



Ana Paula Daudt de Lima Brandão

Uma flor rompe o asfalto

A esperança no cinema contemporâneo

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Renato Cordeiro Gomes

Rio de Janeiro
Março de 2014



Ana Paula Daudt de Lima Brandão

Uma flor rompe o asfalto

A esperança no cinema contemporâneo

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social do Departamento de Comunicação Social do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo Assinada.

Prof. Renato Cordeiro Gomes

Orientador

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof. Luiz Carlos do Rego Lima

Departamento de Letras – UERJ

Prof^a. Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof.^a Mônica Herz

Vice-Decana de Pós-Graduação do CCS

Rio de Janeiro, 28 de março de 2014

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Ana Paula Daudt de Lima Brandão

Graduada em Comunicação Social (Publicidade) pela PUC-Rio em 1995. Trabalhou em escritórios de design e editoras do Rio de Janeiro e de São Paulo, diagramando livros de arte e literatura e participando da montagem de exposições.

Ficha Catalográfica

Brandão, Ana Paula Daudt de Lima

Uma flor rompe o asfalto : a esperança no cinema contemporâneo / Ana Paula Daudt de Lima Brandão ; orientador: Renato Cordeiro Gomes. – 2014.

192 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2014.

Inclui bibliografia

1. Comunicação social – Teses. 2. Cinema. 3. Esperança. 4. Utopia. 5. Ernst Bloch. 6. Modernidade. 7. Pós-modernidade. I. Gomes, Renato Cordeiro. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Para minha avó, que não pude acompanhar como
gostaria nos últimos dois anos.

Para minha mãe, pessoa esperançosa além dos
limites da racionalidade, a quem devo o tema desta
dissertação e o amor pelos filmes e livros.

Para meu pai, que soube passar o seu espírito
questionador adiante.

Agradecimentos

Ao Renato (uma grata surpresa) por seu espírito incansável, sua leveza, paciência e dedicação. Mais que um orientador, foi um companheiro pelos caminhos da esperança.

À Vera Follain Figueiredo pelas aulas que, por obra do destino, tinham relação direta com a minha pesquisa e renderam bibliografia, questionamentos e respostas.

À Maria Claudia Coelho e ao José Carlos Rodrigues que, ainda na graduação, plantaram em mim a semente do gosto pelos estudos em comunicação.

À Marise Lira por seu empenho em missões impossíveis.

À Virginie Leite, que viabilizou materialmente esta empreitada ao aceitar uma funcionária com horário mais flexível.

Aos meus irmãos e amigos, que entenderam tantas ausências nos últimos meses e souberam compensá-las com intensidade e carinho nas poucas presenças.

Ao tio Carlinhos, que se mudou para Dublin e deixou para trás uma vasta biblioteca que pôde ser saqueada.

À Rafaella pela revisão ortográfica e pelas infusões de paz.

A tantos “prefaciadores desconhecidos” por fornecerem chaves de leitura e os instrumentos para driblar o pior algoz: o tempo.

À Capes e à PUC-Rio pela bolsa de isenção.

Resumo

Brandão, Ana Paula Daudt de Lima; Gomes, Renato Cordeiro. **Uma flor rompe o asfalto: A esperança no cinema contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2014, 192 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A modernidade é um conceito complexo, multifacetado, que possui como linha mestra a crença no progresso da humanidade através da Razão. Assim, foi um terreno fértil para as mais diversas utopias, que traziam a esperança de sua realização no caminhar da história. Neste processo, o cinema – arte nascida entre os modernos –, foi utilizado como mediação. Com os horrores da Segunda Guerra, o fracasso do comunismo, a descrença na capacidade do capitalismo de chegar a um mundo justo, a chamada pós-modernidade é vista como a face do desencanto. O objetivo desta pesquisa é procurar traços de esperança utópica no cinema contemporâneo e discutir como certos filmes podem servir como aliados nas propostas de mudança. Partindo do princípio de que, diferente do que se pensava no passado, não é possível considerar o desenrolar da história de forma linear, com um ponto de chegada definido, as propostas atuais apresentam-se não tão grandiosas e menos reconhecíveis, mas, ao mesmo tempo, realizáveis. Ernst Bloch, que escreveu um longo tratado sobre a esperança, é o fio condutor do texto, sendo confrontado com pensadores do século XXI.

Palavras-chave

Cinema; esperança; utopia; Ernst Bloch; modernidade; pós-modernidade.

Abstract

Brandão, Ana Paula Daudt de Lima; Gomes, Renato Cordeiro (Advisor). **A flower breaks through asphalt: Hope in contemporary cinema**. Rio de Janeiro, 2014, 192 p. MSc. Dissertation – Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Modernity is a complex, multifaceted concept that has as its mainstay the belief in human progress through Reason. Therefore, it was a breeding ground for various utopias, which were expected to materialise with the progress of history. In this process, the cinema – art born among the moderns – was used as mediation. With the horrors of the Second World War, the failure of communism, the disbelief in the ability of capitalism to reach a fair world, the so-called postmodernity is seen as the face of disenchantment. The objective of this research is to look for traces of utopian hope in contemporary cinema and discuss how certain movies can serve as allies to proposals of change. On the understanding that, differently from what was believed in the past, it is not possible to see history as unfolding in a linear path – with a defined point of arrival –, modern proposals are presented with less grandiosity and recognisability, being, on the other hand, more achievable. Ernst Bloch, who wrote a compendium on hope, is the thread of the text, being compared with thinkers of the 21st century.

Keywords

Cinema; hope; utopia; Ernst Bloch; modernity; postmodernity.

Sumário

1.	Introdução	10
2.	As esperanças de um futuro conscientemente moldável	22
2.1.	A dimensão utópico-religiosa da esperança	22
2.2.	A modernidade: nunca fomos tão utópicos?	40
2.3.	O cinema e a espera pela revolução	59
3.	O desencanto da pós-modernidade	79
3.1.	O proclamado fim das utopias	79
3.2.	Habitantes do futuro inautêntico	97
4.	A esperança no cinema contemporâneo	112
4.1.	O recurso do final feliz	112
4.2.	Pequenas mudanças ao alcance da mão	126
4.3.	Uma revolução do amor?	142
5.	Conclusão	164
6.	Referências	180
6.1.	Bibliografia	180
6.2.	Filmografia	188
7.	Apêndice: cronologia	190

Ó vós que pedis pouco à vida que dá muito
E erigis a esperança em bandeira aguerrida
Sem saber que esperança é um simples dom da vida
E tanto mais porque é um dom público e gratuito.

Vinicius de Moraes, trecho de *Carta aos “puros”*

1

Introdução

Uma pesquisa cujo tema é a esperança não poderia passar ao largo de uma obra como *O princípio esperança*, de Ernst Bloch. À primeira vista, os escritos do filósofo alemão podem parecer datados demais, já que seu incansável trabalho para reunir as esperanças do mundo conhecido tinha por objetivo apresentá-las como indícios de que a utopia concreta marxista poderia se realizar. Esse seria, para ele, o objeto por excelência da esperança humana, a construção de um mundo melhor, sem luta de classes. Ao mesmo tempo, sua interpretação do marxismo recebeu diversas críticas (de Walter Benjamin, seu amigo, inclusive). Porém seu estudo profundo é quase uma chancela de que a esperança é encontrada nas mais diversas culturas conhecidas pelos ocidentais.

Arno Münster resume o panorama desenhado por Bloch da seguinte forma:

(...) *O princípio esperança* – a obra mestra de E. Bloch – nada mais é do que um gigantesco inventário das imagens do desejo, dos sonhos e das figuras de antecipação utópica tais como emergiram na história da filosofia, da literatura, da arquitetura e da música, nas utopias dos contos de fadas e nas utopias arquitetônicas modernas. (1993, p. 20)

Ou seja, tudo o que foi levantado no inventário de Bloch anteciparia, para ele, as utopias da modernidade, e mesmo estas seriam um indício de que a humanidade traz em si sonhos de emancipação. Um livro anterior de Bloch, *Spuren* (título traduzido como *Vestígios* ou *Pistas* pelos autores que o citam), publicado em 1930, “é um conglomerado de contos de fadas, fábulas, lendas, provérbios, conversas e citações das mais variadas procedências”, com o intuito de “captar os elementos anticapitalistas e utópicos presentes no universo pré-moderno” (Machado, 2013, p. 234). Aí já se esboçava o que foi depois aprofundado e largamente ampliado em *O princípio esperança*: a elaboração de uma filosofia utópico-marxista da esperança (Münster, 1997, p. 213). Ora, ao que tudo indica, a realização dessa utopia já não tem mais cabimento: houve

oportunidades de colocá-la em prática, como a Revolução Russa, mas os fatos mostraram que o sonho de Bloch não passava de uma ilusão.¹

O rascunho inicial do meu projeto para ingresso no mestrado em Comunicação Social trazia um horizonte bastante amplo e impossível de ser abarcado: descobrir como a esperança se manifesta no cinema contemporâneo. A metodologia, no entanto, se manteve a mesma desde o início. De acordo com as definições de Barros e Lehfeld (1990, p. 33), no tocante aos fins, a pesquisa é teórica, pois seu objetivo é partir de um conceito (a esperança) e se aprofundar na maneira como este é apresentado no cinema. Do ponto de vista dos procedimentos adotados, é uma pesquisa bibliográfica. Ao longo do levantamento bibliográfico, portanto, a delimitação do objeto foi se tornando mais clara. Os livros foram indicando o caminho, e *O princípio esperança* passou a ser seu fio condutor – primeiramente por se tratar da maior obra de referência sobre o tema, citada por intelectuais de diferentes linhas de pensamento, desde os simpatizantes até os mais críticos. Muitos deles, inclusive, ressaltam a importância de um maior aprofundamento nos escritos de Bloch nos dias de hoje.² Os autores brasileiros – ou que tiveram algum contato com nosso país, como é o caso de Arno Münster – citados ao longo desta dissertação clamam por mais pesquisas sobre este autor, pouco estudado por aqui.

Além disso, pelo fato de a obra de Bloch abarcar tantas facetas distintas da esperança, acaba por ajudar na análise das questões que foram surgindo ao longo da pesquisa.³ Por fim, e nem por isso menos importante, as perguntas que acabaram direcionando todo este trabalho têm em Bloch seu fundamento e inspiração: as esperanças utópicas foram simplesmente descartadas com a pós-

¹ Bloch faz uma revisão do marxismo. Apesar de inicialmente mostrar entusiasmo e admiração pela Revolução de Outubro, acaba por criticar tanto o marxismo vulgarizado quanto o dogmatismo e o stalinismo (Münster, 1993, p. 21).

² Em 2013 foi publicado *The Privatization of Hope: Ernst Bloch and the Future of Utopia*, livro organizado por Peter Thompson e Slavoj Žižek, com vários artigos que procuram renovar o pensamento de Bloch frente a questões do presente. Infelizmente, o livro não teria como ser importado a tempo de ser incorporado à pesquisa e ainda não possui versão digital. O sumário, a introdução e o prefácio, no entanto, estão disponíveis, o que dá uma ideia – juntamente com o fato de o livro ter mais de 300 páginas – da variedade de enfoques possíveis para a obra de Bloch.

³ Por exemplo: se nos encontramos hoje em dia na chamada sociedade de consumo, o que traz consigo a valorização dos bens materiais, Bloch já havia analisado de certa forma essa questão através das vitrines, dos anúncios, que fazem “da mercadoria, por mais secundária que seja, uma magia que soluciona toda e qualquer coisa, bastando comprá-la” (2005, v. 1, p. 336). Levando em conta o contexto e as convicções do autor, é possível partir de suas considerações para analisar a relação entre esperança e a sociedade de consumo, também contrapondo suas ideias às de intelectuais do presente (como Bauman, por exemplo).

modernidade ou permanecem de alguma forma, transformadas? Nos dias de hoje é possível mencionar utopia sem que um cheiro de mofo impregne nossas narinas? Em um mundo com tantas desigualdades e problemas, como pobreza, guerras, uma crise ecológica iminente, intolerância, exploração, sobraram apenas apatia e desesperança? Se é próprio dos seres humanos ter sonhos de uma vida melhor (ideia-chave em Bloch), em que ela consistiria na contemporaneidade e o que se pensa em fazer para alcançá-la?

Não há a pretensão de responder a todas essas questões de uma forma definitiva, fechada ou “mais correta”. O objetivo é confrontar autores, reconhecer tendências, pontos em comum e apontar divergências. As lacunas são inevitáveis e um convite a posteriores aprofundamentos. Os filmes escolhidos mantêm um diálogo com as teorias, exemplificam as formas de pensar. Além disso, o cinema teve um papel importante nas ideologias da modernidade, apesar de o efeito de um filme político sobre o público ser bastante questionado. A existência de filmes políticos na modernidade é o resultado ímpar de um fervilhar no pensamento de esquerda que não parece ter correspondência nos dias atuais.⁴ Daí, comparativamente, surge mais uma pergunta: que papel, então, o cinema procura ter nos dias de hoje?

A parte “As esperanças de um futuro conscientemente moldável” é dedicada à modernidade. A tradição da ruptura, a valorização do novo, a concepção linear do tempo, a invenção do progresso, que compõem o que se entende por modernidade, são aprofundadas aí. Para antecipar sucintamente algumas dessas questões vale citar dois trechos de Compagnon:

Durante muito tempo opôs-se o que é tradicional e o que é moderno, sem nem mesmo se falar de modernidade ou de modernismo: moderno seria o que rompe com a tradição e tradicional o que resiste à modernização. (...) Falar de tradição moderna seria, pois, um absurdo, porque essa tradição seria feita de rupturas. (2010, p. 9)

Para que o adjetivo *moderno* tenha tomado o sentido nebuloso que tem para nós, a invenção do progresso foi indispensável, isto é, a definição de um sentido positivo do tempo, como observa Octavio Paz. (...) Uma concepção positiva do tempo, isto

⁴ A questão é bem mais complicada e está relacionada com as vanguardas, as mudanças estéticas, a autonomia da arte, a diferença entre alta e baixa cultura, a indústria cultural e como tudo se transforma em mercadoria na sociedade do espetáculo, além da própria existência desconfortável da esquerda nos dias atuais. Cada tópico desses renderia várias pesquisas. A arte “engajada” será mais discutida em capítulos posteriores, porém limitada pelos aspectos que se relacionam com o objetivo desta dissertação.

é, a de um desenvolvimento linear, cumulativo e causal, supõe certamente o tempo cristão, irreversível e acabado. Mas ela o abre para um futuro infinito. (2010, p. 19)

Além do que já foi mencionado, o foco do capítulo “A dimensão utópico-religiosa da esperança” está na esperança utópico-marxista de Bloch e na esperança judaico-cristã,⁵ pois são as que têm relação com o objeto. Nesse contexto, o cinema é inserido e relacionado com as utopias de cunho político, mas também com as próprias utopias estéticas, perseguidas por certos cineastas – muitas vezes preocupados com a afirmação do cinema como arte e com as especificidades da linguagem cinematográfica. Conceitos como modernidade e pós-modernidade são um terreno movediço: como não há um consenso, é preciso se ater ao que serve aos propósitos da pesquisa e dar um salto para fugir à tentação de esgotar um assunto inesgotável. Muitas das notas de rodapé servem para exemplificar pensamentos dissidentes, com o objetivo de deixar mais clara a existência de uma pluralidade maior do que a comportada pelo texto principal.

Assim como na modernidade, é possível perceber que nos dias atuais há filmes “engajados”: basta uma passada de olhos na programação do Festival do Rio de 2013,⁶ por exemplo, para reconhecer alguns temas: a situação de povos em áreas de conflito (Mostra fronteiras), homossexualidade (Mostra mundo gay), ecologia (Mostra meio ambiente), além dos documentários que são armas importantes na denúncia de desigualdades. Mas a produção atual tem características distintas. Não se compara às vanguardas ou ao cinema moderno exatamente pelo contexto histórico em que estes surgiram. A relação entre arte e política, assim, é modificada ao longo do tempo (o assunto é aprofundado nos capítulos “O cinema e a espera pela revolução” e “Pequenas mudanças ao alcance da mão”, tendo Rancière como referência principal). Cineastas como Bertolucci, que realizaram filmes em diferentes cenários históricos, são exemplos da mudança tanto ideológica quanto estética entre a produção do passado e a atual. Em uma

⁵ A esperança está ligada à salvação eterna em diversas religiões e é uma das três virtudes teológicas cristãs (juntamente com a fé e a caridade), portanto seu papel nas religiões judaico-cristãs – as que têm mais adeptos no Ocidente – não pode ser deixado de lado. Além disso, Bloch tinha “a vontade de ligar a esperança messiânica da religião e da tradição judaica às realizações da imaginação construtiva, aos sonhos diurnos e suas realizações, e às figuras de manifestação da ‘consciência antecipadora’” (Münster, 1993, p. 17). O resultado foi “uma síntese entre um messianismo secularizado, um materialismo dialético pós-marxiano e um *socialismo utópico* e humano” (Münster, 1993, p. 18). Os seja, as esperanças religiosas também são uma chave para a compreensão dos escritos de Bloch.

⁶ Disponível em: <<http://revista.festivaldoriorio.com.br/>>. Acesso em: 27/12/2013.

entrevista, o diretor italiano chega a comparar *Antes da revolução* (*Prima della rivoluzione*, 1964) com *Os sonhadores* (*The dreamers*, 2003), dois filmes seus que tratam do mesmo assunto de formas completamente diferentes (Prudenzi; Resegotti, 2006, p. 126-131). A definição dada por Ismail Xavier em *O cinema brasileiro moderno* mostra a riqueza de correntes e autores sob essa denominação (ele próprio precisou limitar o conceito de cinema moderno em função dos objetivos do livro citado):

Falar em cinema moderno remete a uma pluralidade de tendências, mas tomo aqui como baliza as experiências que podem, primeiro, ser referidas à formação do estilo moderno no sentido de André Bazin⁷ – este que envolve a referência a Renoir, a Welles e ao neorrealismo. E podem ser referidas, em segundo lugar, a Antonioni, Pasolini e Rossi, à *Nouvelle Vague* e Resnais, a Cassavetes e Gutierrez Alea, entre outras figuras de tal cinema em seu momento mais canônico. Falo, portanto, da sintonia e contemporaneidade do Cinema Novo e do Cinema Marginal com os debates da crítica e com os filmes dos realizadores que, tomando a prática do cinema como instância de reflexão e crítica, empenharam-se, em diferentes regiões do mundo, na criação de estilos originais que tensionaram e vitalizaram a cultura. (2001, p. 14-15)

A citação acima também ajuda a justificar a escolha de filmes do cinema internacional para compor o *corpus* da pesquisa. Não é possível falar de Cinema Novo sem relacioná-lo com o cinema mundial contemporâneo a ele. Da mesma forma, não me sentiria segura em partir direto para a esperança no cinema brasileiro sem antes me aprofundar no contexto mundial, nos antecedentes e nas influências externas. Sendo assim, desde o início a escolha por não focar no cinema brasileiro foi consciente, tendo em vista a limitação de tempo: preferi me aprofundar nos fundamentos. O embasamento teórico sobre o tema da esperança e das utopias é oferecido por uma maioria de autores europeus que, sendo considerados “mais canônicos”, acabam influenciando o pensamento em outros países. As mudanças ocorridas entre o moderno e o pós-moderno tiveram reflexo no mundo todo, mas sua origem se encontra no Ocidente “desenvolvido”. Claro que a modernidade não é nada homogênea. A parte dedicada a essas questões dá

⁷ “Diante do impacto de *Cidadão Kane* e do cinema norte-americano que o fim da II Guerra tornou disponíveis no mercado europeu, diante da revolução gerada pelo neorrealismo italiano, foi Bazin quem trouxe a mais rica formulação crítica capaz de esclarecer o significado das transformações então em andamento, numa criação que, no desdobramento, mostrou-se uma teoria do cinema moderno (...). Diante da tradição teórica das vanguardas de 1920 e da formulação clássica de André Malraux em 1940 (a arte do cinema começa com a decupagem da cena), foi Bazin quem subverteu de forma radical a questão da montagem e do ‘específico fílmico’, superando lugares-comuns sobre as relações entre o cinema e o teatro, criando um novo referencial de papel decisivo na formação dos jovens que, em 1959, lideraram a *Nouvelle Vague* (...).” (Xavier, 1991, p. 9)

uma ideia de como há uma distância enorme entre as diversas utopias modernas e as tentativas de realizá-las – ainda mais nos países periféricos. Apesar de todos os riscos das generalizações, acredito ser necessário estabelecer este panorama mais amplo. Os filmes de diversas nacionalidades ajudam a reconhecer algumas tendências mais gerais em suas narrativas. Posteriormente, com essa base, penso que será possível partir de um degrau acima, para considerar o cinema nacional contemporâneo e suas esperanças, levando em conta o passado do modernismo e da ditadura, o legado do Cinema Novo, as questões sociais e culturais próprias do Brasil.

Sobre o título escolhido para a parte “O desencanto da pós-modernidade”, é importante dar uma explicação. O termo de Max Weber “desencantamento do mundo” se refere à racionalização da vida que se deu na modernidade (Pierucci, 2003, p. 18) com a eliminação da magia (Pierucci, 2003, p. 29) e do encantamento (Pierucci, 2003, p. 33), uma racionalização que chegou, inclusive, às religiões (Pierucci, 2003, p. 71). A escolha pela palavra desencanto não faz referência ao termo de Weber,⁸ mas ao que Lyotard reconheceu como uma “espécie de decadência ou declínio na confiança que os ocidentais dos dois últimos séculos experimentavam no princípio do progresso geral da humanidade”⁹ (1987, p. 91). Como consequência, *As invasões bárbaras* (*Les invasions barbares*, Denys Arcand, 2003) é um filme citado em vários momentos da dissertação por ter como tema exatamente as decepções de um “socialista sensual” (como o protagonista se define em certo ponto) que se encontra à beira da morte e considera que sua vida não teve sentido, que tudo pelo que lutou terminou em fracasso. Assim, exemplifica um dos traços considerados característicos da pós-modernidade.

Aqui também é importante lembrar que “se a modernidade é complexa e paradoxal, a pós-modernidade o é igualmente”. O paradoxo que se destaca é que o pós-moderno “pretende acabar com o moderno, mas, ao romper com ele, reproduz a operação moderna por excelência: a ruptura”. A pergunta a seguir perpassa os textos de diversos estudiosos do tema: “Há continuidade ou ruptura com o modernismo e, se há, é positiva ou negativa?” (Compagnon, 2010, p. 108-109)

⁸ Pierucci, que dedica um livro a esmiuçar o conceito de Weber, explica que alguns autores brasileiros traduzem *Entzauberung der Welt* erroneamente como “desencanto do mundo”, o que traria um deslizamento de sentido (2003, p. 29).

⁹ O trecho maior de onde esta frase foi retirada está transcrito no início do capítulo “O proclamado fim das utopias” juntamente com o parágrafo correspondente da edição espanhola, que foi a versão utilizada de *Le Postmoderne expliqué aux enfants*.

Além disso, a pós-modernidade (assim como a modernidade) “não pode ser reportada a uma simples questão de periodização”, apesar de haver nos Estados Unidos “uma predisposição a julgar pós-moderno quase tudo o que se fez em literatura depois de T. S. Eliot, enquanto, na França, parece que não se percebeu o fim da modernidade nem se reagiu contra o modernismo antes da crise do petróleo” (Compagnon, 2010, p. 117). Dependendo dos critérios adotados, pode-se pinçar filósofos ou obras de arte pós-modernas em um contexto histórico considerado de modernidade e vice-versa. Sobre a literatura, por exemplo, Compagnon lembra haver muitos autores que, ao se debruçarem sobre o pós-moderno, “mencionam traços que não estavam ausentes no modernismo, como a indecisão do sentido, seu caráter indeterminável para o leitor”, e que também “a poesia teria sido sempre mais ou menos pós-moderna” (2010, p. 118). Essas questões são discutidas nos capítulos sobre a pós-modernidade, tendo Lyotard como guia principal, sendo escolhidos os pontos interessantes para o foco desta dissertação.

A parte seguinte, “A esperança no cinema contemporâneo”, pretende descobrir se algo da esperança utópica ainda sobrevive (considerando que a utopia para Bloch não era uma falácia, mas algo que poderia se concretizar). Claro que não com o determinismo e as certezas da modernidade, mas tentando acompanhar o raciocínio de Edgar Morin em seu artigo no livro com o sugestivo título *A decadência do futuro e a construção do presente*:

Não eliminaremos a infelicidade nem a morte, mas podemos aspirar ao progresso nas relações entre indivíduos, grupos, etnias, nações. O abandono do progresso assegurado por “Leis da História” não é o abandono de todo progresso, mas o reconhecimento de seu caráter frágil. A renúncia ao melhor dos mundos não é, absolutamente, a renúncia a um mundo melhor. (1993, p. 26)

O levantamento das propostas contemporâneas para um mundo melhor é acompanhado pela tentativa de reconhecê-las nos filmes. Os critérios de seleção destes surgiram da leitura de pensadores tão diferentes quanto Edgar Morin, Jacques Rancière e Luc Ferry. Todos eles (e muitos outros) continuam desconfortáveis com a situação atual. Porém os de esquerda parecem pisar em ovos, já que, após o passar do tempo, parece haver um sentimento geral de que a revolução teve sua chance e a perdeu. De uma forma ou de outra, deixam de lado o ideal de uma mudança radical, de uma solução geral (como foi próprio da

modernidade), e apontam para pequenas mudanças locais. Entre os autores pesquisados, Slavoj Žižek é um dos que consideram a necessidade de medidas mais extremas, porém ele assume que não oferece nenhuma proposta concreta, mas apenas levanta a questão de que o capitalismo não tem como continuar como está e que medidas paliativas não solucionarão nada (2012, p. 82). Portanto, na seleção dos filmes, foram escolhidos os que mostram propostas de pequenas mudanças, principalmente as relacionadas com o “outro”, que muitas vezes é causa de conflitos e intolerância. Um pano de fundo que está presente nas diversas tramas é o cotidiano (e isso será aprofundado na parte “A esperança no cinema contemporâneo”). Nesse sentido, a questão da paz como uma das esperanças mais caras à humanidade aparece como tema, substituindo a polaridade esquerda/direita do passado.

Dessa maneira, os filmes analisados são vistos como formas de expressão de pensamentos vigentes. Não se trata de um estudo de recepção; o objetivo não é descobrir se um filme alimentou as esperanças de algum espectador ou se levou alguém a uma ação concreta. Isso também fortalece a escolha pelo cinema internacional, já que fica implícito um maior número de exhibições, um público maior. Ou seja: de alguma forma há interesse nos assuntos tratados, as ideias de fundo acabam circulando pelas mais diversas culturas. Analisar como a esperança aparece no cinema é aprender um pouco mais sobre nós mesmos:

Como os filmes nos moldaram, e continuam diariamente a nos moldar, realmente não sabemos. Embora, sem dúvida, devamos nos fazer essa pergunta e não a ignorar, mesmo que a resposta esteja perdida em algum lugar na escuridão dentro de nós. Como qualquer experiência do mundo, o cinema nos faz ficar cara a cara com nós mesmos. Pensávamos que ele ficava fora de nós, mas, na realidade, ele se gruda a nós como pele. Supúnhamos que o cinema era mera diversão, mas ele é parte do que vestimos, de como nos comportamos, de nossas ideias, nossos desejos, nossos terrores. (Carrière, 2006, p. 195)

Dito de outro modo:

Com efeito, o filme tem sido para nós não apenas uma forma de sonhar, até quando falta horizonte às imposições da existência, mas um modo de penetração na imagem de nós mesmos, em nossas perplexidades, ainda quando nos parece difícil o reconhecimento de nossa própria face, entre tantas desfigurações históricas. (Arrigucci Jr., 2006, p. 9)

Assim, se Andrew divide as questões dos teóricos de cinema nas categorias de matéria-prima, métodos e técnicas, formas e modelos, objetivo e valor,¹⁰ este estudo pode ser enquadrado no último tipo, já que

“Objetivo e valor” do cinema é a categoria que se relaciona aos aspectos mais amplos da vida, pois aqui residem todas as perguntas que investigam o objetivo do cinema no universo do homem. Uma vez que a matéria-prima foi moldada por um processo, obtendo determinada forma significativa, que significa isso para a humanidade? (Andrew, 2002, p. 16)

Consequentemente, o recorte temporal utilizado para a seleção dos filmes tem relação com o próprio objeto. Por um lado, pelo motivo óbvio: se o que está sendo discutido são as esperanças da contemporaneidade, não faria sentido analisar filmes de outra época. Por outro lado, mesmo os filmes que não tratam da vida no século XXI – como é o caso de *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001) e os que fazem referência aos movimentos de 1968 como *Os sonhadores* (*The Dreamers*, Bernardo Bertolucci, 2003) e *Depois de maio* (*Après mai*, Olivier Assayas, 2012) – mas que servem para ilustrar algumas questões levantadas ao longo do texto, são produções dos anos 2000 em diante. Isso porque a própria forma de lidar com assuntos do passado está “contaminada” pela visão atual: acabam transparecendo algumas teorias referentes à modernidade e à pós-modernidade, essenciais para o aprofundamento no tema da esperança nos dias atuais. Também aqui um objetivo inicial do projeto de pesquisa acabou sendo descartado: o de fazer um inventário das esperanças no cinema (o que era inspirado, em dimensões bem mais modestas, no que foi realizado por Bloch em *O princípio esperança*). Logo isso se mostrou um desvio que demandaria muito esforço, tirando o fôlego de questões mais importantes. A listagem inicial de filmes que de alguma forma tematizavam a esperança, mesmo com a limitação temporal definida pelas últimas décadas, tinha cerca de 40 filmes (apesar de não haver a pretensão de catalogar toda a filmografia do período). Ela foi reduzida

¹⁰ “(...) considerando-se a teoria do cinema como um sistema, todas as perguntas e todas as perspectivas são inter-relacionadas.

Isso não significa, é claro, que todas as respostas dadas às perguntas serão iguais, ou que todos os teóricos terão a mesma perspectiva ou farão essencialmente as mesmas perguntas. O que realmente significa é que a teoria do cinema é um empreendimento lógico e que, ao mesmo tempo que precisamos notar a diferença de abordagem de qualquer teórico em particular, precisamos ser capazes de comparar e contrastar seus pontos de vista com os nossos e com os de outros teóricos.” (Andrew, 2002, p. 18)

inicialmente pela metade, até chegar à seleção definitiva. Esse dado ajuda a reforçar a relevância do tema, que até quantitativamente parece nos rondar.

A forma escolhida para inserção dos filmes no texto da dissertação segue o que Sarah Kofman reconheceu no artigo “Resumir, interpretar”. A autora analisa o estudo de Freud sobre *Gradiva*, de Jensen. Freud começa por resumir o romance, para facilitar a leitura dos que não lembram da história. Procurei seguir o mesmo caminho pois parti do princípio de que os filmes podem ser desconhecidos pelos leitores, o que dificultaria a compreensão da dissertação. Mas Kofman vai além do simples resumo ao afirmar que resumir é interpretar. É sempre uma ação tendenciosa: alguns detalhes são deixados de lado, enquanto outros são trazidos à luz de acordo com os objetivos de quem resume. Os trechos dos filmes que escolhi, assim, servem ao propósito de complementar e ilustrar as teorias apresentadas. (Kofman, 1991, p. 85-87)

Muitos dos filmes escolhidos são do circuito alternativo, de festivais, porque acabam sendo mais reflexivos e contestadores do que os mais comerciais. O termo é polêmico, já que por princípio todo o cinema é comercial, todo filme precisa de espectadores para cumprir sua função. Ismail Xavier explica melhor:

Quando, portanto, falo em estrutura do filme, a especificação de imagem e som *organizados de um certo modo* não é acidental. Na verdade, um elemento subjacente que organiza este livro é o problema da ficção cinematográfica tal como se consolidou a partir do cinema narrativo clássico, produto da indústria que, adaptando-se a novas demandas e às possibilidades franqueadas pelo avanço da técnica e pela retração da censura – ou, se se prefere, avanço da “dessublimação repressiva” (Marcuse) –, pouco mudou em sua estrutura e princípios entre 1916 e 1980. O filme de ficção estilo norte-americano, com flutuações e polêmicas, é ainda hoje o dado mais contundente da atenção do crítico, por força de seu papel nuclear na organização da indústria, por força de sua presença na sociedade. Eis, portanto, um elemento fundamental de referência aqui considerado: a existência de um cinema dominante, rigidamente codificado, e sua retórica de base – a “impressão de realidade”. (1983, p. 11)

O cinema “dominante” aparece na pesquisa, portanto, como contraponto. Uma hipótese a ser confirmada é a de que os filmes hollywoodianos muitas vezes tratam apenas das esperanças que servem para que os indivíduos cumpram sua função na sociedade. Essa faceta seria reconhecível em filmes que valorizam a meritocracia, a superação pessoal, o *american way of life*. Em um mundo extremamente competitivo, em que poucos conseguem chegar a altos escalões, histórias de sucesso pessoal dão a ilusão de que todos podem alcançar seus

sonhos. Não se trata porém de um plano arquitetado por forças ocultas, mas uma das possíveis respostas à necessidade de sentido para as ações rotineiras (trabalho, obrigações). Seria uma reafirmação do desejo de manter o *status quo*: apresentando a possibilidade de alcançar a felicidade através do consumo, do sucesso, do amor romântico ou de outras aspirações humanas. Os teóricos contemporâneos da comunicação não percebem mais os meios de comunicação de massa como aparelhos de imposição de ideologia usados para manipular indivíduos impotentes. Se por um lado o cinema é uma indústria voltada para o lucro, que oferece ao público o que ele gosta de consumir, por outro não deixa de ser também um produto cultural, que reflete os anseios da própria sociedade.

A comparação entre estes filmes e os mais alternativos também oferece subsídios para uma discussão antiga no cinema: relação entre forma, conteúdo, linguagem e ideologia. Bertolucci, por exemplo, comenta sua maneira de pensar nos anos 1960:

Naqueles anos, eu era muito dependente da França e achava que os filmes de Godard e de Truffaut eram muito mais políticos do que certos filmes italianos que se diziam políticos (...) porque – e estou repetindo coisas que eu dizia a mim mesmo naquela época, coisas talvez até um pouco cômicas hoje – eu achava que um filme revolucionário era um filme que recusava a linguagem e o tipo de histórias que, de algum modo, eram impostos pela sociedade em que se vivia. Um filme revolucionário tinha de recusar essas regras e buscar um estilo novo (...). (Bertolucci apud Prudenzi; Resegotti, 2006, p. 130)

Após a conclusão há o apêndice com uma cronologia. A ideia é ajudar a situar os autores mais citados em função dos momentos em que produziram seus escritos (com maior destaque para Ernst Bloch). A esperança tem uma história, é vista de formas diferentes de acordo com o contexto. Novamente a ideia não é fazer uma listagem exaustiva de acontecimentos, mas ressaltar alguns marcos temporais que podem ser úteis na construção de uma visão de conjunto.

Para finalizar esta introdução reafirmo a relevância de Bloch, já que ele é o guia escolhido:

Ernst Bloch é um pensador desconcertante. Não sabemos como classificá-lo. Diante de seus textos, ficamos sempre com a impressão de que ali se esconde um excepcional observador do mundo dos homens, que sabe transformar suas inquietações em prosa que recende a poesia. Na contramão de um discurso academicamente técnico e glorificador dos saberes ditos “científicos”, Bloch caminha quase solitário. O que fascina nele sempre é a vertigem que emana de seu pensamento e nos obriga a abandonar verdades perenes e buscar novos significados para isto que chamamos de existência. (Soares; Muñoz, 2010, p. 181)

Fica aqui o convite para experimentar um pouco dessa vertigem – e repensar a existência – através da conversa entre Bloch e os autores que tratam da esperança na contemporaneidade. Os acontecimentos dos últimos anos parecem ser uma resposta aos que consideram que os desejos de uma vida melhor hoje se concretizam no bem-estar material, no consumo, no sucesso pessoal, em objetivos egoístas. A Primavera Árabe, a resistência na Europa às medidas de austeridade (apresentadas como parte da solução para a crise econômica), os protestos do movimento *Occupy* iniciados em 2011 em diversos países, as manifestações na Turquia de 2013¹¹ e a onda de protestos no Brasil, a partir de junho do mesmo ano, não deixam de ser uma maneira de externar a insatisfação. Ainda é cedo para saber o resultado desses movimentos, também seria imprudente considerar as revoltas pontuais como prenúncios de uma revolução. Muito se especula sobre as motivações e são questionadas a ausência de uma ideologia, a negação de vínculos políticos, as reivindicações dispersas e sem uma unidade. Mesmo assim são fonte de desconforto para os que governam e os que desejam a manutenção do *status quo*. Também trazem indícios de uma esperança que, repetindo a citação de Morin, não está na construção do melhor dos mundos (como foi no passado), mas na construção de um mundo melhor.

¹¹ O projeto de construção de um centro comercial que destruiria o parque Gezi, uma das poucas áreas arborizadas no centro de Istambul, gerou uma manifestação popular de grandes proporções, que teve repercussão internacional.

2

As esperanças de um futuro conscientemente moldável

2.1

A dimensão utópico-religiosa da esperança

Rémy é um professor canadense que está morrendo de câncer. Ele não se relaciona bem com o filho, a filha está em alto-mar a trabalho e a única pessoa que o acompanha no hospital é a ex-mulher. O personagem do filme *As invasões bárbaras* (*Les invasions barbares*, Denys Arcand, 2003) tem vários momentos de reflexão e questiona o sentido de sua vida e suas antigas convicções, lamentando a ausência de um legado que poderia fazê-lo ser lembrado na posteridade. É possível reconhecer no discurso desse personagem sobre o fracasso dos ideais longínquos de juventude o que Rancière chamou de “melancolia de esquerda”¹² (2012b, p. 35). Os créditos iniciais do filme são apresentados enquanto a câmera acompanha uma religiosa que leva a comunhão aos católicos internados. Os corredores do hospital estão abarrotados de doentes em macas encostadas. O teto está em obras e os fios elétricos se confundem com os tubos de soro dos pacientes. A ênfase exagerada dada às carências do sistema de saúde serve como um elemento dramático, ajudando a construir o ambiente negativo e de falta de esperança inclusive no Estado de bem-estar social canadense (que é modelo de referência mundial). No filme, o caos do sistema público acaba se refletindo também na ação de irmã Constance: ela oferece a comunhão às pessoas erradas, pois é frequente que as informações sobre os pacientes estejam trocadas. E quando finalmente encontra um que deseja sua visita, o homem comunga

¹² O mesmo termo é usado por Walter Benjamin em 1930 em seu ensaio “Melancolia de esquerda: A propósito do novo livro de poemas de Erich Kästner” (1987, p. 73-77). A diferença entre o sentido do termo em Benjamin e em Rancière será aprofundada nos capítulos que tratam da pós-modernidade, pois ela é o cenário da “melancolia de esquerda” de Rancière. Apenas como um esclarecimento inicial, o filósofo alemão critica a poesia supostamente de esquerda que, para ele, diferente da de Brecht, não tem como levar ninguém à reflexão e à ação. Ao contrário, serve para que as “pessoas de alta renda, estes fantoches tristes e canhestos” reconciliem-se consigo mesmos (Benjamin, 1987, p. 77). Em suma, é uma crítica a uma esquerda superficial, considerada melancólica por ele, e sem real preocupação política. Já o pensador francês utiliza a mesma expressão quando se refere ao “pós-marxismo” dos dias atuais, com uma esquerda que se sente vencida pelo capitalismo com seu consumismo extremo e percebe que “todos os nossos desejos de subversão obedecem também à lei do mercado” (Rancière, 2012b, p. 35).

assistindo a uma partida de golfe na TV, sem a menor devoção. Alguns dos diálogos mais interessantes são exatamente entre a religiosa e o ateu Rémy, pois a visão otimista de quem tem fé e acredita em um bem maior e em um sentido para o sofrimento é confrontada com a desilusão e os comentários ácidos do protagonista.

Temas levantados no filme, como a “melancolia de esquerda” (no sentido de Rancière), a ausência de soluções definitivas para questões como saúde e desigualdade social, além da evasão das igrejas em certos países, têm uma relação direta com as esperanças de um passado não muito distante: são consequência de um processo que ocorreu na modernidade e definiu certas propostas e anseios do Ocidente. A desesperança como é apresentada em *As invasões bárbaras* só existe porque os personagens acreditavam, décadas antes, que o futuro poderia ser melhor, que seus ideais poderiam se tornar realidade e as injustiças seriam, no mínimo, diminuídas. Rémy faz parte de um grupo de intelectuais que passaram de jovens idealistas a adultos sem muita esperança no futuro. Essa mudança de perspectiva é emblemática na distinção entre modernidade e pós-modernidade. Enquanto a modernidade tem como característica a confiança racional nas capacidades humanas para a construção de um mundo melhor, o que é um terreno propício para muitas esperanças, a pós-modernidade é marcada pela incerteza gerada pela não realização dos vários projetos esboçados no passado.

Obviamente a esperança não é exclusiva da modernidade nem do Ocidente e tem uma riqueza de matizes que variam de acordo com cada sociedade ou grupo e, indo ao extremo do indivíduo, com as experiências de cada um. Isso fica bastante claro na obra de Ernst Bloch, *O princípio da esperança*, publicada em 1959. Resultado de um trabalho de duas décadas, seus três volumes compõem uma enciclopédia¹³ bastante rica e extensa que faz um inventário do que é portador de esperança nas mais diversas culturas e tempos. O filósofo alemão

¹³ O próprio Bloch chamou a obra de “enciclopédia da esperança” (2005, v. 1, p. 27). O termo é usado metaforicamente, já que é impossível reunir a totalidade dos saberes ou esgotar todas as manifestações da esperança. Também a estrutura dos volumes não chega a seguir a organização usual de enciclopédias e o método é bastante peculiar (o que pode ser percebido na divisão da obra em cinco partes em função das categorias de “sonhos de uma vida melhor”, explicada um pouco mais à frente neste capítulo). Paolo Rossi, por exemplo, classifica a obra, com má vontade, como “monumental e caótica” (2013, p. 7). Isso talvez porque, em sua visão otimista do século XXI, não haja muito espaço para refletir sobre as esperanças utópicas do passado ou paciência para tentar entender o ordenamento de Bloch. Resumindo bastante seu pensamento, Rossi reconhece avanços sociais na Itália e o estabelecimento da democracia cada vez em mais países e, apesar de afirmar que muito ainda deve ser feito, que há desigualdade no mundo, e que é preciso ter esperança no futuro, seu ponto de vista é o de que a situação atual é em certos aspectos melhor do que a do passado (2013, p. 86-91).

mostra a presença do conceito nas artes, em lendas, crenças, religiões e nos mais variados anseios humanos até a modernidade. A proposta declarada de realizar um trabalho enciclopédico sobre a esperança já traz em si a ideia de compêndio e uma tentativa de explorar o tema ao máximo possível, com o objetivo de reconhecê-lo nos mais diversos campos. Tudo isso serve ao autor, que vê como algo positivo a existência de tantas formas de esperança, o que seria um indicador de profundos anseios humanos por uma vida melhor. Para Bloch, como será explicado ao longo deste capítulo, a esperança utópica levaria à realização plena da humanidade, e é algo que está em potência em todos. Nada seria mais coerente com essa forma de pensar do que comprová-la através de um levantamento enciclopédico das manifestações da esperança. Apenas uma passada de olhos no detalhado sumário já dá a impressão de uma “constelação de esperanças”, como se o sonho por uma vida melhor sempre estivesse acompanhando a humanidade. Por mais que a ideia pareça extrema e que hipoteticamente algum povo distante possa ter vivido sem essa noção, o amplo leque apresentado por Bloch faz crer que ela é uma constante, apesar de ter características diferentes de cultura para cultura, em momentos históricos distintos. O autor corrobora essa impressão de que a esperança está sempre presente, pelo menos no “mundo conhecido” (inclusive, paradoxalmente, em situações de desespero):

Imaginar-se rumando para o melhor sucede, num primeiro momento, apenas interiormente. É um indicativo de quanta juventude reside no ser humano, quanta coisa há nele a esperar. Esse esperar não quer adormecer, por mais que tenha sido enterrado: nem mesmo no caso do desesperado ele tem os olhos fixados no nada. (...) Inclusive a esperança frustrada vagueia por aí atormentando,¹⁴ qual fantasma que não encontra o caminho de volta para o cemitério, e anda atrás de imagens refutadas. Ela não desaparece por si mesma, mas somente dando-se uma nova forma. (Bloch, 2005, v. 1, p. 194)

Para Bloch a esperança traz consigo um impulso interior, que é diretamente ligado aos sonhos acordados,¹⁵ também chamados por ele de sonhos diurnos.

¹⁴ O *Manifesto comunista* começa com a frase: “Um espectro ronda a Europa: o espectro do comunismo” (Lima, 2008, p. 135). Derrida considera, em conferência de 1993, que são os espectros de Marx que rondam a Europa (Derrida, 1994). Para Lima: “Um espectro percorre o mundo, é o espectro da utopia” (2008, p. 153). As afirmações de Derrida e Lima, parafraseando Marx, possuem clara relação com a esperança frustrada sendo vista por Bloch como um fantasma, vagando e pronta para reaparecer de outra forma. Essas questões serão aprofundadas mais adiante.

¹⁵ Bloch distingue os tipos de sonho: “O sonhar, de fato, não quer de forma alguma apontar permanentemente para a frente. O impulso que está por trás de modo algum se satisfaz só com o que se configura na imaginação. O próprio sonhar não busca o sonho pelo sonho, de modo a se alegrar apenas com imagens. Antes, no sonho acordado, a pessoa desfruta da imaginação de como

Assim, as esperanças jamais desaparecem por completo, mas se transformam: as esperanças frustradas e as que não geram uma realização plena¹⁶ acabam substituídas por outras ou até, paradoxalmente, sendo reafirmadas. Esse último seria o caso típico das revoluções que, de acordo com o autor, “realizam as esperanças mais antigas da humanidade” e “requerem a concretização sempre mais precisa do que se tem em mente com o reino da liberdade e com a viagem ainda não concluída em sua direção”. Apesar das dificuldades, a realização – possível, segundo ele – da utopia revolucionária traz um sonho que excede qualquer conquista intermediária e “um novo cume surge atrás daquele que acabou de ser escalado: assim, esse *plus ultra*¹⁷ não deixa a realização fraquejar, mas a aguça em direção ao seu propósito”. (Bloch, 2005, v. 1, p. 187)

O autor esclarece que o tema das cinco partes de sua obra são os sonhos de uma vida melhor, que divide em categorias: os pequenos sonhos acordados, os robustos, os claudicantes e passíveis de abuso, os inconstantes e os que apontam para o que “está por vir e é necessário”. A primeira parte (Relato) é referente “ao homem da rua e aos desejos sem regras”; a segunda (Fundamentação), que apoia e sustenta o restante, é a análise da consciência antecipatória (o que está oculto e “que-ainda-não-veio-a-ser”, que é “ainda-não-consciente”, mas que está latente); a terceira (Transição) mostra imagens idealizadas em um espelho embelezador que “frequentemente reflete apenas o que a classe dominante quer do desejo dos fracos, e como ela o quer”, denunciando o que seriam apenas as ilusões de uma

seria se algo viesse da mesma forma como foi sonhado, ou seja, se viesse a se tornar realidade.” (2005, v. 1, p. 185)

¹⁶ Sob o título “Os sonhos querem instigar”, Bloch oferece diversos exemplos de sonhos que acabam frustrados em sua realização: “Por quanto tempo o nosso interior impulsiona só para a frente? O desejar quer alguma coisa, não ocorre de um modo qualquer, raramente aflige sem razão. Porém, se ele se apressa em aterrissar, o impulso que nele opera consegue atingir seu alvo? Por algum tempo, num primeiro momento, talvez o impulso e qualquer apetite possam ser surpreendentemente saciados. Não há nada que deixe o saciado mais indiferente que um pedaço de pão e para o curioso não há nada mais ultrapassado que o jornal que acabou de ler. Contudo, nos bastidores, tudo se levanta outra vez. Começando com a fome, não há desejo arrefecido. E também as imagens pintadas diante dos olhos por um desejo que está se saciando às vezes pairam no ar como se não pudessem baixar até o chão. O desejo e a vontade voltados para eles continuam vivos, eles mesmos continuam vivos. Também os sonhos realizáveis, quando aterrissam em solo plano, nem sempre chegam inteiros: frequentemente, um resquício fica para trás. Ele é diáfano como o ar, como o vento. Todavia, é perceptível, é mais forte que a carne. Um homem espera pela moça, o quarto está cheio de inquietação carinhosa, a última luz do anoitecer está nele, aumentando a expectativa. Contudo, quando a esperada ultrapassa o limiar e tudo fica bem, tudo está aí, o próprio esperar não está mais presente, desapareceu. Ele nada mais tem a dizer e, ainda assim, levou algo consigo, algo que não repercute na alegria existente. A satisfação completa é rara, provavelmente nunca ocorreu. No sonho de algo, antes de regozijar-se o coração, tudo era melhor ou parecia ser.” (2005, v. 1, p. 177)

¹⁷ “Mais além”, em latim.

vida melhor (como na indústria do entretenimento); a quarta (Construção) desdobra-se em várias utopias planejadas ou projetadas (utopias das artes, da técnica, geográficas) e a quinta (Identidade) e última parte busca acolher as diversas imagens e modelos do que seria um ser humano pleno e sua verdadeira pátria. (Bloch, 2005, v. 1, p. 21-26)

Seria impossível em um espaço restrito como este oferecer um panorama à altura das considerações de Bloch. Portanto o enfoque será voltado principalmente à esperança utópica, concretizada no marxismo, e à esperança das religiões judaico-cristãs,¹⁸ por serem as que se relacionam mais diretamente ao estudo que se inicia. Apesar de este estudo ser sobre o cinema contemporâneo, e as esperanças da modernidade parecerem estar fora de contexto, elas são essenciais para uma compreensão de como a esperança se manifesta nos dias atuais.

Em um primeiro momento, essas duas formas de esperança podem parecer antagônicas, mas na verdade estão bastante entrelaçadas:

Convém sublinhar também o valor da dimensão utópico-religiosa no pensamento de Bloch, a qual se manifesta na importância que o autor atribui a certos conceitos da mística protestante e judaica, (...) à dimensão apocalíptico-escatológica do messianismo judeu e às correntes utópico-místicas das seitas cristãs dos séculos XV e XVI, (...) etc., etc. (Münster, 1993, p. 21)

O levantamento das esperanças feito por Bloch não poderia deixar de lado as raízes e implicações religiosas, já que uma enciclopédia sobre o tema deveria ser o mais completa possível. Porém, mais que isso:

Quando E. Bloch explicita a função utópica da consciência antecipadora em sua relação com as imagens do desejo e do “sonhar-para-adiante”, ele se dá igualmente conta da importância da dimensão (função) utópica na consciência religiosa para a qual a esperança escatológica, a esperança da redenção e da ressurreição constitui uma referência de primeira ordem. (Münster, 1993, p. 15)

Em um livro anterior de Bloch, *Geist der Utopie (Espírito da utopia)*, publicado em 1923 e sem tradução no Brasil, já aparece a definição de utopia em duas linhas. Uma delas é a da “realização progressiva da utopia marxiana da sociedade sem classes, que aposta na transformação da vida capitalista alienada em autodeterminação humana real, em autorrealização e em emancipação social

¹⁸ Como o objetivo aqui é dar um panorama da esperança religiosa como base para as reflexões posteriores, não será feito um levantamento exaustivo de como a esperança se apresenta nas diversas denominações cristãs nem as possíveis variações ao longo da história das religiões. A análise fica limitada aos aspectos que têm relação mais direta com a esperança utópica marxista.

individual” (Münster, 1997, p. 15). Bloch afirma que “o desejo de ver as coisas melhorarem não adormece”, e que às vezes os desejos acabam se realizando nos sonhos noturnos, apesar de a realização não ser “pura”, já que é próprio do sonho o simbolismo e a necessidade de interpretação¹⁹ (2005, v. 1, p. 79-82). Diferentes são as imagens de desejo do sonho diurno, já que ele “desenha no ar repetíveis vultos de livre escolha, e pode se entusiasmar e delirar, mas também ponderar e planejar”; também “pode proporcionar ideias que não pedem interpretação, e sim elaboração – ele constrói castelos de vento com as plantas já desenhadas e nem sempre meramente fictícias” (Bloch, 2005, v. 1, p. 88). Nisso consiste o “sonhar-para-adiante”: sonhar com algo que pode ser realizado. E o sonho diurno também se diferencia do noturno pelo fato de o sonhador ter poder, controle, sobre ele (quem sonha está “cheio de vida e anseios” e não entorpecido); também tem a possibilidade de se expandir (de não ser apenas para o “ego de quem devaneia”) e visar à melhoria do mundo; por fim, tende a ir até o fim (“ele mesmo provém da expansão de si mesmo e do mundo para a frente, é um querer-viver-melhor” e, dependendo do sonho, pode ser concretizado) (Bloch, 2005, v. 1, p. 89-100).

A outra linha é a escatológica, das religiões, voltada à expectativa apocalíptica do final dos tempos (Münster, 1997, p. 15). O teólogo protestante Jürgen Moltmann lembra que o cristianismo é “total e visceralmente escatologia”, que “o único e verdadeiro problema da teologia cristã (...) é o problema do futuro”, onde será possível encontrar o Outro (Deus), porque Jesus ressuscitou e prometeu seu “retorno universal e glorioso” (2005, p. 30). A esperança religiosa é vista por Bloch como uma das formas de “sonhar-para-adiante”, como uma das tantas provas da insatisfação humana, que busca construir um novo mundo, em sua concepção: a “pátria”. Ele não menospreza a esperança escatológica, aproveita do judaísmo a orientação para uma meta messiânica da história, e valoriza

¹⁹ Bloch cita Freud e Jung quando discorre sobre as pulsões, a libido e os sonhos. Porém, apesar de se aprofundar nisso e dedicar alguns capítulos de *O princípio esperança* a temas ligados à psicanálise, ressalta que o foco desta está nos sonhos noturnos e na repressão dos impulsos. Enquanto os sonhos noturnos têm uma ligação com o passado e manifestam desejos reprimidos e até temores, os diurnos são o local do “sonhar-para-adiante”. (Bloch, 2005, v. 1, p. 54-100)

“O que caracteriza, segundo Bloch, o sonho diurno (*Tagtraum*) é essa qualidade que exprime, como o sonho noturno, construções imaginárias, relacionadas com o cumprimento de um desejo, mas mantendo simultaneamente o eu. (...) Os sonhos diurnos são privados de todo envolvimento mitológico e simbólico, de todas as imagens estranhas e problemáticas que são o objeto da interrupção psicanalítica dos sonhos. Outra diferença importante: os sonhos diurnos são sempre orientados para o futuro, ao passo que os sonhos noturnos têm uma relação privilegiada com o passado, tendo a função de liberar as imagens de desejo comprimidas no subconsciente.” (Münster, 1993, p. 25)

principalmente as rupturas com a imagem teocrática de Javé. Ele interpreta Jó como sendo o “Prometeu hebraico” e defende o direito de rebelião (contestando o princípio posterior, cristão, de padecer). Critica o judaísmo por recusar a figura de Jesus como um símbolo de amor, fraternidade e como líder de uma revolução ética na Palestina durante a ocupação romana. Sua postura gera críticas vindas de todas as direções,²⁰ por cruzar as tradições religiosas do judaísmo e do cristianismo, além de ser pessoalmente marxista e ateu. (Münster, 1993, p. 64-66)

Mesmo sendo tão polêmico, o pensamento de Bloch não foi rejeitado e *O princípio esperança* se tornou referência obrigatória em escritos de cunho religioso sobre o mesmo tema, que valorizam a sua pesquisa histórica mas obviamente defendem a esperança escatológica contra o ateísmo e o marxismo. Apenas para dar um exemplo, Jürgen Moltmann, teólogo e autor da obra de referência *Teologia da esperança*, decidiu escrever seu livro após entrar em contato com o texto de Bloch. Ao ler a edição alemã durante as férias de 1960, Moltmann ficou fascinado e começou a se questionar: “Por que a teologia cristã deixou escapar e permitiu que lhe tirassem a esperança, que original e intrinsecamente é seu tema mais singular?”, “por onde anda hoje o espírito ativo, cristão-primitivo, da esperança?” (2005, p. 20-21). Bloch tocou fundo em um assunto que estava à margem das discussões e o trouxe de volta à pauta.²¹ O teólogo resume a questão de forma positiva:

Entretanto, estes dois movimentos – aquele ateísmo que quer livrar as pessoas da superstição e da idolatria e o messianismo que quer libertá-las de suas prisões externas e internas para a liberdade do reino de Deus vindouro – não precisam ser adversárias, mas podem cooperar mutuamente. Se nós, de acordo com Bloch, transcendemos historicamente “sem transcendência” para o futuro ou se fazemos “com transcendência”, como afirmo, é algo cujo resultado podemos deixar tranquilamente a cargo do futuro que nos aguarda. (Moltmann, 2005, p. 21)

Um conceito que precisa ser esclarecido, portanto, por estar intimamente relacionado à esperança, é o de utopia: a função utópica está presente tanto na

²⁰ Benjamin reprovou Bloch por sua tentativa de “alargar o horizonte do judaísmo através de elementos da cristologia” (Münster, 1993, p. 67).

²¹ No prefácio de *O princípio esperança*, Bloch reforça a incongruência que existe entre a patente presença da esperança na humanidade e o pífio estudo sobre o tema: “é bastante extensa *neste livro*, a tentativa de levar a filosofia até a esperança, um lugar do mundo tão habitado quanto as terras mais cultivadas e tão inexplorado quanto a Antártida” (2005, v. 1, p. 17).

esperança de Bloch, quanto na religiosa.²² No livro *Genealogia dialética da utopia*, Carlos Lima começa explicando que na origem da palavra cunhada por Thomas Morus houve um equívoco: a ideia de lugar nenhum ou não-lugar na verdade seria atopia. Já utopia etimologicamente é negação de lugar ou lugar-outro. Porém o “enunciado congelado persiste até o dia de hoje nos dicionários de filosofia, que sempre erraram, confiando no equivocado senso comum da tradição”. O autor faz um corte que “descongela o enunciado”, utilizando a lógica de pensadores como Aristóteles, Adorno e Hegel para justificar o uso do conceito como lugar-outro (*outopos*). Para Hegel, por exemplo, “a utopia é o lugar do ser da liberdade”, e Lima completa afirmando que é o lugar da negação: “desvio, cruzamento, descaminho, encruzilhada, excêntrico”, e “o que funda a utopia é o logos selvagem, a razão bárbara, o logos esquerdo, o logos descontínuo”. Para Ernst Bloch, “o filósofo da utopia”: a filosofia “é a insatisfação permanente, subversão permanente na busca do lugar-bom, do lugar-feliz, do eu-*topos* que condiciona a dimensão utópica”. (Lima, 2008, p. 15-16)

Se para o senso comum o conceito de utopia é bastante amplo: qualquer ideal de realização difícil ou impossível (Lima, 2008, p. 15), o recorte feito por Lima o limita, ao mesmo tempo que o reafirma e fortalece. A utopia não seria qualquer ideal inalcançável, mas aquele que busca transformar o mundo em um “lugar bom, o único lugar possível em que o homem deixará de ser humilhado, subjugado, abandonado, desprezível”²³ (Lima, 2008, p. 154). O autor esclarece que a utopia começou a ser “gestada” por Platão e Aristóteles, foi reinventada (e nomeada) por Thomas Morus, renovada por Rousseau e pelos posteriores socialistas utópicos.²⁴ O destaque maior é dado à utopia concreta de Marx.

