

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

Revista Querubim

Letras – Ciências Humanas – Ciências Sociais
Ano 19

Coletânea Interdisciplinar 8

Jean Henrique Costa
(Org.)

Aroldo Magno de Oliveira
Mayara Ferreira de Farias
(Ed./Org.)

2023

2023

2023

2023

Niterói – RJ

Revista Querubim 2023 – Ano 19 Coletânea Interdisciplinar 8 – 62p. (agosto – 2023)
Rio de Janeiro: Querubim, 2023 – 1. Linguagem 2. Ciências Humanas 3. Ciências Sociais Periódicos.
I - Título: Revista Querubim Digital

Conselho Científico

Alessio Surian (Universidade de Padova - Itália)
Darcília Simoes (UERJ – Brasil)
Evarina Deulofeu (Universidade de Havana – Cuba)
Madalena Mendes (Universidade de Lisboa - Portugal)
Vicente Manzano (Universidade de Sevilla – Espanha)
Virginia Fontes (UFF – Brasil)

Conselho Editorial

Presidente e Editor
Aroldo Magno de Oliveira

Consultores

Alice Akemi Yamasaki
Bruno Gomes Pereira
Carla Mota Regis de Carvalho
Elanir França Carvalho
Enéias Farias Tavares
Francilane Eulália de Souza
Gladiston Alves da Silva
Guilherme Wyllie
Hugo de Carvalho Sobrinho
Hugo Norberto Krug
Janete Silva dos Santos
Joana Angélica da Silva de Souza
João Carlos de Carvalho
José Carlos de Freitas
Jussara Bittencourt de Sá
Luciana Marino Nascimento
Luiza Helena Oliveira da Silva
Mayara Ferreira de Farias
Pedro Alberice da Rocha
Regina Célia Padovan
Ruth Luz dos Santos Silva
Shirley Gomes de Souza Carreira
Vânia do Carmo Nóbile
Venício da Cunha Fernandes

SUMÁRIO

Apresentação		04
01	Aida Yarira Reyes-Escalante, Iáscara Gislâne Cavalcante Alves, Jean Henrique Costa, Manuel Ramón González Herrera e Raoni Borges Barbosa – Cidade do Silêncio (<i>Bordertown</i>): cinema, violência urbana e feminicídios	08
02	Antonio Adson Julio Costa Santos, Camila Steffany Freitas Costa, Edgley Freire Tavares, Sabrina Vitória Oliveira de Medeiros e Thalys Vinicius de Oliveira Rodrigues – Ver-saber em <i>Сталкер</i> , de Tarkovski	21
03	Bismark de Oliveira Gomes, Iáscara Gislâne Cavalcante Alves, Jean Henrique Costa e Raoni Borges Barbosa – Indústria cultural, rituais de sofrimento e privação do sono no reality show “ <i>Awake: the Million Dollar Game</i> ”	31
04	Isabely Fernandes Fonseca, Jayne Carla Bezerra da Silva, Khyara Luanny de Lima Fernandes, Marcela Aianne Rebouças e Yvia Monaliza Fonseca de Nogueira – Interdição feminina e feminismo liberal na série <i>Succession</i> : uma análise da personagem Shiv Roy	38
05	Jean Henrique Costa e Stamberg José da Silva Júnior – Macarthismo e Paranoia Anticomunista: reflexões a partir do Filme <i>Storm Center</i> (1956)	50

Apresentação

A presente coletânea, intitulada *Narrativas Fílmicas e Teoria Social*, brinda o fiel leitor com um didático volume de análises fílmicas. Fruto dos esforços do Grupo de Pesquisas em Lazer, Turismo e Trabalho – GEPLAT/UERN e sua rede de colaboradores, esse empreendimento acadêmico, mas sobretudo de exercício de uma intelectualidade engajada que convida o grande público ao debate crítico sobre a *sociedade de imagens*, tem afirmado que o cinema constitui todo um sistema produtivo imagético, simbólico, concreto e vivido capaz de instituir modos plurais de leitura e de compreensão do mundo.

Nessa perspectiva, o cientista social de ofício ou o acadêmico de áreas afins não pode prescindir do cinema, em seu imenso escopo simbólico e imaginário coletivo, como uma ferramenta didática para o ensino escolar e universitário de temas de Ciências Sociais e Humanas ou mesmo como um instrumento ilustrativo de nossas inquietudes mais urgentes e menos confessáveis. Dito isto, para o cientista social, o cinema não deve ser visto somente como a reprodução ideológica, por parte de intencionalidades mercadológicas ou pela estrutura dinâmica de uma cosmologia, da indústria cultural, muito embora seus efeitos perversos sejam inquestionáveis e até crescentes.

Igualmente, também não pode o acadêmico afeito ao discurso audiovisual telânico tomar a imagem-texto das salas de cinema como uma representação idílica do mundo, suavizando-a e embalando-a como uma cultura em movimento desprovida de assimetrias de poder, seja em termos identitários ou materiais, e de projetos imediatos de dominação, sejam esses de raça, classe, gênero, nacionalidade etc. Pois que, assim entendemos, o cinema está nessas encruzilhadas ambivalentes, aquém dos mitos que espelham as vivências coletivas e para além de enquadres latitudinais e longitudinais de estruturas semânticas, demandando olhos audazes e lentes ajustadas para o exercício de *desreificação do mundo*.

Nesse diapasão, recuperamos breve reflexão de Taborda (2009, p. 04) sobre as potencialidades, usos e abusos da imagem narrada em movimento enquanto recurso de evidência e prova, tal qual levado ao paroxismo pela Antropologia Colonialista, ou de propaganda política e ideológica, como bem denunciado pela Sociologia Crítica:

Existem correntes teóricas muito ligadas à análise crítica da imagem – os estudos culturais e as correntes críticas da sociologia, das quais uma das principais referências é a Escola de Frankfurt –, pela perspectiva da imagem como ferramenta de manipulação. Por outro lado, as correntes empiricamente ligadas à imagem tiveram desde o princípio uma perspectiva lateral sobre a imagem, tratada (com o cinema à cabeça), como instrumento de transparência, de reprodução fiel, realista, objectiva, do mundo que se pretendia retratar. Policiamento e reificação como atitudes epistemológicas extremadas que visam capturar uma mesma realidade – uma nascida de uma geração de teóricos vitimizados do pós-segunda guerra mundial, cujo foco geográfico era o mundo ocidental, em particular a Europa. Outra nascida de uma antropologia colonialista bem intencionada, preocupada em dar a conhecer o Outro.

Eis que o trecho acima exemplifica nossa premissa central de que a análise do cinema a partir de fórmulas hermenêuticas, críticas e positivas de apreciação do fenômeno pelo cientista social otornaum campo de estudo fértil, não podendo reduzi-lo a uma mera manipulação instrumental e política do Real, nem como uma epopeia narrativa ou política documental do que o mundo oferece como redenção ou resistência. Precisamos, deste modo, afastar os falsos dilemas do “ou isso ou aquilo” e centrarmos nosso foco analítico e problematizador nas tensões, contradições, silenciamentos e potencialidades que os filmes podem fazer emergir e trazer à visibilidade cotidiana de situações quase sempre embaçadas pelo manto naturalizador da rotina. Isto, sobretudo para as novas gerações já de berço habitadas às sociotécnicas audiovisuais e, portanto, tanto deseducadas

para a leitura sedentária da imagem fixa quanto para a problematização perspicaz da imagem em movimento contemporaneamente elaborada como hipertexto interativo.

Nesse sentido, concordamos com Taborda (2009, p. 07) quando diz que, tal como “a sociologia mobilizou ferramentas de construção, análise e interpretação para distintas categorias de dados [...] é necessário, da mesma forma, munir-se para a construção e interpretação do registro cinematográfico no contexto da pesquisa sociológica”, já que a experiência com narrativas filmicas proporciona uma compreensão intuitiva de quem lê pela relação de identificação com a obra. Essas ferramentas de trabalho sociológico, mas também da reflexão humanística em geral, passam pela consideração crítica dos contextos produtivos dos atores e agentes sociais dominantes (produtores, autores, diretores, difusores, patrocinadores, consumidores etc.), dos interesses econômicos dos grupos hegemônicos, das condições sociais da recepção do filme, de conjunturas específicas na elaboração do próprio filme – às vezes até acidentais –, das estruturas de circulação mercadológica e oficiosa das obras e, também importante, de questões carismáticas impregnadas em certos personagens (autênticos arquétipos culturais) e narrativas (que atravessam o surreal recalcado, o banal saturado de mesmices, o mitológico e o estrutural de uma figuração simbólica).

Diante disso, se, por um lado, temos que pensar o cinema dentro de todo um projeto colonialista a serviço da projeção global da modernidade capitalista ocidental, urge, por outro lado, também avançar para além desse paradigma alicerçado em geopolíticas gastas do finado Século XX. Nesse registro, temos o cinema como uma forma de investimento econômico e rentabilidade financeira de complexo parque industrial e de serviços, tal qual outrora um jornal impresso ou uma emissora de rádio e televisão, mas, e deveras importante, também como uma forma densa de expressão humana erigida pelas energias melancólicas urbano-industriais do desenraizamento da grande metrópole (SIMMEL, 1995), um grito silencioso e atomizado clamando por atenção dentre as barreiras auriculares do capitalismo etnocentrado e racista, patriarcal, sexista, imperialista, depredador e desumanizador. Apesar de tudo, e, sobretudo a despeito da imensa produção imbecilizadora de filmes comerciais para o gozo alienante dos múltiplos estímulos cognitivos e morais-emotivos das sociabilidades informacionais e de imagens presentes, é justo afirmar que uma parte do cinema se situa como uma vocalização possível do mundo em esperanças de emancipação, ainda que dependente de leitura crítica e permeada de tensões e contradições. O cinema, assim, merece a alcunha de arte: oposição expressiva simbólico-ritual de um sagrado profundo que corta o marasmo existencial em diferenças que fazem toda a diferença, isto é, conferem valor, sabor e saber a um fazer e existir coletivo, mesmo imaginário; denunciam a realidade real pelos devaneios críveis do audiovisual fantástico. E quantos já não se perderam nessa sedução!?

Menezes (2017), no âmbito da nossa discussão, levanta uma questão crucial para o desenvolvimento de nossas inquietações sobre a relação entre cinema e teoria social. Questiona: como determinar a importância social de um filme? Ou, na direção oposta, qual o significado sociológico de um filme que quase ninguém viu? Eis o argumento do autor:

Pense-se no caso do Brasil. Dos 10 filmes de maior bilheteria na década de 1980, nove eram dos Trapalhões. Na década de 1990, a situação melhora um pouco, com comédias globais concorrendo com os Trapalhões e os filmes da Xuxa, e a honrosa exceção de filmes como Carandiru de Babenco e Cidade de Deus de Meirelles. Nos anos 2000, Xuxa e Os Normais são 7 dos 10 mais vistos. Nos anos 2010, o campeão foi Os dez mandamentos, com mais de 11 milhões de espectadores, sem que a maioria dos ingressos tenha de fato se transformado em público do filme. Na maioria destes casos, ao lado da enorme venda de ingressos tivemos uma repercussão crítica quase nula, ou nula mesmo [...]. A questão sociológica aqui seria outra: que fenômeno social é esse que faz com que estes filmes sejam os campeões de bilheteria por décadas no Brasil? Indo em direção oposta, do ponto de vista de uma análise social, qual seria o interesse em se analisar um filme que quase ninguém viu? (MENEZES, 2017, p. 22-23).

Nestes termos, a partir das reflexões postas por Menezes (2017), vemos a importância do cinema como a possibilidade de discussões estéticas e de produção de narrativas, mostrando o que é visível em certas épocas e contextos e o que essas mesmas épocas e contextos ocultam ou retraduzem. Portanto, o cinema (o filme) não é o Real, “mas algo que mesmo advindo dele, é recortado, reorganizado e rearticulado como um discurso sobre ele, uma interpretação” (MENEZES, 2017, p. 34). Não é somente mera diversão comercial boba sem conteúdo político. Se assim o fosse, o cinema não teria sido oportunamente utilizado pelos totalitarismos e autoritarismos europeus como tática política na guerra e na condução das massas; ou por industriais estadunidenses para domesticar a classe trabalhadora. Se assim o fosse, não estaríamos aqui escrevendo este volume temático.

Logo, nesta atual compilação de análises fílmicas, cinco ensaios tematicamente independentes ilustram as páginas deste empreendimento acadêmico. Respeitando a individualidade, a autonomia e o estilo de cada autor, este caderno temático trabalha temas críticos centrais, como a dominação de classes e de gênero, a autoridade em tintas ideológicas, a pobreza e a segregação urbana nos contextos contemporâneos, o adoecimento do sujeito privatizado em seus riscos e emoções, a ordem do discurso, suas relações de poder, formas discursivas e efeitos de sentido, dentre outros correlatos; contudo, mais importante que o enquadramento teórico-estético do texto, será sua possibilidade de incitar à leitura, de provocar a discussão e de convidar à práxis crítica.

Este caderno temático reafirma a fecundidade da abordagem fílmica como janela compreensiva para a Estrutura Social, para a Estrutura Simbólica, para a Estrutura Situacional e para a Estrutura de Personalidade que formatam a vida coletiva, enfatizando reiteradamente a riqueza de um fazer que é essencialmente criativo e indomável mesmo quando aparentemente submetido às amarras do cotidiano acadêmico burocratizado. Usando uma metáfora ornitológica, deixemos sempre que os nossos textos tomem asas, anjos que são, mobilizadores de mensagens e fertilizadores de oportunidades de expansão cognitiva e comportamental. Com o presente volume de textos inéditos abrimos a gaiola de nossas individualidades não para perder de vista o pássaro de sonhos (misterioso e íntimo, descuidado e alerta pavão), mas para fazê-lo alçar outros voos em consciências e subjetividades também outras. Textos são como pássaros! Até representam bem em gaiolas conceituais e de esquematizações sistêmicas assépticas e de derradeiras conclusões, mas, e bem sabemos, o processo real de criação será sempre mais vívido do que sua forma cristalizada em qualquer linguagem ou artefato. Façamos, então, o mesmo com a nossa experiência com o cinema entrevisto pela discussão em Teoria Social! Abramos as gaiolas das nossas inquietações! Deixemos o pensamento tanto mais livre quanto mais errante! Levemos sua experiência contemplativa à magnificência de um ensaio, diáfano como o espírito crítico incapaz de ser domesticado. Ousemos, em gesto prometeico, sequestrar a magia das telas das mãos da indústria cultural (este falso Olimpo!) e a levemos para as salas de aula, para as praças públicas, para os festivais, onde ruidosa e cortante é a curiosidade das novas gerações, onde sincera e sedenta é a vontade de conhecer da multidão comum, onde autêntica e desastrada é energia dos bacantes...

Façamos – eis a mensagem básica desta coletânea de ousadias plasmadas em papel manchado com tinta – do cinema uma aventura contemplativa de um mundo amordaçado, mas capaz de um porvir melhor, nem que seja, por ora, na fantástica e fantasiosa magia da tela buliçosa de sonhos que se movem e falam.

À leitura!

Referências

- MENEZES, Paulo. Sociologia e cinema: aproximações teórico-metodológicas. **Teoria e Cultura**, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF v. 12 n. 2 jul. a dez. 2017.
- SIMMEL, Georg. Die Großstädte und das Geistesleben. In: SIMMEL, Georg. Gesamtausgabe, v. 7. Frankfurt: M. Suhrkamp, 1995, p. 116-131.
- TABORDA, M. J. **Sociologia e Cinema**: Conhecimento, além da Ciência e da Arte. In: XXVII

Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.

Jean Henrique Costa
Raoni Borges Barbosa

Massoró, RN
25 de Julho de 2023

CIDADE DO SILÊNCIO (*BORDERTOWN*): CINEMA, VIOLÊNCIA URBANA E FEMINICÍDIOS

Aida Yarira Reyes-Escalante¹
Iáscara Gislâne Cavalcante Alves²
Jean Henrique Costa³
Manuel Ramón González Herrera⁴
Raoni Borges Barbosa⁵

Resumo

Este ensaio aborda o filme *Bordertown* – em português, Cidade do Silêncio (2007) –, de Gregory Nava. A obra, retratada em um contexto histórico, se passa em Ciudad Juárez (México) e tem como narrativa a explosão dos casos de violência e feminicídio que assolaram a cidade mexicana, sobretudo após os anos 1990. Também trata de fazer uma crítica ao Tratado de Livre Comércio entre México e Estados Unidos que, de forma desigual e combinada, aumentou a exploração econômica estadunidense no território vizinho. Compreende, assim, mais uma tentativa de levantar a problemática dos feminicídios a partir da forma como o cinema a coloca, seja exotizando, seja produzindo um olhar de denúncia. O cinema tem contribuído com a vocalização crítica desse drama cotidiano de uma população vítima da violência do narcotráfico, da corrupção policial, da cultura masculinista e machista, da expansão do poder estadunidense no território mexicano e das desigualdades estruturais produzidas na fronteira norte. Percebe-se, nesse sentido, uma confluência de fenômenos sociais que produzem uma sinergia extremamente perversa: o da violência urbana – banal e cruel endêmica contra as mulheres – sistematicamente produzida pelos homens. Diante desse contexto de violência, o mundo passou a olhar Ciudad Juárez como a Faixa de Gaza da América Latina. E, como consequência, as representações da cidade como lugar do medo e da violência foram sendo tecidas no cotidiano das relações sociais, na política, na arte e, em especial, em narrativas filmicas de difusão global, como a que ora é abordada.

Palavras-chave: Ciudad Juárez – México; cidade fronteira; violência urbana; feminicídios.

Abstract

This essay deals with the film *City of Silence* (2007), by Gregory Nava. The work based on historical facts is set in Ciudad Juárez and has as its narrative the cases of violence and femicide that plagued the Mexican city. It also tries to criticize the Free Trade Agreement between Mexico and the United States, which, in an unequal and combined way, increased U.S. economic exploitation in neighboring territory. It understands, thus, another attempt to raise the problem of femicide from the way cinema puts it, either exoticizing or producing a critical and denunciatory look. Cinema has contributed to the critical vocalization of this daily drama of a population that is a victim of drug trafficking violence, police corruption, masculinist and macho culture, the expansion of U.S. power in Mexican territory and the structural inequalities produced on the northern border. In this sense, a confluence of social phenomena that produce an extremely perverse synergy is perceived: that of urban violence - banal and cruel endemic against women - systematically produced by men. Faced with this context of violence, the world began to look at Ciudad Juárez as the Gaza Strip of Latin America. And, as a consequence, the representations of the city as a place of fear and violence were being woven into the daily life of Mexican relations, into Mexican politics and art and, finally, into filmic narratives of global diffusion such as the one now addressed.

Keywords: Ciudad Juárez – Mexico; urban violence; femicide.

1 Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, UACJ. Departamento de Ciencias Administrativas. PhD Science Administration. E-mail: aida.reyes@uacj.mx. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0104-9522>

2 Mestranda em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH) pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Bolsista CNPq na Modalidade GM. Bacharela em Turismo pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-3143-1281>. E-mail: iascaragislane@gmail.com

3 Doutor em Ciências Sociais. Professor da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas – PPGCISH/UERN. E-mail: prof.jeanhenriquecosta@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8091-2418>

4 Doctor en Ciencias Geográficas por la Universidad de la Habana y la Universidad de Alcalá de Madrid. Profesor Investigador del Programa de Licenciatura en Turismo y del Doctorado en Administración de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ). E-mail: manuel.gonzalez@uacj.mx. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2104-4702>

5 Doutor em Antropologia. Pesquisador Bolsista DCR-CNPq da Fundação de Amparo à Pesquisa do Piauí – FAPEPI. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Piauí PPGant/UFPI. E-mail: raoniborgesbarbosa@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2437-3149>

Introdução

A violência se manifesta contextualmente, tal como têm nos evidenciado as produções cinematográficas que abordam a dinâmica delitiva nas grandes cidades. Destacamos, com efeito, as múltiplas formas de silêncio que revestem a violência. Assim, este ensaio aborda o filme *Bordertown* – em português, *Cidade do Silêncio* (2007) –, dirigido e produzido por Gregory Nava e protagonizado por Jennifer Lopez, Antonio Banderas e Maya Zapata. A película traz ainda no elenco a brasileira Sônia Braga e o ator Martin Sheen.

A obra, retratada em um contexto histórico, se passa em Ciudad Juárez (México) e tem como narrativa a explosão dos casos de violência e feminicídio que assolaram a cidade mexicana, sobretudo após os anos 1990. O longa-metragem também trata de fazer uma crítica ao Tratado de Livre Comércio entre México e Estados Unidos que, de forma desigual e combinada, aumentou a exploração econômica estadunidense no território vizinho.

Adotamos uma postura ética de respeito aos mexicanos, não naturalizando uma imagem selvagem, criminal e corrupta da cidade estudada que, frequentemente, desconsidera a perspectivaêmica local. Como brasileiros, sentimos na pele o mesmo problema de naturalização que o estrangeiro faz de nosso país, estigmatizando e exotizando nosso território e nossa cultura. Este ensaio, em suma, compreende mais uma tentativa de levantar a problemática dos feminicídios a partir da forma como o cinema a coloca, seja exotizando, seja produzindo um olhar crítico e de denúncia.

A imagem de Ciudad Juárez, no México, aponta para um lugar de extrema violência endêmica. Os dados estatísticos e a evolução histórica dos homicídios e feminicídios situam Ciudad Juárez no ranking das cidades em que mais se mata no mundo. O cinema já retratou esse drama local em narrativas filmicas como *Cidade do Silêncio* (*Bordertown*, 2006) e *Sicário: terra de ninguém* (*Sicário*, 2015), além das narco-séries *El Chapo* (2017) e *Narcos: México* (2018). Mais recentemente, o filme *Ruído* (2022) voltou a destacar o silenciamento das muitas mortes de mulheres mexicanas. Outras produções também buscaram escandalizar esse estigma de urbano cruel e violento frequentemente silenciado pelo Estado e autoridades locais.

Figura 01: Narrativas filmicas de escandalização da violência urbana endêmica em Ciudad Juarez.



Fonte: Retirado da internet e organizado pelos autores.

Bernabéu Albert e García Redondo (2015) elencaram alguns filmes e documentários sobre a problemática dos feminicídios em Ciudad Juárez. Aqui destacamos alguns documentários:

- *Bajo Juárez: La ciudad devorando a sus hijas*, Alejandra Sánchez Orozco y José Antonio Cordero (México, 2006).
- *Border Echoes-Ecos De Una Frontera. The truth behind the Juárez Murders*, Lorena Méndez-Quiroga (Estados Unidos, 2006).

- Ciudad sin ley, Isabel Vericat (México, 2004).
- Doble injusticia: Femicidio y tortura en Ciudad Juárez y Chihuahua, Laura Salas (Estados Unidos-México, 2005).
- Femicidio. Hecho en México, Vanessa Bauche (México, 2003).
- Juárez: desierto de esperanza, Cristina Muchaus (Mexico, 2002).
- Juárez: la ciudad donde las mujeres son desechables, Alex Flores y Lorena Vassolo (Canadá, 2006).
- La batalla de las cruces. Protesta social y acciones colectivas en torno de la violencia sexual en Ciudad Juárez, Patricia Ravelo Blancas (México, 2005).
- Madres de Juárez luchan por la justicia, Zulma Aguiar (Estados Unidos, 2005).
- Maquila: A Tale Of Two Mexicos, Saul Landau y Sonia Angulo (Estados Unidos-México, 2000).
- On The Edge: The Femicide in Ciudad Juárez [En el borde], Steev Hise (Estados Unidos, 2006).
- Performing the Border: On Gender Transactional Bodies and Technology, Úrsula Biemann (Estados Unidos-México, 2001).
- Preguntas sin respuesta: Los asesinatos y desapariciones de mujeres en Ciudad Juárez, Rafael Montero (México, 2004).
- Señorita extraviada [Missing young woman], Lourdes Portillo (México, 2001).
- Silencio en Juárez, Michela Giorelli (Estados Unidos, 2008).
- Una noche en Juárez, Alex Flores y Lorena Vassolo (México, 2006).

Não obstante o Estado e sua inoperância em investigar e responder a essas altas taxas de feminicídio que assombram principalmente as populações mais vulnerabilizadas, o cinema tem contribuído para a vocalização crítica deste drama cotidiano de uma população vítima da violência do narcotráfico, da corrupção policial, da cultura masculinista e machista, da expansão do poder estadunidense no território mexicano e das desigualdades estruturais produzidas na fronteira norte. Percebe-se, nesse sentido, uma confluência de fenômenos sociais que produzem uma sinergia extremamente perversa: o da violência urbana – banal e cruel endêmica contra as mulheres – sistematicamente produzida pelos homens.

Este ensaio, ao problematizar o contexto social de Ciudad Juárez (Estado de Chihuahua) a partir da análise dos casos de feminicídios e violência de gênero que explodiram principalmente após os anos 1990, busca compreender este urbano singular tão explorado e periferizado por dinâmicas internas e externas ao seu território.

Vale lembrar que Ciudad Juárez é um importante centro econômico fronteiro mexicano com expressivo fluxo pendular de pessoas com os Estados Unidos, através, em sua maior parte, do turismo de negócios e de saúde, além do intenso movimento de visitantes que passam e/ou se estabelecem na cidade visando maior aproximação com o país vizinho. Apesar dessa intensa vida econômica e de dinâmica mobilidade humana em uma área de fronteira, destaca-se na cidade a imagem de um espaço violento, fenômeno que amplificou a representação de Ciudad Juárez como uma cidade extremamente insegura.

