dela e a dificuldade dele em lidar com isso.

Ele: "Você ainda é virgem?"

Ela: Isso faz alguma diferença Xico?

Ele: Minha cabeça ainda é de Pirassurunga.

Ela: Não, não sou mais virgem. Nós não somos mais duas criancinhas de Pirassurunga.

Ele: É, nós não somos mais os mesmos. Você está com um passaporte na bolsa.

Ela: E você com um revolver na mão."

Porém, ela não rompeu apenas com o tabu da virgindade, rompeu também com o imperativo do casamento para a convivência conjugal.

Ao voltar algum tempo depois, já separada do companheiro com quem viajou, Olga procura Xico. Tomou a iniciativa para casar-se com Xico invertendo a posição tradicional de iniciativa do homem. Chegou, foi até ele e perguntou-lhe se ainda a queria. Casam-se e daí em diante a relação vai sendo minada pela independência e firmeza de Olga e por sua superioridade intelectual. Xico, na intimidade, reconhece esta qualidade da mulher, mas não consegue aceitar e entra

num estado de imobilismo. Havia alcançado alguma visibilidade como escritor. Ainda na França Olga leu uma matéria na *Veja* sobre uma peça escrita por Xico que alcançou sucesso. Daí para frente, a cada dia, a paralisia toma conta de Xico, comprometendo sua capacidade de criação. Chega ao ponto de assinar uma peça cuja idéia e desenvolvimento é de Olga. A peça é um sucesso e ele ganha um prêmio. Xico colhe os louros e ao chegar em casa com a pequena estatueta de Molière, Olga toma-a nas mãos e lhe agradece pelo frete.

Na cena final, de separação do casal, Xico não tem coragem de sair de casa. Mais uma vez a iniciativa tem de partir de Olga. Ela acusa-o de ter medo de sair de seu lado e morrer de fome. Olga esperou que ele saísse, incitou-o a assumir alguma coisa, pelo menos uma vez, mas Xico, inseguro, continuava adiando, arranjando desculpas. Olga faz as malas e, ao se despedir, com a estatueta de Molière na mão diz:

“Vou levar o Molière, afinal...”

Esta mulher que está surgindo, autônoma e independente, assusta o homem que, dada sua posição hegemônica não tinha nenhum interesse em mudanças. Por isso mesmo, manteve-se numa posição, quase sempre, de defesa conservadora. Porém não podendo conter a força de um processo social correspondente ao curso do desenvolvimento, encontra-se em estado de choque e paralisado, deixando a mulher, momentaneamente, sozinha. Isto é o que se vê no filme *Sonho de Valsa*.

Contrastando com a mulher ajustada ao papel social tradicional, que sonha casar-se e constituir sua família, a personagem Teresa, de *Sonho de Valsa*, é o de uma mulher dilacerada, que perdeu as referências que sustentam seu sonho obsessivo de encontrar o amor incondicional de um príncipe encantado. Articula, conflitivamente, a exigência de amor como fundamento da relação do casal, próprio

da mulher que vem se tornando independente, despojando-se da resignação de uma função social de procriação, renúncia aos projetos pessoais e serviço à família, à antiga aspiração de encontrar o príncipe encantado sonhado por todas suas antecessoras, submetidas ao poder paterno.

A liberação erótica, já ensaiada por restritos setores europeus no início do século, é retomada nos anos sessenta e amplia-se a todos os setores sociais, principalmente urbanos.

Em uma ambientação social urbana e de classe abastada, Teresa, herdeira da liberação sexual recentemente conquistada, e da crescente independência da mulher, protagoniza a busca do amor numa trajetória de experiências eróticas, no primeiro momento de rupturas de padrões. Tortura-se e perde-se em inúmeras experiências com diversos parceiros, buscando sempre o amor idealizado do príncipe encantado, até um final que sugere a mulher em vias de experimentar a autonomia, porque através da reflexão crítica e das múltiplas vivências, conseguiu desprender-se de aspirações, preconceitos e projetos, compatíveis apenas com a situação da mulher submetida ao imaginário social que sustenta uma sociedade de homens e para homens. Depois de uma longa via crucis, onde carrega a cruz, engole sapos, põe os pingos nos iis, dá nomes aos bois, a personagem cai no fundo do poço, para finalmente emergir liberada do passado, disponível para uma nova vida, num dia claro e ensolarado. Como ela mesma diz, “*a imaginação, assim como o amor está onde está o coração;*” ao ser capaz de enfrentar os obstáculos preservou sua imaginação e foi atrás de seu sonho de valsa.

Sem problematizar as angústias individuais que tais mudanças geram, *Telma e Luise* é outro filme que aborda a questão da construção da autonomia da mulher, nos EUA dos dias atuais, e focaliza vários aspectos deste processo, a saber, a liberdade sexual, a capacidade de decisão e de raciocínio lógico, e finalmente, o

decisivo: a ruptura radical com o mundo instituído nos moldes estritamente masculinos.

Louise encarna a mulher independente, que trabalha e tem um relacionamento afetivo estável, porém sem o compromisso formal do casamento; é a mulher independente de hoje que entrou no espaço público do trabalho, reservado aos homens, e por isso mesmo defende-se, mostrando competência no desempenho das funções, assumindo atitudes e comportamentos habituais nesta esfera. Neste processo configurou-se uma tendência à masculinização da mulher que primeiro lutou por igualdade com os homens incorporando valores, atitudes e comportamentos próprios do mundo masculino.

Muitas são as evidências que o filme apresenta deste modo de ser de Louise. Ela é quem delibera e toma as iniciativas. Viajam em seu carro e ela dirige. A primeira parada é uma concessão a Thelma que quer começar a se divertir. No bar sua atitude é de manter-se sóbria e controlando a situação. Na saída, ao deparar-se com o quadro de Thelma em vias de ser estuprada, exasperada, descontrola-se com lembranças antigas e mata o homem à queima roupa, numa atitude de defesa.

Thelma é a mulher submissa, dona de casa habituada a obedecer. O primeiro ato de rebeldia contra as normas instituídas que pautam o relacionamento entre um homem e uma mulher, é a viagem de fim de semana que vai fazer sem o marido, na companhia da amiga. O grau de submissão de Thelma é tal, que entre as duas alternativas que se colocam, pedir autorização ao marido ou fugir, ambas igualmente infantis, escolhe a segunda. Quando Louise passa para apanhá-la em casa a cena é hilariante. Para uma curta viagem de fim de semana leva uma mala enorme e uma parafernália, inclusive um revólver, que faz parecer uma mudança e revela o grau de insegurança e medo que a domina.

Esta situação permanece até mais ou menos a metade do filme, quando as duas mulheres vão mudando. No decorrer da viagem, depois do assassinato cometido por Louise, empreendem uma fuga e as situações que se apresentam fazem emergir outras mulheres. Louise, no princípio da fuga, manteve-se no lugar de comando: decidiu que ia para o México e providenciou o dinheiro para ambas. Thelma continuou irresponsável e submissa, mesmo quando decidiu que acompanharia Louise. O marco para a virada é uma atitude irresponsável de Thelma que permite que o dinheiro seja roubado e fiquem sem alternativa. Daí em diante desponta uma mulher decidida e corajosa. Repõe o dinheiro roubado, roubando. Troca a atitude de irreponsabilidade, medo e obediência por outra de capacidade de decisão e ação; toma sua vida nas próprias mãos. Então as duas vão mudando. Louise já não é a única que pensa e age, Thelma já não se isenta de responsabilidades e não se submete. As qualidades vão se equilibrando, ambas são capazes de decisão e ação, ambas são capazes de ouvir e compreender, ambas são capazes de perdoar. Nasce uma amizade entre iguais, compartilham dificuldades e alegrias.

Durante a fuga as circunstâncias obrigam-nas a polarizar com a ordem, assumindo o pólo dos fora-da-lei. No limite, quando serão capturadas e julgadas, optam pela morte, porém uma morte que pode ser tomada como uma retirada estratégica para não abdicar das mudanças alcançadas. Com um sorriso vitorioso estampado no rosto e as mãos dadas, indicando uma forte união e solidariedade, atiram-se no precipício. A experiência de viver situações para elas inusitadas fez emergir aptidões até então insuspeitas para elas mesmas, provocou mudanças que impossibilitaram a volta às regras sociais de submissão a um mundo masculino, que privilegia o homem em detrimento da mulher. É a ruptura radical da mulher que descobriu outro modo de ser e não cabe mais neste modo de ser social; uma mulher

em processo de construção de sua autonomia é incompatível com a sociedade instituída que a pressupõe subalterna.

Ao longo do processo de novas descobertas acerca de si mesmas e das subseqüentes mudanças, vão se tornando mais exigentes. O pedido de casamento que Louise recebe de seu companheiro, quando este pressente que vai perdê-la, marca as mudanças pelas quais as duas mulheres estão passando. Recusa o pedido de um homem que não respondeu convincentemente à pergunta que ela lhe fez se ele a amava. É uma mulher mais exigente, que não se dispõe a manter um relacionamento afetivo que não se sustente no amor.