A análise que Bloch faz das religiões judaico-cristãs traz o enfoque marxista, indissociável de sua visão de mundo. Exatamente pelo fato de a utopia concreta de Marx ser, para ele, o ápice, parece que todos os relatos vão preparando caminho para a esperança da ausência da luta de classes, da humanização socialista. O povo judeu, nômade no deserto, teria uma inocência

²² “O que é desejado utopicamente guia todos os movimentos libertários, e também todos os cristãos o conhecem a seu modo, com a consciência adormecida ou manifestando comoção, a partir dos trechos bíblicos messiânicos ou do êxodo.” (Bloch, 2005, v. 1, p. 18)

²³ Aqui Lima está parafraseando Marx.

²⁴ A saber: o socialismo utópico de Saint-Simon, Robert Owen e Charles Fourier. A “trindade do socialismo utópico” buscou “resolver o paradoxo do capitalismo, acreditando na possibilidade de criar um mundo sem miséria, que fosse o reino da liberdade e da felicidade”. (Lima, 2008, p. 111)

econômica, viveria um primeiro comunismo. Nessa época, Javé, desconhecedor da propriedade privada, seria o Deus dos pobres, dos “inimigos do bezerro de ouro”. Posteriormente, quando se instaura um “pré-capitalismo”, é invocado como inimigo dos expropriadores de camponeses da acumulação de capital (Bloch, 2006, v. 2, p. 52-53). A primeira comunidade cristã, dos apóstolos, seria construída de acordo com o comunismo de amor, sem propriedade privada. Cristo não prega a pobreza voluntária (a não ser aos opulentos, como o jovem rico) nem a resignação diante da opressão, mas a igualdade e o fim das privações (Bloch, 2006, v. 3, p. 344). Mesmo ao sublinhar essas questões, Bloch tem consciência de que seria um recorte tendencioso e de que a Bíblia não se reduz a isso nem é realmente uma prévia do comunismo de Marx, mas é inegável que seja portadora de uma semente da utopia social:

A Bíblia não detalhou qualquer utopia social, e certamente não se esgota nela nem concentra nela seu valor decisivo; pensar assim é superestimar²⁵ erroneamente a Bíblia, além de encará-la de forma superficial. O cristianismo não é apenas um clamor contra a privação, é um clamor contra a morte e o vazio, engajando o Filho do Homem contra ambos. Contudo, ainda que não traga utopia social detalhada, a Bíblia não deixa de apontar, da maneira mais veemente, na negação e na afirmação, para esse êxodo e esse reino. (2006, v. 2, p. 57)

O processo de escrutínio da esperança bíblica começa para Bloch pela figura de Moisés: o mais antigo guia de um povo que se livra da servidão e, cronologicamente, o primeiro fundador com um perfil nítido (e que permaneceu humano). Sua primeira ação “é matar a pancadas um supervisor de trabalhos forçados”.²⁶ O sofrimento e a indignação estão na origem de tudo assim que, de antemão, fazem da fé um caminho para a liberdade”. Como “na escritura houve um acúmulo de tudo o que oprime o homem e que o leva a se curvar”, Bloch vai fazendo uma conexão entre esperança e opressão. Com o povo judeu, escravizado no Egito, em uma situação que vai ficando cada vez mais insuportável, começa a ganhar destaque a figura de um líder de feições revolucionário-nacionalistas.

²⁵ Vale ressaltar a palavra “superestimar”, que mostra claramente que, para Bloch, a utopia social tem mais valor do que as propostas bíblicas de salvação da humanidade.

²⁶ Moisés, da tribo de Levi, foi adotado pela filha do faraó egípcio. “Certo dia, sendo Moisés já adulto, foi ao lugar onde estavam os seus irmãos hebreus e descobriu como era pesado o trabalho que realizavam. Viu também um egípcio espancar um dos hebreus. Correu o olhar por todos os lados e, não vendo ninguém, matou o egípcio e o escondeu na areia.” Depois disso fugiu do Egito, até o dia em que Deus aparece na sarça ardente e o manda de volta, para libertar os hebreus. (Êxodo 2-3)

Apesar de liderar o povo pelo deserto, Moisés vislumbra a terra santa mas morre sem guiar o povo até a sua conquista. (Deuteronômio 34:4)

Moisés seria o protótipo do Messias por ter sido chamado por Javé para libertar seu povo no Egito e guiá-lo durante o êxodo, no deserto. Sua intervenção modificou o conteúdo da salvação que, diferente das religiões pagãs, passa a ser um alvo prometido, que precisa ser conquistado: a terra santa. Moisés não proclama o Deus da criação, de um mundo apresentado como bom e já pronto, mas o Deus *spes* (da esperança), da promessa (diferente do Deus severo, pagão, cultuado pelos israelitas em Canaã). O Deus de Moisés não é estático como os deuses pagãos precedentes. Ele acompanha seus escolhidos nas provações e mostra o caminho: “o exílio conferiu ao Deus *spes* o brilho mais doloroso possível, pelo fato de o próprio Javé, pelo visto, ter ido parar no exílio junto com seu povo”. (Bloch, 2006, v. 3, p. 313-321)

Bloch cita a passagem do profeta Isaías que embasou todas as utopias cristãs, prenunciando o futuro: “Nação contra nação não brandirá mais espada, não se aprenderá mais a guerra. Ficará cada qual sob sua vinha e sua figueira – ninguém os perturbará (Isaías 2:3 e ss.; Miqueias 4:3 e ss.)”. Porém faz uma ressalva: é preciso indagar se o conceito de futuro e, conseqüentemente, de tempo dos profetas de Israel antigo se coaduna com o desenvolvido desde Agostinho.²⁷ A experiência do tempo sofreu muitas transformações, mas mesmo assim “o conteúdo do futuro intencionado pela Bíblia permaneceu inteligível para todas as utopias sociais: Israel tornou-se a pobreza como tal, e Sião, a utopia”.²⁸ (2006, v. 2, p. 54)

Anos depois, quando os hebreus já haviam chegado à terra santa, a inquietação política entre o povo volta a crescer na época da ocupação romana (não tanto para os ricos, que inclusive viam na ocupação estrangeira uma

²⁷ Nas grandes civilizações do Oriente e do Mediterrâneo havia a noção de tempo cíclico. “O mundo em que o cristianismo se propagou estava tomado pelo sentimento de sua irremediável decadência e os homens tinham a convicção de que viviam o fim de um ciclo.” Os cristãos daquela época acreditavam que o fim do mundo estava próximo. Por isso houve tantas conversões, já que o cristianismo oferecia uma resposta a essa ameaça com a salvação pessoal. Porém essa noção trouxe uma mudança essencial: o protagonista do drama cósmico não era mais o mundo, mas o homem. Enquanto o tempo circular dos pagãos era infinito e impessoal, o tempo cristão era finito e pessoal. Santo Agostinho refutou a ideia de ciclos: “Somente uma vez Cristo morreu por nossos pecados, ressuscitou entre os mortos e não morrerá mais.” (Paz, 1984, p. 28-32)

A ideia é corroborada no *Dicionário crítico de teologia*, com um recuo temporal maior (para antes da vinda de Jesus): “A concepção cíclica do tempo que predomina no paganismo, a experiência de Israel substitui com efeito a concepção linear do tempo ordenado em uma história; nessa história Deus se manifesta como Senhor do futuro, e destina o homem a um futuro – o nome mesmo de Javé, tal como é revelado em Ex 3, 14 [Eu sou aquele que é], já constitui a garantia de um futuro.” (Lacoste, 2004, p. 644)

²⁸ Israel seria o local da privação, enquanto Sião é o “monte do templo do Senhor” para onde “acorrerão os povos nos últimos dias”. (Miqueias 4:1)

segurança contra camponeses desesperados e lutadores patrióticos). Segundo Bloch, “naquele tempo, havia espaço mais que suficiente para mensagens, para revoluções sociais, revoluções nacionais: a virada parecia iminente”, em suma, havia espaço para a vinda de Jesus (2006, v. 2, p. 55). O filósofo utiliza muitos argumentos para provar a existência histórica de Cristo, entre eles características muitas vezes desconcertantes demais para que fosse uma invenção (um Messias tímido, por exemplo, como era Jesus, não faria sentido). Diz de Cristo que “ele não empossou o ser humano existente, mas a utopia de um humano possível, cujos cerne e fraternidade escatológica ele viveu exemplarmente”; que “um ser humano atuou aí de modo simplesmente bom; isso nunca havia ocorrido”. Com a tendência sempre na direção dos pobres e dos desprezados, e uma revolta contra todos os que afligem “os seus”, Jesus “decreta o fim de todos os tipos de sofrimento, e o faz na Terra, como alguém a quem foram confiadas todas as coisas para a mudança: ‘Pois meu jugo é suave e meu peso é leve’” (2006, v. 3, p. 344). Bloch afirma que a promessa de Cristo é a de um reino de amor tanto terrestre quanto supraterebre²⁹ (em suma, de felicidade durante a vida, e não apenas no “céu”, como muitas vezes é interpretado) e explica que a questão entre “este mundo” – do sofrimento – e “aquele mundo” – a terra utópica – não é geográfica como “o aqui” em oposição ao “além”, mas “separação cronológica subsequente no mesmo cenário aqui existente”: “aquele mundo” é a terra utópica, com o seu próprio céu utópico acima dela³⁰ (2006, v. 2, p. 55). Vale lembrar que é uma interpretação de um marxista que leva em conta a cultura da época e considera as religiões uma fantasia. São análises históricas importantes (feitas entre 1938 e 1959), que ajudam a desenhar o quadro das esperanças utópicas. Bem diferente é a interpretação cristã dos mesmos eventos e personagens, que gerou grandes transformações por onde quer que a “boa nova” tenha se espalhado.

Já no Antigo Testamento há 146 passagens que descrevem a esperança, com sentidos que variam entre “esticar-se em direção a”, “ansiar (por)”, “esperar (por)”, “aguardar”. Em algo como a metade das ocorrências, o conceito aparece no sentido secular. Nesses casos a esperança é vista como uma expectativa por algum objeto do futuro, uma combinação de certeza e tensão. Porém em muitas

²⁹ “Jesus nunca declarou: ‘Meu reino não é deste mundo’; essa passagem foi intercalada por João (João 18:36).” (Bloch, 2006, v. 2 p. 55)

³⁰ Bloch justifica essa conclusão analisando o sentido dos termos “este mundo” e “aquele mundo” no tempo de Jesus.

passagens a esperança secular se descreve como sendo fútil. Já a esperança em Deus, apesar de ter os mesmos sentidos, é essencialmente diferente no seu conteúdo, base e efeitos: as pessoas esperam por Javé (é o objeto da esperança na maioria dos casos), pela Sua palavra de perdão, pelo Seu braço, pela Sua salvação. “Através da confiança e da humildade, a esperança fica sendo uma espera paciente e perseverante que pode suportar a ansiedade”. “O esperar em Deus realmente torna os homens ‘quietos’, mas não inativos”: ajuda a vencer as tentações e a agir para caminhar em direção ao futuro esperado. Também havia, no judaísmo, uma variedade de expectativas quanto à vinda do Messias e à restauração do reino de Israel que só terminaram em decepção (até a vinda “real” do Messias, Cristo) pois “o reino de Deus não poderia chegar antes de Israel ser completamente obediente à Lei”, o que é, inclusive uma condição bastante difícil de ser confirmada.³¹

No Novo Testamento, a esperança toma outros contornos, já que “na Pessoa do Redentor, o dia mundial da salvação irrompeu como o grande ‘hoje’ de Deus. Aquilo que antes era futuro agora se tornou presente”. Os três elementos fundamentais da vida cristã são a fé, a esperança e a caridade, e nenhum deles pode existir sem os demais: não pode haver esperança sem a fé em Cristo. O conteúdo da esperança nunca é egocêntrico, mas cristocêntrico ou teocêntrico. Ela não depende das boas obras (da lei) mas da ação de Deus em Jesus Cristo, que morreu por todos, depois ressuscitou e, ao subir aos céus, deixou em seu lugar o Espírito Santo, que habita nos crentes e garante a ressurreição deles (se forem fiéis) após o juízo final.³²

A figura de Cristo é interpretada, nos antigos sarcófagos, sobretudo através de duas imagens: a do filósofo e a do pastor. (...) O filósofo era antes aquele que sabia ensinar a arte essencial: a arte de ser retamente homem, a arte de viver e de morrer.³³ (...) [Cristo] indica ainda o caminho para além da morte; só quem tem a possibilidade de fazer isto é um verdadeiro mestre de vida. O mesmo se torna

³¹ Verbete “esperança” no *Dicionário Internacional de Teologia do Novo Testamento*, p. 705-708.

³² Verbete “esperança” no *Dicionário Internacional de Teologia do Novo Testamento*, p. 708-711.

³³ A mesma ideia se encontra em Ferry: “a filosofia se aproximava das religiões por sua finalidade (a busca da vida boa), ao mesmo tempo que se distinguia delas fundamentalmente pelos caminhos escolhidos (aceitação da finitude humana e a vontade de se libertar dela com os meios disponíveis, sem recorrer a Deus ou à fé).” E continua afirmando que “a filosofia tem como objetivo ‘ensinar a viver’, ‘vencer os medos’ tanto quanto possível, ou, pelo menos ‘ir levando’”. (2012, p. 250)

E igualmente Herbert Marcuse destaca que as três questões de Kant: “Que posso conhecer?”, “Que devo fazer?”, “Que me é permitido esperar?” e as tentativas feitas para resolvê-las constituem o cerne da filosofia. Münster sublinha que “as tentativas de E. Bloch visam a uma resposta adequada à terceira questão kantiana” (Münster, 1993, p. 11).

visível na imagem do pastor. (...) O verdadeiro pastor é Aquele que conhece também o caminho que passa pelo vale da morte; Aquele que, mesmo na estrada da derradeira solidão, onde ninguém me pode acompanhar, caminha comigo servindo-me de guia ao atravessá-la: Ele mesmo percorreu esta estrada, desceu ao reino da morte, venceu-a e voltou para nos acompanhar a nós agora e nos dar a certeza de que, juntamente com Ele, acha-se uma passagem. A certeza de que existe Aquele que, mesmo na morte, me acompanha e com o seu “bastão e o seu cajado me conforta”, de modo que “não devo temer nenhum mal” (cf. Sal 23[22]:4): esta era a nova “esperança” que surgia na vida dos crentes. (Bento XVI, 2007, §6)

Dessa forma, apesar de o objeto da esperança neotestamentária ser “invisível”, há a certeza incondicional, pois ela é uma expectativa confiante e segura de ações divinas salvíficas. Jesus, na figura de filósofo e pastor, ensina o caminho da vida e da morte. O cristão deve “vigiar e orar”, lutar pela santidade, pela pureza pessoal, “sem a qual ninguém poderá ver a Deus”, mas é um “aguardar com grande alegria”.³⁴

Para os cristãos, a esperança é uma das três virtudes teologais, junto com a fé e a caridade. As virtudes³⁵ humanas (temperança, justiça, fortaleza, por exemplo) segundo o *Catecismo da Igreja Católica*, regulam os atos, ordenam as paixões e guiam o procedimento segundo a razão e a fé; “conferem facilidade, domínio e alegria para se levar uma vida moralmente boa”.³⁶ Essas virtudes humanas, que levam a “praticar o bem”, estariam apoiadas nas virtudes teologais, infundidas na alma por Deus, no batismo, para que as pessoas possam merecer a vida eterna, ou seja: sem fé, esperança e caridade é impossível fazer o bem e, conseqüentemente, salvar a própria alma.³⁷ Na encíclica *Spe salvi*, há a definição de fé que “entrelaça estreitamente esta virtude com a esperança” (Bento XVI, 2007, §7):

Tomás de Aquino, servindo-se da terminologia da tradição filosófica em que se encontra, explica: a fé é um “habitus”, ou seja, uma predisposição constante do espírito, em virtude do qual a vida eterna tem início em nós e a razão é levada a consentir naquilo que não vê. (...) A fé não é só uma inclinação da pessoa para realidades que hão-de vir, mas estão ainda totalmente ausentes; ela dá-nos algo. Dá-nos já agora algo da realidade esperada, e esta realidade presente constitui para nós uma “prova” das coisas que ainda não se veem. Ela atrai o futuro para dentro do presente, de modo que aquele já não é o puro “ainda-não”. O fato de este futuro

³⁴ Verbo “esperança” no *Dicionário Internacional de Teologia do Novo Testamento*, p. 708-711.

³⁵ Termo correspondente a “qualidade humana”, também empregado por Bloch (2006, v. 3, p. 457).

³⁶ *Catecismo da Igreja Católica* online, §1804. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/catechism_po/index_new/p3s1cap1_1699-1876_po.html>. Acesso em: 30/6/2013.

³⁷ *Catecismo da Igreja Católica* online, §1803-1813. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/catechism_po/index_new/p3s1cap1_1699-1876_po.html>. Acesso em: 30/6/2013.

existir, muda o presente; o presente é tocado pela realidade futura, e assim as coisas futuras derramam-se naquelas presentes e as presentes nas futuras. (Bento XVI, 2007, §7)

O termo “ainda-não” salta aos olhos, por ressoar também nos escritos de Bloch sob a forma do “ainda-não-consciente”, “ainda-não-ser”. A fé traria a tranquilidade aos crentes de que a esperança do futuro não é vã, que a vida eterna é uma certeza, fazendo com que o futuro não seja um “ainda-não”, mas se torne presente. Bloch elabora uma “filosofia materialista do futuro cujo âmago é uma ontologia do ainda-não-ser”, que se baseia “na teoria das potencialidades imanentes ao SER que ainda não foram exteriorizadas, mas que constituem uma força dinâmica que projeta necessariamente o ente para o futuro” (Münster, 1993, p. 14). Enquanto a fé é uma certeza, o “ainda-não-consciente” é uma possibilidade que pode se concretizar ou não:

É necessário, todavia, constatar que Bloch define a categoria “possibilidade” como uma “determinação parcial”, o que implica o seguinte: se as condições objetivas do nascimento e do desdobramento das possibilidades não estiverem reunidas, não preexistirem, não poderão manifestar-se. Assim, o campo das virtualidades e das possibilidades pode ser limitado. Pode até mesmo ser negativo, em certas condições históricas, por exemplo na hipótese de que o princípio “devorante” da negatividade, com sua presença totalizadora, aniquile todas as determinações utópicas parciais existentes. (Münster, 1993, p. 28)

A esperança cristã é posta no futuro, escatológica, mas se atualiza no presente através da fé. A esperança utópica de Bloch também é posta no futuro, mas não no final dos tempos: a utopia não é um estado duradouro, apesar de “o agora” não ser “o que deve ser”, “tampouco deve haver um sonhar que se arrasta infinitamente, em que o desfrute presente é dificultado, ou até se foge dele” (2005, v. 1, p. 307). A utopia concreta tinha em si a pretensão de ser realizada, a possibilidade (mas não a certeza).

Vê-se aí o ponto de distância abissal entre o quadro apresentado por Bloch e a interpretação cristã.³⁸ Para ele, a realização total da humanidade está no

³⁸ Para ficar registrado o caminho contrário do percorrido até então, segue uma consideração religiosa sobre a esperança secular (que cita Bloch como autor emblemático): “A secularização moderna da esperança acompanhou-se, em parte, por um desaparecimento da ideia de beatitude. Em Fichte ainda e em Hegel era possível ter a linguagem da beatitude para exprimir uma experiência filosófica que punha em jogo o Absoluto. Mas quando se trata de dar uma esperança a homens que não são comovidos por nenhuma promessa divina, é uma felicidade vivida à sombra da morte que a filosofia lhes prometerá. As escatologias ateias e secularizadas podem certamente apelar para a esperança (Exemplo chave: Bloch 1954-1955). (...) Porém tropeçam na morte como

socialismo, ainda na vida terrena, o que é uma utopia concreta por antecipar um real possível.³⁹ No catolicismo,⁴⁰ a satisfação das necessidades materiais não é o objetivo principal, as privações não são um mal em si, mas podem ajudar na própria salvação pessoal, na expiação pelos pecados e purificação. Nesse sentido, as bem-aventuranças se apresentam em contradição com o “logos selvagem e a razão bárbara” da utopia concreta.⁴¹

As bem-aventuranças estão no coração da pregação de Jesus. O seu anúncio retorna as promessas feitas ao povo eleito, desde Abraão. A pregação de Jesus completava-as, ordenando-as, não já somente à felicidade resultante da posse duma terra, mas ao Reino dos céus:

“Bem-aventurados os pobres em espírito, porque deles é o Reino dos céus.

Bem-aventurados os que choram, porque serão consolados.

Bem-aventurados os mansos, porque possuirão a terra.

Bem-aventurados os que têm fome e sede de justiça, porque serão saciados. (...)

Bem-aventurados os que promovem a paz, porque serão chamados filhos de Deus.

Bem-aventurados os que sofrem perseguição por amor da justiça, porque deles é o Reino dos céus.

Bem-aventurados sereis, quando, por minha causa, vos insultarem, vos perseguirem e, mentindo, disserem todo o mal de vós. Alegrai-vos e exultai, pois é grande nos céus a vossa recompensa” (Mt 5, 3-12).⁴²

A esperança cristã das bem-aventuranças vincula o padecimento terrestre, a mansidão, a promoção da paz, a perseguição, à recompensa eterna.⁴³ O mesmo

no impensável, que só podem calar ou trivializar; e a esperança que suscitam é, de fato, desesperança.” (Verbete “esperança” no *Dicionário crítico de teologia*, p. 646)

³⁹ Bloch critica o *wishful thinking* dos “utópicos fanfarrões”, que leva a desacreditar “as utopias desde tempos remotos, tanto no nível da prática política quanto em toda restante manifestação de coisas desejáveis, como se toda e qualquer utopia fosse abstrata” (2005, v. 1, p. 144).

⁴⁰ Aqui foi usada a referência ao catolicismo, já que em certas profissões protestantes a riqueza e o bem-estar são sinal de predestinação (Weber, 2004, p. 118).

⁴¹ Enquanto Paulo afirma “Eu, Paulo, prisioneiro pelo nome de Cristo, quero falar-vos das tribulações que suporto cada dia, para que, inflamados no amor de Deus, comigo louveis o Senhor, porque é eterna a sua misericórdia” (Bento XVI, 2007, §37), “(...) Bloch interpreta Jó, que acusa Deus por ter imposto tantos sofrimentos e injustiças, como sendo um ‘Prometeu hebraico’ defendendo energicamente o direito e a rebelião, contestando assim o princípio ou o mandamento de padecer, que figura no centro da doutrina teológica do Apóstolo Paulo” (Münster, 1993, p. 65).

⁴² Catecismo da Igreja Católica online, §1716. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/catechism_po/index_new/p3s1cap1_1699-1876_po.html>. Acesso em: 30/6/2013.

⁴³ A doutrina sobre o padecimento é explicada da seguinte forma: “Tal como o agir, também o sofrimento faz parte da existência humana. Este deriva, por um lado, da nossa finitude e, por outro, do volume de culpa que se acumulou ao longo da história e, mesmo atualmente, cresce de modo irremediável. Certamente é preciso fazer todo o possível para diminuir o sofrimento: impedir, na medida do possível, o sofrimento dos inocentes; amenizar as dores; ajudar a superar os sofrimentos psíquicos. Todos estes são deveres tanto da justiça como da caridade, que se inserem nas exigências fundamentais da existência cristã e de cada vida verdadeiramente humana. (...) Devemos – é verdade – fazer tudo por superar o sofrimento, mas eliminá-lo completamente do mundo não entra nas nossas possibilidades, simplesmente porque não podemos desfazer-nos da nossa finitude e porque nenhum de nós é capaz de eliminar o poder do mal, da culpa que – como constatamos – é fonte contínua de sofrimento. Isto só Deus o poderia fazer: só um Deus que pessoalmente entra na história fazendo-Se homem e sofre nela.” (Bento XVI, 2007, §36)

aparece na oração católica “Salve-Rainha”,⁴⁴ que compara o presente a um vale de lágrimas e a um desterro, define a humanidade como “os degredados filhos de Eva” e vincula a esperança na salvação eterna à intercessão de Maria, “advogada nossa”. A importância não está mais na terra prometida, questão central da promessa de Javé ao povo de Israel. Assim como no marxismo, o foco está no povo que sofre, e não nos poderosos. Na encíclica *Spe salvi*, Bento XVI comenta como a vida eterna é um conceito que gera confusão: “vida” é algo conhecido e que não queremos perder, porém a vida “frequentemente nos reserva mais canseiras que satisfações, de tal maneira que se por um lado a desejamos, por outro não a queremos”; e “eterno” traz a ideia do interminável, o que amedronta (2007, §12).

Mario Quintana, no poema “Da inquieta esperança” toca no assunto com humor, acreditando que o sonho utópico do céu poderia ser melhor do que a sua realização:

Bem sabes Tu, Senhor, que o bem melhor é aquele
Que não passa, talvez, de um desejo ilusório.
Nunca me dêes o Céu... quero é sonhar com ele
Na inquietação feliz do Purgatório...

(2006, p. 212)

A solução para ver o conceito de forma positiva, segundo o pontífice, seria:

procurar sair, com o pensamento, da temporalidade de que somos prisioneiros e, de alguma forma, conjecturar que a eternidade não seja uma sucessão contínua de dias do calendário,⁴⁵ mas algo parecido com o instante repleto de satisfação, onde a totalidade nos abraça e nós abraçamos a totalidade. Seria o instante de mergulhar no oceano do amor infinito, no qual o tempo – o antes e o depois – já não existe. Podemos somente procurar pensar que este instante é a vida em sentido pleno, um incessante mergulhar na vastidão do ser, ao mesmo tempo que ficamos simplesmente inundados pela alegria. Assim o exprime Jesus, no Evangelho de João: “Eu hei-de ver-vos de novo; e o vosso coração alegrar-se-á e ninguém vos poderá tirar a vossa alegria” (16:22). Devemos olhar neste sentido, se quisermos entender o que visa a esperança cristã, o que esperamos da fé, do nosso estar com Cristo. (Bento XVI, 2007, §12)

⁴⁴ Compêndio do Catecismo da Igreja Católica online, “Apêndice: Orações comuns”. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/compendium_ccc/documents/archive_2005_compendium-ccc_po.html>. Acesso em: 3/1/2014.

⁴⁵ A temporalidade à qual Bento XVI se refere é característica da modernidade e, segundo Paz, é consequência do cristianismo e o fim do conceito de tempo cíclico.

Enquanto a esperança cristã é posta no reino dos céus, na vida eterna, concretizada inicialmente na morte de cada um e, depois, no final dos tempos, a esperança utópica se concretiza em transformar o mundo em “pátria” (*Heimat*).⁴⁶

Um sentido similar pode ser encontrado no poema “Cidade prevista”, de Drummond, que conclama outros poetas a que cantem um mundo que ele deseja mas que não chegará a presenciar. É a utopia de uma pátria sem fronteiras, com liberdade (sem leis, regulamentos, quartéis), “sem ouro”. Apesar de tratar do futuro do país, o último verso amplia as possibilidades ao concluir com “o país de todo homem”:

Guardei-me para a epopeia
que jamais escreverei.
Poetas de Minas Gerais
e bardos do Alto Araguaia,
vagos cantores tupis,
recolhei meu pobre acervo,
alongai meu sentimento.
O que eu escrevi não conta.
O que desejei é tudo.
(...)
Cantai esse verso puro,
que se ouvirá do Amazonas,
na choça do sertanejo
e no subúrbio carioca,
no mato, na vila X,
no colégio, na oficina,
território de homens livres
que será nosso país
e será pátria de todos.
Irmãos, cantai esse mundo
que não verei mas virá

⁴⁶ “(...) se se puder afirmar que um fôlego na filosofia política moderna intentou, *prima facie*, de maneira crítico-realista, pensar as circunstâncias de consolidação de um lugar, solo, ou ‘pátria’, determinado por um móbil utópico, não se pode inferir que esse móbil teve nele sua origem. Esteve latente na história da filosofia, mas somente na superfície permaneceu eufemicamente *en passant*, uma vez que constituiu e constitui um impulso, uma causação, um ‘princípio’ movente das aspirações teóricas dos pensadores sociais. A filosofia de Ernst Bloch é a tentativa de arrancar e enunciar essa raiz motriz do terreno do pensamento ocidental, ressignificando-a positivamente à luz do marxismo. Campanella, quando da descrição dos cidadãos do sol, afirma: ‘mal se pode imaginar a imensidade do amor que aquele povo nutre pela pátria’. É especialmente com referência a essa ‘pátria’ (*Heimat*) enquanto lugar-conceito que a utopia revisitada de Ernst Bloch manifesta-se no marxismo do século XX.” (Apolinário, 2008, p. 44)

Bloch menciona *A cidade do Sol*, livro de Campanella, no capítulo sobre as utopias sociais, que são “esboços de uma vida melhor” juntamente com as utopias técnicas, as arquitetônicas e as geográficas. Como em outros temas de *O princípio esperança*, o filósofo alemão discorre sobre um número considerável de utopias sociais (são mais de 20) como o Estado de Platão, a Cidade de Deus de Santo Agostinho, as utopias de Fourier e Saint-Simon. Ele compara diretamente a utopia da ordem social da Cidade do Sol com a utopia da liberdade social de Thomas Morus. Todas seriam esboços, já que a “pátria” definitiva só poderia advir do marxismo. (Bloch, 2006, v. 2, p. 77; 174)

um dia, dentro em mil anos,
talvez mais... não tenho pressa.
Um mundo enfim ordenado,
uma pátria sem fronteiras,
sem leis e regulamentos,
uma terra sem bandeiras,
sem igrejas nem quartéis,
sem dor, sem febre, sem ouro,
um jeito só de viver,
mas nesse jeito a variedade,
a multiplicidade toda
que há dentro de cada um.
(...)
Esse país não é meu
nem vosso ainda, poetas.
Mas ele será um dia
o país de todo homem.

(Andrade, 1987, p. 161-162)

Bloch considera a transformação do mundo em pátria um trabalho de todos, algo já anunciado por Marx:

(...) a totalidade das *Onze teses* [de Marx sobre Feuerbach] anuncia: a humanidade, socializada, aliada a uma natureza mediada por ela, significa a reconstrução do mundo como pátria ou lar. (Bloch, 2005, v. 1, p. 282)

Em nota de rodapé referente ao trecho acima é acrescentada a tradução francesa, que define lar como o lugar da identidade consigo mesmo e com as coisas:⁴⁷ onde os seres humanos, emancipados, irão chegar à plenitude da humanidade. Não é por acaso que o último parágrafo de *O princípio esperança* termina assim:

(...) a raiz da história é o ser humano trabalhador, produtor, que remodela e ultrapassa as condições dadas. Quando ele tiver apreendido a si mesmo e ao que é seu sem alienação, surgirá no mundo algo que brilha para todos na infância e onde ninguém esteve ainda: a pátria. (Bloch, 2006, v. 3, p. 462)

Portanto a ideia de fundo que permeia a obra de Bloch é a de que a humanidade pode construir a própria história para chegar à sua plena realização. Os trabalhadores têm a possibilidade de ultrapassar as condições dadas para transformar o mundo no lugar “onde ninguém esteve ainda” – porque o sonho marxista jamais se realizou. Mas ao mesmo tempo, para ele, não seria algo

⁴⁷ “Os homens e as mulheres ainda não são o que poderiam ser, e o mundo não atingiu sua autenticidade. O mundo e os homens que vivem nele ainda não estão ‘realizados’.” (Münster, 1993, p. 27)

externo, uma solução arbitrária pensada por Marx e que poderia dar certo ou não. É “algo que brilha para todos”, é um anseio universal, existe em potência em cada indivíduo. O problema está em que nem todos têm esta consciência. Os que a possuem praticam o “sonhar-para-adiante” (sonhar com as mudanças possíveis), o que leva a querer mudar o futuro para que o “ainda-não-ser” possa, enfim, “ser” (Münster, 1993, p. 14). Daí que o passo inicial seria a consciência: tanto do que é ser “humano” quanto o que lhe é devido (o que é seu sem alienação).⁴⁸ Apenas assim seria possível transformar o mundo no que ele deve ser – a pátria.

2.2

A modernidade: nunca fomos tão utópicos?

Lyotard afirma que a modernidade não é uma época mas um “modo”⁴⁹ no pensamento, na enunciação, na sensibilidade (1987, p. 35). E um modo ocidental, centrado principalmente na Europa e América do Norte, como bem explicitou Paz, e que gera uma divisão entre os modernos e os “atrasados”, que ainda não participam da plenitude do progresso material e científico, um progresso que se apresenta como uma linha reta com etapas a serem percorridas, o que está diretamente ligado ao conceito de tempo ocidental pós-cristianismo (1984, p. 39-40).

A modernidade é um conceito exclusivamente ocidental, e não aparece em nenhuma outra civilização. O motivo é simples: todas as outras civilizações postulam imagens e arquétipos temporais, dos quais é impossível deduzir, inclusive como negação, nossa ideia de tempo. (Paz, 1984, p. 43)

Seguindo o conceito de tempo de Santo Agostinho,⁵⁰ a modernidade nega o tempo cíclico, considera o tempo como algo irrepetível e sucessivo. Porém,

⁴⁸ Morin rebate esta ideia da seguinte forma: “O homem de Marx devia encontrar a salvação ‘desalienando-se’. Quer dizer, libertando-se de tudo o que é estranho a si próprio e dominando a natureza. A ideia de homem ‘desalienado’ é irracional: autonomia e dependência são inseparáveis, pois dependemos de tudo o que nos nutre e nos desenvolve, somos possuídos pelo que possuímos: a vida, o sexo, a cultura. As ideias de libertação absoluta, de conquista da natureza, de salvação na Terra, provêm de um delírio de abstração.” (1993, p. 26)

⁴⁹ É a origem latina da palavra (Lyotard, 1987, p. 35).

⁵⁰ Hannah Arendt refuta a tese “de que a moderna consciência histórica possui uma origem religiosa cristã e veio a existir através de uma secularização de categorias originalmente teológicas” (2011, p. 97). Para ela, o conceito moderno de história é diferente daquele da antiguidade, porém “o grande impacto da noção de história sobre a consciência da época moderna veio relativamente tarde, não antes do último terço do século XVIII, e chegou com relativa rapidez a seu clímax na filosofia de Hegel” (2011, p. 101). Um de seus argumentos consiste em afirmar

diferente da sociedade cristã medieval – que vê na história um processo finito, com um futuro limitado culminando em um presente eterno –, a sociedade moderna se fundamenta na eterna mudança (Paz, 1984, p. 44).

Abril despedaçado (2001), filme de Walter Salles, passado em 1910, ilustra a vida que se repete em ciclos através da história de uma rixa entre duas famílias. A vingança que atravessa gerações tem o tempo contado pela cor do sangue na camisa ao vento do último morto. A família do protagonista trabalha moendo cana, com a ajuda de bois que andam em círculos. Em certo momento, Menino, o filho caçula, exclama: “A gente é que nem os bois: roda, roda, roda e nunca sai do lugar.” É o mesmo Menino que, narrando a história, mostra um desejo por quebrar o ciclo. É ele quem não se conforma com a morte do primogênito, Inácio, e não quer perder também Tonho, o irmão do meio, e questiona a tradição: “A mãe costuma dizer que Deus não manda um fardo maior do que a gente pode carregar. Conversa fiada! Às vezes Ele manda um peso tão grande que ninguém guenta.”

O novo, personificado na dupla circense Clara e Salustiano, que se apresenta na cidade mais próxima, encanta os dois irmãos. Clara dá um livro sobre uma sereia de presente ao Menino, que não sabe ler. Os pais não querem que os filhos se aproximem da dupla nem que Menino perca seu tempo vendo as figuras do livro. O progresso das indústrias a vapor começa a ameaçar a economia familiar, pois a rapadura fica mais barata: de todos os lados, o modelo tradicional vai sucumbindo. Em certo momento, quando Tonho está em conflito com o seu destino e Menino diz que ele precisa fugir, os bois começam a girar sozinhos, sem motivo, como um paralelo ao ciclo da vingança, que é um ciclo do eterno retorno.

O núcleo familiar principal tem um ar grave, o sorriso não tem muito espaço, a não ser quando Menino está “lendo as figuras” do livro, inventando a história que não quer esquecer. O circo também é um momento de descontração e alegria. Os pais não desejam perder os filhos, esperam que consigam sobreviver ao ataque do representante da família rival que virá cobrar a vingança, assim

que Santo Agostinho não deu importância à história secular e aplicou seu conceito de tempo apenas como oposição ao tempo cíclico das religiões pagãs (Arendt, 2011, p. 98). Seja qual for a origem, há um consenso na mudança do conceito de tempo, sendo a história vista como processo. Dessa forma, tanto a religião quanto a filosofia e a política estão influenciadas pelo tempo linear e progressivo da modernidade.

como o pai sobreviveu no passado.⁵¹ Em uma das cenas, Menino empurra Tonho em um balanço, cada vez mais alto. O galho não suporta o peso e ele cai, deixando todos preocupados. Quando Tonho começa a fazer cócegas em Menino, esse é o único momento em que se vê os pais rindo alto, aliviados. O ciclo da vingança é mais forte que os vínculos afetivos individuais, mais forte inclusive que a lógica prática (com a morte dos filhos, a família vai perdendo braços que levariam o trabalho da cana adiante).

Tonho se apaixona por Clara, mas desiste de fugir com ela e volta para aguardar o ataque de seu algoz. Apenas quando Menino, agora “batizado” como Pacu por Salustiano, morre em seu lugar, Tonho desiste da vingança e caminha, calmamente, na direção do mar.⁵²

A ruptura de Tonho com a tradição tem um ar de liberdade: uma geração que se desobriga a manter costumes que parecem não fazer mais sentido. O passado deixa de ordenar as ações, de modo similar ao ocorrido na passagem para a modernidade. A quebra histórica da modernidade também é uma libertação dos grilhões do passado, porém trouxe consigo outros imperativos. Em vez da manutenção das relações, do passado como referência primordial, dos modelos holísticos e do movimento circular como norma, o Ocidente tomou uma linha reta rumo ao progresso, com o novo e a mudança sendo vistos como bens supremos e o individualismo marcando o compasso, rumo a um futuro teoricamente definido.

Paz sublinha que uma das funções do arquétipo temporal é oferecer às sociedades uma solução trans-histórica às contradições (conflitos intelectuais, religiosos ou políticos, por exemplo), para assim preservá-las da mudança e da morte (Paz, 1984, p. 43-45).⁵³ Nas sociedades tradicionais o passado é um tempo que reaparece no final de cada ciclo, é “uma idade vindoura”. “Dessa forma, o

⁵¹ No Antigo Testamento, Deus pede a Abraão que sacrifique seu filho Isaque como prova de sua fé. Como Abraão está disposto a ir até o fim, Deus o livra do sacrifício no último momento. A mãe de Tonho reza para que Deus poupe seu filho, colocando nas mãos d’Ele o destino da família.

⁵² Menino tem uma fixação pelo fundo do mar, sereias, peixes e chega a se incomodar com a escolha do nome Pacu, por ser um peixe de rio.

Lucia Nagib analisa *Abril despedaçado* juntamente com outros filmes que fazem referência ao “mar utópico” inaugurado por Glauber Rocha. O encontro com o mar é um acontecimento mágico, “é pura nostalgia da utopia cinematográfica individualista de Truffaut, combinada à social de Glauber. (...) Mas trata-se de uma utopia virtual, cujo objeto não é a sociedade nem o indivíduo, mas o próprio cinema” (Nagib, 2006, p. 57).

⁵³ Paz utiliza como exemplos o budismo e o islamismo para mostrar outras formas de solucionar a questão entre razão e fé, bem como a importância dos arquétipos temporais no equilíbrio das sociedades (1984, p. 44-45).

futuro (...) oferece uma dupla imagem: é o fim dos tempos e o seu recomeço, é a degradação do passado arquetípico e é a sua ressurreição” (Paz, 1984, p. 28).

A ideia de modernidade, por um lado, depende da concepção cristã de tempo sucessivo e irreversível, mas, por outro lado, nasce como uma crítica à eternidade cristã. O personagem do drama temporal deixa de ser a alma individual e passa a ser a espécie humana, que deve alcançar sua plenitude na história. Dessa forma, no Ocidente, a disputa entre razão e revelação se mostrou insolúvel, com a razão prevalecendo e se tornando o princípio direcional. (Paz, 1984, p. 45-49)

Marc Augé sintetiza o movimento da seguinte forma: a passagem à modernidade substitui os mitos de origem pelos mitos do futuro, escatológicos. Há uma autonomização do indivíduo, um desencantamento do mundo e o “surgimento de novos mitos, os mitos do progresso, os ‘grandes relatos’” (1998, p. 80).

Sobre o termo “desencantamento”, de Max Weber, vale uma explicação. Pierucci faz um rastreamento do termo na obra de Weber e explica que a tradução literal da palavra alemã seria “desmagificação”, fruto do vasto processo de racionalização observável na sociedade ocidental. É importante fazer a distinção: enquanto a magia é coerção do sagrado, conjuração de espíritos, religião é respeito e, sobretudo, doutrina.

Sendo principalmente *doutrina*, a religião representa em relação à magia um momento cultural de racionalização teórica, de *intelectualização*, com nítidas pretensões de controle sobre a vida prática dos leigos, querendo a constância e a fidelidade à comunidade de culto. (Pierucci, 2003, p. 70)

Pierucci explica que “desencantamento” tem dois significados concomitantes para Weber: desencantamento do mundo pela religião e desencantamento do mundo pela ciência. O primeiro tem relação direta com o protestantismo ascético, a intelectualização da religiosidade,⁵⁴ a moralização religiosa (“eticização”). Longe de ser o fim das religiões, é sua adaptação ao tempo:

O sintagma desencantamento do mundo aparece aí em seu sentido estrito: uma operação *religiosa* (eu diria mesmo *intra-religiosa*) pela qual uma determinada religiosidade é retrabalhada por seus intelectuais no sentido de “se despojar ao máximo do caráter puramente mágico ou sacramental dos *meios* da graça”, meios

⁵⁴ Weber se refere ao protestantismo, mas a Igreja Católica também racionalizou sua religiosidade, até como uma resposta à Reforma.

esses que, segundo Weber, sempre desvalorizam [*entwerten*] o agir no mundo, impedindo com isso que se chegue à noção de que o trabalho cotidiano, com sua racionalidade técnico-econômica, pode ser o lugar por excelência da bênção divina, essa ideia puritana. (Pierucci, 2003, p. 91)

O segundo significado está vinculado à ideia progresso técnico, que coloca a ciência como medida de tudo: o mundo é visto como algo “sem mistérios insondáveis, perfeitamente explicável em cada elo causal”. A ciência ocupa o local privilegiado para explicar o mundo natural, ocorrendo uma “desmitologização”.⁵⁵ Porém o conhecimento do mundo é objetivo, fragmentário, está sempre mudando, “progredindo”. Não há espaço para as explicações totalizantes do passado. (Pierucci, 2003, 151-162)

Uma forma similar de encarar a modernidade é desenhada pelo teólogo Moltmann: com a humanidade tomando para si uma responsabilidade que antes era de esferas superiores, transcendentais. Isso tanto na explicação do presente e do passado quanto na preparação para o futuro.

A racionalização “desencantou” o mundo (Max Weber), e a secularização tornou o mundo ateu. Isso, entretanto, só foi possível pela moderna metafísica da subjetividade. Descobriu-se, para o ser humano, sua liberdade frente ao mundo, que agora é obra possível de suas mãos. Dessa forma, ao mesmo tempo, ela exige do ser humano que se responsabilize por este mundo. O mundo está entregue à razão do ser humano. (Moltmann, 2007, p. 388)

A “sociedade burguesa” e o “sistema de necessidades da sociedade industrial” trouxeram a emancipação do antigo conceito de religião, e a igreja cristã não pode mais apresentar-se como religião da sociedade (Moltmann, 2005, p. 381). A religião passou ao foro íntimo, privado. Claro que para os religiosos essa não é uma situação desejada, e o ateísmo, por tirar Deus da equação, se apresenta como a total desesperança.⁵⁶

⁵⁵ Termo de Adorno e Horkheimer em *Dialética do esclarecimento* (Pierucci, 2003, p. 162).

⁵⁶ Para acrescentar a crítica católica ao mesmo processo: “Não é exagerado afirmar que boa parte do pensamento filosófico moderno se desenvolveu num progressivo afastamento da revelação cristã até chegar explicitamente à contraposição. No século passado, este movimento tocou o seu apogeu. Alguns representantes do idealismo procuraram, de diversos modos, transformar a fé e os seus conteúdos, inclusive o mistério da morte e ressurreição de Jesus Cristo, em estruturas dialéticas racionalmente compreensíveis. Mas a esta concepção opuseram-se diversas formas de humanismo ateu, elaboradas filosoficamente, que apontaram a fé como prejudicial e alienante para o desenvolvimento pleno do uso da razão. Não tiveram medo de se apresentar como novas religiões, dando base a projetos que desembocaram, no plano político e social, em sistemas totalitários traumáticos para a humanidade.” (João Paulo II, 1998, §46)

Bento XVI também faz um resumo de como a fé foi relegada ao nível das “coisas privadas e ultraterrestres”, enquanto a ciência trazia a promessa da restauração do “paraíso perdido”; em suma: a esperança passa a ser uma fé no progresso. Ele menciona a descoberta da América, a Revolução Francesa, o marxismo como exemplos da razão e da liberdade sendo consideradas “as estrelas-guia a seguir no caminho da esperança”. Como o progresso mostrou não ser sinônimo de mudanças positivas, a modernidade passou por um processo de questionamento, e acrescenta: é preciso que haja “também uma autocrítica do cristianismo moderno, que deve aprender sempre de novo a compreender-se a si mesmo a partir das próprias raízes”. Alguns dos pontos levantados na autocrítica seriam: eliminar a oposição entre fé e razão,⁵⁷ perceber a importância de instaurar o “reino de Deus” na terra (já que o reino somente do homem só poderia chegar a um fim perverso), ampliar o horizonte da esperança (pois uma característica do cristianismo moderno seria uma visão individualista da salvação), redimir a humanidade através do amor a Deus e ao próximo (já que a ciência não traz a verdadeira redenção). (Bento XVI, 2007, §16-26)

Todas as reflexões do pontífice mostram um esforço pastoral por reforçar a fé, lembrar onde devem estar postas as esperanças dos católicos, em que ela se fundamenta. Ao longo do texto ele tenta fazer frente à posição incômoda na qual a Igreja se encontra com a modernidade e à oposição entre razão e fé.

De qualquer forma, apesar de parecer estar à margem, em uma situação desconfortável na modernidade, o cristianismo não deixou de ter um papel importante, sendo listado por Lyotard entre os grandes relatos da modernidade.

O modo de pensar moderno está desenhado neste cenário: o racionalismo apoiado em uma relação científica de causa e efeito faz com que se olhe para a humanidade com programas bem definidos de emancipação. No lugar dos arquétipos, das cosmologias, outros relatos servem para organizar o pensamento. Como a ciência não tem como fornecer sentido ao mundo, já que seu conhecimento é objetivo, as filosofias da história entram em cena para suprir as suas deficiências. O parágrafo abaixo sintetiza quais seriam os grandes relatos ordenadores dos acontecimentos:

⁵⁷ João Paulo II inclusive escreveu uma encíclica, chamada *Fides et ratio*, exatamente com este objetivo.

O pensamento e a ação dos séculos XIX e XX estão regidos por uma Ideia (entendo Ideia no sentido kantiano do termo).⁵⁸ Essa Ideia é a da emancipação e se argumenta de distintos modos segundo o que chamamos de filosofias da história, os grandes relatos sob os quais tentamos ordenar a infinidade de acontecimentos: relato cristão da redenção da falta de Adão por amor,⁵⁹ relato *aufklärer*⁶⁰ da emancipação da ignorância e da servidão por meio do conhecimento e do igualitarismo, relato especulativo da realização da Ideia universal pela dialética do concreto, relato marxista da emancipação da exploração e da alienação pela socialização do trabalho, relato capitalista da emancipação da pobreza pelo desenvolvimento tecnointustrial. Entre todos esses relatos há matéria de litígio e, inclusive, matéria de diferendo. Mas todos eles situam os dados que colocam os acontecimentos no curso de uma história cujo termo, mesmo quando já não caiba esperá-lo, se chama liberdade universal, absolvição de toda a humanidade. (Lyotard, 1987, p. 36, tradução minha)⁶¹

Apesar das diferenças, todas essas narrativas consideram os acontecimentos no curso de uma história com um termo concreto: a liberdade universal, a salvação de toda a humanidade. Além de serem relatos de emancipação, cumprem uma função de legitimação: legitimam instituições e práticas sociais e políticas, legislações, éticas, maneiras de pensar, simbolismos. Porém a legitimidade do projeto moderno não se encontra no passado, mas no futuro que será promovido, em uma “Ideia” (universal, para toda a humanidade) que se realizará. O modo característico da modernidade é o projeto, a vontade orientada para um fim (Lyotard, 1987, p. 60-61). A origem etimológica latina *projectus*, que significa “o que é lançado para frente” (cf. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*) – noção que se mantém em projétil e no verbo projetar –, fornece uma ideia de movimento, o que é característico da modernidade, e cria um elo entre presente e futuro: é o presente que lança seus sonhos para o futuro.

⁵⁸ “Por ideia entendo um conceito necessário da razão ao qual não pode ser dado nos sentidos nenhum objeto congruente.” (Kant, 2005, p. 247)

⁵⁹ Em outro momento Lyotard explica que considera o cristianismo como relato na modernidade em oposição ao classicismo antigo. Também explica que os grandes relatos modernos não são míticos, não buscam a legitimidade em um ato originário fundacional, mas em um futuro a ser produzido. (1987, p. 29-30)

⁶⁰ “Iluminista”, em alemão.

⁶¹ “El pensamiento y la acción de los siglos XIX y XX están regidos por una Idea (entiendo Idea en el sentido kantiano del término). Esta Idea es la de la emancipación y se argumenta de distintos modos según eso que llamamos las filosofías de la historia, los grandes relatos bajo los cuales intentamos ordenar la infinidad de acontecimientos: relato cristiano de la redención de la falta de Adán por amor, relato *aufklärer* de la emancipación de la ignorancia y de la servidumbre por medio del conocimiento y el igualitarismo, relato especulativo de la realización de la Idea universal por la dialéctica de lo concreto, relato marxista de la emancipación de la explotación y de la alienación por la socialización del trabajo, relato capitalista de la emancipación de la pobreza por el desarrollo tecnointustrial. Entre todos estos relatos hay materia de litigio, e inclusive, materia de diferendo. Pero todos ellos sitúan los datos que aportan los acontecimientos en el curso de una historia cuyo término, aun cuando ya no quepa esperarlo, se llama libertad universal absolución de toda la humanidad.”

Como assinala Lyotard, há matéria de litígio e diferendo em todos os relatos: até porque seus objetivos e métodos são extremamente utópicos – no sentido pejorativo da palavra. O consenso já é difícil em matérias mais simples, quanto mais em planos que buscam solucionar problemas da humanidade como um todo. De qualquer forma, o lado positivo desse modo de pensar é exatamente o fato de tentar abarcar o mundo conhecido: por mais paternalista ou pretensioso que pareça, há a noção de que a situação pode melhorar (a forma irá depender de cada projeto) e esse “bem” não deve ser exclusivo mas compartilhado com todos os povos.⁶² Mas, na prática, forçar um denominador comum a culturas distintas é tarefa de impossível realização:

os grandes relatos de legitimação que caracterizam a modernidade ocidental (...) são cosmopolitas, como dirá Kant. Se ocupam precisamente da “superação” da identidade cultural particular com o objetivo de constituir uma identidade cívica universal. No entanto não está claro como pode chegar a produzir-se semelhante superação. (Lyotard, 1987, p. 44-45, tradução minha)⁶³

Silviano Santiago traz a discussão do cosmopolitismo para o cenário brasileiro. Segundo ele, Joaquim Nabuco se inspira nas proposições de Kant em *Ideia de uma história universal do ponto de vista cosmopolita* (opúsculo escrito em 1784) para exaltar um cosmopolitismo eurocêntrico (ficando diametralmente oposto a Oswald de Andrade, por exemplo). Nabuco “se rende ao movimento e processo de universalização da história ocidental e, cidadão letrado, se entristece com a função que o Brasil teve como colônia e se entusiasma pelo papel que o país livre pode vir a ocupar”. Também assume ser mais um espectador de seu século do que do próprio país, sente-se ligado à civilização “pelo telégrafo”. A ação política de Nabuco é uma concretização de sua vontade por colocar o país, considerado atrasado, no compasso da Europa. (Santiago, 2013, p. 231-234)

⁶² O contato com outras culturas, cada vez mais intenso pela globalização que começa com a expansão marítima, não foi nada homogêneo. De etnocídios a aculturamentos forçados, aí está parte do horror da história, como o personagem Rémy de *As invasões bárbaras* expõe à irmã Constance. A substituição do extermínio pelo compartilhamento é a tentativa de absorver “o outro” no “nós”. Oswald de Andrade vê ironicamente, no contato com “a altivez dos tupis”, a criação do conceito do “homem natural” e proclama no Manifesto Pau-Brasil: “sem nós a Europa não teria sequer sua pobre declaração dos direitos do homem” (Nunes, 1978, p. xxix).

⁶³ “(...) los grandes relatos de legitimación que caracterizan a la modernidad occidental (...) son cosmopolitas, como dirá Kant. Se ocupan precisamente de la ‘superación’ de la identidad cultural particular con vista a constituir una identidad cívica universal. Sin embargo, no está claro cómo puede llegar a producirse semejante superación.”

Aqui também cabe lembrar a influência da perspectiva cristã na visão da humanidade. Com o cristianismo, “a história mundial é única, juntamente com o seu ponto alto, Cristo” (Bloch, 2006, v. 2, p. 406). Diferente do judaísmo e de outras religiões em que a pertença é definida por laços de sangue ou etnia, Jesus declarou: “Ide por todo o mundo, pregai o evangelho a toda criatura” (Marcos 16:15). A partir de então, qualquer pessoa batizada é considerada cristã. A ideia de que a “boa-nova” precisava ser proclamada a todos os povos esteve presente nas colonizações, com participação ativa da Igreja na primeira globalização. É um paralelo ao que ocorre na modernidade: quem conhece a boa-nova do progresso quer levá-la ao mundo conhecido. Claro que nem sempre os objetivos são louváveis: no capitalismo, é necessário que haja a ampliação de mercados, a rapidez na mudança, a valorização do novo, para que as engrenagens de produção e consumo estejam sempre em movimento.⁶⁴ De qualquer forma, mesmo com interesses econômicos e pouca isenção, o progresso é visto como um bem para todos, que deve ser difundido e alimentado. Os países que não participaram da Revolução Industrial nem das ideias das luzes precisam correr para acompanhar as mudanças e entrar no compasso.

Um grave problema é considerar a humanidade como um bloco homogêneo, caminhando na mesma direção. A mentalidade evolucionista faz com que os países periféricos se encontrem atrasados no trem da história. Paz mostra como a modernidade trouxe um critério de diferença inédito: o tempo, ou a posição em uma linha do tempo marcada. Para o muçulmano ou para os primeiros cristãos, “a inferioridade do desconhecido residia em não compartilhar de sua fé; para o grego, o chinês ou o tolteca, em ser um bárbaro”. Para os modernos, todas “as diferentes civilizações podem ser reduzidas a um modelo único, a civilização ocidental moderna”, quem não acompanha o estágio atual de progresso é

⁶⁴ Em suas considerações sobre o imperialismo colonial na África e na Índia, Hannah Arendt destaca dois mecanismos políticos: a raça (“reação quase inconsciente diante de tribos cuja humanidade atemorizava e envergonhava o homem europeu”) e a burocracia. A burocracia “resultou da aplicação de princípios administrativos através dos quais os europeus haviam tentado dominar povos estrangeiros considerados inferiores e carentes de sua proteção especial” e foi “a consequência da tentativa de assumir uma responsabilidade que, na verdade, nenhum homem pode assumir por outro homem e nenhum povo pode assumir por outro povo”. (2012, p. 294-295)

Na segunda metade do século XIX, com “um acúmulo de riquezas sem precedentes, que havia resultado em um excesso de poupança”, o imperialismo transcontinental, com a dominação dos territórios coloniais, a Europa encontrou uma solução para o equilíbrio entre produção e consumo. Arendt afirma que “o processo de expansão da economia precisou ser acompanhado por mecanismos políticos de dominação, que envolveram todo tipo de violência”. (Jardim, 2011, p. 33)

subdesenvolvido, atrasado: as mudanças sociais seriam mensuráveis.⁶⁵ (Paz, 1984, p. 40)

Em *Abril despedaçado*, o pai de Tonho se sente traído pelo comerciante que quer pagar menos pela rapadura. É o progresso que chega para reorganizar as relações de produção e comércio. A família do protagonista vive em condições difíceis, ainda mais se comparada à família rival. Seria impossível ao pai acompanhar as mudanças de seu tempo sem recursos materiais. Também na outra família é o patriarca que mantém a tradição. O filho mais velho propõe, em certo momento, exterminar a família de Tonho, para tomar suas terras e acabar com o ciclo de vingança, mas o pai o repreende (tem que ser um de cada vez). Com a morte de Menino e a mudança de rumo de Tonho, em direção ao mar, é possível imaginar que seu pai e sua mãe acabarão destruídos pelo progresso, seja pela competição no mercado, seja pela morte do patriarca rival, o que abriria espaço para que a geração seguinte termine de uma vez por todas com a rixa.

A América colonizada já nasceu do “choque produzido pelo encontro de ritmos temporais diversos” e chegou na história pulando etapas (considerando a ideia moderna de que há etapas a serem cumpridas), com a necessidade imposta de fora (mas absorvida por dentro de forma desigual) de entrar na era da razão (Figueiredo, 1994, p. 17). Assim como o pai de Tonho, os países periféricos foram inseridos na modernidade sem que houvesse escolha.

Segundo a interpretação de Alcides Villaça, em “A máquina do mundo” Drummond escreve sobre o mito da modernidade, fazendo uma “reflexão essencial sobre a condição da ordem clássica na consciência moderna”. No poema, um caminhante “parece vir de longe, no tempo e no espaço, prosseguindo uma viagem rumo ao incerto”, vagarosamente. (Villaça, 2006, p. 83)

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco

⁶⁵ Weber tematiza a questão do cálculo como um dos elementos importantes da “intelectualização modernizadora”. A modernidade desvaloriza o que é misterioso, porque é incalculável: o conhecimento hipotético-matemático científico dita os parâmetros (Pierucci, 2003, p. 161).

Ainda hoje os países são analisados e listados em termos de PIB, analfabetismo, pobreza, violência, a partir de dados estatísticos e índices econômicos. Apesar de politicamente incorreta, a noção de desenvolvimento e subdesenvolvimento aparece velada nos rankings divulgados pelos meios de comunicação. Em absoluto, qual a relevância de se encontrar o Brasil acima ou abaixo de um país da África? No que se refere a questões sociais, mais importante do que a posição em uma lista são as circunstâncias reais de vida da população.

se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco; e aves pairassem
no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

(...)

A máquina do mundo “aborda” o caminhante vagaroso. É como a modernidade que se apresenta aos que ainda estão vivendo em outro compasso. O poema é longo e a interpretação de Villaça corta caminho: nos versos seguintes aos citados acima, “o que a máquina prepara-se para oferecer não é menos que a solução de *todos* os mistérios”. Já para o caminhante, “o objeto de sua busca sempre lhe escapou”, “e a ‘mente exausta de mentar’ sofre, como sugere o pleonismo, o cansaço vicioso da circularidade que não escapa de si mesma”. A circularidade sublinhada por Villaça reforça a ideia do encontro de um indivíduo de sociedade tradicional com a modernidade que se entreabre. Há o contraste entre “o máximo da negatividade” (tanto externa, com o céu de chumbo, as formas pretas, a escuridão vinda dos montes, quanto interna, do ser desenganado) e a “promessa máxima, entre uma história pessoal, batida e repisada nos seus inglórios movimentos, e a possibilidade do absolutamente *novo*, do ‘pasto inédito’, do conhecimento de tudo”. A ideia de hierarquia e distância entre os interlocutores também se dá pelo fato de a máquina estar “sobre a montanha” e se dirigir ao sujeito “paralisado no chão da estrada pedregosa”: (Villaça, 2006, p. 93)

(...)

