

A VILANIA NO CINEMA BRASILEIRO



A VILANIA NO CINEMA BRASILEIRO

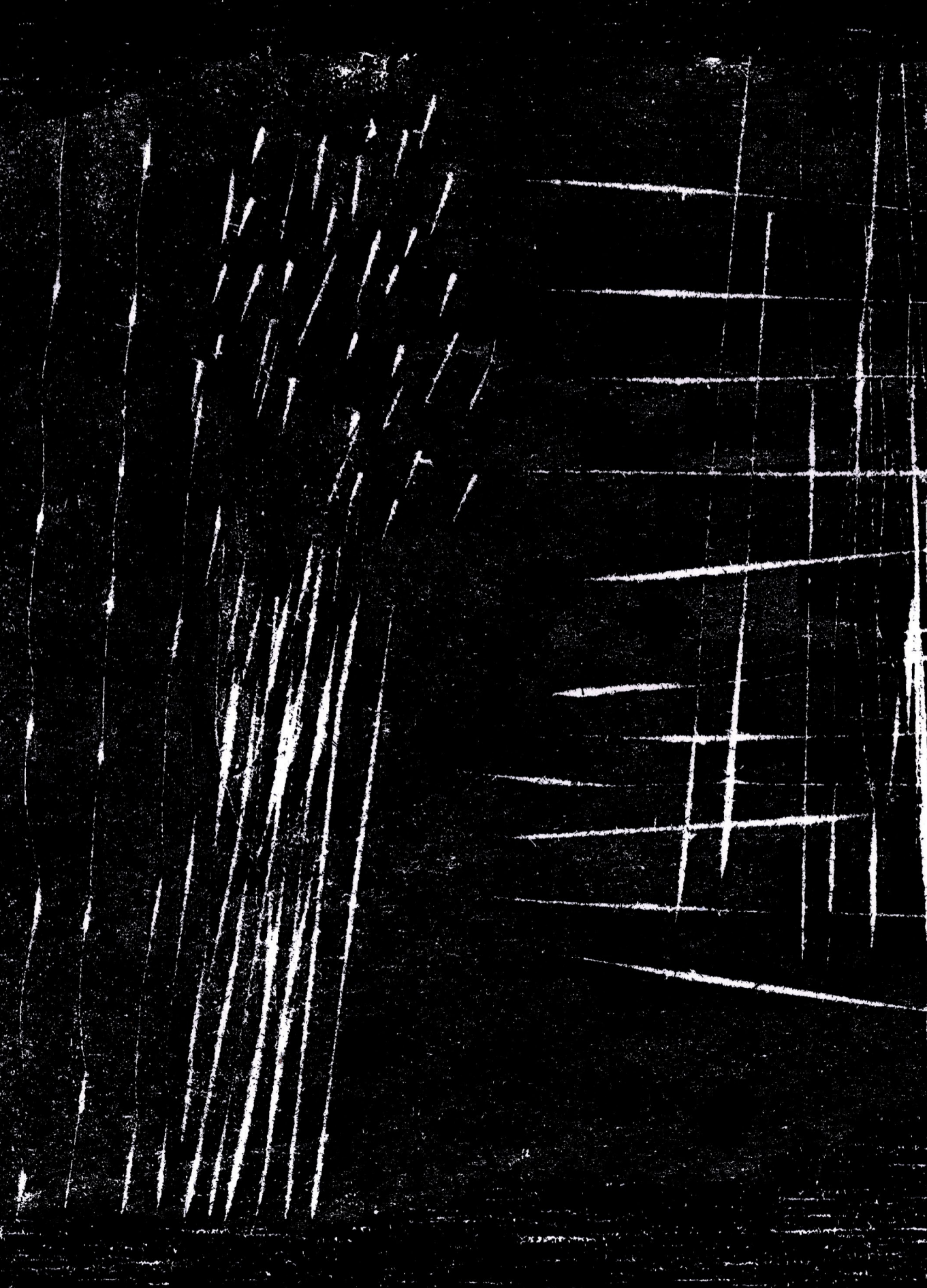


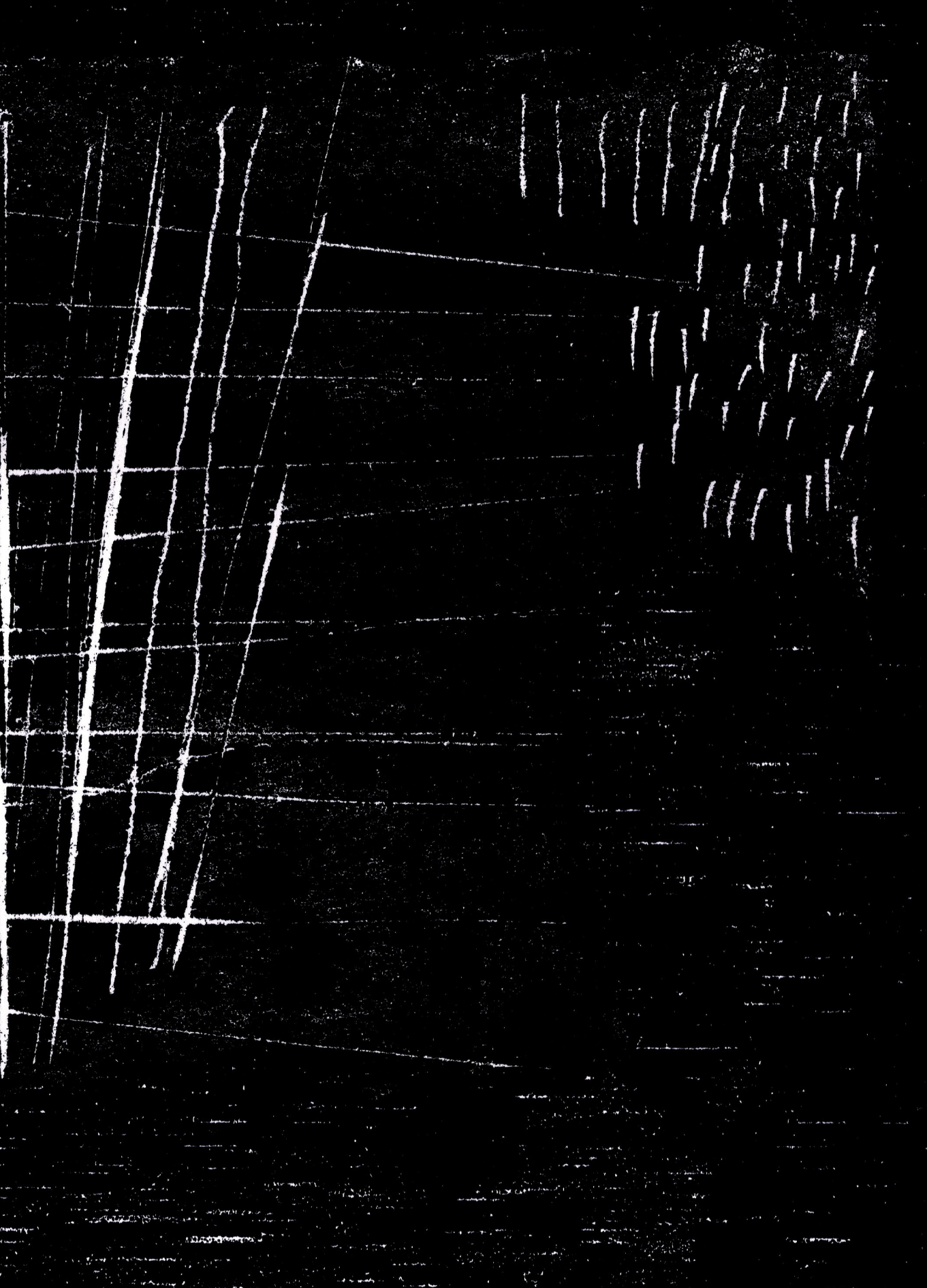
1º A 25 DE JULHO

CCBB Rio de Janeiro
Rua Primeiro de Março, 66 - RJ
culturabancodobrasil.com.br/portal/rio-de-janeiro

6 A 20 DE JULHO

CCBB São Paulo
Rua Álvares Penteado, 112, Centro - SP
culturabancodobrasil.com.br/portal/sao-paulo





Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Nacional, RJ, Brasil)

ANDRADE, Gisele; SAUERBRONN, Roberta;
ZACHARIAS, João Cândido (Org.).

A Vilania no Cinema Brasileiro;

1ª edição. Rio de Janeiro: Saraguina Filmes
e Jurubeba Produções, 2016.

206 pp., 12 ils.

ISBN 978-85-92801-01-4

1. Cinema 2. Cinema Brasileiro 3. Vilão 4. Vilania
5. Cinema - Catálogos

Este livro foi impresso pela
Athalaia Solução Digital Ltda

Miolo com 206 páginas formato 130 X 190mm,

Papel pólen soft 80g

Impressão 1x1 cores

Capa, formato 265 X 190mm

Papel Cartão Supremo 300g

Impressão 4x1 cores

Laminação Fosca.

Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

A VILANIA NO CINEMA BRASILEIRO

Idealização

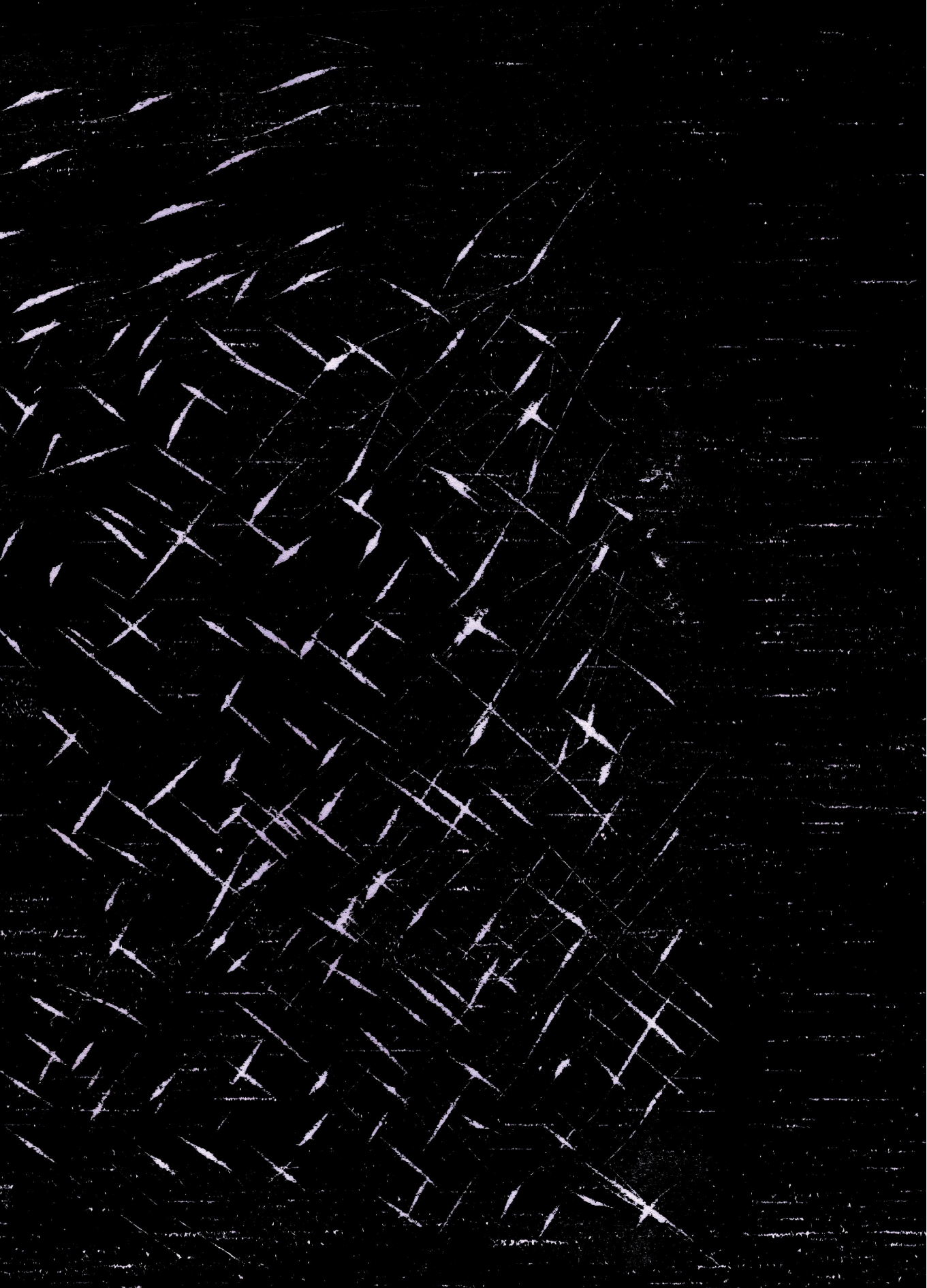
Roberta Sauerbronn
Hernani Heffner

Organização

Gisele Andrade
João Cândido Zacharias
Roberta Sauerbronn

1ª edição

Rio de Janeiro
Saraguina Filmes
2016

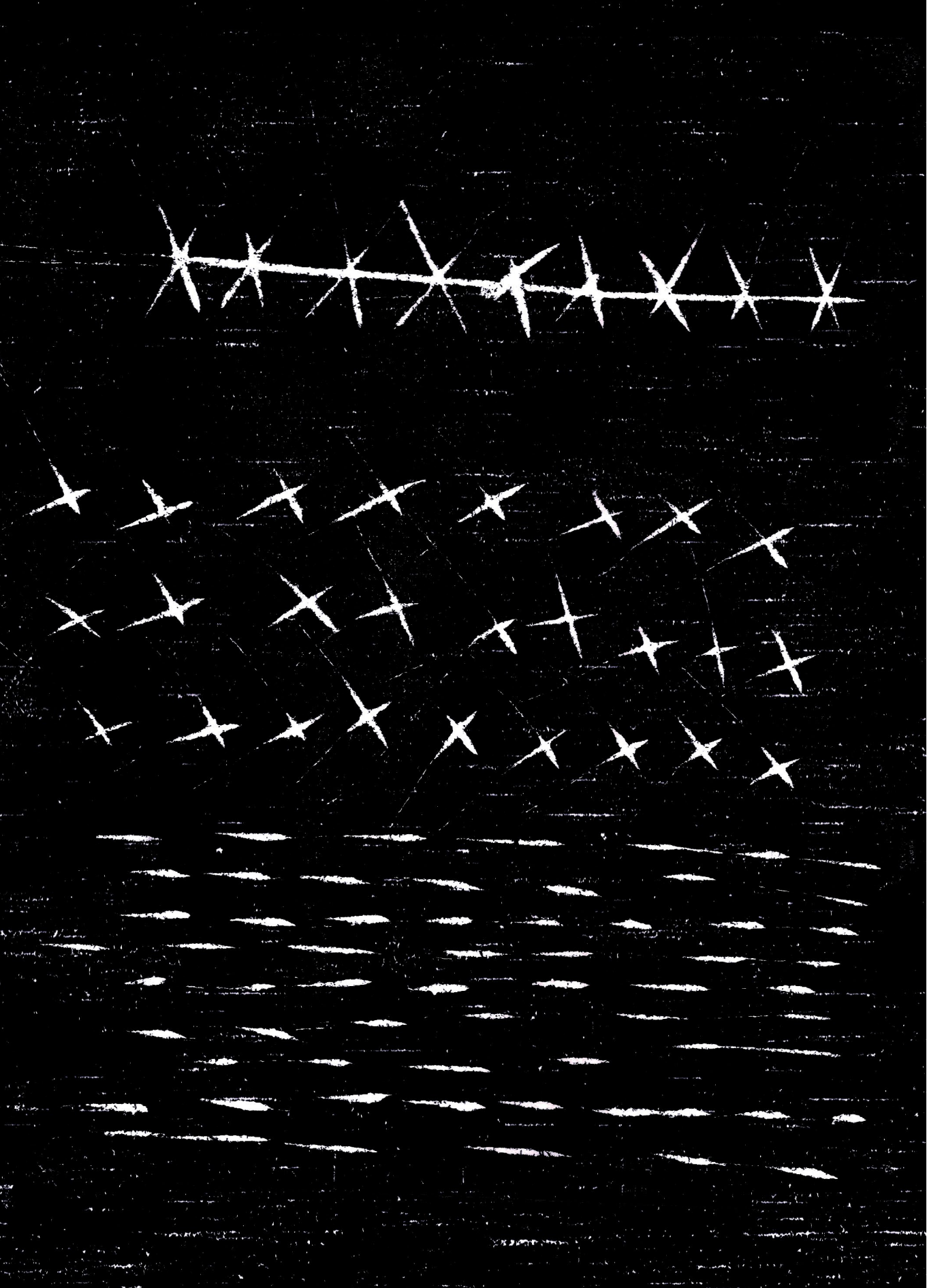


Ministério da Cultura e Banco do Brasil apresentam **A VILANIA NO CINEMA BRASILEIRO**, mostra que propõe uma reflexão em torno da ideia do mal e de suas diferentes manifestações simbólicas.

A programação, composta por mais de 30 títulos, inclui raridades como *A filha do advogado* (1926), sucessos de público como *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007), e obras cult, como o premiado *O som ao redor* (2012). Trata-se de um painel que expõe formas diversas de vilania, algumas não tão óbvias, mas todas presentes na realidade cotidiana dos brasileiros. O projeto inclui ainda *master class* conduzida por Hernani Heffner, um dos curadores do projeto e especialista em história do cinema.

Com esta mostra, realizada nas unidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, o Centro Cultural Banco do Brasil reafirma seu apoio à cinematografia nacional e contribui para a discussão de questões éticas e comportamentais, sempre pertinentes quando se trata de pensar criticamente a sociedade contemporânea.

Centro Cultural Banco do Brasil



- “O resto é silêncio...”

Pode-se dizer que a vilania vem de longe, mas não de tão longe assim, tanto em termos geográficos quanto temporais. Costumava-se argumentar, ao longo do século XX, em uma vulgata diluída do velho maniqueísmo filosófico e religioso, sempre reatualizada pelo oportunismo cínico dos conflitos do momento, que os seres humanos nasciam bons, mas eram corrompidos pela sociedade em algum grau. Nos casos mais tenebrosos, vinham à tona, para além dos deslizes éticos, a crueldade, a perversão e a brutalidade do indivíduo, compondo um retrato, uma psicologia ou uma atitude marcados pelo egoísmo e pela destrutividade. O desaparecimento da bondade das pessoas era sucedido pela aquisição ou pela manifestação da maldade humana levada de forma consciente às últimas consequências. Residiria neste traço distintivo – a consciência – a caracterização do comportamento ou da ação vilanesca, tão em voga na atualidade midiática, por conta de atos considerados *bárbaros, monstruosos, inomináveis*.

A face mais visível da vilania manifesta-se quase sempre de forma física, concreta, material, ainda que não deixe de apresentar em sua origem uma inclinação e uma reflexão. Não é nunca gesto impensado, instintivo, errático, ainda que violento ao extremo. Carrega consigo a marca da intenção. No entanto, deve-se colocar desde já que a violência não tem apenas uma percepção, um enquadramento ou uma prática negativas, sendo vista em muitas circunstâncias – e, particularmente, no campo da arte – como uma virtude. Basta pensar nas possibilidades de uma expressão como *violência revolucionária*, tomada como defensável ou condenável, dependendo da posição que se ocupe dentro do conflito e da avaliação retrospectiva realizada.