Como nos lembra Paz

“la história del amor es inseparable de la historia de la libertad de las mujeres.”(1993,p.79)

Esta liberdade hoje apresenta-se como uma dimensão do processo de crescente autonomia que a mulher vem construindo. Autonomia entendida como reflexão crítica acerca de uma situação instituída de heteronomia. Neste sentido, é muito conhecida a atenção que o movimento feminista dispensou à reflexão crítica da situação da mulher na sociedade patriarcal, sua luta por conseguir igualdade de condições com os homens nos diversos campos, sobretudo no econômico, visto como a chave para sua independência, e sua subseqüente percepção de que estava tornando-se por demais igual ao homem e perdendo sua especificidade. Nos dias que correm, a mulher volta sua reflexão e suas interrogações para as novas relações a serem criadas a partir de um outro modo de ser mulher e, necessariamente, de ser homem.

5. UM VÔO DE LIBERDADE

A condição atual da mulher, única em toda a história da civilização ocidental, associada a mudanças em todas as dimensões da vida social, está alterando a concepção de amor que conhecemos e vivemos, da mesma forma que mudando as relações do casal.

Badinter (1986) assinala que estamos nos distanciando cada vez mais do amor cortês. As mudanças efetivadas na situação social da mulher e na moral sexual de ampla permissividade, esvaziou a fase da conquista, da contenção do desejo, dos obstáculos que incitavam um crescendo na paixão.

O filme *O Filósofo* apresenta uma situação exemplar desta nova situação social que baliza a experiência amorosa e explicita a ruptura que se operou nas condições sociais que deram lugar ao amor cortês. É uma narrativa linear, tem os ambientes sóbrios, as cores suaves, e a música é usada com parcimônia, sempre em *off*, e acompanha somente a solidão de Georg. Sua função é exprimir sentimentos, suscitar emoções. Isso parece se confirmar se consideramos o músico do parque, a voz do narrador. Esta é a única vez em que a música é parte da cena, e Georg lhe diz que toca bonito. O músico lhe pergunta: “*Eu o comovi?*”

O Filósofo é uma visão delicada da experiência amorosa nas condições sociais de vida hoje, ambientada numa grande cidade da Alemanha. É uma narrativa que tematiza a relação amorosa, inscrevendo-a num clima de realismo fantástico para sustentar a radical alteração na concepção de amor que apresenta, transportando o espectador para um outro campo cultural. O marco enunciativo do discurso é a plenitude da vivência amorosa que se desdobra em vários temas, a saber, perda do sentimento de posse e exclusividade no amor, ampliação do conceito

de conhecimento, atribuição de um lugar instrumental aos bens e riquezas e integração homem/meio circundante.

Os quatro personagens centrais são apresentados sucessivamente. A primeira cena é de um homem jovem, que vive só, chegando em seu pequeno apartamento e preparando um lanche. É uma cena do cotidiano de um homem comum. A entrada em cena de cada uma das três mulheres nos informa que são mulheres que desfrutam plenamente da liberdade de vivenciar sua sexualidade de acordo com a diversidade das situações que se oferecem. Acabaram de manter relações sexuais com parceiros com quem não têm vínculos duradouros. Os diálogos esclarecem que acabaram de se conhecer.

Badinter aponta para o fim da paixão nestas circunstâncias sociais. O amor cortês foi possível em condições sociais em que os obstáculos para a satisfação do desejo faziam da conquista o momento essencial do amor. As histórias terminavam quando o par, finalmente, venciam todos os obstáculos e podia então consumir o amor com um final feliz. Ou então, obstáculos intransponíveis davam lugar às tragédias de amores impossíveis. Eram, justamente, as restrições e obstáculos que acendiam as paixões.

“A paixão é indissociável da transcendência da lei moral e social.” (Badinter, 1986, p.281)

Desaparecendo estas condições sociais e também psicológicas, parece estar desaparecendo o amor-paixão e ganhando espaço o amor-ternura, que é feito de compreensão, cumplicidade, proteção e, certamente, erotismo. Em *Confiança*, um filme onde o amor é uma falta constante nas relações entre os personagens, o diálogo de dois jovens desajustados ao modo de vida sancionado pelas normas do sucesso, sugere que respeito, admiração e confiança são equivalentes ou substitutos do amor para uma relação satisfatória. Em momento algum declaram que se amam, porém

agem amorosamente um com o outro; se cuidam, se protegem, se compreendem. Para Badinter estes são os elementos que os casais de hoje procuram um no outro para estabelecer e manter uma relação amorosa, juntamente com o zelo à independência e às singularidades de um eu que quer se aproximar de um modo de ser andrógino. Trata-se, portanto, não mais de duas metades que se complementam, mas de semelhantes que se respeitam mutuamente e trocam afeto.

A permissividade atual solapa as bases da paixão que se nutre de impossibilidades. Junto com a paixão encontram-se em extinção os motivos econômicos, religiosos, políticos ou tradicionais de sustentação do casamento, abrindo assim espaço para o amor que se eleva ao primeiro plano na relação dos casais. Torna-se o eixo da relação de um casal hoje composto por dois indivíduos cada vez mais ciosos de suas singularidades, exercitando e/ou buscando sua autonomia, e exigentes quanto à sua satisfação afetiva.

No filme *Confiança* a jovem insiste para que o rapaz deixe o emprego quando percebe que ele está se violentando, fazendo algo para ele extremamente penoso, apenas para conservar um emprego que lhes permitam casarem-se. As singularidades de sua individualidade estão sendo agredidas por uma atividade que lhe desagrada. Ele é um técnico em eletrônica que odeia consertar televisão porque a considera uma caixa de alienação e entorpecimento da vontade, mas aceita o único emprego que consegue, consertar televisão, para que possam se casar. Ao chegar em casa senta-se frente à TV para se entorpecer e suportar o emprego.

Voltando ao filme *O Filósofo*, a narrativa prossegue apresentando os fatos que desvendam a questão central do filme, isto é, o objetivo das três mulheres é encontrar um homem em particular. Este homem, por suas características individuais, é Georg Hermes. É um homem fora do tempo, do seu tempo. Este personagem lembra “O Idiota” de Eisenstein, completamente inadequado e marginal

aos valores cultivados por nossa cultura. Despojado de ambições materiais, glória, projeção social, tem grande admiração por todos os tipos de ascetismos e realizou seu sonho ao passar seis meses na mais absoluta solidão, em uma ilha do mar Egeu, para ler e meditar sobre o legado de Heráclito. A tese que escreveu tem como eixo as seguintes palavras de Heráclito: “Tudo está em fluxo constante”. A conferência sobre seu livro “O amor à sabedoria. Uma introdução ao pensamento” é uma crítica à irracionalidade da ciência. Pronuncia o seguinte discurso:

“Razoáveis são aqueles que avaliam as conseqüências de seus pensamentos e de seus atos e que assumem a responsabilidade por eles. Nesse sentido a ciência não é razoável na medida em que ela ignora essas conseqüências.”

É uma reflexão ética sobre a ciência e a razão, uma crítica à prática da ciência moderna no mesmo sentido apontado por Tirésias (Rouanet,1988) quando diz que a razão se torna louca, insensata, ao excluir a paixão e assim permite que esta se imiscua subrepticamente no discurso consciente.

Não há neste personagem o mais leve traço de encenação, performance ou insinceridade. Vive modestamente e longe do brilho do estrelato da vida intelectual. Tampouco parecem ser estes seus objetivos. Na loja, quando experimenta o terno, declara sem subterfúgios que o terno é muito caro para ele e que seria muito bom se pudesse alugá-lo por algumas horas, já que só precisa dele para pronunciar uma conferência. Mais tarde, constrangido, confessa a Franciska que tem vergonha de desnudar-se na frente dela e logo depois que nunca teve uma experiência amorosa. É com ela que tem sua primeira relação sexual. Não sabe dirigir, nem nadar. Mas sabe fazer fogo esfregando os pauzinhos um no outro. Sua simplicidade evidencia-se desde seu modo de vestir, passando pela escolha do termômetro mais simples disponível na farmácia, até seus sonhos e preferências. Não é este o tipo de homem

que nossas sociedades necessitam e produzem, a não ser como uma aberração, de forma marginal e esporádica.

O encontro dos quatro personagens acontece quando Georg Hermes procura uma loja de roupa masculina para comprar um terno que usará na conferência que pronunciará sobre seu último livro. Aí conhece as três mulheres e desde então elas se dedicam a seduzi-lo. À diferença de *Amor Bruxo*, aqui a sensualidade, o erotismo, a sedução, não se apresentam com a voluptuosidade das cores fortes e dos gestos dramáticos dos ciganos, revestem-se de outros gestos e formas. Os jogos de conquista e sedução podem partir tanto do homem como da mulher; as etapas condensam-se em um curto espaço de tempo eliminando o cultivo da paixão pela satisfação imediata do desejo. Nesse filme as mulheres têm a iniciativa o tempo todo por se tratar de um homem excêntrico para os padrões vigentes e também porque elas são mulheres especiais. No final do filme dizem a Georg que a diferença entre elas e ele é que elas sabem quem são e ele ainda tem de se conhecer. Elas exercitam seus direitos recém adquiridos de expressão de sua vontade, e realização de seus desejos.