“O que procuraste em ti ou fora de

teu ser restrito e nunca se mostrou,
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,
e a cada instante mais se retraindo,

olha, repara, ausculta: essa riqueza
sobrante a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,
esse nexos primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste... vê, contempla,
abre teu peito para agasalhá-lo.”

As mais soberbas pontes e edifícios,
o que nas oficinas se elabora
o que pensado foi e logo atinge

distância superior ao pensamento,
os recursos da terra dominados,
e as paixões, e os impulsos, e os tormentos

(...)

tudo se apresentou nesse relance
e me chamou para seu reino augusto,
afinal submetido à vista humana.

(...)

(Andrade, 1978, p. 196-199)

O caminhante, porém, repele a máquina do mundo. Não aceita o convite de abrir o peito a ela, de participar de seu reino augusto. São muitas as razões que Villaça considera para a negação do sujeito, mas a conclusão final é a seguinte:

Presente em todas as razões é a ação do *tempo*, pela qual o sujeito se esvaziou em sua própria história, num caminho sem retorno, que o vai conduzindo para dentro da paisagem noturna. Sua história é sua identidade formada no tempo das sucessivas experiências negativas que o trouxeram ao desengano presente; o que a máquina está a lhe oferecer é uma *outra* história, dentro da qual se operaria o mais amplo Esclarecimento, que ele precisaria aceitar como sua própria história, como qualidade súbita de seu próprio tempo, trazida para o centro de seu ser. (2006, p. 99)

O caminhante parece personificar o Brasil, antiga colônia, que caminha para a paisagem noturna. Em dado momento é abordado pela modernidade e chamado a abrir-se a ela. A condição para chegar ao esclarecimento seria novamente despojar-se da própria história. No poema a máquina é estática, sobre a montanha, parece estar apenas aguardando que passem por ela para que possa oferecer suas maravilhas. O sujeito prefere continuar seu caminho vagaroso a perder sua identidade.

Escrito nos anos 1950, “A máquina do mundo” é uma busca simbólica da estrada de origem do poeta mineiro e trata “das ilusões do Iluminismo mais arrogante, das pretensões totalizadoras, das promessas de que, em algum lugar,

concentra-se toda a nossa verdade”⁶⁶ (Villaça, 2006, p. 105-106). A máquina oferece uma “total explicação da vida”, ordenamento da natureza, das crenças. É a razão que pretende dominar tudo, porém: “Propondo-se aclarar o ‘absurdo original’, a máquina não surge para o ser como um absurdo maior, na graça repentina de um conhecimento absoluto que se entrega por inteiro, a troco da confiança do sujeito?” (Villaça, 2006, p. 98).

Como a razão acaba por se infiltrar em todos os campos, inclusive na religião, Moltmann apresenta como a sociedade moderna⁶⁷ a vê: como “culto à subjetividade” (individualista), “culto da solidariedade humana” (auxiliando a instaurar uma comunidade igualitária, o que seria um resquício do marxismo) e “culto da instituição” (apenas um porto-seguro que define padrões de comportamento). O autor explica que a comunidade cristã é de “genuína comunhão”, “igreja do Espírito”, uma realidade não-mundana,⁶⁸ e que essas atribuições são incompatíveis com a verdadeira missão da igreja. A solução não seria se conformar com esses papéis sociais fixos, mas irromper contra eles e enfrentar o êxodo: como grupo não assimilável, não oportunista. O capítulo que trata dessas questões se chama “Comunidade do Êxodo”, por colocar os cristãos fora da sociedade industrial, como um elemento incômodo, não assimilável (Moltmann, 2005, p. 379-407):

sua missão não se realiza no horizonte estreito, dos papéis sociais que a sociedade concede à igreja, mas dentro do vasto horizonte de esperanças do futuro reino de Deus, da futura justiça, da futura paz, da futura liberdade e dignidade do ser humano. (Moltmann, 2005, p. 407)

Apesar de a visão da igreja sobre sua própria missão estar em conflito com o que a sociedade espera dela, o relato cristão cumpre seu papel, principalmente no que se refere ao sentido da vida, à escatologia: questões que a ciência tem

⁶⁶ Por causa do contexto histórico, este poema não mostra mais o otimismo político de livros anteriores como *A rosa do povo* e *Sentimento do mundo*. Isso será comentado mais detidamente nos capítulos sobre a pós-modernidade, já que o desencanto manifestado por Drummond é comum a tantos outros.

⁶⁷ Moltmann não distingue modernidade de pós-modernidade, já que seu livro é de 1964. A questão do lugar da religião na sociedade, que é deslocado na modernidade, é de grande importância para a definição do conceito de pós-modernidade.

⁶⁸ “Difícilmente se pode falar ainda da responsabilidade da igreja cristã frente ao ‘mundo moderno’, nem mesmo de vocações cristãs em meio ao mundo. É preciso que fique bem claro que tal comunidade, concebida como ‘comunhão’ e como ‘puro evento’, de modo algum produzirá inquietação e, muito menos, transformação nesta sociedade, pois dificilmente representa um parceiro eficiente para se contrapor às instituições sociais.” (Moltmann, 2005, p. 399-400)

difficuldade de abarcar. A religião é o local da esperança escatológica, em que a terra utópica é o além.

O levantamento feito por Bloch mostra que a esperança vem acompanhando as mais diversas culturas ao longo dos séculos. Mas a situação da modernidade, com esse modo de pensar que visa o progresso da humanidade, é um terreno fértil para as mais diversas utopias. É o momento em que o Ocidente se deslumbra com a razão e a usa para projetar futuros melhores, para fazer a colonização do futuro:

A crença na história como uma marcha contínua, ainda que com tropeções e quedas, adotou muitas formas. Às vezes, foi uma aplicação do ‘darwinismo’ no plano da história e da sociedade; outras vezes, uma visão do processo histórico como realização progressiva da liberdade, da justiça, da razão ou qualquer outro valor semelhante. Em outros casos a história se identificou com o desenvolvimento da ciência e da técnica ou com o domínio do homem sobre a natureza ou com a universalização da cultura. Todas estas ideias têm algo em comum: o destino do homem é a colonização do futuro. (Paz, 1984, p. 191)

A outra face da moeda é o descontentamento com a situação presente, que substitui a tradição pela “tradição da ruptura”.⁶⁹ Inocentemente os planos para o futuro teriam um termo, um momento de plena realização (utopia das utopias), quando se chegaria ao fim da luta de classes e ao colapso do capitalismo por suas próprias pernas (para tantos marxistas) ou à plenitude universal dos bens materiais (para os capitalistas).⁷⁰ A ideia de progressão linear ajuda a alimentar as esperanças na realização das utopias, pois há a ilusão de uma evolução. Nesse panorama, as religiões parecem ser as mais perspicazes, ao prometerem a tranquilidade e a estabilidade apenas no outro mundo.

Nisso Bloch é menos categórico: o ainda-não-consciente não é uma determinação (pode ocorrer ou não; em certas circunstâncias é mais propício que

⁶⁹ O conceito “tradição da ruptura”, de Paz, traz em si uma contradição, como ele mesmo explica: “A tradição da ruptura implica não somente a negação da tradição, como também da ruptura... A contradição subsiste se, em lugar das palavras interrupção ou ruptura, empregamos outra, que se oponha com menos violência às ideias de transmissão e de continuidade. Por exemplo: a tradição moderna. Se o tradicional é, por excelência, o antigo, como pode o moderno ser tradicional? Se a tradição significa continuidade do passado no presente, como se pode falar de uma tradição sem passado e que consiste na exaltação daquilo que o nega: a pura atualidade?” (1984, p. 17)

⁷⁰ Um grande arauto do fim do marxismo é Francis Fukuyama. O autor faz uma “vitrine ideológica do capitalismo vencedor” e traz a tese de que a história pode ser conduzida para um momento em que haverá uma democracia liberal na “maior parte da humanidade”, uma “evolução rumo à liberdade política no mundo inteiro” (Derrida, 1994, p. 81-83). E isso ainda no fim do século XX, o que mostra o quão arraigada é a ideia de progressão histórica, com um certo determinismo inclusive.

se manifeste, mas não quer dizer que acontecerá), levando em conta a ideia de possibilidade:

(...) o mundo não é um sistema fechado ou um processo acabado, porque possui um horizonte aberto e é cheio de possibilidades “ainda-não” realizadas. Os homens e as mulheres ainda não são o que poderiam ser, e o mundo não atingiu sua autenticidade. O mundo e os homens que vivem nele ainda não estão “realizados”. Tudo no mundo é movimento e gestação. O mundo é um vasto campo de possibilidades ilimitadas, não somente por causa das intervenções da vontade humana e da prática transformadora na história e por causa da teleologia específica das diversas manifestações da subjetividade humana, mas também por causa da incidência permanente da “categoria de possibilidade”, permitindo sua transformação permanente, concebida como um processo ininterrupto do próprio devir e do “devir-autêntico”. (Münster, 1993, p. 27)

De qualquer modo, Bloch tem como certeza a existência de uma forma concreta de realização da humanidade, apesar de não saber se algum dia essa potência se atualizará. Para Münster, Bloch elabora

o projeto global de uma filosofia materialista do futuro cujo âmago é uma *ontologia do ainda-não-ser*, que muito mais que todas as outras ontologias da modernidade, baseia-se na teoria das *potencialidades* imanentes ao SER que ainda não foram exteriorizadas, mas que constituem uma força dinâmica que projeta necessariamente o ente para o futuro. (Münster, 1993, p. 14)

O “ainda-não-consciente” é a representação mental do “ainda-não-ter-sido” da humanidade. Nisto consiste a esperança messiânica de Bloch: ela é uma “força suplementar que permite aos indivíduos, na práxis histórica, realizar este ‘ainda-não-ser’ que é (...) fundamentalmente diferente do ‘não ser’” (Münster, 1993, p. 26). Para ele há nos indivíduos uma potência recalcada que pode fazer vislumbrar o “ainda-não-ser”: a consciência antecipadora. Bloch dá grande importância aos sonhos diurnos, por serem o local em que a consciência antecipadora pode ser manifestar. Os sonhos diurnos são de natureza passiva e trazem imagens de desejo, nostalgia, angústia, e podem imobilizar a ação dos sujeitos ou mantê-los em um estado de ilusão ou resignação. Porém se houver um despertar da consciência, é possível sair do estado do sonho (passivo e resignado) e “agir em direção ao mundo exterior” (Münster, 1993, p. 26-30):

Os sonhos diurnos são estruturas fundamentais, “sonhos para a frente”, quer dizer, sonhos repletos de conteúdos de consciência utópica. Eles podem ser o lugar geométrico da concepção das imagens utópicas. Podem também antecipar o futuro e iniciar uma produtividade criadora. (Münster, 1993, p. 33)

O despertar da consciência aconteceria em decorrência de uma instigação, ou de um impulso, originada pelo *novum*, ou “sinal despertador da consciência”⁷¹ ou por algum estado de carência (fome,⁷² por exemplo) (Münster, 1993, p. 30). Para Bloch, todas as pessoas possuem as “potencialidades utópicas do ser”, e ao perceberem a possibilidade concreta da transformação da realidade,⁷³ os “conteúdos utópicos dissimulados ou ainda não revelados” podem se concretizar em uma prática de emancipação individual ou coletiva. Porém não se pode confundir essa emancipação com um ativismo de minorias revolucionárias, com o único objetivo de destruir o mundo burguês-capitalista (Münster, 1993, p. 72-73):

Bloch insiste muito mais que todos os outros teóricos do marxismo no aspecto antropológico dessa transformação humana do mundo; sobre a “revelação do verdadeiro rosto do homem”, sobre a “ressurreição da natureza”, da verdadeira natureza do “homem ainda não realizado”, como resultado deste processo universal de transformação, de redenção e de emancipação da humanidade. (Münster, 1993, p. 73)

Para ele, por mais que se exija de todos que “se adaptem ao tamanho do cobertor”, os desejos e sonhos não obedecem e “praticamente todas as pessoas estão voltadas para o futuro e tendem a ir além da vida que lhes coube”. A insatisfação, mesmo que egoísta, torna os indivíduos capazes de obter uma consciência revolucionária. A ideia da revelação da verdadeira natureza humana fica explícita quando Bloch afirma que o “andar ereto distingue dos animais, mas ainda não o temos”, o que só está presente “como o desejo de viver sem

⁷¹ O *novum* é o que permite chegar à clareza. É similar ao que Lukács já havia descrito “ao explicitar a gênese do ‘momento da decisão’ prático-histórica (...), como ‘tomada da consciência ativa do proletariado’.” (Münster, 1993, p. 30)

Sobre o *novum*, Bloch afirma que “seus conteúdos não são simplesmente os não manifestos, mas os não decididos, despontam na mera possibilidade real, trazem em si o perigo de um possível desastre, mas também a esperança de uma possível felicidade, ainda não comprometida e capaz de ser decidida por seres humanos” (2006, v. 2, p. 178). Aqui também o conceito de possibilidade se descortina: não há um determinismo, pode ocorrer tanto um desastre quanto – o que é almejado – a felicidade.

⁷² “A fome não tem como não se renovar constantemente. Porém, se cresce ininterruptamente, não sendo satisfeita pelo pão assegurado, ela revoluciona. O corpo-eu torna-se rebelde, não vai mais em busca de alimento apenas nos moldes antigos: ele procura modificar a situação que ocasionou o estômago vazio, a cabeça baixa. O não ao ruim existente e o sim ao melhor em suspenso são acolhidos pelos carentes no *interesse revolucionário*.” (Bloch, 2005, v. 1, p. 77-78)

⁷³ Exemplo claro de como Bloch não vê a utopia como algo impossível, inalcançável, mas como o destino desejável da humanidade. Ele explica: “importa para a utopia concreta compreender com exatidão o sonho de seu objeto, inerente ao próprio movimento histórico. Como uma utopia mediada com o processo, importa-lhe destacar as formas e os conteúdos que já se desenvolveram no seio da sociedade atual. Nesse sentido, não mais abstrato, a utopia é o mesmo que antecipação realista do bem (...).” (2006, v. 2, p. 177)

exploração nem senhor”.⁷⁴ Para ele, o marxismo “foi o único que promoveu a teoria-práxis de um mundo melhor” e “caso se pretenda que a essência real dos conteúdos da esperança incida suficientemente na existência”, o local de entrada é a sociedade sem classes. (2006, v. 3, p. 451-456)

A esperança legítima (em oposição ao que Bloch considera apenas *wishful thinking*) tem como alvo a humanização socialista. Aí entra o conceito caro ao autor de otimismo militante: “o otimismo só se justifica como otimismo militante, jamais como otimismo preconcebido; nesta última forma ele dá uma impressão não só infame, mas também cretina em face da miséria do mundo” (Bloch, 2006, v. 3, p. 459). Bloch concorda com Benjamin no que se refere à necessidade de uma revisão do conceito de progresso histórico, porém

não compartilha da visão trágica e pessimista da história, tecida por Benjamin; Bloch trabalha com uma concepção mais combativa do acabamento do processo da história, no sentido da crença nas possibilidades de concretização das ideias utópicas na história, apesar de todas as catástrofes e triunfos históricos do mal. (Münster, 1993, p. 76)

Benjamin critica duas formas de escrever a história: a “progressista”, baseada na ideia de um progresso inevitável e cientificamente previsível (e que, segundo ele, com a avaliação equivocada do fascismo, não consegue impedir a ascensão deste regime)⁷⁵ e a “burguesa”,⁷⁶ que pretenderia “reviver o passado através de uma espécie de identificação afetiva do historiador com seu objeto”.

⁷⁴ *O princípio esperança* foi escrito entre 1938 e 1947. Se no restante do mundo Bloch vê a necessidade de precursores de confiança, que indicariam para onde a “época” deve rumar, nos países em que “o marxismo assumiu o poder – ali se está preparando o alojamento para o futuro” (2006, v. 3, p. 453). Ou seja, o “andar ereto” estaria mais próximo de ser realizado. A demora de Bloch em se posicionar abertamente contra Stálin e certas concessões feitas ao regime da República Democrática Alemã constituem uma hipoteca pesada em sua biografia política. Ele irá romper com o regime stalinista em 1956, após a repressão sangrenta da insurreição do povo húngaro pelos tanques soviéticos e pelo Exército Vermelho (Münster, 1993, p. 88-90).

⁷⁵ “A teoria e, mais ainda, a prática da social-democracia foram determinadas por um conceito dogmático de progresso sem qualquer vínculo com a realidade. Segundo os social-democratas, o progresso era, em primeiro lugar, um progresso da humanidade em si, e não das suas capacidades e conhecimentos. Em segundo lugar, era um processo sem limites, ideia correspondente à da perfectibilidade infinita do gênero humano. Em terceiro lugar, era um processo essencialmente automático, percorrendo, irresistível, uma trajetória em flecha ou em espiral. Cada um desses atributos é controvertido e poderia ser criticado. Mas, para ser rigorosa, a crítica precisa ir além deles e concentrar-se no que lhes é comum. A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia do progresso tem como pressuposto a crítica da ideia dessa marcha.” (Benjamin, 1987, tese 13, p. 229)

⁷⁶ Este historicismo seria oriundo da tradição acadêmica de Ranke a Dilthey (Gagnebin, 1987, p. 8).

Ambas as historiografias se apoiam na mesma concepção de um tempo homogêneo, vazio, cronológico e linear. (Gagnebin, 1987, p. 8)

Trata-se, para o historiador “materialista” – ou seja, de acordo com Benjamin, para o historiador capaz de identificar no passado os germes de uma *outra* história, capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e de dar uma nova face às esperanças frustradas –, de fundar um outro conceito de tempo, “tempo de agora” (“Jetztzeit”), caracterizado por sua intensidade e sua brevidade, cujo modelo foi explicitamente calcado na tradição messiânica e mística judaica. (Gagnebin, 1987, p. 8)

Benjamin considera que ouvimos ecos de vozes que emudeceram, que “existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa” (1987, p. 223). Ele denuncia as historiografias tanto de direita quanto de esquerda que “sob a aparência da coerência, cuidam de apagar as dúvidas possíveis na transmissão da história e mesmo de silenciar os abismos irredutíveis do acontecido”. A narração histórica coerente (de acontecimentos do passado sendo etapas preparatórias para as conquistas do presente) encobre os momentos em que a história poderia ter sido outra.⁷⁷ O conceito de atualidade de Benjamin não é uma repetição de um valor do passado no presente, mas exatamente a ressurgência intempestiva de um elemento encoberto do passado – o vir a ser de uma potência. Dessa forma, o presente estaria apto para acolher esse ressurgir do passado (Gagnebin, 2013, p. 184-186). Essas considerações encontram-se claramente nas *Teses sobre o conceito de história*:

Alguém na terra está a nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso. (Benjamin, 1987, tese 2, p. 223)

Apesar de valorizar uma “arqueologia do passado” (Münster, 1993, p. 70), Bloch tem os olhos postos no futuro (quando a utopia se realizará). Além disso

⁷⁷ “(...) o materialista histórico (...) deixa a outros a tarefa de se esgotar no bordel do historicismo, com a meretriz do ‘era uma vez’. Ele fica senhor das suas forças, suficientemente viril para fazer saltar pelos ares o *continuum* da história.” (Benjamin, 1987, tese 16, p. 231)

Benjamin também considera o *presente do historiador* e questiona o interesse do presente por eventos específicos do passado (Gagnebin, 2013, p. 178; 183). Os defensores do progresso histórico (tanto de direita quanto de esquerda) escolhem o que lembrar e o que esquecer para construir uma narração coerente aos seus fins.

O processo do historicismo é aditivo: “utiliza os fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio” (Benjamin, 1987, tese 17, p. 231). Para desviar do processo de transmissão de cultura que tende a contar a história dos dominadores, o materialista histórico “considera sua tarefa escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1987, tese 7, p. 225).

discorda da “redução feita por Benjamin da esperança revolucionária à imagem das ‘breves paradas messiânicas’ que interrompem a continuidade da história” (Münster, 1993, p. 76). Mais ainda, o pessimismo histórico de Walter Benjamin, com sua “visão apocalíptica de uma concepção do progresso pervertido, que destrói a civilização e a humanidade” se opõe ao princípio do “otimismo militante” de Bloch (Münster, 1993, p. 28). O último acredita “nas possibilidades de concretização das ideias utópicas na história, apesar de todas as catástrofes e triunfos históricos do mal” (Münster, 1993, p. 77).

Com o entusiasmo de quem acredita que a obra de Marx pode ser entendida e realizada no futuro “iluminado de forma materialista-histórica sob e a partir do passado e da atualidade”, Bloch chama o porvir de “futuro conscientemente moldável” (2006, v. 2, p. 176). Aqui está um exemplo da ideia de colonização do futuro, que Paz considera característica da modernidade (Paz, 1984, p. 191): a utopia concretizada fornece a chave para o *reino* da liberdade, para “a ordem não alienada na melhor de todas as sociedades possíveis” (Bloch, 2006, v. 2, p. 178).

Soares e Muñoz reconhecem que tanto Bloch quanto Marcuse faziam uma distinção entre dois tipos de progresso no pensamento moderno:

O primeiro seria um *progresso quantitativo*, técnico, responsável pelo aumento expressivo de todos os saberes e capacidades cognitivas humanas e que produziu, modificou e atualizou um número ponderável de novas tecnologias. Ao mesmo tempo em que produziu uma enorme riqueza material, mudou e ampliou as necessidades humanas, bem como criou novas formas de ser, sentir e estar no mundo. Já o outro tipo de progresso seria denominado (...) *progresso qualitativo humanitário*; este, não mais preocupado com o acúmulo de saberes e de riquezas, mas centrado na liberdade humana e na moralidade que permitiria um conviver voltado para a diminuição das diversas formas de escravidão, submissão, opressão e sofrimento físico e psíquico dos seres humanos. (2010, p. 187)

Para ambos, o progresso técnico não é necessariamente um mal, e inclusive “pode ser pensado como uma condição prévia para o progresso humanitário” (Soares; Muñoz, 2010, p. 187). Quer seja do lado dos marxistas, quer seja dos capitalistas, a utopia é um refrão que se repete na modernidade. A crença na capacidade humana de escrever a própria história rumo ao objetivo alcançável é a herança do racionalismo. Pelo fracasso de tantos projetos e pela desconfiança na capacidade de soluções definitivas para problemas mundiais, a utopia passou de campo fértil da modernidade a terreno árido da pós-modernidade.

As artes também manifestaram os sonhos utópicos e o cinema não ficou fora desse jogo. O desenvolvimento técnico necessário para a sua invenção fez com que ele já nascesse cheirando a progresso. Além das experiências técnicas e estéticas, o cineastas passaram a tentar veicular conteúdos ideológicos, às vezes inclusive colocando de lado critérios artísticos em detrimento de seus objetivos (serem aceitos pelo proletariado, por exemplo, no caso do cinema moderno revolucionário). Antes de passar para o assunto da pós-modernidade, é essencial relacionar o cinema da modernidade com o pensamento utópico.

2.3.

O cinema e a espera pela revolução

A “modernidade”, como expressão de mudanças na chamada experiência subjetiva ou como uma fórmula abreviada para amplas transformações sociais, econômicas e culturais, tem sido em geral compreendida por meio da história de algumas invenções talismânicas: o telégrafo e o telefone, a estrada de ferro e o automóvel, a fotografia e o cinema. Desses emblemas da modernidade, nenhum personificou e ao mesmo tempo transcendeu esse período inicial com mais sucesso do que o cinema. (Charney; Schwartz, 2004, p. 17)

As “invenções talismânicas” estão ligadas à ideia moderna de progresso da técnica. Porém, se em um primeiro momento o cinema pode parecer apenas uma forma mais elaborada de apresentar imagens em movimento, rapidamente se destaca e passa a ocupar um local privilegiado na cultura. Na introdução de *O cinema e a invenção da vida moderna* são identificados alguns elementos centrais para a história da cultura da modernidade e sua relação com o cinema: o surgimento de uma cultura urbana metropolitana; a centralidade do corpo como o local de visão, atenção e estimulação; o reconhecimento de um público; o impulso para fixar e representar instantes isolados em face das distrações e sensações da modernidade; a indistinção cada vez maior da linha entre a realidade e suas representações; as mudanças na cultura comercial e no consumo, que estimularam a produção de novas formas de diversão. A relação entre cinema e modernidade é tão íntima que todos os treze ensaios do livro “presumem que a cultura moderna foi ‘cinematográfica’ antes do cinema”. (Charney; Schwartz, 2004, p. 17-19)

Essa ideia é explicada da seguinte forma:

[O cinema] deve ser repensado como um componente vital de uma cultura mais ampla da vida moderna que abrangeu transformações políticas, sociais, econômicas e culturais. Essa cultura não “criou” o cinema em um sentido simples, nem tampouco o cinema desenvolveu quaisquer formas, conceitos ou técnicas novas que já não estivessem disponíveis em outros caminhos. Ao fornecer um cadinho para elementos já evidentes em outros aspectos da vida moderna, o cinema acabou por se adiantar a essas outras formas, e acabou sendo muito mais do que simplesmente uma nova invenção entre outras. (Charney; Schwartz, 2004, p. 27)

Assim, o cinema congregou vários fenômenos da modernidade: foi uma experiência urbana; sua temática preferencial era o cotidiano; “tratava-se de um produto comercial que era também uma técnica de mobilidade e efemeridade”; “era uma tecnologia destinada a provocar respostas visuais, sensuais e cognitivas nos espectadores que estavam começando a se acostumar aos ataques da estimulação”; e junto com a fotografia gerou os questionamentos sobre a representação do real. (Charney; Schwartz, 2004, p. 24-27)

Vanessa Schwarz, ao apresentar seu capítulo na coletânea *O cinema e a invenção da vida moderna*, reafirma que o cinema “terminou por ser mais do que apenas uma de uma série de novas invenções, porque incorporou muitos elementos que já podiam ser encontrados em diversos aspectos da chamada vida moderna” (2004, p. 338). A autora defende que um dos aspectos seria a *flânerie* parisiense, que consistia em uma atividade cultural para todos os que participavam da vida da cidade e não apenas para o homem burguês. E “esse tipo de *flânerie* para as massas aponta para o nascimento do público, porque é necessariamente na multidão que se encontra o espectador cinematográfico” (Schwartz, 2004, p. 357). Em outro livro, a mesma autora justifica a escolha de Paris em seu estudo por ser uma cidade com um grande poder para representar: na modernidade simbolizava o que era ser francês. Mais do que isso, sua cultura de metrópole fez com que houvesse mais ligações com a vida em Londres e Nova York do que com outras cidades francesas (Schwartz, 1999, p. 6).

O espírito científico da modernidade não deixou o cinema de lado e duas décadas após seu advento já havia teorias sobre o tema. Os primeiros ensaios buscavam encontrar um lugar para o cinema na cultura moderna. Os esboços de teoria, feitos por entusiastas, pareciam “mais anúncios de nascimento do que pesquisas científicas”. O objetivo era conceder ao cinema o status de arte, já que, como as outras artes, “transformava o caos e a ausência de significado do mundo numa estrutura e num ritmo autossustentados”. (Andrew, 2002, p. 21)

Rancière explica que as artes mecânicas (o cinema e a fotografia) podem ser consideradas arte graças à revolução estética, que teve como uma de suas características o uso de “anônimos” como tema.⁷⁸

Para que as artes mecânicas possam dar visibilidade às massas ou, antes, ao indivíduo anônimo, precisam primeiro ser reconhecidas como artes. Isto é, devem primeiro ser praticadas e reconhecidas como outra coisa, e não como técnicas de reprodução e difusão. O mesmo princípio, portanto, confere visibilidade a *qualquer um* e faz com que a fotografia e o cinema possam ser artes. Pode-se inverter a fórmula: porque o anônimo tornou-se um tema artístico, sua gravação pode ser uma arte. Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético da arte. (Rancière, 2005, p. 46)

Sobre as artes em geral, na tradição ocidental, Rancière define três grandes regimes de identificação: regime ético das imagens, regime poético ou representativo das artes e regime estético. No regime ético, a arte não é identificada enquanto tal (não é um campo autônomo, mas está relacionado profundamente com a maneira de ser dos indivíduos e das coletividades), por estar circunscrita à questão das imagens: os ícones, seu teor de verdade, seus usos e efeitos, o valor ritual. Nesse regime também está presente a questão das imagens de divindades e a polêmica platônica contra os simulacros da pintura, do poema e da cena (2005, p. 28-29).

O regime poético (ou representativo) possui formas de normatividade capazes de definir se, nos limites de cada arte, as obras são boas ou ruins, adequadas ou inadequadas. As artes são identificadas “no interior de uma classificação de maneiras de fazer”. O que organiza as maneiras de fazer, ver e julgar é a noção de representação ou *mimesis*, porém não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes. O regime de visibilidade autonomiza as artes ao mesmo tempo que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer. As hierarquias do campo da arte (como a dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas) entram em analogia com a visão hierárquica da comunidade. (Rancière, 2005, p. 30-32)

⁷⁸ O autor questiona a tese de Benjamin, que deduz as propriedades estéticas e políticas de uma arte a partir de suas propriedades técnicas. Para Rancière, “para que um modo de fazer técnico – um uso das palavras ou da câmera – seja qualificado como pertencendo à arte, é preciso primeiramente que seu tema o seja. A fotografia não se constituiu como arte em razão de sua natureza técnica. O discurso sobre a originalidade da fotografia como arte ‘indicial’ é um discurso bastante recente, que pertence menos à história da fotografia que à história da reviravolta pós-moderna (...)” (2005, p. 47-48)

Por fim o regime estético, no qual a identificação da arte “não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte”. Nesse regime “as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível”: (Rancière, 2005, p. 32)

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda e qualquer hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. (...) O estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimental por si mesma. O momento de formação de uma humanidade específica.

(...) Pode-se dizer que o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade. (Rancière, 2005, p. 33-34)

Apenas no regime estético o anônimo é capaz de se tornar arte, já que não há mais a hierarquia de temas. Rancière lembra que a revolução estética acontece primeiro na literatura,⁷⁹ e ela leva à ruína o sistema de representação (sistema em que a dignidade de temas comanda os gêneros da representação). O autor reafirma que “a revolução estética é antes de tudo a glória do *qualquer um* – que é pictural e literária, antes de ser fotográfica ou cinematográfica” (2005, p. 47-48) e se concretiza em “passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária (...)” (Rancière, 2005, p. 49).

Andrew faz um apanhado dos teóricos do cinema e da maneira como “correntes” diferentes chegaram à definição de cinema como arte (2002).⁸⁰ Muitos

⁷⁹ Analogamente, Bourdieu mostra o percurso pelo qual as artes teriam chegado à autonomia (inclusive buscando fugir à “lei do mercado” da sociedade industrial), mostrando que a constituição do campo artístico determina a sistematização dos princípios propriamente artísticos de produção e avaliação da obra de arte. E um momento-chave é exatamente a revolução estética personificada por Flaubert, que se propõe a “escrever bem o medíocre”, com um cuidado extremo com a forma, fazendo com que não haja mais hierarquia de temas nem gêneros literários inferiores. (Bourdieu, 1996, p. 63-132; 2010, p. 85-152)

⁸⁰ Kracauer não pretende definir o cinema como arte pois acredita que “indo pelo caminho da arte tradicional, o cinema perde seu caráter singular. A arte é uma expressão do significado humano; é unificada e criada para uma satisfação próxima; consegue isso transcendendo imaginativamente seu material. O cinema fracassa em sua responsabilidade primária quando segue esses ideais.” Para ele o formalismo é válido, mas apenas se estiver subordinado ao realismo. Ou seja, o mais importante é seguir a natureza, esperar pelo fluxo de vida em vez das construções fixas da imaginação. “O cineasta, assim, tem dois objetivos em mente: a realidade e o registro cinematográfico da realidade.” Portanto, sua maior preocupação está em definir o que seria o “gênero cinematográfico”, ou seja, quais seriam os conteúdos próprios do cinema. Apesar de seguir um princípio estético e não um gosto pessoal, a definição acaba parecendo um pouco arbitrária, segundo Dudley Andrew. (Andrew, 2002, p. 97-105)

consideram a técnica, a matéria e a forma como componentes centrais no debate e não tocam na questão do tema. Porém, antes de ser um argumento contrário, o fato de não haver menção a isso acaba por confirmar a tese de Rancière: qualquer tema pode ser considerado arte, exatamente porque não há mais hierarquia no regime estético.

Sobre o ponto de vista dos estudiosos, Miriam Hansen faz uma ressalva: houve uma mudança no enfoque. Se antes o momento que precedeu a existência de Hollywood era considerado apenas um “prólogo ou marco evolucionário”, hoje em dia é tido como um cinema com regras próprias, um tipo diferente de cinema. O lado positivo dessa postura é a compreensão do modo como a modernidade se concretizou no cinema e por meio dele (2004, p. 405-406):

Na medida em que os historiadores desatrelaram o cinema dos primeiros tempos das narrativas evolucionistas e teleológicas da história do filme clássico, os estudos acerca do cinema e da modernidade passaram a gravitar em torno do século XIX. Falando de modo mais específico, existe a tendência de inserir o cinema no contexto da “vida moderna”, observada por Baudelaire na Paris oitocentista de modo prototípico. Nesse contexto, o cinema figura como parte da violenta reestruturação da percepção e da interação humana promovida pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial-capitalista; enfim, pela tecnologia moderna (...) e pela construção em larga escala de logradouros urbanos povoados por multidões anônimas e prostitutas, bem como por *flâneurs* não tão anônimos assim. Da mesma forma, o cinema surge como parte de uma cultura emergente do consumo e do espetáculo, que varia de exposições mundiais e lojas de departamentos até as mais sinistras atrações do melodrama, da fantasmagoria (...), uma cultura marcada por uma proliferação em ritmo muito veloz – e, por consequência, também marcada por uma efemeridade e obsolescência aceleradas – de sensações, tendências e estilos. (Hansen, 2004, p. 406)

No século XX, o cenário é outro: “a modernidade da produção em massa, do consumo em massa e da aniquilação em massa; da racionalização, da padronização e dos públicos dos meios de comunicação.” Hansen critica o modernismo⁸¹ hegemônico e lembra que assim como há várias modernidades, a palavra modernismo deveria ser utilizada no plural. Mesmo fazendo o recorte temporal do século XX, assegura a importância de não perder de vista a heterogeneidade, a assincronia e a contradição desse momento. Não se pode esquecer que a modernidade e o modernismo, como são entendidos por ela, “são fenômenos especificamente ocidentais, vinculados a uma história de imperialismo e masculinismo”. (2004, p. 407-408)

⁸¹ Aqui está mantida a distinção entre modernidade e modernismo utilizada pela autora.

Não é de se estranhar, por exemplo, que na modernidade, com a confiança na ciência e na técnica, uma teoria como a “agulha hipodérmica” ganharia espaço nos Estados Unidos. A ideia de um público manipulável era bastante tentadora tanto para anunciantes quanto para governantes. O nazismo é o exemplo óbvio do uso de meios de comunicação de massa na tentativa de persuasão. Inclusive a máquina de propaganda de Hitler influenciou a forma como os pensadores da Escola de Frankfurt perceberam a cultura de massa americana durante o exílio:

Vítimas do fascismo europeu, os membros da Escola de Frankfurt experimentaram em primeira mão as formas pelas quais os nazistas usaram os instrumentos de cultura de massa para produzir submissão à cultura e sociedade fascista. No exílio nos Estados Unidos, os membros da Escola de Frankfurt chegaram a acreditar que a “cultura popular” americana também era fortemente ideológica e agia para promover os interesses do capitalismo. Controladas por corporações gigantescas, as indústrias culturais foram organizadas de acordo com políticas de produção de massa, fabricando produtos que geravam um sistema de cultura altamente comercial, que em troca vendia os valores, estilos de vida e instituições do capitalismo americano. (Kellner, 2004, p. 203, tradução minha)⁸²

Como arte nascida na modernidade, o cinema participou das utopias e dos planos de progresso e mudança do mundo. Se Viktor Klemperer, sobrevivente da Alemanha de Hitler, diz que foi necessário um processo de “des-nazificação” com o fim da guerra (2009, p. 37), anteriormente os meios de comunicação de massa tinham sido ardilosamente utilizados pelo *Führer* no processo de “nazificação”. O cinema, junto com o rádio, ajudou na construção do imaginário de uma raça aariana poderosa e de um regime capaz de reerguer a Alemanha. Claro que não como uma simples “lavagem cerebral”. O cenário do país estava pronto para que Hitler chegasse ao poder e se mantivesse nele com ou sem os filmes de Leni Riefenstahl.

Eisenstein, por exemplo, via a necessidade da transformação do artista em trabalhador da arte, para que pudesse realizar o cinema operário. O cineasta se coloca contra a arte e a criação, e em diversas declarações descarta tudo o que se vincula à inspiração e às “faculdades criadoras”, ao “ego”. Ele considera a arte um conjunto de procedimentos que visam a um objetivo preciso, cientificamente

⁸² “Victims of European fascism, the Frankfurt School experienced first hand the ways that the Nazis used the instruments of mass culture to produce submission to fascist culture and society. While in exile in the United States, the members of the Frankfurt School came to believe that American ‘popular culture’ was also highly ideological and worked to promote the interests of capitalism. Controlled by giant corporations, the culture industries were organized according to the strictures of mass production, churning out products that generated a highly commercial system of culture, which in turn sold the values, lifestyles, and institutions of American capitalism.”

estabelecido. O cinema, assim, responde a uma “encomenda social”, que não provém da opinião pública (já que se propõe a mudar as mentalidades) nem de diretivas governamentais ou do Partido, mas da “revolução proletária”. “Eisenstein se inscreve, veementemente, nessa problemática, na qual o cinema é um instrumento de transformação do modo de percepção e do modo de vida.” (Albera, 2002, p. 257-258)

Eisenstein utiliza a montagem para que os espectadores possam chegar à ideia ou ao tema concebidos pelo diretor.⁸³ Para ele, o filme é “um processo criativo organicamente desvelado no qual a plateia participa tanto emocional quanto intelectualmente”, “o espectador é levado a percorrer a estrada da criação que o autor percorreu ao criar a imagem”.⁸⁴ Apesar de suas teorias estarem no campo da arte, Eisenstein não deixa de ver o cinema como a maior arma de propaganda possível e parte de uma revolução mundial da consciência. “Tudo isso implica que o cineasta existe num estado de conhecimento e que o espectador é levado da ignorância ao conhecimento via o poder do cinema.” Assim o filme “existe exclusivamente para levar o conhecimento a um público mais amplo, para disseminá-lo e deixar seu poder trabalhar no mundo”. (Andrew, 2002, p. 64-67)

Na arte, somos afastados da lógica para reexperimentar nosso modo primário de compreensão. Eisenstein, como os teóricos românticos da arte, acredita que o que é primário e natural irá por si mesmo ligar-se à verdade. Para Eisenstein, tanto o método (justaposição dialética de representações tematicamente interpenetradas) quanto a imagem final que aquele método cria irão, no filme propriamente dito, unir os criadores (tanto o artista quanto o espectador) aos verdadeiros processos e temas da vida. Isso, ele tinha certeza, faria avançar aquele estado de vida mais consistente com os processos reais da natureza e da história. O movimento dialético em direção ao milênio marxista. (Andrew, 2002, p. 70)

⁸³ “Como Eisenstein acreditava que a mente trabalha dialeticamente fazendo síntese entre elementos em oposição, e que o auge de um filme ocorre quando a mente sintetiza as ideias opostas que lhe dão sua energia, ele queria permitir ao espectador ficar consciente da sintetização de todo o filme, das menores partículas às ideias controladoras. Enquanto D. W. Griffith e Pudovkin pretendiam levar o espectador a seguir em frente num transe em direção a uma conclusão que repentinamente explodiria em sua frente, vinda do nada, Eisenstein sempre insistiu na ajuda do espectador ao se forjar o significado do filme. Nisso, obviamente, sua teoria lembra as teorias do teatro que Bertold Brecht estava elaborando na época.” (Andrew, 2002, p. 61)

⁸⁴ Tarkovski diz não aceitar os princípios do cinema de montagem pois “não permitem que o filme se prolongue para além dos limites da tela, assim como não permitem que se estabeleça uma relação entre a experiência pessoal do espectador e o filme projetado diante dele. O ‘cinema de montagem’ propõe ao público enigmas e quebra-cabeças, obriga-o a decifrar símbolos, diverte-se com alegorias, recorrendo o tempo todo à sua experiência intelectual. Cada um desses enigmas, porém, tem sua solução exata, palavra por palavra”. Assim, acredita “que Eisenstein impede que as sensações do público sejam influenciadas por suas próprias reações àquilo que vê. (...) A construção da imagem torna-se um fim em si mesma, e o autor desfecha um ataque total ao público, impondo-lhe sua própria atitude diante do que está acontecendo.” (Tarkovski, 1998, p. 140)

Tarkovski, que começou sua carreira de cineasta mais de três décadas após o lançamento de *O encouraçado Potemkin* (1925), se opõe radicalmente ao modo como Eisenstein “utilizava o fotograma para codificar fórmulas intelectuais”. Para ele, o tipo de cinema que se propõe a “apresentar ideias, pura e simplesmente” é estranho. Também vê as técnicas de montagem de Eisenstein como uma contradição aos próprios fundamentos do “processo único através do qual um filme atinge o espectador”. (Tarkovski, 1998, p. 220)

São regras que privam o público daquela prerrogativa do cinema, que diferencia seu impacto, na consciência do espectador, daquele provocado pela literatura ou pela filosofia, isto é, a oportunidade de vivenciar o que está ocorrendo na tela como se fosse sua própria vida, e de apropriar-se, como se ela fosse sua experiência impressa no tempo e mostrada na tela, relacionando sua própria vida com o que está sendo projetado. (Tarkovski, 1998, p. 220)

E continua:

Eisenstein transforma o pensamento em um déspota: não deixa nada “no ar”, nada daquela intangibilidade silenciosa que talvez seja a qualidade mais fascinante de qualquer arte, e que permite que um indivíduo se relacione com um filme. Meu desejo é realizar filmes que não tragam peças de oratória e propaganda, mas que ofereçam a oportunidade de uma experiência profundamente íntima. Trabalhando com esse objetivo, tenho consciência da minha responsabilidade para com o público de cinema, e acho que posso oferecer-lhe a experiência necessária e única que o leva a entrar voluntariamente no escuro de uma sala de projeção. (Tarkovski, 1998, p. 221)

A crítica de Tarkovski é interessante, pois é tirada de um livro publicado em 1986 mas que começou a ser escrito na década de 1970. Seu primeiro filme é de 1959 e o último de 1985. Ou seja: ele é contemporâneo de outros cineastas que, de forma semelhante a Eisenstein, buscavam fazer um cinema com função social. Para Tarkovski, a inspiração política “é sempre espúria quando se expressa abertamente numa obra de arte” (Tarkovski, 1998, p. 63). Portanto, cabe ao artista mostrar sua visão de mundo ao público, e não impor suas ideias (Tarkovski, 1998, p. 55). Aqui suas ideias combinam com o conceito de mestre ignorante de Rancière, que será aprofundado mais adiante,⁸⁵ pois o cineasta questiona: “Alguém terá dito que [o artista] é mais inteligente que as pessoas da plateia, o

⁸⁵ Rancière discute a ideia de que o mestre possui um conhecimento que deve passar aos seus pupilos. Isso foi transposto para a arte política, com os diretores de teatro, por exemplo, que pretendiam passar mensagens concretas ao público, levá-lo à ação, como se fossem portadores de uma verdade emancipatória a ser revelada. Para esse autor esta postura além de infrutífera é equivocada em si, pois desconsidera a autonomia do público bem como a igualdade das inteligências. (2012b, p. 14-17)

leitor com um livro nas mãos, ou o espectador da primeira fila do teatro?” (Tarkovski, 1998, p. 55).

Ao citar Tarkovski, levando em conta o momento em que viveu e sua crítica a Eisenstein, não se trata aqui de igualar as vanguardas históricas do início do século XX (futurismo, cubismo, dadaísmo, construtivismo) com os movimentos em torno das décadas de 1960 e 1970. O objetivo é reconhecer a relação entre arte e política de uma forma utópica em ambas as circunstâncias, neste amplo cenário chamado de modernidade.

Rancière vincula a modernidade ao regime estético da arte. Para ele a ideia de modernidade é uma

noção equívoca que gostaria de produzir um corte na configuração complexa do regime estético das artes, reter as formas de ruptura, os gestos iconoclastas etc., separando-os do contexto que os autoriza: a reprodução generalizada, a interpretação, a história, o museu, o patrimônio... Ela gostaria que houvesse um sentido único, quando a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas. (2005, p. 37)

É importante sempre voltar à ideia da heterogeneidade da modernidade para não confundir as formas de ruptura. A citação acima também vai ao encontro da tentativa de Peter Bürger de compreender o fracasso do projeto vanguardista de “uma recondução da arte à práxis de vida” (2012, p. 17). Esse fracasso é percebido na prática, pois “a categoria de obra de arte (...) não é destruída pelos vanguardistas, mas totalmente transformada” (Bürger, 2012, p. 99). Muito superficialmente pode-se exemplificar a questão com os *ready-made* de Duchamp, que não abalam a instituição “museu”, pois este continua sendo um dos locais que conferem qualidade artística às obras. Ou seja, a categoria não só é restaurada, mas chega a ser ampliada: tudo pode ser arte. Essas considerações são mais aplicáveis às artes plásticas, mas os questionamentos estéticos e políticos também acontecem no cinema (e na literatura).

“Os movimentos europeus de vanguarda podem ser definidos como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa” e, para os vanguardistas, “a característica dominante da arte na sociedade burguesa é o seu deslocamento da práxis vital”. Porém o objetivo não é integrar a arte à práxis vital burguesa de um mundo ordenado “pela racionalidade-voltada-para-os-fins, tal como a formularam os esteticistas”, mas a uma nova práxis vital. (Bürger, 2012, p. 96-97)

Para terminar esse desvio que levou às vanguardas, basta introduzir a formulação de Marcuse utilizada por Peter Bürger sobre o papel contraditório da arte na sociedade burguesa. Dissociada da práxis vital, a arte é o local do consolo, da realização de necessidades que são impossíveis de se alcançar no dia a dia. A arte:

projeta a imagem de uma ordem melhor, na medida em que protesta contra a perversa ordem existente. Mas, ao concretizar, na aparência da ficção, a imagem de uma ordem melhor, alivia a sociedade estabelecida da pressão das forças voltadas para a transformação. (Bürger, 2012, p. 97-98)

E aqui se encaixa o cinema de Eisenstein e de outros que buscavam revelar o que estava oculto e instigar a transformação. É o oposto do esteticismo, em que “se torna manifesta a falta de consequência social da arte” (Bürger, 2012, p. 99). Deixando de lado a questão central da transposição da arte para a práxis vital, que não se realizou,⁸⁶ o que importa no momento é focar nas potencialidades políticas que eram reconhecidas no cinema de então.

Stella Senra comenta a importância de Walter Benjamin nos estudos de cinema. Com seus ensaios dos anos 1930, Benjamin possibilitou ao espectador fugir da dicotomia simplória dos apocalípticos e dos integrados.

Em síntese: Benjamin assinalava que, com os novos aparatos técnicos, a experiência da visão passava do campo da transcendência para o campo da imanência, libertando o olho dos parâmetros da religião para lançá-lo no mundo da política. Com Benjamin, várias gerações aprenderam a desnaturalizar e dessacralizar a experiência perceptiva, passando a pensá-la como uma maquinação que tanto podia ser mobilizada por potências negativas, reativas, fascistas, quanto por potências positivas, liberatórias, revolucionárias. (Senra, 2013, p. 9-10)

Benjamin reconhece o perigo da estetização da política, fruto do fascismo, e conclui que a resposta do comunismo deveria ser a politização da arte (2012, p. 34). Seu raciocínio mostra que a arte pode ser utilizada tanto para o bem quanto para o mal. Diferente é a concepção apocalíptica da Escola de Frankfurt. Horkheimer é o primeiro a utilizar a expressão “caráter afirmativo da cultura”, concepção segundo a qual a “burguesia realiza seus ideais na arte para esconder as contradições da realidade social” (Schöttker, 2012, p. 87). Marcuse, que já foi mencionado anteriormente com a ideia de arte como local de consolo, também irá

⁸⁶ Bürger conclui que talvez isso não seja desejável, pois a distância que separa a arte da práxis vital “garante a margem de liberdade dentro da qual alternativas para o existente passem a ser pensáveis” (2012, p. 104).

desenvolver a ideia de Horkheimer (Schöttker, 2012, p. 87). Por fim, Adorno (que confrontou as ideias de Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” em alguns artigos, sem mencionar seu nome) “amplia a tese da arte afirmativa de Horkheimer até uma teoria da manipulação” (Schöttker, 2012, p. 88).

Se Benjamin percebe como algo positivo que no cinema russo as pessoas comuns possam representar seus trabalhos na tela, no lugar dos artistas, lamenta que “na Europa Ocidental, a exploração capitalista do cinema impede que se realize a legítima aspiração do homem contemporâneo a ser reproduzido” (2012, p. 24).⁸⁷ Também vê com bons olhos o cinema de Chaplin, assim como Kracauer.

Naturalmente Kracauer foi apenas um entre diversos artistas e intelectuais da vanguarda europeia (tais como os surrealistas) que festejaram o advento da comédia-pastelão, e suas fileiras foram engrossadas com a inflexão do gênero realizada por Charlie Chaplin. Benjamin também atribuiu à comédia-pastelão elevada importância política, o que funcionou como complemento de suas apologias diligentes e, na melhor das hipóteses, esporádicas, do cinema soviético. Em sua defesa de *O encouraçado Potemkin*, por exemplo, ele equipara o cinema pastelão norte-americano ao cinema revolucionário russo pelo fato de perseguir sem cessar uma “tendência” particular: “Sua polêmica [*Spitze*] está voltada contra a tecnologia. Esse tipo de filme, na verdade, é cômico, mas os risos que provoca flutuam sobre o abismo do horror.” (Hansen, 2004, p. 418)

Diferente é a visão de Adorno, que após ler “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, escreve a Benjamin uma carta em que refuta vários pontos do ensaio. Considera a risada da plateia de cinema “tudo menos salutar e revolucionária, mas repleta do pior sadismo burguês”. Também afirma que a teoria da distração de Benjamin não o convence pois “em uma sociedade comunista, o trabalho seria organizado de tal modo que as pessoas não ficariam mais tão cansadas ou tão bestificadas a ponto de precisarem de distração”. (Adorno, 2012, p. 210-211)

Visto com olhos de hoje, a teoria de Benjamin parece bem mais flexível e aplicável que a de Adorno.⁸⁸ O conceito de distração, que foi tomado de

⁸⁷ O trecho entre aspas é de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, última versão, de 1939, traduzida por Marijane Lisboa e publicada no livro *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*.

⁸⁸ Em “A indústria cultural”, Adorno e Horkheimer utilizam o termo diversão como “prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo”. O ócio serve para adaptar os trabalhadores à fábrica e ao escritório, e os produtos da indústria cultural são feitos para que o espectador não tenha nenhum pensamento próprio (1985, p. 128). Ou seja, a diversão é

Kracauer,⁸⁹ em Benjamin, é relacionado ao “choque”. Se uma pintura convida o espectador à contemplação, isso não é possível no filme. “Mal uma imagem é percebida, já se altera, não pode ser fixada” (Benjamin, 2012, p. 29). E o choque do cinema tem um paralelo com a “adaptação dos indivíduos aos perigos crescentes”, está relacionado à mudança no “aparato receptivo” dos indivíduos (por exemplo, dos pedestres que precisam lidar com os perigos do tráfego de uma grande cidade) (Benjamin, 2012, p. 39). Ou seja, o choque é sentido em outras esferas além do cinema.⁹⁰

A recepção pela distração, cada vez mais notável em todas as áreas artísticas e que constitui um sintoma de profundas mudanças na percepção, tem no cinema o seu melhor campo experimental. Nos seus efeitos de choque, o cinema vem ao encontro dessa forma de recepção. (...) O público avalia o filme, mas o faz de forma distraída. (Benjamin, 2012, p. 32)

Assim a distração não é vista de forma necessariamente negativa: ela é a maneira de percepção do cinema por excelência. E o choque que a suscita também pode ser positivo. É o caso de Eisenstein, por exemplo, que utiliza a montagem, os fragmentos, para sua arte de “encomenda social”. Diferente dos apocalípticos,

demonizada de uma forma radical. Não se trata aqui de desvalorizar o pensamento desses filósofos: historicamente é possível compreender porque chegaram a essas conclusões, e o texto citado é essencial para estudos de comunicação. Porém a visão de Benjamin é mais simpática e pode ser transposta mais facilmente para os dias atuais.

⁸⁹ No ensaio “Culto da distração”, Kracauer discorre sobre o cinema inserido nos grandes programas de espetáculos, nos quais os filmes são projetados em “teatros de massa” ou “palácios de distração”, e inseridos como parte de um todo maior (um “caleidoscópio ótico e acústico, ao qual se une o jogo cênico dos corpos: pantomima, balé” e, ao final, na tela branca, “os acontecimentos do palco transformam-se inadvertidamente na ilusão bidimensional” do cinema). “Nestes espetáculos a excitação dos sentidos se sucede sem interrupção, de modo que não haja espaço para a mínima reflexão.” O autor critica a mistura de cinema e teatro, pois isso desvaloriza os filmes: ao associar cenas de real corporeidade (dança ao vivo, por exemplo) ao cinema, este tem sua bidimensionalidade exposta e “o engano” da tela é revelado. A distração não é vista como algo essencialmente negativo: os cineteatros “poderão realizar sua tarefa – que é uma tarefa estética se e quando ela coincide com a tarefa social – se não mais flertarem com o teatro e não procurarem mais reproduzir reverentemente uma cultura ultrapassada, mas liberar os seus espetáculos de todos aqueles ingredientes que privam os filmes de seus direitos, colocando radicalmente como fim uma distração que revele o declínio [*Zerfall*] ao contrário de escondê-lo”. E completa com a ideia de que a necessidade de distração é um indício de que o público está em uma tensão que precede a “necessária mudança”: “isso seria possível em Berlim, onde vivem as massas que se deixam entorpecer com tanta facilidade, apenas porque estão próximas da verdade.” (Kracauer, 2009, p. 343-348)

⁹⁰ Susan Buck-Morss afirma que Benjamin se apoia no conceito freudiano de consciência, que é um escudo que protege o organismo de estímulos – “energias excessivas” – provenientes de fora. A autora sintetiza a ideia geral da seguinte forma: “O problema é que, nas condições de choque moderno – os choques cotidianos do mundo moderno –, responder aos estímulos *sem* pensar tornou-se necessário à sobrevivência.” (2012, p. 167-168)

portanto, Benjamin e Kracauer vislumbram um potencial revolucionário no cinema.

Ambos os autores possuíam, contudo, conceitos de mudança política um tanto distintos: se Benjamin fundiu a teologia messiânica e o marxismo na expectativa desesperada de uma revolução proletária, Kracauer manteve a maioria de seus anseios escatológicos dissociados do projeto crítico de fazer as massas se perceberem como um público democrático. Contudo, eles concordam sobre o que aconteceria se as massas *não* acordassem, se continuassem em seu ilusório estado onírico. (Hansen, 2004, p. 427)

O século XX foi palco da Revolução Russa, da Revolução Cultural Chinesa. Mesmo assim, com a não realização do socialismo com o passar do tempo, a expectativa perdurou.⁹¹ E a passagem dos anos 1960 para 1970 foi outro momento de ebulição. E o cinema, assim como nas vanguardas, se apresentou na linha de frente:

O cinema nasce com o dom de persuadir os espectadores e transportá-los para dimensões descomunais. Mas o cinema político italiano, nos cenários convulsivos dos anos 60, é como um derivado natural de todos os anseios juvenis por um mundo mais justo e melhor. Ele nos arregimentava mesmo antes das barricadas de Maio de 1968, em Paris, e (...) dos movimentos sociais que combateram a onda de golpes militares, da Argentina de 1962 e do Brasil de 1964 à Grécia de 1967. (Cakoff, 2006, p. 13)

Novamente a questão da forma, da estética, passa a ser relacionada com o intuito político. Os cineastas precisavam decidir se utilizariam uma nova linguagem. Essa questão é abordada no filme *Depois de maio* (*Après mai*, Olivier Assayas, 2012), que acompanha a vida de Gilles, um estudante do liceu de Paris, após os acontecimentos de 1968. Depois de uma noite de pixações e panfletagem no próprio liceu em que estuda, que termina com um dos seguranças internado no hospital, o jovem decide viajar com um coletivo de cineastas para esperar a situação se acalmar. Os integrantes do coletivo têm forte ligação com o

⁹¹ Em uma conferência de 1993 com o tema “*Wither marxism?*”, uma questão que tem a dupla tradução: “Para onde vai o marxismo?” e “O marxismo está perecendo?” (Derrida, 1994, p. 6), Derrida lembra que essa pergunta é um “sempre *déjà vu*” para a sua geração (1994, p. 30).

“Para muitos dentre nós, a pergunta tem a nossa idade. Especialmente para aqueles que, este foi também o meu caso, opunham-se, por certo, ao ‘marxismo’ ou ao ‘comunismo’ real (à União Soviética, à Internacional dos partidos comunistas, e a tudo que se seguia, ou seja, a tantas e tantas coisas...), mas entendiam, ao menos, nunca o terem feito a partir de motivações conservadoras ou reacionárias, nem mesmo de posições de direita moderada ou republicana. Para muitos dentre nós, um certo (eu digo, de fato, um *certo*) fim do comunismo marxista não esperou a desintegração recente da URSS e de tudo que disso dependia no mundo. Tudo isto começou – tudo isto era mesmo *déjà vu*, indubitavelmente, desde o começo dos anos 1950. Desde então, a pergunta que nos reúne esta noite (*with marxism?*) ecoa como uma antiga repetição.” (Derrida, 1994, p. 30)

movimento operário, fazem reuniões para conseguirem entrar em fábricas e filmar os grevistas. Estão sempre fumando e “conspirando”. Também estão na estrada com o objetivo de trocar ideias com os cineastas revolucionários italianos. O filme faz uma colcha de retalhos de várias questões que estavam em voga no momento.

Ao chegarem em Florença, projetam um filme sobre a resistência de soldados do Laos contra o imperialismo. No debate promovido após a exibição, um italiano contesta o uso de uma linguagem burguesa no filme, já que filmes revolucionários deveriam usar uma linguagem revolucionária. O cineasta francês responde que um estilo diferente chocaria o proletariado e o trabalho deles é iluminá-lo.⁹² Outra pessoa pergunta se o estilo revolucionário não seria apenas o estilo individualista da pequena burguesia. A ideia do coletivo francês é que o que importa é a luta, e não o estilo, a preocupação é com o povo, e não com os estetas. Gilles discorda: assim como os italianos, acha que é preciso uma nova linguagem e conversa sobre isso com seus amigos franceses.⁹³ Eles respondem que a nova linguagem é a dos operários revolucionários. Por isso acabam seguindo para a Calábria, para encontrar com os operários em greve.