A vilania é uma construção histórico-cultural e coincide com o surgimento do individualismo burguês na Europa renascentista. Não por acaso as personagens shakespearianas, primeiras manifestações desse

zeitgeist moderno, se distanciam das paixões da mitologia grega ou do fundamentalismo medieval, evidenciando o racionalismo do exame das situações e da reação a elas. Hamlet, antes de ser sanguinário, quer se pautar pela ética e pelo direito no uso da violência política. O ato propriamente vilanesco surge de seu adversário final, que ultrapassa as regras do duelo, envenenando a espada. É este deslize, esta oscilação, este salto que transforma o homem em vilão. Por isso, a necessidade de sobrevivência seria justificada como axioma e porque uma regra anterior, a da igualdade entre os homens, foi quebrada, e a ganância, o egoísmo, a cupidez, a cobiça, o egocentrismo, a egolatria e outros males oriundos da constituição da subjetividade ocidental moderna são condenados como um comportamento vilanesco propriamente dito. A vilania não se opõe à bondade, e sim à solidariedade.

Herdamos o caráter vilanesco dos colonizadores. Não os encontramos nas nações indígenas autóctones. E os potencializamos e exponenciamos na medida em que nos tornamos nação, sociedade capitalista, economia de consumo e democracia burguesa individualista (perdoem o pleonismo). É o diagnóstico machadiano, ecoando o shakespeariano, amplificado e ultrapassado pela capacidade brasileira de ultrapassar a ética e a lei, com seus jogos autoritários, suas dissimulações políticas e suas viradas de mesa antidemocráticas. Seja o jeitinho, que pode ser defesa, resistência ou achaque, ou o despudor dos conchavos, conluíus e golpes, que podem servir ou desservir, seja o cotidiano ou o palco da política, seja ontem ou hoje, tudo pode mudar da água para o vinho ou vice-versa. Mas, se o cálice contém sangue, é preciso perguntar sempre onde se rompeu a barreira que separa o justo do injusto, e com que justificativa.

A mostra **A VILANIA NO CINEMA BRASILEIRO** é só um desses palcos possíveis para o exame do pensamento, do comportamento e da ação de diferentes indivíduos e classes sociais brasileiros em sua vivência cotidiana e histórica. Partindo da recuperação realizada por Giorgio Agamben acerca do pensamento mágico antigo em torno díptico bem-mal, concebido como

uma oscilação e uma influência, o anjo da guarda que cada recém-nascido ganha – e que não é nem bom nem mal, mas pende ao longo da vida, em maior ou menor intensidade, para um ou outro lado, sendo raro permanecer em um dos extremos ou equidistante deles, neste caso, o máximo de sobriedade, equilíbrio e lucidez a ser alcançado em um triunfo da ponderação sobre a paixão –, a proposta é superar os maniqueísmos em favor de um discernimento quanto à natureza da vilania, suas manifestações e suas representações ao longo da história do cinema brasileiro.

Cinematografia cujo eixo mais longo é justamente o do filme criminal, mostra-se marcada por uma sugestiva atração pelos *bandidos*, muitos deles destacados diretamente nos títulos das produções, como *Rocca, Carleto e Pegatto na Casa de Detenção* (1906), *Rainha Diaba* (1974), *Lúcio Flávio o passageiro da agonia* (1976) e *Madame Satã* (2003), outros alçados à condição de protagonistas, como Tião Medonho, Passarinho, Chico Picadinho e Zé Pequeno, e alguns destituídos de sua imagem de cidadania e normalidade, como Cidadão Boilesen (2009). Pode-se também incursionar pela filmografia brasileira buscando a vilania em seus supostos *habitats* naturais: a noite, o sobrenatural, o oculto e o submundo, traduzidos em filmes como *Noite vazia* (1964), *Cidade Oculta* (1986) e *Trabalhar cansa* (2010). O mergulho no avesso do avesso funciona como porta de acesso ao mundo sem lei e sem hipocrisia, revelando a face oculta de anjos e demônios.

Como sociedade que se pretende alegre e conciliadora, o Brasil desafia a lógica dos fatos: mais de 50 mil mortos por homicídio em média anual, somente no século XXI. Compreender esta e outras contradições pode ser útil na hora de nominar adequadamente os vilões que nos cercam e que nos habitam.

Hernani Heffner
Curador



Envolvidas na quixotesca tarefa de adaptar a música “Katia Flavia”, sucesso de Fausto Fawcett, em um filme de longa-metragem de ficção, passamos por processos longos, complexos e emocionantes. Desde o início dos trabalhos, um de nossos exercícios favoritos é a lúdica tarefa de listar filmes de referência, seja para a persona da personagem principal, seus antagonistas ou para o clima de época. A louraça belzebu não é e nunca foi flor que se cheire, e a lista de vilões e anti-heróis mais importantes da trajetória do cinema era inevitável. Foi quando percebemos nuances muito interessantes na representação da vilania e da violência na cinematografia brasileira, e entendemos que valia a pena um olhar mais cuidadoso e atento sobre esse perfil. Era hora de chamar reforços: Hernani Heffner, professor de toda uma geração de estudantes de audiovisual, ídolo incontestado das produtoras e herói do cinema brasileiro, nas palavras de Neville d’Almeida, foi convidado a refletir sobre o tema e produzir a mostra que chega ao grande público em um momento de forte dualidade no discurso de construção da realidade política e social de nosso país. Que momento, camaradas! Que momento!

Hernani logo propõe uma discussão sobre a estrutura da sociedade brasileira, que se queria cordial e sem conflitos, mas explodiu em preconceitos, perseguições e confrontações dos mais variados graus e matizes, trazendo à superfície interesses e perversões antes inconfessadas. Ajuda-nos a perceber que urge compreender as raízes do *modo de ser* vilanesco brasileiro, com sua longa permanência histórica e sua encarnação, não por gênios do crime, supervilões ou déspotas, mas pelo homem comum em seu cotidiano mais imediato.

A VILANIA NO CINEMA BRASILEIRO é uma mostra que nos oferece a oportunidade de pensar e repensar as *forças ocultas* que movem o país para abismos trágicos e os mecanismos para combatê-las. Com essa mostra, temos a possibilidade de encontrar o *mal* onde ele nunca foi considerado, e aquilatar a força repressora e destrutiva dos constrangimentos invisíveis que o acompanham em nossa cultura, sempre muito mais dissimulada do que se imagina. A partir de práticas

estruturantes como o gênero cinematográfico e o pensamento filosófico-religioso maniqueísta, buscamos apreender e compreender, de forma mais nuançada, o comportamento ético-político em momento de transformação dos paradigmas da sociedade brasileira. Qual a ideia de mal difundida no imaginário brasileiro, quais seus agentes típicos e como julgar apenas a partir do estereótipo ou da aplicação cega da letra da *lei* (civil, religiosa, bélica, ideológica)? O cinema brasileiro nunca pareceu um cinema de heróis ou anti-heróis, de vilões ardilosos ou brutamontes insensatos, de inocentes puros ou fracos, oprimidos e despojados. Cumplicidade, conformismo e jeitinho parecem ter produzido a conciliação de que nos fala Sérgio Buarque de Holanda como traço central de coexistência de contrários. Ou será isso uma ideologia pouco afeita à realidade ou simplesmente ultrapassada pela história recente?

O filme segue em processo de desenvolvimento, e sua heroína com ares de vilã está imbuída da missão de trazer mais elementos para essas reflexões. Enquanto isso, **A VILANIA NO CINEMA BRASILEIRO**, a mostra que resultou dessas discussões, se propõe a revolver um pouco dessas ideias e aprofundar um pouco mais as contradições de um país *abençoado por deus, bonito por natureza* e cheio de nobres vilões disfarçados em sua candura e desfaçatez.

Roberta Sauerbronn

Curadora

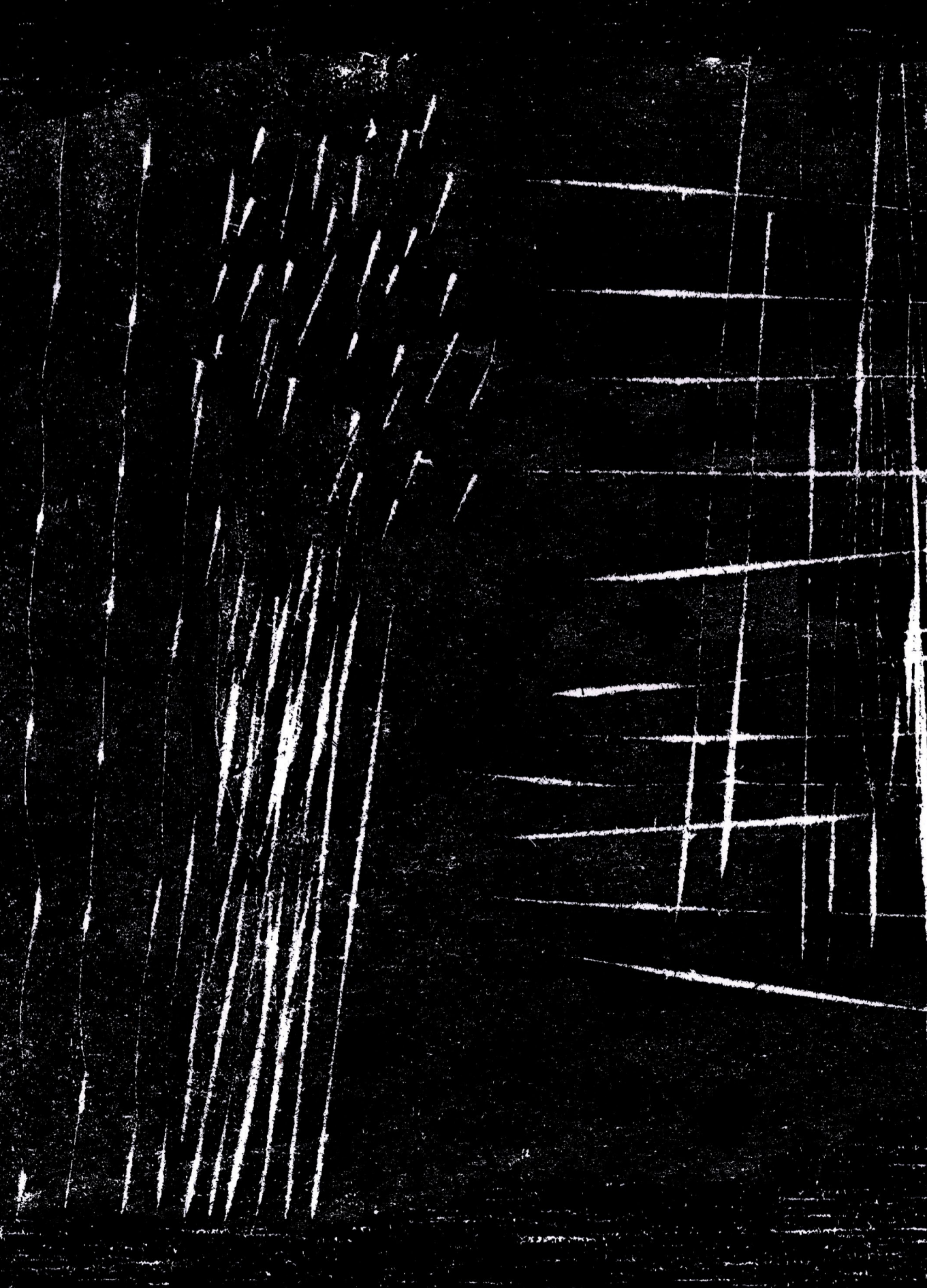
com anos de confabulações com **Alessandra Castañeda**
e meses de conversas e leituras com **Hernani Heffner**.