Se ele é um personagem excepcional, elas também vão se revelar mulheres inusitadas. Desde o início, com cautela, demonstraram o interesse que ele despertou nas três. Isso é declarado por Beate quando ele vai até a loja buscar Franciska para o passeio de barco. Convidam-no para ir morar com elas por disporem de um apartamento amplo e muito mais confortável que o dele e o presenteiam com um computador para facilitar seu trabalho de escritor. Até então trabalhava com uma máquina de escrever mais adequada a uma loja de antiguidades! Aqui, o conforto, o bem-estar, o progresso advindos do trabalho e dos avanços tecnológicos, são incorporados de forma instrumental; o computador é um instrumento que vai facilitar o exercício do trabalho intelectual do filósofo; a atividade tanto dele como delas na

loja não aparece como uma labor que implica a submissão do homem a objetivos de caráter repressivo.

Porém está por vir o mais inédito: elas lhe propõem uma relação amorosa a quatro porque podem amar a todos e a tudo. Ao confessar a Franciska, muito constrangido, que Beate tentou seduzi-lo e que por amá-la não podia amar a outra, ela apresenta-lhe uma nova concepção de amor e de vida:

“Esse amor é apenas uma ficção de sua imaginação. Pode me amar, amar Beate, Marta. Todos os seres humanos... plantas, animais, o mundo inteiro. O mundo é um só. E o amor é o poder que segura este mundo.”

O eixo deste diálogo é a verdade. Franciska lhe diz:

“Vamos fazer um pacto. Sempre direi a verdade. Eu não vou mentir nunca para você. Acredita em mim?”

E passa a contar a ele que elas são agentes do tempo e tinham a missão de encontrá-lo. Agora vão se livrar da loja e viver com ele, amando-o pelo resto de suas vidas.

Considerando a análise de Badinter acerca da tendência atual de vivência amorosa, esta situação é uma aproximação radicalizada na medida em que elimina o domínio e a posse, mas junto também o casal a dois. Diz Badinter:

“Busca-se menos dominar e possuir o Outro do que ser amado, protegido, consolado, compreendido e perdoado. Como diz Theodor W. Adorno, só nos ama aquele junto a quem podemos nos mostrar fracos, sem provocar a força.” (Badinter, 1986, p.285)

Tudo isso é um choque para esse filósofo que preza tanto a razão e agora ouve palavras tão inverossímeis. Precisa isolar-se para elaborar. Como em *Amor Bruxo* a transformação interior é dolorosa. Lá, uma tempestade acompanhada de fortes ventos. Aqui, uma febre que faz vazar, expelir pelo suor, o velho.

É no plano do sentir e não do intelecto, do pensamento, que resolve a questão. Duas frases pronunciadas por ele parecem indicar isso: primeiro quando Franciska afirma que elas são agentes do tempo, etc.:

“Eu não sei porque mas acredito em você.”

A outra, em resposta a Martha que lhe diz que Deus existe e elas são Deusas:

“Ainda não sei se devo acreditar em vocês.”

Com isso o filme põe em cena o que o imaginário contemporâneo eliminou, isto é, a realidade vivida não cabe dentro apenas de soluções racionais; temos outros sentidos que são também produtores de conhecimentos que foram invalidados pelas significações imaginárias sociais que fazem ser a sociedade atual.

A recuperação do estado febril é seu renascimento. Surge um outro homem, capaz de amar sem restrições e sem posse. É outro no sentido colocado por Castoriadis. Não é um desdobramento lógico do anterior, não guarda com ele uma relação de determinação, de causalidade. Está agora imbuído de novos valores. Como lhe disse Franciska, pode agora amar a todos e a tudo; o final do filme abandona o componente fantástico e repõe o realismo prosaico da vida de pessoas comuns: terminam em um pic-nic à beira de um lago, dançando alegremente ao som de uma música atual, sugerindo uma integração também com a natureza.

O tempo aqui é como o tempo alteração-alteridade do social histórico. A começar por Georg, que trabalha em sua tese a concepção de Heráclito do tempo como movimento. *“Tudo está em fluxo constante”* é o núcleo de sua reflexão, e ainda diz em sua conferência:

“A experiência transparente do tempo é flutuar naquilo que pensamos ser e não somos ao mesmo tempo. Entrar nesta transparência e permanecer nela é o pensamento. ...a arte de pensar foi chamada filosofia.”

Ou então com o músico que ele encontra tocando no parque, quando afastou-se das três mulheres para reorganizar-se, e este lhe diz:

“Tempo e maré não esperam por ninguém.”

De novo a concepção de tempo como movimento contínuo de vir-a-ser. Franciska atravessa a fronteira do verossímil quando diz serem agentes do tempo.

“Viemos de um outro tempo. Ou se prefere, o tempo para nós não existe. Somos imortais como sua alma.”

Esta afirmação de Franciska introduz a discussão da transcendência e do sentido da vida. As perguntas - quem somos, de onde viemos e para onde vamos - eliminadas na modernidade pelas ciências positivas que procuram dar conta de processos específicos, foram aqui repostas. Assim como hoje vários ramos da ciência, a começar pela física, se fazem estas perguntas.

O diálogo que travam depois da febre, quando já está instalada a relação amorosa entre os quatro, remete para o nível do fantástico, impossível de ser assimilado pelo homem racional da modernidade contemporânea. Estas dúvidas pertenceram ao homem religioso que o antecedeu, antes do advento do desencantamento do mundo pelo conhecimento positivo e racional da realidade natural e histórica. O diálogo que se segue nos interessa e foi transcrito apenas enquanto um dos múltiplos aspectos das mudanças em curso na realidade social e que o filme traz à tona.

Georg pergunta: *“Deus existe?”*

Martha responde: *“Sim, mas há outros Deuses. E há Deusas. Depende do ponto de vista. Nós... somos Deusas.”*

Georg: *“Ainda não sei se devo acreditar em vocês.”*

Franciska: *“Acredita que seu nome seja só uma coincidência? Você é um dos mensageiros de Deus. Você ainda não sabe disso. Para você também não existe tempo nem espaço.”*

Ele é um escritor, aquele que transmite mensagens. Conforme lhe disse Franciska, a diferença entre elas e ele é que elas sabem quem são e ele ainda não. Da mesma forma que as mulheres de hoje perguntam-se o que é ser mulher e ensaiam novas relações, em todas as esferas da vida social, de forma mais ou menos radical, mais ou menos visível, novos modos de ser estão sendo ensaiados.

O filme transita de um nível de realidade palpável, para o fantástico, parte do imaginário social instituído e abrem-se a possibilidades de novas formas de relações amorosas que dependem da invenção, da criação de um novo magma de significações imaginárias sociais que dará lugar a uma outra sociedade. Esta experiência apresentada pelo filme é um vôo de liberdade da imaginação, da invenção de novas significações imaginárias sociais que venham a instituir um outro sistema de valores, sustentada por outra concepção de mundo. Outro no sentido sublinhado por Castoriadis:

“Mas dizer que figuras são outras (e não simplesmente diferentes) só tem sentido se de alguma maneira a figura B não pode provir de uma disposição diferente da figura A, ...E digo que o círculo é diferente da elipse; mas a Divina Comédia é outra que não a Odisséia, e a sociedade capitalista outra que não a sociedade feudal.” (Castoriadis, 1982:231)

6. MODERNIDADE, ANDROGINIA E RECONCILIAÇÃO

Moderno, modernismo, modernização, modernidade são conceitos afins que se referem a aspectos de um fenômeno abrangente, inaugurado pelos processos econômico, social, político e cultural que instituíram a sociedade capitalista, urbano-industrial no ocidente. Uma longa lista de índices, arrolados na ampla literatura sobre o tema, ilustram a extensão do fenômeno; vão desde os processos sociais, políticos, econômicos e culturais de racionalização, desencantamento do mundo,

individualização, urbanização, anonimato, impessoalidade, desumanização, constituição dos estados-nação, industrialização, especialização e autonomização das esferas sociais, profissionalização, processos estes básicos na constituição desta ordem social, até uma diversidade de objetos tais como computadores, rádio, TV, videocassete, avião, asfalto, etc., que integram um modo de vida caracterizado por movimento constante, velocidade, tumulto, atividades culturais diversas, informação, novidades constantes, obsolescências quase instantâneas, etc..

No primeiro capítulo deste estudo foram apresentadas análises da modernidade capitalista que abordam criticamente a questão das relações de poder político e econômico e dos processos sociais e culturais que deram lugar às iniquidades e desequilíbrios que caracterizam seu desenvolvimento, e fraudaram as esperanças da Ilustração que acreditou no poder da razão para construir uma sociedade democrática, conforme simbolizam os ideais defendidos pela Revolução Francesa de Igualdade, Fraternidade e Liberdade.