Segundo Frago (2012), entre 1993 e 2010, falar de violência extrema no contexto mundial remetia a falar invariavelmente sobre o espaço geográfico de Ciudad Juárez (Chihuahua), evocando os exemplos de feminicídios e dos assassinatos por execução ou ajuste de contas. Nessa cidade, a morte não é o único fato violento: sequestros, extorsões, roubos de automóveis com violência, assalto a transeuntes, roubo a casas, desaparecimento de mulheres e violência sexual estiveram no cotidiano de violência extrema. Ainda conforme Frago (2012), Ciudad Juárez foi reestruturada economicamente há quase 40 anos para converter-se em uma zona de manufatura de exportação para o mundo globalizado. Ao mesmo tempo, ficou imersa desde meados dos anos 1980 em uma guerra

geográfica espacialmente determinada para a produção, venda e consumo de drogas.

Velázquez Vargas (2011) aponta que a gravidade dos homicídios tem levado Ciudad Juárez a ser considerada como a cidade mais violenta do mundo, destacando os anos de 2008 a 2010, cujas taxas de homicídios estiveram entre 139 e 229 por 100 mil habitantes. Deste modo, a cidade popularizou-se no contexto midiático global nas últimas décadas como aquela cujas taxas de violência homicida estavam no topo das cidades mais violentas do mundo (224 para cada 100 mil habitantes em 2010⁶), tendo o narcotráfico e suas disputas territoriais (principalmente entre 2008 e 2011⁷) como motor central da explosão dos conflitos. Além disso, os casos de feminicídio (com destaque para os anos 1990) também contribuíram para a imagem negativa do lugar, terminando por impor ao território juarenses uma condição de *estigma espacial*, um espaço controlado pelo narcotráfico e suas altas taxas de homicídios, além dos já citados casos de feminicídios que ganharam as páginas de diversos veículos de mídia em todo o mundo.

Diante desse contexto de violência, o mundo passou a olhar Ciudad Juárez como a Faixa de Gaza da América Latina. E, como consequência, as representações da cidade como lugar do medo e da violência foram sendo tecidas no cotidiano das relações sociais, na política, na arte e em narrativas fílmicas de difusão global como a que ora é abordada.

Ciudad Juárez: territorialidade violenta em disputa

Ciudad Juárez é uma das seis cidades mais importantes do México. Localiza-se no estado de Chihuahua, no planalto central do norte do México, nas margens do Rio Bravo e na fronteira com os Estados Unidos (PEQUEÑO RODRÍGUEZ, 2015). Gallegos e López (2004) colocam que Ciudad Juárez tem sido um dos espaços econômicos mais dinâmicos da fronteira norte mexicana. Velázquez Vargas (2011) complementa esta questão ao mostrar que a cidade tem historicamente atraído fluxos de migrantes que chegam com a ideia de transladar-se aos EUA ou que vêm especificamente para trabalhar, direta ou indiretamente, na indústria maquiladora. Vale destacar ainda que, apesar das percepções negativas e das restrições advindas do governo dos EUA, a fronteira norte continua sendo uma das principais regiões receptoras de visitantes do México. Em 2005, captou 81% do percentual nacional total (RÁBAGO; CHÁVEZ, 2008).

Gallegos e Lopez (2004) destacam que, decorrente das relações comerciais com os EUA, as relações econômicas cada vez mais demandam novos espaços de encontro para os atores econômicos envolvidos nos negócios de ambos os países; logo, os centros de convenções e infraestrutura hoteleira têm tomado um papel central nesta área de fronteira. Assim, por sua condição fronteiriça, atividade maquiladora⁸ e consequente vida industrial, Ciudad Juárez tem se convertido em sede de exposições, feiras comerciais e convenções (GALLEGOS; LOPÉZ, 2004). Prontamente, a proximidade de Ciudad Juárez com os EUA tem contribuído com a articulação das atividades econômicas de cidades adjacentes de um e outro país (Juárez-El Paso-Sunland Park), tornando-as muito estreitas (HERNÁNDEZ; HERNÁNDEZ, 2014a).

⁶ Hernández e Hernández (2014a).

⁷ Muggah et al. (2016).

⁸ Empresa maquiladora é uma unidade econômica que realiza a parte da produção de um artigo (produto), geralmente a montagem, que se encontra em território nacional e que mediante um contrato se compromete com uma empresa matriz, localizada em países estrangeiros, para realizar um processo industrial ou de serviço destinado a transformar, elaborar ou reparar mercadorias de procedência estrangeira, para o qual importa temporariamente partes, peças e componentes, que, uma vez processados, são exportados (PEQUEÑO RODRÍGUEZ, 2015).

Apesar da importância econômica fronteiriça, vale destacar que, no México, até a segunda metade da década de 1980, a hegemonia do cartel de Sinaloa garantia o controle de disputas entre famílias produtoras, chefes e intermediários nas numerosas praças de drogas do chamado Triângulo Dourado (Chihuahua, Sinaloa e Durango). O acordo com os mais altos chefes políticos do país também mantinha à margem surtos de violência com as autoridades. Esta geografia da atividade criminal mudaria em 1985, significando o ano de ruptura do “equilíbrio” entre grupos dedicados ao narcotráfico e um ponto de inflexão que dará lugar ao surgimento dos cartéis no México (DE LA TORRE; ESCOBEDO, 2018; MOLZAHN, RÍOS e SHIRK, 2012, p. 23).

Esse cenário de competição entre os cartéis provocou uma intensificação de disputas territoriais por praças de produção e comercialização de drogas, sendo a violência o recurso maior contra os rivais. Zamora e Covarrubias (2013) apontam que a situação se agravaria a partir de 2006, iniciada com a chamada *guerra contra o narcotráfico* pelo presidente Felipe Calderón. Além disso, desde os anos 1980 vem se estabelecendo um regime neoliberal e de crescente transnacionalização da economia e da vida política, pois se estabelece um modelo de segurança subordinado aos interesses geoeconômicos dos EUA.

Zamora e Covarrubias (2013), nesse diapasão, destacam a ausência no debate público de qualquer crítica estrutural ao modelo econômico estabelecido desde 1982, caracterizado pela privatização e estrangeirização do país, que tem significado um crescente processo de insegurança ontológica em termos do aumento da pobreza, do desemprego, da precarização e da informalidade laboral, cujo resultado tem se convertido no desenvolvimento da indústria do crime no México. Para os autores, o desemprego, a marginalização, a desigualdade, a violência, o crime, a corrupção e a cumplicidade governamental são as características da realidade mexicana, que esmaga a população, destrói seu tecido social e sua confiança nas instituições. Os feminicídios passam a se intensificar nesse contexto estrutural de violência endêmica e de expansão econômica predatória.

Muggah et al. (2016) também dão destaque à situação mexicana após o governo Calderón. Apontam que o México viveu uma escalada impressionante de violência homicida e de vitimização ao longo da última década. Cidades grandes e médias no norte e no oeste do México testemunharam taxas de até 150 homicídios por 100.000 habitantes. Esse aumento se deve à mobilização de mais de 60.000 soldados pelo ex-presidente Calderón, à intensificação dos combates entre os cartéis e à operações antinarcóticos. Os homicídios relacionados às drogas correspondiam a 73% do total no México, em 2011, após um aumento constante de 55% anuais desde 2007. O aumento das taxas de crimes violentos entre 2007 e 2011 ficou restrito a algumas áreas. Em 2011, cerca de 70% dos homicídios relacionados às drogas ocorreram em apenas 8 dos 32 estados, e 24% em apenas 5 cidades. O estado mais violento foi Chihuahua, com Ciudad Juárez puxando os números.

Segundo Muggah et al (2016), em 2008, o Cartel de Sinaloa declarou guerra contra seu maior rival, o Cartel de Juárez, em uma tentativa de conquistar o controle total sobre a área. Em apenas um ano, o número total de homicídios aumentou em mais de 700%: de 192 em 2008, para 1.589 em 2009, e, finalmente, alcançando um pico de 3.766 em 2010. Entre 2009 e 2011, Ciudad Juárez foi considerada a mais violenta do mundo, com uma taxa de homicídio de 271 por 100.000 habitantes. Poucas cidades simbolizaram uma crise de insegurança cidadã tão grave quanto Juárez (MUGGAH et al., 2016).

Em Ciudad Juárez, esses conflitos se intensificaram de forma acentuada, sobretudo, a partir de 2008. Olivares et al (2010) apontam que o problema da criminalidade nas zonas urbanas do México é uma realidade e dados diversos mostram o desamparo pela insegurança. Trata-se de uma questão social mais ampla que historicamente condena os mais vulneráveis e amplifica as possibilidades de ingresso na economia do crime.

Para Hernández e Hernández (2014a), a má popularidade de Ciudad Juárez se expandiu em nível mundial no final do século XX e princípio do século XXI: a cidade foi estigmatizada como o império da impunidade. Na primeira década do século atual, Ciudad Juárez, urbe fronteiriça, foi reconhecida em nível mundial pelo excessivo aumento das estatísticas criminais de homens e mulheres. A violência homicida entre 2008 e 2011 bateu recordes, estampando a cidade entre as mais perigosas do mundo. Apesar do atual controle dessa violência homicida, ainda persiste a ideia de cidade perigosa, que o visitante deve evitar⁹. O próprio governo dos EUA não recomenda a ida à Juárez, o que termina retroalimentando a ideia de que a localidade é pouco atrativa e insegura para o visitante.

Para Gallegos e López (2004), as desigualdades socioeconômicas geradas entre os espaços centrais e periféricos do mundo capitalista se acentuam na zona fronteiriça do norte do México, pois ali colidem países cujas situações econômicas são extremas (GALLEGOS; LOPEZ, 2004). Assim, a segurança pública é um dos problemas mais significativos de Ciudad Juárez. Os problemas vão desde os delitos causados pela rede de narcotráfico que se tece na cidade e os múltiplos assassinatos de mulheres juarenses até à falta de policiais nas ruas (GALLEGOS; LOPEZ, 2004).

Para Hernández e Hernández (2014a), Ciudad Juárez é um espaço fronteiriço onde as atividades econômicas relacionadas aos Estados Unidos, como o contrabando de mercadorias, a vida noturna de diversão e a dinâmica de pontes internacionais, construíram a história urbana. Os autores apontam que a necessidade de estudar a violência em Juárez é particularmente importante não só porque é imperativo registrar a violência social e de gênero que tem havido nesta localidade em diversas esferas, mas também porque de maneira muito preocupante a insegurança, a violência e os perigos se exercem e se multiplicam dia após dia, dado o marco de ilegalidade e impunidade imperantes desde o final da década de 2000 (HERNÁNDEZ; HERNÁNDEZ, 2014a).

Hernández López (2018) discute a estigmatização espacial, dada pelo resultado da familiarização de mitos cotidianos, produtos da informação difundida pelos meios de comunicação de massa que os designam como territórios perigosos. Em Ciudad Juárez essa estigmatização espacial é maior exatamente nas áreas mais marginalizadas, portanto, distantes das zonas modernizadas da cidade (mais propensas aos investimentos estrangeiros).

Ciudad Juárez possui uma condição estratégica ímpar por sua posição geográfica fronteiriça junto aos EUA e uma vida econômica fortemente ligada a esta dinâmica com a cidade de El Paso (Texas). A dependência econômica com o lado estadunidense se revela na própria dinâmica da paisagem juarenses: polo industrial de maquiladoras americanas, hospitais e clínicas médicas com forte clientela americana, cassinos, casas de câmbio, etc., além do próprio tráfego de veículos que cruzam a fronteira diariamente, chegando a longas horas de engarrafamento. No entanto, os louros dessa importância econômica contradizem a situação de mulheres silenciadas, amedrontadas, assassinadas e desaparecidas. Apesar da impunidade investigativa das forças de segurança, o cinema tem levantado essa problemática, tal como posto no filme Cidade do Silêncio.

⁹A taxa de homicídios em Juárez esteve, em 2010, em 224 para cada 100 mil habitantes, atingindo um patamar elevado e muito preocupante. Em 2008, a taxa foi de 118; em 2009 esteve em 178 e em 2011 ficou em 136 (Hernández e Hernández, 2014a). Essas taxas, independente do ano ou de fonte de dados, são extremamente elevadas, considerando-se tanto o nível aceitável estipulado pela Organização Mundial de Saúde (até 10 para cada 100 mil habitantes), quanto o comparativo com outras cidades também violentas.

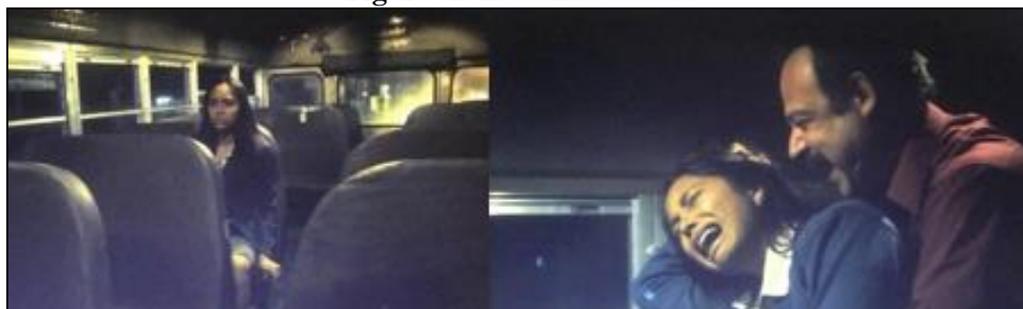
Cidade do Silêncio: cinema aquém da teoria e além do jornalismo

Cidade do Silêncio¹⁰ é uma narrativa fílmica fundamentada em um conjunto de fatos históricos¹¹. Datado de 2007, o longa-metragem estrelado por Jennifer Lopez, que interpreta a jornalista Lauren Adrian, tem início com a ida da personagem dos Estados Unidos à Ciudad Juárez, México. Com o intuito de abordar os casos de feminicídios que assolam a cidade mexicana, a jornalista, que visa a ascender profissionalmente, está disposta a fazer o que for necessário pelo “furo de reportagem”. Entretanto, quando a pauta da matéria é ofertada à Lauren, a jornalista afirma que ninguém se importa com o México, mesmo recebendo a informação de que o número de vítimas teria ultrapassado mais de 370 mortes. Essa recusa inicial enfatiza o descaso das grandes mídias norte-americanas no que se refere aos acontecimentos no exterior.

Em terras mexicanas, Lauren (Jennifer Lopez) procura por seu ex-colega e jornalista, Alfonso Diaz (Antonio Banderas), na esperança de que eles possam trabalhar juntos. Alfonso, por sua vez, trabalha em um pequeno e precário jornal local, em contraponto à Lauren, que trabalha em uma grande mídia de comunicação nos Estados Unidos. O reencontro surge em um local afastado do centro de Juárez, que a narrativa fílmica esclarece como sendo um dos lugares onde corpos de vítimas costumam ser encontrados. Na cena em questão, o jornalista expõe que mães de possíveis vítimas, em uma tentativa desesperada de encontrar suas filhas, costumam vagar por lugares como aqueles, procurando, elas próprias, pelos corpos das filhas.

Não por acaso, o caminho de Lauren acaba se cruzando ao de Eva Jimenez (Maya Zapata), uma jovem de 16 anos que trabalhava em uma das maquiladoras da cidade de Juárez. Após um dia de trabalho árduo em situações precárias, Eva estava voltando para casa quando resolveu parar no centro da cidade, à noite, a fim de comprar um presente para sua irmã. É quando a garota percebe que está sendo seguida e para escapar da perseguição entra no primeiro ônibus que aparece. Quando imaginava estar em segurança e a caminho de casa, Eva é terrivelmente surpreendida quando o motorista do ônibus, já sozinho com ela, a leva para um local distante e isolado onde outro homem aguardava por eles para que juntos cometessem o violento crime contra Eva¹².

Figura 02: Eva sendo atacada.



Fonte: Recortado pelos autores do filme Cidade do Silêncio (2007).

¹⁰ Filme Cidade do Silêncio. Direção: Gregory Nava. Produção: Gregory Nava et al. Estados Unidos: THINKFilm Capitol Films, 2007.

¹¹ De acordo com Santos (2022, p. 51): “O filme traz uma crítica ao Tratado de Livre Comércio entre México e Estados Unidos mesclado à crítica de corrupção e impunidade que assola os moradores, em especial as mulheres, que vivem em - ou próximo a - Juárez”.

¹² Fragoso (2000) aponta características do perfil das vítimas de feminicídio em Ciudad Juárez, entre os anos de 1993 e 1999. A personagem Eva, em Cidade do Silêncio (2007), apresenta tal vitimologia: estrangeira de origem indígena, adolescente de 16 anos, trabalhadora vulnerável que precisava trabalhar em maquiladoras. O autor também aponta os tipos de feminicídios na cidade: sexuais, sexistas, relacionados ao narcotráfico ou à dependência química.

Durante as investigações de Lauren e Alfonso para ajudar Eva, corpos de mulheres continuam sendo encontrados em Ciudad Juárez. Em um desses acontecimentos os jornalistas presenciam a polícia local tratando um dos casos como consequência de uma possível situação de violência doméstica. Desacreditada das conclusões a que a polícia chegou, Lauren aponta as semelhanças entre casos anteriores de feminicídio, como a morte por enforcamento, os métodos violentos de agressão e estupro e a desova dos corpos.

Figura 03: Corpo de mulher encontrada enterrada.



Fonte: Recortado pelos autores do filme Cidade do Silêncio (2007).

O feminicídio generalizado em Ciudad Juárez, assim, impunha a toda e qualquer mulher a ameaça da violência. No entender de Álvarez Díaz (2003, p. 220), o feminicídio:

Se trata de un fenómeno único, favorecido por un entorno socioeconómico propicio, conformado por impunidad, violencia de género en un mundo patriarcal misógino, con ineficiencia policiaca, indiferencia, desigualdad, prejuicio, ignorancia, narcotráfico e intereses políticos.

O feminicídio, como aspecto de violência, possui diversas camadas (Fragoso, 2002), perpassando abusos físicos, emocionais e psicológicos. O ato do estupro contra a mulher seria, na concepção de Álvarez Díaz (2003, p. 225), “[...] la materialización última de la demostración violenta de la supremacía del poder de lo masculino sobre lo femenino”. Nesse sentido, Segato (2013) vai além e considera o estupro diretamente ligado ao controle irrestrito que um indivíduo acredita ter sobre o corpo do outro. Trata-se de uma vontade soberana de aniquilar as vontades do outro, ao passo que a persistência da existência desse Ser, enquanto vítima, configura-se apenas como parte de um projeto em que o controle é uma virtude unicamente do dominador/abusador (SEGATO, 2013).

Assim, e retornando a narrativa, o desenrolar da trama se sucede com Lauren e Alfonso no contexto das investigações para descobrir quem foram os abusadores de Eva, que, por sua vez, precisa lidar clandestinamente com os traumas gerados pela violência sofrida, pois, como testemunha viva do crime, teme pela sua vida. Em um trecho da matéria que escreveu sobre os casos de Ciudad Juárez, Lauren diz:

Os gritos das mulheres de Juárez se silenciaram porque ninguém quer ouvir, nem as corporações gigantes que ganham seus lucros às custas do trabalho dessas mulheres, nem os governos do México e dos Estados Unidos que se beneficiam do Tratado de Livre Comércio. Ninguém ouve! Todas as evidências apontam para o fato de que existem muitos assassinos, uma onda de assassinatos que fica cada vez pior e ao mesmo tempo é acobertada. É que abafar os crimes é mais barato do que proteger essas mulheres. Tudo gira em torno do dinheiro e por isso as mortes continuam. Eva Jimenez, 16 anos, ela trabalha em uma fábrica montando televisores. Ela ganha cinco dólares por dia (CIDADE DO SILÊNCIO, 2007).

Para Fragoso (2000), existe uma política de desequilíbrio entre os gêneros que afeta diretamente as mulheres em diversos âmbitos. Na narrativa fílmica *Cidade do Silêncio* (2007), fica evidente que vítimas como a personagem Eva sofrem constantemente com a negligência de um Estado que fecha os olhos para as grandes corporações que utilizam da mão de obra barata feminina. As mulheres tornam-se alvos fáceis na exploração de seus corpos e força de trabalho. Fragoso (2000, p. 95) ressalta que “[...] las mujeres también se encuentran insertas en un contexto más amplio que contiene y comprende toda una experiencia económica y social. Condiciones todas estas objetivas que sustentan la violencia en contra de la mujer en un sistema patriarcal”; e salienta:

El asesinato de mujeres es habitual en el patriarcado. Sin embargo, el siglo xx ha sido conocido por una nueva forma de crimen en contra de las mujeres, el cual incluye tortura, mutilación, violación y asesinato de mujeres y niñas. La frecuencia y recrudescimiento de estos actos ha llevado a Caputi a denominar nuestra época como la "era del crimen sexual" (FRAGOSO, 2002, p. 284).

Nos momentos finais do filme, Lauren é impedida de publicar sua matéria, pois empreendedores morais e políticos destacados da cidade subornam o jornal, de modo a abafar os acontecimentos em Ciudad Juárez. Nesse ínterim, Alfonso sofre um atentado fatal em mais uma ação de silenciamento da tragédia cotidiana de feminicídios. Eva, após a prisão de um de seus abusadores e a morte do outro, segue com sua vida. A narrativa fílmica faz questão de ressaltar que o assassinato de Alfonso nunca foi solucionado e que as mortes em Ciudad Juárez seguiram acontecendo. Lauren, por sua vez, assume o cargo de Alfonso no jornal e dedica sua vida a dar voz às mulheres silenciadas.

O desfecho agridoce da obra não é exclusividade do filme: quando se trata dos acontecimentos na cidade mexicana, Ciudad Juárez segue descrita como urbano perigoso, violento e cheio de injustiças. Ao apontar as impunidades, as deficiências nos processos, as omissões e as negligências nos casos de Ciudad Juárez, Pérez (2015) enfatiza a corrupção endêmica que estigmatiza a cidade. No entender de Segato (2013, p. 17):

La impunidad, a lo largo de estos años se revela espantosa, y puede ser descrita en tres aspectos: 1. Ausencia de acusados convincentes para la opinión pública; 2. Ausencia de líneas de investigación consistentes; y 3. La consecuencia de las dos anteriores: el círculo de repetición sin fin de este tipo de crímenes.

O sentimento que permanece é de injustiça pelas vítimas e pelos familiares que perderam parentes duplamente vitimados: quando silenciadas e mortas; e quando se lhes falhou a garantia da justiça. Com efeito, apesar das mudanças econômicas e urbanas em Ciudad Juárez, e da consequente regressão das taxas de homicídio, a questão dos feminicídios ainda é um drama local, tal como atestam as matérias a seguir:

La violencia contra la mujer en Ciudad Juárez continúa día con día, pese a los esfuerzos de las autoridades por tratar de prevenir este delito.[...] Tan solo en lo que va del 2023 en Ciudad Juárez han sido asesinadas 48 mujeres, del periodo que comprende del 1 de enero al 30 de abril¹³.

Colectivo denuncia el asesinato de 87 mujeres en Ciudad Juárez en lo que va de 2022 [...] Una **brutal ola de violencia contra las mujeres**, con **descuartizamientos** y **decapitaciones**, alerta a activistas de Ciudad Juárez, en la frontera norte de México, donde ocurrieron 87 feminicidios de enero a julio, según el colectivo Red Mesa de Mujeres [...] Las organizaciones civiles han indicado que entre los crímenes cometidos en lo que va del año, destaca el de

13 TOVAR, Héctor. Suman 48 mujeres asesinadas en Juárez durante el 2023. CÍA. PERIODÍSTICA DEL SOL DE CHIHUAHUA, S.A. DE C.V. HERALDO DE CHIHUAHUA, JUÁREZ, JUEVES 4 DE MAYO DE 2023. Disponível em: <https://www.elheraldodechihuahua.com.mx/local/juarez/en-juarez-se-han-cometido-48-asesinatos-hacia-mujeres-en-lo-que-va-del-2023-red-mesa-de-mujeres-10012536.html>

mujeres asesinadas, mutiladas y tiradas en la vía pública. [...] Las autoridades catalogan que las mujeres asesinadas eran parte del crimen organizado, lo que genera que la investigación de sus muertes esté dirigida por la Fiscalía General del Estado y no por la Fiscalía de la Mujer, declaró este jueves a EFE Yadira Cortés, coordinadora de la agrupación¹⁴.

Entre el año 2000 y 2019 se registraron **más de 42 mil homicidios de mujeres** en México y **más de 62 mil desapariciones**; sin embargo de esos homicidios sólo el 30% aproximadamente se califica como feminicidio y de éstos el 56% de las niñas y mujeres asesinadas fue a manos de sus parejas o familiares cercanos. No hay lugar seguro para las mujeres. Tampoco justicia [...] Caemos. Todavía no encontramos la forma de frenar este descenso, no hay partido que proponga la estrategia que detenga **por lo menos los 10 feminicidios que se registran al día**. Hemos visto la alternancia en estas dos décadas y no se ha encontrado la solución para la seguridad de las mujeres. El pasado feminicida de Juárez es el presente feminicida de México y en él todos los factores cuentan: desde el machismo hasta el crimen organizado, pues en el ajuste de cuentas las mujeres fungen como el objeto donde expresan la violencia. [...] El año pasado, el Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública registró tres mil 754 muertes de mujeres y sólo 947 se investigaron como feminicidio, es decir, sólo el 33.7% se investigó con perspectiva de género. El año 2021 reportó 980 feminicidios y 2020 registró 943.¹⁵

Esse apanhado de recortes de notícias de jornal aponta não somente para a gravidade do fenômeno social classificado como feminicídio, por um lado, mas, por outro lado, para a ausência de uma abordagem mais aprofundada e sociológica sobre o processo histórico de perversão da ordem social em cidades mexicanas como Ciudad Juárez, endemicamente magoada pela experiência reiterada do desvalor da vida cruelmente ceifada de milhares de mulheres.