Sumário

Vilania	20
<i>Hernani Heffner</i>	
Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje	26
<i>Márcio Seligmann-Silva</i>	
<i>Torture porn</i>: estética do gozo e exercício perverso no cinema	38
<i>Frederico Antonio Cordeiro Feitoza</i>	
O imaginário do mal no cinema brasileiro: as figuras abjetas da sociedade e seu modo de circulação	44
<i>Florence Dravet e Gustavo de Castro</i>	
O diabo e a indústria cultural: as diversas faces da personificação do mal nas telas de cinema	58
<i>Marcos Renato Holtz de Almeida</i>	
O paradoxo dos vilões simpáticos: caracterização dos personagens nas produções audiovisuais	98
<i>Fabio Henrique Feltrin</i>	
O horror refletido no escudo polido de Atenas: uma reflexão sobre o conceito arendtiano de banalidade do mal a partir do cinema	106
<i>Fabiano Victor de Oliveira Campos</i>	
 Os Filmes	
A Filha do Advogado	132
O Ébrio	134
Porto das Caixas	136
Noite Vazia	138
Olho por Olho	140
Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver	142
Manhã Cinzenta	144
Ideologia	146
O Matador Profissional	148
A Navalha na Carne	150

Tempo de Violência	152
Os Inconfidentes	154
O Anjo da Noite	156
Zézero	158
República dos Assassinos	160
Ato de Violência	162
Os Sete Gatinhos	164
Bonitinha Mas Ordinária ou Otto Lara Rezende	166
A Freira e a Tortura	168
Cidade Oculta	170
Ópera do Malandro	172
Amor Só de Mãe	174
Cidade de Deus	176
Durval Discos	178
O Invasor	180
Madame Satã	182
Benjamim	184
Baixio das Bestas	186
Tropa de Elite	188
A Casa dos Mortos	190
Cidadão Boilesen	192
Girimunho	194
Trabalhar Cansa	196
O Som ao Redor	198



Vilania

Hernani Heffner

O termo *vilania* é, relativamente, disseminado na língua portuguesa, mas guarda uma certa imprecisão em seus usos mais cotidianos. Frequentemente, é associado às práticas violentas, especialmente de ordem física, assumindo uma sinonímia com a crueldade, e a uma caracterização de fundo moral, religioso e filosófico, que é o conceito de *mal*, quando equivale prosaicamente à *maldade*. Certamente, a vilania compartilha ou mistura-se a violências de toda ordem, e reveste-se de um entendimento negativo em muitas circunstâncias. No entanto, é preciso indicar que a vilania não é só um comportamento desviante, exarcebado quase sempre a um grau máximo, e trazendo consigo uma implícita escala de valores, traduzida em atitudes físicas e morais e consagrada, inclusive, no domínio do direito – a tortura e o preconceito estariam, por exemplo, entre as maiores vilanias. E nem uma ação necessariamente nefasta, o que introduz a questão do ponto de vista que julga e atribui a alguém ou a um grupo uma caracterização vilanesca. No campo da política, em princípio, não faz sentido denunciar o adversário como humanamente condenável, já que a ação política visa, justamente, retirar o oponente do seu lugar de poder, desqualificando-o e explorando suas *deficiências* de caráter. Daí ser tênue a linha que divide a atitude ética e legal na vida política e ser justamente essa caracterização dos limites de atuação o que permite o uso da qualificação vilanesca, como demonstrava Shakespeare em boa parte de seus textos, bastando lembrar Ricardo III, Júlio César e Hamlet, este último personagem a exclamar pensativamente e para consigo mesmo: “Ah! Vilania, Vilania...”.

A vilania é, portanto, no mínimo, uma contradição na vida pública. Fugindo da herança cultural mais superficial, concentrada no maniqueísmo abraçado pelo Cristianismo, que pode carregar a mesma dimensão contraditória ao opor o Deus da bondade ao pecado e às maldades humanas, já que o homem é Sua criação, deve-se buscar uma outra compreensão do termo, menos rígida, mais complexa e aplicável a um contexto preciso. Afinal, a Revolução é boa para os revolucionários e abominável para seus adversários. A ideia de vilania com a qual se quer trabalhar aqui funda-se em um sentido mais histórico e antropológico, e

não em uma situação ou ação imediatas. A agressão em si é condenável *a priori*, mas o que ela abarca e significa não necessariamente. Além disso, é preciso fugir da associação natural em nossa época, e particularmente no campo do cinema, com a figura do vilão e do supervilão, disseminada pela filmografia de super-heróis hollywoodianos que invadiu o mundo. O vilão como estereótipo do *mal* não esgota a vilania, e pode mesmo distrair o espectador mais desavisado de sua presença mais significativa, isto é, como ato nefasto, e não apenas como ser cruel. No reverso da medalha, Sr. Incrível e Nick Fury são muito mais vilanescos e fascistas em seus *statements* quanto ao uso da força de modo ilegal e unilateral que seus adversários...

O exame da vilania estará restrito aqui ao campo do cinema e a alguns poucos filmes brasileiros realizados entre 1926 e 2010. É um exercício de reflexão e de aproximação a uma cinematografia famosa, sobretudo em tempos recentes, pelo viés da violência que apresenta como temática e estética. Há uma tradição histórica no cinema brasileiro, talvez a única que o atravessasse quase completamente, relacionada à ideia (ou ao gênero) do filme criminal ou policial, mas que envolve crimes reais famosos, *bandidos* reais célebres, um caráter autoritário, sádico e corrupto que se esconderia por trás da imagem de país alegre e *abençoado por Deus*. Esse segmento se aproxima do Brasil real e o transduta pela arte e pelo cinema, proporcionando como que uma lente de aumento para a observação e melhor compreensão de um fenômeno que estaria para além da dívida social brasileira.

Mas em que consistiria a vilania no cinema brasileiro, desde já indicando que se trata menos de vilões que de posições, situações, limites e questões? Se uma galeria de personagens se forma naturalmente quando o tema da vilania é tratado no campo da arte e da cultura pop, eles são a encarnação de um mal abstrato ou de alguma outra coisa mais concreta e localizável historicamente? A que lógica de conduta estariam associados os comportamentos vilanescos, à de uma cultura dominante ou à de uma cultura de resistência? Não é fácil responder a esses questionamentos, mas é possível discernir a persistência (ou a duração) de uma condição antiga e que se liga etimologicamente à formação do vocábulo vilania, com rebatimentos ainda em um filme como *A filha do advogado* (1926). Na Latinidade, *villanus* significava camponês, derivando para o francês antigo como *villein*, ou trabalhador livre de uma plantação. O *villein* era mais que um escravo na escala social, mas menos que um cavaleiro, portanto, sendo marcado socialmente por seus comportamentos e suas atitudes considerados rudes, grosseiros, sem educação, em oposição a uma polidez e a um refinamento que seriam exclusivos da aristocracia. Daí passou-se a uma caracterização de atos não cultivados como vilanescos, isto é, próprios das parcelas mais baixas da escala social. Com o tempo, a designação fixou-se em ocorrências como o estupro, que seriam típicas da animalidade ou da barbárie atribuídas às classes populares. Os comportamentos extremos desse segmento seriam os anormais, doentios, *vilanescos*. Em um paralelo esclarecedor, do alemão antigo *boor*, que também significava camponês ou fazendeiro, derivou, no

inglês moderno, a palavra *poor*, com a acepção de pobre ou pertencente igualmente às classes populares.

No filme de Jota Soares, essa isenção quanto às elites ou classes *superiores* da sociedade apresenta-se em um grau quase paroxístico, com as sucessivas violências praticadas pelo patriarca, por seu filho, por profissionais liberais e, sobretudo, pelo tribunal, instância que, ela sim, deveria ser isenta, sendo perdoadas, ignoradas ou transferidas a outrem. Não por acaso o *culpado* vai ser o homem do povo, analfabeto, negro, rude e de origem rural, possivelmente camponesa e ex-escrava. A lógica que atribui o comportamento degradante exclusivamente às classes populares vai ser seguida aqui à risca. A vilania é simplesmente ter origem humilde ou tipificação mais desqualificadora, como a de *escravo*, considerado quase sempre como um ser selvagem, de moral dúbia e comportamento ladino. A mesma caracterização pode ser encontrada em filmes como *Madame Satã*, com a diferença de que, aqui, ela vai ser denunciada em sua verdadeira face vilanesca – o preconceito, instrumentalizado pelas classes dominantes via aparelhos de Estado, como a polícia e a justiça. Nesse sentido, deve-se desconfiar dos recorrentes estereótipos quanto ao sujeito *violento*, marcadamente oriundos das classes populares e, portanto, portadores de uma condição considerada erroneamente como atávica.