Gilles acaba dizendo para sua namorada que acha os filmes do coletivo chatos e a política primitiva. Precisa voltar a Paris para prestar o exame da faculdade de Belas-Artes e a viagem termina. Curiosamente, em outro momento, o jovem assume que não gosta muito de mostrar aos outros seus desenhos, já que

⁹² A relação entre cinema e ideologia nas diversas correntes de pensamento, no que se refere à forma do filme, é explicada no *Dicionário de cinema*:

“As formas: descritas como intrinsecamente não ideológicas na tradição realista que defende a vocação do cinema à transparência (Bazin, Munier), mas também em certas abordagens marxistas que as consideram ‘linguagem’ neutra, suscetível de veicular qualquer conteúdo (Lebel, 1971), elas são, ao contrário, consideradas intrinsecamente ideológicas em uma tradição marxista e vanguardista. Isso levou a preconizar a forma ‘revolucionária’ por si mesma, atravessada por contradições, que põem em jogo, em última instância, o lugar e o trabalho do espectador (Eisenstein, Vertov); ou, em referência mais direta ainda a esse trabalho espectral, uma forma que ‘desconstrói’ o trabalho significativo, que o exhibe a fim de proibir qualquer ilusão de transparência (Comolli-Narboni, Fargier-Leblanc). (...) De maneira geral, o estudo frontal das relações entre cinema e ideologia foi ativo sobretudo na Rússia soviética da década de 1920 e nos países industrializados (França, Grã Bretanha, Itália, Estados Unidos) em torno de 1970. Por isso, é um tema teórico que parece só ser abordado em períodos de intensa atividade política.” (Aumont, 2003, p. 158-159)

⁹³ A mesma discussão, obviamente com objetivos políticos distintos, aparece no cinema brasileiro. Em um livro sobre o cinema nacional de 1958 a 1966, Bernadet afirma: “Popular, o cinema brasileiro devia sê-lo por vários aspectos: devia tratar de assuntos do povo e comunicar-se não apenas com uma elite cultural, mas com o grande público. Abstrata e utopicamente, debatia-se se um conteúdo novo acarretaria, inevitavelmente, formas novas, o que levaria a uma longa fase de experimentação durante a qual a linguagem do cinema brasileiro não seria entendida pelo grande público: ou se era possível recheiar com conteúdo novo formas antigas já aceitas e compreendidas pelo grande público.” (1967, p. 133-134)

“faz para ele mesmo”, o que acaba confirmando, de certa forma, o estilo dele como “individualista da pequena burguesia”.

A questão da linguagem dos filmes tem as duas posições bem marcadas. Seria teoricamente possível que uma nova linguagem pudesse ser aprendida para que os filmes fossem compreendidos. Se “é verdade que a obra de arte vanguardista requer um novo método de apreensão”, isso se aplica também a outros tipos de obra de arte (Bürger, 2012, p. 147). Na prática, os filmes mais herméticos passam a ser venerados apenas por pequenos grupos de especialistas. O desabafo de Rancière em *As distâncias do cinema* serve para ilustrar a necessidade de encontrar uma forma mais palatável de cinematografia: “É costume dizer que os filmes militantes só convencem quem já está convencido. Mas o que dizer quando o suprassumo do filme comunista tem efeito negativo até sobre os já convencidos?” (2012a, p. 13). Isso não quer dizer que os filmes com a linguagem “burguesa” tenham conseguido alcançar de uma forma melhor seu intuito de mobilizar o proletariado.

Sobre os acontecimentos de 1968 vale trazer a ideia de Octavio Paz:

Há duzentos anos temos vivido, primeiro os europeus e depois todos os homens, à espera de um acontecimento que possua, para nós, a gravidade e a fascinação terrível que a segunda volta de Cristo tinha para os primeiros cristãos: a Revolução. (Paz, 1984, p. 215)

Paz distingue os conceitos de revolução,⁹⁴ revolta e rebelião:

O exemplo clássico de *revolução* ainda é a Revolução Francesa, e não sei se é lícito aplicar esta palavra às mudanças sociais que ocorreram na Rússia,⁹⁵ China e em outras partes, por mais profundas e decisivas que tenham sido. Uso a palavra *revolta* para designar os levantes e movimentos de liberação nacional do Terceiro Mundo e da América Latina (em um sentido estrito, esta última não pertence ao Terceiro Mundo), e *rebelião* para os movimentos de protesto das minorias raciais, liberação feminina, estudantes e outros grupos nas sociedades industriais ou nos setores modernos das nações subdesenvolvidas. (1984, p. 194)

⁹⁴ Marcuse também tem um conceito similar de revolução, mais radical, como explica em uma entrevista: “(...) não se esqueça que eu sou sempre marxista e portanto acredito que existe um ponto onde todas as reformas não ajudam mais e onde todas as reformas não remedeiam a contradição interna essencial no sistema capitalista ou sequer somente podem suspendê-las. Creio que essa contradição interna – cuja forma mais geral do conflito é entre o imenso reino social de um lado e seu uso repressivo atroz de outro – não é realmente solúvel dentro do sistema capitalista, apesar de todas as reformas.” (In: Cohn; Pimenta, 2008, p. 116)

⁹⁵ Realmente os países socialistas apenas iniciaram o processo vislumbrado por Marx, sem jamais chegarem ao estágio final da sociedade sem classes.

De acordo com essa classificação, Paz define os acontecimentos do fim da década de 1960 como uma “rebelião instintiva contra a excessiva racionalização da vida social e individual, que o novo modo de produção exige”, a saber: o modo da sociedade pós-industrial (Paz, 1984, p. 194). Em *Os sonhadores* (*The Dreamers*, 2003), Bertolucci faz uma homenagem à cinefilia e aos acontecimentos de 1968. Com a distância temporal e o olhar crítico de alguém que viveu aqueles momentos e conhece o desfecho das reivindicações, o diretor italiano ressalta a ingenuidade dos protagonistas. O filme é sobre três amigos e se passa em Paris. Matthew é um estudante americano, deslumbrado pela cidade e, em uma manifestação para que Langlois volte ao cargo de diretor da Cinemateca francesa, acaba conhecendo o casal de irmãos gêmeos Theo e Isabelle. Após jantar no apartamento da família, Matthew é convidado para passar alguns dias ali enquanto os pais de Theo e Isabelle vão viajar. Antoine de Baecque dedica um capítulo em seu livro à sucessão de acontecimentos, desde a censura do filme *A religiosa* (*La Religieuse*, Rivette, 1965) em 1966,⁹⁶ passando pelo afastamento de Langlois da Cinemateca e culminando nos conflitos entre os aficionados pelo cinema e a polícia (2010, p. 387-403). Em uma entrevista, Bertolucci explica a mesma situação:

Lembre-se de que em 1968 tudo começou com a Cinemateca. Foi a primeira vez que a polícia se tornou tão violenta. Eles eram apenas estudantes, cinéfilos, intelectuais de Paris. Tudo começou lá e depois se espalhou: Roma, Alemanha, Berkeley, Columbia. Todas as ambições e pensamentos estavam muito conectados com o cinema. Era como uma projeção de ilusões que tinham um valor cinematográfico. (tradução minha)⁹⁷

Com os argumentos de que a Cinemateca, fundada mais de trinta anos antes por Langlois, não estava sendo bem administrada e que a maioria dos filmes não apresentava um estado de conservação aceitável, o diretor é afastado em fevereiro de 1968. Segundo Baecque, com isso foi cometido um crime de “lesa-cinema” e

⁹⁶ Sobre esse acontecimento Godard escreve a Malraux, então ministro da Cultura, e chama a censura de gestapo do espírito. “Godard vê o caso de *A religiosa*, de Rivette, como a perda de um estado de inocência, o fim da juventude: a entrada no país dos adultos, onde estes últimos sabem ‘ser covardes, ter medo’ (...)”. (Baecque, 2010, p. 389-390)

⁹⁷ “You remember that in 68, everything started with the Cinematheque. It was the first time that the police became so violent. They were just students, film buffs, Paris intellectuals. Everything started there, then spread around, Rome, Germany, Berkeley, Columbia. All the ambitions and the thoughts were very connected with cinema. It was like a projection of illusions that have a cinematic value.” (In: Morales, *The dreamers: an interview with Bernardo Bertolucci*. Disponível em: <http://www.blackfilm.com/20040130/features/bertolucci.shtml>. Acesso em: 26/5/13)

vários diretores se manifestaram contra a situação por carta e telefone, além de proibirem que seus filmes fossem exibidos na Cinemateca.⁹⁸ A mobilização se concretizou em manifestos, passeatas, reuniões e entrevistas coletivas. “Desnecessário apontar que boa parte da cinefilia vive nesse momento, com dois meses de antecedência, seu Maio de 1968, o que não a impedirá de participar dele na hora requerida”. (Baecque, 2010, p. 391; 400-401)

No filme de Bertolucci, as conversas giram invariavelmente em torno do cinema. Em vários momentos um dos personagens imita alguma cena e quem não reconhece de que filme ela é precisa pagar prendas. Matthew acha estranha a relação entre os irmãos. Vê que os dois dormem juntos e nus, o que pode indicar a prática de incesto. Em uma das adivinhações, Theo define que a “punição” para o americano será fazer sexo com Isabelle no chão da cozinha. Para desconcerto do rapaz, nesse momento ela perde a virgindade. Várias situações começam a descortinar que o casal de irmãos, que parece personificar a liberdade sexual e as ideias da juventude engajada, na verdade está mais interessado em manter sua vida dentro do grande apartamento do que em participar realmente da luta por mudanças que está sendo travada nas ruas. Matthew é o elemento estranho que eles deixam participar de sua intimidade, por encontrarem o cinema como um interesse em comum. Aos poucos as posições vão mudando e Matthew mostra mais maturidade por ser uma pessoa mais independente e com um olhar de fora. Ele tenta começar um namoro “normal” com Isabelle mas o vínculo com o irmão é mais forte, inclusive os dois possuem marcas de nascença, o que sugere que eles seriam gêmeos siameses. No fundo é como se os dois fossem uma unidade e Matthew inclusive faz uma declaração de amor para ambos, quando os três estão conversando na banheira.

Muitas das críticas, principalmente nos Estados Unidos, focam bastante na nudez, masturbação e consequente censura etária do filme. Em uma entrevista, o diretor explica que as cenas de sexo fazem sentido no contexto:

O sexo era considerado revolucionário. Sexo estava junto... em sincronia com a política, a música, o cinema, tudo estava conjugado. Você podia misturar tudo. Foi um grande privilégio poder viver naquele momento. O que os jovens hoje estão

⁹⁸ Godard, Fritz Lang, Kurosawa, Jacques Tati, Resnais, Bresson, Chaplin e Rossellini são alguns deles.

sentindo falta não é culpa deles, a chance de fazer parte de grandes sonhos ambiciosos, de querer mudar o mundo.⁹⁹

Theo lê um trecho de *O livro vermelho*, de Mao Tsé-Tung:

– A revolução não é um jantar de gala, ela não é feita como uma obra literária, uma pintura ou um bordado, ela não pode se realizar com tanta elegância, tranquilidade e delicadeza, ou tanta doçura, amabilidade, cortesia, moderação e generosidade. A revolução é uma insurreição, é um ato de violência pelo qual uma classe derruba a outra.

Em seu quarto há inclusive um abajur com a figura do líder chinês.¹⁰⁰ Ao terminar a leitura, começa um diálogo com Matthew. Theo pergunta se ele imagina Mao como um grande diretor, fazendo um filme com milhões de guardas vermelhos, marchando para o futuro com *O livro vermelho* em mãos: cultura no lugar de violência. O amigo responde que é interessante, mas não são livros, uma cultura rica, mas apenas *um* livro. E o diálogo continua:

- Não. Ouça o que eu digo: os Guardas Vermelhos que você admira, todos eles carregam o mesmo livro, todos cantam as mesmas músicas, todos repetem os mesmos slogans. Então neste filme grande, épico, todos são extras. Isso me assusta. Desculpe, mas para mim aí existe uma contradição clara.
- Por quê?
- Porque se você realmente acreditasse no que está falando, você estaria lá fora.
- Onde?
- Lá fora, na rua.
- Eu não sei do que você está falando.
- Sabe, sim. Alguma coisa está acontecendo lá fora. Algo que sinto que pode ser importante de verdade. Parece que as coisas podem mudar. Até eu percebo isso. Mas você não está lá fora. Você está aqui dentro, comigo, bebendo vinho caro, falando sobre cinema, falando sobre Maoísmo. Por quê?
- Chega.
- Diga, por quê?
- Chega.

⁹⁹ “Sex was considered revolutionary. Sex was together, in sync with politics, music, cinema, everything was conjugated together. You could mix up everything. It was a great privilege to be able to live in that moment. What the kids today are missing is not their fault, the chance to be a part of big ambitious dreams, to want to change the world.” (In: Morales, *The dreamers: an interview with Bernardo Bertolucci*. Disponível em: <http://www.blackfilm.com/20040130/features/bertolucci.shtml>. Acesso em: 26/5/13)

¹⁰⁰ Os simpatizantes de Mao também aparecem no filme *Depois de maio*. Gilles está lendo um livro que denuncia os massacres da Revolução Cultural Chinesa e é repreendido por um cineasta que faz “filmes de intervenção”. Explica que o livro é uma farsa e seu autor na realidade é um agente da CIA, já que os “imperialistas norte-americanos” temem o sucesso do regime chinês. O protagonista escuta os argumentos, mas não parece ficar convencido.

“Como foi possível que pessoas sensíveis, cultas e dotadas de espírito crítico achassem fascinantes a Rússia de Stálin ou a China durante a Revolução Cultural? Tal fascínio era proporcional à antipatia que os intelectuais nutriam pela sociedade na qual viviam: aumentava de maneira diretamente proporcional ao asco que nutriam pelo próprio mundo.” (Rossi, 2013, p. 48-49)

- Pergunte a si mesmo o motivo. Porque eu não acho que você realmente acredita nisso. Acho que você compra o abajur, pendura cartazes, mas isso não é... Eu não acredito que você...
- Olha, você fala demais.
- Eu acho que você prefere quando a palavra “juntos” significa não “um milhão”, mas apenas “dois” ou “três”.

Este diálogo mostra a grande distância entre ideias e ação. Em outro momento Matthew diz que teve sorte, conseguiu entrar para a universidade e foi estudar fora, e por isso não precisou se alistar para a guerra do Vietnã. Theo diz que, se fosse com ele, se recusaria a ir para a guerra. O americano explica que isso não é tão simples assim, que a outra alternativa seria a prisão. Porém a vida de Theo até então não condiz com essa rebeldia. Ele abre garrafas de vinho do pai, não consegue nem cozinhar (quem tenta fazer algo para comer é Isabelle,¹⁰¹ o que acaba sendo um desastre carbonizado) e sobrevive de cheques que os pais deixaram para trás. Até então o “nós” se expandiu apenas de dois para três participantes.

Na mesma entrevista citada anteriormente, Bertolucci explica que a história está clamando e vai ter a função de salvar os irmãos de dentro do apartamento, tirá-los do seu mundo protegido. Uma pedra é jogada na janela da sala, onde os três dormem nus em uma cabana improvisada. Theo resolve descer e se juntar aos manifestantes. Este é o embate violento que serve de prenúncio a maio de 1968. Há aí uma cisão final. Matthew, pacifista, se recusa a partir para o confronto. Theo pega um coquetel molotov e chama Isabelle. Ela não hesita e segue o irmão.

O diretor defende que os acontecimentos dessa época não foram um fracasso, como se costuma pensar:

Penso que, naquele exato momento, a política era uma grande parte daquilo. O que resta de 68? Acho que as pessoas, as relações interpessoais, estão bem diferentes depois de 68. A vida antes de 68 era cheia de figuras autoritárias. Então elas desapareceram. E o relacionamento entre homens e mulheres... 68 desencadeou alguma coisa, o movimento de liberação feminina. As pessoas que dizem que 68

¹⁰¹ Tanto em *Os sonhadores* quanto em *Depois de maio* é possível perceber como as ideias de emancipação ainda não contemplam o feminismo. Quando a comida acaba, Isabelle é encarregada de cozinhar. Theo até frita ovos em algum momento, mas depois prefere buscar comida no lixo a fazer o almoço. Em *Depois de maio*, enquanto os homens passam os dias discutindo os próximos passos da revolução através do cinema, a namorada de um deles trabalha em um restaurante de feministas (que o namorado dela chama em tom pejorativo de restaurante das lésbicas), faz compras, cozinha, além de ter funções de secretária no coletivo de cineastas.

foi um fracasso são muito injustas, é um erro histórico. 68 foi uma revolução, não em termos políticos, mas com mudanças bastante importantes.¹⁰²

De fato não houve a revolução, não aquela esperada que transformaria todas as relações de opressão, culminando no reino da liberdade. O cinema moderno participou das tentativas utópicas de emancipação (e também foi aliado de governos totalitários). A visão positiva de Bertolucci sobre o desenrolar dos acontecimentos no pós-1968 não é partilhada por muitos. A falência das utopias terá como consequência a introdução do conceito de pós-modernidade.

¹⁰² “I think in that very moment, politics was a big part of that. What is remaining from 68? I think people, the relationships between people are very different after 68. Life before 68 was a number of authoritarian figures. Then they disappeared. And the relationship between men and women, 68 triggered something, women’s liberation movement. People who say 68 was a failure are very unfair, a historical mistake. 68 was a revolution, not in political terms, but change that was terribly important.” (In: Morales, *The dreamers: an interview with Bernardo Bertolucci*. Disponível em: <http://www.blackfilm.com/20040130/features/bertolucci.shtml>. Acesso em: 26/5/13)

3

O desencanto da pós-modernidade

3.1

O proclamado fim das utopias

A ideia geral é trivial: podemos observar uma espécie de decadência ou declínio na confiança que os ocidentais dos dois últimos séculos experimentavam no princípio do progresso geral da humanidade. Essa ideia de um progresso possível, provável ou necessário se arraigava na certeza de que o desenvolvimento das artes, das tecnologias, do conhecimento e das liberdades seria benéfico para o conjunto da humanidade. Seguramente, a questão de saber quem era o sujeito que na verdade era vítima da falta de desenvolvimento, o pobre, ou o trabalhador, ou o analfabeto, continuou durante os séculos XIX e XX. Houve, como você sabe, controvérsias e inclusive guerras, entre liberais, conservadores e “esquerdistas”, a respeito do verdadeiro nome que podia ser dado ao sujeito que se tratava de ajudar a emancipar-se. De qualquer forma, todas as tendências coincidiam em um ponto: a mesma crença em que as iniciativas, as descobertas, as instituições só gozavam de certa legitimidade na medida em que contribuíam para a emancipação da humanidade. (Lyotard, 1987, p. 91, tradução minha)¹⁰³

O trecho acima sintetiza o que se considera como sendo a pós-modernidade:¹⁰⁴ o momento em que o Ocidente começou a desconfiar do

¹⁰³ “La idea general es trivial: podemos observar una especie de decadencia o declinación en la confianza que los occidentales de los dos últimos siglos experimentaban hacia el principio del progreso general de la humanidad. Esta idea de un progreso posible, probable o necesario, se arraigaba en la certeza de que el desarrollo de las artes, de las tecnologías, del conocimiento y de las libertades sería beneficioso para el conjunto de la humanidad. Seguramente, la cuestión de saber quién era el sujeto que en verdad era víctima de la falta de desarrollo, el pobre, o el trabajador, o el analfabeto, ha seguido planteada durante los siglos XIX y XX. Hubo, como tú sabes, controversias e incluso guerras, entre liberales, conservadores e ‘izquierdistas’, respecto del verdadero nombre que podía asignársele al sujeto al que se trataba de ayudar a emanciparse. No obstante lo cual, todas las tendencias, coincidían en un punto, la misma creencia en que las iniciativas, los descubrimientos, las instituciones sólo gozaban de cierta legitimidad en la medida en que contribuían a la emancipación de la humanidad.”

¹⁰⁴ Compagnon explica que o historiador britânico Arnold Toynbee já havia utilizado “pós-moderno” no início dos anos 1950 “quase como um sinônimo de decadente, anárquico e irracional, para designar a última fase dos Tempos Modernos e da história do Ocidente, e o declínio europeu que começou no último quarto do século XIX e que se confirmou nas duas guerras mundiais”. O termo reaparece nos anos 1960, também com sentido pejorativo, utilizado por críticos norte-americanos “defensores do modernismo, contra um novo anti-intelectualismo favorecido pela sociedade pós-industrial, dominada pela mídia, e caracterizada pelo fim das ideologias”. Nos anos 1970, ainda nos Estados Unidos, foi retomado porém com um sentido otimista e polêmico. No final dessa década o termo passou a ser discutido na Europa, especialmente através de Lyotard. “Tendo adquirido essa legitimidade filosófica, o pósmodernismo se generalizou em seguida, passando a designar todo o panorama contemporâneo estético e intelectual, marcado por incontestáveis transformações.” (Compagnon, 2010, p. 108-109)

progresso da humanidade. Lyotard chama os séculos XIX e XX de séculos sangrentos. Alguns dos marcos que foram minando o otimismo moderno foram o nazismo e as ditaduras de direita e de esquerda. Tanto o liberalismo (econômico ou político) quanto os diversos marxismos saíram manchados da modernidade por serem responsáveis por crimes de lesa-humanidade (Lyotard, 1987, p. 91). Mais do que isso, Lyotard “culpa” o próprio progresso pelas mazelas da modernidade: o desenvolvimento tecnocientífico, econômico e político viabilizou as guerras, os totalitarismos, a distância crescente entre a riqueza do Norte e a pobreza do Sul (Lyotard, 1987, p. 97-98). Também aparecem no trecho acima questões centrais: quem seriam os sujeitos necessitados da emancipação? Qual o desenvolvimento pretendido? A que custo? Isso sem mencionar algo mais radical: esse “outro” quer ser emancipado?

Da mesma forma, Paz afirma que na segunda metade do século XX houve uma mudança no sistema de crenças: “a concepção da história como um processo linear progressivo revelou-se inconsistente” e, com isso, “a modernidade começa a perder a fé em si mesma” (1984, p. 191). Até porque “a oposição à modernidade opera dentro da modernidade”: o tempo moderno é o tempo da crítica, da cisão, da negação de si mesmo (Paz, 1984, p. 189).¹⁰⁵ E isso talvez com mais força no que se refere às utopias revolucionárias, que buscavam uma mudança mais radical:

Desde o nascimento da era moderna e com maior insistência durante os últimos cinquenta anos, os dirigentes revolucionários proclamam que o objetivo final da revolução é mudar o homem: a conversão do indivíduo e da comunidade. Às vezes, esta pretensão adotou formas que teriam sido grotescas, se não tivessem sido tão atroz, como quando, combinando a superstição com a técnica e a superstição ideológica, denominou-se Stálin de ‘engenheiro de homens’. Teriam sido grotescas se não tivessem sido atroz, comoventes: Saint-Just, Trótski. Inclusive se me comove o caráter prometeico de sua pretensão, não tenho outro remédio senão deplorar sua ingenuidade e condenar seu exagero. (Paz, 1984, p. 217)

O marxismo, que “foi provavelmente a expressão mais coerente e ousada da concepção da história como um processo linear progressivo”, não foi responsável por uma revolução mundial, mas acabou se realizando em regimes anômalos, com o socialismo assumindo “a forma da ditadura de uma nova classe ou casta

¹⁰⁵ No campo da arte, a tradição da ruptura se concretizou com cada movimento artístico negando o precedente. Em certo ponto, a arte moderna passou a perder seus poderes de negação, a rebeldia se converteu em procedimento, a negação deixou de ser criadora, desenha-se, assim, *o fim da ideia de arte moderna*. “Os desfalecimentos da tradição da ruptura são uma manifestação da crise geral da modernidade.” (Paz, 1984, p. 189-190)

burocrática” (Paz, 1984, p. 192). Uma consequência da não realização do marxismo, segundo Rancière, foi o aparecimento da “ironia ou melancolia de esquerda”, que se vê impotente perante o capitalismo (2012b, p. 35).

O termo “melancolia de esquerda” já havia aparecido em Benjamin: é o título de sua resenha sobre um livro de poemas de Erich Kästner. A crítica severa passa pelo servilismo do poeta em relação ao seu público. Estes seriam os funcionários de colarinho-branco (Bolle, 1986, p. 12), que Benjamin descreve como

agentes sem filhos, que prosperam a partir de um começo insignificante e que, ao contrário dos magnatas das finanças, que durante décadas trabalham para sua família, trabalham apenas para si mesmos, e mesmo assim numa perspectiva a curto prazo. (Benjamin, 1987, p. 73)

Kästner trabalha, então, para agradar essa camada social, “não mostrando-lhe um espelho, mas correndo com o espelho atrás dela, desde seu despertar até a hora em que ela se recolhe para dormir”. Transforma os “reflexos revolucionários” que afloram na burguesia “em objetos de distração, de divertimento, rapidamente canalizados para o consumo”: “Esses poemas fervilham com tais indivíduos, como um café na *city*, depois do fechamento da bolsa.” Os poemas servem para “reconciliar esse tipo consigo mesmo, produzindo a identidade entre vida profissional e vida privada que essas pessoas chamam de humanidade”, sem levar a cabo a tarefa de “qualquer lírica política”, que é gerar tensão entre reflexão e ação. Para Benjamin, este “publicista radical de esquerda” não tem capacidade de atingir nem os “despossuídos” nem os industriais. A melancolia imputada a Kästner é derivada da rotina, que embota a visão, elimina a “capacidade de sentir nojo”, e “nada mais rotinizado que a sua ironia, semelhante a um fermento de confeitaria que faz crescer a massa das suas opiniões particulares”. (Benjamin, 1987, p. 73-77)

O filósofo alemão também considera o fatalismo uma fonte de melancolia, e dá o tiro de misericórdia no último parágrafo da resenha:

É o fatalismo dos que estão mais longe do processo produtivo, e cuja furtiva atitude de cortejar a conjuntura é comparável à atitude do homem que se dedica inteiramente a investigar os misteriosos caprichos da sua digestão. É certo que os movimentos viscerais nesses versos têm mais de gasoso que de sólido. A melancolia e a obstrução intestinal sempre estiveram associadas. Mas, desde que no corpo social os sucos gástricos deixaram de funcionar, um ar sufocante nos

persegue. Os poemas de Kästner em nada contribuem para purificar o ambiente. (Benjamin, 1987, p. 77)

Ou seja, Benjamin critica um poeta que é tido como de esquerda mas que, a seu ver, está desvinculado da ação política. Se naquele momento (o texto é de 1930) os sucos gástricos do corpo social já não estavam funcionando muito bem, o que dizer dos dias atuais? O conceito de “melancolia de esquerda” de Rancière surge em resposta.

Para o pensador francês, hoje ocorre uma crise do pensamento crítico. Isso porque a própria crítica foi absorvida pelo sistema (Rancière, 2012b, p. 27). Sobre o marxismo, afirma:

Há quarenta anos, esperava-se que ele denunciasses o maquinário da dominação social para dar armas novas aos que o enfrentavam. Hoje, tornou-se um saber desencantado do reino da mercadoria e do espetáculo, da equivalência de qualquer coisa com qualquer outra e de qualquer coisa com sua própria imagem.¹⁰⁶ Essa sabedoria pós-marxista e pós-situacionista não se limita a apresentar uma pintura fantasmagórica de uma humanidade inteiramente enterrada debaixo dos dejetos de seu consumo frenético. Também pinta a lei da dominação como uma força que se apodera de tudo o que pretenda contestá-la. Transforma todo protesto em espetáculo e todo espetáculo em mercadoria. (Rancière, 2012b, p. 34-35)

Com o pensamento crítico encurralado pelo “império da mercadoria e das imagens”, a esquerda passa a ter uma aquiescência irônica ou melancólica (Rancière, 2012b, p. 35). Fazendo referência a Bauman, Rancière acrescenta que há a “constatação desencantada da impossibilidade de mudar o curso de um mundo no qual faltaria qualquer ponto sólido para uma oposição à realidade de dominação que se tornou gasosa, líquida, imaterial” (2012b, p. 38). E conclui:

A melancolia alimenta-se de sua própria impotência. Basta-lhe poder convertê-la em impotência generalizada e reservar-se a posição de espírito lúcido que lança um olhar desencantado sobre o mundo onde a interpretação crítica do sistema se tornou um elemento do próprio sistema. (Rancière, 2012b, p. 38-39)

¹⁰⁶ Rancière parte do campo da arte, que é onde considera que a tradição crítica é mais presente, para depois chegar aos domínios da política e da teoria. Aqui ele faz referência a ideias como o choque de elementos heterogêneos com o objetivo de trazer à tona algo oculto (como no surrealismo, em que o procedimento “serviu para manifestar, sob o prosaísmo da continuidade burguesa, a realidade reprimida do desejo e do sonho”), a arte crítica procura “mostrar ao espectador o que ele não sabe ver e envergonhá-lo porque ele não quer ver”. O modelo crítico “pretende revelar a lei da mercadoria como verdade última das belas aparências, a fim de armar os combates da luta social”. Porém a mesma arte que busca desmascarar as ilusões do mundo do consumo acaba virando mercadoria. Ou seja, a partir do momento em que há o risco de “o próprio dispositivo crítico se apresentar como uma mercadoria de luxo pertencente à lógica que ele denuncia”, a arte perde sua força, fica equivalente a qualquer outra mercadoria. (2012b, p. 27-32; 41)

Ou seja, assim fica desenhada uma esquerda paralisada, que reconhece não haver alternativa para o “poder da besta”. Ela continua exercitando sua crítica, porém sabe que é desprovida de qualquer efeito (Rancière, 2012b, p. 41). Dito de outra forma por Žižek: falta paixão à esquerda contemporânea (2011, p. 331). E completa com questões que trazem de volta algo da esperança utópica de Bloch: a necessidade de sonhos diurnos com objetivos possíveis. “A verdadeira pergunta é: o que há para causar paixão? Que escolhas políticas se encaixam na vivência dos indivíduos como ‘realistas’ e factíveis?” (Žižek, 2011, p. 331)

Um filme que exemplifica esse sentimento de melancolia de esquerda é o canadense *As invasões bárbaras* (2003). Ele é a continuação de *O declínio do império americano* (1986), que já trazia a questão do fim das utopias.¹⁰⁷ Porém a continuação é ainda mais explícita: na ambulância, Rémy (o protagonista, que está morrendo de câncer) começa a dizer que sua vida não teve propósito, que não aprendeu nada, que ele se encontra igual ao dia em que nasceu, e que precisa continuar procurando um sentido. Há um corte, a câmera mostra uma árvore com folhas de outono e depois começa uma cena dos amigos sentados no lado de fora da casa no lago onde Rémy deseja passar seus últimos dias. Enfileirados lado a lado na varanda, é o protagonista quem começa a frase “nós fomos tudo: separatistas, independentistas, soberanistas-associacionistas...”¹⁰⁸ e os outros vão acrescentando, como um jogral: existencialistas, anti-colonialistas, marxistas-leninistas, maoistas, estruturalistas, feministas... quase como se fossem simples modismos do momento. Na sequência do filme fica entendido que, apesar de ter abraçado as mais diversas ideologias, elas não levaram a lugar algum, não trouxeram respostas nem o tão procurado sentido da vida.

Na prática também houve mudanças na conduta dos amigos, que deixam os ideais de décadas embaçados:¹⁰⁹ Claude mora em Roma, tem um cargo público

¹⁰⁷ Em certo momento, uma das personagens é entrevistada e declara que o colapso do sonho marxista-leninista fez com que não houvesse mais nenhum modelo de vida que as pessoas gostariam de seguir. E chega a afirmar a derrocada do império americano como um processo inevitável, apesar de haver charlatões (termo utilizado pela personagem) que afirmam ser possível a “salvação” através das comunicações, da tecnologia, do retorno à religião, da forma física, para dar alguns exemplos elencados por ela. Conclui dizendo que o choque no Canadá é menos violento porque é um país periférico. É um pensamento pessimista e em concordância com o discurso de Lyotard sobre o fim das grandes narrativas da pós-modernidade.

¹⁰⁸ Movimentos a favor da independência política de Québec.

¹⁰⁹ Outro filme que apresenta uma situação similar de mudança ideológica é o alemão *O que fazer em caso de incêndio* (Gregor Schnitzler, 2001), sobre um grupo de amigos que havia colocado uma bomba em um prédio, na Berlim de 1987. O artefato foi explodir apenas 12 anos depois,

com um nome pomposo e vive com regalias. Os outros, em vez de recriminarem o mal-uso do dinheiro dos contribuintes – o que seria de se esperar de antigos marxistas –, fazem piada e perguntam como se consegue um emprego assim, entre uma risada e outra. Pierre, que antes não queria compromisso, agora está casado com uma mulher mais nova, que é vista com olhares críticos pelos outros, com quem tem duas filhas pequenas.

Rémy ainda tenta manter algum vínculo com suas antigas convicções, principalmente quando discute com o filho (ele diz que sempre foi um socialista sensual e o filho, Sébastien, um capitalista ambicioso e puritano). Inicialmente, pretende ser tratado no hospital usando os serviços públicos, já que no passado votou pela estatização da saúde no país. Porém chega a assumir que em certos momentos suas convicções eram teóricas demais, como quando estava tentando impressionar uma professora convidada e disse que achava formidável a Revolução Cultural Chinesa, mas sua investida sedutora é frustrada porque ela começou a contar tudo o que havia sofrido em decorrência da política de Mao Tsé-Tung. Rémy se assume como um cretino que achava que conhecia a situação chinesa apenas por filmes de Godard e alguns livros. Em suma, a todo momento a narrativa ressalta como os sonhos foram deixados de lado, como as convicções foram enfraquecendo com o tempo.

A ideia de fundo que fica é de que o único valor é a amizade, e o legado deixado por Rémy foi seu filho, que faz de tudo para que o pai tenha uma morte digna. As diferenças entre os dois são diminuídas através do bem-estar material. Em uma das discussões entre Rémy e sua ex-mulher, ele reclama que o filho jamais leu um livro. A mãe responde que “ele aprende em um mês mais do que você aprende em um ano”: é um reflexo da valorização do trabalho no mercado e a desvalorização do trabalho intelectual. Sébastien, mais para agradar a mãe em um primeiro momento, suborna os funcionários do hospital para que o pai tenha um quarto privativo em um andar que não é usado. Também leva o pai para fazer exames nos Estados Unidos e cria um esquema para conseguir heroína, droga que

quando já não havia mais o muro e a maioria deles havia tomado um rumo completamente diferente na vida. O anarquismo da juventude já não faz mais sentido, a não ser para dois deles, que continuam agindo contra os “porcos imperialistas” em manifestações. Por ser uma comédia, as questões levantadas não são muito aprofundadas e se restringem aos sacrifícios necessários para se manter uma amizade. No fim do filme, quando todos se unem, saem sorridentes e abraçados pelas ruas da cidade, a ideia que fica é a de que a amizade se preservou, mas a luta política é relegada a um segundo plano. O que importa não é o ideal do passado, mas salvar a pele no presente.

alivia suas dores. O filho chega a pagar para que ex-alunos visitem Rémy no hospital. O dinheiro vai abrindo portas. Mesmo sendo avesso à tecnologia, é através do computador de Sébastien que Rémy pode assistir a uma gravação feita por sua filha, que está velejando e não poderá voltar a tempo de se despedir do pai.

Além de ironizar as ideologias do passado, mortas e enterradas, o filme valoriza a família e os amigos e lida com assuntos polêmicos como a eutanásia e o uso de drogas para fins terapêuticos. Também traz uma discussão interessante, que está presente já no título: as invasões bárbaras remetem ao 11 de setembro, momento em que houve a tomada de consciência de que o “inimigo” está infiltrado, está “aqui”. Se a Segunda Guerra Mundial deixou cicatrizes profundas na Europa, por ocorrer em seu próprio território, o ataque do 11 de setembro serviu como um alerta de insegurança nos Estados Unidos, que agora teria uma guerra em solo americano (diferente do Vietnã). Em uma das conversas entre Rémy e a irmã Constance (religiosa que acompanha os doentes no hospital), ele afirma que ocorreram maiores massacres na época das colonizações do que nas guerras do século XX, com o agravante da ausência de armas de fogo e campos de concentração, o que fazia as mortes mais “trabalhosas”, no corpo a corpo. Essa é uma visão crítica de um colonizado, que ajuda a lembrar que as questões da modernidade (e da pós-modernidade) são essencialmente ocidentais. A brutalidade dos séculos XIX e XX é inegável, mas as barbaridades cometidas contra os outros povos muitas vezes são tratadas como “efeito colateral” ou simples erros de percurso.

Paz vai além da simples condenação de regimes políticos ao ressaltar que o problema é mais amplo e arraigado: está nas “aberrações intelectuais”, sendo a ideia de progresso histórico uma delas. Seu discurso tem um tom otimista:

A crítica das aberrações políticas e morais dos ‘socialismos’ contemporâneos deve começar pela crítica de nossas aberrações intelectuais. Não, a história não é una: é plural. É a história da prodigiosa diversidade de sociedades e civilizações que os homens criaram. Nosso futuro, nossa ideia do futuro, balança e vacila: a pluralidade de passados torna plausível a pluralidade de futuros. (Paz, 1984, p. 193)

Já a visão negativa não reside apenas nos partidários da esquerda. De forma geral, “o futuro já não é o depositário da perfeição, mas sim do horror”. Muitas

previsões para o futuro são catastróficas: problemas ecológicos, fome, guerras, sendo tudo isso visto como decorrência do “progresso” (Paz, 1984, p. 191).

Liotard usa o nome de “Auschwitz” (assim como Adorno antes dele) para significar a inconsistência entre a história ocidental nos séculos passados e o projeto moderno de emancipação universal da humanidade: seria um nome paradigmático para a não realização trágica da modernidade. O próprio desenvolvimento das tecnociências se converteu, para o autor, em meio de aumento de mal-estar, não podendo mais ser chamado de progresso:¹¹⁰ parece ter uma força motriz própria e não responde às exigências que têm origem nas necessidades humanas. Há uma complexificação da sociedade, uma instabilidade generalizada, com a humanidade precisando correr atrás do processo de acumulação de “novos objetos de prática e de pensamento” (1987, p. 30; 91-92):¹¹¹

Parece que há um tipo de destino, de destinação involuntária a uma condição cada vez mais complexa. Nossas exigências de segurança, de identidade, de felicidade, que provêm de nossa condição imediata de seres vivos, e inclusive de seres sociais, na atualidade parece que não tiveram pertinência alguma nessa obrigação de complicar, mediatizar, numerizar e sintetizar todos os objetos sem distinção, e a modificar-lhes a escala. Nessa perspectiva, a exigência de simplicidade aparece em geral, hoje em dia, como uma promessa de barbárie. (Liotard, 1987, p. 92, tradução minha)¹¹²

Liotard cita como sinais dessa complexificação o revisionismo incessante das ciências, inclusive dos “paradigmas” e formas de raciocínio, com paradoxos se multiplicando na teoria matemática, física e biológica, e a transformação qualitativa trazida pelas novas tecnologias com operações cada vez mais elaboradas (o texto é da década de 1980). Paralelamente, o autor reconhece que as

¹¹⁰ A bomba atômica é uma prova emblemática de que nem toda descoberta científica vem para o bem. As armas de destruição em massa inicialmente trouxeram o medo generalizado pois “o outro” poderia usá-las irresponsavelmente, acabando com a vida na Terra. Hoje em dia, os acidentes nucleares do “nosso lado” comprovam que o perigo existe em toda parte, apesar de poucos países assumirem que irão procurar outras fontes de energia e praticar de fato um desarmamento gradual.

¹¹¹ É irônico, ou até trágico, que o processo de modernização tenha começado (e continuado) tão duro para os países fora do eixo Europa-Estados Unidos e passe a ter vida própria, tornando complicada a vida também na parte do Ocidente considerada “desenvolvida”.

¹¹² “Se diría que hay una suerte de destino, de destinación involuntaria a una condición cada vez más compleja. Nuestras exigencias de seguridad, de identidad, de felicidad, que provienen de nuestra condición inmediata de seres vivos, e incluso de seres sociales, en la actualidad parece que no tuvieron pertinencia alguna respecto de esta suerte de obligación a complicar, mediatizar, numerizar y sintetizar todos los objetos sin distinción, y a modificarles la escala. En esta perspectiva, la exigencia de simplicidad aparece en general, hoy en día, como una promesa de barbarie.”

vanguardas artísticas, desde o fim do século XIX, também passam por um processo de complexificação de suas obras, o que afeta as sensibilidades e o conhecimento. Dessa forma, o aumento da complexidade em vários domínios, inclusive na vida cotidiana, faz com que as pessoas precisem constantemente se adaptar às mudanças. Para ele, não cabe mais o narcisismo da humanidade, já que ela se encontra a serviço da complexificação (1987, p. 99-100).

Vale lembrar que a distinção entre modernidade e pós-modernidade é em si uma questão controversa e não deve ser vista como uma simples sucessão temporal, muito menos como uma evolução. Inclusive faria sentido falar de modernidades e pós-modernidades, no plural, pois não há nada de homogêneo ou absoluto em nenhum dos dois conceitos. As tentativas de balizamento são apenas didáticas para que seja possível refletir segundo alguns parâmetros. Jameson esclarece:

Um dos problemas frequentemente associados a hipóteses de periodização é que estas tendem a obliterar a diferença e a projetar a ideia de um período histórico como uma massa homogênea (demarcada em cada lado por uma inexplicável metamorfose cronológica e por sinais de pontuação). No entanto, essa é precisamente a razão pela qual me parece essencial entender o pós-modernismo não como um estilo, mas como uma dominante cultural: uma concepção que dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes. (Jameson, 1997, p. 29)

Lyotard explica que a necessidade de periodização é uma característica moderna, pois a promessa de superação constante obriga a marcação do fim de um período e do começo de outro, para que se possa começar do zero novamente. O próprio desejo de marcar a diferença entre modernidade e pós-modernidade vem daí (1991, p. 25).

(...) nem a modernidade nem a chamada pós-modernidade podem ser identificadas e definidas como entidades históricas claramente circunscritas, das quais a última viria sempre “após” a primeira. Em vez disso, devemos dizer que o pós-moderno está sempre implícito no moderno devido ao fato de que a modernidade, a temporalidade moderna, contém um impulso por superar-se em um estado diferente de si mesma. E não apenas para exceder-se dessa forma, mas para resolver-se em uma espécie de estabilidade final – como é visado pelo projeto utópico, por exemplo, e também pelo projeto político direto implícito nas grandes narrativas de emancipação. A modernidade é constitucionalmente e incessantemente grávida de sua pós-modernidade. (Lyotard, 1991, p. 25, tradução minha)¹¹³

¹¹³ “(...) neither modernity nor so-called postmodernity can be identified and defined as clearly circumscribed historical entities, of which the latter would always come ‘after’ the former. Rather

Lyotard assume que utilizou o termo “pós-moderno” de forma provocativa. A pós-modernidade não é uma nova era, mas a reformulação de algumas das características próprias da modernidade. O próprio conceito de complexificação da vida é decorrência da ideia de que a ciência e a tecnologia poderiam libertar a humanidade, e com isso todos correm atrás das últimas inovações (1991, p. 34). Ele supõe que os projetos da modernidade podem ter sido substituídos por programas na pós-modernidade, apesar de nenhum deles ter garantia de realização, graças à liberdade humana:

Diferente do mito, o projeto moderno certamente não fundamenta sua legitimidade no passado, mas no futuro. E é assim que oferece uma melhor apreensão ao processo de complexificação. Posto dessa forma, uma coisa é projetar a emancipação humana e outra programar o futuro como tal. Liberdade não é segurança. O que algumas pessoas chamaram de pós-moderno talvez designe apenas uma ruptura, ou pelo menos uma brecha entre um “pro-” e o outro: entre projeto e programa. O último parece hoje muito mais capaz que o primeiro de alcançar o desafio proposto para a humanidade pelo processo de complexificação. Porém entre os eventos que o programa tenta neutralizar ao máximo, deve-se, infelizmente, contar também com os efeitos imprevisíveis engendrados pela contingência e a liberdade próprias do projeto humano. (Lyotard, 1991, p. 68, tradução minha)¹¹⁴

Marc Augé não utiliza o termo pós-modernidade, mas supermodernidade, pois considera que o desenvolvimento dos meios de transporte e de comunicação e a consequente globalização acarretaram um “entusiasmo exagerado em relação aos processos constitutivos da modernidade”. O termo em francês é *surmodernité*, que dá a ideia de excesso, algo que vai além. Porém o desenvolvimento acelerado da supermodernidade¹¹⁵ acaba tornando visíveis cada vez mais as desigualdades

we have to say that the postmodern is always implied in the modern because of the fact that modernity, modern temporality, comprises in itself an impulsion to exceed itself into a state other than itself. And not only to exceed itself in that way, but to resolve itself into a sort of ultimate stability, such for example as is aimed by the utopian project, but also by the straightforward political project implied in the grand narratives of emancipation. Modernity is constitutionally and ceaselessly pregnant with its postmodernity.”

¹¹⁴ “Unlike myth, the modern project certainly does not ground its legitimacy in the past, but in the future. And it is thus that it offers a better hold for the process of complexification. Having said this, it is one thing to project human emancipation, and another to programme the future as such. Liberty is not security. What some people have called the postmodern perhaps merely designates a break, or at least a splitting, between one pro- and the other – between project and programme. The latter seems today much better able than the former to meet the challenge thrown down to humanity by the process of complexification. But among the events which the programme attempts to neutralize as much as it can one must, alas, also count the unforeseeable effects engendered by the contingency and freedom proper to the human project.”

¹¹⁵ Para Marc Augé, a supermodernidade tem como característica o excesso de tempo e de espaço. Há uma aceleração da história, uma percepção de que o mundo está mudando muito rapidamente: “a dificuldade de pensar o tempo tem a ver com a superabundância factual do mundo

econômicas quer entre países distintos, quer entre indivíduos de uma mesma localidade. (1998, p. 30-32)

Já Octavio Paz considera que “o que se situa além do moderno não pode ser senão o que é ultramoderno – uma modernidade ainda mais moderna que aquela de véspera” (In: *Jornal do Brasil*, Caderno B, 19/06/1988). E continua, com um raciocínio que é similar ao de Lyotard sobre a periodização como característica da modernidade:

Os homens jamais souberam do nome do tempo em que viveram e nós não somos uma exceção a essa regra universal. Falar de pós-moderno é uma maneira de afirmar nossa modernidade e declarar que somos muito modernos. (Paz, in: *Jornal do Brasil*, Caderno B, 19/06/1988)

O próprio da modernidade é a mudança constante e o “novo nos seduz não pela novidade, mas sim por ser diferente; e o diferente é a negação, a faca que divide o tempo em dois: antes e agora” (Paz, 1984, p. 20). Os utopistas modernos não perceberam que estavam presos à “superstição do progresso, custe o que custar” (Paz, 1984, p. 41). Paradoxalmente, o pensamento moderno buscava mudar até chegar a um ponto de estabilidade, utópico, que obviamente jamais foi alcançado:

Nosso futuro, embora seja o depositário da perfeição, não é um lugar de repouso, não é um fim; ao contrário, é um contínuo começo, um permanente ir para mais além. Nosso futuro é um paraíso/inferno; paraíso por ser o lugar de eleição e desejo, inferno, por ser o lugar da insatisfação. (...) Uma vez resolvidos os conflitos atuais, as contradições reaparecerão em níveis mais e mais elevados; (...) o futuro é por definição inatingível e intocável. (...) A supervalorização da mudança contém a supervalorização do futuro: um tempo que não é. (Paz, 1984, p. 51-52)

contemporâneo, não com a derrocada de uma ideia de progresso há muito tempo em mau estado, pelo menos sob as formas caricaturais que tornam sua denúncia particularmente facilitada; o tema da história iminente, da história nos nossos calcanhares (quase imanente a cada uma de nossas existências cotidianas) aparece como uma prévia àquele do sentido ou do não-sentido da história; pois é da nossa exigência de compreender todo o presente que decorre nossa dificuldade de dar um sentido ao passado próximo; a demanda positiva de sentido (da qual o ideal democrático é, sem dúvida, um aspecto essencial), que se manifesta entre os indivíduos das sociedades contemporâneas, pode explicar paradoxalmente os fenômenos que, às vezes, são interpretados como sinais de uma crise do sentido, por exemplo, as decepções de todos os desiludidos da terra: desiludidos do socialismo desiludidos do liberalismo e, logo mais, desiludidos do pós-comunismo”. O excesso de espaço tem a ver, paradoxalmente, com o “encolhimento do planeta” percebido depois das viagens espaciais, mas também com a globalização e os meios de comunicação, que trazem acontecimentos do outro lado do mundo em tempo real. Também se multiplicam os “não-lugares”, que são “tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde estão estacionados os refugiados do planeta”. (Augé, 1994, p. 32-37)

Voltando ao filme *As invasões bárbaras*, percebe-se quase a ausência de um futuro possível. Não há uma expectativa pelo “paraíso”, apenas uma insatisfação com o presente. É como se os personagens já tivessem chegado a um futuro que não promete nada melhor, e apenas restasse a aceitação da dura realidade: a infecundidade dos ideais e o êxito do “sistema”. Diferente do inferno da insatisfação da modernidade, que se caracteriza por uma plenitude que jamais chega, por novas barreiras que precisam ser ultrapassadas em uma sucessão sem fim, a insatisfação da pós-modernidade vai se configurando neste filme como uma apatia, como a desistência da luta.

O impasse da pós-modernidade também pode ser resumido da seguinte forma:

Conscientemente ou inconscientemente, o pensamento escatológico do presente é determinado pelas visões messiânicas do século XIX e pelos terrores apocalípticos experimentados na história do século XX. Que esperança pode ser justificada, quando acordarmos dos sonhos messiânicos e resistirmos às ansiedades apocalípticas? (Moltmann, 1996, p. 5, tradução minha)¹¹⁶

Uma possível resposta para essa questão pode ser vislumbrada no conto “Uma mancha de tinta”, de Octavio Paz. O texto está no livro *Tempo nublado*, que traz ensaios publicados em jornais da Espanha e da América Latina no início de 1980. O título do livro está relacionado à incerteza da pós-modernidade que, em outro momento, o autor concretiza com a pergunta: “O sol nascerá amanhã?” (In: *Jornal do Brasil*, Caderno B, 19/06/1988). Os historiadores franceses introduziram a distinção entre a “duração longa” dos processos históricos (modificações quase imperceptíveis, mas que alteram as velhas estruturas, criam outras e “levam a cabo as lentas, porém irreversíveis, transformações sociais”) e a “curta”, que é “o domínio por excelência dos acontecimentos” (Paz, 1986, p. 8). O “tempo nublado” é o fim do século XX, em que as mudanças sentidas na “duração curta” mostram o panorama aterrorizador do crescimento da pobreza, da poluição, da diminuição das fontes de energia, das “enfermidades crônicas da economia mundial”, do “terror do Estado e sua contrapartida, o dos grupos de fanáticos” (Paz, 1986, p. 9).

¹¹⁶ “Consciously or unconsciously, the eschatological thinking of the present day is determined by the messianic visions of the nineteenth century, and by the apocalyptic terrors experienced in the history of the twentieth. What hope can be justified, once we wake up out of the messianic dreams and resist the apocalyptic anxieties?”

A “duração longa” nos dá a sensação de que estamos diante de uma paisagem histórica, melhor, diante de uma história que ostenta a imobilidade da natureza. Impressão ilusória: a natureza também se movimenta e também muda. As mudanças de “duração curta” inscrevem-se sobre esse fundo de aparência imóvel, como os fenômenos que alteram a fisionomia de uma paragem: a passagem da luz à escuridão, o meio-dia e o crepúsculo, a chuva e a tormenta, o vento que empurra as nuvens e levanta as poeiras. (Paz, 1986, p. 9)

Em “Uma mancha de tinta”, Octavio Paz vê “uma sombra se levantar da página escrita” e começar um diálogo. A sombra logo se identifica como “Legião” e, após um tempo de conversa, chegam ao seguinte ponto:

Ele: (*Impaciente*) A terra se tornou um infernáculo no qual nós, os diabos, fizemos a guerra com os homens.

Eu: Digo-te que não entendo.

Na explicação, a sombra discorre sobre as ações de dois grandes príncipes: Moloc (deus dos amonitas, para quem eram feitos sacrifícios de meninos) e Mamom (deus da ganância).

Ele: Tens cabeça dura. Pensa em Moloc e no seu chamado: unir-nos todos para assaltar o céu com milhões e milhões de fanáticos rebeldes. Que te lembra tudo isso?

Eu: Claro, a Rússia! É um feudo de Moloc!

Ele: Exato. Agora pensa em Mamom e na sua ideia de tornar o inferno habitável pelo trabalho, a indústria, o comércio e a “dura liberdade”...

Eu: Os Estados Unidos e as democracias capitalistas! São colônias de Mamom.

Ele: A história dos homens é a representação.

Eu: ... da disputa dos diabos.

No texto de 1983, em plena Guerra Fria, Paz coloca no mesmo patamar a Rússia e os Estados Unidos como colônias de diabos que recriam na Terra suas batalhas entre o céu e o inferno. Porém o autor, sem medo e respondendo aos jogos mentais da sombra, mostra acreditar em alguma saída que poderá se apresentar com a passagem do tempo.

Eu: Tal e qual... Vivemos no tempo, somos feitos de tempo e nossas obras são do tempo: passam e passamos. Porém podemos ver, às vezes, no céu nublado, uma claridade. Talvez não haja nada por trás, e o que ela nos mostra é a sua própria transparência.

Ele: (*Com avidez*) E é o bastante? Basta-te esse reflexo de reflexo?

Eu: Basta-me, basta-nos. Somos o contrário de vocês: não podemos renunciar nem ao ato nem à contemplação.

Ele: (*Com outra voz*) Para nós ver e fazer é o mesmo – e se resolve em nada. Todos os nossos discursos eloquentes terminam em silvos de víbora... Somos espíritos caídos no tempo, mas não somos tempo: somos imortais. Essa é a nossa condenação: eternidade sem esperança.

Eu: Somos filhos do tempo, e o tempo é esperança.

(Paz, 1986, p. 168-175)

Em conferência pronunciada cinco anos depois, ele evoca não o tempo do passado, que era privilegiado pelos antigos, nem o tempo linear, que tem o futuro como lugar de eleição dos modernos. Paz acredita no agora como a “nova estrela”. O agora, que é o tempo dos poetas, de alguns místicos, “o tempo do prazer, mas também o tempo do sentido e da revelação de algo que está além”. (In: *Jornal do Brasil*, Caderno B, 19/06/1988)

Outro que, com as devidas precauções tomadas, também espera alguma transformação nas circunstâncias é Edgar Morin. Em texto escrito durante a Guerra Fria (em 1980), vê no horizonte o aniquilamento do planeta ou a possibilidade de novas perspectivas:

Por um lado, o fim da humanidade talvez esteja próximo; por outro, um novo nascimento da humanidade é possível. O desengano radical em relação à salvação histórica não deve, apesar disso, banir a ideia de que uma transformação radical é possível, e dela necessitamos. (Morin, 2010, p. 53)

O *Manifesto comunista* traz a frase: “Um espectro ronda a Europa – o espectro do comunismo.” Derrida atesta a permanência do espectro: “perto de um século e meio mais tarde, muitos são aqueles que, por toda parte do mundo, parecem ansiosos quanto ao espectro do comunismo.” A diferença entre as duas situações é que Marx via o espectro como algo que iria se realizar no futuro, enquanto os “ansiosos” o veem como algo pretensamente passado. “Não passou de um espectro, ouve-se por toda parte, nos dias de hoje, uma ilusão, um fantasma, uma fantasia.” E mais: “Suspiro de alívio ainda inquieto: façamos de modo que no porvir ele não retorne mais!” E aí está a contradição de tentar manter o espectro no passado, como algo que já foi e não traz nenhuma ameaça, pois no fundo “o espectro é o porvir, ele está sempre por vir, não se apresenta senão como aquele que poderia vir ou re-vir”. Ou seja: o espectro ainda nos ronda. (Derrida, 1994, p. 18; 59-60)

De forma análoga, Lima traz o conceito de espectro da utopia:

Um espectro percorre o mundo, é o espectro da utopia. A utopia, que foi o coração da modernidade, encontra-se hoje jogada na lata de lixo da história. Mas, para nós, ainda caminha conosco; a modernidade ainda é nossa companheira, apesar do holocausto em que se consumiram todas as esperanças do século quando os coveiros da história decretaram a morte do socialismo e enterraram os ideais de

uma sociedade mais justa e de um mundo mais humano. Concordamos com Ernst Bloch, o “filósofo da utopia”, no seu *Princípio esperança*: “A filosofia terá a consciência do amanhã, o princípio do futuro, o saber da esperança, ou não terá saber algum”. (2008, p. 153)

A utopia se mantém como espectro nos desejos de transformação do mundo. Não nos moldes da modernidade, não com a fé cega do progresso. É o que Morin afirmou na citação mais acima: não se trata da salvação pela história, mas necessitamos de uma transformação radical. Derrida lembra o discurso dominante que proclama a morte de Marx e do comunismo e exclama “viva o capitalismo, viva o mercado, sobreviva o liberalismo econômico e político!” (1994, p. 75-76). Porém,

se essa hegemonia tenta instalar sua orquestração dogmática em condições suspeitas e paradoxais, é, primeiramente, porque essa conjuração triunfante esforça-se, na verdade, em denegar, e para isso em dissimular, que jamais, em ocasião alguma da história, o horizonte disto cuja sobrevivência se celebra (a saber, todos os velhos modelos do mundo capitalista e liberal) esteve tão sombrio, ameaçador e ameaçado. (Derrida, 1994, p. 76)

A partir do cenário político que mais parece uma pilha de escombros, com um capitalismo sobrevivente que traz consigo problemas de complexa solução, a utopia em espectro é o que pode mover “os filósofos” à tentativa de construção de um mundo mais justo. Mas mesmo os (parcialmente) otimistas mostram que “perderam o chão”, e seus discursos são quase etéreos: ao mesmo tempo que o diagnóstico é de um mundo doente, o fim das grandes narrativas deixa um vazio, não há um remédio certo. Paz afirma que “se a bomba não destruiu o mundo, destruiu a nossa ideia de mundo” e que “o sol do progresso desaparece no horizonte, e nós não distinguimos ainda a nova estrela intelectual capaz de guiar os homens” (In: *Jornal do Brasil*, Caderno B, 19/06/1988).

Aqui vale um pequeno desvio, já que a bomba atômica passa a ser um marco apocalíptico e fonte de insegurança universal. É a prova concreta de que o progresso não é bom em si, mas pode escapar e trazer consequências terríveis. Se na passagem para o terceiro milênio houve um certo alvoroço com o “bug do milênio” e o possível fim do mundo, isso tudo parece uma simples jogada de marketing para vender jornais ou um assunto para a mesa do bar. O fim do mundo, muito antes disso, já se encontra ao alcance da mão, pode ser efetuado

com um aperto de botão. Como afirma Drummond no poema “A bomba”: “a bomba é câncer.”

(...)
 A bomba
 envenena as crianças antes que comecem a nascer
 A bomba
 continua a envenená-las no curso da vida
 A bomba
 respeita os poderes espirituais, os temporais e os tais
 A bomba
 pula de um lado para outro gritando: eu sou a bomba
 A bomba
 é um cisco no olho da vida e não sai
 (...)
 A bomba
 não admite que ninguém a acorde sem motivo grave
 A bomba
 quer manter acordados nervosos e sãos, atletas e paralíticos
 A bomba
 mata só de pensarem que vem aí para matar
 (...)
 A bomba
 é podre
 A bomba
 gostaria de ter remorso para justificar-se mas isso lhe é vedado
 A bomba
 pediu ao Diabo que a batizasse e a Deus que lhe validasse o batismo
 A bomba
 declara-se balança de justiça arca de amor arcanjo de fraternidade
 A bomba
 tem um clube fechadíssimo
 (...)
 A bomba
 não admite que ninguém se dê ao luxo de morrer de câncer
 A bomba
 é câncer
 (...)
 A bomba
 está abusando da glória de ser bomba
 A bomba
 não sabe quando, onde e por que vai explodir, mas preliba o instante inefável
 A bomba
 fede
 A bomba
 é vigiada por sentinelas pávidas em torreões de cartolina
 A bomba
 com ser uma besta confusa dá tempo ao homem para que se salve
 A bomba
 não destruirá a vida
 O homem
 (tenho esperança) liquidará a bomba.

(Andrade, 1962, p. 83-87)

O poeta cita diversos atributos da bomba. Um dos mais perversos é que ela “tem um clube fechadíssimo”. Ou seja: há os “bons”, com o direito de possuí-la, e os “maus”, perigosos, que não deveriam ter acesso a ela. Porém, intrinsecamente, “a bomba é podre”, no fundo, não deveria existir. E a esperança de Drummond está em que liquidaremos a bomba.