Como apontaram as análises já referidas, a dinâmica social dirigiu-se no sentido de um crescimento material sem precedentes na história e de um progresso no conhecimento, que, em sua aplicação tecnológica, instrumentalizou uma relação de dominação homem/natureza e homem/homem e alcança, nos dias atuais, limites que ameaçam a sobrevivência da espécie, de acordo com avaliações, por certo polêmicas, de especialistas nas várias áreas do conhecimento. Movimentos como o ecológico, o feminista, as ONGs, entre outros, de abrangência local nacional ou internacional, testemunham uma tomada de consciência necessária à reversão das tendências auto-destrutivas, ainda predominantes.

As tendências analisadas de uma reversão no sentido de uma sociedade reconciliada ou andrógina, isto é, de uma reabilitação do estatuto social das paixões, e sua assimilação social, ao modo sugerido pela razão sábia, (Rouanet,1988), como

tendências possíveis no desdobramento do processo de mudança social ora em curso, encontram na teoria tönnesiana uma contribuição importante. Esta teoria recoloca a dialética, em termos sociais, nos elementos antinômicos das formas de organização social- comunidade e sociedade - e de suas correspondentes estruturas psicológicas: a *wesenwille* e a *Kürwille*. Estes conceitos básicos de Tönnies são, como indica Nielsen (1988), noções relacionais e não podem ser utilizados uns sem os outros. Diferentemente dos tipos ideais que são referências teoricamente construídas para cotejar a realidade, comunidade/sociedade, *wesenwille*/*kürwille* têm um caráter processual, são pontos limites de um contínuo que balizam a totalidade da realidade social.

Tönnies encontra uma tensão dialética entre esses conceitos e aponta para uma concepção das relações sociais como um processo contínuo e contraditório. Estes conceitos, polos antinômicos limites, expressam tendências que aparecem simultaneamente nas formações sociais históricas, aproximando-as da comunidade ou da sociedade, segundo o polo predominante.

As relações sociais de corte comunitário, assentadas na posse e gozo de bens comuns, estão fundadas nos instintos, na solidariedade, na fraternidade, na ternura, benevolência e respeito. A fonte de poder na comunidade assenta-se no consenso pois entre os que se amam há consenso. Na comunidade o homem fixa-se e cria raízes por suas próprias obras. Tem uma memória que é individual e coletiva.

Ao contrário da comunidade, em sociedade os *homens*

“permanecem essencialmente separados a pesar de todos los factores tendentes a la unificación. ...Nadie quiere conceder ni producir nada en función de otro individuo, ni tampoco se encuentra dispuesto a darle nada... sólo se sentirá movido a proporcionar algún tipo de bienes si recibe algo que considera mejor. ...Lo que alguien posee y disfruta, lo posee u lo disfruta con exclusión de los demás.” (Tönnies, 1979,p.67/68)

Todos devem ter uma vontade única: a vontade de troca. Essa vontade de troca generaliza-se e é regulamentada pelo contrato. O contrato é o sustentáculo das relações sociais predominantes em sociedade e visa a troca e a busca incessante de maiores ganhos. A regra geral de toda sociabilidade é a cortesia: intercâmbio de palavras e favores que cria a ilusão de que estão todos à disposição uns dos outros, quando em verdade só se pensa em si mesmo e nas vantagens que podem advir de tal cortesia.

O par de conceitos designados por Tönnies de vontades, a *wesenwille* e a *kürwille*, referem-se às tendências que motivam a ação. A *wesenwille* ou vontade natural, geralmente associada à comunidade, constitui-se pelo gozo, o hábito e a memória. O primeiro elemento constitutivo da *wesenwille* provém dos instintos, dos órgãos do sentido mais subjetivos; o segundo componente origina-se da experiência que se repete e torna-se hábito; o terceiro é a memória.

A *kürwille* ou vontade artificial é o pensamento enquanto contém a vontade e ergue-se dono e senhor; a ação adequada à *kürwille* é regida pelo cálculo, por uma intencionalidade que ajusta fins e meios. Esta seria a vontade correspondente à sociabilidade na sociedade.

A interpretação apresentada por Miranda postula que estas vontades não têm conteúdo específico, referem-se a disposições incorporadas e inovadoras,

“...a *wesenwille* não possui uma natureza inteiramente própria. ...Trata-se, assim, de uma vontade incorporada, *cujá referênciá tornou-se interna*. ...Essa *kürwille*, como possibilidade de ação através de uma vontade não previamente incorporada, implica a possibilidade da transformação do homem em agente social individuado. É por ela que a cultura não é meramente reprodutiva, mas se introduz o elemento da produção enquanto possibilidade.” (Miranda, 1995, p.66/67)

não possuindo um conteúdo específico que as vincule a uma ou outra forma de organização social. A *wesenwille* configura-se, portanto, como a tendência conservadora de preservação do instituído, sendo reservada à *kürwille* a tendência

motivada para a inovação. É a tendência regida pelo pensamento; é concebida como um sistema de idéias, intenções deliberadas para atingir fins desejados. Ainda de acordo com Miranda

“A k urwille   uma oportunidade sugerida pelo meio social, uma vontade não cristalizada pela incorpora o, mas uma possibilidade de a o em contradi o com a wesenwille.” (Miranda, 1995, p.67)

Essa interpreta o tem o mérito de instrumentalizar as análises dos processos de mudança social, apontando para um movimento de alternância histórica.

Nas forma es sociais históricas estas tendências coexistem sob a hegemonia de uma delas. No capitalismo industrial moderno   hegemônica a sociedade e, portanto, a tendência   individualiza o, isto  , a separa o do indivíduo com respeito   coletividade, dando lugar ao aprofundamento do processo de subjetiva o do indivíduo e de seu desenraizamento, solo propício onde vicejaram as modernas formas de domina o assentadas nos avanços tecnológicos e exercida, em grande medida, pelos meios de comunica o.

Miranda ressalta que

“a subjetiva o em T nnies, faz parte do processo de societariza o e como tal,   ela própria, um produto ‘objetivo’ do desenvolvimento social.” (Miranda, 1995, p.154)

A subjetiva o aqui   o resultado de um processo de

“segmenta o do agente que só se produziria diante de sua separa o e conseqüente conflito da alteridade face ao ambiente humano e natural circundante. Dir-se-ia que a própria psicanálise só seria possível como produto histórico decorrente do homem societário, pois o recorte Ego, Superego, Id não estaria no homem, mas seria um produto da sua segmenta o externa (em rela o ao meio comunitário, onde fen menos como a sublima o e a aliena o não seriam facilmente compreensíveis), que introjetando o conflito, redundaria na sua segmenta o interna.”(op.cit., p.154)

O processo de ruptura dos laços de solidariedade e cooperação, próprios da sociabilidade na comunidade, dá lugar à dissociação e à competição das relações sociais societárias, gerando a segmentação externa e interna do sujeito que configura o fenômeno de desenraizamento, freqüente nas modernas sociedades do capitalismo industrial.

Ainda de acordo com Miranda, a ação orientada em conformidade com a tendência societária da *kürwille*, na medida em que cada um constitui-se em sujeito oposto aos demais, adquire sua racionalidade na busca de objetivos voltados para si mesmos e cujo êxito é uma fruição do prazer exclusiva do sujeito. Na perspectiva da ação orientada de acordo com os valores comunitários, ao contrário,

“a racionalidade da ação refere-se a uma fruição direta proveniente dos atos, dos sentimentos positivos (amor, solidariedade, consciência) manifestos na ação e relativos aos demais membros da coletividade unificada.” (op.cit. p.158)

Compreende-se, portanto, que o desenraizamento seja um fenômeno intrínseco à sociedade; é um desdobramento lógico da racionalidade societária o indivíduo descolado da coletividade que se dissolveu, segmentado em sua interioridade, no processo mesmo de constituição da subjetividade.

A interpretação que faz Berman (1988,p.68) acerca da atitude de Fausto frente ao casal de velhos, Filemon e Báucia, símbolos da solidariedade, traduzida na hospitalidade que dispensaram aos dois viajantes (Zeus e Hermes) e da união (recompensa obtida dos deuses porque não queriam se separar), revela a face perversa da modernidade, alvo das críticas já referidas, e do predomínio da razão instrumental, voltada exclusivamente para atingir os fins propostos, legitimando todos os meios, inclusive a violência, frente aos argumentos de caráter afetivo-sentimentais, de enraizamento e memória, apresentados pelo casal de velhos, para não se retirarem do local.