É o que se encontra nos filmes de José Mojica Marins quando ativa seu famoso personagem, Zé do Caixão. O que mais surpreende na violência redentora de Zanatas (Satanás ao contrário), seu verdadeiro nome ficcional, é como ela se dirige a uma desalienação tanto do povo quanto da burguesia, encarnada nos intelectuais. Zé do Caixão combate tanto a passividade popular quanto a soberba de uma classe média alta ilustrada. Como encarnação exemplar da vilania no cinema brasileiro, é, ao mesmo tempo, condenável em sua brutalidade e contraditório quanto aos seus interesses, pois revela criticamente a alienação da sociedade brasileira e estimula seu combate. No limite, no entanto, ao surgirem contestações ao seu poder, explode em ira, sadismo e destrutividade, praticando, por vezes, uma série de assassinatos que afrontam os tabus da religião e da cultura. Zé do Caixão é verdadeiramente vilanesco porque estimula a revolta, a rebeldia e a revolução, pela consciência da opressão que gera no interlocutor ou oponente, e as impede, demonstrando que o poder é, sobretudo, uma questão de força frente a qualquer razão instrumental, fraca por definição e carente do verdadeiro atributo para a sobrevivência social e política. É um personagem de mediação e, ao mesmo tempo, de conceituação da vilania como uma forma de poder.

Já um filme como *O Ébrio* (1946), simpático aos desassistidos da sorte, não incorre na mesma desqualificação. Há pobres e pobres, e a descoberta aqui é que a cupidez e a maledicência também podem ser associadas às classes populares em seu desejo de ascensão social e de satisfação sexual. Não que o imaginário redutor das camadas mais *baixas* da sociedade não esteja presente. A empregada negra do ex-fazendeiro empobrecido e agora bem sucedido médico urbano se autodeprecia, a

certa altura, praticando um racismo de gênero e de grupo étnico poucas vezes visto no cinema brasileiro. A narrativa, entretanto, a caracteriza como uma personagem de *bom coração*, em oposição às harpias que cercam o médico e o levam à ruína financeira, psicológica e moral. Sem ser existencialista, Gilda Abreu retoma o pessimismo fundamentalista, mostrando a degradação como espetáculo e a sua exploração pela elite como a mais radical deformação de caráter que a sociedade brasileira podia atingir em sua atração pelos *baixios*, inclinação retomada e exposta violenta e reflexivamente nos filmes de Cláudio Assis e José Padilha. Mais fundo que isso, só um movimento intrauterino, que a própria Gilda exploraria em *Coração materno* (1951) e o curta de Dennison Ramalho encarnaria em sua salada de horrores e abjeções.

Um tipo diferente de vilania encontra-se no prazer não mais escópico em torno da violência, mas no seu gozo físico como imposição de dor e sofrimento ao outro. Em *Cidadão Boilesen*, o menino dinamarquês que descortina um sorriso de contentamento com a surra imposta a um coleguinha transmuta a passividade da situação inaugural no deleite da tortura com requintes de extrema perversão, ao participar e investir na criação e no desenvolvimento de uma tecnologia de prolongamento do prazer sádico. O diretor Chaim Litewski investiga como uma psiquê pode mostrar-se tão pendularmente extremada. Deus ou o Diabo? Deus para quem? Diabo para quem? Sádico consciente ou mero instrumento da lógica pervertida de uma ditadura civil-militar? O Estado e suas prerrogativas políticas se mostram aqui exemplares ao violarem a lei de forma escusa, obscura e secreta, deslocando o trabalho sujo para os *porões* e para uma dimensão paraestatal.

O exame da vilania do *sistema* é bem mais raro. O que a mostra destaca não são os mecanismos de opressão de classe. A denúncia do capitalismo e suas mazelas, curiosamente, mereceu narrativas mais equilibradas, quase didáticas, solidárias com a dor do povo. Nesse sentido, a cinematografia brasileira se alinhou à bondade e combateu a ignomínia, utilizando a violência estética inclusive como arma redentora da opressão. No entanto, alguns poucos filmes se interessaram pelo funcionamento da lógica do Estado autoritário e discricionário em seus usos da cooptação, traição, delação, perseguição, tortura e morte para a eliminação de seus *inimigos*. É o que se encontra em *O caso dos Irmãos Naves* (1967), *Tempo de violência* (1969) e *Os Inconfidentes* (1972), não por acaso filmes realizados na iminência e no auge da retaliação cometida pela ditadura civil-militar instaurada em 1964, momento do Ato Institucional número 5, a lei mais vilanesca já editada na história do país em sua atribuição ao Estado de poderes sem limites e sem contestação por outras vias legais.

O fascismo sem máscara da ditadura foi abordado, pela maioria dos filmes, por situações e personagens mais ligadas ao cotidiano. Cumpria descobrir o que levava àquele estado de coisas e por que o regime recebera tanto apoio imediato. Nas ruas, nas matas e nos *bas-fonds* podiam ser encontradas as raízes do *mal*. Em *Olho por olho*, jovens de classe média espancam sem motivo aparente. Em *Veredas da salvação*,

o misticismo cego acaba por devorar tudo e todos, com a vigilância do poder invisível se assegurando que os *inocentes úteis* sejam eliminados de fato. Neste filme estão alguns dos atos mais violentos já encenados em um filme brasileiro. E em *República dos Assassinos*, a série de filmes sobre o tristemente famoso Esquadrão da Morte, aparelhamento de fachada para a eliminação tanto de *bandidos comuns* como de *subversivos*, desenvolvida nos anos 1970, entra em conexão com a vaidade, a mídia e a corrupção mais triviais, expondo o lado individual da vilania de Estado. Somente com o extraordinário *A freira e a tortura* apreende-se a complexidade dessa relação, fugindo ao maniqueísmo e propondo a purgação dos *pecados* de torturadores e assassinos oficiais por meio do reconhecimento de que agiam de acordo com as intenções de um ente maior. O coração das trevas nunca esteve tão perto de ser conhecido.

Havia também, no mesmo período histórico, o tratamento mais ou menos consciente da figura popular, e sua revolta e violência como ações legítimas, desconstruindo-se o preconceito aos *vilains*. É o que emerge da longa filmografia biográfica que toma como base a trajetória de *bandidos* famosos nos anos 1960 e 1970. Sob lema levantado por Oiticica, tornar-se marginal era tornar-se herói. A brutalidade das personagens de filmes como *Cidade ameaçada* (1960), *Porto das Caixas* (1962), *Assalto ao trem pagador* (1962), *O bandido da luz vermelha* (1967), *Rainha Diaba* (1974) e *Ato violência* (1979), apresenta-se par e passo de sua condição oprimida, rebelde, explorada e inversora da lógica da sociedade capitalista. O idealismo e o romantismo dos filmes mais antigos, no entanto, vai cedendo lugar a uma caracterização mais complexa, na qual a Revolução abstrata cede lugar a um posicionamento concreto no mundo que existe, assumindo interesses inclusive econômicos mediante a mesma lógica de violência do estado e das elites. Por fim, chega-se, no filme de Escorel, a uma caracterização em que as explicações fáceis para o ato violento cedem lugar a uma autêntica microfísica do poder, em acepção foucaultiana. A inversão de papéis, mas não a inversão de atitudes, com a solidariedade colocando-se cada vez mais como carta fora do baralho, surge no final do século XX e no início do XXI, com a admissão de que a violência não tem uma única causa, mormente a social, e que os marginalizados, habitantes da grande periferia urbana, podem também fazer o pacto faustiano com o *mal*, o que se revela em filmes emblemáticos como *O invasor* (1998) e *Cidade de Deus* (2003).

Em meio aos extremos do prazer vilanesco, vive a classe média em suas variações e seus segmentos. O que a acossa não tem nome, face, matéria. É invisível. Uma força, uma energia, um espírito que teima em subsistir e se apossar de tudo e de todos, promovendo uma violência indiscriminada, numênica, indistinta. Em filmes como *O anjo da noite* (1974) – e, especialmente, os mais recentes *Durval Discos* (2003), *Girumunho* (2010), *Trabalhar cansa* (2011) e *O som ao redor* (2014) –, essas forças que rondam as pessoas mais banais são enfrentadas – ou então cedem a elas. Algo do passado, vilanias do passado, acertos nunca realizados ou superados cobram a fatura histórica da sociedade brasileira. Seus signos rondam os espaços desses filmes, se escondem por trás de paredes, transformam

cachoeiras, e se materializam em explosões de violência fria e calculada ou de indiferença panfletária. Não por acaso, desde o filme de Khouri, tudo passa pela personagem negra a possibilidade de sua redenção dos horrores da escravidão, que carregam até os dias atuais, particularmente na condição de empregados domésticos, vertente ora em exame pelo cinema brasileiro. Nos filmes citados, será justamente essa condição a examinada e a superada, particularmente em *Girimunho* e *Trabalhar cansa*. A vilania pode ser enfrentada e perder seu caráter demoníaco, ainda que sua permanência seja atestada pelo malandro, pela prostituta...

Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje¹

Márcio Seligmann-Silva²

O cinema esteve relacionado ao fenômeno da violência desde de seus primeiros grandes teóricos. Para Walter Benjamin e Siegfried Kracauer, o cinema era caracterizado pela sua capacidade de registrar a violência e as catástrofes, a saber, era pensado como um meio tecnológico que estava essencialmente predestinado a expor nossos traumas. Lembremos da formulação lapidar de Benjamin: “*O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existentes mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo.*” Ele corresponde a metamorfoses profundas no aparelho perceptivo.” (BENJAMIN, 1985, p. 192; BENJAMIN, 1989, p. 380, n. 16). Para este teórico, existiria uma relação clara entre as cenas estética e política, que se cruzariam na sala de cinema: esta funcionaria então como uma “explosão terapêutica do inconsciente.” (BENJAMIN, 1985, p. 190; BENJAMIN, 1989, p. 377). O filme seria um “projétil” e algo impregnado de um *caráter traumatizante*. Ele seria um trauma que nos ensinaria a lidar melhor com os traumas que enfrentamos ao sair da sala de cinema. Daí este autor também falar, em seu ensaio de 1936, sobre a obra de arte, do nosso inconsciente ótico como sendo revelado pelo cinema. A terapia aconteceria neste local de *trabalho* do inconsciente social que seria a própria sala de cinema. Seu cubo escuro como que representaria de modo aumentado nossa caixa preta do inconsciente e a seção de cinema teria paralelos com uma seção de terapia. Mas não tanto de uma terapia segundo a concepção de Freud, mas antes segundo o seu modelo grego, ou seja, o da *Poética* aristotélica, com a sua teoria da catarse.