De forma irônica, Millôr resume o absurdo de uma guerra atômica em charge de 1959:



Figura 1: Charge de Millôr na revista *O Cruzeiro*, 17/10/1959.

Fonte: <http://www2.uol.com.br/millor/aberto/pifpaf/008.htm>. Acesso em: 9/01/2014.

Por paradoxal que pareça, Morin tira um bem do desencanto da pós-modernidade pois as estrelas intelectuais que guiavam os homens, baseadas no progresso, não passavam de falácias:

Muitos acreditam que perdemos tudo ao perder nossas ilusões.¹¹⁷ Ao contrário, fizemos uma prodigiosa aquisição ao perder nossos erros: a tomada de consciência

¹¹⁷ A perda das ilusões traz à memória o romance de Balzac *Ilusões perdidas*. Escrito entre 1835 e 1843, remete a questões que foram retomadas em momentos históricos posteriores. Assim, conforme percebe Wisnik, o próprio título já é “uma fórmula de amplo espectro”: que vai além das desilusões internas do romance (de um poeta de província que “faz carreira em Paris, obtendo sucesso fulgurante e meteórico quando entra para o jornalismo, e caindo em desgraça em boa parte pelos poderes ambivalentes da imprensa”), pois já foi interpretado como “um movimento constitutivo da história e do romance modernos”. Lukács “viu neste romance o próprio paradigma da destruição, pelo capitalismo, do humanismo revolucionário das primeiras concepções burguesas da sociedade e da cultura”. Além disso, “(...) a fórmula-título do livro, além de conter um retrospecto histórico latente, parece ter também o poder de se realimentar da própria história de maneira multifacetada e paradoxal”. Então a história moderna é lida como uma espiral de desilusões, partindo do “mundo feudal e aristocrático evocado nostalgicamente pelos primeiros

necessária e, talvez, no jogo da verdade e do erro, salutar. Perdemos a promessa de progresso, mas é um enorme progresso, enfim, descobrir que o progresso era um mito. Aprendemos que uma razão fechada usurpava o lugar da racionalidade. Porém, uma grande conquista da racionalidade é esta desracionalização mesma. (Morin, 2010, p. 53-54).

Ou seja: por fim, percebeu-se que não há causalidade linear, evolução, que levaria necessariamente a um mundo melhor (Morin, 2010, p. 15). Morin dá exemplos que mostram a outra face da moeda: muitos progressos perceptíveis trazem consigo um retrocesso – a formalização e a quantificação racionalistas “ignoram os seres e os vivos”, que se tornam invisíveis e cedem lugar às estatísticas; o conhecimento da fusão atômica permite o aniquilamento da humanidade; há desenvolvimentos que trazem em si o risco do subdesenvolvimento (Morin, 2010, p. 28-30). O cômputo positivo está em reconhecer que o progresso é um mito e, portanto, não deve mais ser perseguido a todo custo. E o movimento não deve ser o de planejar um futuro certo, mas “pensar nosso presente, isto é, os movimentos de nosso mundo atual” (Morin, 2010, p. 19).

De outra forma, Neruda escreve sobre um tempo que não se perdeu. Apesar de estar tão próximo, aquilo que nos rondou sem que tivéssemos percebido, no fundo “não podia ser”. Quando não há nada a perder, “terminam-se os lamentos”.

EL TIEMPO QUE NO SE PERDIO

No se cuentan las ilusiones
ni las comprensiones amargas,
no hay medida para contar
lo que no podría pasarnos,
lo que rondó como abejorro
sin que no nos diéramos cuenta
de lo que estábamos perdiendo.

Perder hasta perder la vida

O TEMPO QUE NÃO SE PERDEU¹¹⁸

Não se contam as ilusões
nem as compreensões amargas,
não há medida para contar
o que não podia acontecer-nos,
o que nos rondou como besouro
sem que tivéssemos percebido
o que estávamos perdendo.

Perder até perder a vida

românticos”, passando por outros momentos intermediários de desilusão, até “as desilusões agravadas no século XX” já mencionadas ao longo deste capítulo. “Pode-se dizer que, se as ilusões burguesas são destruídas pela ideia socialista, as ilusões do socialismo são destruídas ainda pelas ilusões burguesas (que parecem extrair a sua resistência, em grande parte, da própria capacidade de se alimentar da corrosão).” Por fim, apesar de o mundo burguês de Balzac ser pós-feudal, pré-socialista e nostálgico do momento pré-capitalista, “acaba tendo uma ressonância simétrica no nosso mundo burguês de fato, neoliberal, pós-utópico e pós-socialista, onde parecem se pulverizar todas as ilusões que não sejam as da pujança e da legitimação universal pelo mercado”. (Wisnik, 1992, p. 321; 326-327)

¹¹⁸ Tradução de Olga Savary.

es vivir la vida y la muerte
y no son cosas pasajeras
sino constantes evidentes
la continuidad del vacío,
el silencio en que cae todo
y por fin nosotros caemos.

é viver a vida e a morte
não são coisas passageiras
mas sim constantes, evidentes,
a continuidade do vazio,
o silêncio em que cai tudo
e por fim nós mesmos caímos.

Ay! lo que estuvo tan cerca
sin que pudiéramos saber.
Ay! lo que no podía ser
cuando tal vez podía ser.

Ai! o que esteve tão cerca
sem que pudéssemos saber.
Ai! o que não podia ser
quando talvez podia ser.

Tantas alas circunvolaron
las montañas de la tristeza
y tantas ruedas sacudieron
la carretera del destino
que ya no haya nada que perder.

Tantas asas circunvoaram
as montanhas da tristeza
e tantas rodas sacudiram
a estrada do destino
que já não há nada a perder.

Se terminaron los lamentos.

Terminaram-se os lamentos.

(Neruda, [2004?], p. 78-79)

A tranquilidade de não buscar mais soluções totais, utópicas, de não confiar mais no progresso, traz uma contrapartida que pode empequenecer as esperanças humanas. Se por um lado as utopias podem se manter como espectro, como um estímulo para modificar o presente, por outro há bastante espaço para a inércia e a substituição das grandes esperanças por pequenas satisfações momentâneas vinculadas à manutenção da situação atual.

3.2 Habitantes do futuro inautênico

Bloch faz uma distinção entre os afetos expectantes e os plenificados. O primeiro caso seria o da esperança, da fé, do medo e da angústia, entre outros. São os afetos “que possuem uma intenção pulsional de amplo alcance” e o objeto pulsional não se encontra disponível “no mundo” ou ao alcance da mão. Também não há a certeza de que será alcançado. O segundo caso seria o da inveja, da ganância e da veneração, que “possuem uma intenção pulsional de curto alcance, cujo objeto pulsional está disponível”. Disso Bloch conclui que os afetos expectantes têm um caráter antecipatório maior, já que seu objeto se encontra mais distante, é mais árduo de ser alcançado. Os afetos expectantes estão mais

ligados ao futuro do “ainda-não”¹¹⁹ (ou seja, em última instância, ao futuro da utopia concreta marxista). (2005, v. 1, p. 76-77)

Todos os afetos estão associados ao propriamente temporal, ou seja, ao modo do futuro, mas enquanto os afetos plenificados possuem apenas um futuro inautêntico, ou seja, um futuro em que nada objetivamente novo acontece, os afetos expectantes implicam essencialmente um futuro autêntico – justamente o futuro do ainda-não, do que objetivamente ainda não existiu desse modo. (Bloch, 2005, v. 1, p. 77)

Porém para o autor os afetos expectantes não intencionam necessariamente apenas o futuro autêntico: podem estar direcionados para um futuro inautêntico, ou seja, um futuro que não traz nada de novo, mas que mantém a situação como está (Bloch, 2005, v. 1, p. 77). Ora, não seria esse o quadro da pós-modernidade em linhas gerais? Por um lado, cronologicamente, a pós-modernidade é o futuro da modernidade. É o resultado da não realização dos anseios da modernidade. Por outro lado, o futuro para o qual os pós-modernos apontam não parece trazer nada de realmente novo, apenas um desdobramento do presente, uma continuidade do capitalismo com, no máximo, tentativas de remendar o que estiver em situação crítica.

Uma característica determinante da pós-modernidade é o consumismo (Bauman, 2008). Se as grandes narrativas de outrora, que eram relatos de emancipação (Lyotard, 1987, p. 60) deixam de fazer sentido, o consumismo aparece como uma das narrativas substitutas, porém não emancipatórias, com muitas promessas de realização no presente ou futuro próximo. Anúncios, comerciais, filmes e programas de TV – que divulgam produtos e serviços de seus patrocinadores – e a própria relação entre os bens de consumo e a sensação de pertencimento a um grupo¹²⁰ participam da construção desta narrativa.

¹¹⁹ Octavio Paz lembra que a modernidade “é a primeira época que exalta a mudança e a transforma em seu fundamento. Diferença, separação, heterogeneidade, pluralidade, novidade, evolução, desenvolvimento, revolução, história – todos esses nomes condensam-se em um: futuro. Não o passado nem a eternidade, não o tempo que é, mas o tempo que ainda não é, que sempre está a ponto de ser”. (1984, p. 34) A ideia de um futuro que está “a ponto de ser” vai ao encontro do conceito de Bloch do “ainda-não”.

¹²⁰ Mary Douglas defende que os bens possuem a função de algo como “marcadores transitórios de categorias racionais”, visíveis, essenciais para que as pessoas possam agir racionalmente no mundo (2002, p. ix). Eles fazem com que o universo seja inteligível: definem hierarquias de valores de quem os consome, são necessários para fazerem visíveis e estáveis as categorias de cultura (Douglas, 2002, p. 38). Em suma, são parte de um sistema de informações vivo (Douglas, 2002, p. xiv). Na vida social, os bens são necessários para demonstrar solidariedade, mas padrões de consumo também têm o poder de exclusão. Além de outros objetivos de ordem prática, os bens são codificados para comunicar, e uma de suas importantes funções é social: na relação dos consumidores com os outros (Douglas, 2002, p. xxi). Assim, uma esperança posta no consumo vai

É importante diferenciar consumo de consumismo. O primeiro acompanha a humanidade desde sempre: a alimentação, por exemplo, é essencial à sobrevivência de qualquer ser vivo. Como Bloch considera que a fome tem a capacidade de revolucionar, pois quem possui uma carência, um desejo, acaba por agir para saciá-lo, uma curiosa frase sua cabe aqui: “muitas coisas seriam mais fáceis se fôssemos capazes de comer capim.” E lamenta que o pobre, “tratado como gado, não passa tão bem como este. Somente o ar está disponível sem maior esforço, porém a terra necessita ser cultivada em primeiro lugar.” (Bloch, 2006, v. 2, p. 29)

Por não sermos comedores de capim, o consumo é mais elaborado e a produção, a troca, a estocagem, são atividades relacionadas a ele. Bauman batiza de modernidade sólida o momento em que a sociedade era considerada “de produtores”. Uma de suas características é a valorização da segurança, de um ambiente confiável (Bauman, 2008, p. 41-42):

uma era de fábricas e exércitos de massa, de regras obrigatórias e conformidade às mesmas, assim como de estratégias burocráticas e panópticas de dominação que, em seu esforço para evocar disciplina e subordinação, basearam-se na padronização e rotinização do comportamento individual. (Bauman, 2008, p. 42)

Mesmo no início do século XX, o “consumo ostensivo” descrito por Veblen consistia em uma exibição pública da riqueza, “com ênfase em sua solidez e durabilidade” (Bauman, 2008, p. 43). Campbell lembra, porém, que a Revolução Industrial deve ser analisada como uma revolução tanto da produção quanto do consumo (2001, p. 19). Dito isso, após a “sociedade de produtores”, com um perfil de consumo mais austero (apesar de crescente), há um novo tipo de arranjo social: o consumismo.

Pode-se dizer que o “consumismo” é um tipo de arranjo social resultante da reciclagem de vontades, desejos e anseios humanos rotineiros, permanentes e, por assim dizer, “neutros quanto ao regime”, transformando-os na *principal força propulsora e operativa da sociedade*, uma força que coordena a reprodução sistêmica, a integração e a estratificação sociais, além da formação de indivíduos humanos, desempenhando ao mesmo tempo um papel importante nos processos de auto-identificação individual e de grupo, assim como na seleção e execução de políticas de vida individuais. O “consumismo” chega quando o consumo assume o papel-chave que na sociedade de produtores era exercido pelo trabalho. (...)

muito além da simples satisfação pela posse de algum bem e da satisfação pela sua fruição: está ligada à identidade, à posição dentro do grupo.

De maneira distinta do *consumo*, que é basicamente uma característica e uma ocupação dos seres humanos como indivíduos, o *consumismo* é um atributo da *sociedade*. (Bauman, 2008, p. 41)

O consumismo passa a ser característico da pós-modernidade, ou modernidade líquida, segundo o termo que Bauman passou a usar de uns anos para cá. O desejo de segurança da sociedade de produtores dá lugar à rápida substituição de objetos de desejo. O consumismo associa a felicidade não à satisfação de necessidades “(como suas versões ‘oficiais’ chegam a deixar implícito), mas a um *volume e uma intensidade de desejos sempre crescentes*”. (2008, p. 44)

Segundo Bauman, o consumo como ocorre atualmente “encurta radicalmente a expectativa de vida do desejo e a distância temporal entre este e sua satisfação, assim como entre a satisfação e o depósito de lixo. *A ‘síndrome consumista’ envolve velocidade, excesso e desperdício*” (2008, p. 111). Essa consideração remete ao futuro inautêntico de Bloch. O consumismo acaba gerando um ciclo de desejos saciados momentaneamente (quando o objeto é consumido) e que ressurgem logo em seguida, seja no novo modelo do mesmo aparelho ou a mais nova invenção tecnológica que todos precisam ter.

Erich Fromm chegou a diferenciar o ter existencial (alimento, habitação, vestuário, e outros instrumentos necessários à satisfação de necessidades básicas) do ter caracteriológico, que seria “uma tendência ardorosa a reter e conservar o que não é inato” (1982, p. 95) e consequência da existência da propriedade privada. A visão negativa de Fromm é compartilhada por outros teóricos da mesma época (o livro citado é de 1976), de ideologia marxista, que vinculavam o consumo ao capitalismo. Também incomoda o autor a valorização do “ter” em detrimento (ou até substituição) do “ser”:

A alternativa *ter* contra *ser* não fala imediatamente ao senso comum. Ao que tudo indica, *ter* é uma função normal de nossa vida: a fim de viver nós devemos ter coisas. Além do mais, devemos ter coisas a fim de desfrutá-las. Numa cultura em que a meta suprema é ter – e com certeza cada vez mais – e na qual se pode falar de alguém como “valendo um milhão de dólares”, como poderá haver alternativa entre ter e ser? Pelo contrário, tem-se a impressão de que a própria essência de ser é ter: de que se alguém nada *tem*, não é. (Fromm, 1982, p. 35)

Novamente o filme *As invasões bárbaras* (2003) exemplifica essa situação na relação entre o protagonista, Rémy, e seu filho, Sébastien. No fim da vida, toda

a dedicação do professor universitário em sua própria formação e experiência não valem nada. Quando se afasta do trabalho para ser internado em um hospital, é rapidamente substituído por outra professora mais jovem. É descartado pelos alunos como se fosse um objeto obsoleto. O filme anterior sobre o mesmo personagem e seu grupo de amigos, *O declínio do império americano* (1986), apresentava uma situação um pouco diferente: um estudante convive com o grupo e se mostra bastante interessado em ouvir o que todos os intelectuais têm a dizer. Esse mesmo personagem reaparece na continuação de 2003, dando uma entrevista na TV exatamente como um professor que explica o que seriam as invasões bárbaras que dão nome ao filme.

Se a verve socialista de Rémy não lhe rendeu quase nada no final da vida, tudo o que acontece de positivo é fruto do dinheiro de Sébastien. A postura de homem de negócios, o laptop, o poder de compra que ele tem sobre os funcionários do hospital (acaba subornando vários) garantem que os últimos momentos do pai sejam melhores. É o “ter” que abre portas e consegue realizar o impossível.

Dessa forma, as considerações de Fromm continuam cada vez mais atuais. Ele chega a fazer uma análise curiosa do emprego indiscriminado do verbo ter. Compara alguns textos orientais e ocidentais e conclui que os primeiros denotam uma sociedade centrada nas pessoas e os últimos uma sociedade centrada nas coisas. Quando temos, temos algo, quando somos, somos alguém. Para ele, “a orientação no sentido do ter é característica da sociedade industrial ocidental, na qual a avidez por dinheiro, fama e poder tornou-se o tema dominante da vida”. Fromm remete a descoberta a Du Marais, filósofo e gramático do século XVIII, que explica que quando se diz “eu tenho uma ideia”, faz-se uma substituição para o “eu penso”, nesse caso o “eu tenho” é uma expressão emprestada. Fromm defende que essa “confusão” é cada vez maior. É interessante lembrar que *Ter e ser* é um livro escrito em inglês, já que Fromm fugiu da Alemanha durante a guerra. Portanto a “confusão” parece ser realmente generalizada: ocorre pelo menos em francês (foi mencionada inicialmente por Du Marais), inglês, alemão e português (a tradução faz todo o sentido). (Fromm, 1982, p. 39-40)

Fromm assume que a questão pode estar sendo vista de forma exagerada, mas apresenta uma inversão interessante e que indica “a vigência de alto grau de alienação” (1982, p. 41):

Ao dizer “*tenho* um problema”, em vez de “estou perturbado”, a experiência subjetiva é eliminada: o *eu* da experiência é substituído por uma expressão impessoal relacionada com posse: “existe um problema que eu *tenho*”. (...) Mas “problema” é uma expressão abstrata para todos os tipos de dificuldades. Não posso *ter* um problema, porque problema não é uma coisa que possa ser possuída; ele, porém, pode ter a mim. Isto é, transformei-me a *mim mesmo* num “problema”, e sou agora possuído por minha criação.

(...) Outro exemplo: (...) amor não é uma coisa que se possa ter, mas um *processo*, uma atividade íntima da qual somos o sujeito. Posso amar, posso *estar* amando, mas ao amar, eu *tenho*... nada. De fato, quanto menos eu tenho, mais posso amar. (Fromm, 1982, p. 41)

A consequência da substituição de um verbo pelo outro é a primazia da propriedade sobre a natureza. Medir os outros de acordo com o que eles têm, e não com o que são. Isso ocorre nas relações pessoais: a primeira impressão que se tem de alguém é pela forma de se vestir, mas também em qualquer pesquisa demográfica ou de mercado, com os campos para marcar quantos eletrodomésticos há em casa.

Para Bloch, nada seria mais inautêntico do que colocar as esperanças na posse de bens materiais, no sucesso profissional, em momentos efêmeros de alegria que serão logo substituídos por frustração e novos desejos vãos. Na terceira parte de *O princípio esperança*, dedicada aos sonhos ilusórios, o autor critica o que considera imagens de desejo no espelho: sobre a construção da imagem pessoal e a necessidade de “vender-se” para sobreviver na sociedade ocidental, ele afirma que “o eu transmuta-se em mercadoria, em mercadoria corrente, também brilhante” (2005, v. 1, p. 331). O objetivo aí de forma nenhuma seria uma mudança na sociedade:

O desejar, porém, volta-se tradicionalmente apenas para cima; o jovem ambicioso está insatisfeito com a condição em que se encontra, mas não com a condição de rico e pobre em geral. Assim, ele sorri frente a esta de forma benevolente e assim se exime, conforme a imagem que ele identifica como a sua, ou melhor, que permitem que ele identifique como sendo a sua. (Bloch, 2005, v. 1, p. 331)

Mais adiante, ao tecer considerações sobre o espelho, que se multiplica nas cidades para que todos possam se ver e comparar a própria imagem com os padrões sociais, Bloch acrescenta:

Para manter os dois [o feminino e o masculino] bem dentro desse padrão, há um espelho pendurado também em cada rua, em cada espaço público; há muitos espelhos pendurados, praticamente a cada passo que se dá. A vitrine reflete e assim multiplica o que deveria se passar no comprador, o que ele gostaria de ser em termos pequeno-burgueses, para que compre. O material de leitura e

cinematográfico habitual do Ocidente proporciona muitas dessas imagens do bom comportamento desejado, da aparência infecunda. Sinalizações enganadoras são colocadas no caminho: rumo ao animal de carga dançante, à viagem do acorrentado, ao patrimônio esplendoroso do castrado. Tudo consiste num tipo de mentira que tem de ser doce a ponto de extasiar, mas, por outro lado, suficientemente inalcançável para manter atrelado. (2005, v. 1, p. 332-333)

Do trecho acima várias ideias podem ser destacadas. A vitrine é o que o comprador gostaria de ser são elementos que trazem a ideia de “parecer”. Guy Debord une a relação entre ter, ser e parecer da seguinte forma:

A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou, no modo de definir toda realização humana, uma evidente degradação do *ser* para o *ter*. A fase atual, em que a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia, leva a um deslizamento generalizado do *ter* para o *parecer*, do qual todo “ter” efetivo deve extrair seu prestígio imediato e sua função última. (1997, p. 18, §17)

Ou seja: o que importa é parecer. E, para Bloch, os livros e filmes do Ocidente oferecem as imagens, os modelos das aparências. Vale lembrar que o filósofo alemão é contemporâneo dos membros da Escola de Frankfurt e também ficou refugiado por uma década nos Estados Unidos, fugindo do nazismo. Apesar de não ser um membro do Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt, teve contato com vários deles, e inclusive há comentários de Adorno, Lukács, Benjamin¹²¹ sobre os escritos de Bloch e vice-versa (Machado, 2013, p. 244-245). Portanto, no trecho acima é possível reconhecer algo muito próximo do que era a ideia geral daqueles pensadores:

Nas sociedades capitalistas avançadas, defenderam, a população é mobilizada a se engajar nas tarefas necessárias à manutenção do sistema econômico e social através do consumo estético massificado, articulado pela indústria cultural. As tendências à crise sistêmica e deserção individual são combatidas, entre outros meios, através da exploração mercantil da cultura e dos processos de formação da consciência. Assim sendo, acontece porém que seu conteúdo libertador se vê freado e, ao invés do conhecimento emancipador em relação às várias formas de dominação, as comunicações se veem acorrentadas à ordem social dominante. (Rüdiger, 2008, p. 133)

Voltando à citação de Bloch sobre os espelhos: ao final fica clara a ideia de uma tentativa de formação de consciência pela indústria cultural. São sinalizações

¹²¹ Apesar de não ser membro efetivo do Instituto, Benjamin é considerado proto-frankfurtiano, juntamente com Kracauer (Rüdiger, 2008, p. 134). Na correspondência entre Adorno e Benjamin é possível acompanhar a relação desses dois com Bloch, Marcuse, Kracauer, Lukács, e a maneira como todos liam e comentavam os escritos uns dos outros inclusive (Adorno; Benjamin, 2012).

enganadoras, que transformam o público em animais de carga dançantes. Ou seja: explorados porém felizes, acreditando na mentira que é doce a ponto de extasiar, suficientemente inalcançável para mantê-los atrelados.

Os desejos suscitados pela mídia, de uma forma diferente, aparecem na música “Identificação”, de Tom Zé, lançada em 2003:

Identificação
 Identificação
 RG 1231232 São Paulo
 CIC 743748747-00
 ISS 1231558-06
 INPS 452749-748
 Ordem dos Músicos do Brasil 0840 Bahia
 CGC 958.74210000-001
 Títulos protestados, 7
 Impulsos de medo, 1.106
 Sintomas neuróticos, 36
 Horas semanais de catequização pela TV, 16
 Ôô, 16, êê, 16, ôô, 16, êê, 16
 Impulsos de amor, de amor, 3
 Propaganda consumida, 1.106
 Alegrias, alegriazinhas espontâneas, 2
 Idas ao banheiro para atividades diversas, 36
 Ôô, 36, êê, 36, êê, 36, êê, 36
 Tempo de vida previsto para o cidadão
 Tempo de vida previsto para o cidadão
 600 mil horas de vida, de vida, de vida
 Abatimento pelo consumo de alimentos envenenados
 Refrigerantes, remédios e enlatados, 1.125 horas
 Abatimento pelo desgosto que se padece
 Naquela fila do INPS, 1.125 horas
 Abatimento por ficar só no desejo
 Daquela mulher bonita que aparece na propaganda
 de cigarro, 1.125 horas
 Pelo medo de doenças incuráveis
 Como cólera, câncer e meningite, ê ê ê
 1.125 horas
 Abate aqui
 Abate ali
 Abate isto
 Abate aquilo
 E jaz pela cidade
 Um zumbi sem sepultura
 Classificado, numerado
 É o cidadão bem-comportado¹²²

¹²² Música do álbum “Imprensa cantada 2003”. Disponível em: http://www.tomze.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=52%3Aimprensa-cantada-2003&catid=6%3Adiscografia&Itemid=42#6. Acesso em: 15/01/2014.

O início é uma listagem de documentos que identificam os indivíduos na sociedade, a identidade que é substituída pela identificação é a transformação dos sujeitos em números. E a música segue contabilizando alegrias espontâneas (2) e desânimo pelo que é visto na mídia mas jamais será alcançado (“Abatimento por ficar só no desejo / Daquela mulher bonita que aparece na propaganda / de cigarro, 1.125 horas”). Diferente de Bloch, que vê a indústria cultural como fonte de felicidade ilusória, Tom Zé foca na frustração da não realização das promessas da mídia. As 1.106 propagandas vistas, unidas às 16 horas semanais de catequização pela TV, ao consumo de alimentos envenenados, à realidade das carências (a fila do INPS), juntamente com a classificação e numeração das pessoas, geram zumbis sem sepultura. Porém, também geram cidadãos bem-comportados, o que não deixa de ser um objetivo reconhecido por Bloch dos meios de comunicação, que seriam instrumentos para a manutenção do *status quo*.

Com a distância que a história confere, é preciso diminuir o tom determinista de Bloch: levar em conta a liberdade do espectador, a sua fatia de poder no jogo. Como os meios de comunicação precisam de audiência para sobreviver, procuram dar ao público o que ele deseja, o tipo de produto que faz sucesso. Claro que há um desequilíbrio na relação e hoje em dia há a exaltação das novas mídias como canais plurais, em que o público também pode ser produtor de conteúdo.

Vincular tão diretamente os produtos dos meios de comunicação à transformação do público (ou à manutenção de uma situação opressiva), como faz Bloch, seria o caso de equipará-lo com Emma Bovary e seu erro mortal de confundir arte e vida (Rancière, 2011, p. 89). Rancière inclusive discorre sobre a pedagogia que tem como pressuposto uma desigualdade de inteligências entre o mestre e o aluno. O primeiro teria o papel de substituir a ignorância do segundo por saber (2012b, p. 13). A relação define “uma distribuição apriorística das posições e das capacidades e incapacidades vinculadas a essas posições” (Rancière, 2012b, p. 17). E relaciona essa questão ao teatro contemporâneo (mas que também serve ao cinema) e à ideia do passado de que os artistas deveriam instruir os espectadores ou produzir neles alguma forma de consciência:

Já não estamos no tempo em que os dramaturgos queriam explicar a seu público a verdade das relações sociais e os meios de lutar contra a dominação capitalista. Mas as pessoas não perdem obrigatoriamente seus pressupostos com suas ilusões,

nem o aparato dos meios com o horizonte dos fins. Até pode ocorrer, ao contrário, que a perda das ilusões leve os artistas a aumentar a pressão sobre os espectadores: talvez eles saibam o que é preciso fazer, desde que a performance os tire de sua atitude passiva e os transforme em participantes ativos de um mundo comum. Essa é a primeira convicção que os reformadores teatrais compartilham com os pedagogos embrutecedores: a do abismo que separa as duas posições. Mesmo que não saibam o que querem que o espectador faça, o dramaturgo e o diretor de teatro sabem pelo menos uma coisa: sabem que ele deve fazer *uma coisa*, transpor o abismo que separa atividade de passividade. (Rancière, 2012b, p. 16)

Diferente é a ideia do espectador emancipado, que quebra a lógica de causa e efeito, da transmissão direta e fiel do diretor para o espectador. Pelo contrário, há um “paradoxo do mestre ignorante”, em que o aluno aprende do mestre algo que o mestre não sabe (Rancière, 2012b, p. 18):

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. (...) Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. (...) Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (Rancière, 2012b, p. 17)

Ou seja:

Não temos de transformar os espectadores em atores e os ignorantes em intelectuais. Temos de reconhecer o saber em ação no ignorante e a atividade própria ao espectador. Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história. (Rancière, 2012b, p. 21)

Assim, feitas as ressalvas necessárias, os meios de comunicação não inventaram “os sonhos pequeno-burgueses”, os objetos de desejo “inautênticos”. Porém, na medida em que veiculam produtos culturais, acabam por expressar anseios encontrados na sociedade.

Aqui cabe uma comparação entre dois filmes com tema de fundo similar: *O menino da bicicleta* (*Le gamin au vélo*, Jean-Pierre Dardenne; Luc Dardenne, 2011) e *Um sonho possível* (*The Blind Side*, John Lee Hancock, 2009).

No filme belga, Cyril é um menino deixado em um orfanato por seu pai. Inconformado com a situação, ele tenta encontrar o pai e reaver sua bicicleta. Quando consegue escapar do orfanato com esse objetivo, acaba esbarrando com Samantha, uma jovem cabeleireira, que ouve sua história e, depois que o menino é

levado de volta para o orfanato, consegue encontrar a bicicleta. Ela aceita que Cyril passe os fins de semana em sua companhia. Porém ele continua obstinado em reencontrar o pai. Com a ajuda da moça, acaba conseguindo, porém descobre o óbvio: o pai o deixou no orfanato exatamente porque não queria mais cuidar dele. Longe de ser o típico órfão dos filmes, agradecido e meigo, Cyril apresenta as reações esperadas de uma criança que é abandonada: rompantes de violência, fica emburrado, se mistura com más companhias e chega a participar de um roubo, pois ainda imaginava que se conseguisse dinheiro o pai poderia ficar com ele. Samantha não é apresentada como a mulher que estava querendo ser mãe e aproveita a oportunidade: não há uma explicação do motivo que a leva a acolher Cyril. Ela apenas parece querer ajudar uma criança em dificuldades. Para tanto, chega a terminar com o namorado, que não apoia seus atos e não suporta a forma de agir do menino.

Ao perceber, por fim, que seu pai não o quer de volta e que a única pessoa que ficou ao seu lado incondicionalmente foi a cabeleireira, o protagonista mostra uma mudança de comportamento. Com a mesma naturalidade com que um entrou na vida do outro, o filme termina com a mudança definitiva de Cyril para a casa de Samantha.

Já *Um sonho possível*, filme norte-americano que rendeu um Oscar a Sandra Bullock, é baseado na história verídica do jogador de futebol americano Michael Oher. O rapaz também é um órfão que acaba sendo acolhido por uma mulher determinada, Leigh Ann, casada e com um casal de filhos. Apesar de fisicamente parecer um brutamontes e ter dificuldade em se abrir e em confiar nas pessoas, na verdade “Big Mike” é doce e protetor. Ele tem problemas de aprendizagem mas se revela um ótimo jogador de futebol americano. Em função disso, com o apoio (e intercessão) de Leigh Ann, acaba conseguindo uma bolsa de estudos. O filme segue a fórmula clássica de Hollywood, tem uma narrativa linear e concatenada. A ideia de que qualquer um pode ter sucesso nos Estados Unidos está presente.

O que os dois filmes possuem em comum é o tema da adoção. Mas os caminhos daí em diante são diametralmente opostos. O primeiro tem características de uma obra (mais) aberta. Sobre a expressão: assim como Paul Ricoeur (1994, p. 118), Umberto Eco assume que o leitor conclui a obra na medida em que utiliza sua própria experiência para preencher as lacunas da narrativa. Nesse sentido, toda obra é uma obra aberta, pois é passível das

interpretações mais diversas. Mas há graus de abertura, inclusive pela intencionalidade do autor de dar mais liberdade a quem for apreciá-la (Eco, 1976, p. 40-41).

Em uma entrevista de 1966, publicada no livro *Obra aberta*, Eco afirma haver uma dialética entre vanguarda e cultura de massa, que ele apresenta como uma oposição entre discurso aberto e discurso persuasivo. O discurso aberto seria típico da arte de vanguarda, enquanto o persuasivo

quer levar-nos a conclusões definitivas; prescreve-nos o que devemos desejar, compreender, temer, querer e não querer. Para dar um exemplo, se o discurso aberto quer-nos apresentar de um modo novo o problema da dor, o discurso persuasivo tende a nos fazer chorar, a estimular as nossas lágrimas, como pode acontecer com uma fotonovela. (1976, p. 280)

Há uma distância enorme entre a linguagem utilizada pela vanguarda e a de ambos os filmes analisados. Porém a ausência de muitas explicações em *O menino da bicicleta* deixa várias lacunas para que os espectadores completem o sentido. Não há nenhuma explicação psicológica para a adoção. Quando o namorado dá um ultimato no estilo “ou ele ou eu”, sabemos que Samantha escolhe Cyril, mas não há grandes discussões psicológicas ou crises de relacionamento. Sabe-se muito pouco sobre o pai e sobre o passado do menino.

Eco enfatiza a relação frutiva como algo que define a obra aberta. O autor reconhece suas manifestações nas vanguardas:

O discurso aberto é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio a um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isso a grande arte é sempre difícil e sempre imprevista, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas. (1976, p. 280)

Em um primeiro momento, o recurso era utilizado pelos artistas fora do circuito comercial, com obras muitas vezes bastante complexas, com o objetivo de subtrair o espectador à fascinação hipnótica à qual o enredo submete (Eco, 1976, p. 200-201). Havia a tentativa de gerar um estranhamento através de uma estética fragmentada. Com o público cada vez mais acostumado com esta estética, ela passou a ser utilizada também na publicidade, nos videocliques e em filmes hollywoodianos (Figueiredo, 2010, p. 87). Na sociedade de consumo, que valoriza a novidade, o mercado do entretenimento está atento às experimentações e absorve o que inicialmente seria transgressor (Figueiredo, 2010, p. 60). O

caminho escolhido por alguns autores contemporâneos com pretensões artísticas, que pretendem se manter à margem da cultura massificada, foi manter um enredo linear, deixar de lado a fragmentação¹²³ (Figueiredo, 2010, p. 61).

Assim, se não é difícil “enquadrar” *Um sonho possível* como o típico filme comercial (ou “mais comercial”, já que até o cinema mais alternativo precisa de recursos para se manter), *O menino da bicicleta* pode parecer uma incógnita: não seria um filme que usa a abertura apenas como uma técnica, sem muitas pretensões de suscitar nada “mais elevado” no espectador? Mas aí a relação fruitiva sublinhada por Eco ajuda a rapidamente desfazer o enigma. E o que pode ser percebido na fruição é confirmado pelos diretores em uma entrevista.

Ao serem perguntados se esperam mudar a realidade com seus filmes, os irmãos Dardenne respondem que buscam provocar reações no público: algo que pode ser pequeno, mas que traga um sentimento novo e leve a alguma reflexão. Reafirmam que não há nenhuma pretensão de mudar o mundo, já que consideram a ação coletiva a única forma de mudar alguma coisa, não a arte. A reflexão viria exatamente pela abertura da obra: é proposital não mostrar as razões de Samantha, para que o espectador possa se perguntar “Por que ela faz isso?”. E uma das conclusões pode ser que “algumas pessoas param para ajudar quando presenciam um acidente, outras não”. E quando a atriz principal perguntou aos diretores se deveria agir de forma maternal, a resposta foi negativa, já que isso faria com que o público se aproximasse, pois, para eles, quanto menos o ator faz, mais o público precisa participar.¹²⁴

Em *Um sonho possível* não há espaço para o público tirar muitas conclusões sozinho. Seguindo a lógica aristotélica, tudo está concatenado para dar razão à intriga, os fatos vão se sucedendo em uma relação de causa e efeito (Ricoeur,

¹²³ Em uma entrevista, o cineasta britânico Mike Leigh completa a ideia afirmando que o lucro sempre é importante para ele: os filmes são feitos para serem vistos, de preferência por um público amplo. Mesmo que seus filmes pareçam não convencionais, são perfeitamente convencionais por serem narrativos, por contarem histórias. Não são o tipo de filme alternativo ou experimental, sem o objetivo do lucro. É preciso inclusive apoio financeiro, e aquele que não tem sucesso comercial acaba não conseguindo quem se disponha a pagar pela produção. Ainda mais no caso dele, que não costuma seguir um roteiro definido e se recusa a utilizar astros de Hollywood. E no final das contas um filme bem-sucedido gera um dinheiro que será reutilizado no próximo projeto. Seu primeiro sucesso comercial foi *Segredos e mentiras* (*Secrets & Lies*, 1996). Leigh considera isso uma consequência de ter ganhado a Palma de Ouro em Cannes e de ter sido indicado a cinco Oscars. Mas também havia interesse no tema, já que a história é sobre algo ilegal em vários países: descobrir a identidade da mãe biológica em casos de adoção. E o sucesso comercial possibilitou que ele fizesse o filme seguinte. (Cardullo, 2011, p. 225)

¹²⁴ Entrevista dos diretores a Eve Lucas, publicada na revista Exberliner em 2012. Disponível em: <http://www.exberliner.com/culture/film/our-films-are-expensive/>. Acesso em: 14/01/2014.

1994, p. 67). Enquanto o filme belga é uma história de ficção mas que apresenta arbitrariedades próprias da “vida real”, o norte-americano é baseado em fatos reais mas apresenta uma lógica interna infalível.

Voltando a Bloch para completar a análise, os motivos de ambas as mulheres parecem igualmente nobres. Mas Samantha é dona de um pequeno negócio, não tem a ajuda de ninguém, e precisa lidar com um menino que é insuportável em certos momentos e que chega a cometer um crime. Sua vida se complica muito mais. A esperança está em que Cyril se adapte à nova situação, para o bem de ambos. É possível reconhecer através dos personagens algo que será aprofundado no capítulo “Uma revolução do amor?”: a difícil relação com “o outro” que é incômodo. Muitos autores consideram a intolerância, a incompreensão, um problema que clama por uma solução na atualidade. Tanto entre povos quanto entre pessoas de classes sociais ou culturas diferentes.

Por outro lado, Leigh Ann mora em uma casa enorme, é a típica mãe engajada em todas as atividades dos filhos. Quando acontece um acidente de carro, um dos momentos de tensão do filme (que mistura drama, cenas engraçadas, impasses, como é de praxe no cinema mais comercial), a culpa não é de Mike, que dirigia. A cena serve para mostrar como ele usa o próprio corpo para defender o irmão adotivo, característica que depois será aproveitada no campo de futebol. Ou seja, até o que poderia ser um problema é revertido para mostrar a boa índole do rapaz. Não há conflito entre Mike e os outros membros da família. A esperança é colocada no sucesso em campo, na confirmação de que o *American dream* pode ser realizado.

Não se trata de diminuir a ação real da família e o acolhimento de Mike nem de achar que o filme necessariamente deveria ter mostrado as dificuldades que provavelmente ocorreram. Mas toda a narrativa é voltada para sonhos de um futuro inautêntico: um futuro que não pretende mudar em nada a situação. A preocupação está em enquadrar no sistema um rapaz negro, órfão, que presenciou situações violentas na infância. E mais: torná-lo um vencedor. Repetindo a frase de Bloch:

Tudo consiste num tipo de mentira que tem de ser doce a ponto de extasiar, mas, por outro lado, suficientemente inalcançável para manter atrelado. (2005, v. 1, p. 332-333)

Para um filósofo que batalha pela emancipação da humanidade, não adianta uma ação pontual: todos deveriam poder sair de uma situação de exploração. E a competitividade, que é uma característica forte não só no esporte, mas também no trabalho (com a meritocracia), nos concursos de ingresso em instituições de ensino e em tantos *reality shows* que se multiplicam a cada dia, tem por princípio uma limitação óbvia: apenas um pode ser o melhor. Vencer na vida nestas condições é um objetivo doce, mas inalcançável o suficiente para conseguir manter os sujeitos atrelados.

4

A esperança no cinema contemporâneo

4.1

O recurso do final feliz

No cinema, como em todos os outros meios, contar uma história impõe uma disciplina própria. Temos que seguir uma ordem definida, incluir informação específica, apresentar a narrativa à plateia de forma coerente. Ninguém é forçado a contar uma história, mas quem for fazê-lo deve estar consciente dos compromissos a enfrentar – não a ilusão de liberdade, mas rigorosa disciplina. Somente na base dessa disciplina, dirigida inteiramente às necessidades do espectador, pode o autor criar um espaço para que sua voz seja ouvida. (Carrière, 2006, p. 182)

Os gêneros cinematográficos podem ser vistos como uma forma de agrupar os filmes de acordo com critérios culturais conhecidos pelo público para facilitar sua promoção e divulgação. Porém essa visão é relativamente recente, e desconsidera sua origem, que remete à poética de Aristóteles¹²⁵ e aos gêneros literários. São práticas discursivas e uma das maneiras de construir uma narrativa de forma coerente. (Berry-Flint, 2004, p. 25)

O objetivo deste capítulo é examinar como as “fórmulas” utilizadas no cinema passaram por momentos em que foram contestadas ou desconstruídas. A relação entre forma, conteúdo e objetivos a serem alcançados sofreu alterações no cinema, já que as convicções ideológicas de cineastas do circuito alternativo fizeram com que estes se distanciassem em certos momentos de tudo o que fosse característico de Hollywood. Hoje em dia parece haver uma reconciliação do cinema político com o final feliz (uma das formas mais utilizadas de desfecho narrativo) e os gêneros cinematográficos. Ainda há uma tentativa de distinção, porém não tão radical.

A forte ligação entre gêneros e a estrutura econômica e institucional de produção se dá pois estes “nunca foram tão claramente definidos como no cinema ‘clássico’ hollywoodiano, em que reinava uma divisão do trabalho

¹²⁵ “(...) a teoria aristotélica da intriga foi concebida numa época em que apenas a tragédia, a comédia e a epopeia eram ‘gêneros’ reconhecidos, dignos de suscitar a reflexão do filósofo.” Desde então novos gêneros foram surgindo, entre eles o romance. (Ricoeur, 1995, p. 15)

particularmente bem organizada”. Além da definição pelo referente, pode haver a inclusão de cenas “obrigatórias”, como tiroteio em filmes de faroeste. Também é bastante frequente a junção de gêneros, além da criação de subgêneros. (Aumont; Marie, 2003, p. 142)

Carrière não é um partidário do gênero. O que ele pretende ressaltar é a importância de levar o público em conta para que a história seja inteligível. A rigorosa disciplina também se refere a cineastas que procuram inovar. Christian Metz concorda, com uma frase sucinta: “o escritor mais original não pensa em inventar um idioma novo” (1972, p. 200).

Porém, utilizando a linguagem cinematográfica e seus recursos, é possível criar uma lógica interna a cada filme. Ricoeur menciona, por exemplo, que em um romance é possível romper com o tempo cronológico, contanto que seja configurado “segundo novas normas de organização temporal que sejam ainda percebidas pelo leitor como temporais, graças às nossas expectativas relativas ao tempo da ficção” (1995, p. 41). O cinema possui recursos como o *flashback*, a inversão, a aceleração, além de convenções como as folhas de um calendário ao vento para sugerir a passagem rápida do tempo, ou um pôr-do-sol para indicar a passagem do dia. Porém esses recursos precisam ser assimilados. No suspense *Voltar a morrer* (*Dead again*, Kenneth Branagh, 1991), a trama girava em torno do mesmo casal de atores interpretando personagens distintos no presente e no passado. Ao ser exibido, o público não conseguia acompanhar as cenas. Para solucionar o problema, os *flashbacks* passaram a ser em preto e branco (o que frustrou a equipe técnica, que teria escolhido outras cores para os figurinos, que funcionariam melhor).¹²⁶ Ou seja, “a ação pode ser narrada, é porque ela já está articulada em signos, regras, normas: é, desde sempre, *simbolicamente mediatizada*” (Ricoeur, 1994, p. 91). Há convenções simbólicas que tornam as ações legíveis: “o próprio gesto de levantar o braço pode, segundo o contexto, ser compreendido *como* maneira de saudar, de chamar um taxi, ou de votar” (Ricoeur, 1994, p. 93).

No cinema, as convenções que ajudam na compreensão, muitas vezes aparecem através da cópia de novas técnicas ou de formas de expressão. Há um ciclo em que

¹²⁶ Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0101669/trivia?ref_=tt_trv_trv. Acesso em: 15/01/2014.

os cineastas, que são eles próprios espectadores de filmes feitos por outros, têm uma vaga ideia se serão ou não compreendidos por seus contemporâneos. Estes últimos, por sua vez, se adaptam (...) a formas de expressão que por um breve período parecem ousadas, mas logo se tornam lugares-comuns. (Carrière, 2006, p. 21)

Também Ricoeur, ao pesquisar o tecer da intriga e o esquematismo, sublinha três pontos importantes:

Em primeiro lugar, é porque as culturas produziram obras que se deixam aparentar entre si segundo semelhanças de família, que operam, no caso dos modos narrativos, no próprio nível do tecer da intriga, que uma busca de *ordem* é possível. Em seguida, essa ordem pode ser atribuída à imaginação produtora, da qual ela constitui o esquematismo. Finalmente, como ordem do imaginário, comporta uma dimensão temporal irredutível, a da tradicionalidade. (1995, p. 33)

Ou seja, os autores citados até o momento concordam com a importância de regras, convenções, uma linguagem que vai sendo desenvolvida e alterada pelos que trabalham na indústria cinematográfica. E quando os modelos tradicionais são mantidos, o público tem mais facilidade de acompanhar a narrativa. Uma das críticas mais habituais feitas ao uso das estruturas dramáticas (assim como à decupagem-montagem) “é fazer o espectador cair na armadilha de um mecanismo que facilita sua tarefa perceptiva, mas favorece sua preguiça intelectual” (Martin, 1990, p. 244).

A intriga nos moldes aristotélicos é, em si, mediadora, para que a ação seja compreendida, por fazer “mediações entre os *acontecimentos* ou incidentes individuais e uma *história* considerada como um todo”. Como consequência, um acontecimento não deve ser apenas uma ocorrência singular, mas “recebe sua definição de sua contribuição para o desenvolvimento da intriga”. Além disso, uma história deve organizar os eventos em uma totalidade inteligível. Todos os fatores da tessitura da intriga (agentes, fins, meios, interações, circunstâncias, resultados inesperados) estão subordinados à compreensão da narrativa. (Ricoeur, 1994, p. 103)

Uma questão essencial, que inclusive transcende os gêneros, por ser o que confere sentido à narrativa, é o final. Já em Aristóteles o modelo de unidade e completude estão presentes:

(...) uma ação é una e completa se tem um começo, um meio e um fim, isto é, se o começo introduzir o meio, se o meio – peripécia e reconhecimento – conduz ao fim e se o fim conclui o meio. Então, a configuração prevalece sobre o episódio, a

concordância sobre a discordância. É, pois, legítimo considerar como sintoma do fim da tradição do enredo, da intriga, o abandono do critério de completude e, portanto, o propósito deliberado de não terminar a obra. (Ricoeur, 1995, p. 34)

Ricoeur escreve em um momento em que há dúvidas sobre a sobrevivência dos estilos de tradicionalidade narrativa. O trecho acima está em um capítulo que questiona a capacidade de metamorfose da intriga. O filósofo francês acaba por concluir que a arte de contar histórias não irá acabar, mas pode sofrer transformações. No cinema, inclusive, houve um resgate da narrativa tradicional, que será comentado mais adiante.

O final feliz é uma das formas de concluir um filme. Ele é a escolha preferencial para comédias românticas, filmes de ação e melodramas hollywoodianos. Além de ser um recurso narrativo, a relação entre este tipo de desfecho e a esperança é estreita.

Ricoeur lembra que, na tragédia, o termo da ação é a felicidade ou a infelicidade, e a qualidade ética dos personagens “fundamenta a plausibilidade de uma ou outra saída” (1994, p. 71). Para que isso ocorra, é necessário que o público reconheça o caráter dos personagens e suas ações como boas ou más (Ricoeur, 1994, p. 94).

Thomas Schatz acrescenta que os filmes não são produzidos em um isolamento criativo ou cultural nem são consumidos dessa forma. Filmes específicos podem ter um efeito poderoso sobre os espectadores, mas na maioria das vezes são gerados por um sistema de produção que segue certas tradições ou convenções narrativas, ao serem feitos para um mercado de massa. (1981, p. vii)

Inclusive os filmes mais “fora do padrão” não deixam de ser uma oposição às convenções. Para que sejam inteligíveis é preciso conhecer primeiro as regras para depois entender sua subversão.

Schatz continua o raciocínio dizendo que não é possível examinar filmes individuais sem estabelecer um quadro de referência que reconheça o processo de produção e consumo do cinema, assim como as suas convenções básicas. Disso deduz que o enfoque através dos gêneros cinematográficos funcionaria, já que leva em conta várias características do meio: assume que o cinema é uma arte comercial, portanto há uma confiança em fórmulas testadas para economizar e sistematizar a produção; reconhece o contato íntimo com o público, pois a resposta deste a certos filmes afetou o desenvolvimento das fórmulas e práticas de

produção; trata o cinema como um meio de narrativa primário, que conta histórias familiares envolvendo conflitos dramáticos que são baseados em conflitos culturais; e define um contexto em que a avaliação da qualidade artística depende da capacidade dos cineastas em reinventar as convenções formais e narrativas. (1981, p. vii)

E pode-se acrescentar à lista a constatação de Arrigucci Jr. que, apesar de se referir ao cinema brasileiro, também pode ser ampliada para o cinema mundial: os filmes refletem o momento histórico e suas visões de mundo.

(...) pela análise [feita no livro de Nagib] se demonstra que a ficção não se traduz diretamente em realidade imediata; que o filme inventa sua própria verdade imaginária por meio de procedimentos de linguagem e de construção, afastando-se do mero documento; e, finalmente, que essa verdade humana inventada é muito mais viva e reveladora da experiência histórica e de uma tremenda realidade, do que se ele se limitasse a reproduzir fatos da realidade aparente. (Arrigucci Jr. In: Nagib, 2006, p. 12)

A listagem feita por Schatz também ajuda na reflexão sobre o final feliz. É um recurso testado e comprovado: a indústria cinematográfica o utiliza pois tem boa resposta do público. Assim como os conflitos culturais são fonte de inspiração, os sonhos e anseios também têm o seu espaço.

O final feliz é a realização de esperanças. Na comédia romântica, consiste no amor eterno e incondicional. No filme de ação maniqueísta, é alcançado com a morte (ou prisão) do vilão, que simboliza a erradicação do mal e a restauração da paz. Sendo um produto cultural, o cinema reflete questões da sociedade, mas também as reafirma.

Segundo Luc Ferry, na sociedade feudal os casamentos eram arranjados e pertenciam à esfera pública, da comunidade. Havia amor, mas muitas vezes ele era encontrado fora do casamento. Apenas com o capitalismo e a invenção do assalariado e do mercado de trabalho o quadro começa a mudar. O casamento por amor passou por um longo processo, acontecendo mais rapidamente nas classes populares, em que o consentimento dos esposos escapa mais cedo às imposições dos pais (com o trabalho assalariado é possível uma certa autonomia material).¹²⁷ (2012, p. 87-90)

¹²⁷ Em outro livro, Ferry reafirma a ideia de que o casamento por amor passou a ser possível com a Revolução Industrial: inicialmente com mais frequência na classe operária e apenas após a Segunda Guerra Mundial irá prevalecer em todas as classes sociais no Ocidente (2013, p. 80-81).

Dito claramente, em consequência do assalariado e do mercado de trabalho nascente, os indivíduos vão “largar” a aldeia de origem para “subir”, como se diz, para a cidade. Ora, ponham-se no lugar deles. Por exemplo, no lugar da pequena bretã de 14 ou 15 anos que deixa sua aldeia para ir trabalhar na grande cidade de Nantes, numa fábrica de latas de sardinha. Essa juvenzinha vai ser favorecida por uma dupla liberdade, para ela totalmente inimaginável até poucos anos antes. Sua primeira liberdade é simplesmente a do anonimato. Pela primeira vez na vida ela escapa do olhar dos outros, da vigilância dos aldeões, de sua família, do padre, da velha que, por trás das cortinas, observa pela janela a vida dos outros e espalha boatos (...). (Ferry, 2012, p. 89)

Apesar da explicação econômica de Ferry e de outros autores, como Macfarlane, seria no mínimo imprudente afirmar que Shakespeare não teve nenhuma influência no que entendemos por amor romântico.¹²⁸ Da mesma forma,

Macfarlane problematiza a questão bem mais profundamente confrontando diversos autores, como Malthus, Engels, Weber, e utilizando cartas e biografias como fontes de pesquisa. Seus exemplos remontam a um passado mais distante, na Inglaterra, quando o casamento forçado era reprovado e havia inclusive uma legislação que defendia a liberdade de escolha dos cônjuges. A conclusão de Macfarlane, que apresenta uma discussão bem mais fundamentada que Ferry, é a de que já no século XIII o casamento por amor era praticado na Inglaterra. Ele não deixa de vincular o capitalismo ao fenômeno, apesar da aparente incoerência temporal, já que reconhece que a “revolução capitalista (...) não parece ter sido, de acordo com registros históricos, uma revolução absolutamente repentina na Inglaterra (...)” (Macfarlane, 1990, p. 340). E cita as características “individualistas” e “capitalistas” que já podiam ser encontradas em um período pré-capitalista, como o desejo de lucro, a existência de um sistema de propriedade individual e uma estrutura social com “muitas graduações de status e riqueza” (Macfarlane, 1990, p. 341). Por fim (simplificando bastante), defende a ideia de que o casamento por amor foi sendo difundido mais cedo e com mais rapidez na Inglaterra porque o “direito inglês” se diferenciava do direito romano, praticado em grande parte da Europa. O sistema inglês, mais flexível, possui o conceito de propriedade individual, que confere plenos direitos a qualquer indivíduo sobre seu patrimônio e sobre si. As pessoas “não estavam subjugadas pelo poderoso conceito de *patria potestas* do direito romano”, ou seja, podiam se casar sem a necessidade da permissão dos pais (Macfarlane, 1990, p. 344).

¹²⁸ Macfarlane cita diversos autores que procuram relacionar o amor romântico à literatura, entre eles C.S. Lewis: “‘No século XI os poetas franceses descobriram, inventaram, ou foram os primeiros a expressar, aquela espécie romântica de paixão sobre a qual os poetas ingleses continuavam escrevendo ainda no século XIX.’ Mas com relação às causas, Lewis confessa-se desorientado (...). Nenhuma das teorias – germânica, céltica, bizantina, clássica ou árabe – oferece uma resposta satisfatória. Lewis não tem certeza nem se o sentimento veio primeiro e depois a literatura, ou se aconteceu o contrário.” Também utiliza outros autores para levantar suspeitas sobre a relação entre a “invenção” do amor cortês e a concepção moderna de amor, que acabaria vinculado ao casamento. De qualquer forma, Macfarlane utiliza os estudos de Trevelyan, que documenta uma “revolução que ele acredita ter ocorrido nos séculos XV e XVI: ‘Entre os pobres, é provável que a escolha do casamento tenha sido sempre pouco influenciada por motivos mercenários’, e portanto eram comuns os casamentos de amor no campesinato da Idade Média. Era nas camadas altas da sociedade que isso não ocorria, mas ‘no século XV as coisas começaram lentamente a mudar’. Nas letras das baladas populares do final do século XV, ‘o *motif* do casamento de amor começa a fazer-se ouvir cada vez mais’. Ao iniciar-se a ‘era de Shakespeare’, ‘a literatura e o drama tratam o amor mútuo como base apropriada, ainda que não a única, do casamento’. Apesar da compulsão dos pais, estava em marcha ‘uma evolução lenta e longamente contestada em nossa história social rumo ao casamento de amor, culminando na era Jane Austen e na livre escolha vitoriana no amor sendo aceita como base do casamento mesmo entre a melhor sociedade’.” Macfarlane critica o autor por apenas mostrar que houve mudanças, sem chegar à raiz do motivo, que para ele seria de cunho econômico (além de cultural). (Macfarlane, 1990, p. 336-337)

mais do que tentar descobrir a precedência do ovo ou da galinha, vale pensar em uma relação de reciprocidade entre o cinema e os espectadores. O cinema mais comercial procura descobrir o que agrada ao público, mas também influencia de alguma forma na construção de sua visão de mundo.

Enquanto o final feliz é frequente no cinema, Joseph Campbell explica o desprezo por este recurso no romance moderno, considerando sua falsidade escatológica:

O romance moderno, tal como a tragédia grega, celebra o mistério do desmembramento, que se configura como vida no tempo. O final feliz é desprezado, com justa razão, como uma falsa representação; pois o mundo – tal como o conhecemos e o temos encarado – produz apenas um final: morte, desintegração, desmembramento e crucificação do nosso coração com a passagem das formas que amamos. (Campbell, 1989, p. 32)

Não há final “certo” ou “errado” em uma obra de ficção. O autor se refere à lógica interna dos gêneros (romance moderno e tragédia grega). Em outro momento, completa:

O final feliz do conto de fadas, do mito e da divina comédia do espírito deve ser lido não como uma contradição, mas como transcendência da tragédia universal do homem. O mundo objetivo permanece o que era; mas, graças a uma mudança de ênfase que se processa no interior do sujeito, é encarado como se tivesse sofrido uma transformação. (Campbell, 1989, p. 34)

Por outro lado, Kracauer considera o gênero trágico “anticinematográfico”.¹²⁹ Sua crítica leva em conta o que considera características negativas da tragédia, como “sua pressuposição de um ‘consumo finito, ordenado’, sua ‘eliminação do fortuito’ e acidental”. Curiosamente, Kracauer considera os finais felizes “mais compatíveis com o cinema do que os trágicos, pois têm um sentido de continuação, e não de fim”.¹³⁰ (Andrew, 2002, p. 105)

De qualquer forma, a inclusão do amor romântico como tema nas artes possui uma dupla importância: por um lado indica que sua prática é cada vez mais frequente na sociedade e, por outro, como produto cultural, serve para ajudar a definir o conceito de amor do público.

¹²⁹ Kracauer se propõe a examinar vários tipos de filme para determinar as linhas mais ricas do desenvolvimento cinematográfico. Os critérios são questionáveis, e o resultado parece expressar opiniões pessoais. Andrew inclusive afirma que no mesmo livro em que trata da definição do que seria mais cinematográfico, Kracauer acaba se contradizendo em outros capítulos. (Andrew, 2002, p. 99)

¹³⁰ No ensaio “Cinema, 1928”, dedicado ao cinema alemão, Kracauer desabafa: “Já que a *tragédia* possui seu lar nas altas regiões da arte, o número de filmes com final triste aumenta; os produtores de cinema acreditam piamente que deste modo aproximam-se do trágico, quando se recusam ao costumeiro *happy end*. De acordo com o jargão deles, o que é trágico? Uma desgraça qualquer.” O trecho continua com a descrição de um filme em que “um rapaz que abandonou sua família

Daqui é possível tirar duas ideias. Por um lado, concordando com Kracauer, o final feliz de um filme romântico pode ser a eliminação de um obstáculo que impedia que o casal ficasse junto. Mas mesmo que a história termine com um casamento dos sonhos, uma lua de mel romântica, um primogênito a caminho... “a vida” dos personagens não terminaria aí. O público sabe que qualquer casamento traz momentos de conflito. Os espectadores podem fazer um trabalho de imaginação e continuar a história se quiserem. Pelo contrário, um fim trágico, principalmente se for utilizado em um filme que segue a lógica aristotélica de economia da narrativa (ou seja, com tudo bastante concatenado para que o sentido seja alcançado no final), oferece um fim definitivo e irrevogável.