A razão na sociedade é outra que a razão da comunidade e ambas configuram-se como um produto histórico e como tal, mutável. A este respeito diz Miranda:

“Na afirmação dos valores comunitários, inteligência, razão e afetividade são elementos conexos e que não se distinguem na produção do conhecimento. A referência do sujeito à sua exterioridade delega igual importância aos estímulos exteriores, que são recolhidos e memorizados na sua globalidade. A reflexão, fundada na memória, fundamenta-se no prazer (ou na ausência dele) em todos os seus elementos, e conduz a ação recíproca à recebida, buscando a continuidade ou o aumento da satisfação. Não se trata de atos reflexos, não pensados, mas de atos pensados segundo a globalidade das impressões recebidas. O sujeito, que não se separou de sua exterioridade, não pode também segmentar sua interioridade. O ato da reflexão será racional na medida mesmo em que reforce esta unidade interior-exterior.

Opostamente, numa situação societária, o ato anteriormente descrito como racional será aqui desconsiderado como tal, desde que, ao constituir-se o sujeito desde logo como um outro, e como tal concebido, suas ações quanto ao meio não completam nem constituem em si uma fruição de prazer, senão que este encontra-se disputado por outros, e deve se constituir em um ato exclusivo de apropriação. Assim, sendo o meio de natureza hostil, a reflexão deve divorciar-se dos outros elementos anteriormente constitutivos (intelecção, memória, sensibilidade) introduzindo em seu lugar o cálculo e a oportunidade. A razão agora se constituirá na avaliação de atos que, com um máximo de eficácia (e um mínimo de dor) conduza a fim determinado.” (op.cit. p.157)

A análise dos filmes apresentados no capítulo II buscou destacar os aspectos negativos da modernidade, ao mesmo tempo que indicar as tensões entre as tendências societária e comunitária, garantidoras do movimento permanente que conduz às mudanças e ao novo. Pelo avesso, vislumbrou-se uma vontade de autonomia na aceção já esclarecida, intimamente vinculada a uma reabilitação dos sentimentos, da afetividade, das emoções concernentes ao gozo, ao prazer, à vida, enfim a Eros, em contraposição às forças auto-destrutivas vigentes. À impessoalidade, objetividade, racionalidade, utilidade, da forma societária predominante opunham-se a vontade de solidariedade, pessoalidade, afeição, próprios da comunidade.

Uma organização social presidida pelo princípio da reconciliação social, nas condições econômicas, tecnológicas e culturais da atualidade, abre um leque de alternativas de nova articulação entre o particular e o universal. As lutas étnicas, raciais e religiosas que têm lugar hoje sugerem novas definições para a coesão social. Na modernidade do capitalismo industrial esta coesão articulou-se, fundamentalmente, a partir dos símbolos associados ao Estado-nação, hoje solapado em suas bases pelos processos de globalização econômica e mundialização da cultura. A modernidade do capitalismo industrial consolidou uma oposição entre o particular e o universal ao nível do indivíduo, das classes e das nações. Os processos sociais em curso vêm obliterando a nitidez destas dimensões, diluindo as fronteiras entre elas e exigindo esforço para a compreensão de algo ainda escorregadio e intermitente.

Os filmes do capítulo III, selecionados para respaldar uma reflexão acerca de uma sociedade andrógina ou reconciliada, ambientam a ação considerando as condições atuais de desenvolvimento material, incorporando as facilidades oferecidas pelo progresso científico e tecnológico e articulando de formas diversas as tendências representadas pela comunidade e pela sociedade. Nesta perspectiva, o filme *“O prefeito, a árvore e a videoteca”* apresenta uma estória que se passa no interior da França e discute alguns temas da atualidade. A trama gira em torno de um projeto do prefeito para construir uma videoteca em um terreno onde está localizada uma árvore, que por isso deve ser derrubada. Na discussão entrelaça-se a questão de valores concernentes à ecologia, ao uso da tecnologia, e à prática política. As figuras sociais do intelectual, do político, do empresário, da criança e do homem rural participam e têm voz ativa, num patamar de equivalência. Os intelectuais, uma jornalista parisiense e um professor de segundo grau da cidade pequena expõem os argumentos a favor e contra a vida em uma grande metrópole e em uma pequena

cidade, propiciando a reflexão do que elas oferecem como vantagens e desvantagens. O empresário, o editor da revista na qual sai a reportagem sobre o projeto da videoteca, age de acordo com as possibilidades de lucro e distorce a matéria preparada pela jornalista, dando maior peso à voz do professor, opositor do projeto, comprometendo a imagem do político e, em alguma medida, a construção da videoteca. O político reage de forma inusitada não se molestando com a perda de popularidade que lhe acarretou a reportagem e, mais ainda, ouve as vozes da oposição, inclusive da menina, filha do referido professor e, finalmente, acata a vontade da maioria que se manifestou mais favorável à construção de um parque do que de uma videoteca.

Ao terminar o filme o espectador sai com uma sugestão de um novo modo de prática política e com a visão de um mundo possível que alia interesses coletivos com altos padrões de desenvolvimento material. O eixo da ação política não são as motivações de ordem individual para a obtenção de vantagens pessoais e perpetuação do cargo eletivo.

Neste filme a tensão entre a razão societária e a comunitária acaba por privilegiar a segunda, preponderando as ações norteadas de acordo com a razão na comunidade, isto é, são considerados os argumentos da ordem do gozo mútuo, do prazer e o interesse coletivo é satisfeito. Não se coloca uma relação maniqueísta entre um presente regido por uma tecnologia perversa e um passado pré-industrial, rural e idílico. Apenas se pensa, ensaia e sugere possibilidades de uma outra disposição no manejo e aproveitamento das condições de avanço científico e tecnológico, com uma lógica regida por outro princípio, o da comunidade que busca o gozo e o prazer mútuo.

A sociedade reconciliada pode ser pensada como uma possibilidade de organização social onde a tensão existente entre as tendências, societária e

comunitária, sempre presentes, tornasse hegemônica a segunda, abrindo espaço para a invenção coletiva de uma outra civilização. Configurar-se-ia uma ordem social presidida pelo princípio erótico. Nestes termos há uma incompatibilidade entre a modernidade conforme se efetivou historicamente e a sociedade reconciliada que subverteria a ordem ao reabilitar Eros e outorgar à razão sábia o estatuto de princípio ordenador das relações sociais. Mais uma vez encontramos em Marcuse uma reflexão que elucidada este aspecto:

“descubro en las llamadas cualidades femininas la huellas de un principio de realidad enfrentado al capitalista. Lo que debería ser considerado -y no sé si podemos decirlo ahora- es en qué sentido puede hablarse de que la sensibilidad, la receptividad, la sensualidad pueden ser cualidades creativas liberadoras. Esto no es evidente a primera vista. ¿Cómo puede salir de la sensibilidad o de la receptividad algo que rompa radicalmente con la estructura actual de la sociedad, algo que la entierre? Contesto repitiendo: el momento decisivo, motor, aquí es el Eros actuante en las relaciones cotidianas de los hombres, el cual, en la medida en que está en contradicción con el dominio total del principio de rendimiento, constituye una fuerza revolucionaria, subversiva -naturalmente, debilitada en la medida en que estas cualidades sólo son practicadas fuera de las relaciones de producción y en la esfera privada o aparentemente privada del hogar.” (Marcuse, 1980, p.97)

Neste sentido nos parece que se desenvolve o argumento de *Rosali vai às compras*. Há uma erotização das relações interpessoais cotidianas ao mesmo tempo em que Rosali solapa a lógica do princípio do rendimento (age para satisfazer desejos), paradoxalmente respondendo ao apelo de consumo do próprio sistema econômico em sua busca incessante de maiores lucros. O motor das ações de Rosali são as relações amorosas que mantêm entre si os membros desta família. Em *Bagdá Café* há uma erotização da vida coletiva, das relações interpessoais que se estende ao âmbito do trabalho e passa por uma mudança, da personagem de Jasmin, que vai reabilitando sua sensibilidade, sua capacidade de amar, sua sensualidade, para finalmente estender-se à coletividade. Enfim, conforme se expressou Miranda, nestes filmes “a sensualidade deixa o corpo para se incorporar à vida.” Já em *O Filósofo* a ênfase recai sobre as relações amorosas demarcadas por uma nova concepção de

amor; há um tratamento do tema do trabalho gratificante do filósofo porém nitidamente secundário e esmaecido em comparação com a questão das relações amorosas.

Cabe ressaltar ainda um ponto comum aos filmes do capítulo III: são as mulheres os elementos detonadores das mudanças, o agente inquieto que vai se movimentando na busca da satisfação de desejos incompatíveis com a ordem social instituída. E mais ainda, são as mulheres que combinam as chamadas qualidades femininas de sensibilidade, sensualidade, afeição, com as chamadas qualidades masculinas de iniciativa, inteligência, capacidade de realização e, finalmente, uma racionalidade voltada para a vida.