Para Aristóteles, como é bem conhecido, a tragédia é “imitação [*mimesis*] [...] que, suscitando o terror [*phobos*] e a piedade [*éléos*], tem por efeito a purificação [*kátharsis*] dessas emoções.” (*Poética* 1449b). Deixo aqui apenas este núcleo da teoria aristotélica daquilo que me

1 Artigo publicado originalmente em 2008 na revista *Comunicação & Cultura*, do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa.

2 Professor livre-docente do Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas/ IEL-UNICAMP e pesquisador do CNPq.

interessa neste momento e que gostaria de chamar de *dispositivo trágico*. Este dispositivo está no centro da produção narrativa (política, religiosa e estética) há séculos e tem variado, conforme, por assim dizer, a situação política que se lhe apresenta. Neste dispositivo, na medida em que ocorre a catarse, dá-se também um traçamento de fronteiras identitárias: os bons são separados dos maus, os honestos dos falsos, as boas nações das más nações, e assim por diante. No cinema, um meio popular e nascido com total compatibilidade para a indústria cultural que lhe é coetânea, este dispositivo não tem deixado de se desdobrar e frutificar. O cinema funciona como uma espécie de multiplicador da capacidade do dispositivo trágico. Se, portanto, a relação entre cinema, apresentação da violência e realização da catarse é um dado a priori, a pergunta que cabe neste nosso contexto é simples: qual o diferencial do cinema brasileiro contemporâneo neste panorama?

Antes uma ressalva. Difícil, em uma era de intensa globalização, falar das especificidades nacionais do cinema, uma arte tão submetida à lógica do capital e de sua internacionalização. Podemos dizer que, se existem características próprias deste e daquele cinema nacional, elas não podem nem devem ser vistas fora deste contexto internacional que traz determinantes tanto financeiros como estéticos. O debate em torno da recente produção cinematográfica brasileira é limitado, antes de mais nada, por esta falta de uma visão mais ampla. Desde o início de nosso século, e sobretudo a partir de 2002 e 2003, fala-se na tendência do cinema brasileiro para um tipo cru de realismo. Mas esta tendência não é só do cinema brasileiro, nem o caracteriza como um todo. Para apontar para um exemplo extremo, peguemos um diretor carro-chefe da indústria de cinema, Steven Spielberg, que popularizou a estética do documentário dentro do cinema ficcional. Lembremos das gotas de sangue na câmara no desembarque dos aliados no Dia D na Normandia do filme *O resgate do soldado Ryan*, de 1998. A câmara na mão, também amplamente utilizada neste filme, era uma novidade na época em filmes de grande orçamento. É claro que já existia no cinema, muito antes de Spielberg, uma estética da apresentação da catástrofe crua, escolada sobretudo no neorealismo italiano de um Rossellini (*Alemanha ano zero*, 1948) e DeSicca (*Ladrões de bicicleta*, 1948). Mas o que percebemos na obra mesmo de um Spielberg (que aliás já explorara a estética do documentário em várias cenas de seu filme sobre a Shoah, *A lista de Schindler*, de 1993) é justamente uma espécie de esgotamento da estética ilusionista hollywoodiana. Este mesmo esgotamento pode ser detectado em obras da dita periferia. A tendência para uma estética menos retórica (ou com outro tipo de discurso), mais despojada e que visa o seu “convencimento estético” através do uso de técnicas aprimoradas no discurso considerado mais “sério” do jornalismo e do documentário, pode ser observada em várias obras do cinema internacional.

A bem da verdade, olhando historicamente, este entrecruzamento do registro ficcional com outros derivados da “prosa da vida” é uma constante na história da arte e da literatura. Com o romantismo a arte se institui

como crise e impossibilidade de estabelecer seus limites. Portanto, desde o final do século XVIII não apenas não sabemos mais dizer onde acaba a arte e onde inicia a “vida”, como esta fronteira deslizante passou a ser um tema central das artes. O cinema ficcional que se torna documental e o documentário moderno, que se assume como ficção, são manifestações deste fato. Por outro lado, é verdade que nas artes plásticas vemos nas últimas décadas uma forte tendência para o documental, para o autobiográfico, ou auto-mito-biográfico, se se preferir, mas de qualquer modo, as obras mais interessantes muitas vezes colocam em questão estas fronteiras entre a vida e a obra de arte. Novamente a produção cinematográfica brasileira deve ser vista também levando-se em conta este fato, caso contrário estaremos projetando nela características tomadas como próprias, que na verdade não são tão singulares assim. Se podemos observar desde a Segunda Guerra Mundial aos poucos se delinear uma espécie de antiestética, com caráter mais indicial e anti-ilusionista, oposto a uma tradição metaforizante (Cf. SELIGMANN-SILVA, 2005), trata-se de tentar ler a produção cinematográfica brasileira neste contexto. Neste ponto será importante não apenas um estudo do cinema nacional e de seu contexto internacional, mas também uma comparação com a literatura e com as demais artes. Aqui poderei apenas esboçar algo deste projeto muito mais ambicioso.

Um filme documentário como o *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, tem uma montagem que dramatiza os fatos, temos suspense e utilização de máscaras, que os entrevistados utilizam para aumentar o clima de terror e de tensão. No filme, utilizando imagens de entrevistas e filmagens jornalísticas, o diretor apresenta o rapto do ônibus da linha 174 que ocorreu em pleno bairro do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, em 12 de junho de 2000. O Brasil parou para assistir àquele episódio que acabou com o assassinato de uma das passageiras (por parte de um soldado do BOPE, Batalhão de Operações Policiais Especiais) e com o posterior assassinato, pela polícia, do raptor. O mesmo Padilha, em seu primeiro filme de ficção, o *Tropa de Elite* (2007), utiliza amplamente recursos advindos de sua prática de documentarista. Como Spielberg, neste filme ele mistura estas técnicas com trucagens cinematográficas de ponta, que reforçam o realismo, como o “sangue na câmara” e perfurações de bala nos corpos e sangue espirrando. Nestas duas obras de Padilha, podemos ver uma estética que busca o “real”, sem espaço para o cômico ou para a autoironia (como em certos filmes “violentos” de Tarantino). Nelas os limites entre o documentário e o ficcional são postos em questão constantemente: o que explica em parte algumas das posições da polêmica desencadeada pelo seu *Tropa de Elite*. Na linha de representação deste filme, temos antes dele o *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e o *Carandiru* (2003), de Hector Babenco. Já na linha documental encontramos *Notícias de uma guerra particular*, de Kátia Lund e João Moreira Salles (1999), e *O prisioneiro da grade de ferro (Auto-retratos)*, 2003, de Paulo Sacramento. Existem dezenas de outros filmes de ficção e de documentários onde a questão da violência no Brasil constitui o foco da narrativa. Obras como *Central do Brasil* (uma ficção de Walter Salles, 1998) tratam de um tipo específico de

violência, o tráfico de crianças e de seus órgãos, no contexto da violência socioeconômica. *Estamira*, um documentário de Marcos Prado de 2005, produzido por José Padilha, apresenta um verdadeiro espetáculo (que considero obsceno) da miséria e da loucura, na pele de uma catadora de lixo no Rio de Janeiro. Mas o importante é observar de perto cada uma dessas obras para se pensar uma teoria mais ampla do cinema brasileiro contemporâneo e analisar o papel que a violência desempenha nele.

Por falta de espaço, proponho uma olhada mais detida em apenas dois filmes: o *Carandiru* de Babenco e o *Tropa de Elite*, de Padilha. Evidentemente não poderei aqui fazer nenhuma tipologia do cinema brasileiro atual a partir dessas duas obras, mas apenas lançar algumas questões preliminares. *Carandiru* deve ser visto como mais uma obra na qual Babenco tentou explorar o lado marginalizado, banido, da sociedade brasileira. Depois de *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), ele retorna aqui ao universo da pobreza e também dos condenados pela lei e presos (que ele também já explorara em 1977 em seu *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*). Assim como o livro de Drauzio Varella, que serviu de inspiração ao filme, este filme é episódico e narra diversas pequenas histórias dos prisioneiros. É como se o espectador vislumbresse a partir da figura do Varella, representada pelo ator Luiz Carlos Vasconcellos, diversas janelas que vão se abrindo com a confissão de cada um dos prisioneiros com quem ele conversa. Trata-se de um filme que não está apenas confinado à prisão, mas que procura mostrar a história e as causas da ida do prisioneiro para o Carandiru em São Paulo, que já foi o maior complexo carcerário da América Latina, chegando a abrigar cerca de 7000 prisioneiros. Cada prisioneiro merece uma história, cada um é uma espécie de “romance ambulante”, ideia que também pode ser depreendida do livro de Varella. Como no livro, também existe um tom meio anedótico nas narrativas e algo que às vezes beira o pastelão, nas interpretações, como no caso do romance de Sem-Chance com Lady Di (representada por Rodrigo Santoro). As cenas internas tendem mais para a narrativa do cotidiano na prisão, que varia entre o ameno e muita violência. A apresentação dessa violência muitas vezes é direta, como na cena em que um prisioneiro é assassinado com uma enorme panela de água fervente que lhe é derramada no rosto. Apenas nos 25 minutos finais do filme vê-se a apresentação dos conflitos e do massacre ocorrido no dia 2 de outubro de 1991, no qual, segundo estimativas oficiais, 111 prisioneiros foram assassinados, sendo que estes se encontravam desarmados e já haviam se rendido. Este evento, que comoveu a opinião pública, está no epicentro de boa parte das publicações surgidas de dentro das prisões paulistas desde o final do anos 1990.³

Quando a narrativa do massacre inicia, ocorre uma mudança na estrutura do filme: a apresentação dos fatos é interrompida por *flashes* com o depoimento posterior dos sobreviventes. Tudo é apresentado como que do ponto de vista desses prisioneiros que sobreviveram, como Varella também optou por fazer em seu livro (que, de resto, também