Destacam Reyes Escalante e Sandoval Chávez (2020) que a modernidade urbano-industrial beneficiou Ciudad Juárez, contudo cobrou uma conta muito alta através do excesso de estadunidenses no território fronteiriço, da avassaladora indústria maquiladora e da perversa economia do narcotráfico. Para os autores,

En cosa de nada, la ciudad creció aceleradamente a la par del boom económico, con una **sociedad sin cohesión**, en la que **la vulnerabilidad de la mujer creció**, no solo por la exclusión propia del desorden urbano que cada vez alejaba más a las personas sino por la llegada de carteles de narcotraficantes que se adueñaron de la ciudad –a la que en su argot, paradójicamente, se le hace referencia como “la plaza”- y la convirtieron, literalmente, en un **campo de batalla** [...] Pero para las mujeres la cosa no se detuvo allí, un **escenario altamente masculinizante** y un contexto legislativo omiso, en confluencia con redes criminales, dieron lugar a una ola de **feminicidios** que terminaron por **segregar a las mujeres** a ámbitos limitados y las privaron de la calle, el espacio urbano más elemental [...] El contraste entre la experiencia masculina y femenina en la ciudad se tornó abismal, la inercia llevó a varios **espacios públicos a masculinizarse** [...] En Ciudad Juárez sigue la exclusión para las mujeres, por la cultura, por las coyunturas de violencia e inseguridad, por los efectos de la economía de enclave de las maquiladoras o por lo incaminable que resulta la ciudad. En las ciudades de la frontera norte de México las maquiladoras han traído consigo crecimiento económico, pero a costa del bienestar de las personas y de la cohesión social

14 Colectivo denuncia el asesinato de 87 mujeres en Ciudad Juárez en lo que va de 2022. Latinus, agosto 11, 2022. Disponible em: <https://latinus.us/2022/08/11/colectivo-asesinato-87-mujeres-ciudad-juarez-2022/>

15 AGUILAR, Gabriela. El pasado feminicida de Juárez, el presente feminicida de México. Informador.mx, 28 de febrero de 2023. Disponible em: <https://www.informador.mx/ideas/El-pasado-feminicida-de-Juarez-el-presente-feminicida-de-Mexico-20230228-0024.html>

(REYES ESCALANTE; SANDOVAL CHÁVEZ, 2020, p. 29-31, destaques nossos).

Nesse sentido, articulando a passagem acima e o enredo da película, cabe a assertiva de que a narrativa fílmica se inscreve *aquém da teoria*, isto é, *aquém da perspectiva crítica* que busca a explicação dos elementos estruturais, fundamentes e dinamizadores de um fenômeno específico e complexo. Tal vem a ser compensando, contudo, na postura audaz da obra que, muito embora conte com personagens rasos e caricatos, nega-se a ser uma mera reportagem apelativa sobre a tragédia dos feminicídios em Ciudad Juárez.

Considerações finais

O presente ensaio abordou em perspectiva sociológica crítica e compreensiva a narrativa fílmica *Cidade do Silêncio* (2007), de Gregory Nava. Alinhavou o argumento ensaístico o fito confesso de buscar ouvir as vozes femininas traumatizadas que ainda perambulam em Ciudad Juárez em busca de vocalização, antes de tudo, e de justiça, no sentido primevo da noção de utopia, isto é, de um *não lugar* a ser imaginado em abstrato e conseqüentemente projetado em concreto. Nesse limbo da experiência traumática de injustiça em busca de voz se inscreve a mensagem das personagens Eva, Lauren e Alfonso, cada uma delas representando uma tipologia de vitimização da violência banal e cruel que se tornou ordem social perversa em Ciudad Juárez. Mas, cabe enfatizar, buscou-se também situar o horizonte perceptivo e actancial da trama de violência e exploração entre os personagens na matriz estrutural da geopolítica e da geoeconomia que une e separa os Estados Unidos e o México no jogo desigual e combinado de reprodução sociometabólica da vida coletiva sob os ditames do Capital.

Os casos de violência e feminicídio que assolam a cidade mexicana, nesse sentido, ao se tornarem endêmicos, territorializaram o urbano consoante o estigma negativo de perversa ordem exploratória masculinista que também remete ao histórico de colonização espanhola do México; combinando, assim, o que de pior pode haver na interface entre capitalismo predatório em regime neoliberal de gestão do trabalho e patriarcalismo em modo machista de captura e submissão de corpos, energias e espaços vitais femininos para a reprodução expansiva de mais-valor econômico-financeiro e simbólico. O Tratado de Livre Comércio entre México e Estados Unidos que, de forma vergonhosamente hierarquizante potencializou a exploração econômica estadunidense em território mexicano, deve ser entendido, portanto, como movimento de uma Economia Política falocêntrica que desenraiza e arrasta violentamente trajetórias e curvas de vida feminino-indígenas para o inferno das maquiladoras e da vulnerabilidade social dos cortiços periféricos do urbano capitaneado pelas *macho*-máfias mexicano-estadunidenses.

Em síntese, o presente ensaio enfatiza o papel ambíguo da indústria cultural cinematográfica, seja exotizando, seja produzindo um olhar crítico e de denúncia. O cinema, nesse diapasão, tem contribuído para a vocalização crítica do drama cotidiano de uma população vítima da violência do narcotráfico, da corrupção policial, da cultura masculinista e machista, da expansão do poder estadunidense no território mexicano e das desigualdades estruturais produzidas na fronteira norte. Essa confluência destrutiva de fenômenos sociais perversos, portanto, produz a sinergia da violência urbana banal e cruel endêmica contra as mulheres sistematicamente produzida pelos homens. Ciudad Juárez, a cidade silenciada, com efeito, é a personagem maior desta narrativa fílmica de denúncia, de enfrentamento e de esperança no poder da voz que reorganiza os laços sociais em bases de justiça e de solidariedade.

Viver em Ciudad Juárez – ser uma cidadã e situar-se como moradora fixa – marca uma diferença em relação a mulheres de outros contextos e lugares, digamos assim, *mais tranquilos*. Ser mulher em Ciudad Juárez demanda um comportamento feminino defensivo e desconfiado das relações e de quase tudo que permeia aquela vida social. Sentimentos e atitudes de medo fazem parte do dia a dia, ainda mais quando já se atravessou a dor e a angústia da perda de um familiar ou

conhecido. Principalmente quando a violência em forma de crime foi capturada pelo silêncio das instituições e ali permanece latente. Isso leva a cidadã e moradora fixa de Ciudad Juárez à internalização do pânico da insegurança ontológica, pois ser mulher é estar em perigo! Sair e acreditar que tudo estará bem é uma condição putativa que se perde do horizonte de expectativas, por isso, à cada mulher resta o autocuidado e o alerta constante: nunca se sabe quem é o agressor (vizinho, amigo, governo ou mesmo parente)! E diante disso não existe socorro! Que o silêncio grite a dor de quem vive em uma cidade atravessada pela prática hedionda do feminicídio!

Referências

- ÁLVAREZ DÍAZ, J. A. Las muertes de Juárez. Bioética, género, poder e injusticia. **Acta Biothica**, vol. IX, núm. 2, pp. 219-228, 2003.
- BERNABÉU ALBERT, S.; GARCÍA REDONDO, J. M. **Las muertas de Juárez**: palabras e imágenes. In: Salvador Bernabéu Albert, Salvador; Carmen Mena García, Carmen. El feminicidio de Ciudad Juárez. Repercusiones legales y culturales de la impunidad. Universidad Internacional de Andalucía, 2015.
- CUADRA, S. M. et al. Turismo fronterizo como motor de desarrollo de la frontera. Una revisión de la literatura. **International Journal of Scientific Management Tourism**, Vol. 2 N°2 pp. 249-265, 2016.
- DE LA TORRE, M. I.; ESCOBEDO, D. N. Turismo y narcotráfico en México. **Estudios y Perspectivas en Turismo**, Volumen 27, pp. 867–882, 2018.
- FRAGOSO, J. M. Feminicidio sexual serial en Ciudad Juárez: 1993-2001. **Debate Feminista**, vol. 25. México-DF, 2002.
- FRAGOSO, J. M. La cultura del feminicidio en Ciudad Juárez, 1993-1999. **Frontera Norte**, vol. 12, núm. 23, enero-junio, 2000.
- FRAGOSO, J. M. Violencia extrema y existencia precaria en Ciudad Juárez. **Frontera Norte**, vol. 24, núm. 48, julio-diciembre, 2012.
- GALLEGOS, O.; LOPÉZ, A. L. Turismo y estructura territorial en Ciudad Juárez, México. Investigaciones Geográficas, **Boletín del Instituto de Geografía**, UNAM ISSN 0188-4611, Núm. 53, pp. 141-162, 2004.
- HERNÁNDEZ LOPÉZ, E. Turismo y miedo al delito-violencia: el caso de la ciudad histórica de Guanajuato (México). **Estudios y Perspectivas en Turismo**, Volumen 27, pp.805 – 830, 2018.
- HERNÁNDEZ, A. L.; HERNÁNDEZ, M. L. **Crímenes en Juárez 2009 y homicidios 2008-2012**. Ciudad Juárez: UACJ, Observatorio de Violencia Social y de Género, 2014a.
- HERNÁNDEZ, M. L.; HERNÁNDEZ, A. L. **Crónica de una violencia anunciada**. Ciudad Juárez: UACJ, Observatorio de Violencia Social y de Género, 2014b.
- MOLZAHN, C.; RÍOS, V.; SHIRK, D. A. **Drug Violence in Mexico**: Data and Analysis Through 2011. Trans-Border Institute, University of San Diego, 2012.
- MUGGAH, R. et al. **México: Todos Somos Juárez**. In: Tornando as cidades mais seguras: inovações em segurança cidadã na América Latina. Instituto Igarapé. BID, Fórum Econômico Mundial, N. 20, 2016.
- OLIVARES, J. G. et al. La Seguridad turística en México. In: Grünwald, L. (Compilador). **Municipio, Turismo & Seguridad**. Universidad Nacional de Quilmes; OEA. pp. 79-93, 2010.
- PEQUEÑO RODRÍGUEZ, C. **Mujeres en movimientos**: organización y resistencia en la industria maquiladora. Ciudad Juárez, Chihuahua, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2015.
- PÉREZ, R. I. Mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: la justicia apenas comienza. Albert, S. B. & García, C. M. (Coords). **El feminicidio de Ciudad Juárez**. Repercusiones legales y culturales de la impunidad (pp. 103-124), 2015.
- RÁBAGO, N. L. B.; Chávez, B. V. La construcción de la frontera norte como destino turístico en un contexto de alertas de seguridad. **Región y Sociedad**, Vol. XX, n. 42, 2008.
- REYES ESCALANTE, A. Y.; SANDOVAL CHÁVEZ, D. A. Ciudad Juárez y la exclusión de la mujer del espacio público. **Crítica Urbana**, Número 11, Marzo, 2020.
- SANTOS, R. A. **A sentinela e o sol**: narrativas sobre a mulher jornalista no filme Cidade do Silêncio (Monografia). Universidade Federal de Mato Grosso, Barra do Garças, Mato Grosso, Brasil, 2022.

SEGATO, R. L. **La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez**. 1a. ed.-Bueno Aires: Tinta Limón, 2013.

VELÁZQUEZ VARGAS, M. S. **Desplazamientos forzados: migración y violencia en Ciudad Juárez, Chihuahua, México**. Memoria del Foro Bienal Iberoamericano de Estudios del Desarrollo, 2011. Sede: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, del 11 al 13 de abril, 2011.

ZAMORA, R. G.; COVARRUBIAS, H. M. México: violencia e inseguridad. Hacia una estrategia de desarrollo y seguridad humana. **Nómadas**. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, Núm. Especial: América Latina. Euro-Mediterranean University Institute, Universidad Complutense de Madrid, 2013.

VER-SABER EM *CTAAKEP*, DE TARKOVSKI

Antonio Adson Julio Costa Santos¹⁶
Camila Steffany Freitas Costa¹⁷
Edgley Freire Tavares¹⁸
Sabrina Vitória Oliveira de Medeiros¹⁹
Thalys Vinicius de Oliveira Rodrigues²⁰

Cada imagem - ou cada poema composto de imagens - contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los. A imagem é cifra da condição Humana.

(Octavio Paz, 1996, p. 38)

Resumo

O objetivo deste ensaio é estabelecer uma leitura analítica do filme *Stalker* do cineasta russo Andrei Tarkovski com o objetivo de mostrar a condição de obra aberta enunciada e tornada visível em suas formas discursivas e efeitos de sentido. Ao acompanhar o comentário crítico aqui empreendido, o leitor poderá observar que as dimensões do ver e do saber funcionam como experiências de limite na composição deste clássico do cinema russo e regulam o próprio gesto de fruição do espectador.

Palavras-chave: Stalker. Tarkovski. Formas discursivas. Comentário crítico.

Abstract

The objective of this essay is to establish an analytical reading of the movie *Stalker*, by the Russian filmmaker Andrei Tarkovski in order to show the condition of open work enunciated and made visible in his discursive forms and effects of sense. By following the critical commentary undertaken here, the reader will be able to observe that the dimensions of seeing and knowing function as limit experiences in the composition of this classic of Russian cinema and regulate the spectator's own gesture of fruition.

Keywords: Stalker. Tarkovski. Discursive forms. Critical commentary.

¹⁶Graduando no curso de Letras - Língua Portuguesa, pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Membro do Grupo de Estudos do Discurso da UERN (GEDUERN) e do projeto de pesquisa Discurso e Democracia (DISCUCIA). ORCID ID: 0009-0004-3001-3416

¹⁷Graduada no curso de Letras - Língua Portuguesa, pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Membro do Grupo de Estudos do Discurso da UERN (GEDUERN). ORCID ID: 0009-0004-4562-2273

¹⁸Docente da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal/RN, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1714-4946>. E-mail: edgleyfreire@uern.br.

¹⁹ Graduanda no curso de Letras - Língua Portuguesa, pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Membro do Grupo de Estudos do Discurso da UERN (GEDUERN) e do projeto de pesquisa Discurso e Democracia (DISCUCIA). ORCID ID: 0009-0005-0258-8885

²⁰ Graduando no curso de Letras - Língua Portuguesa, pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Bolsista no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID). Membro do Grupo de Estudos do Discurso da UERN (GEDUERN), do projeto de pesquisa Discurso e Democracia (DISCUCIA) e do projeto de extensão Quarta Cinematográfica. ORCID ID: 0009-0000-0592-9415

Introdução

Stalker, filme do cineasta russo Andrei Tarkovski é a manifestação histórica e semiológica de um fazer ver que articula jogos de visibilidade e formas de pensar, uma composição de heterotopias e heterocronias²¹ da sensibilidade e do saber. Em sua projeção desponta uma crítica que inquieta o olhar de múltiplas formas, revelando-se atemporal em várias direções. No cinema de Tarkovski, forma e sentido multiplicam-se, aguçam o movimento da percepção e da razão, obra aberta, cujas condições de possibilidade e de inteligibilidade tornam coerente a atribuição da ideia de uma audiovisualidade poética.

Produzido em 1979, foi o último filme do diretor em solo russo e são muitas as observações quanto aos impedimentos e o silenciamento que o regime soviético empreendeu à obra. Talvez isso ajude a explicar o movimento das formas e dos sentidos nas cenas do filme, que desafiam a tautologia do olhar e do sentido. Em uma entrevista de 1979, concedida a Tonino Guerra, Tarkovski descreve o significado de *Stalker*:

É uma palavra derivada do inglês “to stalk”: aproximar-se furtivamente. No filme, a expressão nomeia a profissão daquele que atravessa as fronteiras com o objetivo de adentrar a Zona Proibida, um pouco à maneira de um contrabandista. Esse ofício de fazer a travessia é passado de geração em geração. No meu filme, a Zona representa os lugares onde os desejos podem ser satisfeitos. O espectador pode duvidar de sua existência ou vê-la apenas como um mito ou uma anedota, ou mesmo como uma fantasia do *Stalker*. Para o espectador isso permanece um mistério. A existência de um quarto onde os sonhos se tornam realidade serve apenas como pretexto para revelar as personalidades dos três protagonistas²². (GIANVITO, 2006, p. 50).

Nessa direção e relação de sentido, uma forma aberta emerge, compatível com a ideia de poesia visual atribuída a este e a outros filmes de Tarkovski. Esse efeito de sentido de estar aberto ou em movimento, do significado das formas que escapa a definições rígidas - que nas palavras do diretor implica também o olhar do espectador para o qual o sentido da Zona está sempre em suspenso - articula-se com a própria ordem do olhar, do saber e do poder que o regime soviético atribuía às obras do cineasta.

Contra a polícia do visível e do enunciável, o filme se abre numa dispersão do tempo e do espaço que é também uma abertura do olhar, uma forma descontínua e em dispersão para o ver e para o saber. Situamos nosso ensaio nesta margem do olhar, pressupondo o equívoco, ou, como teoriza Didi-Huberman (2010), numa fenomenologia que aceite como premissa uma inelutável cisão do olhar, margem em que a possibilidade da diferença é constitutiva. Durante as cenas do filme, o sentido escapa ao modo de imagens em percurso, como o fluxo inesperado de um rio do qual não se conhece o curso. Diante do filme, impõe-se um hiato estruturante entre olhar e ver, como nos diz Didi-Huberman (2010), pois a obra aberta em *Stalker* reclama o não todo e o impossível do fechamento simbólico (MILNER, 2012), e dispõe formas, cores, sons e diálogos voláteis, interpretação aberta, afeto sobre o qual o espectador não resiste, cisão do olhar necessária ao saber e que regula o saber que se constitui no e pelo filme.

²¹ Em uma conferência de 1967, transcrita e publicada nos *Ditos e escritos III* com o título de *Outros espaços*, Foucault (2006) situa o termo de Heterotopologia na direção de análise crítica dos espaços, dos espaços que contestam o olhar, o saber e o tempo. Nessa margem dispersa do olhar, descrita por Foucault (2006), destacam-se o modo como a heterotopia justapõe espacialidades e temporalidades diferentes, com posicionamentos, sensibilidades e entendimentos múltiplos e divergentes. A heterotopologia se faz, então, na descrição histórica e semiológica da constituição da percepção do espaço outro, que implica, por simetria, a crítica da sensibilidade de um tempo a outro, da descontinuidade do ver e do saber.

²² Do livro *Andrei Tarkovsky Interviews*, editado por John Gianvito. Tradução nossa.

Ver e saber se configuram, então, como o enlace descontínuo e semiológico entre a imagem e o sentido, a sensibilidade e o entendimento. E, ao explorar essa cisão, apostamos em um comentário ao filme com o objetivo de mostrar o múltiplo do ver-saber na constituição dos três protagonistas da narrativa, o Stalker, o Escritor e o Professor, imagens desse múltiplo nas cenas do filme. E, como esperamos mostrar, a Zona, que se configura como espaço de abertura da imaginação, é ao mesmo tempo uma só e múltipla, e vemos uma travessia tempo-espaço entre repetição e singularidade, posto que o mesmo percurso significa diferentemente para os três protagonistas. Nossa escansão analítica, que também é a do olhar, propôs ler o filme em meio a outros acontecimentos de discurso, na direção de uma arqueologia das formas do ver-saber (FOUCAULT, 2007, 2008), uma leitura possível, em meio a outras, já que a maior lição que o filme de Tarkovski nos deixa é a movências dos significados.

A dispersão das imagens e o cinema de Tarkovski

A filmografia de Tarkovski imprime um tom de deslocamento em relação ao cinema de rápido consumo. As obras do diretor russo possuem um vasto roteiro e longa duração. É um cinema cujas imagens inquietam o olhar e o pensamento, e não esgotam a imaginação do espectador, que é convidado a uma imersão nas imagens das particularidades da natureza humana.

Em *Stalker*, essas particularidades da obra do diretor são mantidas, e a experiência do filme só se efetivará na aceitação de sua condição de obra aberta, em que imagem e sentido são descontínuos. O filme exige paciência e reflexão por parte do espectador, sua narrativa lenta e contemplativa pode ser um desafio para alguns, mas para aqueles dispostos a se envolver com sua atmosfera única, é uma experiência cinematográfica recompensadora. O filme proporciona um percurso fenomenológico que inquieta as certezas e convida a uma imersão diferente para cada um que é atravessado pelas cenas de limite do filme. Ao final, o prolongamento reflexivo que o filme produz continua, a inquietação das suas formas progride ao passo que a curiosidade da interpretação faz buscar por outras interpretações e comentários ao filme. O filme implode sentidos e derrama sentidos em outras margens e direções.

De acordo com Tarkovski (1998), as reflexões e expectativas de um artista situam-se na crença de que seu trabalho está em consonância com a era na qual é apresentado, tornando-se essencial para o espectador e impactando sua essência. Assim, vemos o cineasta remontar à máxima de que todo criador tem em mente a conexão de sua obra com o público. Para entender tal conexão importa insistir nas condições de produção do filme, na constatação de que a União Soviética detinha de um controle rígido a respeito da produção cultural, e a censura era uma ameaça iminente na criação de obras cinematográficas. Tarkovski (1998) afirmava que a arte desempenha um papel significativo concernente ao crescimento moral da sociedade, sendo um método de expressão das aspirações e esperanças humanas. São comuns comentários sobre as relações entre a obra do cineasta e a literatura russa, a exemplo de Machado (2015), quando afirma sobre o cinema de Tarkovski possuir correlações com o realismo socialista na formação de uma vanguarda revolucionária soviética. Para essa pesquisadora, as regularidades entre literatura e cinema se fazem notar nos eixos geopolítico, cultural e ideológico que servem de condições de possibilidade para os acontecimentos literário e cinematográfico, pensados como experiências semióticas.

Na mesma orientação de apontar uma interdiscursividade entre literatura e cinema, Dias e Paulino (2014) observam as semelhanças e diferenças entre essas duas formas de arte. Apesar das singularidades de composição e de estilo, entre literatura e cinema há formas de ressonâncias específicas, segundo os autores, quando se trata de uma adaptação em filme de uma obra literária, como foi o caso do filme *Stalker*, uma adaptação da obra literária *Piquenique na estrada*, dos irmãos Strugátski. E, em relação às formas do conteúdo, é o próprio Tarkovski que nos fala das regularidades entre a literatura e a produção cinematográfica em seus filmes.

[...] eu estava tentando fazer com que as pessoas acreditassem que o cinema, enquanto instrumento de arte, tem suas próprias possibilidades e que estas são idênticas às da prosa. Eu queria demonstrar como o cinema, com sua continuidade é capaz de observar a vida sem interferir nela de forma grosseira ou evidente. Pois é nisso que vejo a verdadeira essência *poética* do cinema. (TARKOVSKI, 1998, p. 235).

Essa expressão poética de um sentido que não se contenta com o usual e o evidente, que impõe a abertura do olhar e do saber para os afetos contemplativos e reflexivos diante das imagens, de que fala o diretor, assemelha-se ao entendimento de Milner (2012), para quem a língua é forma aberta. Em *O amor da língua*, Milner (2012) tece a crítica a certas imagens do fazer do linguista, e o faz pela via da psicanálise, desconstruindo a língua pensada como lógica normativa, como fixação imanente, descrição a priori e universal de formas e sentidos. Milner (2012) retoma de Lacan a noção de *lalíngua* para situar essa zona aberta e descontínua do sentido, a poética, como a zona primordial em que a língua ocorre em sua forma aberta, como potência semiológica, subjetiva e histórica, como expressão de fuga da univocidade e da mesmidade da linguagem.

É precisamente esse efeito de sentido descontínuo que ocorre com regularidade durante as cenas de *Stalker*, pois sua única constância é a abertura do simbólico, das imagens e do entendimento. Nas cenas do filme, a Zona, que é atravessada diferentemente pelos três protagonistas, atravessa em múltiplo a sensibilidade do espectador, que vê pelas imagens do filme a significação de um espaço outro e uma relação com o tempo singular para cada um dos personagens. Os três realizam uma travessia interior, enfrentando desejos e medos, percurso que é construído pela experiência de ver do filme, toda ela a construção de uma relação de sentido, de um jogo de olhar e ser visto. A experiência do filme, que mostra a todo tempo uma dispersão de ver-saber, para cada um dos três personagens, é também um jogo múltiplo ao olhar do espectador, que transformam o ver e o saber de quem acompanha a obra de Tarkovski, numa multiplicidade de imagens que não cobram serem decifradas na totalidade, e sim percebidas e sentidas, pois são, acima de tudo, imagens-afeto.

Cenas de entremeio, saberes de limite

Stalker retrata a jornada de três personagens para um lugar nomeado de Zona. No filme, as pessoas dirigem-se para essa espacialidade buscando aquilo que surge sob a ideia de *Quarto dos Desejos*. Na travessia pela Zona, o acesso a esse ponto da espacialidade é o maior objetivo, pois é lá que os sujeitos podem ter seus quereres realizados. Pelas imagens do filme sabemos que a espacialidade em questão adquiriu tal denominação após um fato ocorrido 20 anos antes dos acontecimentos narrados.

É este sentido que é visível em uma das cenas:

- Acredita-se que um meteorito caiu aqui, há cerca de vinte anos. Incendiou toda a aldeia. Procuraram pelo meteorito, mas não encontraram nada, é claro.
- Por que, "é claro"?
- Então, as pessoas começaram a desaparecer misteriosamente, e assim chegou-se a conclusão... Chegou-se a conclusão... Que o meteorito não era realmente um meteorito. Então, para começar, o lugar foi cercado por arame farpado para espantar os curiosos. Tudo isso contribuiu para os rumores, de que haveria um lugar na *zona* onde os desejos se tornam realidade. (STALKER, 1979).