FICHA TÉCNICA DOS FILMES

ORLANDO: INGLATERRA, 1992

Diretora: Sally Potter

AMOR BRUXO: ESPANHA, 1986

Diretor: Carlos Saura

O FILÓSOFO, TRÊS MULHERES E O AMOR: ALEMANHA, 1988

Diretor: Rudolf Thome

BAGDÁ CAFÉ: ALEMANHA, 1988

Diretor: Percy Adlon

ROSALY VAI ÀS COMPRAS: ALEMANHA, 1989

Diretor: Percy Adlon

CONFIANÇA: EUA, 1990

DIRETOR: HALL HARTLEY

SONHO DE VALSA: BRASIL, 198

Diretora: Ana Carolina

THELMA E LOUISE: EUA, 1991

Diretor: Ridley Scott

O PREFEITO, A ÁRVORE E A VIDEOTECA: FRANÇA, 1992

Diretor: Eric Rohmer

TOMATES VERDES FRITOS: EUA, 1991

Diretor: Jon Avnet

BESAME MUCHO: Brasil, 1987

Diretor: Francisco Ramalho Jr.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO/HORKHEIMER - DIALÉTICA DO ESCLARECIMENTO, Rio de Janeiro, Zahar, 1980.
- AGEL, H.- ESTÉTICA DO CINEMA, São Paulo, Cultrix, 1982.
- ANDREW, J.D.- LAS PRINCIPALES TEORIAS CINEMATOGRAFICAS, Barcelona, ed.Gustavo Gili, 1978.
- ARENDT,H.- A CONDIÇÃO HUMANA, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.
- _____ - CRISIS DE LA REPÚBLICA, Taurus, Madrid, 1973:
- ARRUDA, M.A.N.- MITOLOGIA DA MINEIRIDADE - O Imaginário Mineiro na Vida Política e Cultural do Brasil, São Paulo, Brasiliense, 1990.
- BACHELARD, G.- O AR E OS SONHOS - Ensaio sobre a imaginação do movimento, São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- BADINTER,E.- UM AMOR CONQUISTADO - O Mito do Amor Materno, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- _____ - UM É O OUTRO, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- BARTHES,R.- MITOLOGIAS, São Paulo, DIFEL, 1987.
- BETTON,G. - ESTÉTICA DO CINEMA, São Paulo, Martins Fontes, 1987.
- BERMAN,M.- TUDO QUE É SOLIDO DESMANCHA NO AR, São Paulo, Cia. das Letras, 1988.
- BERNADET, J-C.- O VÔO DOS ANJOS - Bressane, Sganzerla, Estudos sobre a criação cinematográfica, São Paulo, Brasiliense, 1990.
- BERNOUX, P., BIROU,A.- VIOLÊNCIA Y SOCIEDAD, ed. Zero, Vizcaya, 1972.

- BOSI, E.- CULTURA DE MASSA E CULTURA POPULAR, Petrópolis, Vozes, 1986.
- BOUZA, F.- PROCEDIMIENTOS RETORICOS DEL CARTEL, Madrid, CIS, 1983.
- BURCH,N. - PRÁXIS DO CINEMA, São Paulo, 1992.
- CARBALLO, J.R.- VIOLÊNCIA Y TERNURA, Espasa-Calpe S.A., Madrid, 1988.
- CARMONA,R.- COMO SE COMENTA UN TEXTO FILMICO, Madrid, Ed. Cátedra S.A.,1991.
- CANEVACCI,M.- ANTROPOLOGIA DA COMUNICAÇÃO VISUAL, São Paulo, Brasiliense, 1990.
- CAPUZZO,H.- O CINEMA ALÉM DA IMAGINAÇÃO, Vitória, Ed.Fundação Ceciliano Abel de Almeida, UFES, 1990.
- _____ -ALFRED HITCHCOCK: O CINEMA EM CONSTRUÇÃO, Vitória, Ed. Fundação Ceciliano Abel de Almeida, UFES, 1993.
- CASTORIADIS, C. - A INSTITUIÇÃO IMAGINÁRIA DA SOCIEDADE, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- _____ - AS ENCRUZILHADAS DO LABIRINTO /1, Rio Janeiro, Paz e Terra, 1987.
- _____ - AS ENCRUZILHADAS DO LABIRINTO /2, Os Domínios do Homem, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.
- _____ -O MUNDO FRAGMENTADO- As Encruzilhadas do Labirinto /3, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- CHAUÍ, M.- CULTURA E DEMOCRACIA, São Paulo, Moderna, 1982.
- _____ - O NACIONAL E O POPULAR NA CULTURA BRASILEIRA, São Paulo, Brasiliense, 1983.

- CHATMAN, S.- HISTORIA Y DISCURSO- la estructura narrativa en la novela y en el cine, Madrid, ed. Taurus, 1990
- COELHO, T.- ARTE E UTOPIA - ARTE DE NENHUMA PARTE, São Paulo, Brasiliense, 1987.
- DELEUZE, G.- A IMAGEM TEMPO - Cinema II, São Paulo, Brasiliense, 1990.
- D'ONOFRIO, S.- POEMA E NARRATIVA: ESTRUTURAS, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1978.
- DOMINGUES, I.- O GRAU ZERO DO CONHECIMENTO, São Paulo, ed. Loyola, 1991.
- DUFLOT, J.- CONVERSACIONES CON PIER PAOLO PASOLINI, Barcelona, ed. Anagrama, 1971.
- ECO, H - A DEFINIÇÃO DA ARTE, São Paulo, Martins Fontes, 1972
- _____ -VIAGEM NA IRREALIDADE COTIDIANA, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- _____ - APOCALIPTICOS E INTEGRADOS, São Paulo, Perspectiva, 1987.
- _____ - SOBRE OS ESPELHOS, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.
- _____ - O SIGNO, Lisboa, Presença, 1990.
- ELIADE, M.- O MITO DO ETERNO RETORNO, Lisboa, Edições 70, 1988.
- _____ - MEFISTÓFELES E O ANDRÓGINO, São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- FERNANDES, H.R.(ORG.)- TEMPO E DESEJO, São Paulo, Brasiliense, 1989.
- FISCHER, E.- A NECESSIDADE DA ARTE, Rio de Janeiro, Zahar, 1983.
- FOUCAULT,M.- LA ARQUEOLOGIA DEL SABER, México, Siglo Veintiuno, 1990.

- _____ - EL ORDEN DEL DISCURSO, Barcelona, Tusquets editores, 1987.
- FREIRE,R. e BRITO,F.- UTOPIA E PAIXÃO, Rio de Janeiro, Rocco, 1987.
- FREITAG, B.- A TEORIA CRITICA - ONTEM E HOJE, São Paulo, Brasiliense, 1988.
- FROMM, E.- ANATOMIA DE LA DESTRUCTIVIDAD HUMANA, Siglo Veintiuno ed., Madrid, 1987.
- GAY, P.- A EDUCAÇÃO DOS SENTIDOS - A Experiência Burguesa, Da Rainha Vitória a Freud, São Paulo, Cia. das Letras, 1988.
- GENTIL, H.S.- FIGURAS DO IMAGINARIO NUM ROMANCE CONTEMPORANEO, Dissertação de Mestrado, UFMG, dez/1988.
- GIDDENS, A. - A TRANSFORMAÇÃO DA INTIMIDADE, São Paulo, ed. Unesp, 1993.
- GIRARDET, R.- MITOS E MITOLOGIAS POLITICAS, São Paulo, Cia. das Letras, 1987.
- GOLDMANN, L.- DIALÉTICA E CULTURA, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- GOLDMAN, N.- EL DISCURSO COMO OBJETO DE LA HISTORIA, Buenos Aires, Libreria Hachette, 1989.
- GORZ, A.- in A SOCIEDADE, Coletânea de entrevistas do Le Monde, São Paulo, Ática, 1989.
- GUIRAND, P.- LA SEMANTICA, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- GUASP,J.T., y MORENO,C.R.- MARCUSE, FROMM, REICH, ed. Cincel, Madrid, 1985.
- HABERMAS, J.- O DISCURSO DA MODERNIDADE, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990, cap.V., p.109/129.

- HOLLANDA, H.B.(ORG.)- PÓS-MODERNISMO E POLITICA, Rio de Janeiro, 1991.
- HORKHEIMER, M.- TEORIA CRITICA I, São Paulo, ed. Perspectiva/Edusp, 1990.
- JACCARD, R.- AS RAPSÓDIAS DO EU in O INDIVÍDUO, São Paulo, Ática, 1989, Coletânea de entrevistas do Le Monde.
- JAMESON, F.- MARXISMO E FORMA - TEORIAS DIALÉTICAS DA LITERATURA NO SÉCULO XX, Sao Paulo, Hucitec, 1985.
- KRISTEVA, J.- HISTÓRIAS DE AMOR, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- KOTHE, F.R.- A ALEGORIA, São Paulo, ed. Ática, 1986.
- LAZANO, J. ET ALLI- ANALISIS DEL DISCURSO - HACIA UNA SEMIÓTICA DE LA INTERACION TEXTUAL, Madrid, ed. Cátedra, 1982.
- LIMA, L.C.- TEORIA DA CULTURA DE MASSA, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- LOTMAN, Y.- ESTÉTICA E SEMIÓTICA DO CINEMA, Lisboa, ed. Estampa, 1978.
- MAFESSOLI, M.- A SOMBRA DE DIONISIO, Rio de Janeiro, Graal, 1985.
- MARCUSE, H.- A IDEOLOGIA DA SOCIEDADE INDUSTRIAL, Rio de Janeiro, Zahar, 1967.
- _____ -EROS & CIVILIZAÇÃO, Rio de Janeiro, Zahar, 1981.
- _____ -LA AGRESIVIDAD EN LA SOCIEDAD ACTUAL Y OTROS ENSAYOS, ed. Alianza, Madrid, 1979.
- _____ -CONVERSACIONES COM HERBERT MARCUSE, Barcelona Edisa S.A., 1980.