3 Cf. André Du Rap, 2002; Jocenir, 2001; *Letras de liberdade* 2000; Mendes 2001; Negrini 2002; Prado, 2003; Ramos, 2002; Rodrigues, 2002 e o próprio Varella 1999. Com relação a esta literatura dos cárceres paulistas, cf. meus dois trabalhos, Seligmann-Silva, 2003, e Seligmann-Silva, 2006.

reserva poucas páginas finais para o massacre). Outros *flashes* do jornal na televisão pontuam também essa narrativa. A autoencenação midiática neste tipo de filme, que se dá muitas vezes pela aparição da televisão ou da fotografia (como em *Cidade de Deus*), é um traço recorrente nessas obras que tratam da violência e que partem para seus objetos já como fatos “pré-formatados” pela mídia. As cenas do massacre são enfáticas no sentido de apresentá-lo como uma execução covarde e injustificável. Trata-se da violência teoricamente monopolizada pelo Estado sendo aplicada contra a população. Este é o ponto que considero fundamental, pois é aqui que vemos *como* o dispositivo trágico é aplicado neste filme. Aqueles que deveriam ser reeducados para a reintegração na sociedade são aqui eliminados, como *homo sacer*, escória, lixo de uma sociedade que parece também precisar desses sacrificados para se autoafirmar. A mídia de um modo geral tende a repetir (traumaticamente, como uma vítima traumatizada e traumatizando os telespectadores) a cena da violência. Ela é reiteração e, em seu modo obtuso de operar, tende a mostrar a violência policial como a resposta correta à violência vinda de fora da lei. A violência é vista nela como reação correta à anomia e à abjeção que se projetam nas camadas marginais. Já a catarse cinematográfica encenada por Babenco aparece como uma tentativa de se fazer uma *contra-catarse*. Se a mídia realiza diariamente a catarse como rito sacrificial, no qual a “população” e a “nação” se constroem pela eliminação do *homo sacer*, esta obra de Babenco cria um dispositivo de reidentificação com essa “escória” sacrificada e tenta a resgatar de seu banimento. Podemos ver paralelos dessa utilização do dispositivo trágico em *Central do Brasil* e em *Estamira*. A questão que devemos colocar – em termos estéticos e políticos – é em que medida essa tentativa de contra-catarse não é apenas um dispositivo compensatório, que se encaixa no sistema sacrificial e marginalizador, ao invés de ir contra ele. O *cinema de autocomiseração* representa um filão da produção nacional e internacional, que, com sua revolta politicamente correta, não deixa de ser contraditório na medida em que se encaixa tão confortavelmente na indústria cultural e no sistema de um modo mais amplo. A falta de distanciamento e a busca da empatia fácil são as marcas destas produções. Este filme retém da tradição da tragédia apenas o espetáculo da dor e o gesto de empatia e piedade, esvaziando todo o jogo complexo em torno da ansiada e nunca atingida justiça (posta como horizonte impossível, mas que é sempre o pano de fundo do trágico e de seus sucedâneos). Em *Carandiru* pode-se destacar também uma construção do presidiário como uma pessoa de certo modo inocente e primária. O elemento pastelão acaba por introduzir uma série de preconceitos que tendem mais a reforçar a marginalização do que a ajudar a tentativa de contra-catarse.

O documentário de Paulo Sacramento, *O prisioneiro da grade de ferro* (*Autorretratos*), com uma estética, esta sim, muito mais despojada e sem as sofisticções de *Carandiru* (que de modo algum se confunde com o tom documental visado por outros filmes de ficção), também poderia ser visto do mesmo modo, do ponto de vista da análise do dispositivo trágico. A diferença é que sua estratégia narrativa, como a entrega de

câmaras aos próprios prisioneiros do Carandiru, através das quais eles fazem seus testemunhos e apelos, tende a gerar mais empatia em um público já calejado pelas estratégias de convencimento do cinema de grande público. Ao abrir mão da construção ficcional, também uma série de estereótipos e preconceitos foram deixados de lado nesta obra de Sacramento.

Vejamos agora o que se passa com o *Tropa de Elite*, de José Padilha. Este filme foi montado de tal forma que a narrativa toda é feita a partir do capitão Nascimento (Wagner Moura), membro de uma tropa de elite da polícia, o BOPE (é interessante que, em *Ônibus 174*, toda trama se passa em torno de outro Nascimento, Sandro, o raptor do ônibus que teve sua ação interrompida pelo BOPE e terminou assassinado – acidentalmente, segundo a versão oficial – pela polícia). Com uso e abuso da narrativa em *off*, o espectador é levado a observar, do ponto de vista deste policial, a violência nos morros do Rio de Janeiro em 1997, época em que o Papa fez uma visita àquela cidade. Nascimento tem por missão tentar conter os tiroteios no morro, ao mesmo tempo em que procura um substituto para ele mesmo, já que está sofrendo de estresse, está em vias de ter seu primeiro filho e sofre pressão da esposa para se dedicar mais ao lar. Se em *Carandiru* praticamente não se veem os policiais, a não ser nas cenas finais do massacre, aqui a câmara cola em Nascimento e passamos a raciocinar com suas palavras. Para ele, o morro (local onde se localizam as favelas) é apenas um antro de “malandros” e essa população toda deve ser tratada com violência. Ao invés do carrasco sanguinário do filme de Babenco, este policial, figura identificatória chave na estrutura dramática do filme, é um ser humano em crise, e que ama sua esposa e sua filha, que nasce em meio a uma de suas incursões no morro. Ao percebermos sua emoção ao ver a filha recém-nascida, identificamo-nos com ele como sendo uma pessoa como nós e digna de amor. Ao invés da encenação do monopólio da violência como parte de uma estrutura de poder na qual a polícia atua como um braço do Estado não apenas para manter o seu poder, mas para sacrificar os marginalizados de modo bárbaro, abjetando-os, agora vemos uma cena na qual os “malandros” como que “merecem” a violência de um policial extremamente competente, *exemplar*, e que *se sacrifica*, ele mesmo, por esse trabalho. Desse modo, Padilha introduz a complexidade na estrutura trágica do filme. Como em certos filmes de *western*, Nascimento é um baluarte da “moral” que se opõe tanto aos corruptos decadentes da tropa convencional de polícia como também aos malandros do morro. Ele é o educador, ortopedista da sociedade, que vai endireitá-la, mesmo que isso lhe custe o casamento – ou a vida. Ao longo do filme, somos apresentados a outros dois discípulos do capitão Nascimento, André Matias (André Ramiro) e Neto (Caio Junqueira). Acompanhamos a luta deles dentro da PM, combatendo os oficiais corruptos e depois a cruel formação e o ritual de entrada no BOPE, um verdadeiro ritual iniciático, cheio de violência (em cenas que citam muitas semelhantes de filmes de guerra norte-americanos, com seus sargentos violentos e vulgares). Nesse treinamento a violência que é imposta aos recrutas dentro de um ritual de desumanização serve tanto de filtro para os policiais corruptos

e “sem caráter” como é também uma escola de desidentificação com a dor do outro. O BOPE é apresentado assim como um local totalmente externo ao “sistema”, sem nenhum tipo de corrupção: o que dificilmente corresponde à realidade.

Outros personagens centrais do filme são membros da classe média: Maria (Fernanda Machado), a bela estudante da PUC e ativa na ONG no Morro da Babilônia, que se torna namorada de Matias; e Edu (Paulo Vilela), seu colega na faculdade e na ONG, típico garotão de classe média, que trafica droga entre os estudantes. Em uma cena na sala de aula na PUC assistimos a uma discussão onde os alunos e o professor (claros representantes da classe média) são postos em xeque, com suas leituras de Foucault e Deleuze. O discurso politicamente correto de crítica das instituições totais de poder é desnudado como um aperitivo para aliviar a consciência de intelectuais e é apresentado como sendo totalmente insuficiente e até absurdo diante da força bruta da violência. Este ponto também serviu para provocar muita crítica: a classe média intelectual não gostou de se ver, talvez pela primeira vez, espelhada desse modo caricato. Ao incluir a classe média, Padilha escapou da crítica feita ao filme *Cidade de Deus* de Meirelles, que mostrava a favela como um espaço fechado em si mesmo, sem ser parte de um sistema mais complexo. As cenas de tortura do filme de Padilha também foram criticadas. Nos interrogatórios dos moradores do morro, os policiais utilizam sacos plásticos para sufocar os interrogados, que também são espancados. São de fato cenas feitas com muito “realismo”, que podem ser lidas tanto como denúncia, ou ainda também como um certo gozo do telespectador diante do espetáculo da dor. Mas no cinema que apresenta a violência é impossível escapar desse tipo de ambiguidade: ela lhe é estrutural. Mas é evidente que existem casos radicais de voyeurismo.⁴ Na última cena do filme, estamos tão identificados positivamente com Matias, provável substituto de Nascimento, que temos a descarga final de uma catarse (gozo) prazerosa quando ele faz explodir a cara do traficante Baiano (Fábio Lago), que se debatia a seus pés (cena, aliás, que lembra a famosa

4 No início dos anos 1960, Jacques Rivette, em um artigo chamado *De l'abjection*, fez uma crítica a um *travelling* do filme *Kapò*, de Gillo Pontecorvo, que enquadrava a personagem Riva se suicidando na cerca do Campo de Concentração. “Vejam agora, em *Kapò* – escreveu Rivette –, o plano em que Riva se suicida, se jogando sobre o arame farpado eletrificado: o homem que decide, nesse momento, fazer um *travelling* para a frente para reenquadrar o cadáver em *contra-plongée*, tomando cuidado para inscrever exatamente a mão levantada num ângulo do enquadramento final, esse homem só tem direito ao mais profundo desprezo.” (*Apud* Daney, 1992, p. 5). O que é questionado aqui é uma determinada estetização da catástrofe. “*Pas de fiction après [le film “Nuit et Brouillard” de] Resnais*”, comentou Serge Daney, inspirado nesse artigo de Rivette e reciclando o famoso *dictum* de Adorno de 1949. *Nuit et Brouillard* está na origem de uma nova ética da representação da dor, que tem o filme *Shoah*, de Claude Lanzmann, como seu maior sucedâneo. Na verdade, este debate sobre a “imoralidade” da representação da dor remonta à Antiguidade. Em outro capítulo deste *topos*, Santo Agostinho o retomou nas suas *Confissões*: “Mas por que quer o homem condoer-se, quando presencia cenas dolorosas e trágicas, se de modo algum deseja suportá-las? Todavia o espectador anseia por sentir esse sofrimento que afinal para ele constitui um prazer. Que é isto senão rematada loucura? [...] Que compaixão é essa em assuntos fictícios e cênicos, se não induz o espectador a prestar auxílio, mas somente o convida à angústia e a comprazer ao dramaturgo, na proporção da dor que experimenta?” (1987, p. 58).