Um dos jogos de direção executados por Tarkovski é o emprego da cor sépia durante os primeiros minutos. Tudo que é situado fora da Zona não possui variação de cores. No entanto, quando os três peregrinos finalmente chegam ao local, é estabelecida a utilização da paleta colorida no visual do filme, assim, o recinto pode ser visto como uma fonte de esperança para os indivíduos. A Zona não é apenas um espaço comum, ela possui suas próprias leis e regras, como uma entidade. Nessa espacialidade de colorido próprio, a realidade é instável e esse atributo se manifesta no fato de

que os sujeitos se tornam incapazes e refazer o caminho, o mesmo caminho percorrido por eles não é mais acessível ainda que busquem mapear a geografia do lugar. De acordo com o personagem Stalker:

A *Zona* é um labirinto muito complexo de armadilhas. E todas elas são mortais. Não sei o que acontece aqui, quando os humanos não estão por perto. Mas assim que os humanos aparecem, tudo começa a mudar. Velhas armadilhas desaparecem, e novas aparecem. E seu caminho ora é fácil, ora infinitamente emaranhado. Essa é a *Zona*. Pode até parecer caprichosa. Mas a cada momento, é como se a construíssemos de acordo com nosso estado de espírito. (STALKER, 1979).

O *Stalker* nunca guia seus acompanhantes devidamente por um caminho linear, o personagem utiliza diversas vezes porcas metálicas que servem como apoio para mostrar um caminho certo, como quem quisesse afastar os três de qualquer tipo de armadilha. Desse modo, são esses aspectos que compõem a atmosfera tensa desse lugar de não encaixe, numa localização que articula espaços e temporalidades subjetivas diferentes, instigando o espectador a ver e a se deixar afetar pela abertura do visível. Em busca da sala que guarda a realização dos desejos, surgem os conflitos internos e ocultos dos três protagonistas, juntamente com o pouco saber sobre a *Zona*, evidenciado até mesmo pelo guia na trama, multiplicidade que aguça o ver e a imaginação, e produz no espectador uma vontade de continuidade para obter um sentido-todo que nunca chega.

No prólogo, o cenário no qual o público é apresentado é a casa do Stalker. Nessa cena nosso ver-saber já está de fato submerso na atmosfera do filme. Vemos o protagonista deitado em uma cama, junto a sua filha²³ e sua esposa, logo após, o personagem inicia os preparos para mais um percurso até a *Zona*.

Na cena seguinte, o público acompanha a discussão do protagonista com sua esposa. Ela busca intervir e suplica, em uma tentativa sem sucesso, para que ele desista da sua jornada. "A mulher sempre está olhando e falando para a câmera, o diretor usa do artifício da quebra da quarta parede, o que representa a voz direta dela sendo dita para o espectador, confessando seu sofrimento e aflições" (DELFINI, 2018, p. 52). Ela explica que algum tempo antes daquele momento, após uma viagem à *Zona*, seu marido acabou sendo aprisionado, e esse se mostra então, um dos seus maiores receios. O espectador pode notar que a ambientação apresenta uma realidade de vida humilde, o diretor busca realçar o simples estilo de vida da família do personagem.

Ao penetrarmos no quarto do Stalker, somos apresentados a um cenário simples e pobre pouco carregado de elementos cenográficos, exceto pela pequena mesa no canto direito da imagem que, em conjunto com a falta de cores na imagem, enfatiza a movimentação sutil e a expressão física do personagem deixando transparecer sua sensibilidade, sua solidão, sua pobreza e mais ainda, que suas ações têm conformidade com a sua intuição. (DELFINI, 2018, p. 49).

Ao retirar-se de casa, Stalker dirige-se ao encontro de um personagem que desempenha um papel crucial na trama, o Escritor. O homem se situa na companhia de uma mulher, e enquanto o Stalker se direciona ao local, é possível notar o seguinte diálogo provindo do escritor:

²³ Marta, filha do Stalker e sua esposa (personagem não nomeada) é vista como "fruto da *Zona*". A garota é portadora de uma deficiência física, algo como um significante-estigma para as ligações de seu pai com o ambiente proibido. Sua conexão com o local é explícita. Assim como a coloração surge quando os personagens estão na *Zona*, igualmente as cores são retomadas quando a garota aparece nas cenas, independentemente do lugar.

Minha querida, o mundo é irremediavelmente chato. Não tem telepatia, nem fantasmas, nem discos voadores... O mundo é regido pelas leis do ferro fundido. (STALKER, 1979).

É pertinente notar que enquanto o Stalker cruza esse caminho, toda a ambientação faz jus aos dizeres do literato, e "O *Escritor* enfatiza também que o controle do mundo está com aqueles que se utilizam da força como forma de manter o poder. Nesse caso, se refere às forças militares, às relações diretas com as potências bélicas e a guerra" (DELFINI, 2018, p. 56). O cenário se sobressai por sua atmosfera decadente, conforme os personagens percorrem as ruas da cidade, e aquele que olha as cenas é capaz de observar suas características marcantes como suas ruas vazias e a atmosfera de desesperança que permeia a região.

Após as cenas iniciais, os três personagens mostram-se reunidos em um bar, é nesse ponto que o diretor busca apresentar os protagonistas da narrativa. Nessa perspectiva, nota-se que cada um dos indivíduos possui diferentes expectativas acerca da jornada. A partir dos diálogos no espaço, o espectador se torna suscetível a compreender as personalidades distintas dos protagonistas, cada um mantém características peculiares. O Stalker²⁴, interpretado por Alexander Kaidanovsky, possui uma intensa ligação com o lugar anteriormente mencionado. É o homem responsável por liderar as pessoas em suas jornadas para a *Zona*. "O seu trabalho dá sentido à sua vida. Como se fosse um sacerdote da *Zona*, o Stalker leva os homens até lá para os fazer felizes" (GIANVITO, 2006, p. 51). O personagem anteriormente foi treinado por um indivíduo denominado de *Porco Espinho*²⁵. Introspectivo e melancólico, Tarkovski (1998) definiu o personagem como excêntrico, que destaca-se pela sua integridade e devoção espiritual inabalável em um mundo onde o oportunismo se alastra como uma enfermidade.

O Professor, interpretado por Mykola Hryncko, destaca-se por ser uma figura que contém uma mente analítica e uma postura racional proveniente da lógica. Ele representa a busca pela racionalidade científica, a problematização categórica do desconhecido. Percebe-se pelas cenas e diálogos que esse personagem demonstra interesse nas questões metafísicas e existenciais que a *Zona* simboliza. Sua motivação excede a ganância de realizar um desejo, já que ele busca compreender a própria natureza da *Zona* e seu impacto sobre a humanidade.

O outro integrante a embarcar na jornada é o Escritor, interpretado por Anatolij Solonitsyn. O sujeito poético "Acredita que o mundo é regido pela força e pelo materialismo. [...] O motivo de sua viagem até o quarto dos desejos é a busca pela inspiração perdida." (DELFINI, 2018, p. 38), e enxerga a *Zona* como único meio de obtê-la. Seus diálogos se sobressaem no roteiro, por mérito de sua natureza filosófica, e em algumas cenas acompanhamos monólogos existenciais com forte teor contemplativo que o singulariza em correlação aos outros dois protagonistas. Em sua visão, manifesta-se uma forte indiferença pela sociedade e suas leis estabelecidas. Sua presença aborda questões em relação ao papel do artista na sociedade, a natureza da criatividade e a necessidade de encontrar uma voz autêntica em meio a mediocridade do mundo.

A inspiração do artista forma-se em algum lugar no mais profundo recôndito de seu "eu". Não pode ser ditada por considerações práticas exteriores; não pode deixar de se relacionar com sua psique e sua consciência; ela nasce da totalidade da sua visão do mundo. (TARKOVSKI, 1998, p. 226).

²⁴Stalker, Professor e Escritor são, respectivamente, os nomes dados aos protagonistas.

²⁵*Porco Espinho*, apelido fictício dado ao homem que anteriormente fora mestre do Stalker. Em uma das cenas, os personagens afirmam que ele suplicou ao *Quarto dos Desejos* que seu irmão que jazia morto retornasse a vida. No entanto, alguns dias depois, o indivíduo repentinamente se abasteceu de uma grande fortuna. Após o acontecido, atentou contra si mesmo, o que resultou em seu suicídio. Assim surge a alegação de que o quarto não realiza apenas o que as pessoas pedem, e sim o desejo mais recôndito de cada ser humano.

A cena do bar serve como ponto de partida para que a natureza complexa dos personagens seja apresentada e penetre no público que os assiste. O espaço evidencia os sujeitos, manifestando seus saberes e visões de mundo, bem como seus medos acerca da jornada e suas expectativas visíveis até o momento. É o gatilho inicial para a sequência de cenas posteriores, cenas que revelam o múltiplo entre o ver e o saber, e também o próprio limite do quanto se pode ver e saber na Zona.

Ao se ausentarem do bar, os indivíduos embarcam em um Jeep para assim se deslocarem em direção à Zona. Porém, por ser um local inconsistente, é evidente que para se aproximarem até ali os personagens enfrentarão alguns obstáculos. Assim, eles desbravam a inóspita cidade, fugindo de seguranças que circulam constantemente ao redor deles. É interessante notar a hipérbole no modo como são mostrados certos significantes que remetem à industrialização, como grandes geradores de eletricidade e luzes muito fortes, que podem significar um certo estágio histórico e cultural, como se fosse o avesso dos significados atribuídos à Zona pelo próprio diretor do filme.

Em um determinado momento os personagens entram em conflito com os guarda-costas que envolvem os limites da cidade, em uma sequência de marchas e tiros, os três protagonistas entram em um vagonete para assim seguirem viagem à Zona. "O destino da viagem para um espaço de felicidade se dá também por meio do deslocamento pelos trilhos e pela mudança do local de origem dos personagens." (DELFINI, 2018, p. 64). Nesse sentido, quando os personagens caminham em direção à Zona, inúmeros acontecimentos marcam esta complexa trajetória.

Já dentro da espacialidade constituída como a Zona, após algumas tomadas que representam como que situações de introspecção, os personagens caminham por um túnel, cena que configura um dos momentos de maior impacto visual do filme. A posição da câmera consegue emitir uma complexa linguagem, que adiciona uma sensação de tensão e estranheza. Durante o trajeto, podemos observar os medos e as incertezas que invadem os pensamentos dos protagonistas, o que torna a cena ainda mais intensa. Todos eles possuem seus próprios desejos e inseguranças, e o túnel parece ser um espaço em que eles precisam percorrer para realizarem os seus objetivos.

A cena em si é carregada de simbolismos e metáforas, refletindo sobre questões existenciais e a natureza dos desejos humanos. É uma das sequências mais icônicas do filme, além de um exemplo do estilo visual e narrativo único de Tarkovski.

No geral, a cena do túnel em *Stalker* é um momento importante e inesquecível do filme, que contribui para a atmosfera enigmática e filosófica que permeia toda a obra, fazendo com que os espectadores reflitam sobre a complexidade da vida a partir da percepção dos três personagens.

Após, os personagens continuam seguindo o trajeto do túnel, até se encontrarem em um ambiente em que eles questionam se devem avançar. Neste lugar havia uma porta a qual funcionava como um obstáculo. Essa porta representa o acesso ao "Quarto", um lugar misterioso e perigoso dentro da Zona. Ela possui propriedades incomuns e é descrita como um local que pode conceder desejos mais profundos das pessoas. No entanto, chegar até lá não é uma tarefa fácil. Nesse contexto, os personagens entram em conflito pois não sabem o que vão encontrar se persistirem a caminhada.

A porta é um obstáculo complexo e imprevisível. Ela exige que as pessoas enfrentem seus medos mais profundos e realizem uma série de ações específicas para atravessá-la. Além disso, o espaço ao redor da porta é instável, com distorções na gravidade e no tempo, o que aumenta ainda mais o desafio.

Essa parte do filme é uma das mais simbólicas e metafóricas, explorando temas como a jornada interior, a natureza humana e a busca por algo além do material. É nessa parte que os personagens confrontam suas próprias inseguranças e desejos, enquanto lutam para alcançar o objetivo de chegar ao Quarto. Em suma, esse acontecimento faz com que os espectadores percebam que há um limite entre a zona e os seus saberes internos.

Outra particularidade geral nas cenas e da simbologia do filme é a própria visibilidade da Zona como espacialidade outra e fora do habitual, pois em tudo é diferente se comparada à metrópole onde os personagens vivem. Como uma heterotopia, um lugar fora da ordem usual do tempo, um tempo outro, a Zona aparece em tons bucólicos que remetem a estágios anteriores ao excesso de trilhos, de luzes e eletricidade que marca o perímetro da entrada da Zona.

A singularidade da narrativa e da trajetória feita pelos personagens se evidencia na concretude do objetivo, a chegada ao *Quarto dos Desejos*. A estrutura física apresenta o elemento água, que é um recurso categórico presente durante a narrativa, representando de forma subjetiva a travessia entre locais. Na cena, evidenciam-se tensões ao decorrer que novos questionamentos surgem sobre a real vontade dos ali presentes em ultrapassar, por fim, os limites impostos pela Zona. Esse estágio da narrativa, que é o limite da Zona, como espacialidade de ver-saber, coloca os protagonistas como que em uma encruzilhada. De uma forma plácida, o Professor recolhe um pequeno projétil guardado na bolsa e tenta destruir o local. Neste momento, o múltiplo se revela no embate das forças e das diferentes visões em torno da Zona e das consequências dos desejos realizados.

Segundo o Professor:

- Já pensaram o que acontecerá quando todos acreditarem nesta Sala? E vierem correndo para cá? É apenas uma questão de tempo. Não hoje, mas amanhã. Não virão só em dezenas, mas em milhares! Os imperadores frustrados, os grandes inquisidores fuhrers e todas as suas máscaras. Auto-nomeados benfeitores da humanidade. Não virão só à procura de dinheiro, nem de inspiração, mas para mudar o mundo. (STALKER, 1979).

O percurso termina de uma forma inesperada, que contradiz totalmente as expectativas do público. Os personagens se mostravam apreensivos em relação aos seus próprios desejos, um saber no qual os mesmos são incapazes de decifrar. Essa conduta instiga o espectador a olhar para si mesmo e a explorar seus próprios quereres. Tarkovski (1998) não enxergava o epílogo da viagem como um episódio fadado ao fracasso. Ao contrário, o diretor afirmava que as experiências adquiridas pelos personagens ao decorrer da jornada os tornou capazes de obter fé, um componente de valor inestimável.

Tal como no início, em uma das cenas no final do filme os personagens se encontram juntos novamente no bar, e após longas cenas coloridas na *Zona*, Tarkovski volta a empregar o tom sépia no plano visual da obra. Diferentemente das primeiras cenas, aqui os protagonistas se veem desamparados, o silêncio predomina no ambiente. Não há mais desejos a seguir. Na sequência, a esposa e filha do Stalker surgem brevemente. Com a família novamente reunida, o Stalker segue seu caminho de volta para casa. No entanto, o desfecho da viagem afeta negativamente seu psicológico.

- E se dizem intelectuais, esses escritores e cientistas. Eles não acreditam em nada. O órgão da crença deles se atrofiou por falta de uso. [...] você não os viu? Têm os olhos vazios. A única coisa com que se preocupam é não se vender muito barato. Em como conseguir o máximo possível de cada movimento emocional. Eles sabem que foram "nascidos com um propósito" "os escolhidos". Porque afinal, eles "só vivem uma vez". Pode alguém assim não acreditar em nada? Ninguém mais acredita, não são apenas esses dois. Ninguém. Quem vou levar até lá?... Oh Deus. E o pior de tudo é que ninguém precisa daquela sala, e todo meu esforço é em vão. Nunca mais vou levar alguém até lá. (STALKER, 1979).

Nesse arremate do personagem lemos como que o sintoma do que o filme significa, abertura e indefinição. Se a Zona no início da audiovisualidade é colocada como signo de um ver-saber desejado e objeto de um percurso, por mais difícil que seja, ao final a Zona revela seu potencial como espacialidade limite do desejo e da razão.

Considerações finais

Nesta obra cinematográfica de Tarkovski dois elementos notáveis emergem na delimitação dos limites da percepção e do conhecimento, do tempo e do espaço. O primeiro é a alternância cuidadosamente orquestrada entre imagens verbais e visuais, que parecem intrinsecamente interligadas, como uma metáfora da interação entre a sensação e a ideia, a manifestação cromática e a compreensão perante a existência. O segundo é a variação cromática, que é meticulosamente empregada para reforçar essas interações e criar um impacto sensorial e cognitivo no espectador. Esses elementos, em sua sinergia, contribuem para a profundidade e complexidade da obra, bem como para a exploração das fronteiras da percepção e do conhecimento humanos.

Além disso, é possível analisar que Tarkovski quebra os paradigmas cinematográficos da época, apresentando uma inovação por meio da inserção do leitor à obra, que possibilita os espectadores a participarem das cenas como se fossem verdadeiros Stalkers.

Stalker é conhecido por sua abordagem filosófica, composta por uma atmosfera sombria e enigmática. É considerado uma das obras-primas do cinema soviético, além de ser uma das maiores realizações cinematográficas de Tarkovski. A influência do longa-metragem em questão pode ser observada em filmes posteriores. Embora a obra seja relativamente antiga, continua sendo uma referência no cinema contemporâneo.

Nesse sentido, *Stalker* é um filme que merece reconhecimento por sua excelência artística e impacto duradouro. Sua abordagem filosófica, narrativa atmosférica e performances poderosas o elevam como uma das obras mais significativas do cinema russo e mundial. Através de suas reflexões profundas e interpretabilidade, o filme estimula o público a pensar sobre questões universais da existência humana. A obra supracitada é um testemunho do poder do cinema em evocar emoções, instigar questionamentos e oferecer experiências transformadoras.

Destarte, a obra *Stalker* possibilita os apreciadores observarem a trajetória dos protagonistas, que lutam cotidianamente para adentrarem na zona proibida em busca da realização dos seus sonhos. O acontecimento discursivo fílmico em questão apresenta uma reflexão sobre a capacidade do ser humano passar por situações desastrosas em busca de alimentar os seus desejos interiores.

Referências

- DELFINI, Paulo Afonso. *Stalker* de Andrei Tarkovski: as semelhanças e dessemelhanças com *Piquenique à Beira da Estrada*, de Arkadi e Boris Strugatski. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2018.
- DIAS, Daise Lilian Fonseca; PAULINO, José Kelson Justino. Cinema e literatura: artes em diálogo. **Colineares**, Mossoró, Brasil, v. 1, n. 2, p. 109–133, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Prefácio de Stéphane Huchet; Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Ditos e escritos, vol. III**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos, vol. II**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2008.
- GIANVITO, John. **Andrei Tarkovsky: interviews**. edited by John Gianvito. EUA: Univ. Press of Mississippi, 2006.

- GUERRA, Tonino. **Stalker, Smuggler of Happiness**; entrevista com Andrei Tarkovski, 1979.
- MACHADO, Irene de Araújo. Por que russo e, não, soviético? Cinema e semiótica do campo eslavo. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 32, p. 15-37, jan./abr. 2015.
- MILNER, Jean-Claude. **O amor da língua**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012.
- PAZ, Octavio. A Imagem. In: **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- STALKER. Andrei Tarkovski. Rússia. Mosfilm. 1979.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

INDÚSTRIA CULTURAL, RITUAIS DE SOFRIMENTO E PRIVAÇÃO DO SONO NO REALITY SHOW “*AWAKE: THE MILLION DOLLAR GAME*”

Bismark de Oliveira Gomes²⁶
Iáscara Gislâne Cavalcante Alves²⁷
Jean Henrique Costa²⁸
Raoni Borges Barbosa²⁹

Resumo

Este artigo problematiza sociologicamente a primeira temporada do *reality show* “*Awake: The Million Dollar Game*” (“Não Durma no Ponto”). O programa explora midiaticamente a privação de sono entre competidores, cujo desafio é permanecer acordado por 24h enquanto contam moedas e, logo em seguida, enfrentar provas eliminatórias que testam habilidades corporais e mentais. Trata-se de uma fórmula já desgastada de ritual de sofrimento escandalizado pela indústria cultural para o entretenimento de massa. Indústria cultural esta que reproduz ideologicamente a *glamourização* do sofrimento em troca de grande valor econômico para o indivíduo capturado pelo jogo alienado do desempenho, gerando, para o consumidor, um lazer televisivo que espetaculariza a reificação capitalista.

Palavras-chave: *Reality show*; indústria cultural; rituais de sofrimento; privação do sono.

Abstract

This article sociologically problematizes the first season of the reality show "Awake: The Million Dollar Game." The show explores sleep deprivation among contestants, whose challenge is to stay awake for 24 hours while counting coins and then face elimination tests of bodily and mental skills. It is a well-worn formula of ritual suffering scandalized by the cultural industry for mass entertainment. This cultural industry ideologically reproduces the glamorization of suffering in exchange for great economic value for the individual captured by the alienated game of performance, generating, for the consumer, a television leisure that spectacularizes capitalist reification.

Keywords: Reality show; cultural industry; rituals of suffering; sleep deprivation.

Introdução

Este artigo elaborou uma reflexão sociológica sobre o reality show “*Awake: The Million Dollar Game*”³⁰(Não Durma no Ponto). Dirigido por Rich Kim e disponível na plataforma de streaming Netflix, o programa explora midiaticamente a privação de sono entre competidores, cujo desafio é permanecer acordado por 24h enquanto contam moedas e, logo em seguida, enfrentar provas eliminatórias que testam habilidades corporais e mentais.

²⁶Graduado em Gestão de Recursos Humanos - UNIT. Mestrando em Ciências Sociais e Humanas - UERN. Graduando em psicologia – UNINASSAU. ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-0553-7699>. E-mail: bismarkogomes.com

²⁷Mestranda em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH) pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Bolsista CNPq na Modalidade GM. Bacharela em Turismo pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-3143-1281>. E-mail: iascaragislane@gmail.com.

²⁸Doutor em Ciências Sociais. Professor da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas – PPGCISH/UERN. E-mail: prof.jeanhenriquecosta@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8091-2418>

²⁹Doutor em Antropologia. Pesquisador Bolsista DCR-CNPq da Fundação de Amparo à Pesquisa do Piauí – FAPEPI. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Piauí PPGant/UFPI. E-mail: raoniborgesbarbosa@gmail.com. Orcid: orcid.org/0000-0002-2437-3149.

³⁰*Reality Show: Awake: The Million Dollar Game* (Não Durma no Ponto). Direção: Rich Kim. Estados Unidos: Netflix, 2019.

Trata-se de uma fórmula já desgastada de ritual de sofrimento escandalizado pela indústria cultural para o entretenimento de massa. Indústria cultural esta que reproduz ideologicamente a glamourização do sofrimento em troca de grande valor econômico para o indivíduo capturado pelo jogo alienado do desempenho, gerando, para o consumidor, um lazer televisivo que espetaculariza a reificação capitalista.

Awake - The Million Dollar Game: privação do sono como ritual de sofrimento capturado pela indústria cultural

Awake: The Million Dollar Game é estilizado como um programa de entretenimento e humor. O *reality* de sete episódios possui o formato lúdico de teste de resistência física e mental dos participantes, que disputam o prêmio de um milhão de dólares. Todavia, para alcançar o prêmio, os jogadores se submetem à privação de sono por mais de 24h, para em sequência realizarem atividades que demandam atenção, conhecimento, agilidade, sensatez, equilíbrio, sensibilidade, habilidade e coordenação motora.

Compreende-se que a privação de sono, além de resultar em um estado de confusão mental para o indivíduo, impacta diretamente nos processos fisiológicos do organismo humano (TUFIK et al., 2020). A privação do sono, com efeito, é um estado fisiológico de consequências negativas para o organismo humano, comprometendo significativamente suas funções físicas e mentais. Esses efeitos são demonstrados no *reality show* na medida em que os jogadores, mesmo estando exaustos após ficarem acordados por mais de 24h, resistem para manter o foco e executar as tarefas postas no jogo. O contorno do programa, assim, é abalizado em desafios que demandam concentração, resistência e habilidades específicas, em que a performance do desempenho é exigida para a superação do ritual de sofrimento. Cada episódio do *reality* é composto por um grupo diferente que varia em sete jogadores.

Dito isso, a primeira prova que ocorre em *Awake: The Million Dollar Game* é bastante enfadonha e repetitiva: os jogadores devem realizar a contagem de moedas por 24 horas. Ao término da tarefa, aqueles que contabilizaram um maior número de erros são prontamente desligados do jogo, enquanto os demais seguem para a próxima fase, mesmo tendo seus desempenhos comprometidos em razão da privação do sono. Fica evidente o quanto o corpo humano necessita de sono, estado fisiológico vital na manutenção do organismo, para restaurar as energias e permitir o funcionamento apropriado dos sistemas corporais.

O sono tem um papel fundamental na regulação e restauração biopsíquica do corpo, influenciando os processos cognitivos e emocionais, incluindo a nossa capacidade de tomar decisões e fazer escolhas lógicas. Walker (2018, p. 19), sobre a fisiologia do sono, sustenta que:

No cérebro, o sono potencializa uma diversidade de funções, incluindo a nossa capacidade de aprender, memorizar, tomar decisões e fazer escolhas lógicas. Ao benevolentemente reparar nossa saúde psicológica, o sono calibra nossos circuitos cerebrais emocionais, permitindo-nos enfrentar desafios sociais e psicológicos. [...] Reabastece o arsenal do nosso sistema imunológico [...] Reforma o estado metabólico do corpo ajustando o equilíbrio da insulina e glicose circulante.