- MARX, K.e ENGELS, F.- A IDEOLOGIA ALEMÃ, São Paulo, Livraria Editora Ciências Humanas, 1979.
- MATOS, O.-OS ARCANOS DO INTEIRAMENTE OUTRO, São Paulo, Brasiliense, 1989.
- MERQUIOR, J.G.- ARTE E SOCIEDADE EM MARCUSE, ADORNO E BENJAMIN, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.
- METZ, C.- LENGUAGE Y CINE, Barcelona, ed. Planeta, 1973.
- _____ -A SEMIOTICS OF THE CINEMA FILM LENGUAGE, New York, Oxford University Press, 1974.
- _____ -PSICOANÁLISIS Y CINE, El Significante Imaginário, ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1979.
- _____ -ENSAYOS SOBRE LA SIGNIFICACIÓN EN EL CINE, ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- MILLS, W.- PODER, POLITICA, PUEBLO, México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- _____ -A ELITE DO PODER, Rio de Janeiro, Zahar, 1981.
- MIRANDA, O.de- TIO PATINHAS E O MITO DA COMUNICAÇÃO, São Paulo, Summus, 1978.
- _____ -O MISTÉRIO DOS MISTÉRIOS, Esboço de uma Tipologia Sociológica da Literatura Policial, São Paulo, Textos, Série,3, Cadernos de Sociologia, 1994.
- _____ (Org.)-PARA LER FERDINAND TÖNNIES, São Paulo, Edusp, 1995.
- MITRY, J.-ESTÉTICA Y PSICOLOGIA DEL CINE, Siglo Veintiuno editorial, Madrid, 1978.

- MOSCOVICI, S.- LA ERA DE LAS MULTITUDES, México, Fondo de Cultura Econômica, 1985.
- MURARO, R.M. - A MULHER NO TERCEIRO MILENIO, Rio de Janeiro, ed. Rosa dos Tempos, 1992.
- NAGIB, L.- WERNER HERZOG- O CINEMA COMO REALIDADE, Sao Paulo, Estação Liberdade, 1991.
- NETO, J.P.(ORG.) - LUKÁCS, São Paulo, Ática, 1981.
- OLIVEIRA, R.D.- ELOGIO DA DIFERENÇA - O Feminino Emergente, São Paulo, Brasiliense, 1991.
- ORTIZ, R.- A MODERNA TRADIÇÃO BRASILEIRA, São Paulo, Brasiliense, 1988.
- _____ - CULTURA E MODERNIDADE, São Paulo, Brasiliense, 1991.
- _____ - MUNDIALIZAÇÃO E CULTURA, São Paulo, Brasiliense, 1994.
- PAZ, O. - LA DOBLE LLAMA - Amor y Erotismo, Barcelona, ed. Seix Barral,S.A., 1993.
- PEIXOTO, N.B.- CENÁRIOS EM RUINAS, São Paulo, Brasiliense, 1987.
- PIGNATARI, D.- INFORMACÃO, LINGUAGEM, COMUNICACÃO, São Paulo, Perspectiva, 1977.
- PLATÃO - DIÁLOGOS - MENON, BANQUETE, FEDRO, Rio de Janeiro, Ediouro S.A.
- _____ - DIÁLOGOS - O BANQUETE, FEDON, SOFISTA, POLITICO, col. Os Pensadores, São Paulo, ed. Nova Cultural Ltda., 1991.
- PORCHAT, I.(ORG.)- AMOR, CASAMENTO, SEPARAÇÃO, São Paulo, Brasiliense, 1992.
- RATTNER,H.- INFORMÁTICA E SOCIEDADE, São Paulo, Brasiliense, 1985.

- ROUANET,S.P.- AS RAIZES DO ILUMINISMO, São Paulo, Cia. das Letras, 1989.
- ROMANO, R - CORPO E CRISTAL: MARX ROMANTICO, Rio de Janeiro, ed. Guanabara, 1985.
- ROPARS-WUILLLEUMIER, M.C.- ENSAYOS DE LECTURA CINEMATOGRAFICA, ed. Fundamentos, Madrid, 1971.
- SCHILLER - A EDUCAÇÃO ESTÉTICA DO HOMEM, São Paulo, Iluminuras, 1990.
- SCHORSKE,C.E. - VIENA FIN-DE-SIÈCLE, São Paulo, Editora da Unicamp/Cia. das Letras, 1990.
- SENNET,R. - O DECLÍNIO DO HOMEM PÚBLICO - As tiranias da intimidade, São Paulo, Cia. das Letras, 1988.
- SIMMEL,G. - FILOSOFIA DO AMOR, São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- SINGER, J. - ANDROGINIA - Rumo a uma nova Teoria da Sexualidade, São Paulo, Cultrix, 1990.
- STENDHAL - DO AMOR, Rio de Janeiro, ed. Tecnoprint S.A.
- SUBIRATS,E. - DA VANGUARDA AO POS-MODERNO, São Paulo, Nobel, 1986.
- _____ - A FLOR E O CRISTAL, São Paulo, Nobel, 1988.
- _____ - A CULTURA COMO ESPETÁCULO, São Paulo, Nobel, 1989.
- _____ - EL ALMA Y LA MUERTE, Barcelona, Anthropos, ed. del Hombre, 1983.
- _____ -METAMORFOSIS DE LA CULTURA MODERNA, Barcelona, Anthropos, 1991.
- TALENS,J. et alli- ELEMENTOS PARA UNA SEMIÓTICA DEL TEXTO ARTÍSTICO, Madrid, ed. Cátedra, 1978.

- TÖNNIES,F.- COMUNIDAD Y SOCIEDAD, Buenos Aires, Losada, 1979.
- TRAVERSA,O.- CINE: el significante negado, Buenos Aires, L. Hachette, 1984.
- ULLMANN,S.- SEMANTICA - Uma Introdução à Ciência do Significado, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.
- VARELA,J.e URÍA,F.A.- SUJETOS FRÁGILES - ensaios de sociología de la desviación, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- VASQUEZ, J.M.(COORD.)-VIOLENCIA E MEDIOS DE COMUNICACIÓN SOCIAL, Confederación Española de Cajas de Ahorro, Madrid, 1972.
- VOVELLE,M.- IDEOLOGIAS E MENTALIDADES, São Paulo, Brasiliense, 1991.
- WEBER,M.- LA ÉTICA PROTESTANTE Y EL ESPÍRITU DEL CAPITALISMO, Barcelona, Ediciones Península, 1969.
- WOOLF,V.- ORLANDO, Barcelona, Editorial Lumen, 1993.
- XAVIER,I.- SÉTIMA ARTE: UM CULTO MODERNO, São Paulo, Perspectiva, 1978.
- _____ - A EXPERIÊNCIA DO CINEMA, São Paulo, Graal, 1991.
- ZUÑIGA,L.R.e BOUZA,F.(orgs)- SOCIOLOGIA CONTEMPORÁNEA: ocho temas a debate, Madrid, Siglo Veintiuno, 1984.

ARTIGOS

- ALDOUS, J.- An Exchange Between Durkheim and Tönnies on the Nature of Social Relations, with an Introduction by Joan Aldous in AJS University of Chicago Press, Vol.77, n.6.
- BAJOIT,G.- MODELE CULTUREL, IDEOLOGIE ET THEORIE DE L'HISTOIRE, Recherches Sociologiques, vol.xl,n.1, 1980.