Por outro lado, o final feliz é a concretização de algo positivo em um momento que parece se eternizar. Uma das características mais fortes do cinema é sua natureza de entretenimento.¹³¹ Em uma sociedade em que a rotina cria uma repetição cíclica de atividades, como “a trilogia metrô-emprego-dormitório” (Morin, 1993, p. 31); em que o percurso profissional parece íngreme e não há garantias de um emprego estável (Bauman, 1998, p. 51); em que o consumo nos “urge” com as novidades e a obsolescência programada dos bens (Bauman, 2008, p. 44); pelo menos o cinema pode oferecer um momento de tranquilidade, uma representação de um futuro de realização plena.

Nas palavras de Stéphan Hessel e Edgar Morin:

Nossas vidas estão polarizadas entre a prosa do cotidiano, a vida que experimentamos através de obrigações ou deveres, e o aspecto poético, que acrescenta plenitude, fervor e exaltação às nossas vidas. Essa é a experiência que

durante a época da revolução (...) retorna ao seu lar de origem apenas para morrer, justamente no momento em que tudo parecia correr bem. Não há razão para sua morte, depois de até mesmo sua pobre noiva ter sido aceita com clemência pela família. Mas os produtores de cinema são irredutíveis: o público anseia por arte e o personagem deve morrer.” (2009, p. 339)

¹³¹ Essa característica foi menosprezada por alguns cineastas, principalmente os partidários dos “filmes de autor”. Porém “por diferentes caminhos se consolidou um debate que envolve a recuperação do valor do entretenimento ou, pelo menos, um deslocamento na concepção que se tem dos seus efeitos. No campo de uma adesão ao imaginário de Hollywood, talvez o exemplo mais nítido de combate aos teóricos de esquerda e aos ‘contextualistas’ de modo geral (*estudos feministas, queer studies, cultural studies*) seja o de Stanley Cavell, professor de Harvard, ligado à tradição da filosofia analítica norte-americana. Em seus livros sobre os gêneros de Hollywood, Cavell propõe uma nova teoria da comédia e do melodrama a partir de uma referência aos pensadores norte-americanos associados às utopias de formação da sociedade e à legitimidade da ‘busca da felicidade’ (inscrita na própria constituição do país). Faz, portanto, um movimento de reafirmação de valores liberais e de conciliação com a natureza que ganha enorme repercussão, por exemplo, na França, onde os seus livros passaram a ser celebrados (os de filosofia e de cinema) por uma parcela da crítica que se vê como herdeira de André Bazin e da cinefilia típica aos *Cahiers du cinéma* dos anos 50, vivida agora em nova chave filosófica.” (Xavier, 2005, p. 184)

encontramos no amor, na amizade, em atividades coletivas, celebrações, danças e diversões. A prosa do cotidiano é necessária para a nossa sobrevivência. Mas a poesia é necessária para que vivamos de verdade. (2012, p. 27, tradução minha)¹³²

Morin serve de ponte para que o pensamento de Bloch seja retomado, pois compara os filmes com os sonhos. O filósofo francês lembra que essa é uma analogia muito comum, pois considera-se que as estruturas dos filmes sejam mágicas e respondam às mesmas necessidades imaginárias que as do sonho. Mas o relaxamento do espectador não é uma hipnose: ele sabe que participa de um espetáculo inofensivo, imaginário. Já o sonho parece real enquanto está ocorrendo. (Morin, 2005, p. 150-151)

Portanto o sonho diurno de Bloch seria mais próximo ainda do cinema:

Mais próximo do cinema é o devaneio, situado nas encruzilhadas do estágio acordado do sonho. Nele a separação entre o sonhador e sua fantasia é mais deslocada do que no sono: enquanto vivenciamos amores, riquezas, triunfos, continuamos sendo nós mesmos, do outro lado do sonho, nos limites prosaicos da vida cotidiana. Um *farol* controla o transbordar desses sonhos diurnos, prevenindo que sejam livres demais, fantasticamente extravagantes demais. No entanto, como o sonho, o devaneio é uma visão fechada, uma cristalização vazia das fantasias da subjetividade de alguém, enquanto o filme é uma *visão* aberta, aberta para o mundo, porque também é determinado por ele. (Morin, 2005, p. 151, tradução minha)¹³³

Morin se refere ao devaneio, que não é exatamente o que Bloch considera como sonho diurno, pois este tem a capacidade de extrapolar o delírio e se transformar em um desejo de uma vida melhor, que poderia se concretizar. Além disso, Bloch não vê possibilidades de emancipação a partir do cinema hollywoodiano. Como o filósofo alemão parte da ideia de que a natureza humana traz em si um desejo de realização plena, que parece ser impossível na sociedade capitalista, ele reconhece na ida ao cinema uma tentativa de compensar uma carência: “Sabe-se muito bem que as pessoas querem ser enganadas. Isso, porém,

¹³² “Our lives are polarized between the prose of everyday life, a life that we experience out of obligation or duty, and the poetic aspect, which brings fullness, fervor, and exaltation to our lives. This is the experience that we find in love, friendship, collective activities, celebrations, dances and amusements. The prose of everyday life is necessary to our survival. But poetry is necessary for us truly to live.”

¹³³ “Closer to the cinema is the daydream, itself at the crossroads of the waking state of the dream. There the segregation between the dreamer and his fantasy is pushed much further than in sleep: while living through loves, riches, triumphs, we continue to remain ourselves, on the other side of the dream, on the prosaic edges of everyday life. A *watch light* controls the overflow of these diurnal dreams, preventing them from being too freely, too fantastically extravagant. But like the dream, however, the daydream is a closed vision, an empty crystallization of the fantasies of one subjectivity, while the film is an *open vision*, opened onto the world, because also determined by it.”

não ocorre apenas porque os tolos são maioria, mas porque os homens, nascidos para a alegria, não têm nenhuma, porque eles clamam por alegria” (Bloch, 2005, v. 1, p. 428). Assim, acredita que o cinema é uma fábrica de sonhos ilusórios que servem para imobilizar o público e à qual o público acorre por vontade própria, por pura evasão:

Os frequentadores do cinema (...) vislumbram ascensões sociais cor-de-rosa como se fossem a regra na sociedade atual, e como se apenas o acaso tivesse impedido o espectador ocasional de ser contemplado. Sim, em termos capitalistas, o *happy end* torna-se tanto mais incontornável, quanto menores tiverem se tornado as chances de ascensão social na atual sociedade, quanto menos esperança esta puder oferecer. (Bloch, 2005, v. 1, p. 429)

Guy Debord expressa um pensamento similar:

À medida que a necessidade se encontra socialmente sonhada, o sonho se torna necessário. O espetáculo é um sonho mau da sociedade moderna aprisionada, que só expressa afinal o seu desejo de dormir. O espetáculo é o guarda desse sono. (1997, p. 19, §21)

O cinema de Hollywood, para Bloch, é uma fraude e apenas oferece ilusão, esperanças vicárias, falsas, servindo como compensação: “quanto mais cinzento o cotidiano, tanto mais coisas coloridas se leem” (2005, v. 1, p. 397).¹³⁴ São as esperanças do futuro inautêntico, explicadas no capítulo anterior. É a indústria cultural prometendo algo que não pode cumprir. Assim, tanto os gêneros clássicos quanto o próprio final feliz passaram a ser demonizados por certos intelectuais e cineastas mais engajados ou com pretensões artísticas e estéticas diferentes. É o caso de Tarkovski, por exemplo, que afirma ter horror a rótulos e chavões; acredita que um diretor só deve se preocupar “com a afirmação categórica das suas ideias”; que os gêneros se referem a produções comerciais que não têm nenhuma relação com a arte, portanto “a verdadeira imagem cinematográfica edifica-se sobre a destruição do gênero, sobre o conflito com ele”. (1998, p. 180-182)

O cinema é por demais dependente da vida, ele a ouve muito atentamente para querer restringi-la através do gênero, ou provocar emoções com o auxílio dos

¹³⁴ Diferente é o discurso de Bloch sobre o cinema revolucionário. Além de falar bem de *O encouraçado Potemkin*, contrapõe Hollywood ao “filme realista, nas suas produções mais bem-sucedidas e anticapitalistas (...) [que] pode perfeitamente representar o mimo dos dias que modificam o mundo, sendo um espelho crítico, tipificador e esperançoso” (2005, v. 1, p. 397).

padrões de um gênero. E diferente do teatro, que funciona com ideias, e onde até mesmo um personagem individual é uma ideia.

Toda arte é certamente artificial, e apenas simboliza a verdade. Isso é por demais óbvio. No entanto, o tipo de artificialismo que provém da falta de talento e de instinto profissional não pode ser imposto como estilo; quando o exagero não é inerente às imagens, não passando de uma tentativa e de uma vontade exageradas de agradar, estamos diante de um sinal de provincianismo e do desejo de ser notado como artista. O que o público merece é respeito e um senso da sua própria dignidade. Não se deve soprar em seus rostos: trata-se de algo que até os cães e gatos detestam. (Tarkovski, 1998, p. 186)

A posição desse cineasta não é um caso isolado. Segundo Ismail Xavier, havia uma vertente forte de valorização do autor, vinda tanto das posturas modernistas, que privilegiam as “grandes obras de ruptura”, quanto da “*politique des auteurs*” conduzida pelos *Cahiers du cinéma* desde os anos 1950. Essas posições radicais foram abandonadas e o interesse pelo roteiro, pelos gêneros, voltou à tona na década de 1970 (2005, p. 180).

Se os gêneros e os roteiros podem ter um lado negativo é o da uniformização. Carrière explica que nos anos 1950, com poucas exceções, os roteiristas dominavam o cinema francês. Ao diretor cabia “colocar a história em imagens, uma formalidade técnica, mas necessária. Todos os filmes se pareciam. A única diferença estava nas histórias que eles contavam.” A *nouvelle vague* no fim dos anos 1950 subverteu o formalismo e a monotonia. Assim havia a marca distintiva do autor – necessariamente o diretor. (2006, p. 151-152)

Com isso o cinema não consiste mais em “contar antes de tudo uma história por meio de imagens”. O espectador “deixa de ter a impressão de assistir a um espetáculo que lhe foi preparado” e acaba experimentando também a angústia criadora. (Martin, 1990, p. 245)

Aí entra o lado negativo do cinema de autor: podia acabar oferecendo filmes “inassistíveis, já que se dirigiam apenas ao diretor e a alguns poucos de seus acólitos” (Carrière, 2006, p. 152). Não desmerecendo o trabalho artístico de Tarkovski, uma afirmação como “não sou um artista de salão, nem cabe a mim manter o público feliz” (1998, p. 225) é, no mínimo, desconcertante.

Voltando ao modelo primordial, aristotélico, os paradigmas vivem em uma tensão entre tradição e inovação. Obras singulares ajudam a definir a modificar o gênero (como *A Ilíada* ou *Édipo Rei*). Portanto a inovação não acarreta necessariamente uma destruição da tradição, pode ser incorporada através de um processo de sedimentação. Uma nova obra de arte está inserida em uma

linguagem preexistente se continua dentro dos paradigmas da tradição. Segundo Ricoeur, quanto mais distante dos paradigmas, mais a chance de gerar um cisma. Assim, como o romance é mais afastado das narrativas tradicionais (diferente dos mitos, por exemplo, que costumam exercer apenas um “desvio calculado” dos paradigmas), é mais fácil que o desvio se torne regra. Dessa forma, houve um momento em que boa parte do romance passou a se definir como anti-romance. Além disso, o afastamento pode acontecer em todos os níveis: em relação aos tipos, aos gêneros e “ao próprio princípio formal de concordância-discordância”. O primeiro é o mais corriqueiro: “cada obra é desviante em relação a outra obra.” O segundo já é mais complicado, pois equivale à criação de outro gênero (como é o caso do romance em relação ao drama). O terceiro é o mais radical: a contestação do princípio formal concordância-discordância. (Ricoeur, 1994, p. 108-110)

O terceiro caso é o que ameaça a própria narrativa, já que sua função é exatamente fazer emergir a concordância da discordância, ordenar a história para deixá-la “contável”, “inteligível”. Se a concordância é, em um caso extremo, eliminada, a recepção torna-se impossível.

A esquematização e o tradicionalismo são “categorias de interação entre a operatividade da escrita e da leitura”. “De um lado, os paradigmas recebidos estruturam as *expectativas* do leitor e o ajudam a reconhecer a regra formal, o gênero ou o tipo exemplificados pela história narrada.” Em qualquer situação, o leitor conclui o texto conforme lê e completa as lacunas do texto. (Ricoeur, 1994, p. 117-118)

Porém, há obras como o *Ulisses* de Joyce, que desafiam

a capacidade de o próprio leitor configurar por si mesmo a obra que o autor parece ter o prazer maligno de desfigurar. Nesse caso extremo, é o leitor quase abandonado pela obra, que carrega sozinho o peso da tessitura da intriga. (Ricoeur, 1994, p. 118)

O mesmo ocorreu com o cinema de autor. Porém, já no fim dos anos 1960, o roteiro voltou ao cinema francês. Após tantas discussões sobre se o cinema é espetáculo ou não-espetáculo, teatro ou não-teatro, improvisado ou premeditado, de cineasta ou de roteirista, de prosa ou de poesia (Metz, 1972, p. 196-197), o resultado foi sua reafirmação como arte e a possibilidade de uma maior flexibilização. E quando a cultura de massa se apropria das inovações técnicas e

estéticas das vanguardas (ritmo rápido de montagem, narrativa fragmentada), o cinema independente, engajado, político (ou qualquer outra denominação similar) passa a tomar a direção oposta: valoriza tanto a narratividade linear quanto os tempos mortos (um ritmo mais lento, longas tomadas, deixando espaço para situações que não parecem essenciais à intriga, ou seja, fugindo à lógica aristotélica da economia da narrativa).

Um recurso que continua sendo bastante utilizado no cinema não-hegemônico é o da obra aberta. Ainda há a ideia de que um filme que não oferece todas as respostas ao espectador tem mais chances de gerar reflexão e, até, ação. Os cineastas puderam se libertar do cinema de autor hermético, inclusive por perceberem a importância de chegarem a um público maior (Figueiredo, 1994, p. 61).

Também entre os estudiosos de cinema

há uma nova análise do entretenimento interessada em explorar, sem ignorar as dimensões regressivas já apontadas,¹³⁵ um outro lado: o das dimensões utópicas implicadas (e refiguradas) no cinema, quando se supõe que se possa alcançar, através do espetáculo coletivo, uma experiência de partilha onde o dado essencial é a presença de um movimento integrativo, de vivência de um sonho na sala escura que é sintoma de um desejo de superação dos problemas e não apenas um devaneio escapista. (Xavier, 2005, p. 180)

Aí Morin parece ter sido uma voz solitária no passado, pois escreveu *Le cinéma ou l'homme imaginaire* em 1956, momento crítico em que os intelectuais possuíam uma total aversão à cultura de massa e desconsideravam a emoção e a relação pessoal do público com o cinema, o sentimento mais amplo de partilha, conforme explicitou a tradutora no prefácio da edição norte-americana:

Enquanto um tipo de ascetismo prosaico começou a tipificar muitas abordagens teóricas para as “mitificações” da cultura de massa, com seus finais felizes, estereótipos do amor romântico e ideologias de sucesso (todos os quais o próprio Morin havia identificado e reconhecido), Morin trouxe de volta a emoção, a intensidade e a atividade à reflexão da cultura de massa em geral, e dos filmes em particular. Ao mesmo tempo, examinar o papel destes elementos no cinema significou trazê-los de volta à consideração da vida cotidiana. (Mortimer, 2005, p. xxxiv, tradução minha)¹³⁶

¹³⁵ Xavier faz referência a teorias apoiadas na psicanálise citadas em seu livro.

¹³⁶ “While a kind of prosaic asceticism began to typify many theoretical approaches to the ‘mystifications’ of mass culture, with its happy endings, stereotypes of romantic love, and ideologies of success (all of which Morin himself had identified and acknowledged), Morin brought back emotion, intensity, and activity into the consideration of mass culture in general and

Portanto, para terminar a reflexão sobre o final feliz, um filme que traz algumas discussões interessantes é o sueco *Patrik 1,5* (Ella Lemhagen, 2008). A trama se desenrola em torno das dificuldades de um casal homossexual que quer adotar um bebê. Primeiramente porque a ideia é de um deles, Göran. O outro, Sven, cede apenas para satisfazer o namorado. Por um erro de digitação na ficha de adoção, acabam recebendo um adolescente homofóbico de 15 anos em casa (no lugar de um bebê de 1 ano e meio). Como Patrik aparece em um fim de semana, não há como devolvê-lo para o orfanato. Na primeira noite, Göran e Sven ficam apavorados, achando que o delinquente fará algo contra os dois. Paralelamente Patrik teme ser assediado.

Com o tempo, porém, Göran vai se aproximando do rapaz apesar de Sven ser contra. O filme apresenta conflitos, como o alcoolismo de Sven, a discriminação velada dos vizinhos contra o casal, a dificuldade de relacionamento entre Sven e a filha. Além disso há cenas de sexo entre os dois com uma abordagem ainda não facilmente aceita pela sociedade (que muitas vezes aceita melhor cenas entre duas mulheres). O casal acaba se separando, pois Patrik ficará na casa deles enquanto não aparecer outra família disposta a adotá-lo. A presença de Patrik ajuda na reaproximação com a filha de Sven, que antes não aceitava o relacionamento entre Göran e seu pai. No final Patrik decide continuar com os dois, que voltam a ficar juntos (Sven parece ter largado a bebida), mesmo tendo a oportunidade de se mudar para uma família de pais heterossexuais.

O filme mistura momentos de comédia leve e drama, tem uma narrativa linear e apresenta pontos de divergência e convergência com o cinema típico hollywoodiano. O final feliz pode ser visto de diversos ângulos. Como é uma das formas mais correntes de conclusão, é a escolha óbvia. Também tem a chance de ser uma exigência por parte dos produtores, visando maior possibilidade de lucro. Ou seria uma estratégia para lidar com um assunto polêmico, dando um final que agrade ao público, para que chegue a mais pessoas (não com o objetivo do lucro, mas da divulgação de uma história que se propõe a falar sobre intolerância). Por fim, se há alguns anos, talvez um diretor engajado se recusasse a terminar com um final feliz para mostrar seu comprometimento ideológico com a “causa”, hoje

film in particular. At the same time, examining their role in cinema meant bringing these elements back into the consideration of everyday life.”

pode-se simplesmente concluir que todos merecem um final feliz (e isso não deixa de ser uma pequena revolução no campo cinematográfico).

Todos os filmes analisados nesta dissertação possuem uma narrativa linear, sem muitas idas e vindas. Por mais que alguns apresentem um desfecho relativamente aberto, o final feliz aparece com certa frequência. Em *O menino da bicicleta*, Samantha acaba adotando Cyril e os problemas de relacionamento entre os dois parecem ter ficado no passado. Patrik é adotado por Göran e Sven, completando a família. Nesses casos o desfecho serve como uma confirmação das esperanças. Em outros, com uma proposta mais aberta, há “algo” de final feliz em relação a objetivos mais imediatos, mas também há incertezas, que acabam instigando o público. É o caso de *Edukators*, que será apresentado no próximo capítulo, em que os protagonistas conseguem sair impunes após terem sequestrado um milionário, mas não se sabe se o plano mais ambicioso será um sucesso. E em *Zaytoun* o menino consegue cumprir seu objetivo: voltar à casa de seus antepassados para plantar a oliveira em solo palestino, mas depois volta ao campo de refugiados e seu futuro é uma incógnita. Porém, apesar de não haver necessariamente um final feliz “declarado” em alguns desses filmes, não há desfechos trágicos. É como se os diretores quisessem deixar uma porta aberta. Se são filmes de cineastas que procuram suscitar reflexões para que situações concretas melhorem, faz sentido que uma esperança seja deixada no ar.

4.2

Pequenas mudanças ao alcance da mão

Jule é uma jovem endividada por ter causado um acidente envolvendo um carro de luxo. Certa noite, após presenciar uma demissão arbitrária no restaurante em que trabalha como garçoneiro, conversa com Jan, melhor amigo de seu namorado. Ambos estão no terraço de um prédio quando o rapaz a questiona e o seguinte diálogo acontece:

- Não entendo você. Você vai a passeatas contra exploração e opressão mas é a escrava de algum canalha.
- É... os protestos são inúteis.
- A rebeldia é difícil hoje em dia. Antes era preciso apenas drogas e cabelos longos... e o sistema já era automaticamente contra você. O que era considerado subversivo naquela época hoje é comprado em lojas: camisetas do Che Guevara e adesivos anarquistas.

- Por isso não há mais movimentos de jovens: todos acham que isso já foi feito no passado. Outros tentaram e falharam. Por que seria diferente conosco?
- Para todas as revoluções uma coisa é clara: mesmo que algumas não tenham dado certo, o mais importante é que as melhores ideias sobrevivem. O mesmo acontece com revoltas privadas. O que dá certo, o que sobrevive em você, é o que lhe torna mais forte.

Olham para baixo, para os prédios de Berlim:

- O que você acha? Quantas pessoas lá embaixo estão pensando na revolução?
- Agora não muitas. Às 22h45... estão assistindo TV. Os europeus ficam 4 horas por dia diante da TV. Não sobra muito tempo para pensamentos revolucionários.

A cena é de *Edukators* (*Die fetten Jahre sind vorbei*, Hans Weingartner, 2004). Diferente de filmes como *Os sonhadores* (*The Dreamers*, Bernardo Bertolucci, 2003) e *Depois de maio* (*Après mai*, Olivier Assayas, 2012), que remetem ao passado e prestam uma homenagem nostálgica aos acontecimentos em torno de maio de 1968, o filme alemão atualiza algumas questões trazendo a trama para o presente. Já no diálogo reproduzido acima surge o assunto da apropriação dos símbolos da revolta pelo mercado: camisetas de Che Guevara e adesivos anarquistas sendo vendidos em lojas. E a televisão é vista como fonte de escapismo.

O trio formado por Jule, seu namorado Peter e o amigo Jan participa de algumas manifestações nas ruas contra o consumo e a exploração de mão de obra barata. Mas no fundo não acreditam que a situação possa mudar dessa forma. Quando Peter vai passar alguns dias em Barcelona, Jan se aproxima de Jule, pois fica encarregado de ajudá-la na pintura do apartamento, já que, além de tudo, ela está sendo despejada por atrasar o pagamento do aluguel. Jan acaba contando o que faz com Peter quando saem à noite com a desculpa de colar cartazes pela cidade: na verdade invadem mansões para “dar um recado”.

Os dois amigos mudam os móveis de lugar, sem roubar nada. Deixam apenas um bilhete com a frase “os anos de abundância acabaram” (tradução literal do título do filme em alemão) ou “você tem dinheiro demais”. O objetivo deles é criar insegurança, mostrar como os proprietários são vulneráveis mesmo em vizinhanças de alto-luxo. Saber que alguém entrou em casa, que os estava vigiando (e que continuará vigiando) gera desconforto. Os dois não são ladrões (isso seria o esperado), pretendem realmente apenas assustar. Querem que as vítimas ouçam a todo tempo, como um sussurro, o refrão: “você tem dinheiro

demais”, que se sintam sozinhas (ninguém pode ajudá-las: nem o dinheiro, nem o cônjuge, nem a polícia).

Quando Jule descobre o que a dupla faz, resolve ir com Jan à casa do milionário que a processou por causa do acidente. Por azar, Hardenberg, o dono do carro, os surpreende e reconhece a jovem. Isso os obriga a chamar Peter e a sequestrar o dono da casa, enquanto decidem como sair da situação.

Os três levam a vítima a um chalé nos Alpes e então se inicia um relacionamento curioso. Nunca se sabe ao certo se Hardenberg está falando a verdade ou tentando ganhar a confiança do trio. Em uma das conversas, ele questiona a eficácia do método escolhido, já que o alcance é muito pequeno. Eles se defendem com o lema “alcançar um, educar cem” e afirmam que as invasões não são nada se forem comparadas à violência causada pelos mais ricos, que ainda recebem a chancela do Estado. As críticas passam o tempo todo por questões de conflitos de classe e a exploração dos mais fracos. Os que possuem mais recursos são os vilões.

Jan pergunta se Hardenberg não se sente culpado por ganhar mais de 3 milhões por ano e mesmo assim arruinar a vida de uma moça em troca de algo que é irrisório para ele. O executivo pede desculpas e diz que estava muito estressado e não prestou atenção em quem era a causadora do acidente (em outro momento alega que deixou nas mãos do advogado). E aí é apresentada a realidade dos “grandes capitalistas”: trabalha mais de 13 horas por dia, gasta dinheiro com coisas caríssimas, possui tudo o que deseja, inclusive um iate, mas não tem tempo de usar tudo o que compra. Ao ser questionado por Jan sobre o motivo de sempre querer consumir mais, responde:

- Vivemos em uma democracia. Não preciso justificar para ninguém como gasto meu dinheiro. Eu paguei por tudo.
- Errado: nós vivemos em uma ditadura capitalista. Você roubou tudo o que tem.
- Eu tenho mais porque eu trabalho mais. Tive as ideias certas no momento certo. E eu não sou o único. Todo mundo tem as mesmas chances.

A conversa continua com mais acusações, e os argumentos do prisioneiro vão sendo rebatidos pelos sequestradores que mencionam as diferenças de oportunidades de uma classe para outra (e de um país para outro). Quando Hardenberg defende o consumo como fonte de felicidade, Jan explode em um discurso acalorado:

– Você acha que as pessoas são felizes? Saia do seu carrão e veja se as pessoas estão felizes ou se parecem animais assustados! Estão em casa, grudados na TV e ouvindo promessas de felicidade nos programas. Massas de pessoas andando pra cima e pra baixo nas lojas de departamento, esperando encontrar uma felicidade que parece a centímetros de distância mas que nunca chega, porque foi roubada por pessoas como você. É assim, e você sabe muito bem. Mas eu tenho novidades para você, o sistema está superaquecido.¹³⁷ Nós somos apenas um prenúncio do que ainda está por vir. Seu tempo está quase acabando.

E lista os problemas:

– Crianças vivendo em favelas e assistindo a filmes de ação americanos, o aumento das doenças mentais, *serial killers*, almas despedaçadas, violência sem sentido. Não dá pra sedar todos com programas de TV e compras, os antidepressivos já não funcionam. As pessoas não aguentam mais seu sistema de merda!

Quando Hardenberg concorda parcialmente com os argumentos, tenta se defender dizendo que é apenas um bode expiatório. Ele faz parte do jogo mas não dita as regras. E Peter é categórico:

– A questão não é quem inventou a arma, mas quem puxa o gatilho...

A frase de Peter vai ao encontro do texto de Jorge Grespan sobre o conceito de “banalidade do mal” de Hannah Arendt. O termo foi utilizado, como é sabido, para explicar como Adolf Eichmann, um homem de aparência comum, participava da máquina nazista, enviando pessoas para os campos de concentração sem desejar sua morte, sem requintes sádicos, apenas por cumprir uma obrigação burocrática profissional. Assim, o mal não é necessariamente radicado no sujeito (no caso de Eichmann, a maldade não era intrínseca a ele, que não transparecia ser uma pessoa essencialmente má): o mal banal faz parte do sistema. E inversões de valores acabam fazendo com que, por exemplo, a morte vá penetrando no cotidiano da sociedade como algo positivo: é o caso da eutanásia de idosos e doentes em câmaras de gás, justificadas como um ato de misericórdia. “E não só no nazismo esse resultado seria visível, embora certamente ele tenha sido seu caso

¹³⁷ De maneira similar, em um capítulo intitulado “Da dominação à exploração e à revolta”, Žižek afirma que “o capitalismo prospera porque evita seus grilhões, escapando para o futuro”. Porém adiar a solução dos problemas só piora a situação: “devemos abandonar a noção ‘sabiamente’ otimista de que a humanidade inevitavelmente ‘só se propõe as tarefas que pode resolver’: hoje enfrentamos problemas para os quais não há nenhuma solução clara, garantida pela lógica da evolução” (2012, p. 14). Assim como os personagens do filme *Edukators*, Žižek acredita que o capitalismo está dando indícios de colapso, com diversas crises que precisa solucionar (o desemprego, a grande diferença na concentração de renda e as crises econômicas seriam alguns exemplos) (2012, p. 22-23).

limite.” Porém, por mais que faça parte dele, “a violência do sistema não exime de responsabilidade os seus executores, não pode abrir mão de sua consciência e vontade”. (Grespan, 2013, p. 164-173)

Assim, tanto as desculpas por não ter percebido que a dívida destruiria a vida de Jule, por um dinheiro do qual não precisava, quanto o consequente raciocínio de estar apenas atuando de acordo com as regras do sistema, não eximem Hardenberg da culpa: para Peter, ele, como os outros “figurões”, são os que puxam o gatilho, os que agem para que o processo de exploração seja sempre retroalimentado.

Depois dessa conversa, à noite, todos fumam maconha e, apesar de continuar discordando do método dos jovens, Hardenberg diz que participou ativamente dos acontecimentos de 1968 e que respeita o idealismo dos três. Cita nomes de participantes do movimento e conta alguns fatos para tentar provar sua história. Estaria dizendo a verdade? Ou a discussão que aconteceu mais cedo forneceu dados sobre as ideias e personalidades dos sequestradores, e ele inventou tudo para criar um vínculo, ganhar confiança?

O fato é que o sequestrado dá sinais de que está refletindo sobre a própria vida e que inclusive está gostando da realidade mais simples e comunitária (cozinha, lava a própria roupa, caminha pelos arredores da cabana e aprecia a paisagem). Conta que as obrigações de marido e pai fizeram com que seguisse o rumo que tomou. Diz que pensa em largar tudo e dar aulas junto com a esposa: para que voltem a ser “pobres mas felizes”. Afinal, o dinheiro não traz liberdade e muitas vezes ele se sente aprisionado entre os deveres familiares e profissionais.

Em um momento decisivo, Jule diz que precisam libertá-lo, pois os motivos que levaram ao sequestro haviam sido egoístas: queriam salvar a própria pele, e não o mundo. Quando Hardenberg é deixado em casa, entrega um documento manuscrito perdoando a dívida de Jule. Também afirma que eles não precisam se preocupar com a polícia.

O filme foi produzido com dois finais possíveis. Um deles é com a polícia entrando no apartamento dos dois amigos, enquanto Hardenberg aguarda na rua, dentro do carro. O local está vazio, apenas com um bilhete na parede: “algumas pessoas nunca mudam.”

O segundo final apresenta a mesma cena, mas continua com os três se dirigindo a uma ilha do Mediterrâneo onde fica o controle central dos 13

principais satélites da Europa. Pretendem sabotar a transmissão, pois assim todas as TVs do continente sairão do ar. Pelos documentos que a câmera mostra em um canto, sabe-se que o barco que utilizam pertence a Hardenberg. Teria ele ajudado no plano emprestando o iate e despistando a polícia? Ou os três sabiam, no fundo, que “certas pessoas nunca mudam”, que todo o discurso do executivo era falso, e resolveram pregar uma última peça roubando seu barco?

O filme mostra, assim, várias características da contemporaneidade. Por um lado, o discurso “da situação”, que defende o livre-mercado, a concorrência, o consumismo. O fato de Hardenberg ser uma incógnita faz dele um personagem camaleônico. Dependendo da interpretação, pode ser um capitalista manipulador, que faz de tudo para salvar a própria pele, ou pode ser um ex-idealista, que foi perdendo suas convicções com o passar do tempo e terminou sugado pelo sistema. E mesmo nesse caso os desdobramentos possíveis são variados. Ele pode ter chegado em casa, sentado no sofá e decidido ajudar na empreitada dos três (teria ele ouvido o plano de Jan na cabana?). Aliás, a cena que mostra os primeiros momentos do retorno ao lar apresenta o executivo na sala, refletindo e tomando uísque, enquanto as paredes em volta, com suas persianas, lembram uma jaula. Paradoxalmente, é o oposto da liberdade que ele insinuou ter vivenciado nos Alpes, durante o cativeiro.

Hardenberg também pode ter voltado para casa com seus ideais revolucionários despertados em um primeiro momento, mas a rotina, as obrigações, acabaram levando-o à imobilidade novamente, a desistir do sonho.

Todas as opções são plausíveis. Porém há algo crucial na atitude dos três amigos: eles constituem uma voz solitária. A ação deles é pontual. É verdade que em dado momento sai uma notícia de jornal sobre as invasões, o que os deixa bastante animados. Mas qual o objetivo de tirar do ar a TV europeia? Com certeza isso não é o suficiente. Quais seriam os próximos passos, se eles conseguissem escapar ilesos? A crítica que pode ser feita aos personagens é a mesma que se ouve hoje em dia a respeito das manifestações populares em diversos países. Não há uma unidade, não há um plano.¹³⁸ Estamos na época da pós-utopia: como

¹³⁸ Maffesoli elenca algumas características de comportamentos contemporâneos: “Talvez seja esse o desafio que nos lança a socialidade pós-moderna. Desafio que, de modo correto, explode nas revoltas da periferia, nas secessões cotidianas ou no absenteísmo multiforme. Tudo isso traduz o fato de que as pessoas não mais se sentem ‘representadas’ por este ou aquele discurso e por esta ou aquela ação política. Um ou outro desses discursos e ações, de modo encantatório, pode afirmar

planejar algo depois das experiências frustradas do passado? Mas, ao mesmo tempo, é possível viver sem esperança, com um conformismo imobilizador?

Manuel Bandeira, no poema “Desesperança”, de 1912, expressa como é dura a vida sem esperança:

(...)
 Minha respiração se faz como um gemido.
 Já não entendo a vida, e se mais me aprofundo,
 Mais a descompreendo e não lhe acho sentido.

Por onde alongue o meu olhar de moribundo,
 Tudo aos meus olhos toma um doloroso aspecto:
 E erro assim repellido e estrangeiro no mundo.

Vejo nele a feição fria de um desafeto.
 Temo a monotonia e apreendo a mudança.
 Sinto que a minha vida é sem fim, sem objeto...

– Ah, como dói viver quando falta a esperança!

(2009, p. 75)

A desesperança em Bandeira está relacionada à ausência de sentido da vida, à morte, a ver-se estrangeiro no mundo. Viver sem esperança é doloroso, árduo. O poema não foi transcrito na íntegra, mas os versos iniciais preparam um cenário sombrio de silêncio, tristeza, lassidão, angústia, esterilidade. O ar é parado, não há nenhuma menção ao movimento. Assim a desesperança petrifica, impossibilita que haja alguma reação ou mudança.

Em uma “gradação” de esperanças por melhorias, Paolo Rossi estaria em um patamar relativamente baixo. O autor rechaça as esperanças fascinantes da modernidade e o pensamento apocalíptico de intelectuais pós-modernos¹³⁹ que

seu *voluntarismo*, seu desejo de analisar ou de agir, mas não mais tem ascendência sobre a realidade social, pela qual escorre como água sobre as penas de um pássaro.” (2003, p. 65)

O sociólogo francês dá grande importância ao estudo destas manifestações por achar essenciais para um entendimento do presente. Ele inclusive é bastante veemente ao criticar a “*intelligentsia*” que repete os mesmos “pensamentos estabelecidos” e, com isso, não consegue captar as mudanças do momento. “E, enquanto isso, o ‘país real’ vai ficando para trás. Ele não se reconhece mais nessas elites que fornicam entre si.” (Maffesoli, 2003, p. 22)

¹³⁹ A posição de Rossi é controversa. O filósofo italiano põe em dúvida o aquecimento global, por exemplo. Por mais que existam pesquisas com conclusões conflitantes neste ponto em concreto, há outras questões ligadas à ecologia como a poluição, o fim de reservas naturais, que não podem ser desconsideradas. Bloch provavelmente veria a postura de Rossi como um otimismo “banal”, já que “pensar *ad pessimum* é, para toda análise que não o absolutiza, um companheiro de viagem melhor que a ingenuidade barata” (2005, v. 1, p. 197). Claro que Bloch se referia à revolução, e não à ecologia, e opunha o otimismo banal ao otimismo militante, achando preferível uma “pitada de pessimismo” à fé no progresso automático e no avanço capitalista (2005, v. 1, p. 197). Mas se Rossi ignora alguns avisos “apocalípticos”, acaba por varrer o problema para debaixo do tapete.

apenas manifestam indignação mas não propõem nada (2013, p. 14-15): para ele “os grandes contos progressistas foram simplesmente substituídos pelos contos apocalípticos” (Rossi, 2013, p. 75). Porém considera a importância de resistir ao conformismo através de “esperanças sensatas” e afirma que é possível fazer previsões em curto prazo. E recorre ao Nobel de economia, Herbert Simon, que

tendia a demonstrar que a razão humana não é um instrumento “para elaborar e prever o equilíbrio geral de todo o sistema mundo ou para criar um possante modelo geral que considere todas as variáveis” mas sim um recurso para explorar fragmentos do mundo ou cada um dos problemas nele existentes. (Rossi, 2013, p. 81-82)

A capa do livro de Rossi na edição brasileira traz a clássica imagem de um copo com água pela metade. Nesse ponto das esperanças sensatas, seu raciocínio mostra que ele vê o copo como “meio cheio”. Mesmo assumindo que há problemas que foram resolvidos apenas parcialmente, “que continuam a nos parecer urgentes”, declara que “não se deve subestimar ou considerar pouco significativo que se tenha feito um progresso, mesmo se não abrange (por enquanto) todo o gênero humano”. Uma das esperanças sensatas seria a de que as mudanças sociais podem chegar a mais pessoas. Outra seria a expansão da democracia no mundo contemporâneo.¹⁴⁰

Além das esperanças sensatas, Rossi menciona a “Grande Esperança” das religiões. E apesar de haver pessoas sem religião, que acham suportável a existência apenas com esperanças sensatas, pergunta: “*todos* podem suportar

Apesar de ser contra os determinismos da modernidade, em vários momentos do livro *Esperanças* parece fazer um cômputo bastante positivo dos seus resultados.

¹⁴⁰ Enquanto Rossi vê a democracia como um bem em si, Žižek questiona “o quadro institucional democrático do Estado de direito (burguês)”, que faz parte do aparato estatal que “garante o funcionamento tranquilo da reprodução capitalista”. E instiga: “Nesse sentido preciso, Badiou estava certo em sua afirmação aparentemente estranha: ‘Hoje, o inimigo não se chama império ou capital. O nome dele é democracia’. É a ‘ilusão democrática’, a aceitação dos mecanismos democráticos como o maior arcabouço de qualquer mudança que impede a mudança radical das relações capitalistas.” Ou seja, o foco da liberdade está na esfera política quando, ao contrário, deveria estar na rede “apolítica” das relações sociais, “do mercado à família, em que a mudança necessária, se quisermos uma melhoria efetiva, não é uma reforma política, mas uma mudança nas relações sociais ‘apolíticas’ de produção.” E acrescenta o paradoxo do voto livre: “somos livres para escolher, desde que façamos a escolha certa.” Assim, como a Irlanda fez a escolha “errada” ao rejeitar inicialmente a União Europeia, rapidamente teve uma segunda chance para “reparar o erro”. Essa discussão é derivada de uma das ideias centrais do movimento *Occupy Wall Street*, de que a democracia precisa ser reinventada. (Žižek, 2012, p. 91-93)

Bauman também lembra a diferença que existe entre os direitos democráticos com as liberdades que, em teoria, são garantidos através de leis, e o que ocorre na prática. Mesmo em países que seguiram o projeto de “Estado de bem-estar social”, hoje há uma falta de recursos que gera, no mínimo, insegurança. (2013, p. 21-24)

realmente o abandono da ilusão?”, tem “sentido tirar as esperanças dos seres humanos, embora se saiba que algumas delas (por exemplo, a esperança de imortalidade ou de um prêmio para os justos e um castigo para os maus) são ilusórias?”. (2013, p. 108-109)

E conclui o raciocínio da seguinte forma:

Creio enfim que, sem ceder às ilusões (ou às muitas caricaturas de religiões existentes na filosofia do século XX), seja possível continuar a viver com uma dose suportável de angústia (a qual, como se sabe, aflige indistintamente todos os seres humanos, inclusive os que se entregam à Grande Esperança) e também “perseverar com toda sobriedade a cada dia, sem perder o arrebatamento da esperança, num mundo que, por sua natureza, é imperfeito”. (Rossi, 2013, p. 110)

À pergunta central de seu livro – se ainda há razões para se ter esperança no presente –, sua resposta é positiva mas comedida. Concilia as esperanças sensatas, descritas como “bastante modestas, não entusiasmantes, mas (...) sensatas” com uma angústia suportável, a certeza de um mundo imperfeito e de que a maioria das pessoas precisa de uma Grande Esperança para não sucumbir. Rossi confirma a exclamação de Manuel Bandeira: “Ah, como dói viver quando falta a esperança!” Mas aparentemente de uma forma bastante passiva: apenas detecta razões para que não se viva em desespero (2013, p. 85). A perspectiva de Rossi parece um tanto insuficiente ou frustrante: uma esperança sensata, que não entusiasme, realmente não parece oferecer nenhum motivo para um esforço pessoal ou coletivo de mudança. Apesar de afirmar a importância de resistir ao conformismo, não exemplifica em que consiste, para ele, o não conformar-se.

Para compreender melhor como a esperança pode ter um papel mais ativo na pós-modernidade, alguns conceitos são importantes. Maffesoli defende a ideia de que houve um “retorno de valores arcaicos ao primeiro plano social”. Ele reconhece no tribalismo e no nomadismo pós-modernos uma forma de pertencimento que valoriza o presente, que considera a vida ordinária como destino. O presenteísmo faria a concepção de mundo moderna “egocentrada” – em que “a primazia é concedida a um indivíduo racional que vive em uma sociedade contratual” – ser substituída na pós-modernidade pela concepção “*locuscentrada*” – em que “o que está em jogo são grupos, ‘neotribos’ que investem em espaços específicos e se acomodam a eles”. (2003, p. 7-8)

E defende que o próprio da modernidade era o drama, enquanto nas sociedades pós-modernas há o retorno do trágico:

No drama moderno, encontramos a pretensão otimista da totalidade: minha, do mundo, do Estado. No trágico pós-moderno, há uma preocupação pela *interidade*, que induz à perda do pequeno eu em um Si mais vasto, e da alteridade, natural ou social. O narcisismo individualista é dramático, a primazia do tribal é trágica. (Maffesoli, 2003, p. 8)

Não há espaço para desenvolver o raciocínio completo de Maffesoli, mas este ajuda na discussão sobre as “rebeliões” do presente, que são muitas vezes consideradas sem fundamento e sem frutos (o que também pode ser reconhecido no filme *Edukators*). Como outros pensadores da pós-modernidade já citados em outro capítulo (além do próprio Rossi), ele afirma que “o grande mito do Progresso infinito da humanidade é seriamente posto em dúvida”. Enquanto na modernidade a história se desenrola, na pós-modernidade, “o acontecimento advém. Ele se intromete. Ele força e violenta”. Com isso, reconhece duas tendências: uma é o “estoicismo generalizado”, com a aceitação do destino, já que os modernos ensinaram a todos que não é possível tomar as rédeas do futuro. A segunda tendência é derivada da primeira: a serenidade paradoxal não impede que haja um desejo de participação, de “não dominar, mas acompanhar os fatos para, eventualmente, levá-los a dar o melhor de si”. (Maffesoli, 2003, p. 24-29)

Morin concorda, afirmando que “não existe um progresso assegurado, mas uma possibilidade incerta, que depende muito das tomadas de consciência, das vontades, da coragem, do acaso” (1993, p. 27).

A nova sabedoria, para Maffesoli, não está em “se curvar ao projeto decretado *a priori*”, na tentativa de fazer a sociedade “chegar a ser o que o intelectual, o político, o *expert* pensou que devia ser”.¹⁴¹ Mas a sabedoria está “atenta à disposição do momento (...), concorda com as oportunidades do presente”. (2003, p. 30)

Dessa forma, estar atento à necessidade, à propensão das coisas, ao destino, tudo isso nos obriga a considerar o indivíduo em sua globalidade, em seu contexto. É dizer que não o rege unicamente a razão, como ocorreu na modernidade, mas que o

¹⁴¹ Ainda sobre o movimento *Occupy Wall Street*, Žižek toca no assunto do difícil lugar dos intelectuais na pós-modernidade. Se na modernidade havia a presunção de vislumbrar possibilidades futuras e guiar os indivíduos, hoje em dia isso não faz mais sentido. “(...) Quem sabe o que fazer atualmente? Confrontados com as demandas dos manifestantes, os intelectuais definitivamente não estão na posição do Sujeito Suposto Saber: eles não podem operacionalizar essas demandas, traduzi-las em propostas para medidas realistas, detalhadas e precisas. Com a queda do comunismo do século XX, eles perderam para sempre o papel da vanguarda que conhece as leis da história e pode guiar os inocentes em seu caminho. O povo, no entanto, também não sabe disso – o ‘povo’ como nova figura do Sujeito Suposto Saber é um mito do partido que afirma agir em seu benefício (...)” (Žižek, 2012, p. 93-94)

movem, igualmente, os sentimentos, os afetos, os humores, todas as dimensões não racionais do mundo dado. (Maffesoli, 2003, p. 30)

Morin segue a mesma linha:

Precisamos de um pensamento apto a captar a multidimensionalidade da realidade, a reconhecer o jogo das interações e retroações, a enfrentar as complexidades, em vez de cedermos aos maniqueísmos ideológicos ou às mutilações tecnocráticas, que reconhecem apenas realidades arbitrariamente compartimentadas, são cegas ao que não é quantificável e ignoram as complexidades humanas.

Precisamos abandonar a falsa racionalidade. As necessidades humanas não são somente econômicas e técnicas, mas também afetivas e mitológicas. (Morin, 1993, p. 25)

Não têm mais cabimento os antigos procedimentos da crítica social, com “a finalidade de cuidar dos incapazes, dos que não sabem ver, dos que não compreendem o sentido do que veem, dos que não sabem transformar o saber adquirido em energia militante” (Rancière, 2012b, p. 47). Ou seja, Rancière deixa de lado a ideia da necessidade de emancipação dos “ignorantes”, o paternalismo da modernidade que procurava desmascarar as ilusões da sociedade do espetáculo para os “imbecis” que acreditariam nelas (Rancière, 2012b, p. 48). Nisso parece de alguma forma confluir com o que foi apresentado por Maffesoli: que não cabe mais aos intelectuais criar um projeto para a sociedade.

Assim, Rancière oferece uma mudança de atitude, partindo de “outros pressupostos, de suposições seguramente insensatas do ponto de vista da ordem de nossas sociedades oligárquicas e da chamada lógica crítica que é seu dublê”. Ele propõe pressupor que “os incapazes são capazes, que não há nenhum segredo oculto na máquina que os mantenha encerrados em sua posição”.¹⁴² Também sugere que não haveria nenhuma comunidade perdida por restaurar, mas o que há “são simplesmente cenas de dissenso, capazes de sobrevir em qualquer lugar, a qualquer momento”. (2012b, p. 45)

Toda situação é passível de dissenso, de ser fendida em seu interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação. O dissenso põe em

¹⁴² Ao comentar a existência de obras de arte com uma retórica que pretende levar o espectador a descobrir “o poder da mercadoria, o reino do espetáculo ou a pornografia do poder”, Rancière ironiza: “Mas, como ninguém em nosso mundo é tão distraído que seja preciso chamar-lhe a atenção para tais coisas, o mecanismo gira em torno de si mesmo e se vale da própria indecibilidade de seu dispositivo.” Com isso o modelo crítico tenderia à sua anulação (2012b, p. 68-69). Rancière critica a lógica do “pedagogo embrutecedor”, que se considera portador de um saber que deve transmitir a seus pupilos, isso tanto na relação professor/aluno quanto artista/espectador ou intelectual/classe oprimida (que o intelectual acredita precisar se emancipar) (2012b, p. 20-23).

jogo “a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum”. O processo de subjetivação política consiste na ação de capacidades que “vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível”. Não passa pela compreensão de um processo global de sujeição e é “a aplicação da capacidade de qualquer um, da qualidade dos homens sem qualidade”. (Rancière, 2012b, p. 48-49)

Porém Rancière lembra que essas não passam de “hipóteses insensatas”, e conclui:

No entanto, acredito que há mais que procurar e mais que encontrar hoje na investigação desse poder do que na interminável tarefa de desmascarar os fetiches ou a interminável demonstração da onipotência da besta. (2012b, p. 49)

A partir daí, em vez de deixar de lado as “hipóteses insensatas”, ele se aprofunda na questão do dissenso ao relacionar arte e política. Há diversas tentativas de repolitizar as artes, e todas têm em comum a ideia de que a arte pode ser considerada política quando mostra os “estigmas da dominação”, quando ridiculariza os ícones reinantes ou quando sai de seu lugar próprio para transformar-se em prática social. Porém essa forma de pensar também traz a ideia de que um artista hábil fará com que os destinatários receptivos passem à mobilização, à ação (2012b, p. 52). Quando, na verdade, “não há evidências de que o conhecimento de uma situação provoque o desejo de mudá-la” (2012b, p. 29). Rancière considera, então, a política não um exercício do poder ou uma luta pelo poder, nem tendo o seu âmbito definido por leis e instituições. “A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns.” Ela “começa quando há ruptura na distribuição dos espaços e das competências – e incompetências” (2012b, p. 59-60). A relação entre arte e política é explicada da seguinte forma:

Arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. Há, assim, uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da

experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa. (Rancière, 2012b, p. 63)

No final da citação acima, vale ressaltar um ponto que Rancière repete em vários momentos: que o efeito da arte política escapa aos objetivos do artista. Ele não nega que haja efeitos, pelo contrário, mas estes não se prestam “a nenhum cálculo determinável”. E, para ele, o trabalho da ficção é realizar dissensos, através de estratégias que se propõem a mudar os referenciais do que é visível e enunciável, e de mostrar o que não era visto. “Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras”. O autor afirma que há bastante ativismo artístico, tentativas de uma arte crítica no “modelo original”, mas que acabam sendo estéreis, por um lado por buscarem um efeito concreto (que é impossível de ser calculado), por outro por estarem “presos” ao pensamento crítico que, segundo Rancière, não está adormecido – muito pelo contrário, encontra-se disseminado porém em um círculo vicioso. (2012b, p. 64-66)

Para Rancière, há espaço para uma arte crítica entendida de outra forma, uma arte que desloca as linhas de separação, que introduz separação no tecido consensual do real (deslocamento da distinção de gêneros como documentário e ficção, por exemplo), que se recusa a antecipar seu efeito e é, “em suma, um trabalho que, em vez de pretender suprimir a passividade do espectador, reexamina sua atividade”. Porém o autor não apresenta modelos para o que deveria ser arte política hoje, a não ser, novamente, a consciência de que o efeito político passa pela distância estética e não pode ser garantido, pois sempre comporta uma parcela de indecível. (2012b, p. 75-81)

E aqui novamente a ideia de esperança sensata de Rossi parece se chocar com as hipóteses insensatas de Rancière e o conceito de dissenso. De um lado está a esperança comportada, de outro a que pode abalar, mesmo que apenas levemente, as estruturas. E próximo à ideia de dissenso está o conceito de “enobrecimento por degenerescência”¹⁴³ em Nietzsche, retomado por Maffesoli: o desvio do habitual que pode trazer uma revitalização ao mundo.

¹⁴³ O conceito de Nietzsche foi tomado de forma negativa pelos nazistas, que viam a degenerescência como anomalia e, portanto, algo a ser eliminado. Para Nietzsche há a conotação negativa (sinal de declínio) e a positiva (estímulo para a vida). As pessoas com deficiência, por

Em nossos dias, [a degenerescência] é um dos elementos básicos da socialidade pós-moderna. As hordas de “bárbaros” – “*love parade*”, “*gay pride*”, “*techno parade*”, etc. – que ocasionalmente arrebatam nas ruas de nossas megalópoles são suas expressões mais visíveis. Expressam, em sua maioria, o desejo anômico de uma vitalidade que já não reconhece e, portanto, já não aceita diversas obrigações, sexuais, filosóficas, econômicas, impostas pelas instituições modernas. Mas, para marcar bem a diferença em relação à forma política, a efervescência social não é nem reivindicadora nem contestatória. É, simplesmente. Afirma seus valores, e se afirma enquanto tal pelo mesmo motivo. Como se diz da vida, basta-se a si mesma. Tanto isso é verdade que é a simples “vontade de viver o que faz germinar uma nova vida” (G. Lukács). Não há lugar para propor as bases, as regras, a organização de um mundo melhor. A vontade canta, grita, agita-se e, dessa maneira, ajusta os contornos de um mundo onde vivemos tão bem quanto mal. Mesmo longe de ser o melhor, acomodamo-nos a ele: é tudo. Isso expressa bem o deslizamento de um pensamento racional para um “pensamento do ventre”. (Maffesoli, 2003, p. 145)

De maneira similar, se *Edukators* traz uma roupagem bastante política desde o tema até os diálogos anti-capitalistas, a ênfase está exatamente neste “anti-”: não é um filme abertamente a favor de nada. Suscita mais dúvidas e questionamentos do que respostas. Os personagens possuem os traços “bárbaros” assinalados por Maffesoli, com a atitude de entrar em mansões para criar um clima de insegurança, de agir como piratas contra os satélites de TV.

Em um livro de entrevistas com diversos diretores do cinema mundial (nenhum de Hollywood), uma pergunta que se repete invariavelmente é se seus filmes são políticos e, conseqüentemente, se acreditam que o cinema pode mudar o mundo. As respostas são muito próximas do que Rancière parece propor: a tentativa de criar um dissenso sem que haja um objetivo concreto a ser alcançado nem uma mensagem clara a ser passada. Os cineastas procuram oferecer temas, convidar a uma reflexão, deixar dúvidas.

O britânico Ken Loach, por exemplo, espera ironicamente que o cinema não consiga ter um efeito no público, já que a ideologia do cinema hegemônico é de extrema direita – os filmes são sobre um homem armado que resolve os problemas. Então, se tivesse o poder de mudanças sociais, seria algo bastante negativo. Porém, mais seriamente, assume que seus filmes podem ter algum impacto em certas pessoas, e é isso que no fundo pretende. Apesar de haver objetivos políticos no cinema, ele acredita que os filmes transcendem os simples

exemplo “são claramente avaliadas positivamente. Em primeiro lugar, sua deficiência em um domínio torna possível a excelência ou lhes dá força extra em um outro domínio (cegos terão ouvidos melhores etc.). E, em segundo lugar, exatamente porque as pessoas com deficiência desviam-se do que é habitual, elas podem trazer revitalização e progresso para um povo como um todo.” (Hermens, 2012, p. 94)

slogans, são sobre as pessoas, suas relações, suas famílias. Não se deve criar ilusões sobre o que um filme pode fazer, porém o melhor que um cineasta pode fazer é deixar alguma questão ou inquietação no público. (Cardullo, 2011, p. 233-234)

O mesmo discurso aparece em Mike Leigh, também britânico. Ele considera seus filmes políticos apenas por haver uma preocupação por investigar e refletir como vivemos nossas vidas. Porém não é possível chegar a uma conclusão do que o diretor pretendia que o público pensasse, pois este não é o objetivo dele. O que ele quer é que os espectadores saiam com ideias para discutir e refletir. Leigh considera que traz alguma contribuição para a vida ou para as ideias das pessoas quando elas reagem aos seus filmes (seja qual for essa reação). Por fim classifica sua produção como subversiva, pois busca falar a verdade sobre como as pessoas comuns levam suas vidas. Um de seus filmes, por exemplo, é *Vera Drake* (2004), sobre os abortos ilegais da década de 1950. (Cardullo, 2011, p. 226-227)

Ideias similares são proferidas por Akira Kurosawa (Cardullo, 2011, p. 128) e pelo israelense Eran Riklis. Este último defende que seus filmes não são manifestos políticos, apesar de procurar histórias de pessoas comuns que se encontram em situações de conflito (por exemplo, palestinos e sírios). Alguns de seus filmes serão analisados no próximo capítulo.

O que há em comum entre os cineastas citados (e tantos outros), além da negação de bandeiras políticas é o foco no cotidiano. Por mais que os temas possam parecer amplos (como a questão Palestina, no caso de Riklis), os personagens são apresentados no dia a dia. A diferença é radical entre a arte engajada do passado e a arte política do presente. Na modernidade havia dois polos possíveis: por um lado, a postura do intelectual esclarecido que deveria mostrar “a verdade” ao público (deixar clara a alienação, a exploração, achando que com isso as massas poderiam se mobilizar para a revolução), por outro, a ideia de que o próprio povo teria as respostas, e portanto era necessário dar voz a ele. Ambas as visões seriam como um holofote claro, que iluminaria toda a realidade e traria uma solução universal. Hoje em dia a postura está mais em perceber que estamos na escuridão, e o papel dos cineastas citados anteriormente é o de apontar suas lanternas indicando alguns pontos que precisam ser levados em conta, como assuntos para reflexão: a questão do imigrante, os conflitos entre

povos vizinhos, a pobreza, a intolerância, por exemplo. E o caminho escolhido é o de contar histórias sobre “pessoas comuns”.

O foco no cotidiano não é um traço apenas da pós-modernidade. Como Rancière explica, é uma característica do regime estético da arte, que tem o anônimo como tema artístico (2005, p. 46) e sua vida diária como contexto. É algo que “começou bem antes das artes de reprodução mecânica”, está presente na literatura antes mesmo de existir o cinema. Mas o indivíduo banal, a vida corrente, são assuntos do cinema por excelência. E a diferença está em que é aí que a arte politizada de hoje em dia procura instigar seu público.

Rancière afirma que é próprio da ficção criar dissensos, que a ficção é uma maneira de contar histórias e, “antes de mais nada, uma maneira de dar sentido ao universo ‘empírico’ das ações obscuras e dos objetos banais”. Mais ainda: “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”, porém “não se trata de dizer que tudo é ficção” (2005, p. 55-58):

Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção (...). A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. (Rancière, 2005, p. 58-59)

Os filmes ajudam a pensar o real, apesar de não haver uma ligação direta entre arte e ação política. Pode-se fazer um paralelo entre a ficção do cinema e a literária, apresentada por Rancière como algo que influencia na percepção do sensível:

Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos de ser, modos de fazer e modos de dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos. Assim se apropriam dos humanos *quaisquer*, cavam distâncias, abrem derivações, modificam as maneiras, as velocidades e os trajetos segundo os quais aderem a uma condição, reagem a situações, reconhecem suas imagens. Reconfiguram o mapa do sensível confundindo a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais da produção, reprodução e submissão. O homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação “natural” pelo poder das palavras. Essa *literalidade* é ao mesmo tempo a condição e o efeito da circulação dos enunciados literários “propriamente ditos”. (Rancière, 2005, p. 59-60)

Exemplos mais claros de como os filmes oferecem pontos para reflexão que podem modificar a percepção do sensível serão discutidos no próximo capítulo.

4.3

Uma revolução do amor?

Edgar Morin escreveu o livro *Para onde vai o mundo?* em 1981. Em plena Guerra Fria, questionando a possibilidade de um futuro para a humanidade, acaba deixando escapar a seguinte frase:

Assumo o fato que mandei às favas a ideia de revolução, concebida como solução final ou “fim da história”, mas nunca deixei de reconhecer a profundidade e a “verdade” das aspirações revolucionárias do século XX. (2010, p. 48)

No fundo essa é a questão da permanência de um certo pensamento utópico: assume-se a impossibilidade da revolução como solução final¹⁴⁴, mas as aspirações revolucionárias não são deixadas de lado. Por mais contraditório que pareça, consiste no eterno retorno à proposição de Marx que Bloch usou como título de um dos capítulos de *O princípio esperança*: “reverter todas as condições em que o ser humano é um ser humilhado, escravizado, abandonado, desprezível” (2006, v. 1, p. 441). Ou seja, enquanto houver pessoas sendo subjugadas, como se pode desistir de mudar a situação?