Vale destacar que a regulação dos processos fisiológicos ocorre em padrões conhecidos como *ritmo circadiano*. Gazzaniga et al (2018, p. 144) dizem que “o significado de circadiano é cerca de 20 horas”. Esses ritmos são regulados por uma série de mecanismos internos que influenciam uma ampla variedade de funções biológicas, como o sono, a temperatura corporal, a secreção hormonal e o metabolismo. Além disso, o ritmo circadiano é influenciado por fatores externos, como, por exemplo, a luz solar, que desempenha um papel crucial na sincronização do nosso relógio interno. O ritmo circadiano se apresenta como um dos elementos estruturantes da qualidade e da quantidade de

sono que o organismo terá. Nos seres humanos o ritmo circadiano é regulado por um relógio biológico chamado *núcleo supraquiasmático*, mais precisamente no hipotálamo, que é responsável pelo processamento de informações externas (WALKER, 2018; RIBEIRO, 2019). Ribeiro (2019, p. 121) diz que esse núcleo é uma “pequena massa de neurônios, da ordem de 20 mil células apenas, [...] responsável pela comunicação entre as células da retina”. Assim, como criaturas de hábitos diurnos, os humanos são adaptados naturalmente para dormir durante a noite. Tufik et al (2020) afirmam que os seres humanos têm um ciclo de vida que se alterna entre o sono e a vigília, dormindo cerca de oito horas por noite: um terço do seu tempo de vida é dedicado ao sono. Deste modo, não dormir ou ter o sono privado para além do normal implica romper com parte deste ciclo vital.

Awake: The Million Dollar Game, nesse sentido, provoca uma reflexão em torno das complicações produzidas pela extrema privação do sono para o indivíduo, tal como atestam os vários relatos dos jogadores sobre falha na atenção e na dificuldade motora durante os desafios, a exemplo da prova das agulhas³¹ (Figura 1).

Figura 1: Prova das agulhas em *Awake: The Million Dollar Game*.



Fonte: Reprodução Netflix, 2019.

Durante os episódios, surgem na tela informações sobre o que a privação de sono pode causar nos jogadores e como isso se aplica a uma determinada prova (Figura 2). O apresentador do programa indica que as provas foram anteriormente testadas por pessoas descansadas e que não estavam sob a pressão do jogo, deixando claro que os resultados deles, diante das mesmas provas, expõem discrepância de desempenho em relação aos participantes em privação do sono. Isso mostra o quanto o sono pode atrasar o tempo de ação frente a uma atividade simples, prejudicando a concentração no jogo. Pois o funcionamento social e psicológico é influenciado diretamente de forma negativa pela privação de sono. Cunha e Rego (2016, p. 39) acentuam que o “sono insuficiente coloca o indivíduo em estado de privação de sono [podendo] gerar episódios de irritabilidade, déficit de atenção e concentração, vigilância reduzida, distração” etc.

Figura 2: Exemplo de informações postas aos telespectadores. Nela se lê: “A privação do sono aumenta a sensibilidade à dor térmica. Portanto, o congelamento do cérebro é pior quando você está cansado” (Tradução nossa).



Fonte: Reprodução Netflix, 2019.

³¹Os competidores têm que passar uma linha por dentro de todas as agulhas fixadas em uma base durante um determinado lapso temporal.

A princípio, tarefas que pareciam ser simples e de grande facilidade tornam-se complexas e induzem os participantes a fazerem alto consumo de café e energético para permanecerem despertados. Isso faz com que alguns concorrentes “queimem a largada” durante a primeira fase do jogo (a contagem de moedas por 24h) e passem diretamente para o ambulatório, apresentando falta de ar, taquicardia, mal estar etc. Em um dos episódios do *reality*, ainda na contagem das moedas, verificou-se que competidores – em razão da carência de sono e cansaço – precisaram desistir do jogo, pois apresentaram problemas relacionados a condições de saúde física (hipertensão, tonturas, etc.), o que reforça a importância do sono regular, por um lado, mas também, por outro lado, provoca a reflexão sobre o papel de psicoativos estimulantes na sociedade do desempenho mantida pelo indivíduo polivalente, multi-tarefa e sempre exposto ao cansaço de si e do mundo.

No que tange ao funcionamento do *reality*, os episódios performam as mesmas dinâmicas. A primeira fase é a da contagem de moedas, com duração de 24h. Após esse período, os competidores são direcionados ao palco para que executem a segunda fase, enfrentando diversas provas nas quais vão sendo eliminados aqueles que se saírem pior. Na última fase, aquele que resiste às provas postas no jogo tem que testar a autoconfiança para ganhar o ambicionado prêmio, sendo submetido a duas perguntas finais acerca da contagem total individual e coletiva das moedas. No primeiro questionamento, o participante precisa falar o valor estimado de sua contagem: se o saldo real ficar dentro de uma margem de erro de US\$ 500 (quinhentos dólares), ele poderá ter a opção de ganhar toda a quantia empilhada pelos sete adversários. Todavia, caso abdique da tentativa, ele sai do jogo com o dinheiro que contou inicialmente. Entretanto, se o finalista optar por encarar o desafio final e vencer essa etapa, terá a oportunidade de conquistar o prêmio total oferecido pelo *reality*, mas, para isso, é imperativo apresentar uma exatidão em sua contagem. Se o resultado estiver dentro de uma margem de erro de US\$ 25 (vinte e cinco dólares), conquistará o grande prêmio do jogo. Ao passo que, se errar, sairá da disputa sem levar nada.

Destacamos que a frustração, com efeito, tem um papel estrutural nesse ritual de sofrimento, em que os riscos se acumulam sobre o indivíduo apostador, isto é, o personagem arquetípico do atual momento neoliberal de capitalismo plataformizado e informacional, em que o empreender de si cada vez mais é um mergulhar em um jogo de cassino.

Rodrigues (2011), nesse sentido, enfatiza a existência de uma falsa meritocracia diante do formato desses programas. A autora defende que “o espetáculo da realidade se estrutura como uma seleção desprovida de critérios, uma meritocracia sem mérito, uma punição sem aparência de justiça” (RODRIGUES, 2011, p. 81). A exemplo disso estão as regras de eliminação de *Awake: The Million Dollar Game*, em que os dois primeiros jogadores a serem eliminados deixam a competição sem sequer terem a oportunidade de participar de uma única prova na segunda fase, isso após às 24h sem dormir e contando moedas. Mediante o formato de competições como essa, Rodrigues (2011, p. 118) aponta que o prêmio:

é sempre também um mal, fantasiado de dádiva, pois ganha-se à custa dos outros [...] as provas não testam a capacidade com relação às dos outros. Fazer um bom trabalho nunca é suficiente porque é necessário que o concorrente o faça pior; ficar em pé com a mão para cima ao longo de uma madrugada não tem valor algum se o concorrente conseguir ficar um segundo a mais na mesma posição.

No formato básico desses programas há quase sempre a valorização do sofrimento psíquico e do sofrimento social, - na forma de frustração, quebra de expectativas, sonhos desfeitos, autoimagem desfigurada etc., - enfrentados pelos participantes. Por exemplo, existe *reality show* cujo desafio principal é a convivência com outras pessoas. No Brasil, entre os mais populares destacam-

se o *Big Brother Brasil*³² e *A Fazenda*³³. Neles, os participantes enfrentam diversos tipos de embaraço, vergonha e humilhação diante das câmeras, que vão desde a realização de provas que os levam ao limite físico e mental, até as coisas mais corriqueiras do dia-a-dia, como o desafio de racionar a própria comida ou de tomar banho perante uma estrutura panóptica de câmeras. Nesses programas, o público vibra com os momentos de brigas, desavenças, exposição de intimidade etc. Também nesses programas os participantes enfrentam determinadas “provas de resistência” em que os jogadores precisam lidar com as mais diversas dificuldades, resistindo à fome, ao sono, a vontade de ir ao banheiro, etc.

Já em *Awake: The Million Dollar Game*, os participantes se submetem a provas que os colocam em situações constrangedoras, ao passo que a plateia presente vibra, comemora e dá risada. Tudo isso perante situações embaraçosas, como a prova em que os jogadores precisam encher um determinado recipiente com água, mas, para isso, devem abarrotar suas próprias bocas e somente depois depositar essa mesma água no recipiente (Figura 3). A cena em questão pode despertar no telespectador sensações conflitantes de aflição e prazer, já que nos momentos em que os participantes “transportam” a água eles aparentam visivelmente certa sensação de afogamento, e ainda assim a plateia presente segue vibrando com a prova.

Figura 3: Prova da água em *Awake: The Million Dollar Game*.



Fonte: Reprodução Netflix, 2019.

Nesta perspectiva, Zuin (2004, p. 5-6) ressalta que “os produtos ‘culturais’ que mais se aproximam da morte, de forma simulada ou não, são os que oferecem aos indivíduos que os consomem o êxtase da sensação de se estar vivo”. Rodrigues (2011) se utiliza do termo *ritual de sofrimento* para descrever tais situações. Nas palavras da autora, assistir a um “reality show é testemunhar um apanhado de rituais absurdos, ditos e sabidos, realizados como se fossem a coisa mais natural do mundo [...] o que se vê nos reality shows é a proliferação de rituais de sofrimento” (RODRIGUES, 2011, p. 24).

A dor passa a ser estimulada e exposta através desse programa. Portanto, ao naturalizar o sofrimento, o *reality* acaba o exaltando, ao passo que aqueles sujeitos submetidos a ele têm seu sofrimento visto como digno (RODRIGUES, 2011). Os participantes que enfrentam provas e desafios, resistindo ao sono, passam por esse estado de admiração diante do público. A plateia vibra com cada etapa vencida, chegando a *glamourizar* este sofrimento. “Neste sentido o espetáculo revela-seem todo seu esplendor como fruto de uma capacidade inigualável para despertar e gerir a emoção” (CRAVEIRA, 2004, p. 16). Percebe-se que a ideia de *reality show*, enquanto produto de entretenimento inserido na indústria cultural gera diversos debates. Para Craveiro (2004) essa indústria responsável pela massificação de programas como os *reality shows* faz parte de uma estrutura ideológica cujo apelo é mais fundamentalmente mercadológico do que cultural. Nesta perspectiva, Rodrigues (2011, p. 48) discorre que:

³²*Reality Show* Big Brother Brasil. Criador: John de Mol. Direção: Pedro Carvana, Carlo Milani, Mario Marcondes, Andre Schultz. Brasil: Rede Globo, 2002.

³³*Reality Show* A Fazenda. Criadores: Sony Pictures Television, Strix Television. Direção: Rodrigo Carelli. Brasil: Record TV, 2009.

Geralmente o sucesso dos *reality shows* é visto da perspectiva do público contemporâneo, ávido por um falso acesso ao Real. Mas a perspectiva da indústria cultural não pode ser negligenciada. Esse formato também prolifera por um interesse econômico bastante simples: trata-se de um produto barato, cujo retorno financeiro compensa ainda que sua venda não seja a esperada. A razão do baixo custo está no fato de ser uma mercadoria fabricada *Just in time*. Os *shows* de realidade podem ser realocados, encurtados, expandidos, retirados ou recolocados na programação, segundo os índices de audiência, com maior facilidade que os outros programas.

Assim, os *reality shows* tendem a ser encarados como conteúdo de entretenimento barato, descartável, flexível. “Nos shows da realidade, não há conteúdo palpável, apenas o vazio de um cotidiano artificial, transformado em espetáculo para nosso entretenimento, ou curiosidade perversa” (CRAVEIRO, 2004, p. 34). Essa curiosidade perversa pode ser interpretada seja como uma tendência sádica de uma sociedade que tem perdido a sensibilidade perante a dor do outro, seja como uma forma de controlar e disciplinar a morte, conforme problematizado por Costa e Korstanje (2016).

Além disso, o molde desses programas permanece o mesmo, reforçando o que Adorno e Horkheimer (1985) apontaram, já na década de 1940, como a *massificação cultural* a partir da *indústria cultural*. Colocam que, sob o poder monopolista, toda cultura de massas é idêntica e seus dirigentes não estão interessados em encobrir seu caráter aberto de mercadoria. O cinema e o rádio não passam de um negócio, uma ideologia destinada a legitimar o lixo que produzem (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

A indústria cultural, neste tipo de programa televisivo, padroniza as formas culturais como mercadoria, eliminando qualquer possibilidade de conteúdo criativo, crítico. Os *reality shows*, lixos mercadológicos produzidos em série, exemplificam bem isso ao explorarem sempre os mesmos modelos superficiais em seus formatos.

Em *Awake: The Million Dollar Game*, todos os episódios parecem o mesmo. Trata-se de uma fórmula copiada que, apesar disso, possui uma boa recepção pelo público já anestesiado pela indústria cultural. Tal ocorre, de acordo com Adorno e Horkheimer (1985), porque o público é bloqueado do dever de sentir qualquer necessidade de pensamento próprio, já que o produto (nesse caso os *reality shows* e seus formatos repetitivos) tende a prescrever toda a reação ao capturá-la em pseudodilemas (o sofrimento pela privação do sono superado pelo desempenho individual do competidor ganhador) que provoca. Deste modo, o público (os telespectadores) já sabe o que esperar como desenlace de um drama ritualístico televisionado que é tão forçado e autêntico quanto um enlatado à base de processados de carne... que nem carne é!

Considerações Finais

O *reality show* “*Awake: The Million Dollar Game*” se configura como uma fórmula cultural massificada de espetáculo pelo horror apelativo, expoente padrão, portanto, da indústria cultural estadunidense que pautou a transformação estética e ética no pós-segunda guerra mundial.

A referida fórmula mercadológica se utiliza da *glamourização* do sofrimento, físico e mental, através da indução da privação de sono sobre competidores em busca de certa valorização do “individualismo centrado no Eu” (CRAVEIRO, 2004, p. 36), ao passo que o público consumidor se aliena ainda mais através desses rituais de sofrimento programado e administrado, cujo vencedor ou ganhador reafirma o valor do desempenho individual como *modus operandi* da ideologia de sociedade enquanto estutura-mercado.

Referências

- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: **Dialética do Esclarecimento** – Fragmentos Filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- COSTA, Jean Henrique; KORSTANJE, Maximiliano E. Nuevos conceptos, nuevas realidades: revisando el rol de la belleza en la formación del turismo oscuro. **Rev. Tur. Anál.**, São Paulo, v.27, n.3, p. 696-713, dezembro, 2016.
- CRAVEIRO, Sofia. Reality Shows: o espectáculo das massas. **Revista AgoraNet. Labcom.ubi.pt.** Universidade da Beira Interior, p. 2-40, 2004.
- CUNHA, Débora Aguiar Soares; REGO, Andrea Frota Bacelar. Os principais transtornos do sono. In: ALMONDES, Katie Moraes de; PINTO JUNIOR, Luciano Ribeiro (org.). **Terapia cognitivo-comportamental para os transtornos do sono.** Curitiba: CRV, 2016.
- GAZZANIGA, M. et al. **Ciência psicológica.** 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2018.
- RIBEIRO, Sidarta. **O oráculo da noite: A história da ciência dos sonhos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- RODRIGUES, Silvia Viana. **Rituais de sofrimento.** Tese apresentada ao programa de pós-graduação do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 7-157, 2011.
- TUFIK, S. et al. Fisiologia do Sono. In: Pinto Junior, Luciano Ribeiro (org.). **Sono: do diagnóstico ao tratamento.** Rio de Janeiro: Atheneu, 2020.
- WALKER, Matthew. **Por que nós dormimos: a nova ciência do sono e dos sonhos.** Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.
- ZUIN, Antônio Álvaro S. Quase morte: notas sobre a indústria cultural contemporânea. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação (RESAFE)**, p. 1-14, 2004.

INTERDIÇÃO FEMININA E FEMINISMO LIBERAL NA SÉRIE SUCCESSION: UMA ANÁLISE DA PERSONAGEM SHIV ROY

Isabely Fernandes Fonseca³⁴

Jayne Carla Bezerra da Silva³⁵

Khyara Luanny de Lima Fernandes³⁶

Marcela Aianne Rebouças³⁷

Yvia Monaliza Fonseca de Nogueira³⁸

Resumo

O presente ensaio acadêmico tem como objetivo guiar à luz questões acerca da personagem Siobhan Roy, retratada pela série Succession produzida pela HBO. Trata-se da proposição de uma discussão ampla no que envolve as implicações do feminino e do feminismo liberal, assim como dos entremeios de poder inevitáveis que circundam uma relação para com uma sociedade patriarcal, não entrecortadas totalmente nem mesmo pelo dinheiro ou pelo inerente privilégio de ser e nascer como uma pessoa bilionária. Para tanto, utilizamos bases teóricas foucaultianas da análise dos discursos, transcritas em postulados da ordem do discurso e do que se refere ao paradoxo dos direitos ligados ao feminismo e do que dele ramificam-se para a realidade da figura feminina aqui analisada. Neste sentido, as colocações aqui apresentadas buscam pomenorizar o ser sujeito feminino, naturalmente relativizado nas relações de poder que marcam a base coletiva do mundo contemporâneo e que, inerentemente, entregam a mulher como indivíduo socialmente vilipendiado em relação ao sujeito masculino.

Palavras-chave: Feminismo liberal. Succession. Relações de poder. Sujeito feminino. Análise do discurso.

Abstract

This academic essay aims to guide to light questions about the character Siobhan Roy, portrayed by the series Succession produced by HBO. It is the proposition of a broad discussion involving the implications of the feminine and liberal feminism, as well as the inevitable means of power that surround a relationship with a patriarchal society, not even totally intersected by money or the inherent privilege of being and being born as a billionaire. To this end, we use Foucauldian theoretical bases of discourse analysis, transcribed in postulates of the order of discourse and what refers to the paradox of rights linked to feminism and what ramifies from it to the reality of the female figure analyzed here. In this sense, the placements presented here seek to detail the female being subject, naturally relativized in the power relations that mark the collective basis of the contemporary world and that inherently deliver the woman as a socially vilified individual in relation to the male subject.

Keywords: Liberal feminism. Succession. Power relations. Female subject. Discourse analysis.

³⁴Graduanda no curso de Letras - Língua Portuguesa, pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN). Bolsista no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID). Membro do Grupo de Estudos do Discurso da UERN (GEDUERN), do projeto de pesquisa Discurso e Democracia (DISCUCIA) e do projeto de extensão Quarta Cinematográfica. ORCID ID: 0009-0003-1179-9321

³⁵ Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (PPCL/UERN). Membro do Grupo de Estudos do Discurso da UERN (GEDUERN) e do projeto de pesquisa Discurso e Democracia. (DISCUCIA). ORCID ID: 0000-0001-5305-107X

³⁶ Graduanda no curso de Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN). Membro do Grupo de Estudos do Discurso da UERN (GEDUERN) e do projeto de pesquisa Discurso e Democracia (DISCUCIA). ORCID ID: 0009-0004-8264-2994

³⁷Mestra pelo Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem (PPCL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Mossoró/RN, Brasil. ORCID ID: 0000-0001-9849-7630

³⁸ Graduanda no curso de Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN). Bolsista no Programa de Residência Pedagógica (PRP) do subprojeto de Língua Portuguesa. Membro do Grupo de Estudos do Discurso da UERN (GEDUERN) e do projeto de pesquisa Discurso e Democracia (DISCUCIA). ORCID ID: 0009-0009-8341-1991

Introdução

Para começarmos nosso processo de compreensão sobre o feminismo, podemos defini-lo como o desejo por democracia radical voltada à luta por direitos daqueles que padecem sob injustiças que foram armadas sistematicamente pelo patriarcado.

(TIBURI, 2018, p. 06)

Produzida pela HBO, e recentemente concluída em sua quarta temporada, a série *Succession* narra os eventos em torno da sucessão do empresário Logan Roy à frente do conglomerado de mídia Waystar, cujo controle da empresa é disputado entre os seus 4 filhos, Kendall, Roman, Connor e Siobhan, a Shiv, a única filha do magnata.

São inúmeros os temas, as polêmicas, os arranjos políticos, as determinações histórico-culturais e desdobramentos psicológicos da condição humana que fazem o olhar tomar uma direção ao acompanharmos a série. De um modo específico, neste ensaio interrogamos a discursividade visível na série no ponto em que ela materializa tensões, correlações, retomadas e desconstruções do neoliberalismo e do patriarcado como formas discursivas instauradoras de relações de saber, poder e subjetividade. Para tanto, convidamos o leitor a acompanhar uma breve análise em relação ao modo como a personagem Shiv, interpretada por Sarah Snook, na série, figura como um contraponto tensivo, signo de uma outra ordem do olhar representativo das racionalidades e da experiência de agir feministas. Nossa discussão se fundamenta nos pressupostos dos Estudos Discursivos Foucaultianos, fazendo um diálogo também com pensadoras feministas, como Tiburi (2008), Hooks (2019), e autores como Deleuze (1985) e Didi-Huberman (2010) na direção de uma crítica das imagens.

Michel Foucault, em *Vigiar e Punir* (1975), trata de algo chamado corpo político, cujo conceito gira em torno do saber acerca do corpo como alvo e objeto de poder. À vista disso, percebe-se uma “fabricação” de corpos conforme eles podem ser moldados, corrigidos e manipulados de acordo com as relações de poder as quais estarão submissos. Essa percepção foi uma das conjunturas basilares na construção do capitalismo e que se atualiza nas formas de dominação masculina, tendo em vista a maneira histórica e sistemática que o patriarcado age como autoridade tangente sobre corpos femininos, independente de qual seja a esfera social ou política. Exemplo disso é visto diariamente no mercado de trabalho, o qual desde sua formação apresenta-se como um ambiente excludente que determina às mulheres uma condição de dupla dependência: de seus empregadores e companheiros, visto que a elas jamais será permitida, igualitária ou facilitada a ocupação desse espaço.

Esse cenário é firmemente representado na série, principalmente nos comentários apresentados pelo personagem Logan Roy ao dirigir-se a sua filha Shiv. O contexto é exemplificado em uma cena do episódio oito da primeira temporada de *Succession*, o qual Shiv, após ser elogiada pelo seu pai e garantida que era vista por ele como a mais inteligente entre seus irmãos, lhe questiona em tom irônico se é por essa razão que, durante todos os momentos em que as relações de poder eram postas em jogo, seu pai privilegiava o Kendall e Roman - seus dois irmãos homens. Ou seja, o magnata reconhece a inteligência e habilidades de sua filha, mas ainda a trata como inferior e dispõe a ela funções ínfimas. Esses critérios trabalhistas que norteiam situações como essa enfrentada por Siobhan não são resultados de um destino naturalmente biológico, mas, sim, de construções sociais responsáveis pela divisão sexual do trabalho que definem as esferas de poder e dão aos homens prioridades nas funções de forte valor social (HIRATA, 2009).

A série Succession e as ordens do discurso

Em *A Imagem-movimento*, Deleuze (1985), citando Nietzsche, aborda a condição histórica do cinema, seu valor como documento, de modo que se torna possível distinguir três aspectos do valor cinematográfico: como história monumental, como história antiquária e como história crítica ou ética.

O aspecto monumental, diz Deleuze (1985), tem a ver com a naturalização, o dado, o físico, o humano, as sociedades e modos de vida, que são dados a ver como espécie de hipérbole visual, um efeito da imagem em si, que produz no espectador uma série de percepções por analogia, um efeito de contínuo ao confrontar épocas pela similitude das cronologias e culturas diferentes. O autor ilustra isso com exemplos de filmes que insistem em cenas exorbitantes, como imagens do vasto deserto ou do mar que se abre, que tendem ao universal e são dispostas ao olhar como imensos “synsignos que fazem com que a própria imagem seja monumental” (DELEUZE, 1985, p. 171). Nesse tipo de composição, em que a obra de cinema é pensada como monumento, é a própria historicidade da substância que se silencia, pois não podemos desviar nossa imaginação do fato de que a condição fundamental da história e das formas discursivas é o movimento, a transformação. Como mostra-nos Foucault (2007), o discurso não tem uma verdade e um sentido imutável que seria de bom tom ver sempre retomado e vangloriado, como elemento a priori e necessário do pensamento e da linguagem. O sentido, e assim também o saber que provém do poder das imagens, tem uma história e um a priori que é o histórico, o da descontinuidade das formas e das substâncias. Diante disso, o visível não é um dado natural, sem causa e nem efeito, e sua percepção implica uma ruptura com uma tautologia do olhar, nos termos de Didi-Huberman (2010)³⁹, uma suspeição do *a imagem é o que você vê*, em que o conteúdo semântico seria algo formado sem contestação, nem razão no tempo e no espaço, como um real que escapasse à crítica, ao ruído e sem margem para diferença.

Na condição monumental das imagens, Deleuze (1985) mostra como esse efeito já dado impede a percepção dialética e crítica das imagens, pois as formas de exclusão, segregação e pobreza, substâncias do conteúdo possíveis no cinema, são dadas a ver como sem uma causa ou uma estrutura a lhes atribuir, ainda que em alguns momentos essas imagens de antagonismo social sejam acompanhadas de um sentido de pesar. Diante disso, o monumental deve ser interrogado em sua forma e sentido, em sua condição histórica e semiológica, como enseja a dizer Deleuze (1985), para quem o monumental deve ser alvo da crítica que recomponha as imagens em sua condição dialética. Ao invés de apagar ou silenciar as estruturas históricas e dar visibilidade apenas a representantes das formas antagônicas – com o vilão ou o decadente, o justo ou aquele que venceu na vida, a leitura cinematográfica deve mostrar a historicidade dos movimentos de classe, das ordens do dizer, do ver e do ouvir, e as mutações do capitalismo no tempo e no espaço, analisando de modo ético os impactos dessas condições de possibilidade nos modos de governo da vida.