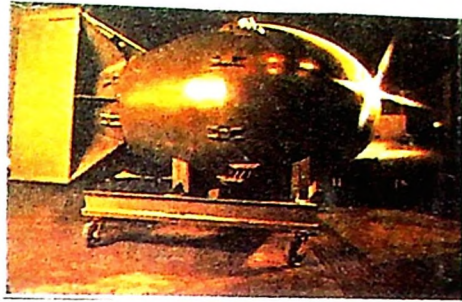
- BÜRGER,P. - O DECLÍNIO DA ERA MODERNA in Novos Estudos Cebrap, n.20, março de 1988.
- CAHNMAN,W.J.- TÖNNIES, DURKEHM AND WEBER, in Social Science - Sur la Science Sociales, International Social Science Council Conseil International des Sciences Sociales
- _____ - HOBBS, TÖNNIES, VICO:STARTING POINTS IN SOCIOLOGY in The Future of the Sociological Classics
- CARDOSO, S.- O OLHAR DOS VIAJANTES, in O OLHAR, São Paulo, Cia. das Letras, 1988.
- CASTORIADIS, C.-TRANSFORMATION SOCIALE ET CRIATION CULTURELLE, Sociologie et Sociétés, XI, dez./1978.
- CAVALLARO,R.-LA SOCIOLOGIA DEL GRUPPI PRIMARI, Col. Contributi di Sociologia, vol.17, Liguori editori, cap. Dalle Contraposezione Dicothmiche All'Unitf Morale del Gruppi, p.87/100
- FISCHER, E. - A FUNÇÃO DA ARTE in Sociologia da Arte, Velho, G. (Org.), vol.1, Rio de Janeiro, Zahar, 1971.
- FITZPATRICK,S.- L'USAGE BOLCHEVIQUE DE LA CRIATION CULTURELLE, Marxisme et Constrution de L'identitw individuelle, Recherche en Science Sociales, n.8 , Editions de Minuit, nov./1990.
- GANDILLAC, M.de - O AMOR NA IDADE MEDIA in O DESEJO, Novaes,A (org.), São Paulo, Cia. das Letras, 1990.
- GUINSBURG, J.- ANATOL ROSENFELD E O IRRACIONALISMO in Revista USP, set/out/nov., 1991, n.11.
- GOLDMANN, A.- OS DESERTOS DA FÉ in Sociologia da Literatura, São Paulo, ed. Mandacaru, 1989.

- GOLDMANN, L.- NOTAS SOBRE QUATRO FILMES DE GODARD,
 BUÑUEL E PASOLINI in Sociologia da Leiteratura, Sao Paulo, ed
 Mandacaru, 1989.
- _____ - O NOUVEAU ROMAN E A REALIDADE in SOCIOLOGIA
 DA ARTE, Vol.1, Rio de Janeiro, Zahar, 1971.
- GRÜNEWALD, J.L.- CINE-SITUACÃO: Vertentes, in REVISTA DO LIVRO-
 MEC, Rio de Janeiro, n.18, ano V, junho 1960.
- HAUSER, A.- A ERA DO FILME in SOCIOLOGIA DA ARTE,
 Velho,G.(Org.), Vol.1, Rio de Janeiro, Zahar, 1971.
- HENRICH, D., OFFE, C., SCHLUCHTER,W.- DEBATE: MAX WEBER E O
 PROJETO DE MODERNIDADE in Lua Nova, Revista de Cultura e
 Política, n.22, dezembro de 1990.
- JANINE, R.R.- DOS MAGOS E DA SABEDORIA in REVISTA USP, n.11,
 1991.
- KOGAWA,T.- ADORNO'S STRATEGY OU HIBERNATION, p.147/153,
 Notes and Commentary, Telos
- LECHNER, N.- A MODERNIDADE E A MODERNIZAÇÃO SÃO
 COMPATÍVEIS? -O Desafio da Democracia Latino-Americana in Lua
 Nova, Revista de Cultura e Política, n.21, setembro de 1990.
- MARCUSE, H. - A ARTE NA SOCIEDADE UNIDIMENSIONAL, in Teoria
 da Cultura de Massa, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- MATOS, O.- LUZ NA SOMBRA in Revista da USP, set/out/nov., 1991, n.11
- _____ - DESEJO DE EVIDÊNCIA, DESEJO DE VIDÊNCIA , in
 DESEJO, São Paulo, Cia. das Letras, 1990.
- MITZMAN,A.- TÖNNIES AND GERMAN SOCIETY, 1887-1914: From
 Cultural Pessimism to Celebration of the Volksgemeinschaft

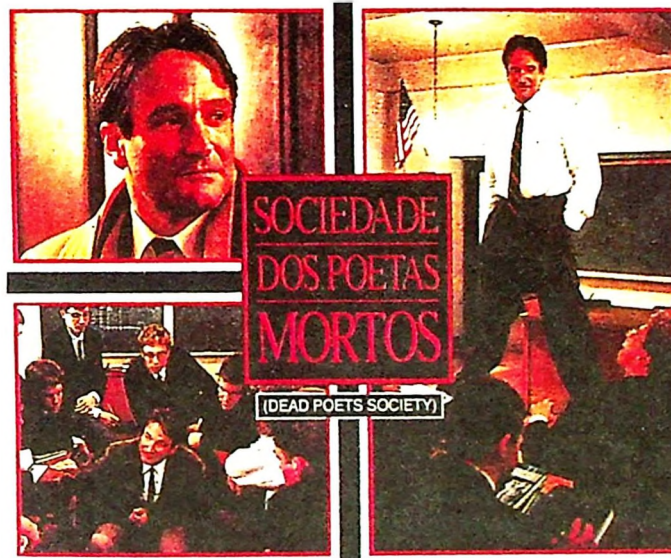
- NIELSEN,D.A.- THE NATURAL AW CONCEPTS OF "COMMUNITY" AND "SOCIETY" AND THE COMPARATIVE STUDY OF CIVILIZATIONS: A NOTE ON FERDINAND TÖNNIES THEORY, in Sociologia Internationalis Duncker & Humbolt- Berlim
- NIELSEN,G.M.- COMMUNICATION ET ESTHETIQUE CULTURELLE DANS DEUX SOCIOLOGIES CRITIQUES: J.HABERMAS ET M.RIOUX, vol.XVLL, n.2, oct./1985.
- OLIVEIRA, L.L.- MODERNIDADE E QUESTÃO NACIONAL in Lua Nova, Revista de Cultura e Política, n.20. mioa de 1990.
- ORTIZ, R - A ESCOLA DE FRANKFURT E A QUESTÃO DA CULTURA in Revista Brasileira de Ciências Sociais, n.1, vol.1, junho de 1988.
- _____ ADVENTO DA MODERNIDADE? in Lua Nova, Revista de Cultura e Política, n.20, maio de 1990.
- PRADO, B. - ENTRE O ALVO E O OBJETO DO DESEJO: MARCUSE, CRITICO DE FREUD in O DESEJO, São Paulo, Cia. das Letras, 1990.
- PATINHO, A.- EL PRINCÍPIO DE INSTANTANEIDAD in TELOS-Cuadernos de Comunicación, Tecnologia y Sociedad, ed. Fundesco, Madrid, n.36, dic./1993, feb./1994.
- PEIXOTO,N.B. e OLALQUIAGA, M.C.- A POS-MODERNIDADE NA FICÇÃO CIENTIFICA in Pós-Modernidade, Campinas, ed. Unicamp, 1988.
- PESSANHA, J.A.M.- PLATÃO: as várias faces do amor in Os Sentidos da Paixao, Funarte/Cia. das Letras, São Paulo, 1988.
- REYNAUD, E.- IDENTITES COLLETIVES ET CHANGEMENT SOCIAL: LES CULTURES COLLECTIVES COMME DYNAMIQUE D'ACTION, Sociologie du Travail, n.2, 1982.

- RIBEIRO,R.J.- DOS MAGOS E DA SABEDORIA in Revista USP, set/out/nov., nº 11, 1991.
- RIOUX,M.- SOCIOLOGIE CRITIQUE ET CRÉATION ARTISTIQUE in ..., vol. XVII, n.2, oct.1985.
- ROUANET, S.P.- RAZÃO E PAIXÃO in Os Sentidos da Paixão, São Paulo, ed. Cia. das Letras, 1988.
- ROSENFELD, A.- NIETZSCHE E O IRRACIONALISMO in Revista USP, set/out/nov., nº 8, 1991.
- VASCONCELOS, E.- O TRIDNGULO AZUL SE TRANSFORMA NUM CÍRCULO BRANCO in Revista da USP, N. 11, set/out/nov., 1991.
- XAVIER, I.- CINEMA: REVELAÇÃO E ENGANO in O OLHAR, Cia. das Letras, São Paulo, 1988.
- ZULIAAN,C. - EL ARTE EN LA ERA CIENTÍFICO-TÉCNICA in TELOS-Cuadernos de Comunicación, Tecnologia y Sociedad, ed. Fundesco, Madrid, n.35, set/nov. 1993.

CENAS DOS FILMES



FILME: KOYAANISQATS



FILME: SOCIEDADE DOS POETAS MORTOS



FILME: TANGO FERROZ



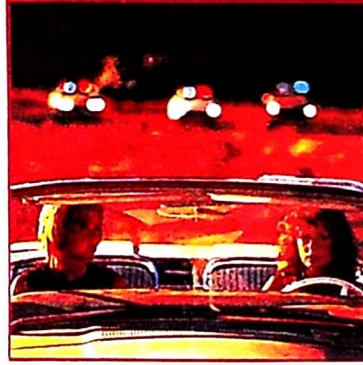
FILME: BESAME MUCHO



FILME: THE WALL



FILME: ORLANDO



FILME: THELMA & LOUISE



FILME: BAGDAD CAFÉ



FILME: ROSALIE VAI ÀS COMPRAS



FILME: TOMATES VERDES FRITOS



FILME: AMOR BRUXO