Na década de 1980, o “equilíbrio” mundial era garantido pela possibilidade de aniquilamento recíproco das duas grandes potências. Nesse momento Morin já esboça a ideia da necessidade de uma “planetarização da humanidade”. O raciocínio parte da classificação dos Estados-nação como “monstros paranoicos, que consideram como inimigo *a priori* seu vizinho e a suspeição como sendo de sua inteira competência”, “incapazes de amar e desprovidos de consciência”. Assim são assinados tratados sem validade, que são facilmente rasgados quando há uma nova relação de forças. As vítimas das arbitrariedades dessa “vontade bárbara” são os indivíduos. (Morin, 2010, p. 44; 50)

¹⁴⁴ A ideia de que a revolução não é uma solução final vem da experiência da humanidade com os acontecimentos históricos. Os projetos feitos na modernidade não contemplavam os percalços do caminho, havia uma confiança no progresso e na racionalidade, uma certeza de que se chegaria a um termo, a um ponto final de equilíbrio (culminando no fim da história). Não quer dizer que a revolução não possa ser um passo inicial: em outro livro, citado mais adiante, Morin afirma que a esperança está na luta inicial, e não na luta final (1993, p. 34).

A sorte do planeta está nas mãos deles. É exatamente dos Estados-nação que vem a ameaça suprema que pesa tanto sobre os indivíduos enquanto indivíduos (alienação totalitária) quanto sobre a humanidade enquanto humanidade (aniquilamento total). (Morin, 2010, p. 44)

O ponto crítico em que a *megamorte* (morte massiva de milhões) é introduzida como uma possibilidade faz com que a própria guerra esteja em crise (Morin, 2010, p. 56). O impasse é tão extremo (qualquer ação contra o “inimigo” pode suscitar uma reação de proporções incontroláveis) que a única solução é depor as armas e repensar a própria inimizade:

A única saída da crise é transformar o inimigo em *ego-alter/alter-ego*. É, portanto, o Nada que carrega a chance de vida: o nada é a metapotência que sozinha, hoje, pode ser capaz de controlar o Estado paranoico e degolar sua onipotência, isto é, *suscitar uma emergência de humanidade superior às nações*. (Morin, 2010, p. 57)

A sombra maldita da possibilidade do fim da vida pelas mãos do próprio homem serve como um alerta. A situação é, em si, insustentável e torna-se necessário ir além dos interesses dos Estados-nação e pensar de uma forma mais global. Mais do que isso, é algo que será retomado por outros intelectuais: ver o inimigo como um “outro eu”, e não mais como alguém que pode simplesmente ser eliminado ou deixado de lado como se não existisse. Apesar de a Guerra Fria ter acabado, de haver uma grande pressão pelo desarmamento nos dias de hoje,¹⁴⁵ o ponto central da oposição entre Estado-nação e humanidade levantado por Morin mantém sua atualidade. Para ele é preciso uma nova ética que faça “emergir a humanidade”, que promova “o despertar da humanidade em cada um”¹⁴⁶ (2010, p. 56). A mesma ideia será retomada de forma diferente pelo filósofo nos anos 1990:

¹⁴⁵ Ainda permanece a estranha ideia de que os “bons” do Ocidente podem ter acesso a armamentos que produzem a *megamorte* como forma de defesa dos “loucos” da Coreia do Norte, dos terroristas do Oriente Médio. Muito estardalhaço é feito contra armas químicas, mas mísseis são permitidos. Em última análise, certos tipos de aniquilamento são aceitáveis por defenderem “o nosso lado” e por trazerem uma ideia torta de justiça (a morte de inocentes seria um dano colateral) quando, na verdade, em um mundo ideal, qualquer tipo de aniquilamento deveria ser inaceitável e banido.

¹⁴⁶ Isso pode parecer um retorno às ideias de Bloch de realização plena da humanidade. A diferença está em que, para Bloch, há uma forma específica de realização, que se encontra em potência em cada indivíduo e que se concretizaria no socialismo. Para Morin a questão está na necessidade premente de abrir-se ao outro, de considerar que todas as pessoas do mundo, de qualquer nação, estão abarcadas no conceito de humanidade (algo óbvio, mas que precisa ser lembrado), que apenas com a fraternidade é possível chegar a um mundo mais justo. “Humanidade” se opõe, assim, à dureza de coração, a fechar-se no próprio grupo.

Precisamos compreender a que necessidades formidáveis e irredutíveis corresponde a ideia de nação. Não devemos mais opor o universal às pátrias, mas ligar concentricamente nossas pátrias familiares, regionais, nacionais, europeias, e integrá-las no universo concreto da pátria terrestre. Não devemos mais opor um futuro radioso ao passado de servidão e superstição. Todas as culturas têm virtudes, experiências, sabedoria, ao mesmo tempo que carências e ignorância. É reabastecendo-se no passado que o grupo humano encontra energia para enfrentar o presente e preparar o futuro. A busca de um futuro melhor deve ser complementar, e não mais antagônica, ao recurso do passado. O recurso ao passado cultural é, para cada um, necessidade identitária profunda, mas essa identidade não é incompatível com a identidade propriamente humana, na qual devemos também nos abastecer. A pátria terrestre não é abstrata, pois é dela que provém a humanidade. (Morin, 1993, p. 28-29)

A mudança do pensamento está em substituir os Estados-nação, vistos negativamente como fonte de morte e guerras, pela noção de pátria. Mas é mantida a necessidade do não-isolamento, de não perceber o outro como um inimigo, de considerar que pátrias e culturas estão inseridas no conjunto mais amplo da humanidade. “Impõe-se o imperativo: civilizar a terra, solidarizar, confederar a humanidade, respeitando culturas e pátrias” (Morin, 1993, p. 29). Mais do que isso, é preciso “repensar, reformular em termos adequados o desenvolvimento humano, respeitando e integrando a contribuição de outras culturas que não a ocidental”¹⁴⁷ (Morin, 1993, p. 33).

No século XXI, Morin escreve, junto com Stéphane Hessel, um pequeno livro intitulado *O caminho da esperança*¹⁴⁸ no qual o verdadeiro inimigo apresentado é a injustiça. A ideia de um resgate da noção de humanidade é retomada.¹⁴⁹ A globalização é vista ao mesmo tempo como o melhor e o pior que

¹⁴⁷ Maffesoli intui que está ocorrendo uma orientalização do mundo. Para ele, há ingredientes que promovem a “liga” que define o mundo como ele é. Desde o fim do Renascimento, os ingredientes da “liga” foram “o Progresso, a História, a Política, a Razão”. Hoje haveria um outro ingrediente em gestação, que “tende a privilegiar a ‘participação’ mágica ou mítica com a natureza e com os outros.” “Já não administrar, orientar, dominar as coisas e as pessoas, mas sentir a ordem interior que as move, ir no sentido da sua propensão.” “Perspectiva oriental, ou simplesmente tradicional, que não pretende causar violência ao entorno natural ou social, brutalizá-lo pelo conceito dominante ou pela ação coercitiva, mas, ao contrário, que se dedica a se perder na grande forma do mundo para melhor se adaptar aos seus contornos.” (2003, p. 173)

¹⁴⁸ Título da obra na edição da Bertrand. Porém foi utilizada nesta dissertação a tradução para o inglês, pois apenas tardiamente tomei conhecimento da versão brasileira.

¹⁴⁹ “Em seus estágios iniciais, a modernidade elevou a integração humana até o nível de *nações*. Antes de concluir o trabalho, contudo, a modernidade necessita realizar outra tarefa, ainda mais formidável: elevar a integração humana até o nível da *humanidade*, incluindo toda a população do planeta. Por mais difícil e espinhosa que possa ser essa tarefa, ela é imperativa e urgente, pois, para um planeta caracterizado pela interdependência universal, trata-se literalmente, de uma questão de vida (compartilhada) ou morte (conjunta). (...) Em algum momento, uma ressurgência do cerne essencial da ‘utopia ativa’ socialista – o princípio da responsabilidade comum e do seguro coletivo contra a miséria e o infortúnio – será indispensável, embora desta vez em escala global, tendo como objeto a *humanidade como um todo*.”

já aconteceu ao mundo. O melhor, porque traz a possibilidade de congregar todas as nações (sem eliminar sua individualidade) em uma única “pátria terrestre”. O pior porque acabou tendo uma série de consequências desastrosas, como as armas de destruição em massa, problemas ambientais, a xenofobia, o capitalismo “financeiro” que subjuga nações e pessoas com a especulação. A partir disso, os autores traçam um plano meticuloso com propostas do que acreditam que levaria a um mundo mais justo. Assinalam a importância de salvaguardar e encorajar a diversidade cultural. No contexto europeu, gostariam que os imigrantes fossem vistos como irmãos, e não como inimigos. São várias ideias que passam pela economia, ecologia, cultura. (Hessel; Morin, 2012, p. 2-6)

Com todo o cuidado para não cometer os mesmos erros dos modernos, a dupla de autores esclarece que suas propostas foram feitas para serem criticadas, completadas e modificadas. Muitas das soluções para a diminuição das injustiças apontadas parecem muito difíceis de serem colocadas em prática, pois vão contra interesses hegemônicos (a proteção aos pequenos produtores, por exemplo).¹⁵⁰ Sua única certeza é a necessidade de uma “nova política”, baseada no desejo de viver, de sair da apatia e da resignação moral. No fundo, o que pretendem é esboçar uma possível política da qualidade de vida. Para Morin e Hessel, o desejar viver alimenta o bem-viver e vice-versa, e estes, juntos, abrem o caminho da esperança.

A comparação do texto de *O caminho da esperança* com *O princípio da esperança*, de Bloch, traz conclusões interessantes. Os objetivos dos autores são bem diferentes: os franceses procuram encontrar motivos para a esperança, listam situações concretas de injustiça e discutem formas de amenizá-las. O filósofo alemão está preocupado em reconhecer a esperança, os sonhos de uma vida melhor, para confirmar os desejos de emancipação que passariam de potência a

No estágio já alcançado pela globalização do capital e do comércio de mercadorias, nenhum governo, isolado ou mesmo em grupo, consegue equilibrar as contas.” (Bauman, 2013, 36-37)

¹⁵⁰ Uma iniciativa que existe neste sentido é o movimento internacional *Slow food*, fundado na Itália em 1986. O estímulo do consumo local tem por objetivo tanto uma alimentação mais saudável (em oposição clara à *fast-food*, que gera problemas de saúde pública em tantos países) quanto a valorização dos pequenos produtores, que muitas vezes são impotentes perante a competição das grandes multinacionais. Também há uma preocupação com a biodiversidade alimentar e a manutenção de tradições gastronômicas locais, além da promoção de um modelo sustentável de agricultura que respeite o meio ambiente. (Disponível em: <http://www.slowfoodbrasil.com/perguntas-frequentes#faq1>. Acesso em: 17/02/2014)

Assim, por mais difícil que pareça colocar em prática algumas das ideias de Morin e Hessel, já há alguns grupos tentando realizar algo similar em pequena escala.

ato com a revolução. Mas se é complexo compreender como se concretizaria o marxismo, em que consiste o conceito de “pátria” para Bloch ou como de fato a igualdade seria possível, é fácil seguir os passos de Morin e Hessel por um mundo mais justo. Pode-se dizer que isso se dá pelos diferentes estilos de escrita. Mas a questão também passa pela forma de enfocar o problema numa perspectiva moderna em oposição a uma perspectiva pós-moderna. As soluções totalizantes da modernidade não têm como chegar ao pequeno, ao concreto, ao cotidiano, exatamente por sua amplitude. Com o socialismo instaurado, tudo se ajustaria. Portanto, se Morin e Hessel descem ao nível do detalhe, isso também é fruto de um aprendizado histórico: lutar por um mundo melhor não deixa de ser o objetivo, mas a forma é outra, menos determinista, mais realista, ainda difícil, mas mais factível.

O cinema acompanha este processo. Um assunto crítico é a guerra. Os filmes hollywoodianos costumam seguir a fórmula comercial simples: os Estados Unidos sofrem inicialmente uma ameaça de guerra, um ataque terrorista. Surge um herói ou um grupo altamente qualificado, que irá coibir a violência com ainda mais violência ou com uma engenhosidade ímpar. O final feliz está na morte do vilão, no extermínio ou encarceramento dos inimigos. É pura ficção em todos os sentidos: desde a construção da trama, até o tipo de desfecho escolhido. Portanto seu caráter de simples entretenimento não acrescenta muita coisa à discussão. Porém não se pode deixar de lado a questão ideológica que transparece neste tipo de filme, que continua a demonizar “o outro”¹⁵¹ como o portador do mal e a reafirmar uma necessidade de defesa contra suas investidas. Na “vida real” já aprendemos que uma guerra como a do Iraque parece nunca terminar, que a

¹⁵¹ O filme *O suspeito da rua Arlington* (*Arlington road*, Mark Pellington, 1999) é desconcertante, pois o ataque terrorista é tramado por um grupo de pessoas da própria “comunidade” (o “vilão” principal é ironicamente chefe de escoteiros). A ideia central é de que o inimigo não está fora, não é o “outro” necessariamente. Há uma conexão direta entre a trama e o atentado de Oklahoma de 1995, considerado o maior ato de terrorismo em solo americano até 11 de setembro. Assim como no caso real, há apenas um suspeito no filme. Na ficção, fica claro que a ideia de culpar apenas um indivíduo faz parte da estratégia de buscar um bode expiatório, um culpado apenas, para tentar acalmar a população. Se ele é preso, parece que a ordem se instaura novamente. No fundo é similar ao raciocínio de prender os “donos do morro” em sequência em vez de encarar o problema do tráfico de drogas em uma cidade como o Rio de Janeiro. A diferença entre os filmes e a realidade é que, com soluções paliativas desse tipo, o “final feliz” da vida jamais chega. Em *O suspeito da rua Arlington*, o grupo “terrorista” sai incólume, e o único que conhece a verdade é o “mocinho” que morre em uma explosão pela qual é considerado culpado (a bomba é plantada no carro dele). Ou seja: o inimigo está em solo americano, não é conhecido, não foi derrotado.

Dois anos após o lançamento desse filme, ocorre o ataque ao World Trade Center, que traz a guerra ao terror para o solo americano.

instauração de um governo democrático nos moldes ocidentais não se encaixa em outras culturas, e é sempre uma questão de tempo até que tudo se desestruture novamente (se é que em algum momento se estruturou).

Diferente é *Paradise now* (Hany Abu-Assad, 2005), primeiro filme palestino a concorrer a um Oscar, que conta a história de dois amigos, Said e Khaled, que são recrutados como homens-bomba. Os radicais não se parecem em nada com as inteligentes grandes organizações que procuram ameaçar a paz nos filmes do grande circuito. As gravações de depoimentos são feitas em lojinhas de revelação fotográfica, o cabelo e a barba são cortados por algum colega. E assim o filme tenta mostrar os motivos para que se aceite participar de um ataque suicida. Tudo faz crer que esse tipo de resistência caiu na rotina e que, quando é chegada a vez, a pessoa só deve aceitar e seguir com o plano. Em uma situação em que a vida individual não é valorizada, pois vive-se em um clima de guerra, em que um povo se sente subjugado, parece ser apenas a antecipação de uma morte que irá acontecer mais cedo ou mais tarde pelas mãos do inimigo. O que essa forma de contar a história traz de positivo tem a ver com o conceito de humanidade de Morin. A preocupação passa a ser não com as vítimas do futuro atentado apenas: conhecendo os amigos que foram recrutados, é possível que o público não queira que os dois morram. E a questão que fica no ar é: “por que é necessário este tipo de sacrifício?” No fundo, o maior poder dos homens-bomba é não temerem a morte. E isso é exatamente o que diz um dos protagonistas: “sob ocupação, nós já estamos mortos.”

A voz pacifista no filme é a de uma jovem, que tenta argumentar contra o suicídio e tem o seguinte diálogo com Khaled:

- Por que você vai fazer isso?
- Se nós não podemos viver como iguais, pelo menos iremos morrer como iguais.
- Se você consegue matar e morrer por igualdade, você deveria conseguir encontrar uma forma de ser igual vivendo.
- Como? Através do seu grupo de direitos humanos?
- Por exemplo! Assim pelo menos os israelenses não teriam uma desculpa para continuar matando.
- Não seja tão inocente. Não pode haver liberdade sem luta. Enquanto houver injustiça, alguém deve se sacrificar.
- Isso não é sacrifício. É vingança. Se você mata, não há diferença entre a vítima e o ocupante.

Khaled e Said são avisados da empreitada na véspera, e os preparativos seguem uma sequência sem muito tempo para reflexão, passando inclusive pela última refeição (na maior pompa possível, dentro dos limites da precariedade de recursos do grupo radical). Quando ocorre um imprevisto e o plano é adiado, os amigos ganham tempo para repensar tudo. Assim, quando Khaled está em dúvida quanto ao atentado, Said desabafa:

– Eles convenceram o mundo e a eles mesmos de que são as vítimas. Como pode isso? Como o ocupante pode ser a vítima? Se eles tomam o papel de opressor e de vítima, então eu não tenho outra escolha senão ser uma vítima e um assassino ao mesmo tempo. Eu não sei o que você vai decidir, mas eu não vou voltar ao campo de refugiados.

Se *Paradise now* vai ao extremo de “humanizar” os terroristas, mostrando sua vida cotidiana (o trabalho dos dois em uma oficina mecânica, o que fazem para espairer, o relacionamento com amigos e familiares), muitos outros filmes utilizam o mesmo caminho. A proposta dos cineastas não é a de dar soluções para os problemas apresentados, mas convidar o público a pensar sobre o assunto e tirar as próprias conclusões.

É o caso de Eran Riklis, israelense, com *A noiva síria* (*The syrian bride*, 2004), *Lemon tree* (*Etz Limon*, 2008) e *Zaytoun* (2012). São filmes que utilizam histórias de “pessoas comuns” para tratar de temas mais amplos e complexos, com consequências sociais e políticas. A trama de *A noiva síria* gira em torno dos preparativos do casamento entre uma jovem síria, Mona, que mora no monte Golã (local em disputa entre Síria e Israel) e Tallel, um ator de comédia na TV que mora em Damasco. Entre a arrumação da casa, a ida ao cabeleireiro, a filmagem do “dia da noiva” feita por um simpático cinegrafista, a chegada dos convidados e a preparação do banquete, a cultura dos drusos sírios vai sendo apresentada. Porém muitas questões vão aparecendo aos poucos: a recepção, preparada na vila de Majdal Shams, é apenas para os convidados da noiva. Ela será apresentada a Tallel na fronteira, território da ONU, onde cruzará para Damasco e provavelmente jamais verá a família novamente. O pai dela, ex-prisioneiro político, não pode acompanhar a filha pois está proibido de chegar perto da fronteira. A grande questão que permeia a história é a ausência de nacionalidade dos moradores dos montes Golã (quando um dos irmãos chega ao aeroporto, a câmera mostra seu passaporte com os dizeres “nacionalidade: indefinida”). O

momento crítico acontece quando o funcionário da fronteira usa um novo carimbo no passaporte de Mona, com as palavras “Estado de Israel”. Do outro lado da fronteira, o guarda que faz o controle de passaportes diz que isso é inaceitável, que os montes Golã são sírios.

Em entrevista concedida durante o Festival do Rio de 2012, o cineasta afirma que seus filmes não são manifestos políticos, mas observações sobre situações políticas, sobre pessoas envolvidas em situações políticas, e que sempre procura histórias pessoais que possam ter um “toque” universal, que evoquem outros problemas do mundo, para que cheguem a um público amplo.¹⁵² Em seus filmes procura ir além do noticiário, das manchetes do jornal, para mostrar como são as pessoas “verdadeiras”. Esse diretor morou no Brasil entre 1968 e 1971, o que não necessariamente foi decisivo para sua forma de lidar com os conflitos do Oriente Médio, mas, como ele próprio afirma, ajudou a ter um olhar mais aberto. A equipe de filmagem e os roteiristas muitas vezes são palestinos.¹⁵³ Porém não é apresentada uma proposta de solução para a questão palestina (em *Lemon tree* e *Zaytoun*) nem para os sírios do monte Golã; não há um efeito claro desejado. Em *A noiva síria*, quando ninguém está olhando, Mona se levanta e começa a cruzar a fronteira por conta própria, sem o passaporte. Não se sabe o que pode acontecer, no mínimo ela será aceita do outro lado como foragida, sem documentação, mas também pode ser mandada de volta. O que fica patente é o absurdo da situação e a sua real indefinição.

Em *Lemon tree* a viúva Salma precisa proteger sua plantação de limões do novo vizinho, o Ministro de Defesa israelense. Por uma questão estratégica de segurança, as árvores deveriam ser cortadas. O Ministro se posiciona pessoalmente a favor da plantação, mas precisa ouvir os assessores e o caso vai tomando grandes proporções e repercussão na imprensa. A esposa do Ministro se emociona com os desvelos de Salma pela plantação e acaba ficando do lado dela. Mesmo quando é proibida de se aproximar das árvores, Salma arruma maneiras de regá-las quando o vigia não está atento. Em certo momento, falta limão para uma recepção na casa do Ministro, e obviamente alguns são colhidos sem o menor

¹⁵² O diretor respondeu a perguntas depois da primeira exibição de *Zaytoun* no Festival do Rio, em 2/10/2012. Na ocasião explicou que o roteiro do filme foi escrito por palestinos e que ele recusou as primeiras versões por tê-las considerado um manifesto político.

¹⁵³ Entrevista de Eran Riklis no programa “Milênio” de 11/02/2013. Disponível em: <<http://globoTV.globo.com/globo-news/milenio/t/programas/v/diretor-de-cinema-israelense-fala-sobre-sua-obra-cinematografica/2401135/>>. Acesso em: 30/5/2013.

escrúpulo. Há cenas que mostram como os limões são utilizados em sucos, compotas. Quando a viúva contrata um advogado para tentar manter sua plantação, e uma amizade misturada com amor platônico começa a surgir, ela chega a arrumar o caótico escritório dele, enquanto espera uma reunião. Todos esses detalhes aparentemente banais servem para mostrar a ênfase dada ao cotidiano e seu uso como forma de dar a conhecer os personagens. Também são característicos do regime estético da arte, como foi explicitado em capítulos anteriores.

A decisão final sobre o caso não é tão dramática como se desenhou em um primeiro momento (o que chega a ser uma vitória, considerando que foi uma luta jurídica de uma mulher contra o governo israelense): é definido um percentual das árvores a serem cortadas. Ironicamente, a cerca, que antes era de arame e oferecia uma bonita vista para a plantação, que tanto o Ministro quanto sua esposa e convidados costumavam apreciar, é substituída por um muro de concreto. O Ministro, portanto, termina “encarcerado”, em uma cena bastante similar ao retorno para casa de Hardenberg, no filme *Edukators*, analisado em outro capítulo. O empresário alemão passa de momentos em que podia refletir enquanto vislumbrava os Alpes, apesar de ser vítima de um sequestro, ao ambiente fechado da sala de sua mansão, com grades que cobrem as portas de vidro. Nos dois filmes é possível concluir que as barricadas que isolam do exterior também servem para enjaular o “opressor” e limitar seus movimentos.

Sobre o filme mais recente de Eran Riklis, este curiosamente afirmou que *Zaytoun* foi difícil de fazer por contar com um grande orçamento, o que o obrigou contratualmente a utilizar um ator americano para o papel de Yoni (piloto israelense) e um produtor conhecido internacionalmente.¹⁵⁴ Porém esses mesmos entraves ajudam a trazer um público maior, o que também é um objetivo do diretor: ele afirma que o importante não são os festivais (apesar de seus filmes terem conseguido alguns prêmios e serem principalmente exibidos em festivais) mas que as pessoas vão ao cinema. Ele gostaria que seus filmes fossem vistos por um público amplo. Por este motivo, Riklis foge do conceito de filme político, já que, em suas palavras, não há paciência para filmes políticos hoje em dia. E por

¹⁵⁴ Informações dadas após a primeira exibição de *Zaytoun* no Festival do Rio, em 2/10/2012.

mais que os assuntos tratados por ele sejam densos, sempre procura temperá-los com momentos de leveza e bom-humor.¹⁵⁵

Em *Zaytoun*, assim como nos outros filmes do mesmo diretor, não há uma contextualização histórica muito profunda: os personagens encontram-se numa situação que vai sendo desvelada aos poucos, mas quem não está familiarizado com os acontecimentos naquela parte do mundo pode acabar perdendo alguns detalhes do nível de leitura histórico. A trama se passa em 1982, em Beirute (ano em que Israel invade o Líbano). Fahed é um palestino que mora com o pai e o avô em um campo de refugiados. Seu tempo é dividido entre a venda ambulante de cigarros e chicletes (apesar de o pai não querer que ele ajude com o trabalho, e sim que vá para a escola), a escola e, nos dias em que não consegue escapar, o treinamento militar para libertar a Palestina.

Quando o pai morre em um bombardeio, Fahed decide se empenhar no treinamento na Organização de Libertação da Palestina. Quando um avião israelense cai, ele acompanha a prisão do piloto, Yoni. Em um momento em que as crianças estão tomando conta do prisioneiro, Fahed pergunta se Yoni havia bombardeado aquela área uma semana atrás. A resposta é: “eu não sei... onde eu estou?” Se por um lado o menino queria saber se o piloto era responsável pela morte do pai, por outro a resposta já mostra a distância que irá diminuir ainda mais ao longo do filme. Yoni nem sabia onde estava. Em outros momentos fica clara a ideia de que ele estava “apenas cumprindo ordens”, “sendo um bom soldado”, sem ao menos refletir sobre suas ações. Também porque aqueles “outros” que morriam não tinham rosto nem nome (sendo piloto, a batalha era ainda mais impessoal: soltar as bombas e voltar para a base). Se pela mídia, e por tantos filmes de ação, o Oriente Médio é uma panela de pressão com “terroristas sanguinários” e “homens-bomba” fanáticos, as histórias contadas por Eran Riklis mostram um outro lado. O mesmo percurso de aproximação improvável entre o piloto israelense e o menino palestino pode ser feito pelos espectadores. Nesse sentido, os filmes poderiam ser considerados responsáveis por uma mudança de olhar e, também, de subjetivação política.

¹⁵⁵ Entrevista de Eran Riklis no programa “Milênio” de 11/02/2013. Disponível em: <<http://globo.v.globo.com/globo-news/milenio/t/programas/v/diretor-de-cinema-israelense-fala-sobre-sua-obra-cinematografica/2401135/>>. Acesso em: 30/5/2013.

Assim como em *Lemon tree* e *A noiva síria*, a questão da terra está presente. Fahed decide que precisa voltar à vila de Balad al-Sheikh para plantar a oliveira¹⁵⁶ que seu pai cuidava, com o objetivo de plantá-la quando retornasse ao lar perdido na guerra árabe-israelense de 1948. O menino mostra ao piloto o mapa da Palestina, para que ele ajude a identificar o local. Yoni não consegue se localizar, diz que o mapa está errado, que aquilo é Israel e a Palestina não existe. Mas Fahed está tão determinado que solta o prisioneiro e ambos começam uma jornada até a fronteira. Aos poucos vão se conhecendo melhor e a animosidade inicial vai se transformando em uma amizade bastante improvável. O que poderia ser considerado um final feliz, com o menino plantando a oliveira no jardim da vila desabitada, é posto em suspenso pelas notícias do rádio que anunciam o ataque de Israel ao Líbano. O filme não conta isto mas, alguns meses após a invasão, houve massacres nos campos refugiados palestinos. Portanto o retorno de Fahed ao campo de refugiados, que já seria duro por ele ter libertado o prisioneiro, teria grandes chances de terminar tragicamente.

Em nenhum momento há uma visão maniqueísta da situação.¹⁵⁷ Fahed não é uma pobre vítima doce e indefesa. Yoni não é o militar opressor. A Organização de Libertação da Palestina não é composta por monstros sanguinários.

Os três filmes de Eran Riklis e *Paradise now* vão ao encontro do que foi exposto no capítulo anterior do pensamento de Rancière: se “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (2005, p. 58), ao tratarem de questões como povos em conflito de uma forma diferente da hollywoodiana, estes filmes ajudam a pensar. Também trazem a característica da abertura na trama, o que deixa espaço para o público tirar suas próprias conclusões. São filmes narrativos, compreensíveis, palatáveis, mas nem por isso simples no sentido pejorativo. Como “mestres ignorantes”, os cineastas não se veem como possuidores de um saber a ser partilhado. Apresentam os assuntos sem um objetivo claro a ser

¹⁵⁶ “Zaytoun” é oliveira em árabe.

¹⁵⁷ O filme *Uma garrafa no mar de Gaza* (*Une bouteille à la mer*, Thierry Binisti, 2011) é sobre uma jovem judia, que morava na França mas se muda com a família para Jerusalém. Ela pede para seu irmão, soldado israelense, que jogue uma garrafa com um bilhete no mar. Um grupo de amigos palestinos, que moram em Gaza, encontra a mensagem e todos começam a responder diretamente ao endereço de e-mail informado, inicialmente com ofensas. Porém um deles, aos poucos, começa a ser mais assíduo e os argumentos de ambos os lados vão fazendo com que tanto a jovem quanto o rapaz baixem a guarda. O interesse mútuo vai crescendo e questionamentos sobre a posição de cada um vão surgindo. É a ideia básica de que é preciso conhecer o outro, compreender sua situação, para mudar de postura.

alcançado. Também parecem fazer um convite que é próximo da “hipótese insensata” de Rancière. O maniqueísmo comum dos filmes mais comerciais é substituído por situações em que não há mocinhos ou bandidos definidos. Para o filósofo francês, é preciso que ocorra um processo de “subjativação política” para “desenhar uma nova topografia do possível”, partindo de “hipóteses insensatas” (como pressupor que os incapazes são capazes) (2012b, p. 48-49). “A inteligência coletiva da emancipação (...) é a aplicação da capacidade de qualquer um, da qualidade dos homens sem qualidade” (Rancière, 2012b, p. 49). Aí o “qualquer um” é tanto o público, que pode tirar algo útil do que o “mestre ignorante cineasta” mostra, quanto (em um grau mais radical até) os palestinos ou os israelenses retratados nos filmes, já que entre eles não há a divisão entre capazes ou incapazes (os dois grupos parecem precisar de emancipação).

Žižek, por sua vez, traz uma ideia importante e complementar tanto ao enfoque político de Rancière quanto ao sentido de humanidade em Morin. O filósofo esloveno lembra que quando a questão é o conflito entre os povos, fala-se muito de tolerância (termo também utilizado em relação a estrangeiros, homossexuais e pessoas de outras religiões). Porém normalmente se tolera algo que está errado, o que não tem aprovação mas não pode ser abolido; em suma, há o desejo de manter distância (Žižek, 2010, p. 46).

(...) claro que eu não sou contra a tolerância per se; me oponho à (contemporânea e automática) percepção do racismo como um problema de intolerância. Por que há hoje tantos problemas percebidos como problemas de intolerância, em vez de problemas de desigualdade, exploração, ou injustiça? Por que o remédio proposto é a tolerância e não emancipação, luta política, ou ainda luta armada? A fonte dessa culturalização é a derrota, o fracasso de soluções diretamente políticas como o estado de bem-estar social democrata ou de diversos projetos sociais: “tolerância” passou a ser seu *sucedâneo* pós-político. (Žižek, 2010, p. 5)¹⁵⁸

Mais ainda, a postura de “tolerar”, portanto, é um simples paliativo, pois não muda nenhuma situação radicalmente. Sobre a questão palestina, por exemplo, a tolerância não deixa de ser algo positivo. Mas não é o suficiente: um povo desalojado, que aos poucos vai perdendo seu território (Žižek menciona a

¹⁵⁸ “(...) of course I am not against tolerance per se; what I oppose is the (contemporary and automatic) perception of racism as a problem of intolerance. Why are so many problems today perceived as problems of intolerance, rather than as problems of inequality, exploitation, or injustice? Why is the proposed remedy tolerance, rather than emancipation, political struggle, or even armed struggle? The source of this culturalization is defeat, the failure of directly political solutions such as the social-democratic welfare state or various socialist projects: ‘tolerance’ has become their post-political *ersatz*.”

“ocupação por burocracia” feita por Israel, que exige tantos documentos dos palestinos nascidos em Jerusalém que estes vão perdendo, um a um, o direito de viver em sua cidade natal),¹⁵⁹ dificilmente será um “outro” “controlável” apenas com tolerância (Žižek, 2010, p. 146). Os conflitos e ataques suicidas são a prova disso. Porém não parece haver nenhum interesse por parte de Israel em dar um passo atrás e repensar a situação em termos de acabar com desigualdades e injustiças. Ou seja, falta aí a noção de humanidade de Morin.

muitos guerreiros liberais estão tão ansiosos para combater o fundamentalismo antidemocrático que acabam jogando fora a liberdade e a democracia, para combater o terror. Se os “terroristas” estão dispostos a destruir o mundo por amor a outro mundo, nossos guerreiros do terror estão dispostos a destruir seu próprio mundo democrático por ódio ao mundo muçulmano. Alguns prezam tanto a dignidade humana que estão prontos a legalizar a tortura – a derradeira degradação da dignidade humana – para defendê-la... (Žižek, 2012, p. 49)

Essa postura de Israel (mas que não é exclusivamente sua) é um exemplo da cegueira de ainda achar possível cuidar apenas dos próprios interesses.

A verdade – cuja omissão põe em risco a democracia –, não obstante, é que *não podemos defender efetivamente nossas liberdades em nossa própria terra colocando cercas entre nós e o resto do mundo e cuidando apenas dos nossos interesses*. (Bauman, 2013, p. 31)

Sobre outro conflito atual, gerado pela “ameaça da imigração” na Europa, Žižek lembra do legado encerrado nas palavras de Cristo: “Não pode ser meu discípulo aquele que vem a mim e não odeia seu pai, mãe, mulher, filhos, irmãos, irmãs e até a própria vida” (Lucas 14:26). E afirma que “os defensores da Europa”, em seu zelo pela proteção do legado judaico-cristão acabam, eles próprios, não o colocando em prática.

As relações familiares representam aqui qualquer ligação social hierárquica ou étnica particular que determine nosso lugar na ordem global das Coisas. Portanto, o “ódio” imposto por Cristo não é o oposto do amor cristão, mas sua expressão direta: é o próprio amor que nos obriga a nos “desconectar” da comunidade

¹⁵⁹ Žižek menciona que os palestinos muitas vezes descrevem a faixa de Gaza como o maior campo de concentração do mundo. Porém, apesar de soar como um clichê, afirma que isso está prestes a se tornar realidade. O Estado de Israel estaria engajado em um processo lento, “como uma toupeira”, escavando o subterrâneo, invisível e ignorado pela mídia, até que, um dia, o mundo irá acordar para ver que não há mais uma Cisjordânia palestina. A terra é livre de palestinos e que já não poderemos fazer nada, a não ser aceitar os fatos (a expressão usada por Žižek é “palestinian-frei”, em clara alusão ao nazismo e ao projeto de fazer com que a Europa fosse livre de judeus, ou *judenfrei*). (2010, p. 147)

orgânica na qual nascemos ou, como disse são Paulo, para o cristão não há homens ou mulheres, tampouco judeus ou gregos... (Žižek, 2012, p. 50)

Os impasses em relação ao “outro” só podem ser solucionados, nessa perspectiva, se os preconceitos advindos da “comunidade orgânica na qual nascemos” forem deixados de lado. Žižek conclui que, “para aqueles que se identificam plenamente com um modo particular de vida, a aparição de Cristo foi um escândalo ridículo ou traumático” (2012, p. 50). Sem fazer referência tão clara aos ensinamentos do Novo Testamento, outros filósofos acabam também elegendo o amor ao próximo como essencial para a esperança por um mundo melhor.

Luc Ferry tem inclusive um livro chamado *A revolução do amor*, que foi seguido por outro sobre o mesmo tema, intitulado *Do amor*. Sua tese é peculiar: parte da premissa de que o casamento por amor, algo que não existiu como regra na humanidade, mas passou a ser difundido após a Revolução Industrial, chegando a se universalizar apenas após a Segunda Guerra, alterou a estrutura familiar. O amor do casal teve como consequência o amor aos filhos (quando, no passado, as crianças eram menos valorizadas do que os porcos, nas palavras de Ferry). E a preocupação com o futuro das crianças e com o mundo que deixaremos para as gerações futuras leva à necessidade de um novo humanismo. A revolução do amor estaria em cuidar do mundo e sacrificar-se pelo próximo. (Ferry, 2013, p. 28-32; 80-85)

Parece que Ferry teve um *insight* e construiu uma teoria para justificá-lo. Realmente o casamento por amor não foi praticado desde sempre. Os filhos também não eram valorizados por muito tempo pela alta taxa de mortalidade infantil, principalmente entre os mais pobres. Outra coisa pode ser dita sobre os primogênitos dos soberanos. Mesmo neste caso Ferry pode estar correto: a questão tinha mais relação com poder, sucessão, do que com amor paterno ou materno. Mas, como ele também afirma, o amor “provavelmente é tão velho quanto a humanidade” (2013, p. 31), apenas não era vinculado ao casamento. Havia o amor entre os amantes e, claro, (mas sobre isso ele não se detém muito) o amor entre filhos, pais, irmãos. Ou seja, mesmo não sendo fruto de um amor romântico, a humanidade pré-Revolução Industrial não foi “filha de chocadeira”. O casamento por amor realmente alterou as relações familiares e sociais, isso é inegável. E como o filósofo francês defende muito bem, também teve implicações

políticas. Porém não necessariamente reside somente aí a abertura ao outro e a preocupação com o planeta.

A perpetuação da espécie, a defesa da vida e a proteção do grupo (seja ele a família, a tribo ou a nação) transcendem a questão do casamento por amor. O que realmente abalou a situação de “conforto” e fez com que fosse necessário pensar além da própria comunidade foram a noção de que os recursos do planeta são finitos (o que exigiria um esforço global para tentar reverter o processo de poluição e desmatamento, por exemplo), a Guerra Fria (como foi comentado no início deste capítulo) e, por que não?, os movimentos dos anos 1960/1970. E talvez seja maio de 1968 a chave da explicação para que Ferry se afeire ao casamento por amor como razão primordial para a fraternidade de hoje em dia. O filósofo francês é um crítico da desconstrução¹⁶⁰ e vê de forma negativa os acontecimentos de maio de 1968. Assim, faz olhos cegos para o pensamento pacifista, que teve grande impulso nos Estados Unidos durante a Guerra do Vietnã e para a ideologia marxista que animava os movimentos europeus e que tinham o outro, oprimido, proletário, explorado, como sujeito carente de emancipação.

Aí encontra-se o cerne do pensamento de Ferry, que vale ser explorado pois, se por um lado, em linhas gerais, parece em conformidade com Morin ou Žižek ao defender a necessidade de uma revolução do amor, por outro, ao ser analisado em detalhes, é bastante diferente. O conceito de sagrado, para Ferry, é deslocado das religiões para o outro.

Insisto na pergunta: vivemos mesmo, como alguns acreditam, o desencanto do mundo e a era do vazio, o fim de todos os princípios de sentido, de todas as figuras do sagrado, de todos os apegos éticos fortes? Não acredito. E, pensando bem, tudo nesta época mostra o contrário.¹⁶¹ Não o fim do sagrado, mas a sacralização do

¹⁶⁰ Ferry afirma que o ponto de partida da desconstrução é correto na intenção mas o ponto de chegada é falso e, às vezes, delirante. Para ele, o pensamento alternativo proposto, que respeita todas as “diferenças, todas as alteridades, todas as minorias, todas as diversidades” (e completa: “eu multiplico os sinônimos para que se compreenda bem”), acaba “recolocando os grilhões de nossas particularidades naturais ou sociais, encerrando-nos em nossas singularidades, transformando os comunitarismos em novas prisões”. (2013, p. 136-137)

Diametralmente oposta é a posição de Maffesoli, que vê no “politeísmo dos valores” (expressão de Weber) da contemporaneidade algo positivo. (2003, p. 63)

¹⁶¹ O otimismo de Ferry também passa pela proliferação de ONGs, que ele vê como a prova da difusão do amor ao próximo através de ações humanitárias. Estas seriam uma continuação do humanismo moderno e laico, “cuja origem remonta à criação da Cruz Vermelha por Henri Dunant”, e que é, historicamente falando, paralelo “à valorização da família moderna” (2013, p. 123-124). A visão de Ferry não leva em conta algo muito mais antigo que é a caridade cristã, que era colocada em prática muito antes que o amor e o casamento estivessem vinculados. Não seria possível pensar que a ação humanitária seja a forma laica de colocar em prática, em um

outro; não o desaparecimento de toda espiritualidade, mas, como se diz na história das ciências, uma mudança radical de paradigma que provoca o surgimento de novas aspirações a uma sabedoria do amor sem a qual não existe vida boa. (Ferry, 2012, p. 24)

O processo de secularização do Ocidente fez com que os motivos tradicionais de sacrifício fossem eliminados. “Quem, nas novas gerações, gostaria de morrer por Deus, pela pátria, ou pela revolução?” Ferry toma o termo “sagrado” não no sentido religioso, mas no sentido “ideológico e filosófico; não como o oposto de profano, mas antes como ‘aquilo pelo qual podemos nos sacrificar’, nos arriscar ou dar a vida”. Assim, a pessoa amada é “sacralizada” pelo amor. E quando a lógica do “amor-paixão” invade o espaço privado, se expande e passa a ser o único princípio que rege as pessoas, a sacralização do outro é ampliada na amizade e fraternidade. (2012, p. 16-17)

Este não deixa de ser um raciocínio bonito. Assim como para outros filósofos, para Ferry o amor é a chave que pode ajudar na busca pela “vida boa” (que é a finalidade da filosofia). Porém, para ele, parece que isso já está “dado” pelo casamento por amor.¹⁶² E mais: em certo ponto louva a civilização europeia por

possuir, mais do que nenhuma outra, um projeto de autonomia que visa conceder aos humanos o status de adultos, não os mantendo no status de indivíduos menores, submetidos a uma visão cosmológica, religiosa, ou mesmo a restrições de um humanismo elitista. (2013, p. 56)¹⁶³

mundo que passou pelo processo de desencantamento da razão, o preceito cristão? Tudo de bom que se faz aos outros deve ser imputado apenas ao casamento por amor?

¹⁶² “Hoje, é o amor, até mesmo o amor-paixão, o único a dar fundamento a família, célula de base de uma sociedade para a qual nada é mais sagrado do que esse sentimento cujo prestígio cresce de maneira inversamente proporcional ao declínio de todos os outros ideais” (Ferry, 2013, p. 78). O autor é tão categórico, as frases são tão cheias de generalizações, que soam como uma verdade inquestionável, e isso gera suspeitas.

¹⁶³ Aqui novamente é Maffesoli que traz uma ideia completamente distinta de Ferry. Maffesoli reconhece na pós-modernidade um retorno ao trágico, a organização dos indivíduos em “tribos”, fenômenos que remetem aos transes (como as *raves* e shows de música), aos ritos: “A repetição ritual, a rotina cotidiana são maneiras idênticas de expressar e de viver o retorno do mito e, portanto, de escapar de uma temporalidade muito marcada pela utilidade e linearidade. Em cada um desses casos, há absorção do indivíduo, da história, da funcionalidade, por uma espécie de eternidade vivida no dia a dia. Esta eternidade cotidiana talvez permita compreender o assombroso romantismo das novas gerações, sua indiferença também, frente a um mundo social e econômico cada vez mais hostil, enfim, seus desejos e seus esforços para viver em uma realidade mais global, que não se reduz à realidade comercial que quer impor o filisteísmo moderno” (2003, p. 65). Em suma, se Ferry reconhece na Europa o triunfo do racionalismo, para Maffesoli o que transparece nas novas gerações é o oposto: um retorno ao sentido comunitário, a um certo holismo, e inclusive a valorização do destino e da astrologia.

O primeiro humanismo (surgido no Renascimento) teria iniciado, para Ferry, o processo de autonomia dos indivíduos, e o “segundo humanismo”, baseado no amor, seria uma nova etapa deste processo. Ele concorda com o fim da história de Fukuyama, já que acredita que “a história do universo democrático (...) chegou, sob certo aspecto, ao fim, na medida em que o homem que pretendia ser livre finalmente sentiu-se livre” (2013, p. 56). E algumas linhas adiante critica os saudosistas do passado, que consideram que nossas sociedades estão cada vez mais individualistas, e defende-as afirmando que “nunca a preocupação com o outro foi tão grande quanto hoje” e que “nossas democracias oferecem espaços de liberdade até então inauditos” (Ferry, 2013, p. 86-87). Neste ponto, o raciocínio de Ferry já mostra a que veio, e pode ser considerado similar ao otimismo de Rossi, que cheira a evolucionismo e eurocentrismo (os “espaços de liberdade inauditos” das democracias ocidentais muitas vezes se fazem às custas das ausências de liberdade de outros países).¹⁶⁴ E é Žižek quem explicita que a tese de Fukuyama é mais difundida do que parece:

É fácil rir da noção de fim da história de Fukuyama, mas o *ethos* dominante hoje é “fukuyamiano”: o capitalismo democrático-liberal é aceito como a fórmula da melhor sociedade possível que finalmente se encontrou – só resta torná-lo mais justo, mais tolerante etc. A *única* pergunta verdadeira hoje é: endossamos essa “naturalização” do capitalismo ou o capitalismo global contemporâneo contém antagonismos suficientemente fortes para impedir sua reprodução indefinida? (Žižek, 2011, p. 416)

Ferry se coloca na defensiva contra os críticos do presente e os desafia a provarem que o passado era melhor. A questão não é essa. E ele não dá nome aos bois, não elenca quem seriam os “pessimistas”. A questão está em não se conformar com a situação atual, achando que chegamos à melhor sociedade possível, e que seria preciso fazer apenas alguns ajustes. Žižek por sua vez critica exatamente a esquerda que, apesar de não acreditar no fim da história, acaba agindo como se acreditasse. Ou melhor, não agindo: uma esquerda paralisada, com as armas depostas. E as palavras de Bloch são ainda hoje desconcertantes:

¹⁶⁴ “Não está mais no poder de qualquer Estado ativo, sozinho, ainda que dotado de recursos, fortemente armado, resoluto e inflexível, defender certos valores no plano doméstico e virar as costas aos sonhos e anseios dos que estão fora de suas fronteiras. Mas virar as costas é precisamente aquilo que nós, europeus e americanos, parecemos estar fazendo quando mantemos e multiplicamos nossas riquezas à custa dos pobres lá de fora.” (Bauman, 2013, p. 34)

Coisa feita pela metade se vinga mesmo no mais nobre sonho acalentado pelo burguês. É o sonho antigo, da *paz eterna*, um autêntico alvo utópico maternal. Contudo, os meios para chegar a ela desde sempre foram os mais imprestáveis, o chão sobre o qual a coisa devia prosperar era um campo de sangue não-transformado. Uma sociedade que em si mesma está em pé de guerra, intrinsecamente antagonista, não é capaz de fundar paz eterna. (Bloch, 2006, v. 2, p. 445)

Querer paz no capitalismo, para Bloch, seria impossível, já que é o mesmo que incumbir “o cabrito de cuidar da horta”. (2006, v. 2, p. 447)

A luta por mercados consumidores e luta de concorrência com todos os meios são inatas ao capital. Por isso ele não é capaz de manter a paz eterna. Por isso os imperialismos necessariamente formam o clima explosivo de uma permanente situação pré-bélica, e a própria declaração de guerra (que modernamente também pode não existir) torna-se mero desfecho. (...) As diversas guerras de *Wallstreet* são totais não somente porque decididamente já não acontecem apenas entre exércitos, mas porque escolhem de maneira particularmente heroica ao indefeso como vítima. (...) [A] paz prospera em terreno capitalista como um cordeiro no matadouro. O sonho de paz não é realizável por meios capitalistas, bem como muito menos o amor ao semelhante. (Bloch, 2006, v. 2, p. 446-447)

Uma esquerda que apenas assiste ao que ocorre no mundo, que critica ao longe mas acaba abatida pela “melancolia” (usando o termo de Rancière) dos vencidos, está se desobrigando de lutar pela paz. Sabemos que as tentativas concretas históricas de implantação do marxismo não foram mais pacíficas que o capitalismo. Mas nem por isso o modelo sobrevivente é o melhor. Faz bastante sentido a ponderação de Bloch: um sistema que tem a competição (e a eliminação dos competidores) como base – o que traz a reboque a especulação, a exploração,¹⁶⁵ as desigualdades – pode ser um terreno para a paz? A história também tem provado que não.

Assim, mesmo o otimismo de Ferry acaba sendo infundado se confrontado com alguns dados. Bauman lembra, em um livro publicado em 2011, que se “quarenta anos atrás a renda dos 5% mais ricos da população mundial era trinta

¹⁶⁵ Um filme que oferece subsídios para uma reflexão sobre uma situação bastante dura é *Biutiful* (Alejandro González Iñárritu, 2010). O protagonista, que tem uma vida muito difícil e se esforça para sustentar a família, se mantém através de um negócio escuso: recebe comissão pelo trabalho de africanos e chineses ilegais em Barcelona. Ele não é uma má pessoa, muito pelo contrário, é o exemplo de um pai que está com graves problemas de saúde, tem uma mulher alcoólatra e dois filhos pequenos. Para proteger os imigrantes do frio, ele compra aquecedores que acabam sendo de péssima qualidade e matando todos os chineses (incluindo mulheres e crianças) que dormiam em condições similares a um cárcere. A existência de trabalho escravo ou de exploração de mão de obra barata no mundo é conhecida. O desespero do personagem, ele mesmo uma vítima da injustiça, ao descobrir sobre as mortes, serve de alarme: até quando poderemos fechar os olhos para situações como estas?

vezes maior que a dos 5% mais pobres, quinze anos atrás já era sessenta vezes maior, e em 2002 atingiu o fator de 114” (2013, p. 34). Só que pensar apenas na distribuição da renda não é o suficiente, e ele considera que hoje há uma “globalização da desigualdade”:

Precisamos agora estender o tema da desigualdade para além da área equivocadamente limitada da renda per capita; ela deve se ampliar até a atração fatal e recíproca entre pobreza e vulnerabilidade social, corrupção, acumulação de perigos, assim como humilhação e negação da dignidade; ou seja, até os fatores que moldam as atitudes e a conduta e que são responsáveis pela integração (ou, de modo mais correto, nesse caso, *desintegração*) de grupos, fatores que depressa crescem em volume e importância na era da informação globalizada. (Bauman, 2013, p. 31)

Assim como Morin, Bauman acredita que a solidariedade humana precisa ser redirecionada a um plano mais alto que o Estado-nação. As características desta solidariedade seriam

os sentimentos de pertença mútua e de responsabilidade comum por um futuro comum, ou a disposição de cuidar do bem-estar uns dos outros e de encontrar soluções amigáveis e duradouras para choques de interesses esporadicamente exaltados. (Bauman, 2013, p. 35)

Ele continua o raciocínio defendendo que há a necessidade de definir um “arcabouço institucional para a formação de opiniões e a constituição de desejos”. E se a União Europeia está caminhando nessa direção “de maneira lenta e hesitante”, ao tentar constituir esse arcabouço ainda em uma forma “rudimentar ou embrionária”, tem como obstáculos exatamente os “Estados-nação existentes e sua relutância em partilhar o que tenha restado da soberania que um dia foi plena”. (2013, p. 35)

Sentimos, percebemos, suspeitamos o que precisa ser feito. Mas não sabemos a forma ou o formato que isso acabará assumindo. Podemos estar bem seguros, contudo, de que o formato final não será qualquer um dos que conhecemos. Será (deve ser) diferente de todos aqueles a que nos acostumamos no passado, na era de construção da nação e de autoafirmação dos Estados nacionais. Dificilmente (...) as instituições políticas que se prestem à autoconstituição da comunidade humana de escala global não serão (não poderão ser) “as mesmas, apenas maiores”. (Bauman, 2013, p. 35-36)

A dificuldade em chegar a um formato funcional para as instituições políticas também se dá pela própria descrença na política que se manifesta nos quatro cantos da Terra. O próprio Ferry assume que é complicado hoje em dia

governar qualquer país com autonomia, já que as complexas relações econômicas internacionais falam mais alto. Assim há uma “perda de controle sobre o mundo”. E explica da seguinte forma:

Ora, o motivo dessa impotência evidente não está na negligência, na idiotice, na falta de coragem ou desonestidade de nossos governantes, como a maioria dos observadores aparenta acreditar, mas simplesmente no fato de que as alavancas de comando, assim que são globalizadas, escapam cada dia mais aos Estados-nação. (2012, p. 60)

Ou seja, “o mundo atual no qual vivemos, bem ou mal, funciona sozinho, (...) ele é um mecanismo que ninguém, lamentavelmente, consegue manipular” (Ferry, 2012, p. 66). A solução para ele está na revolução do amor, que levaria à fraternidade e a querer deixar um mundo melhor para as próximas gerações. Mas o modos como isso poderia se concretizar não é apresentado.

Maffesoli traz outro enfoque, outra ideia de como a fraternidade se constrói, pois considera que os “gentis ‘selvagens’ pós-modernos” vivem a importância do entorno, que há um “retorno arcaico do território ao primeiro plano da cena social” (2003, p. 187):

Sentem necessidade do *contexto* para ser o que são, pessoalmente, como portadores de máscaras, ou coletivamente, como tribos, ao mesmo tempo, arraigadas e extáticas. Os territórios em que pisam e que forjam estruturam a realidade. (...)

Eis o interesse do território: permite comungar com o outro. Já não em função de um ideal distante, mas em referência a valores vividos no presente. Ao mesmo tempo, teremos compreendido-o, esses lugares que compartilhamos com outros permitem suavizar a carga trágica, ligada, justamente, ao presenteísmo. (Maffesoli, 2003, p. 187)

Se no passado o vetor da emancipação social foi a história, hoje o território é “o receptáculo de um destino coletivo”. O território que é

a metáfora do cosmos, do *mundus* que é, não esqueçamos, o buraco sem fim da vida. “Buraco” onde somos lançados juntos. “Buraco” que convém, pois, organizar juntos. Daí a *fusão-confusão* que podemos observar a respeito do território, da acentuação espacial.

A bela expressão “ser conjunto” ganha aqui todo seu sentido. Acentua a interação, a reciprocidade, o *mitwelt*.¹⁶⁶ (...) Em uma palavra, o que, de minha parte, tenho chamado há muito tempo de *socialidade*. É o mundo compartilhado, o “mundo com”, que suscita novas formas de generosidade e de solidariedade. (Maffesoli, 2003, p. 188)

¹⁶⁶ “Mundo com” mencionado mais adiante na mesma citação.

E aqui cabe mais apenas uma citação, para que depois as ideias de Maffesoli sejam concatenadas e relacionadas com as possibilidades de instituições políticas “para a comunidade humana”:

Trágico, prazer e solidariedade estão ligados porque sabemos, mediante esse “saber” incorporado, saber animal, saber do ventre, que o que acontece ao outro me ameaça igualmente. (...) O trágico gera identificação. Mais forte que a simples simpatia, vemos nascer, um pouco por todas as partes, formas de *empatia* (*Einfühlung*) que fazem com que vibremos, que riamos, que choremos, gritemos e cantemos juntos. Histeria! Sim, certamente, se não a estigmatizarmos muito rápido, e reconhecermos que se trata, simplesmente, do movimento do homem em sua interidade, incluindo o “ventre”.

Chegando ao reconhecimento do outro, vivo, por meu lado, sobre um território comum; o trágico induzido pela aceitação deste mundo conduz também ao reconhecimento e à aceitação do outro em mim mesmo. O indivíduo moderno, ator da História, é uno, indivisível. A pessoa pós-moderna, confrontada pelo destino, não pode estar limitada ao pequeno eu produzido pela crispação egocêntrica, que foi a marca dos dois ou três séculos que acabam de transcorrer. (Maffesoli, 2003, p. 189)

Portanto, além da diversidade cultural, das diferenças entre os povos, o desafio está em que as próprias comunidades ocidentais são formadas por uma nova geração que tem a noção de território mais arraigada do que a de nação. Por indivíduos que não se veem como o sujeito cartesiano “uno”, mas que exercem uma pluralidade de identidades, que transitam por diversos grupos. Que, quando vão às ruas para exigir seus direitos, parecem desorientados, sem unidade. E que vivem o momento, “o instante eterno”, reagem aos acontecimentos e não planejam o futuro de forma racional. Dessa forma, a própria “solução” precisa ser adaptável às diferentes circunstâncias e reagir ao entorno. Ou seja, uma política que combine com a maneira de ser dos “aventureiros do cotidiano”:

Insistamos nisto, há uma poética da banalidade, poética que encobre uma carga de intensidade. (...) E podemos nos perguntar se os cavaleiros do Graal pós-modernos não são, justamente, os aventureiros do cotidiano, que já não projetam suas esperanças em hipotéticos ideais distantes, mas que se dedicam a viver – no melhor dos casos, de uma maneira qualitativa – o dia a dia como uma forma de intensidade existencial. (Maffesoli, 2003, p. 57)

E é isso o que o cinema aprendeu e está fazendo. O cotidiano, que é um tema recorrente desde o início desta arte, serve como suporte para os filmes que buscam, de alguma forma, um enfoque político. As esperanças não são colocadas em ideais distantes. É a jovem que complica a vida para adotar o menino “problemático” de *O menino da bicicleta*, é o piloto israelense que ajuda Fahed a

cruzar a fronteira e plantar a oliveira na terra de seus ancestrais. Aí estão exemplos de quem age como se não houvesse “judeus ou gregos” mas uma instância maior a ser preservada, a humanidade. São obras de ficção, que não necessariamente irão tocar o público ou modificar sua forma de agir ou pensar, mas que ajudam a pensar no real – e aí está o seu valor e o seu poder.

5 Conclusão

Eu sempre trabalhei com uma coisa linda... chamada esperança. (Henfil)¹⁶⁷

Henfil utilizava o humor para driblar a censura. Além disso também via o riso como forma de resistência, pois, se a ditadura desejava a morte, quem ria demonstrava que estava vivo.¹⁶⁸ O humorista, que pretendia resistir ao regime, precisava trabalhar com a esperança, já que sem ela, sem acreditar na possibilidade de uma saída para a situação, lutar não faria sentido. Nas palavras de Fromm: “a revolução jamais se baseou na desesperança, nem jamais poderá fazê-lo” (1984, p. 22). Ou, para Bloch:

O que importa é aprender a esperar. O ato de esperar não resigna: ele é apaixonado pelo êxito em lugar do fracasso. (2005, v. 1, p. 13)

Nesta dissertação procurei reconhecer a atitude não resignada diante do atual estado das coisas, apesar de isso soar muito genérico. O quadro da pós-modernidade é desenhado por um capitalismo “vitorioso” mas capenga, com crises econômicas, ecológicas, sociais. Mas a esperança é apaixonada pelo êxito. Ela não é dirigida apenas ao que é fácil. Pelo contrário, talvez seja mais necessária na luta pelo que é mais árduo. Quando Bloch falava da importância de aprender a esperar, tinha um objetivo muito claro: a revolução. Via a necessidade de uma esperança apaixonada, que não desistiria perante as dificuldades. Agora não há um alvo certo global. Não há mais um protejo para a humanidade. Mas a injustiça continua presente. Alguns problemas mudaram de roupagem, outros novos surgiram. Se a esperança foi a base das revoluções modernas, continua sendo essencial para as propostas de mudança da contemporaneidade. E parece que estamos aprendendo a esperar de outra forma.

¹⁶⁷ Programa “Arquivo N” sobre Henfil. Disponível em: <http://globoTV.globo.com/globo-news/arquivo-n/v/arquivo-n-resgata-a-historia-e-trajetoria-de-henfil/3144408/>. Acesso em: 22/02/2014.

¹⁶⁸ Idem.

Com o fim das grandes utopias, fica mais difícil reconhecer a movimentação dos que não se conformam com as injustiças e procuram saídas para a situação. Tentei reconhecer os espectros de utopia em alguns filmes contemporâneos, já que a “renúncia ao melhor dos mundos não é, absolutamente, a renúncia a um mundo melhor” (Morin, 1993, p. 26). O cinema acompanha o seu tempo. Na modernidade foi utilizado para louvar o progresso (a ficção científica seria um exemplo disso), para apoiar o projeto nazista, para emancipar o proletariado. Hoje, quando os próprios movimentos políticos parecem fragmentados, sem ideais claros ou propostas grandiosas, certos filmes seguem o mesmo caminho, utilizando pequenas histórias de pessoas comuns para colocar em evidência assuntos considerados importantes. Os cineastas que têm uma preocupação social também podem ser reconhecíveis por outro traço: parecem participar de um eterno jogo com o cinema mais comercial, buscando se distinguir deste através da forma e da estética (assim como as vanguardas fizeram no passado).