Ainda dessas páginas sobre a condição histórica do cinema, lemos:

Se a história monumental considera os efeitos em si, e se das causas só retém meros duelos opondo indivíduos, é preciso que a história antiquária se encarregue deles e reconstitua suas formas habituais na época: guerras e confrontos, combates de gladiadores, corridas de biga, torneios de cavalaria, etc. E o antiquário não se contenta com duelos no sentido estrito, ele se estende até a situação exterior e se contrai nos meios de ação e nos costumes íntimos: amplos planejamentos, vestuários, adornos, máquinas, armas ou instrumentos, joias,

³⁹ Em *O que vemos, o que nos olha*, o autor fala de uma condição fundamental na leitura das imagens, que ele nomeia de uma inelutável cisão do olhar. Decorre dessa condição fundamental o entendimento da própria condição do equívoco do olhar e do saber, da imagem e do sentido, pois há sempre uma distância, um silêncio ou um vazio de sentidos a serem preenchidos entre a forma-imagem e a substância-imagem. Esta cisão entre o ver e o saber é assim colocada pelo autor: “O que vemos só vale — só vive — em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29).

objetos pessoais. A orgia faz coexistirem o gigantismo e o intimismo. O antiquário duplica o monumental (DELEUZE, 1985, p. 172).

Com isto, e pensando as formas discursivas do cinema, diremos da necessidade de interrogar as imagens em suas condições de possibilidade⁴⁰, nem pela tautologia do olhar e nem pelo anacronismo da percepção das imagens. Ao invés de uma visibilidade-semelhança e de um excesso de imagens antagônicas, a crítica das imagens implica o olhar agonístico, que analise as imagens em seu poder tensivo, na articulação entre imagens em sua formação discursiva e histórica, no arquivo, dando margem também àquilo que das imagens vem provocar nosso olhar, nosso saber e nossa compreensão do presente. É deste modo que o cinema crítico, segundo Deleuze (1985), é aquele que assume uma função ética e, diríamos, um que não simplesmente articule imagens pela justaposição de substância e conteúdo, mas um que faça inquietar o olhar para tornar visível a gênese no saber e nas estruturas sociais que deram ensejo às ordens do olhar que o cinema retoma em sua forma e substância.

Imagem-ação, ainda com apoio dos termos deleuzianos, imagem que seja capaz de movimentar as formas da expressão e do conteúdo, imagem capaz de inquietar, de fazer ver-saber, na diferença, na retomada que desestabiliza imagens. Na série da HBO, uma agonística das imagens parece se fazer possível, no que é visível durante os episódios nas cenas que traduzem o modo de vida hiperbólico de Roy, dos seus filhos e demais pessoas do círculo familiar e empresarial, bem como são inúmeras as imagens de polarização, de mando e desmando, de traição, ou do próprio modo como a mídia governa e manipula as pessoas; mas também se fazem presentes na série imagens de continuidade e descontinuidade, de torção e ruptura de estereótipos, de fuga de expectativas e da linearidade narrativa. Neste último ponto é que situamos a presente análise da série, no ponto em que as personagens femininas, principalmente a Shiv, única filha, herdeira e potencial sucessora de Roy, torna visível uma experiência subjetiva numa gramática do *apesar de*, articulando estratégias de saber-poder mesmo em um ambiente corporativo e cultural marcadamente masculino, neoliberal, sexista e patriarcal.

Cumprе ressaltar que esse olhar agonístico é o gesto de leitura e de composição das imagens no arquivo, que cabe ao linguista das discursividades em seu trabalho de seleção e organização do modo como uma crítica se torna possível ao tensionar as imagens da série com as imagens-saber do pensamento feminino e daquilo que é pensado sobre e para elas, colocando em causa a audiovisualidade da série *Succession* em sua ambientação predominantemente neoliberal, masculina e androcêntrica, observada do início ao fim de cada uma das quatro temporadas.

No primeiro episódio da segunda temporada, Shiv finalmente é vista como uma possível escolha para suceder a seu pai como CEO da Waystar Royco - empresa da família, na qual durante muitos anos foram cotados somente os filhos homens de Roy como possíveis CEOs. Entretanto, ao visitar seu pai para tratar das burocracias pertinentes ao cargo, Siobhan é recebida com a notícia de que seriam necessários em média três anos de preparação de sua parte para que estivesse apta a assumir os comandos do império, devido ela ser, nas palavras do magnata “uma jovem mulher sem experiência”, além disso, Logan ainda complementa que Shiv ser mulher é uma desvantagem, afirmando que é assim que o mundo funciona. Dessa forma, tal enunciado reflete com precisão como a sociedade em que vivemos é patriarcal e descredibiliza mulheres que almejam ocupar cargos majoritariamente masculinos. Contudo, é fato que as mulheres são plenamente capazes de realizar

⁴⁰ Tal é a provocação de Foucault (2007), em *A arqueologia do saber*, ensaio de tom metodológico sobre a analítica das formas discursivas do saber. Se para o historiador dos sistemas de pensamento uma imagem-saber só tem lugar, vez e valor em seu domínio associado a outras imagens e vontades de verdade, para uma analítica histórica e semiológica das imagens, tal como a estamos pensando neste ensaio, a imagem-saber da audiovisualidade da série *Succession* tem como condição de possibilidade outras formas de ver-saber na história, instituídas como racionalidades do campo do cinema e fora dele, que o linguista tensiona como formas de ver-saber com função iminentemente política, a do status de saber e poder que ocupam em sua dispersão em meio a outras imagens, a outras formas de ver e saber. Uma imagem-saber, em sua forma e materialidade, tem sempre como condição de possibilidade, portanto, outras imagens, outras formas discursivas no arquivo.

serviços inicialmente destinados aos homens (TIBURI, 2018).

Respalhando-se nas relações de poder vigentes no cenário social, Tiburi (2018) afirma que mulheres de diferentes faixas etárias e prestígio social, sempre serão colocadas na posição de servir aos homens que as rodeiam, sejam eles pai, irmão, marido ou filhos. Representações dessa perspectiva podem ser observadas constantemente nas personagens femininas de *Succession*, tendo como exemplo a Márcia, que, casada com Logan Roy, é configurada no papel de servir ao seu esposo, bem como Rava, que é limitada ao encargo de mãe dos filhos de Kendall Roy. Ademais, desde o início da série, particularmente na primeira temporada, Siobhan é, em inúmeras oportunidades, reduzida ao seu relacionamento com o personagem Tom Wambsgans.

Em “A Mística feminina”, Betty Friedan (2020) expõe a existencialidade feminina especificamente nos Estados Unidos pós Segunda Guerra Mundial. No capítulo 7: “Educadores orientados pelo sexo”, ela expõe uma rede de ensino que dividia as abordagens que deveriam ser de interesse feminino e masculino, de forma que esse educador orientado pelo sexo, media esforços ao encorajar meninas em seu crescimento pessoal, enquanto os rapazes eram impulsionados a um despertar científico e acadêmico. Mesmo que seja abordado no livro com um recorte específico histórico e geográfico, o fato é que as estruturas da educação não foram criadas pensando na ingressão feminina. E, ainda após a revogação do direito à educação, suas ferramentas foram estabelecidas com base nessa divisão sexual. Uma garota que fosse para a faculdade entre 1945 e 1960, não deveria ter interesse genuíno em nada que não lhe agregasse ao seu destino determinado: casar e ter filhos.

Vestígio dessa maneira de pensar é visto de forma específica no episódio 8. Em uma conversa com seu pai, Shiv empenha-se diligentemente a dialogar sobre negócios, mas é sucessivamente interrompida com indagações sobre os preparativos do seu matrimônio. Em certo momento, Logan chega a dizer “Não deixe que essas bobagens ofusquem o seu casamento”, e a filha rebate “O casamento? Não ligo para o casamento”. Com base na cena em questão, pode-se perceber as tentativas de silenciamento que Logan busca impor em sua filha mais nova, frisando que o lugar da Shiv não é a política ou os negócios da família, e sim, que por ser mulher, deveria estar focada em seu casório, e não nos assuntos dos homens, que especificamente para ela, assuntos de interesse masculino, deveriam ser “bobagens”. Embora seja financeiramente privilegiada, ela ainda é mulher. O peso disso é sentido na pele pela personagem todas as vezes que tenta adentrar a proibida ordem discursiva da vida pública, histórica e socialmente naturalizada como masculina.

O lugar feminino na ordem discursiva masculina empresarial

“Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa”, é o que afirma Foucault (2014, p. 09) ao falar sobre o modo como a produção discursiva é controlada e regulada. Os sujeitos, então, estão debaixo de regras ou mecanismos de exclusão, que visam excluir e descredibilizar aqueles que não se enquadram nos padrões estabelecidos para tomar a palavra – que, historicamente, foram determinados por vontades de verdade masculinas, isto é, privilegiando os homens. Nesse sentido, as mulheres foram deixadas à margem, impedidas de adentrar na dimensão pública e consideradas inaptas à fala (BRAGA; PIOVEZANI, 2021). Mas seria um erro considerar e visualizá-las como meras vítimas.

A história nos mostra que mesmo as mais oprimidas das mulheres, conforme assevera Hooks (2019, p. 140), exercem alguma forma de poder, que se manifesta das mais diversas formas e níveis. Algumas tiveram de aprender a contornar as ameaças e minimizar os efeitos negativos do patriarcado sobre seus corpos, muitas vezes agindo de forma indireta, com estratégias que aparentavam um certo alinhamento às vontades de verdade machistas, mas tão potentes (ou talvez até mais) quanto qualquer ação direta; outras manifestavam sua resistência de modo mais assertivo, com atitudes transgressoras e rebeldes.

Mas o fato é que, independentemente da forma de resistência exercida, as batalhas travadas pelas mulheres deram condição de possibilidade para a formação dos movimentos feministas, hoje consolidados em muitas vertentes, com o objetivo de lutar contra qualquer tipo de violência contra a mulher. Como pontuam Silva e Tavares (2017, p. 70) “os estudos feministas têm levado essa discussão de gênero para além do sexo. A complexidade social aumenta ainda mais os debates em torno do tema, demonstrando as relações de poder existentes entre os membros da sociedade, sejam mulheres ou não”. Essas discussões advêm a partir das evidências das relações de poder nas relações sociais, de padrões tanto de atitudes quanto da aparência que o patriarcado impõe, especialmente à mulher. Nessa linha de pensamento conclui Rebouças (2023, p. 124, grifos nossos),

Foi necessária uma longa jornada de lutas e questionamentos por parte de sujeitos insatisfeitos com a ordem estabelecida como natural. Ao passo que os movimentos feministas avançavam, as mulheres começaram a produzir e a criar, falando sobre suas experiências e questionando o sistema de coisas, ordenado para excluí-las. E hoje, podemos ouvir a voz de muitas mulheres pioneiras do feminismo reverberando em suas congêneres, que continuam a *se contrapor às representações destinadas a limitá-las*.

Cumprindo um papel importante em questionar a ordem estabelecida como natural e aceita durante tanto tempo, os feminismos dão visibilidade aos discursos de mulheres que surgem como uma resposta àquilo que se espera delas, que tem raízes nos moldes de feminilidade e no exercício de funções de servir e cuidar, que continuam produzindo efeitos hoje. Podemos observar isso na série em questão, com a figura de Shiv. Na primeira temporada, centrada no drama e na dinâmica familiar-empresarial, temos um contato inicial com os personagens. Mas a participação da filha de Logan Roy ocupa um lugar periférico – ela parece distante dos assuntos da empresa, como se não quisesse se envolver, enquanto os demais, principalmente Kendall, mostram-se ávidos –, já que a protagonista feminina apareceria a essa altura preocupada com sua carreira no ramo político, como assessora de candidatos. Ela também está atrelada, nas cenas que aparece, ao seu companheiro, Tom Wambsgans, funcionário da Waystar que ascendeu até sua posição atual e que vem de uma realidade financeira completamente diferente dos principais personagens da série. Vemos, na relação dos dois, um desequilíbrio que é similar àquele presente nos relacionamentos de Shiv com seus irmãos e seu pai. Tom está sempre satisfazendo suas vontades, bem como as de todos os familiares, numa tentativa de ser aceito, de ser considerado parte da família e de crescer ainda mais na sua carreira. Shiv, no entanto, não demonstra o mesmo interesse pela realidade empresarial, ao menos não de maneira explícita, pois está sempre questionando seu companheiro sobre o cotidiano na empresa e fazendo sugestões sobre como proceder em determinados assuntos e situações.

Ao passo que a série se desenrola, percebemos que Tom é, na maioria das ocasiões, uma ferramenta usada por Shiv para entrar no mundo masculino da empresa, regido por uma ordem discursiva androcêntrica e machista, que permite que até mesmo um *outsider* como ele tenha voz e vez nas decisões enquanto ela, filha, herdeira e acionista, não tem. Mas por quê? Seria realmente por que a personagem não quer se envolver nas questões ou por que não lhe dão abertura para tal? Uma análise do desenvolvimento da personagem ao longo das temporadas nos mostra que sua posição foi direcionada. Diferente do filho mais velho de Logan, Connor, que decidiu viver à parte do mundo dos negócios usufruindo da fortuna do pai como colecionador de arte e fazendeiro excêntrico, Siobhan foi colocada numa posição marginalizada. Embora a produção não nos apresente flashbacks do passado dos filhos de Roy, ao comentarem e falarem sobre as vivências familiares disfuncionais com os pais – que se estende para sua vida adulta, completamente desprovida de amparo emocional paterno e materno – fica evidente o modo como a cada um foi relegado a uma determinada posição. E a Shiv, como mulher, coube ficar de fora dos “assuntos masculinos”.

Nesse sentido, seu exercício profissional, diretamente ligado ao meio político partidário, pode se caracterizar como uma forma de resistência na forma de uma contraconduta àquela que se espera de *pinky*⁴¹ – apelido dado a Siobhan por seu pai e usado por ele, ao longo da série, com ar de superioridade, embora se presume carinhoso, como uma forma de inferiorizar e afirmar que sua filha não tem maturidade ou experiência suficiente. Em vez de aceitar um destino de subalternidade, ela se engaja na política, ganha notoriedade e demonstra ambição, sendo considerada uma das melhores no ramo. Por seu proceder inteligente e estratégico, ela age de forma contrária a um sujeito inferiorizado e corta, como a faca que seu apelido *Shiv*⁴² remete, uma série de princípios misóginos históricos que impedem a participação feminina na vida pública, especialmente na dimensão política.

Ainda assim, ela enfrenta desafios na maioria das vezes que tenta se posicionar e expressar sua opinião experiente sobre os assuntos políticos – algumas vezes por parte dos homens com quem trabalha e representa e, mais ainda, quando opina em alguma questão do conglomerado empresarial de sua família. Até mesmo quando suas conexões podem beneficiar aqueles que estão diretamente envolvidos nos rumos da empresa, como seu pai e seu irmão Kendall, ela se vê enfrentando técnicas comuns do dispositivo de silenciamento (BRAGA; PIOVEZANI, 2022). Na segunda temporada, durante o episódio 4, é oficialmente o “primeiro dia” de Siobhan na Waystar, o qual ela se refere como um momento para “sentir o clima”, tentando não demonstrar muitas expectativas. Na ocasião, Logan e Ken realizam uma reunião com a diretora da Pierce Global Media (PGM), Rhea Jarrel, no intuito de promover uma fusão entre os conglomerados, que competem entre si. Roy e seu filho não conseguem bons resultados no diálogo com a CEO até que Shiv, ao chegar no local da reunião – a qual ela não havia sido incluída –, começa a conversar e desenhar um possível acordo. Durante a negociação entre as duas mulheres, porém, Shiv é constantemente interrompida por seu irmão, que dispensa sua participação e a exclui.

Figura 1: T2E4, 38:01 – Interrupção da fala de Shiv por Kendall.



Fonte: Captura de tela da série, disponível no serviço de streaming HBO Max.

Conforme observamos na figura 1, o plano de imagem nos apresenta a tríade familiar Logan-Shiv-Ken, a uma certa distância uns dos outros, que pode ser vista como um reflexo da relação que têm entre si: embora estejam no mesmo ambiente, inseridos no mesmo círculo, há uma diferenciação e a distância serve como um lembrete, juntamente com as interrupções e a rejeição da participação de Siobhan. A fala de Kendall visualizada na legenda da imagem acima caracteriza-se com uma técnica opressiva do poder, que tem raiz histórica e cultural nos saberes machistas cristalizados a respeito da incapacidade feminina para certas atribuições. No enunciado “O papai e eu cuidamos disso, pode deixar”, em que Ken ocupa a posição sujeito, temos um amplo campo associado que remete a frases como “isso é coisa de homem”, usadas para rejeitar algo que uma mulher diz/faz. Ouvimos, assim, o reverberar de práticas que fazem parte de um dispositivo de silenciamento feminino que tem como principal objetivo restringir sua participação na vida pública, impedindo sua fala por meio de mecanismos de deslegitimação e rejeição.

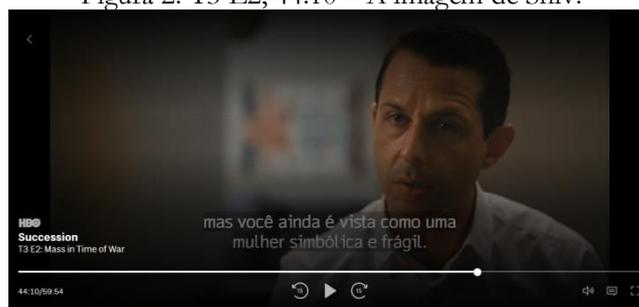
⁴¹ O termo, em inglês, pode se referir ao dedo mindinho e serve para Shiv como um lembrete de sua inferioridade e o modo como ela é encarada pelo pai e pelos demais.

⁴² Na língua inglesa, *shiv* significa “faca”.

Cada vez que toma a palavra, ela é interdita, sem conseguir finalizar sua linha de raciocínio. Mas ainda assim, ela continua se impondo e não deixa se calar – mesmo que esteja visivelmente incomodada e sentindo o peso do *maninterrupting*⁴³. Suas ações, manifestações produtivas do poder (FOUCAULT, 2020) ao passo que resistem ao silenciamento que lhe é direcionado, têm um resultado positivo na negociação. No entanto, ela não recebe o crédito pelo feito e vê seu pai parabenizando Kendall pelo “bom trabalho” realizado, como se ele fosse realmente o responsável pelo bom desfecho da negociação. Dessa forma, a ordem discursiva masculina é reforçada por práticas androcêntricas de exclusão, rejeição e interdição, que se mantêm ao longo de todas as temporadas.

Em alguns momentos, Siobhan parece ter mais destaque, sendo incluída nas pautas. Durante o início da terceira temporada, Kendall deseja tê-la como aliada em uma das suas tentativas de tirar o controle do conglomerado empresarial de seu pai, e busca sua ajuda para ganhar a votação no conselho de acionistas. Ao propor uma aliança para derrubar Logan, Kendall oferece cargos para seus irmãos de acordo com o que julga serem capazes e se coloca como o único CEO possível. Shiv, em contrapartida, rebate sua sugestão ao afirmar que ela é aquela capaz de realmente promover uma mudança na empresa. Olhando diretamente para sua irmã, Ken responde, em tom calmo e brando, demonstrando empatia pela expressão facial, que gostaria que fosse ela, mas que há empecilhos, conforme pode ser observado na captura de tela (2).

Figura 2: T3 E2, 44:10 – A imagem de Shiv.



Fonte: Captura de tela da série, disponível no serviço de streaming HBO Max.

O que impede Shiv de ocupar o principal cargo da Waystar Royco? Segundo o que lemos no enunciado “[...] mas você ainda é vista como uma mulher simbólica e frágil”, ela não tem o que é preciso para assumir um cargo tão importante, com tantas responsabilidades. A fragilidade expressa por Ken remete a construções de verdades que fizeram do homem o sujeito encarado como forte, enquanto a mulher é o “sexo frágil”, que precisa ser protegido de todos os perigos. É por este motivo, também, que nos momentos anteriores, ao falar sobre sua possível prisão – que poderia ocorrer como uma forma de limpar a imagem da empresa –, Kendall afirma ser improvável que Shiv fosse uma opção para tal, uma vez que seu pai não faria isso com ela. A única herdeira de Roy nunca reage de forma exacerbada quando é subestimada. Ela demonstra controle e planeja cada passo. Por isso, quando seu irmão afirma que ela só importa “porque é mulher” e que “são apenas seus peitos que te dão qualquer valor” (temporada 3, episódio 2 - 51:08), ela não discute nem o enfrenta. Mesmo quando palavras duras são direcionadas, ela se contém.

No entanto, observamos que o peso das práticas e dos discursos sobre e para ela a atingem fortemente ao visualizar suas expressões faciais. Sua conduta comedida, porém, não deve ser encarada como passividade e aceitação daquilo que lhe é imposto. Ao mesmo tempo que ela reconhece sua falta de experiência por nunca ter trabalhado oficialmente na empresa, Shiv é uma personagem estrategista. Ao longo dos episódios a observamos planejando e agindo por trás das cortinas, contando com os aliados que têm à sua disposição – como seu companheiro Tom e, às vezes, formando alianças com outros personagens que aparecem na série, como algumas mulheres –,

⁴³ O termo é a junção de duas palavras em inglês: *man* + *interrupting*. Refere-se a situações em que homens interrompem a fala de uma mulher antes que ela termine de falar.

mantendo uma aparência de que não se importa e de que prefere não se envolver nos assuntos dos quais é deixada de fora, impedida de entrar. Sua conduta se trata, na verdade, de uma manifestação de resistência congruente com a relação de poder-saber a qual está inserida. Dito de outra forma, ao evitar entrar num embate direto com os homens que a cercam e escolher agir de forma indireta, planejando de forma engenhosa cada passo – seu e de Tom –, Shiv exerce o poder da forma que lhe é possível. Lançando mão das ferramentas que tem à disposição, ela arquiteta seu caminho almejando chegar até o mais alto cargo da Waystar e ocupar a cadeira de CEO.

Tal maneira de agir não pode deixar de ser desvinculada ao longo processo histórico que fez com que as mulheres aprendessem a encontrar caminhos alternativos para exercerem suas vontades. Numa sociedade em que as mulheres carregam o estigma de serem frágeis, inferiores e menos capazes que os homens, elas tiveram de encontrar meios para driblar o sistema que insistia em subalternizá-las. Agir de forma indireta, por meio de caminhos alternativos, foi um meio achado para resistir e produzir formas de subjetividade outras, diferentes daquelas pensadas para elas. É por isso que, na composição musical *Mastermind*, de Taylor Swift, podemos ouvir um canto de si (REBOUÇAS, 2023; REBOUÇAS; TAVARES, 2022) que retrata a realidade feminina ao falar de mulheres que são “mestras da manipulação”. Na ponte da canção, ouvimos: “*You see, all the wisest woman had to do it this way / Cause we’re born to be the pawn in every lovers game* (Sabe, todas as mulheres mais sábias tiveram que fazer desse jeito / Porque nós nascemos para ser o peão em todos os jogos de amor)”. Como as peças de menor valor no jogo de xadrez, que podem ser vencidas, excluídas do jogo por qualquer outra do tabuleiro, as mulheres foram construídas para serem facilmente descartadas – como tentam fazer com Shiv em toda oportunidade. Por isso, elas *tiveram* que, conforme o verbo “ter” no pretérito perfeito do indicativo denota, quase como uma tarefa que não deixa outra alternativa, planejar e criar métodos para burlar a “ordem natural” das coisas.

Isso rendeu para elas rótulos negativos, como manipuladoras e ardilosas, enquanto aos homens que apresentam um comportamento igual ou similar, são considerados inteligentes. Mas a linha entre estratégia e manipulação é extremamente tênue. Por isso, podemos nos perguntar: até que ponto as estratégias femininas, como as que vemos Siobhan utilizar, são uma expressão da resistência feminina? E, mais ainda, pensando nos feminismos, sobretudo na vertente liberal, podemos questionar até que ponto ações tidas, à primeira vista, como resistentes não são, na realidade, efeitos de um sistema neoliberal que conduz a uma falsa sensação de controle e liberdade para as mulheres? Refletirmos sobre essas questões no tópico adiante a partir da figura de Shiv.

Fazer ver e fazer pensar o feminismo

A personagem de Siobhan Roy apresenta-se de início diante de um parâmetro básico e claro. Ela é a única herdeira dentre os quatro filhos de Logan Roy. Caçula depois de três irmãos mais velhos, Shiv existe na primeira temporada em um segundo plano narrativo. Nos primeiros episódios ela sequer trabalha junto aos irmãos nas empresas da família e o seu único elo indiscutível e pessoal, por isso leal, figura-se na forma de seu noivo, mais tarde marido, Tom Wambsgans. Aqui vale ressaltar as dinâmicas de Shiv para com o seu companheiro, primeiramente porque o desequilíbrio de poder no relacionamento é obviamente explícito e pendente para o lado dela e, é claro, porque a Waystar Royco trata-se de um mundo masculino e Shiv sabe disso melhor do que ninguém. Ao marcar dominância e sobrepor-se a Tom, ela está não só repetindo um padrão ideológico que aprendeu com o próprio pai, como também assumindo o papel que, principalmente num quadro de relações claramente abusivas, tende a pertencer ao ser masculino. A questão do feminismo e a representação feminina na série estende-se, para tanto, a uma compreensão a nós espectadores do que é de fato uma vertente crua do feminismo altamente infiltrado pela realidade neoliberal.