Outra característica marcante é a mudança de postura entre os intelectuais, que também se reflete no cinema. Aí o conceito de “mestre ignorante” de Rancière é útil novamente. Se no passado havia a ideia de emancipação, com o “povo” precisando ser “acordado” por aqueles que conheciam a “verdade”, se existia a arte com pretensões didáticas, o quadro mudou. Há uma tendência entre os cineastas do circuito alternativo de deixar espaço para a reflexão do público. O discurso parece unânime e utilizei algumas entrevistas para ilustrá-lo no capítulo “Pequenas mudanças ao alcance da mão”: o filme é um suporte apenas, e apresenta um tema que merece ser pensado, que é considerado relevante. O que sairá disso não se sabe. E aí questões relacionadas à intolerância, à injustiça, à busca por algum tipo de paz vão surgindo.

Uma das hipóteses levantadas na introdução era a de que o cinema “dominante” não seria propenso a suscitar mudanças mas, pelo contrário, serviria para reforçar certas ideias para a manutenção do *status quo*. Por um lado, há uma resistência de cineastas independentes em “migrar” para Hollywood, e isso é assumido por alguns deles em entrevistas (Cardullo, 2011). A ausência de autonomia, as regras dos grandes estúdios que têm o lucro como objetivo principal, no mínimo não combinam com uma postura ideológica. O próprio Eran Riklis assume que seu filme mais difícil foi *Zaytoun*, exatamente por causa das imposições dos produtores. Os entraves passam pela escolha dos “astros”, pela

estrutura narrativa, pela procura de sucesso de bilheteria através de fórmulas comprovadamente eficazes. Isso não quer dizer que na prática os filmes mais alternativos levarão a uma ação política nem que tudo o que é feito comercialmente carece de qualquer chance de gerar alguma reflexão. Mas uma indústria que procura ser eficiente, voltada para o lucro, inserida em uma sociedade capitalista, que depende de patrocínios, é um terreno bem atípico para qualquer sonho de mudança.

Para não cometer uma injustiça, portanto, vale lembrar que Hollywood produziu, por exemplo, filmes de guerra que mostraram como no Vietnã nem sempre os soldados americanos agiam como os “mocinhos”. Por mais que seja um assunto em si com potencialidade para se tornar um sucesso comercial, já que há uma parcela da sociedade que prega o pacifismo (isso desde a década de 1960 e talvez com mais força após o retorno dos soldados ao lar com sintomas de estresse pós-traumático nos Estados Unidos), o fato de trazer lucro não tira o mérito de filmes que desmistificam a guerra ou diluem o maniqueísmo simplista de perceber o “outro” como um inimigo sanguinário e “nós” como os justos combatentes. Até porque, também como vários cineastas do circuito alternativo assumem, os filmes precisam ser vistos e, para tal, precisam se pagar. Já se foi o tempo em que alguém como Tarkovski poderia dizer que não se preocupava com a satisfação do público (1998, p. 225).

Feita essa ressalva, vale retomar a citação de Carrière, também utilizada na introdução:

Como os filmes nos moldaram, e continuam diariamente a nos moldar, realmente não sabemos. Embora, sem dúvida, devamos nos fazer essa pergunta e não a ignorar, mesmo que a resposta esteja perdida em algum lugar na escuridão dentro de nós. Como qualquer experiência do mundo, o cinema nos faz ficar cara a cara com nós mesmos. Pensávamos que ele ficava fora de nós, mas, na realidade, ele se gruda a nós como pele. Supúnhamos que o cinema era mera diversão, mas ele é parte do que vestimos, de como nos comportamos, de nossas ideias, nossos desejos, nossos terrores. (Carrière, 2006, p. 195)

Como produto cultural, o cinema não é mera diversão. Tomando os filmes de guerra como exemplo, já que tratam de uma situação extrema de conflito entre povos, estes podem ser vistos como simples histórias de ação, com muitas bombas e explosões, e a vitória dos heróis nacionais. Mas o mesmo discurso está nos jornais, que pintam os inimigos como fanáticos terroristas. E está nas mesas de

bar, nos escritórios, em discussões entre amigos. Não é a “indústria cultural” fazendo lavagem cerebral na população. Mas é a repetição de um discurso que apenas retroalimenta a animosidade. E aí está a diferença entre a pura ação dos “Rambos” e a delicadeza de filmes como os de Eran Riklis. Parece absurdo, mas é necessário lembrar que “do outro lado” eles também são humanos,¹⁶⁹ que há famílias sendo despedaçadas, inocentes sendo colocados em situações deploráveis. E que os próprios “terroristas” talvez tenham suas razões.

O cinema mostra quem somos mas também nos molda, “gruda a nós como pele”. Mesmo não querendo entrar em um assunto espinhoso, é paradoxal que coexistam duas noções aparentemente antagônicas: de um lado, a ideia de que filmes violentos ou com conotação sexual não causam impacto no público; de outro, a crença de publicitários e marqueteiros de que, se a famosa do momento aparecer em um filme vestida de certa forma, irá criar uma nova tendência a ser copiada pelas multidões.¹⁷⁰ Ou seja, se o mercado já comprovou há muito tempo que o cinema é capaz de influenciar hábitos e costumes, de apresentar modelos de beleza e comportamento, é porque os filmes “nos moldam”. Como, exatamente, “não sabemos”. E como o cinema ajuda a que fiquemos “cara a cara com nós mesmos”, é interessante seguir os passos que Morin empreendeu ao escrever sobre este tema, e isso foi tentado de certa forma ao longo desta pesquisa:

Claro que eu estava inspirado pela ideia, já então complexa e recursiva, de compreender a sociedade com a ajuda do cinema, enquanto compreendia o cinema com a ajuda da sociedade. (Morin, 2005, p. 220, tradução minha)¹⁷¹

¹⁶⁹ “(...) ficamos sabendo de prisioneiros encarcerados durante anos, sem acusação, em lugares como Guantánamo, Abu Ghraib e talvez dezenas de outros lugares que se mantêm secretos e, por isso mesmo, são ainda mais sinistros e menos humanos; o que ficamos sabendo causou murmúrios de protesto ocasionais, mas quase nunca um clamor público, muito menos uma reação efetiva. Nós, a ‘maioria democrática’, nos consolamos com o fato de que todas essas violações dos direitos humanos são dirigidas a ‘eles’, não a ‘nós’ – a tipos diferentes de seres humanos (‘Cá entre nós, será que são mesmo humanos?’) –, de que esses ultrajes não nos afetam, nós, as pessoas decentes.” (Bauman, 2013, p. 30)

¹⁷⁰ Não quero dizer que filmes violentos necessariamente gerem violência. São mais um reflexo de uma cultura que consome filmes, noticiários violentos. Mas isentar os meios de comunicação de qualquer influência na sociedade é um contrassenso.

¹⁷¹ “Of course, I was inspired by the idea, already complex and recursive, of understanding society with the help of the cinema while understanding the cinema with the help of society.”

No prefácio da edição de 1978 de *Le cinéma ou l’homme imaginaire* (*O cinema ou o homem imaginário*, título em Portugal), Morin explica que esse livro, de cunho antropológico, seria o primeiro de uma obra sobre cinema em dois volumes. O autor pretendia escrever um segundo, com enfoque histórico-sociológico, que jamais foi terminado. Ele percebeu que não é possível dissociar o cinema de uma indústria cultural ligada a uma tecnologia comunicacional distinta (a mídia de

E aí está a chave: os filmes são feitos em uma realidade social e para serem assistidos por membros da sociedade. Berger e Luckman não se detêm muito no papel das artes na construção social da realidade, mas as colocam em um local de destaque, juntamente com a religiões, a filosofia e a ciência, todos eles sendo “sistemas de símbolos” construídos pela linguagem.¹⁷² Ou seja, a arte contribui na construção do universo simbólico das diversas culturas. O cinema dá pistas sobre ideologias, costumes, crenças, desejos, temores, anseios encontrados para a sociedade.

Na verdade, o cinema é uma multidão de coisas. É o lugar material onde vamos nos divertir com o espetáculo de sombras, na expectativa de que essas sombras nos tragam uma emoção mais secreta do que aquela expressada pela condescendente palavra “diversão”. (...) O cinema é também um aparelho ideológico produtor de imagens que circulam na sociedade e nas quais esta reconhece o presente de seus tipos, o passado de sua lenda ou os futuros que imagina para si. É ainda o conceito de uma arte, isto é, de uma linha divisória problemática que distingue, dentre as produções do *savoir-faire* de uma indústria, aquelas que merecem ser habitantes do grande reino artístico. Mas o cinema é também uma utopia: aquela escrita do movimento que foi celebrada na década de 1920 como a grande sinfonia universal,¹⁷³ a manifestação exemplar de uma energia que anima ao mesmo tempo a arte, o trabalho e a coletividade. (Rancière, 2012a, p. 14)

O enfoque de Rancière é interessante. Ele lembra que o cinema é o local da diversão, é uma arte, mas vai muito além disso: também ajuda na construção do imaginário da sociedade (o que não é um privilégio seu, mas compartilhado com as outras artes), é um aparelho ideológico. Assim o autor se coloca em uma posição distinta dos que separam arte cinematográfica de indústria do entretenimento e de propaganda, ou dos que consideram o filme isoladamente com seus fotogramas, planos e movimentos de câmera. Para ele, “talvez esse rigor

massa) que produz cultura de massa. Assim, Morin decidiu ampliar o projeto e escrever *L'esprit du temps* (*O espírito do tempo*). (Morin, 2005, p. 225)

¹⁷² “A linguagem constrói (...) imensos edifícios de representação simbólica que parecem elevar-se sobre a realidade da vida cotidiana como gigantescas presenças de um outro mundo. A religião, a filosofia, a arte e a ciência são os sistemas de símbolos historicamente mais importantes deste gênero. A simples menção destes temas já representa dizer que, apesar do máximo desprendimento da experiência cotidiana que a construção desses sistemas requer, podem ter na verdade grande importância para a realidade da vida cotidiana. A linguagem é capaz não somente de construir símbolos altamente abstraídos da experiência diária mas também de ‘fazer retornar’ estes símbolos, apresentando-os como elementos objetivamente reais na vida cotidiana. Desta maneira, o simbolismo e a linguagem simbólica tornam-se componentes essenciais da realidade da vida cotidiana e da apreensão pelo senso comum desta realidade. Vivo em um mundo de sinais e símbolos todos os dias.” (Berger; Luckmann, 1985, p. 61)

¹⁷³ Rancière se refere aos primórdios das teorias sobre o cinema: “A ‘teoria’ do cinema foi primeiro sua utopia, a ideia de uma escrita do movimento, adequada a uma nova era na qual a reorganização racional do mundo sensível coincidiria com o próprio movimento das energias desse mundo”. (2012a, p. 19)

traduza uma visão estreita”, já que “limitar-se à arte é esquecer que a própria arte só existe como fronteira instável que precisa, para existir, ser constantemente atravessada”. (Rancière, 2012a, p. 15)

Limitar-se aos planos e procedimentos que compõem um filme é esquecer que o cinema é arte contanto que seja um mundo, que aqueles planos e efeitos que se esvaem no instante da projeção precisam ser prolongados, transformados pela lembrança e pela palavra que tornam o cinema um mundo compartilhado bem além da realidade material de suas projeções. (Rancière, 2012a, p. 15)

O mundo construído que é captado pelo público durante a projeção de um filme não se limita à sala escura. Rancière menciona a lembrança posterior, e como o filme de alguma forma se mantém tanto na memória quanto nas conversas entre os espectadores. Este mesmo mundo construído tem uma forte ligação com o mundo “real”. Morin inclusive defende que a antropologia do cinema ajuda a conhecer o coração da atualidade histórica, ou seja, leva a compreender o presente. O cinema funcionaria, para ele, como um espelho antropológico. A citação é longa mas ajuda a seguir o encadeamento de ideias:

Pelo fato de ser um espelho antropológico, o cinema reflete necessariamente realidades práticas e realidades imaginárias, ou seja, também as necessidades, as comunicações e os problemas da individualidade humana de seu século. (...)

A antropologia do imaginário nos leva, então, ao coração dos problemas contemporâneos. Mas precisamos lembrar que foi aí que ela começou. O cinema é um espelho – a tela –, mas ao mesmo tempo é uma *máquina*, um aparelho para filmar e projetar. (...)

(...) O cinema não se contenta em fornecer ao olho biológico um prolongamento mecânico que permita ver mais claramente e mais longe; ele não cumpre apenas o papel de uma máquina que põe as operações intelectuais em movimento. É a máquina-mãe, geradora do imaginário, e, reciprocamente, o imaginário é determinado pela máquina. Esta se instalou no coração da estética que acreditávamos ser reservada para criações artesanais individuais: a divisão do trabalho, a racionalização, e a padronização comandam a produção dos filmes. A própria palavra *produção* substituiu a criação.

Essa máquina, dedicada não à fabricação de bens materiais mas à satisfação de necessidades imaginárias, criou a indústria dos sonhos. (Morin, 2005, p. 212-213, tradução minha)¹⁷⁴

¹⁷⁴ “It is in fact because it is an anthropological mirror that the cinema necessarily reflects practical and imaginary realities, that is, also, the needs, communications, and problems of the human individuality of its century. (...)”

The anthropology of the imaginary, then, leads us to the heart of contemporary problems. But let us remember that that is where it started. The cinema is a mirror – the screen – but it is at the same time a machine, a device for filming and projection. (...)

(...) The cinema is not content with providing the biological eye with a mechanical extension that allows it to see more clearly and further; it does not only play the role of a machine to set intellectual operations in motion. It is the mother-machine to set intellectual operations in motion.

O cinema como espelho, participando da geração do imaginário, é uma noção que ajuda a compreender tanto o cinema mais comercial, que forneceria um espelho da sociedade de consumo enquanto tal, quanto o mais questionador, que seria um reflexo de uma forma de pensar dissidente. No primeiro caso, o cinema funciona para “alimentar” um imaginário hegemônico, é mais uma peça na engrenagem da manutenção das ideias vigentes, os filmes são vistos como mercadorias.

A indústria cinematográfica é uma indústria típica, a mercadoria que é o filme, é uma típica mercadoria do mercado mundial. Sua linguagem universal e sua arte universal são os produtos de uma gestação e difusão universal. Essas universalidades múltiplas convergem em uma contradição fundamental entre as necessidades das massas e as necessidades da indústria capitalista. Essa contradição está no centro do conteúdo dos filmes. Mas o resultado disso é que retorna ao próprio coração da antropologia genética, já que esta última estuda o homem que se realiza e se transforma na sociedade, homem que é sociedade e história. (2005, p. 214, tradução minha)¹⁷⁵

Morin se propõe a fazer um estudo de antropologia genética,¹⁷⁶ ou seja, busca ter uma visão geral em que relaciona antropologia, história e sociologia. Enquanto o cinema mais comercial age na tensão entre o que “as massas” pretendem consumir como entretenimento e as necessidades da indústria cinematográfica, o cinema com feições políticas tenta traçar seu próprio caminho. Como procurei demonstrar ao recuar até as vanguardas ou ao cinema engajado a partir dos anos 1960, a sétima arte ajuda a compreender o pensamento utópico. Aí fica manifesto outro tipo de imaginário, diferente do “dominante”. Também é uma

It is the mother-machine, genetrix of the imaginary, and, reciprocally, the imaginary determined by the machine. The latter has installed itself at the heart of the aesthetic that we thought reserved for individual artisanal creations: the division of labor, rationalization, and standardization command the production of films. This very word production has replaced that of creation.

This machine, dedicated not to the fabrication of material goods but to the satisfaction of imaginary needs, has created a dream industry.”

¹⁷⁵ “The cinema industry is a typical industry, the merchandise that is film is typical merchandise of the world market. Its universal language and its universal art are the products of a universal gestation and diffusion. These multiple universalities converge on a fundamental contradiction between the needs of the masses and the needs of capitalist industry. This contradiction is at the heart of the content of films. But the result of this is that it returns us to the very heart of genetic anthropology, since the latter studies man, who realizes and transforms himself in society, man that is society and history.”

¹⁷⁶ O termo “antropologia genética” é empregado por Morin em uma obra anterior, na qual considera a importância de não perder de vista que o ser humano é, antes de mais nada, um ser biológico e que, portanto, natureza e cultura devem ser levados em conta nos estudos antropológicos (2007, p. 7-15). O que interessa aqui é a ideia mais geral, de uma antropologia com enfoque amplo, histórico-estrutural. Ou seja, que considera as mudanças ao longo do tempo e em função dos acontecimentos e rupturas. Morin estuda tanto o cinema quanto a sociedade utilizando este enfoque.

forma de ilustrar contextos históricos e reconhecer ideologias. A utopia aplicada ao cinema esteve na crença de que ele seria “capaz de suprimir os afastamentos entre arte, vida e política” (Rancière, 2012a, p. 23).¹⁷⁷ Esperava-se que ele suscitasse a consciência e levasse à mobilização: “projeta-se no cinema a obscuridade da relação que se pressupõe entre a clareza da visão e a energia da ação” (Rancière, 2012a, p. 23). Certos cineastas dessa época inclusive chegaram a deixar de lado o caráter de entretenimento dos filmes ao buscarem inovações estéticas e abordagens de difícil compreensão para o público em geral.

Hoje em dia a relação entre “visão e ação” é assumida como obscura. Há a consciência das “contradições que são próprias às expectativas da arte crítica” (Rancière, 2012a, p. 23): conhecer uma realidade não leva a querer mudá-la necessariamente. O entretenimento como característica essencial aos filmes volta a ser um elemento valorizado, assim como a utilização de uma linguagem acessível. Muitas vezes o ritmo da montagem, mais lento, com momentos de “tempos mortos” (longas tomadas de caminhadas, de personagens não fazendo nada de aparentemente relevante, como escovando os dentes ou esperando um ônibus) é um recurso utilizado pelos cineastas “alternativos” para diferenciar sua obra dos filmes mais comerciais, estes últimos invariavelmente com montagem frenética em ritmo de videoclipe. Mas o essencial, que tentei reconhecer nos filmes, vai além dos recursos estéticos e narrativos e se apoia no conceito de autenticidade de Bloch. Aqui estou lendo Bloch com a cabeça do século XXI, sem imaginar que haja um futuro definido ao qual a humanidade deve chegar. Aliás, a questão nem está necessariamente posta no futuro.

Para Bloch, o futuro inautêntico é uma continuidade do presente, é um futuro em que a revolução não se realiza, em que a humanidade não chega à plenitude, em que nada muda de essencial na sociedade. Hoje a revolução é um objetivo enfraquecido, o futuro é incerto, mas nem por isso os sonhos precisam, necessariamente, ser acanhados. A autenticidade estaria em buscar alguma forma de mudar as situações de injustiça. Eran Riklis, por exemplo, acredita na

¹⁷⁷ “O cinema de Dziga Vertov apresenta o exemplo completo de uma ideia do cinema como comunismo real, identificado com o próprio movimento da ligação entre todos os movimentos. Esse comunismo cinematográfico que recusa tanto a arte das histórias quanto a política dos estrategistas só podia desencorajar os especialistas de uma e de outra. Mas ele permanece como o desvio radical que permite pensar a tensão não resolvida entre cinema e política. Passado o tempo da fé na linguagem nova da vida nova, a política do cinema viu-se aprisionada nas contradições que são próprias às expectativas da arte crítica.” (Rancière, 2012a, p. 23)

possibilidade de paz entre Israel e a Palestina (é um “apaixonado pelo êxito no lugar do fracasso”). Considera que faz a sua parte ao trabalhar junto com palestinos na tentativa de mostrar uma situação que os noticiários não divulgam. De certa forma, esta é uma utopia, já que os fatos fazem com que uma solução nesta parte do planeta pareça bastante improvável. Mas, novamente, como podemos nos considerar “humanos” se não tentarmos “reverter todas as condições em que o ser humano é um ser humilhado, escravizado, abandonado, desprezível” (Bloch, 2006, v. 1, p. 441)? E a resposta parece estar não em procurar de uma hora para outra “reverter todas as condições” (nem em um planejamento para um futuro que jamais chegará, como ocorreu na modernidade) mas em ir aos poucos, começando pelo que pode ser feito agora. Aqui a ideia de Morin de resgate da noção de humanidade, aprofundada no capítulo anterior, cabe como uma luva. Em *Zaytoun*, um piloto israelense ajuda um menino a plantar a oliveira na terra de seus antepassados. Não há uma força-tarefa especializada que entra no campo de refugiados palestinos para salvar a comunidade, não há um acordo de paz entre as partes para solucionar o conflito. O que interessa é a ação de um indivíduo, o piloto, que ajuda um “inimigo”, o menino. A ligação entre o israelense e o palestino vai se dando através das conversas corriqueiras, em que descobrem que ambos perderam os pais por causa da guerra e, enquanto dividem o último chiclete, falam sobre futebol.

Maffesoli percebe que as conversas corriqueiras nos “locais de socialidade”, seriam o cimento social de uma “comunicação ‘localista’, empática, determinada por um ambiente emocional ou afetual”. Ou seja, uma “conversa fiada” bastante diferente de uma comunicação com “conteúdo teórico ou informacional, como é norma para a tradição ocidental”. (2003, p. 101)

A História, própria da modernidade, dá lugar às pequenas histórias pós-modernas. Essas “pequenas histórias” que compartilhamos com os outros constituíam o cimento social dos serões de antanho, e que voltamos a encontrar na base da socialidade contemporânea. (Maffesoli, 2003, p. 100-101)

O mesmo se dá no cinema e nas pequenas histórias dos filmes, assim como “os serões de antanho”, não são simples entretenimento. Berger e Luckmann privilegiam o cotidiano como o lugar por primazia da construção social da realidade. Para os autores:

O veículo mais importante da conservação da realidade é a conversa. Pode-se considerar a vida cotidiana do indivíduo em termos do funcionamento de um aparelho de conversa, que continuamente mantém, modifica e reconstrói sua realidade subjetiva. (1985, p. 202)

É importante ressaltar que os autores se referem neste trecho à confirmação da realidade. Ou seja, à manutenção de algo que está institucionalizado socialmente. As conversas, para eles, muitas vezes não definem “a natureza do mundo”, mas ocorrem “tendo por pano de fundo um mundo que é tacitamente aceito como verdadeiro”. Complementando, é uma “conversa que *pode se dar ao luxo de ser casual* justamente porque se refere a rotinas de um mundo julgado verdadeiro”. Porém a “perda da casualidade assinala uma quebra nas rotinas e, ao menos potencialmente, uma ameaça para a realidade considerada verdadeira”. (Berger; Luckmann, 1985, p. 202-203)

Assim como o cotidiano é o terreno por excelência da manutenção das “verdades sociais”, também é o local onde estas podem ser questionadas. Quando um filme mostra a situação absurda de uma noiva – que é como todas as outras, com seu vestido branco, vai ao cabeleireiro e ao maquiador, tem a família toda empenhada em preparar o banquete – que não possui uma nacionalidade definida e portanto só encontrará o futuro marido na fronteira, como ocorre em *A noiva síria*, as “verdades” conhecidas podem ser abaladas. Talvez esteja aí o trunfo do cinema que busca outras formas de chegar ao público e propor temas de reflexão utilizando o cotidiano como base.

Se os conflitos e as desigualdades mundiais são uma fonte de preocupação, algo que surgiu como uma ideia comum entre os intelectuais estudados foi a “revolução do amor”. O termo é de Ferry, que reconhece no Ocidente uma nascente preocupação com o “outro” como um desdobramento do amor do núcleo familiar. Considero o seu enfoque problemático, mas Ferry não deixa de ser uma voz a mais no coro de outros filósofos que, a meu ver, possuem explicações mais convincentes (ou fundamentadas) para o clamor pela fraternidade internacional. Com a globalização e as relações econômicas de dependência, além da consciência da finitude dos recursos naturais do planeta, não faz sentido que as nações se vejam como fortalezas isoladas e protegidas. Não há como salvar apenas a própria pele em um cenário assim. Mas além dessa perspectiva um tanto

egoísta, existe a preocupação com aqueles que se encontram à margem, sofrendo algum tipo de opressão.

Spivak defende que as humanidades¹⁷⁸ são essenciais para que se possa ir além dos próprios interesses e “fazer o bem aos outros”. Em sua análise, a autora as divide em dois grupos e considera que a função primordial destas é o ensino. Um é o campo da filosofia (onde coloca também a religião e a história), que ensina como filosofar e, assim, como fazer perguntas sobre o conhecimento, a existência, o sentido das coisas, a vida, a morte. O outro é o da literatura (onde inclui a antropologia), que ensina a ler e abarca a oratória, o hipertexto e os filmes. Spivak valoriza as atividades que exercitam a imaginação (tanto a imaginação que filosofa quanto a que lê). Sua definição de imaginação é simples: a habilidade de pensar em algo ausente. (2007, p. 103-106)

A oscilação entre imaginação e interesses pessoais é o maior impasse em nossas vidas, individualmente e coletivamente. Em inglês, seu nome é ética. As teorias da ética (parte da filosofia) que nos dizem que devemos levar os fatos em consideração e fazer uma escolha racional oscilam mais para o lado dos interesses pessoais. Aquelas que dizem que somos definidos e determinados pelos outros oscilam mais para o lado da imaginação. Na medida em que as humanidades estão ficando menos relevantes em nosso sistema educacional, esse segundo movimento está sendo cada vez menos compreendido. (Spivak, 2007, p. 105, tradução minha)¹⁷⁹

Assim, a função primordial das humanidades é treinar a mente para que ela possa entrar em “espaços ausentes”, para que possa ir além dos interesses pessoais, com o uso da imaginação (Spivak, 2007, p. 106). Ao incluir os filmes no campo da literatura, Spivak valoriza sua função no treinamento da imaginação. No fundo, quando se propõe a convidar os espectadores a conhecerem uma realidade diferente, o cineasta quer que estes passem a pensar de outra forma, que usem a imaginação. Aqui posso estar fazendo um desvio, mas acredito que seja importante a visão de uma indiana, preocupada com a educação tanto dos

¹⁷⁸ Optei por traduzir *humanities* por humanidades, e não por ciências humanas, já que em outros textos Spivak utiliza *human sciences* quando se refere ao campo científico. Neste contexto a autora se refere a algo mais amplo: a um ensino que deveria ser oferecido a todos (ensinar a pensar e a exercitar a imaginação). Spivak considera válido legitimar as humanidades tornando-as científicas, como foi feito pelo estruturalismo, por exemplo, mas o campo vai além disso. (2003, p. 101)

¹⁷⁹ “The swing between imagination and self-interest is the biggest double bind in our lives, individually and collectively. In English, its name is ethics. Theories of ethics (part of philosophy) that tell us we must take the facts into consideration and make a rational choice swing more toward self-interest. Those that say we are defined and determined by others swing more toward the imagination. As the humanities are becoming less and less relevant in our educational systems, that second swing can be understood less and less.”

subalternos¹⁸⁰ quanto dos que detêm o poder. Tanto Ferry¹⁸¹ quanto Rossi mencionam um sentimento de culpa europeu, que consideram que precisa ser deixado de lado. Veem a colonização como algo do passado, e mostram uma certa cegueira frente as desigualdades do presente, como se não fossem mais algo ligado ao “Ocidente desenvolvido”. Como foi mencionado no capítulo anterior, Ferry faz uma crítica aos desconstrucionistas porque estes valorizam a diferença. Spivak está neste grupo da desconstrução e considera que a globalização e as humanidades estão sempre em contradição – e que aí reside a força destas últimas (2007, p. 110). Enquanto a globalização traz uma noção de homogeneização, uniformização (que na prática é inexistente; na verdade o que ocorre é uma mistura de pessoas de diversos países e culturas), a diversidade linguística, por exemplo, pode suplementá-la (Spivak, 2007, p. 110). Ou seja, as humanidades servem para enriquecer, expandir os horizontes (este também é o sentido do título de uma palestra sua: “globalizar a globalização”).¹⁸²

Aqui também parece reverberar o conceito de Morin de resgate da humanidade. As humanidades servem como resposta ao movimento de “des-humanização” perpetuado pelo capitalismo industrial (Spivak, 2013, p. [?]).

(...) as humanidades podem treinar para um mundo melhor. Elas precisam de tempo e paciência. Não são competitivas. As instituições educacionais devem

¹⁸⁰ O termo não se refere a todo e qualquer sujeito marginalizado, mas às “camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”. (Spivak, 2010, p. 13-14)

¹⁸¹ Apenas um exemplo que demonstra a diferença de enfoque entre Spivak e Ferry em um assunto concreto. Ferry vê a proliferação de ONGs pelo mundo como um indicativo de preocupação com “o outro”. Spivak, que percebe certos jogos de interesse, se diz a favor da ajuda humanitária, da construção de escolas em países periféricos, por exemplo. Mas questiona o fato de a campanha contra o trabalho infantil em Bangladesh ter sido empreendida em um momento em que a competição com a mão de obra barata estava gerando problemas para o Ocidente. E, por conhecer a realidade cultural, afirma que o sistema educacional implantado é ineficiente. Ou seja, há uma intervenção para acabar com uma situação concreta mas não há o acompanhamento para que de fato a condição de vida das pessoas mude para melhor. Em uma conferência ela se aprofunda no seguinte questionamento: “por que é ruim que crianças trabalhem mas é bom que elas sejam investidoras?” Spivak vê no incentivo a que crianças dos Estados Unidos entrem cedo no mercado financeiro e na campanha pelo fim do trabalho infantil em países periféricos a repetição de um modelo de exploração, que treina as novas gerações do Ocidente a lucrar sem esforço, apenas com a especulação, e ainda tira o conhecimento prático do trabalho dos subalternos. A autora é contra o trabalho infantil mas traz à tona uma realidade perversa de soluções pela metade, que são positivas na aparência mas mantêm a desigualdade. (1999, p. 414-421; “Globalizing globalization”, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=gSe555TYIts>, acesso em: 4/10/2013)

¹⁸² Spivak afirma que, enquanto acreditarmos que o “pensamento global” virá quando o resto do mundo aprender inglês, o resto do mundo continuará acreditando que o “pensamento global” é norte-americano, e terá restrições aos Estados Unidos em diversos graus (2007, p. 109). A autora fala dos Estados Unidos mas o “pensamento global” pode ser expandido como o do Ocidente.

protegê-las. A política precisa agir com certa rapidez, a globalização precisa buscar uniformidade e produzir um pastiche cultural interessante. Mas, para educar na direção de um mundo justo, o trabalho das humanidades (de preparar as mentes para lidar com mudanças materiais democraticamente) precisa avançar em sua própria velocidade. (Spivak, 2007, p. 109, tradução minha)¹⁸³

Para que este desvio por parte das ideias de Spivak faça sentido em um momento de conclusão, a própria forma de se expressar dessa intelectual, em função do público, irá ajudar. Seus livros são escritos em inglês porque são direcionados não para “os subalternos”, mas exatamente para aqueles que devem criar espaço para que eles possam “falar”, ou melhor, para que possam ser ouvidos. Ao ser criticada por não escrever em bengali, sua resposta foi direta: também escreve neste idioma para uma elite cultural, mas as questões são diferentes, dependem da realidade do público leitor. Seu trabalho com os subalternos não é o de escrever para eles, mas está em treinar os professores que lidam diretamente com eles. Aí estão diversos níveis de atuação: entre os intelectuais “internacionais”, os intelectuais locais, os professores, os subalternos. (Spivak, 2013, p. [?])

Os autores utilizados nesta dissertação, por mais que possam tentar escrever textos acessíveis, têm seu público limitado. Talvez uma experiência possa ajudar a deixar a questão mais clara: cada vez que alguém perguntava sobre a minha pesquisa, parecia haver um abismo entre as teorias e meu interlocutor. A situação era completamente diferente se a outra pessoa participava de alguma forma do meio acadêmico, aí os nomes dos teóricos eram reconhecidos e tudo parecia fazer sentido. Porém, ao trazer as questões levantadas pelos filmes analisados, invariavelmente o primeiro grupo acabava se identificando e reconhecendo como válidas certas proposições. Desde o princípio sabia que não faria uma pesquisa de recepção, portanto não tenho dados concretos, mas essa percepção não deixa de ter algo de senso comum. A distância entre as teorias e a prática do cotidiano não é uma novidade. Por isso, quando certas ideias são “traduzidas” para narrativas acessíveis, aí está uma ponte que pode trazer as questões filosóficas para o público em geral.

¹⁸³ “(...) the humanities can train for a better world. They take time and patience. They are not competitive. Educational institutions must protect them. Policy must move with a certain dispatch, globalization must seek uniformity and produce interesting cultural pastiche, but, in order to educate toward a just world, the work of the humanities – preparing minds to deal with material change democratically – must proceed at its own speed.”

Muitos dos teóricos citados trazem a questão do “outro” como algo central para a construção de um mundo mais justo. Spivak vai ao extremo, lembrando do “outro” colonizado, que não tem voz na sociedade. Filmes como *Paradise now* ou os de Eran Riklis podem não ser ainda o espaço em que o subalterno é ouvido. Um roteirista palestino não é necessariamente um subalterno, mas tem a possibilidade de contar uma história a partir de “dentro”, no mínimo dando a conhecer os problemas dos “reais” subalternos. O cinema tem a característica de “linguagem universal” e, através da identificação (e da imaginação), faz com que o espectador possa se colocar na situação do outro:

Apesar da dispersão prodigiosa do *Homo sapiens* no planeta pelos últimos 50 a 100 mil anos – uma dispersão por meio da qual a cor da pele, a forma do nariz, ritos, mitos e experiências das pessoas tinham se diversificado ao extremo – ainda restou esta unidade fundamental do sorriso e das lágrimas. Este filme me fez *viver* subjetivamente esta constatação objetiva. Eu senti profundamente em mim mesmo, em termos de parentesco, que eu era uma parte desses outros seres humanos, em outros aspectos tão estranhos; e, para expressar meu sentimento, deixe-me dizer esta palavra quase obscena – amor. (Morin, 2005a, p. xxxix, tradução minha)¹⁸⁴

Morin quase pede desculpas por utilizar a palavra amor para se referir a outros seres humanos, culturalmente tão distantes, mas que se fizeram próximos através do cinema. Nesta dissertação, a volta dada foi grande. Mas o que há de comum nos filmes analisados é que o cotidiano serve como uma cola que iguala a todos na ampla categoria de humanidade. Isso partindo da situação mais extrema, de *Paradise now*, que apresenta o “outro” mais hostil e imprevisível, o temido homem-bomba. Depois passando por filmes como os de Eran Riklis, que mostram a situação de refugiados. Não houve espaço para isso, mas há uma série de filmes sobre os imigrantes (um “outro” muitas vezes hostilizado na Europa e nos Estados Unidos). E, em um círculo mais próximo, as minorias, os vizinhos, os que cruzam o nosso caminho, como é o caso de *O menino da bicicleta*.

Esses filmes não são grandes sucessos de bilheteria, mas também não são enormes fracassos. São tentativas que parecem afinadas com as ideias que reconheci nos intelectuais que estão pensando em como o mundo pode vir a ser

¹⁸⁴ “Despite the prodigious dispersion of *Homo sapiens* on the planet for the last fifty to a hundred thousand years, a dispersion through which the color of people’s skin, the form of the nose, rites, myths, and experiences had diversified to the extreme, still, there remained this fundamental unity of the smile, and of tears. This film made me *live* subjectively this objective finding. I felt profoundly in myself, in terms of kinship, that I was a part of these other humans in other respects so strange; and, to express my feeling, let me say this almost obscene word – love.”

um local mais justo, em como a humanidade pode sobreviver apesar de tantas ameaças (seja das forças da natureza, seja as suscitadas por nós mesmos). Diante da realidade dos fatos, não poderia ser de outra forma, já que nisso Bloch se mantém atualíssimo: “a falta de esperança é, ela mesma, tanto em termos temporais quanto em conteúdo, o mais intolerável, o absolutamente insuportável para as necessidades humanas” (Bloch, 2005, v. 1, p. 15).

As humanidades defendidas por Spivak congregam tanto a filosofia quanto o cinema. Neste amplo campo que ensina a pensar, que instiga a imaginação, é possível reconhecer uma esperança não resignada. A mudança crucial da forma de pensar da modernidade para a dos dias de hoje é sintetizada com clareza por Morin: “A esperança funda-se em possibilidades humanas inexploradas e aposta no improvável. Não é mais apocalíptica na luta final. É esperança corajosa na luta inicial” (1993, p. 34).

Em suma, não há a utopia de que chegaremos a um equilíbrio completo, a um momento em que todos os problemas serão solucionados. Mas nem por isso os indivíduos devem ficar de braços cruzados diante de situações de injustiça. A esperança está em empreender diversas lutas iniciais, pequenas, mas apostando no improvável (Morin dá exemplos de acontecimentos improváveis como a derrocada de Hitler ou de Stálin).

A não realização dos planos da modernidade foi um baque para a humanidade que pretendia “colonizar o futuro” (Paz, 1984, p. 191). O progresso veio acompanhado do medo de uma guerra nuclear, de um consumo desenfreado que parece gerar uma eterna insatisfação nos indivíduos, de crises econômicas, de problemas de saúde mundiais. A esquerda viu seus sonhos sepultados quando os países que tentaram colocar o comunismo em prática foram governados de forma totalitária, sem espaço para a liberdade. Neste cenário, cabe perguntar como Drummond:

Preso à minha classe e a algumas roupas,
vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até o enjoo?
Posso, sem armas, revoltar-me?

O que procurei reconhecer nos filmes está na seguinte exclamação:

(...)

Uma flor nasceu na rua!

Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.

Uma flor ainda desbotada

ilude a polícia, rompe o asfalto.

Façam completo silêncio, paralisem os negócios,

garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.

Suas pétalas não se abrem.

Seu nome não está nos livros.

É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde

e lentamente passo a mão nessa forma insegura.

Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.

Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.

É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.

(“A flor e a náusea”, Andrade, 1987, p. 15-17)

A esperança é a flor que nasce nos solos mais improváveis. E nasce mesmo no turbilhão da pós-modernidade (não somos todos nós de certa forma “galinhas em pânico?”), em que há a crença “fukuyamiana” de que nada além do capitalismo pode funcionar. A própria sobrevivência deste mesmo capitalismo é incerta, graças à exploração galopante dos recursos finitos do planeta. Mesmo quando as armas estão depostas e paira no ar uma certa melancolia, a flor fura o asfalto. É insegura, é feia. Não é mais a esperança dos grandes projetos, mas a das pequenas mudanças possíveis. Ou, seguindo o raciocínio de Maffesoli, a esperança que não procura soluções definitivas, mas aquelas que se ajustam às situações concretas. É uma esperança que se aplica ao presente, ao instante eterno. É difícil de reconhecer, mas está aí.

6 Referências

6.1 Bibliografia

ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. **Correspondência, 1928-1940**. São Paulo: Unesp, 2012.

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

ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em “Stuttgart”**. São Paulo: Cosac Naify, 2002. (Cinema, teatro e modernidade)

ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (orgs.). **O pensamento alemão no século XX: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, v. 1.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. **Lição de coisas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

APOLINÁRIO, José Antônio Feitosa. A Práxis no Pensamento Utópico de Ernst Bloch. **Cadernos de Ética e Filosofia Política**, n.13, 2/2008, p. 43-56.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 43-121. (Debates)

_____. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 267-313. (Companhia de Bolso)

ARRIGUCCI JR., Davi. Prefácio. In: NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 9-13.

AUGÉ, Marc. **A guerra dos sonhos: Exercícios de etnoficção**. Campinas: Papirus, 1998. (Travessia do Século)

_____. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994. (Travessia do Século)

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: a invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968**. São Paulo: Cosac Naify, 2010. (Cinema, teatro e modernidade)

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BARROS, Aidil de Jesus Paes de; LEHFELD, Neide Aparecida de Souza. **Projeto de pesquisa: propostas metodológicas**. Petrópolis: Vozes, 1990.

BAUMAN, Zygmunt. **A arte da vida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. **Danos colaterais: desigualdades sociais numa era global**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

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

_____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

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

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Coleção os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1975, v. 48, p. 10-34.

_____. et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (ArteFíssil)

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987, obras escolhidas, v. 1.

BENTO XVI (Joseph Ratzinger). **Carta encíclica Spe salvi**. Roma: Libreria Editrice Vaticana, 2007. Disponível em: http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/encyclicals/documents/hf_ben-xvi_enc_20071130_spe-salvi_po.html. Acesso em: 8/07/2013.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: Tratado de sociologia do conhecimento**. Petrópolis: Vozes, 1985.

BERNADET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BERRY-FLINT, Sarah. Genre. In: MILLER Toby; STAM, Robert (eds.). **A Companion to Film Theory**. Oxford: Blackwell, 2004, p. 25-44. (Blackwell companions in cultural studies)

BÍBLIA ONLINE. Disponível em: www.bibliaonline.com. Acesso em: 30/06/2013.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. 3v. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005/2006.

_____. **The spirit of Utopia**. Stanford: Stanford University Press, 2000.

BOLLE, Willi. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos**. São Paulo: Cultrix / Edusp, 1986, p. 9-14.

BORGES, Anselmo. Ernst Bloch: A esperança ateia contra a morte. **Revista Filosófica de Coimbra**, n. 4, v. 2 (1993) p. 403-426.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 63-132.

_____. **El sentido social del gusto**: elementos para una sociología de la cultura. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010, p. 85-152.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 155-204. (ArteFissil)

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAKOFF, Leon. Heróis da resistência. In: PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa. **Cinema político italiano – anos 60 e 70**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 11-17.

CAMPBELL, Colin. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix / Pensamento, 1989.

CARDULLO, Bert. **World Directors in Dialogue**: Conversations on Cinema. Lanham: Scarecrow Press, 2011.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. (40 anos, 40 livros)

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA ONLINE. Disponível em: www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/prima-pagina-cic_po.html. Acesso em: 30/06/2013.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. (Cinema, teatro e modernidade)

COHN, Sergio; PIMENTA, Heyk. **Maior de 68**. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2008.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CONNOR, Steven (org.). **The Cambridge Companion to Postmodernism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

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

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DOUGLAS, Mary e ISHERWOOD, Baron. **The World of Goods**: Towards an Anthropology of Consumption (versão digital). Oxford: Taylor & Francis e-Library, 2002.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Debates)

FERRY, Luc. **A revolução do amor**: por uma espiritualidade laica. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

_____. **Do amor**: uma filosofia para o século XXI. Rio de Janeiro: Difel, 2013.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea**. Rio de Janeiro: Imago / Uerj, 1994.

FRANCISCO (Jorge Mario Bergoglio). **Carta encíclica Lumen fidei**. Roma: Libreria Editrice Vaticana, 2013. Disponível em: http://www.vatican.va/holy_father/francesco/encyclicals/documents/papa-francesco_20130629_enciclica-lumen-fidei_po.html. Acesso em: 28/12/2013.

FRANKL, Viktor E. **Psicoterapia e sentido da vida**. São Paulo: Quadrante, 1973.

FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão**. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v. XXI, p. 11-71.

_____. **O mal-estar na civilização**. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v. XXI, p. 73-171.

FROMM, Erich. **A revolução da esperança: por uma tecnologia humanizada**. São Paulo: Círculo do Livro, [1984?].

_____. **Ter ou ser?** Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Walter Benjamin: estética e experiência histórica. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (orgs.). **O pensamento alemão no século XX: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013, v. 1, p. 177-200.

_____. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987, v. 1, p. 7-19.

GRESPLAN, Jorge. Hannah Arendt e a “banalidade do mal”. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (orgs.). **O pensamento alemão no século XX: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013, v. 1, p. 155-173.

HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 405-450. (Cinema, teatro e modernidade)

_____. Perspectivas descentradas. In: KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa: ensaios**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 9-45. (Cinema, teatro e modernidade)

HERMENS, Janske. *Entartung*: as vicissitudes de uma palavra tabu. Alguns aspectos do uso das palavras “*Entartung*” e “*Degeneration*” em Nietzsche. **Cadernos Nietzsche**, n.31, São Paulo, 2012, p. 87-106. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-82422012000200006&script=sci_arttext. Acesso em: 2/02/2014.

HESSEL, Stéphane; MORIN, Edgar. **The path to hope**. Nova York: Other Press, 2012.

IMDb (Internet Movie Database). www.imdb.com

INTERNATIONAL JOURNAL OF ZIZEK STUDIES. Slavoj Zizek: on violence. Publicado em 13/03/2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=WCOv8X-u2Ko>. Acesso em: 22/11/2013.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997, p. 5-79.

JARDIM, Eduardo. **A duas vozes: Hannah Arendt e Octavio Paz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____.; BIGNOTTO, Newton (orgs.). **Hannah Arendt: Diálogos, reflexões, memórias**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

_____. Hannah Arendt – Filosofia e política. **Revista Filósofos**, v. 4 jul./dez. 1999, p. 49-66.

_____. **Hannah Arendt: Pensadora da crise e de um novo início**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

JOÃO PAULO II (Karol Wojtyła). **Carta encíclica Fides et ratio**. Roma: Libreria Editrice Vaticana, 1998. Disponível em: http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_15101998_fides-et-ratio_po.html. Acesso em: 29/09/2013.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. São Paulo: Nova Cultural, 2005, p. 247. (Os pensadores)

KELLNER, Douglas. Culture Industries. In: MILLER, Toby; STAM, Robert (eds.). **A Companion to Film Theory**. Oxford: Blackwell, 2004, p. 202-220. (Blackwell companions in cultural studies)

KLEMPERER, Victor. **LTI: a linguagem do Terceiro Reich**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009, p. 11-46).

KOFMAN, Sarah. **Freud and Fiction**. Cambridge: Polity Press, 1991, p. 83-117.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa: ensaios**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. (Cinema, teatro e modernidade)

LACOSTE, Jean-Yves (dir.). **Dicionário crítico de teologia**. São Paulo: Paulinas / Loyola, 2004, p. 644-650.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LIMA, Carlos. **Genealogia dialética da utopia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

LOTHAR, Coenen; BROWN, Colin (orgs.). **Dicionário Internacional de Teologia do Novo Testamento**. São Paulo: Vida Nova, 2000, v. I, p. 705-713.

LOUREIRO, Isabel. Herbert Marcuse, crítico do capitalismo tardio: reificação e unidimensionalidade. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (orgs.). **O pensamento alemão no século XX: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013, v. 1, p. 259-301.

LUCAS, Eve. Our films are expensive. Revista Exberliner (edição digital), 10/02/2012. Disponível em: <http://www.exberliner.com/culture/film/our-films-are-expensive/>. Acesso em: 14/01/2014.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

_____. **La posmodernidad (explicada a los niños)**. Barcelona: Gedisa, 1987.

_____. **The Inhuman: Reflections on Time**. Cambridge: Polity Press, 1991.

MACFARLANE, Alan. **História do casamento e do amor**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Ernst Bloch e “o sonho de uma coisa”. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (orgs.). **O pensamento alemão no século XX: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013, v. 1, p. 231-256.

MAFFESOLI, Michel. **A república dos bons sentimentos: documento**. São Paulo: Iluminuras, 2009.

_____. **O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. São Paulo: Zouk, 2003.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MARTINS, Andrea França. **Cinema em azul, branco e vermelho: a trilogia de Kieslowski**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates)

MOLTMANN, Jürgen. **A broad place: An Autobiography**. Londres: SCM Press, 2007.

_____. **Teologia da esperança: estudos sobre os fundamentos e as consequências de uma escatologia cristã**. São Paulo: Teológica / Loyola, 2005.

_____. **The coming of God**. Londres: SCM Press, 1996.

MORALES, Wilson. The Dreamers: An Interview with Bernardo Bertolucci, 02/2004. Disponível em: <http://www.blackfilm.com/20040130/features/bertolucci.shtml>. Acesso em: 26/5/13.

MORIN, Edgar. **El hombre y la muerte**. Barcelona: Kairós, 2007, p. 9-15.

_____. O pensamento socialista em ruínas: O que se pode esperar? In: MORIN, Edgar et al. **A decadência do futuro e a construção do presente**. Florianópolis: UFSC, 1993, p. 19-34.

_____. **Para onde vai o mundo?** Petrópolis: Vozes, 2010.

_____. **The cinema, or the imaginary man**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2005.

MORAES, Vinicius de. **Para viver um grande amor: crônicas e poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 59-60.

MORTIMER, Lorraine. Translator's introduction. In: MORIN, Edgar. **The cinema, or the imaginary man**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2005, p. xi-xxxix.

MÜNSTER, Arno. **Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta**. São Paulo, Universidade Estadual Paulista, 1993.

_____. **Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch**. São Paulo: Unesp, 1997.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

NERUDA, Pablo. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

_____. **Confesso que vivi: memórias**. São Paulo: Círculo do Livro, [1979?].

_____. **O coração amarelo**. Porto Alegre: L&PM Pocket, [2004?].

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978, v. 6, p. xii-líii.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. O sol nascerá amanhã? **Jornal do Brasil**. Caderno B/Especial. Rio de Janeiro, 19/06/1988.

_____. **Tempo nublado**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

PIERUCCI, Antônio Flávio. **O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber**. São Paulo: Ed. 34, 2003.

PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa. **Cinema político italiano – anos 60 e 70**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

QUINTANA, Mario. **Poesia completa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org. / Ed. 34, 2005.

_____. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b.

_____. **Política de la literatura**. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011, p. 75-107.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Papirus, 1994, tomo 1, p. 1-131.

_____. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Papirus, 1995, tomo 2, p. 15-54.

ROSSI, Paolo. **Esperanças**. São Paulo: Unesp, 2013.

RÜDIGER, Francisco. A Escola de Frankfurt. In: HOHLFELDT, Antonio et al. (orgs.). **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 131-147.

SANTIAGO, Silviano. **Aos sábados, pela manhã: sobre autores & livros**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, p. 231-234; 251-262.

SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres: formulas, filmmaking, and the studio system**. Nova York: Random House, 1981.

SCHÖTTKER, Detlev. Comentários sobre Benjamin e *A obra de arte*. In: BENJAMIN Walter et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 41-154. (ArteFissil)

SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes e depois do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris do fim-de-século. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 337-360. (Cinema, teatro e modernidade)

_____. **Spectacular Realities: Early Mass Culture in *Fin-de-Siècle* Paris**. Berkeley: University of California Press, 1999.

SENRA, Stella. Crary e as transformações do observador. In: CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013, p. 9-19. (Cinema, teatro e modernidade)

SIMMEL, George. **El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura**. Barcelona: Península, 2001.

SOARES, Jorge Coelho; MUÑOZ, Blanca. Esboço para um mundo melhor: Bloch e a responsabilidade da esperança. In: SOARES, Jorge Coelho (org.). **Escola de Frankfurt: inquietudes da razão e da emoção**. Rio de Janeiro: Uerj, 2010, p. 181-195.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **A critique of postcolonial reason: toward a history of the vanishing present**. Cambridge: Harvard University Press, 1999, p. 312-421.

_____. **Death of a discipline**. Nova York: Columbia University Press, 2003, p. 71-102.

_____. Globalizing globalization. **Rethinking Marxism 2000 Conference: The Party's Not Over**. University of Massachusetts at Amherst, 24/09/2000. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=gSe555TYIts>. Acesso em: 4/10/2013.

_____. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. The practice of freedom is not impractical. **Keynote, Annual Convention of the International Comparative Literature Association**. Paris, 20/07/2013, não paginado.

_____. Thinking about the humanities. **St. John's Humanities Review**, v. 6.1, outono de 2007, p. 101-112. Disponível em: <http://facpub.stjohns.edu/~ganterg/sjureview/vol6-1/08Spivak.pdf>. Acesso em: 4/10/2013.

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

THOMPSON, Peter. Introduction: The Privatization of Hope and the Crisis of Negation. In: THOMPSON, Peter; ŽIŽEK, Slavoj (eds.). **The privatization of hope: Ernst Bloch and the future of Utopia**. Durham: Duke University Press, 2013, p. 1-20.

VILLAÇA, Alcides. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WISNIK, José Miguel. Ilusões perdidas. In: NOVAES, Adauto (org.). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 321-343.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal / Embrafilme, 1983. (Arte e cultura)

_____. Introdução. In: BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 7-14.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e terra, 2001. (Coleção Leitura)

_____. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e terra, 2005.

_____. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ŽIŽEK, Slavoj. **Em defesa das causas perdidas**. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. **Living in the end of times**. Londres: Verso, 2010.

_____. **O ano em que sonhamos perigosamente**. São Paulo: Boitempo, 2012.

_____. Preface: Bloch's Ontology of Not-Yet-Being. In: THOMPSON, Peter; ŽIŽEK, Slavoj (eds.). **The privatization of hope**: Ernst Bloch and the future of Utopia. Durham: Duke University Press, 2013, p. xv-xx.

_____. Welcome to the Desert of the Real! In: LINKE, Uli; SMITH, Danielle Taana (orgs.). **Cultures of fear**: a critical reader. Londres: Pluto Press, 2009, p. 70-77.

6.2

Filmografia

Filmes analisados

ABRIL despedido. Direção: Walter Salles. Brasil / França / Suíça, 2001.

DEPOIS de maio (*Après mai*). Direção: Olivier Assayas. França, 2012.

EDUKATORS (*Die fetten Jahre sind vorbei*). Direção: Hans Weingartner. Alemanha / Áustria, 2004.

GARRAFA no mar de Gaza, Uma (*Une bouteille à la mer*). Direção: Thierry Binisti. França / Israel / Canadá, 2011.

INVASÕES bárbaras, As (*Les invasions barbares*). Direção: Denys Arcand. França / Canadá, 2003.

LEMON tree (*Etz Limon*). Direção: Eran Riklis. França / Alemanha / Israel, 2008.

MENINO da bicicleta, O (*Le gamin au vélo*). Direção: Jean-Pierre Dardenne; Luc Dardenne. Bélgica / França / Itália, 2011.

NOIVA síria, A (*The syrian bride*). Direção: Eran Riklis. Israel / Alemanha / França, 2004.

O QUE fazer em caso de incêndio? (*Was tun, wenn's brennt?*). Direção: Gregor Schnitzler. Alemanha, 2001.

PARADISE Now. Direção: Hany Abu-Assad. Palestina / França / Alemanha / Países Baixos / Israel, 2005.

PATRIK 1,5. Direção: Ella Lemhagen. Suécia, 2008.

SONHADORES, Os (*The Dreamers*). Direção: Bernardo Bertolucci. Reino Unido / França / Itália, 2003.

SONHO possível, Um (*The Blind Side*). Direção: John Lee Hancock. EUA, 2009.

ZAYTOUN. Direção: Eran Riklis. Reino Unido / Israel / França, 2012.

Outros filmes citados

BIUTIFUL. Direção: Alejandro González Iñárritu. México / Espanha, 2010.

DECLÍNIO do império americano, O (*Le déclin de l'empire américain*). Direção: Denys Arcand. Canadá, 1986.

SUSPEITO da rua Arlington, O (*Arlington road*). Direção: Mark Pellington. EUA, 1999.

VOLTAR a morrer (*Dead again*). Direção: Kenneth Branagh. EUA, 1991.

7

Apêndice: cronologia

Esta cronologia tem como objetivo situar Ernst Bloch no contexto em que viveu e no qual escreveu a obra *O princípio esperança*. Também serve para apresentar o filósofo alemão como uma testemunha de seu tempo. O livro *Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta*, de Arno Münster, foi a fonte da maioria dos dados sobre Bloch. Walter Benjamin também é citado por ter sido utilizado ao longo da dissertação, por suas concordâncias e discordâncias sobre as ideias de Bloch, seu contemporâneo. Grande parte dos dados sobre Benjamin e alguns sobre o cinema foram tirados da cronologia feita por Detlev Schöttker no livro *Benjamin e a obra de arte*. Além disso a esperança tem uma história, caminha por um solo histórico, portanto alguns marcos temporais listados a seguir podem ajudar a compreender as transformações do conceito ao longo do tempo.

1895	Primeiras exposições públicas de filmes pelos irmãos Lumière, em Paris.
1907	Picasso pinta <i>Les Femmes d'Alger</i> , quadro representativo do cubismo.
1909	Marinetti publica o <i>Manifesto Futurista</i> no <i>Figaro</i> , de Paris.
1911	É inaugurado o primeiro estúdio cinematográfico em Hollywood.
1914	Primeira Guerra Mundial.
1915	<i>O nascimento de uma nação</i> , filme de D.W. Griffith.
1917	Revolução Russa. Primeiro encontro entre Walter Benjamin e Ernst Bloch, na Suíça (ambos exilados voluntariamente para fugir à mobilização obrigatória na armada alemã).
1918	Fim da Primeira Guerra Mundial. Publicação de <i>Geist der Utopie</i> ¹⁸⁵ , marcando a passagem de Bloch para o marxismo (escrito entre 1915 e 1916; revisado e ampliado em 1923 em função da Revolução Russa).

¹⁸⁵ Livro não publicado em português. A tradução direta seria *Espírito da utopia*.

- 1923 Benjamin conhece Adorno.
- 1925 *O encouraçado Potemkin*, filme de Sergei Eisenstein.
- 1929 Stálin: líder da URSS.
- 1933 Nacional-Socialismo chega ao poder.
Exílio de Bloch na Suíça, Áustria e França.
O Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt é fechado (terá sua sede temporária nos Estados Unidos a partir de 1935).
- 1935 Benjamin escreve a primeira versão de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, que terá várias versões, a última em 1939.
O triunfo da vontade, filme de Leni Riefenstahl sobre o Congresso Nacional do Partido Nazista em Nuremberg.
- 1936 *Tempos modernos*, filme de Charles Chaplin.
- 1938 Exílio de Bloch nos Estados Unidos, onde vive por 10 anos.
- 1939 Segunda Guerra Mundial.
- 1940 Suicídio de Benjamin na fronteira franco-espanhola.
O grande ditador, filme de Charles Chaplin.
- 1944 Jürgen Moltmann, aos 18 anos, é convocado pelo exército alemão.
- 1945 Fevereiro: Moltmann é feito prisioneiro de guerra.
Maio: Fim da Segunda Guerra Mundial na Europa.
Agosto: bomba atômica em Hiroshima.
- 1948 Bloch aceita a cátedra de Filosofia e a direção do Instituto de Filosofia da Universidade Karl Marx de Leipzig, na Alemanha Oriental.
Moltmann é libertado e começa a estudar teologia.
- 1950 Horkheimer, Adorno e Pollock retornam à Alemanha Ocidental e, em 1953, o Instituto de Pesquisas Sociais volta a ter sua sede em Frankfurt.
- 1956 Bloch protesta publicamente, junto com intelectuais de esquerda de toda Europa, contra a prisão e deportação do amigo Lukács.
Finalmente rompe com o regime stalinista após a repressão sangrenta da insurreição do povo húngaro pelos tanques soviéticos e pelo Exército Vermelho. Como consequência, é proibido pelo governo da República Democrática Alemã de lecionar na Universidade de Leipzig.
- 1958 Bloch é desligado da Universidade após uma campanha difamatória orquestrada pela imprensa do Partido e do Estado.

- 1959 Publicação de *O princípio esperança* (escrito entre 1938 e 1947 por Bloch e revisado entre 1953 e 1959).
- 1960 Moltmann entra em contato com *O princípio esperança*.
- 1961 Bloch está na Alemanha Ocidental quando o Muro de Berlim é construído e decide não mais voltar à Alemanha Oriental. Instala-se em Tübingen, onde vive até sua morte, em 1977.
- 1964 Publicação de *Teologia da esperança*, de Jürgen Moltmann.
- 1965 Estados Unidos enviam tropas para a Guerra do Vietnã.
- 1989 Queda do Muro de Berlim.