Na personagem Shiv temos o que traz Rago (2017, p. 233), acerca dos paradoxos do direito e os feminismos em Foucault, quando diz que claramente os movimentos tornam-se de certo modo “afetados pelas injunções do neoliberalismo e pelos investimentos que têm em vista melhorar o

‘capital humano’ das mulheres, ao mesmo tempo em que visam a produção de sujeitos neoliberais femininos”. Siobhan é a mais crua representação de uma feminista neoliberal, assim como peça chave para o nosso entendimento do que vemos na série como sendo as questões de gênero postas dentro de um amplo panorama do capitalismo neoliberal, tal como coloca Scharff (2014), ao dizer que as mulheres existem atualmente como ‘sujeitos neoliberais ideais’. Isso porque as representações femininas contemporâneas, em sua maioria, estabelecem-se como sinônimo de mudança e transmutação, principalmente em perspectivas de consumo e de mercado de trabalho.

Nesse sentido, observamos que Shiv está em constante adaptação ao contexto e às relações de saber-poder que está envolvida, equilibrando-se em um constante “apesar de”. Ela é mulher, porém rica e isso lhe confere privilégios. Ela é rica, porém mulher, e isso faz com que seja interdita de muitas formas. Por isso vemos, ao longo de toda a série, uma trajetória repleta de altos e baixos, com muitos planejamentos, tentativas e barreiras. Até certo ponto ela é mais poderosa – em sentido financeiro, que lhe permite uma série de regalias e conexões com outras pessoas influentes – do que pessoas “comuns”, como os da classe trabalhadora, mas não tanto quanto um homem supostamente provido dos exatos mesmos privilégios que ela, leia-se, seus irmãos mais velhos, que são considerados mais aptos que ela em qualquer que seja o assunto ou atribuição.

Diante disso, não é de surpreender que, em busca deste equilíbrio teoricamente inalcançável, Shiv não só se case com alguém aparentemente inferior a ela, mas que ela também busque perpetuar este jogo de poder estando do outro lado da moeda, como quem controla e não como quem é controlado. Mesmo assim, os esforços da personagem tornam-se nulos quando de frente à realidade patriarcal e à misoginia condescendente disfarçada de pedância vinda de seu próprio pai. A grande questão é: até que ponto ela é favorecida por ser encarada como uma eterna *Daddy's little girl*? E em que grau isso na verdade a põe em desvantagem diante dos outros herdeiros? Tudo isso fomenta ainda mais o caráter egoístico e extremamente estratégico da personagem, para não somente sobreviver, mas prosperar em meio a esse mundo masculino que a põe em enorme desvantagem.

Considerações finais

A série *Succession* põe diante do telespectador um retrato cru da ordem da vida em sociedade. Ao passo em que apresenta sujeitos em posições antagônicas e constantemente em embate – na figura de Shiv e seus irmãos, seu companheiro e, em alguns casos, até mesmo de suas congêneres, mas também no duplo que se apresenta entre aqueles bem-sucedidos financeiramente, que ocupam cargos altos na empresa e os que exercem funções secundárias, à mercê das vontades excêntricas dos ricos –, observamos uma incessante reprodução dos princípios neoliberais. Arelados a uma ordem discursiva androcêntrica e patriarcal, se intensificam os efeitos negativos que incidem sobre os corpos femininos, que se veem com uma dupla carga para carregar. As incontáveis barreiras que se apresentam em seu caminho exigem um esforço contínuo das mulheres na série, que precisam não somente atender as demandas de um sistema político-econômico que as explora, mas que também as coloca na condição de competidoras entre si e ainda tendo que lutar pelo direito de fala e reconhecimento.

Na figura de Shiv, porém, não vemos o forte ideal neoliberal de exploração de raça e classe. Ela nasceu sob uma redoma de proteção, construída sob a fortuna Roy, que lhe confere status e uma classe social privilegiada. Nesse sentido, seguindo a lógica neoliberal, Shiv deveria estar entre aquele 1% da população que explora, não que é explorado. Contudo, apesar de atender aos requisitos de classe e raça, ela ainda carrega em seu corpo, como uma insígnia, o gênero feminino. Ser mulher não permite que ela usufrua dos privilégios da mesma forma que os homens, como seus irmãos, seu companheiro e seu pai. Ela se vê numa constante tentativa de provar sua capacidade, seu conhecimento e suas ideias.

Ao analisar a personagem ao longo da série, vemos que não recai sobre a única filha mulher de Logan uma jornada de trabalho múltipla, como acontece com as mulheres da classe trabalhadora no sistema neoliberal. Shiv é oprimida de forma diferente de suas congêneres, por meio de técnicas de interdição e silenciamento, pois mesmo que esteja no mesmo patamar – de classe e de raça – que os homens que a cercam, ela ainda não é equiparada a eles, pois são considerados mais aptos. Sua posição relativamente marginalizada por ser mulher não a impede, porém, de reproduzir a opressão que ela mesma sofre ao ser excluída. Direcionando suas ações àqueles que se encontram num nível mais baixo em termos de status econômico, como funcionários da empresa, a esposa de Logan, Marcia, e seu marido Tom, Shiv impõe-se como um sujeito mais importante e que pode exercer mais influência, muitas vezes tentando manipulá-los.

Siobhan se configura como uma típica feminista liberal que, com uma posição financeira e social elevada, é cercada de privilégios que a impedem de enxergar e lutar pelas pautas da coletividade feminina em geral – que envolve questões interseccionais de gênero, raça e classe. Como um sujeito oprimido que sonha em ser o opressor, retomando os dizeres de Freire (1987), Shiv age em cumplicidade ao *status quo* e perpetua os ideais neoliberais ao mesmo tempo em que se filia ao feminismo liberal, cujo foco é “[...] atender os interesses apenas daquele 1% que consegue chegar ‘ao topo’, subindo a escada que se constrói com as ferramentas da opressão, da desigualdade e da hierarquia social” (REBOUÇAS, 2023, p. 55).

Em suma, podemos afirmar que *Succession* apresenta um retrato vívido da realidade feminina na dimensão da vida pública, demonstrando os empecilhos que são postos às mulheres sempre que tentam adentrar na ordem discursiva estabelecida como masculina. As inúmeras tentativas de silenciamento, que aparecem por meio de interdições, exclusão e deslegitimação da fala de Shiv demonstram como as mulheres ainda vivem sob um sistema androcêntrico. Sob nosso olhar, a série não apresenta, por seu enredo, simplesmente, uma crítica explícita ao modo como as mulheres são encaradas e à forma como são tratadas. Ela surge em meio a um cenário de desigualdade entre homens e mulheres, um contexto que dá condição de possibilidade para o roteiro da produção, em congruência com as pautas em alta na mídia – como a própria agenda feminista, mas também pelo controle e influência da mídia na população. Entretanto, ao passo em que faz uma crua reprodução da realidade, permite que o espectador reflita sobre essas questões dispostas no presente e realize a crítica.

Referências

- BRAGA, Amanda; PIOVEZANI, Carlos. Discursos sobre a fala feminina no Brasil contemporâneo. **Revista da ABRALIN**, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 1–19, 2021. DOI: 10.25189/rabralin.v19i1.1694. Disponível em: <https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1694>. Acesso em: 8 dez. 2022.
- BRAGA, Amanda; PIOVEZANI, Carlos. Quem mandou calar Marielle? Marielle Franco e a luta pela palavra feminina. In: BUTTURI JR, Atilio *et al* (orgs.). **Pandemias discursivas**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2022. p. 55-90.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A Imagem-Movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Prefácio de Stéphane Huchet; Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola,

2014.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

HOOKS, bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

HIRATA, Helena *et al.* (Org.). **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

RAGO, Margareth. Foucault, os Feminismos e o Paradoxo dos Direitos. **DoisPontos**, [S.l.], v. 14, n. 1, nov. 2017. p. 229-241. Disponível em:

<<https://revistas.ufpr.br/doispontos/article/view/56548>>. Acesso em: 01 jul. 2023.

doi:<http://dx.doi.org/10.5380/dp.v14i1.56548>.

REBOUÇAS, Marcela Aianne. **Do silenciamento ao protagonismo: cantos de si, resistência e representações femininas em canções do gênero pop internacional**. 2023. 164 p. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem) - Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Mossoró-RN, 2023.

REBOUÇAS, Marcela Aianne; TAVARES, Edgley Freire. She was made up by a dude: discurso, imaginação e racionalidade feminina. **Diálogo das Letras**, [S. l.], v. 11, p. e02223, 2022. Disponível em: <https://periodicos.apps.uern.br/index.php/DDL/article/view/4490>. Acesso em: 27 jun. 2023.

SCHARFF, Christina. Gender and Neoliberalism: exploring the exclusions and contours of neoliberal subjectivities. **Theory, Culture and Society**, v. 1, 2014. Disponível em: <<http://www.girleffect.org/about-us/http://theoryculturesociety.org/christina-scharff-on-gender-and-neoliberalism/>>. Acesso em: 30 mai. 2023.

SILVA, Hilma Liana; TAVARES, Lúcia Helena. A violência contra a mulher na perspectiva do feminismo negro. **Colineares**, v. 4, n. 1, p. 67-78, 2017. Disponível em: <https://periodicos.apps.uern.br/index.php/RCOL/article/view/135>. Acesso em: 13 jul. 2013.

TIBURI, Márcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

MACARTHISMO E PARANOIA ANTICOMUNISTA: REFLEXÕES A PARTIR DO FILME *STORM CENTER* (1956)

Jean Henrique Costa⁴⁴
Stamberg José da Silva Júnior⁴⁵

Resumo

Este ensaio revisita o filme *Storm Center* (1956) ou *No Despertar da Tormenta* (em português), propondo traçar um paralelo entre o contexto histórico do qual emergiu o macarthismo e os dias atuais. O longa-metragem, protagonizado por Bette Davis nos anos 50, trata da paranoia anticomunista – inteiramente antimarxista –, que denota ser cada vez mais contemporânea com o desenrolar histórico, revelando o amadurecimento da obra e sua importância para o pensamento hodierno. Este trabalho analisa construções fílmicas, discursivas e estéticas que apontam para uma visão crítica da perseguição política nos Estados Unidos a partir de seu cinema – levando em consideração que muitos produtores e cineastas também sofreram repressões injustificadas à época. Observamos, ainda, que essa crítica parte de um pressuposto moralizante, maniqueísta e dicotômico que é próprio do período em que o longa foi produzido, a Guerra Fria, mas que sinaliza o momento antidemocrático vivido na contemporaneidade em alguns países, inclusive no nosso.

Palavras-chave: Macarthismo. Guerra Fria. Comunismo. Cinema Estadunidense.

Abstract

This essay revisits the film *Storm Center* (1956) or *In the Wake of the Storm* (in Portuguese), proposing to draw a parallel between the historical context from which McCarthyism emerged and the present day. The feature film, starring Bette Davis in the 1950s, deals with anti-communist paranoia – entirely anti-Marxist – which denotes being increasingly contemporary with historical development, revealing the maturation of the work and its importance for today's thought. This work analyzes filmic, discursive and aesthetic constructions that point to a critical view of political persecution in the United States from their cinema – taking into account that many producers and filmmakers also suffered unjustified repressions at the time. We also observe that this criticism starts from a moralizing, manichean and dichotomous assumption that is typical of the period in which the film was produced, the *Cold War*, but that signals the antidemocratic moment experienced in contemporary times in some countries, including ours.

Keywords: McCarthyism. Cold War. Communism. American Cinema.

Introdução

Analisar um filme é situá-lo em um contexto que envolve configurações estéticas, políticas, sociais, psíquicas, pessoais e até idiossincráticas, se pensarmos na construção realizada pelos envolvidos em uma obra cinematográfica. Estudiosos da sétima arte, os franceses Vanoye e Goliot-Lété (2012, p. 58) afirmavam que o cinema, enquanto arte da representação, “gera produções simbólicas que exprimem mais ou menos diretamente, mais ou menos explicitamente, mais ou menos conscientemente, um (ou vários) ponto (s) de vista sobre o mundo real”.

⁴⁴Doutor em Ciências Sociais. Professor da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas – PPGCISH/UERN. E-mail: prof.jeanhenriquecosta@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8091-2418>

⁴⁵ Doutorando no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: stambergjunior@gmail.com

Neste sentido, para Pallottini (2012, p. 35), ao organizar os elementos ficcionais, o autor ou cineasta está comunicando ao público seu ponto de vista sobre determinados temas, indo além do ato de simplesmente contar uma história. “Mesmo nos casos em que não transpareça uma tese evidente – e esses casos talvez sejam a maioria – o autor, de qualquer forma, se coloca, diz qual é sua visão a respeito do problema enfocado”.

Contudo, conforme argumentam Aumont e Marie (2004, p.113), é preciso que o analista se atente ao fato de que qualquer conteúdo ideológico de um filme se encontra “no texto – no texto – e não, por exemplo, na história contada, e ainda menos nas ‘intenções do autor’”. Ou seja, é preciso lembrar que se trata de um filme e que as ações e falas das personagens são mostradas através de um modo cujos significados reforçam o meio circundante em que foi socialmente produzida a obra.

Sendo possível, portanto, identificar uma época ou um dado momento histórico a partir das formas simbólicas de seu tempo – e sabemos que determinadas formas simbólicas criam, sustentam e/ou reforçam relações de poder (THOMPSON, 2011) –, e vice-versa, podemos perceber elementos metafóricos e circunstanciais capazes de manifestarem a apreensão de uma determinada cultura ou período específico. Por esse viés, é possível reconhecer, em diversos filmes, o tema da Guerra Fria e, especificamente, a perseguição política estadunidense à “ameaça vermelha” no interior daquele país.

Películas como *Vina Zapata!* (1952), *Não desonres o teu sangue* (1954) e *Sindicato dos ladrões* (1954) mostraram nos anos 1950 protagonistas perseguidos por ações que não haviam realizado, sendo julgados e punidos pela repressão estadunidense daquele contexto. Igualmente, filmes mais recentes como *Culpado por suspeita* (1993) e *Boa noite e boa sorte* (2005), lembrados por Karnal (2007), retratam bem o clima de tensão ideológica do período. É nessa conjuntura, a do macarthismo no seio da Guerra Fria, que *Storm Center ou No Despertar da Tormenta* (1956)⁴⁶, de Daniel Tadarash, faz-se relevante para se pensar a atual luta de classes e o caráter autoritário que a extrema direita tem dado aos conceitos de comunismo, marxismo, esquerdismo etc.

É importante reconhecer, contudo, o amadurecimento da obra e o contexto histórico que foi se desenrolando nas décadas seguintes para além da perspectiva cinematográfica. A perseguição política e a paranoia anticomunista, de que trata o filme *Storm Center*, não ficou restrita ao período da Guerra Fria. Os levantes antidemocráticos sempre estiveram à espreita e ressurgiram de forma incisiva, nos últimos anos, com a eleição de Donald Trump nos EUA, de Jair Bolsonaro no Brasil e com os diversos flertes de países europeus a partidos de extrema direita, sobretudo na França e Itália. A famosa “ameaça vermelha” tem sido cada vez mais combatida, sob novas roupagens, mas com moldes bastante semelhantes, conforme analisaremos a seguir.

Guerra Fria e a “Ameaça Vermelha”

Marcada pela polarização entre as superpotências no período imediatamente subsequente à Segunda Guerra Mundial, a peculiaridade da Guerra Fria era a de que, em termos objetivos, não existia perigo iminente de conflito direto, segundo Hobsbawm (1995, p. 224). Para o autor, apesar da retórica apocalíptica de ambos os lados, sobretudo do lado estadunidense, “os governos das duas superpotências aceitaram a distribuição global de forças no fim da Segunda Guerra Mundial, que equivalia a um equilíbrio de poder desigual, mas não contestado em sua essência”.

A problemática de uma visão de mundo dicotômica produzida naquele período estava protagonizada entre capitalistas e comunistas. Essa estrutura geopolítica se caracterizava por estereótipos que consideravam um dos lados moralmente superior, detentor da justiça e da liberdade, enquanto o outro estaria relacionado ao mal e à perversidade. Na tessitura desse paradigma, emergia-se o embate ao inimigo externo e interno nos países diretamente envolvidos e fora deles, o que

⁴⁶ Storm Center (título original). Diretor Daniel Taradash. EUA, Columbia Pictures, 1956. Duração: 85 min, Preto & Branco.

acarretara, por vezes, em uma “histeria coletiva em que se concebia uma quimera de que a qualquer momento o país poderia ser atacado e ocupado por forças soviéticas” (MUNHOZ, 2020, p. 130), no caso dos EUA, mas também no Brasil e em outros países europeus.

Segundo Munhoz (2012, p. 03), a Guerra Fria possibilitava, no contexto estadunidense, a repressão “aos taxados de ‘comunistas infiltrados’ e aprofundava a consumação de ações militares em qualquer parte do mundo onde se presumisse que as democracias capitalistas e as assim chamadas liberdades democráticas estivessem ameaçadas”. Nesse sentido, a dissidência interna naquele país reproduzia elementos maniqueístas que justificavam ações e intervenções nos negócios de outros países. O mesmo ocorria com a União Soviética.

Naquele contexto, Munhoz (2020, p. 188) avalia que, para o cidadão mediano estadunidense, a Guerra Fria representava “o perigo da agitação comunista enraizada e espalhada pelo país e pelo mundo, da subversão da ordem, do risco da imposição da ditadura ‘totalitária’ e da iminente ameaça de um ataque nuclear soviético”. A doutrina do senador MacCarthy erodia a democracia dos EUA e acentuava o clima de intolerância entre os civis, reféns dos interesses das grandes corporações midiáticas e complexos industriais (MUNHOZ, 2020, p. 129). Em linhas gerais,

Macarthismo é um termo de uso político norte-americano. Indica a atitude de um anticomunismo absoluto, concretizada numa visão política maniqueísta e numa verdadeira e autêntica perseguição aos homens e instituições declarados antiamericanos, porque "comunistas". Historicamente, o Macarthismo representa o auge da Guerra Fria na política interna dos Estados Unidos, coincidindo com os anos 1950-1954, em que finda a trajetória do senador republicano do Wisconsin, Joseph McCarthy (1907-1957) [...] O líder político e moral deste movimento foi o senador McCarthy, que lhe deu uma plataforma teórica e formulou a tese de que os insucessos americanos em política externa só se podiam explicar pela infiltração, no aparelho estatal, de espões e agitadores comunistas ou de seus simpatizantes, que lhe solapavam sistematicamente a ação, a fim de permitir a vitória da União Soviética [...] O Macarthismo é um fenômeno estreitamente ligado às peculiaridades históricas dos Estados Unidos. Sob o ponto de vista teórico, ele se baseia numa hipótese conspiratória que encontra paralelo em movimentos políticos antimacabônicos e anticatólicos do século XIX, preocupados em salvaguardar a identidade americana. Este "estilo político", que R. Hofstadter definiu como "paranóide", pela mania persecutória que ostenta e que acaba, enfim, por fazer cair em cima dos adversários, parece ligado à dificuldade histórica de oferecer adequados sistemas de identificação a uma nação que se formou com a constante sobreposição de grupos imigrados, diferentes entre si. (BOBBIO et al, 1998, p. 724-725).

O macarthismo foi o episódio de repressão política mais difundido e duradouro da história americana, conforme argumenta a pesquisadora Ellen Schrekher (2004). Segundo a autora, no anticomunismo estadunidense “dezenas de homens e mulheres foram para a prisão, milhares perderam seus empregos e um número incontável de outras viu o que aconteceu com essas pessoas e se absteve de expressar ideias controversas ou impopulares” (SCHREKHER, 2004, p. 54).

A partir da década de 50, sobretudo, a preocupação com a ameaça comunista esteve ainda mais acirrada. Segundo Rodeghero (2002, p.470), “a primeira metade da década viu a ascensão e a queda do senador Joseph McCarthy e, no entremeio, exemplos da histeria anticomunista que ele desencadeou, canalizou e representou”. O macarthismo, porém, ia além da retórica do senador que lhe deu o nome. Como bem lembrou Karnal (2007, p. 230), “a campanha contra a subversão em todos os aspectos da vida americana foi muito mais abrangente do que a carreira bizarra do senador anticomunista, Joseph McCarthy”. Para o autor, as investigações publicadas contra a suposta subversão de intelectuais, artistas e funcionários do governo federal “resultaram em inúmeras demissões, centenas de sentenças de prisão e algumas execuções (como a do casal comunista Julius e

Ethel Rosenberg)” (KARNAL, 2007, p. 230). Assim, como indica Munhoz (2020, p. 192-193), o macarthismo “invadiu a privacidade de milhares de pessoas, monitorou e impôs o silêncio aos meios de comunicação, restringiu a liberdade acadêmica e provocou a expulsão e o ostracismo de centenas de docentes, estudantes e pesquisadores universitários”. A sistêmica coação dos direitos de livre expressão de todos e todas foi imposta de tal maneira que muitas provas foram forçadas a partir de falsas delações, que incriminaram pessoas e destruíram carreiras.

Vale destacar que desde o início da *Guerra Fria*, nos Estados Unidos, termos do vocabulário filosófico, como *marxismo*, *socialismo* e *comunismo*, se tornaram tabus no debate público, inclusive nas universidades. “Pelo menos duas gerações se formaram sem ouvir menção a estas palavras e a universidade estadunidense até hoje, em sua esmagadora maioria, não dispõe de professores críticos do capitalismo em seus cursos de economia” (COSTA, 2020, p. 33). A perseguição repressiva e persecutória penetrava em todas as esferas e âmbitos sociais da democracia norte-americana – o que abala as estruturas de valores defendidos pelos fundadores liberais daquela nação. De acordo com Schrecker (2004, p. 53), os artistas e produtores de cinema foram alguns dos grupos mais afetados pela perseguição anticomunista.

Quando dez roteiristas e diretores desafiaram ferozmente às perguntas do HUAC⁴⁷ em outubro de 1947, eles pouco suspeitavam que suas ações levariam à prisão e ao desemprego. Os grandes estúdios de cinema, sensíveis à má publicidade, responderam às audiências demitindo os dez. Em poucos anos, todos os ramos da indústria do entretenimento estavam colocando na lista negra testemunhas hostis, bem como qualquer pessoa considerada politicamente controversa (SCHRECKER, 2004, p. 53, tradução livre).

Segundo Munhoz (2020, p. 130), além do famoso caso dos dez de Hollywood, cerca de trezentas pessoas, “entre atores, atrizes, diretores, roteiristas e produtores, foram incluídos numa chamada lista de indesejáveis, à época preconceituosamente chamada de lista negra (*blacklist*), e foram boicotadas pelos estúdios cinematográficos”. Para escapar à censura, muitos se mudaram para a Europa ou México e alguns escritores passaram a usar pseudônimos ou então encontravam “frentes” que fingiam escrever os roteiros (SCHRECKER, 2004, p. 54).

A *blacklist* impactou incisivamente a produção cinematográfica de Hollywood que, à época, parou de fazer filmes sobre questões sociais. Entretanto, a perseguição macarthista passou a virar temática das películas após o seu apogeu, como já afirmamos anteriormente, o que ocorreu no longa *Storm Center* (1956).

***Storm Center* e o Macarthismo**

Alicia Hull, interpretada por Bette Davis, trabalha há 25 anos na biblioteca pública da cidade de Kenport, nos Estados Unidos, em meados da década de 1950. Viúva, a bibliotecária dedica seu tempo às atividades do local, sendo responsável pela instituição desde a fundação. Nas primeiras cenas do filme, Alicia conversa com o juiz e um dos integrantes do Conselho Municipal, Robert (Paul Kelly), que passeia pelos corredores da biblioteca e realiza o empréstimo do livro *The Communist Dream*.

⁴⁷House Un-American Activities Committee (HUAC), foi um comitê de investigação para avaliar casos de deslealdade e subversão ao regime capitalista dos EUA (SCHRECKER, 2004).

Alguns dias depois, porém, Hull recebe uma ligação de Robert convocando-a para uma reunião com o Conselho (figura 01) – que trataria sobre a construção de uma ala infantil na biblioteca, já que Alicia cedia o espaço para que crianças lessem, tornando isso uma prioridade em sua gestão. Ao chegar ao restaurante em que fora marcada a reunião, a bibliotecária logo percebe que o diálogo entre ela e os cinco conselheiros municipais acabara de tomar um novo rumo: a problemática do livro comunista (figura 02).

Figura 01 – Reunião com o Conselho



Fonte: Storm Center (1956)

Duncan: O que gostaríamos de saber, senhora Hull, é como este livro chegou à nossa biblioteca?

Alicia Hull: Eu comprei.

Slater: Você sabe do que se trata, senhora Hull?

Alicia Hull: Bem, sim, é sobre o sonho comunista. É o que o Robert tirou no outro dia.

Prefeito: Está causando muitos problemas. Recebemos várias ligações telefônicas.

Alicia: Sinto muito se está criando uma comoção.

Robert: Bem, eu li o livro, Alicia, e devo dizer que a comoção parece justificada. Isso é algo muito difícil de lidar. É pura propaganda vermelha.

Alicia: Sim, nem é sutil sobre isso.

Prefeito: Então certamente devemos removê-lo, não devemos?

Alicia: Remover?

Duncan: Isso mesmo, remover. Você propõe defendê-lo?

Alicia: Bem, pelo contrário. Eu acho que o livro é um absurdo, mas... você não quer que as pessoas saibam o quão absurdo é? Foi por isso que eu ordenei que comprassem ele. Deus... se eu tirasse das prateleiras todos os livros que eu acho absurdos...

Prefeito: Senhora Hull, por que você não deixa todos os livros absurdos e tira esse daqui, hein?

Alicia Hull: Bem, acho que é uma questão de princípio, senhor Greenbaum.

Slater: Por que temos que ter os princípios de um livro comunista?

Robert: Só um minuto. Ouso dizer que há argumento dos dois lados, mas poderíamos ficar aqui sentado o dia todo.

Slater: Exatamente. Algo assim pode provocar um ninho de vespas. E o fato é que, senhora Hull, queremos tirá-lo da biblioteca.

Prefeito: Sou político, senhora Hull. Agora você tem a ala das suas crianças, então você fará isso por nós.

Todos olham para ela, que respira fundo e diz:

Alicia: Eu já disse muitas vezes, um bibliotecário é uma península cercada por três lados e por um conselho da cidade. (Todos riem). Muito bem, senhores.

O prefeito Paul chama o garçom, pede um pouco mais de cerveja, pega o livro para entregar ao garçom e diz: “Deixe isso com o resto do lixo, sim?”

Alicia: Não, não gosto de ver um livro destruído. Vou descartá-lo de alguma maneira. Eu não sei bem como. Veja, eu nunca fui forçada a remover um livro da biblioteca antes. [...] Todos silenciam e corta-se para a cena seguinte. (STORM CENTER, 1956, 14min07seg.).

Figura 02 – Livro O Sonho Comunista



Fonte: Storm Center (1956)

Na sequência, Alicia aparece imersa em seus pensamentos na mesa em que trabalha. Decidida, porém, a bibliotecária, que não havia descartado o livro, coloca-o no mesmo local em que se encontrara anteriormente antes do empréstimo feito ao juiz. Logo o conselho é alertado e a convoca para outra reunião. Segue abaixo a transcrição:

Prefeito: Por favor, nos diga, por que mudou de ideia?

Alicia: Bem, eu tenho receio de ter sucumbido a um pequeno suborno gentil no outro dia. A ala infantil, como vocês sabem. Então eu pensei sobre isso com muito cuidado. Eu simplesmente não podia fazer o que você me pede.

Duncan: O que você quer dizer com não podia?

Alicia: Quero dizer, não conseguia remover um livro porque tem ideias que não gostamos.

Slater: Então estamos diante de um problema real, senhora Hull. Aqui estão mais uma dúzia de cartas que recebemos de pessoas que ajudaram a eleger esse conselho. E aqui está uma petição de um grupo que se chama Comitê das Mulheres de Kenport Contra a Subversão. “A menos que haja uma intervenção, pretendemos abordar esse assunto com os jornais?”. Agora... esse pequeno livro vale esse tipo de perturbação?

Alicia: Eu tenho receio que sim. Você não pode executar uma biblioteca ou um conselho da cidade para agradar a todos.

[...]

Greenbaum: Senhora Hull, não podemos olhar isso por um ponto de vista prático? Acredite em mim, não é razoável pedir-lhe para tirar apenas este livro?

Alicia: É apenas este livro? Temos uma pilha inteira de livros sobre teoria política. De todos os espectros. O que acontecerá se você começar a receber cartas sobre todos eles?

Prefeito: Bem, teremos que nos preocupar com isso, quando e se isso acontecer.

Robert: Alicia, somos amigos há muitos anos. Eu vou ficar do seu lado quando você estiver certa. Mas quando você estiver errada, estará errada.

Duncan: O que você quer fazer? Transformar a biblioteca em uma agência de propaganda pelo Kremlin?

Alicia: Realmente... realmente, Sr. Martin. O que você acha que Thomas Jefferson diria sobre isso?

Robert: Bem, Alicia, não vamos arrastar isso para os pais fundadores.

Alicia: Por favor, não interrompa, Robert. Eu sinto isso de forma profunda. Havia um livro em nossa biblioteca por muitos anos, ainda está lá. Me dava náuseas no estômago toda vez que eu checava. Mein Kampf. Talvez corrêssemos o risco de espalhar o hitlerismo, mas não funcionou dessa maneira. Funcionou de outra maneira: as pessoas o leem e ficam indignadas. Talvez isso tenha ajudado a derrotá-lo. **Você não vê que mantendo este livro na biblioteca atacamos o sonho comunista? Dizemos ao comunista: “Nós não temos medo de você. Não temos medo do que você tem a dizer. Mas você tem medo de nós. Você teme a verdade”. Diga-me, eles ousariam manter um livro elogiando a democracia em uma biblioteca russa? Senhores, você quer que eu pegue este livro e coloque fora da biblioteca, quando deveriam lutar para mantê-lo nas prateleiras.**

(Inquietos, eles não sabem o que dizer. Por fim, um deles responde)

Duncan: Não, eu não me importo. Bem, uma coisa. Eu só queria perguntar se você está familiarizada com o Conselho para Melhores Relações com a União Soviética.

Alicia: Sim, eu acredito que fui membro uma vez.

Duncan: E a mobilização americana pela paz?
Alicia: Sim, eu pertenci a isso também.
Duncan: Depois, há o Comitê da Voz da Liberdade.
Slater: Paul, qual o objetivo de tudo isso?
Robert: Muitas pessoas ingressaram em muitas dessas organizações, especialmente enquanto a guerra estava acontecendo.
Duncan: Você sabia que essas mobilizações se tornaram frentes comunistas?
Alicia: Sim, fiquei angustiada ao descobrir que eram, por isso, me demiti e parei de prestar atenção nelas. Sr. Duncan, qual o propósito de tudo isso? O que você está querendo?
Duncan: Senhora Hull, noto neste jornal timbrado que seu nome aparece como uma das patrocinadoras.
Alicia: Posso ver? Sim, parece que meu nome aparece em meio a muitos. Gostaria de saber se os outros nomes também foram utilizados sem consentimento.
Duncan: Isso foi feito sem o seu consentimento, então?
Alicia: Certamente.
Duncan: Ainda assim, este era um jornal comunista. Você era membro, deve ter acreditado em algumas de suas ideias.
Alicia: Não! Eles que acreditavam em algumas das minhas! Sr. Duncan, eu me ressinto de suas perguntas e sua implicação. É óbvio que não concordamos em muitas coisas, incluindo censura. Mas caso você tenha alguma dúvida, eu não sou comunista, nunca fui comunista. Eu detesto o comunismo.
Duncan: **Não disse que você era comunista, Sra. Hull. Tudo o que estou tentando mostrar é que você foi descuidada. Você foi presa fácil para muitos slogans que fazem barulho. Você fala sobre detestar comunistas, mas você parece cega ao fato de que essas pessoas usam nossas leis, se escondem por trás de nossas leis, para um propósito: destruir nossas leis.** E me perdoe, mas se foi enganada uma vez, poderá ser novamente.
Robert: Eu gostaria que você não tivesse entrado nisso tudo, Paul. Não acho que isso seja necessário.
Duncan: Bem, eu concordo. Você percebe o que teria acontecido se ela tivesse caído?
Alicia: O que você quer dizer com “caído”?
Duncan: Bem, não só você não remove esse lixo que é o livro como tem todas essas outras coisas relacionadas juntas em seu histórico...
Alicia: Pensei que quando entrei aqui, vocês queriam falar sobre a proibição de um livro. Estamos agora falando de algo bem diferente, não estamos?
Robert: Paul, se a senhora Hull se livrar do livro, podemos esquecer tudo isso?
Duncan: Claro. Desde que seja entendido que no futuro, qualquer material questionável será rastreado pelo conselho.
Alicia: Lembra quando você disse que seria apenas este livro, Sr. Greenbaum?
Robert: Você não vê a posição que está nos colocando?

Alicia: Sim, vejo a posição em que estão e a que eu estou. Vocês têm o poder de remover o livro da biblioteca como também têm o poder de me remover. E se vocês fizerem um, terão que fazer o outro. Boa tarde, cavalheiros. [...] (STORM CENTER, 1956, 22min05seg, grifos nossos).

As transcrições dos diálogos supracitados estão indefinidamente relacionadas ao que buscamos identificar neste trabalho, ou seja, ao modo como o filme aborda o macarthismo, a repressão política e a paranoia anticomunista. No diálogo inicial, identificamos que a censura contra a “ameaça vermelha” é feita por meio de uma chantagem realizada de maneira sutil, amigável e até “cordial”, mostrando-se mais como um pedido ou solicitação do que como uma imposição dos membros do Conselho Municipal, que estavam sob pressão popular.

Como resultado da coação, a funcionária receberia, em troca, aquilo pelo qual tanto lutou, ou seja, a construção de uma ala infantil ao espaço em que trabalhara. Em seguida, os membros do Conselho, ao visualizarem que, entre outros fatores, poderiam perder os votos dos eleitores, “solicitam” à Alicia que remova o livro *O Sonho Comunista* da instituição. Embora contra-argumente e esteja relutante, a bibliotecária acata o “pedido”. Contudo, acreditando ter poder de escolha, repõe o livro sem descartá-lo. No segundo diálogo transcrito, os conselheiros mais uma vez deixam claro o

posicionamento sobre a remoção da publicação. Hull questiona ao Conselho sobre o que diria Thomas Jefferson, um dos *Founding Fathers* dos EUA, apelando assim para os valores democráticos e republicanos que estiveram na base da fundação daquele país.

Ainda que Alicia tente dissuadi-los afirmando que a biblioteca mantém livros como o *Mein Kampf*, de Adolf Hitler – defendendo assim, que absurdos editoriais estejam disponíveis para todos, ainda que sejam absurdos – o teor de repressão dos cinco homens à bibliotecária só se acentua. Duncan (Brian Keith) passa a acusar Alicia de estar associada a determinados grupos e manifestações que desembocaram em frentes comunistas nos EUA. A bibliotecária não nega que tenha participado, mas mostra que a visão que tinha dos movimentos era outra e que não prosseguiu nas reuniões porque estas haviam se desvinculado do propósito inicial.

Pressionada, a personagem anuncia a possível consequência da remoção do livro: a sua demissão – o que, de fato, acontece. Dessa forma, Hull é afastada de seu cargo e execrada publicamente pela população local, que passa a ignorá-la e a bani-la de certos lugares, tratando-a com desdém. Alicia, porém, se mantém firme em seus princípios e decide deixar a cidade por ocasião da solenidade da inauguração da ala infantil da biblioteca, seis meses após a saída de seu posto.

Neste ponto, podemos perceber o *modus operandi* do macarthismo, visto que, como afirma Schreckher (2020, p.7), havia dezenas de “órgãos públicos e organizações privadas que colaboraram na identificação e punição de indivíduos politicamente indesejáveis”. Para a autora, o saldo dessa perseguição foi que “duas pessoas foram mortas, várias centenas presas ou deportadas, e talvez até 12.000 perderam seus empregos” (SCHRECKER, 2020, p.7) ao longo do período em que a repressão daquela política vingou nos EUA.

O longa-metragem, contudo, mostra que a demissão de Hull e, mais especificamente, a remoção do livro, é diretamente proporcional à catástrofe que a cidade acabaria por passar. É como se o conhecimento do livro, ou o conhecimento em si, ao ser censurado, provocasse a degeneração moral das pessoas da cidade. Nesse caso, ao menos a do menino Freddie (Kevin Coughlin), que outrora leitor assíduo, frequentador da biblioteca e amigo de Alicia, passa a cometer pequenos atos de vandalismo – chegando, inclusive, a pôr fogo na biblioteca pública (figura 03), incendiada e destruída pelo garoto (ou seria pelo macarthismo?). A censura à Alicia provoca, na narrativa fílmica, a perda da inocência da criança.

Figura 03: Biblioteca Incendiada



Fonte: Storm Center (1956)

Nesse contexto, antes de chegar ao acontecimento fatal que marca o fim do filme, o pai do garoto conversa com ele e o alerta acerca de Alicia e de pessoas que estariam associadas ao comunismo:

Eu sei que você gostava muito dela, Freddie. Esse é o problema: você nem sempre pode colocar o dedo neles. Poderia ter sido aquele sujeito atrás da fonte de refrigerante. Eles podem aparecer em qualquer lugar. [...] Certeza de que ela falava doce como o mel. Todo esse tempo, você pode apostar que ela estava trabalhando para eles por trás. Ela teve 25 anos para construir aquelas prateleiras com veneno. Ela e aqueles livros dela. **Tudo o que eles querem é uma coisa: esmagar e destruir você. Esmagar tudo o que já construímos neste país.** (STORM CENTER, 1956, 1h01min16seg., grifos nosso).

Compreendemos, por meio desse diálogo, que o genitor discorre acerca de uma possível associação de Alicia ao comunismo e uma cisão no caráter da bibliotecária – sendo desmerecidos todos os anos dedicados ao trabalho em que esta atuara. Novamente, há a reiteração da ligação entre o comunismo com o mal. Como lembra Rodeghero (2002, p. 473), “é preciso atentar para o lugar da religião no seio do anticomunismo doméstico norte-americano. Durante a Guerra Fria [...] houve uma grande demanda por salvação e um surto de piedade nos Estados Unidos”. Huntington lembra também que, no auge da Guerra Fria, “o Ocidente rotulou seu adversário de ‘comunismo ateu’” (1997, p. 268). Assim, a perspectiva moralizante e judicativa condenava o “adversário político” (alguns, nem adversários eram, apenas pensavam distintamente) a se tornar um inimigo.

Esse paradigma não foi, de todo, extinto completamente com o fim da Guerra Fria. O reticente e recente potencial antidemocrático de diversos países e, mais especificamente do Brasil⁴⁸ – que volta e meia flerta com figuras patriarcais e autoritárias – está fincado em um ressentimento⁴⁹ que busca a destruição do diferente, do “mal”. Entre bravatas, posições regressivas e uma política reacionária, o “anticomunismo” ressurgiu incisivamente antes mesmo da entrada de Jair Bolsonaro na presidência do país, em 2018. É lugar comum identificar este desdobramento recente ao aprofundamento do neoliberalismo e as configurações econômicas oriundas da crise financeira mundial ocorrida entre 2007-2008, que trouxe à tona os ódios guardados pelas classes mais abastadas do país aos governos populares de Lula (2003-2011) e Dilma (2011-2016), culminando no impeachment desta.

A mania persecutória de que China e Cuba estariam aliadas ao Partido dos Trabalhadores e dispostas a impor uma ditadura comunista no Brasil parece passar longe de ser uma utopia na visão dos apoiadores de Bolsonaro – que continuam vivos e atuantes. Os seguidores do atual ex-presidente, insuflados pela busca de uma “ordem perdida”, evocam um passado que ressurgiu como uma imagem idealizada em que qualquer posição progressista era perseguida, torturada e banida ante ao poderio bélico ditadura civil-militar brasileira, que governou o país por mais de 20 anos precedida por outros regimes ou figuras autoritárias. A falácia paranoica de que os comunistas querem destruir os valores da “família tradicional brasileira” é generalizada entre os bolsonaristas.

Esse namoro com as correntes mais retrógradas do corpo social brasileiro, que podem ser resumir na “bancada do boi, bala e bíblia”, ou seja, nos políticos associados ao agronegócio, nos defensores da pena de morte e no fundamentalismo de costumes e religioso, é o amálgama de tudo aquilo que representa aqueles que buscam uma posição autoritária ante ao que consideram ser “subversivo”. Esses grupos e seus representantes – que têm se transformado em movimentos organizados, sobretudo, pelas redes sociais – pressionam políticos, pais, escolas, bibliotecas e

⁴⁸ “O chamado a uma intervenção militar, o saudosismo da ditadura militar, é sem dúvida o aspecto mais sinistro e perigoso da recente agitação de rua conservadora no Brasil”, comenta Löwy (2015, p. 663) acerca da característica nefasta da extrema-direita brasileira.

⁴⁹ “O ressentimento é o avesso da política. [...] É o terreno dos afetos reativos, da vingança imaginária e adiada, da memória que só serve à manutenção de uma queixa repetitiva e estéril.”, escreve a psicanalista Maria Rita Kehl (2015, p. 340).

professores a acatarem suas posições autoritárias, que procuram minar, entre muitos outros, o acesso ao conhecimento teórico e crítico à sociedade de mercado. O próprio Jair Bolsonaro já foi eleito com esse discurso. Ainda em campanha eleitoral⁵⁰, o outrora mandatário declarou: “A educação brasileira está afundando. Temos que debater a ideologia de gênero e a escola sem partido. Entrar com um lança-chamas no MEC para tirar o Paulo Freire de lá. [...] Vai lá no Japão, vai ver se eles estão preocupados com o pensamento crítico”.

O ataque ao patrono da educação brasileira (Paulo Freire) e suas ideias, a censura aos educadores por meio do projeto Escola Sem Partido, e a restrição aos estudos sobre gênero e sexualidade são apenas alguns exemplos do levante antidemocrático e repressivo que o bolsonarismo gerou com o intuito de perseguir politicamente o pensamento progressista. Ainda não podemos calcular todas as consequências que esses vieses têm a longo prazo, mas os efeitos começam a aparecer: segundo pesquisa da Human Rights Watch⁵¹, professores da educação básica de oito estados do Brasil sentem medo ou hesitam em “abordar gênero e sexualidade em sala de aula devido aos esforços legislativos e políticos para desacreditar tal material”. E esse parece ser apenas o começo.

No filme, também repressão e medo organizam o cotidiano da personagem Alicia Hull. A perseguição política à Alicia a coloca numa posição subalterna àquela comunidade devido ao fato de pensar diferente. O garoto Freddie, outrora seu amigo, chega a sonhar com a Mrs. Hull como se ela fosse uma serpente, apontando para uma ideia de desconfiança e traição reiterada pelo pai de Freddie ao dizer que “eles”, ou seja, os “comunistas”, podem aparecer em qualquer lugar e que querem “esmagar tudo o que construímos neste país”. O “tudo” a que o personagem se refere está relacionado aos valores reafirmados pelos EUA no contexto da Guerra Fria. Contudo, essa aparente certeza acerca de quais valores seriam esses aparece de outra forma no longa, conforme analisaremos no diálogo abaixo entre os membros do Conselho Municipal após o juiz levar Alicia na inauguração da ala infantil e o jovem Freddie ter tido um ataque. Segue trecho:

Figura 04: Freddie chamando Alicia de Comunista



Fonte: Storm Center (1956)

Slater: Não sei por que você a levou hoje. Eu pensei que tínhamos concordado em agir como um corpo.

Robert: Sim, e todo corpo tem um coração.

Greenbaum: Por que estamos ficando tão nervosos com tudo isso? Só porque uma criança problemática decide dar um ataque? Não podemos...

Robert: Você pode acreditar, Edgar? Ele não estava problemático seis meses atrás. Isso não poderia ter acontecido seis meses atrás.

Prefeito: Tudo bem, o que você quer que façamos?

Robert: Devolva o trabalho a ela, é isso que eu quero que vocês façam. Façam um pedido de desculpas público.

Duncan: Espere um minuto. Todo mundo que eu ouvi ultimamente parece estar perdido no

⁵⁰ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/04/por-que-o-brasil-de-olavo-e-bolsonaro-ve-em-paulo-freire-um-inimigo.shtml?origin=folha>. Acesso em: 30 mar 2023.

⁵¹ Disponível em: <https://www.hrw.org/pt/news/2022/05/12/brazil-attacks-gender-and-sexuality-education>. Acesso em: 30 mar 2023.

nevoeiro ou algo assim. **Olha, nós estamos em guerra. Fria, quente ou morna, é isso: Guerra. E é melhor vencermos. Não podemos demorar a investigar cada pequena ruga em cada pequeno problema sendo gentil com teimosas velhinhas. Claro, algumas pessoas inocentes vão se machucar. Bem, isso é muito ruim. Mas, é assim que deve ser, a menos que todos nós queiramos terminar em sopa.**

Prefeito: Isso é exatamente correto.

Robert: Isso é exatamente errado! **Isso é conversa comunista. É justamente assim que eles fazem as coisas: Deixam o inocente cozinhar com o culpado, para o inferno quem machucamos no caminho, desde que chegemos aonde estamos indo.** Deixe-me te contar algo. Eu não tenho medo do comunismo ou de um livro comunista na biblioteca. Mas tenho medo desse tipo de conversa. Isso me assusta a vida. Há uma coisa que eu tinha esquecido, Duncan, por um tempo. Eu esqueci em que país eu moro. **Onde eu moro, a segurança de qualquer pessoa, de qualquer velha teimosa, é de preocupação sagrada de todo cidadão decente. E eu espero nunca mais esquecer isso. Nunca mais!** (STORM CENTER, 1956, 1h16min42seg, grifos nossos).

Os valores democráticos afirmados pelos personagens se contrapõem entre si. Esse aparente antagonismo interno que versou no seio da política norte-americana, contudo, deixou marcas indeléveis que assolaram o país e justificaram a manutenção do macarthismo nos EUA, contrariando os ideais de liberdade de pensamento e de expressão ali apregoados. Por um lado, é defendido por Duncan que a democracia deveria eliminar tudo o que fosse contrário a ela, investigando cada “pequena ruga” – ainda que isso custe certos erros. Ou seja, é uma ideia de democracia persecutória, que não tolera o diferente. Nessa versão, o macarthismo é necessário e a guerra (“fria, morna ou quente”) ratificaria o fato de que “algumas pessoas inocentes vão se machucar”, conforme argumenta o personagem.

Por outro lado, na visão de Robert, esse discurso se apresenta como autoritário e fundamentalista. O personagem, que diz ter esquecido o país em que vive – ou seja, que prega os valores da liberdade e “segurança de qualquer pessoa” – promete sempre rememorar a base que sustenta os ideais da república estadunidense. Depreendemos, assim, que o filme apresenta duas visões sobre quais seriam os valores e ideais estadunidenses: pondo a visão macarthista enquanto vilã ou deturpadora da democracia, visto que é a censura que faz com que Alicia seja demitida de seu posto e, conseqüentemente, a biblioteca seja incendiada; por outro lado, identificando como antagonista o próprio regime comunista – discurso que é reiterado por ambas as versões que se tem de democracia e macarthismo no filme.

Considerações Finais

Ao analisarmos *Storm Center* (1956), percebemos as diferentes visões que se tinha sobre o macarthismo no interior dos EUA. Dessa maneira, pode-se concluir que o longa aborda a temática no centro da própria tormenta, visto que ao trazer este assunto ainda na década de 1950 – momento em que o macarthismo ainda trazia conseqüências incisivas aos perseguidos politicamente naquele contexto – *Storm Center* ratifica os ideais de democracia estadunidense, condenando como vilã a versão de república que censura, limita e execra pessoas.

Contudo, é relevante ressaltar que nas sombras dos valores democráticos defendidos pelo filme, ressurgem o fantasma da repressão política que se esconde sob a falsa liberdade propagada pelo capitalismo. Em diversos momentos de exceção – ou não – os direitos civis são infringidos e cerceados, o que corroboraria para a repressão e a moralização do adversário do espectro do campo mais progressista ou que pense diferente. Esses valores democráticos são, muitas vezes, postos à prova sempre que as bases que sustentam o neoliberalismo são, de alguma maneira, abaladas.

O longa também nos remete ao contexto histórico atual ao alertar sobre as consequências que o extremismo e a polarização podem trazer ao buscar suprimir certos tipos de conhecimento (principalmente aqueles que, de alguma maneira, promovem conceitos acerca da crítica ao sistema) e reprimir o pensamento que difere de algum modo da maioria. Isso nos leva a refletir sobre o crescimento da extrema-direita nos governos do Brasil e de outros países e o avanço reacionário que busca oprimir os valores progressistas, seus livros, conceitos e teorias.

Referências

- AUMONT, Jacques. [et al] **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Tradução: Marcelo Félix. Lisboa, Portugal: Texto & Grafia, 2004.
- BOBBIO, Norberto et al. **Dicionário de política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- COSTA, Iná Camargo. **Dialética do marxismo cultural**. São Paulo: Expressão Popular, 2020.
- GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. **Ensaio sobre análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- HUNTINGTON, Samuel. **O choque de civilizações e a recomposição da ordem mundial**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.
- KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.
- KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2015.
- LÖWY, Michael. Conservadorismo e extrema-direita na Europa e no Brasil. **Revista Serviço Social & Sociedade**. São Paulo, n. 124, pp. 652-664, out/dez 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sssoc/a/MFzdwXKBBcNqHyKkckfW6Qn/?lang=pt&format=pdf>
- MUNHOZ, Sidnei J. **Guerra Fria: História e Historiografia**. Curitiba: Appris, 2020.
- MUNHOZ, Sidnei J. Dilemas da Política Externa e da Estratégia Militar dos EUA Durante os Governos de George W. Bush. **Cadernos do Tempo Presente**, ed. n° 7, 2012. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/tempo/article/view/2603>
- MUNHOZ, Sidnei J. Organização do Tratado do Atlântico Norte. In: SILVA, F.C.T.; LEÃO, K. S.S.; ALMEIDA, F.E.A. **Atlântico: a história de um oceano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- RODEGHERO, Carla Simone. Religião e patriotismo: o anticomunismo católico nos Estados Unidos e no Brasil nos anos da Guerra Fria. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 22, n. 44, pp. 463-488, 2002.
- SCHRECKER, Ellen. **American inquisition: the era of McCarthyism**. Course guide. Prince Frederick (MD), US: Recorded Books, LLC, 2004.
- THOMPSON, John. **Ideologia e cultura moderna**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

AGRADECIMENTOS

Os capítulos 1 e 3 tiveram financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Piauí – FAPEPI (Iáscara Gislâne Cavalcante Alves, Bolsista CNPq na Modalidade GM; e Raoni Borges Barbosa, Bolsista DCR-CNPq da Fundação de Amparo à Pesquisa do Piauí – FAPEPI).

O capítulo 5 teve financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Stamberg José da Silva Júnior, bolsista CAPES).