cena final do filme de Clint Eastwood de 1992, *Os imperdoáveis* – um *western* sobre o fim desse gênero –, quando o protagonista estoura a cara do “malvado” Little Bill Daggett). Esta cena é paradigmática no filme de Padilha. Baiano (e seu nome já o coloca *pars pro toto* como representante de uma situação social) é desfigurado, tem a face estourada, o que ele implorara para não ser feito, para mantê-lo reconhecível em seu enterro. Desfigurando-o, Matias mata-o duas vezes. Apagar a face é também uma alegoria da destruição do outro e da outridade: a face, nosso ponto mais visível, vulnerável e frágil, torna-se apenas um alvo. A “outridade” de Baiano com relação a Matias é, no entanto, frágil. Ambos têm a mesma origem social. Talvez para acentuar essa frágil diferença, as cores de pele dos atores revertem a situação tradicional no Brasil: é o negro (Matias) que está por cima do branco e que o mata para se “livrar do mal”. Baiano já havia sido devidamente “demonizado” ao longo do filme. Em uma cena bem estudada ele matara a sangue frio dois membros de classe média, pertencentes à ONG, colocando um deles dentro de uma pilha de pneus e queimando-o vivo. Esta cena também é das mais fortes e violentas do filme. Na passagem final, Baiano, imobilizado no chão, vê Matias apontar-lhe a enorme escopeta. Atrás de Matias vemos o sol que ora ofusca os olhos de Baiano (e do espectador), ora é ocultado pela imagem de Matias. A câmara alterna entre um ponto de vista e outro para no fim mostrar um branco total, após o tiro. A “redenção sacrificial” foi alcançada. O espectador (vale dizer: a classe média que vai aos cinemas no Brasil) sai mais “leve” da sala de espetáculo.⁵

A polêmica desencadeada em torno deste filme atribuiu muitas vezes uma postura fascista ao seu diretor, José Padilha. Justamente esse ponto de vista de Nascimento e do BOPE que o filme assume em sua narrativa teria suscitado essa acusação. O diretor se defende dizendo que mostrou a realidade. A questão, no entanto, é que não se mostra realidade alguma, mas apenas se *constrói* a realidade. E, em segundo lugar, o dispositivo trágico funciona neste filme no mesmo sentido de seu emprego na grande mídia, ou seja, de júbilo diante da cena do sacrifício do *homo sacer*. Mas dizer isso não significa concordar com o qualificativo de fascista, aplicado ao diretor ou ao filme. O filme tem qualidades estéticas, de resto, que não podem ser ofuscadas por este debate. São justamente essas qualidades, sua capacidade de contaminar o ficcional com o documental, que fazem com que este filme seja discutido mais como um retrato de uma situação social, e menos como uma construção artística. É verdade que o diretor mesmo e muitos dos defensores do filme assumem este caráter de “retrato” da obra, mas isso pouco importa. É importante, porém, que do ponto de vista da recepção, o filme encontrou um amplo público que viu nele a reafirmação de um tipo de pensamento que, este sim, é fascista, na medida em que prega não só a criminalização da pobreza, como também a execução dos marginalizados. Essa recepção deve ser vista como uma

5 É interessante analisar o espectador deste filme. Segundo algumas estimativas, mais de 10 milhões de pessoas assistiram ao filme de modo ilegal, quer via internet, quer em cópias piratas de DVD. O filme foi um dos líderes de bilheteria de 2007 no Brasil. Existe, portanto, uma classe média baixa que gostou muito do filme e se identificou positivamente com o seu “herói”, capitão Nascimento.

extensão ou continuação do filme. Se em filmes como *Carandiru* faltava uma identificação positiva com a autoridade, aqui vemos *um bastião da lei protegido em uma redoma de identificação positiva*. Nascimento é apresentado como vítima do sistema, mas também como alguém que sabe lutar e tenta endireitá-lo. Nesse sentido, ele é uma espécie de justiceiro em crise. Em um local apresentado como anômico, a lei é a do mais forte. Ele, além de sua força, representa alguém de caráter imaculado, capaz de pôr ordem no caos. O teatro da violência serve aqui para reforçar o superego da sociedade, isto é, suas instâncias policiais, mesmo que as aproximando de um modelo de superviolência.

Ver o que um filme pode fazer a partir de uma montagem que elegeu um membro do BOPE para que nos identifiquemos com ele não é pouca coisa e pode nos abrir muitos aspectos na teoria da violência no cinema. Isso de um modo geral, e não apenas pensando-se no cinema brasileiro. Vale a pena levar mais adiante a comparação deste filme com o modelo do *western* e com a tragédia. Os “pistoleiros sem nome” encarnados por Clint Eastwood têm muito em comum com o capitão Nascimento, apesar de este último apresentar crises existenciais e ter uma vida em família, atributos raros dentro do padrão do herói do *western*. O paralelo se dá na função de heróis que encarnam a força e a violência, a competência necessária para lidar com o mal e com a anomia do ambiente ao redor. Existe um *castigo* dos violentos “fora-da-lei”, não importando se esse castigo, para ser executado, exigiu também a violência extrema e mais uma dúzia de mortes. Este modelo utiliza do dispositivo trágico a ideia de uma justiça sistêmica, ou seja, quem fez o mal tem que pagar. O sistema corretivo é baseado no modelo pré-institucional da justiça de sangue: o olho por olho. Se, na tragédia clássica, como Walter Benjamin apontou, existe a representação da passagem desse modelo antigo de justiça para o modelo do tribunal, essa passagem não se dá sem ambiguidades, já que as Fúrias, como lemos na *Oréstia* de Ésquilo, são incorporadas ao novo sistema jurídico. A justiça instituída por Palas Atena nasce de um voto, como a deusa afirma na tragédia, no partido dos homens.⁶ Ela é violenta, masculina e falocêntrica. Está do lado de Apolo e Zeus, o deus solar: lembremos do sol ofuscante no final de *Tropa de Elite*. O mesmo se dá no *western*, onde os heróis ostentam não só seus revólveres e suas espingardas, como também as mulheres são vistas como troféus sexuais. Já a masculinidade do capitão Nascimento está em crise junto com a sua existência, mas mesmo assim ele permanece um representante do partido dos homens e da (sua) justiça feita pela violência. Mas a Justiça dos deuses, que paira como horizonte na tragédia clássica, deixou a cena trágica na modernidade e muito menos aparece nessas representações da violência no cinema. Mas na modernidade, seja nas tragédias modernas desde Shakespeare, seja no *western*, permanece a representação trágica da vida como eterno ciclo de vinganças, de cobrança e acerto de contas

6 “Serei a última a pronunciar o voto e o somarei aos favoráveis a Orestes. Nasci sem ter passado por ventre materno; meu ânimo sempre foi a favor dos homens, à exceção do casamento; apoio o pai. Logo, não tenho preocupação maior com a esposa que matou seu marido, o guardião [*patros*] do lar” (*Eumênide* 974ss. [734ss.]).

com relação ao mal passado. Também o par medo e compaixão e a sua catarse, do modelo de tragédia aristotélica, é explorado tanto no *western* como neste filme. A diferença é que, se na tragédia o homem é apresentado como a-histórico, aqui em *Tropa de Elite* o histórico é insistentemente apresentado. O teor documental da obra é evidente, apesar de toda sua artificialidade, enquanto produto da indústria cinematográfica.

Tropa de Elite permite uma retomada crítica do que tem sido escrito sobre o neorrealismo do cinema brasileiro. A ideia de se atribuir um “narcisismo às avessas” ao cinema brasileiro dos últimos dez anos, defendida por Fernão Pessoa Ramos (2003), apesar de ser uma tese interessante e em grande parte correta, é limitada porque atribui a essa produção uma característica que não lhe é exclusiva nem poderia diferenciá-la tipologicamente. Antes de falar em um narcisismo às avessas ou de um “naturalismo cruel”, outra expressão de Ramos, devemos observar as nuances da produção em questão. Existe uma produção cinematográfica que não tem a esquerda como seu público-alvo e que deve ser levada em conta. O naturalismo não é um apanágio exclusivo da nova produção brasileira, mas é verdade que ele foi e está sendo reativado em um contexto onde a apresentação da violência tende a ganhar muito com ele. Por fim, o narcisismo às avessas pode ser visto em muitas obras não brasileiras, especialmente nos Estados Unidos, com seus Michael Moores, *South Parks* e em filmes como *A senha: Swordfish* (DOMINIC SENA, 2001). A questão no caso brasileiro é como representar a catarse em meio a um descrédito geral nas leis e em seus representantes. Daí o modelo do *western* – mesmo que modificado e adaptado ao local e época – aparecer como atraente. Se, na tragédia, o sol da justiça é essencial, no caso brasileiro parece que esse sol se transformou mesmo na luz cega da violência – o brilho do final do filme de José Padilha. A impressão geral que se tem nesta sociedade, a julgar sobretudo pelo que afirma a grande imprensa, os telejornais e o rádio, é que o abjeto/*homo sacer* precisa ser ritualmente expelido para que se possa garantir a integridade da sociedade. O estado de exceção – que, para Benjamin, habita toda e qualquer estrutura de poder, como lemos em seu *Zur Kritik der Gewalt* ([1921] 1974) – manifesta-se na periferia de modo mais explícito. Esse estado necessita de inimigos para justificar a exceção e se manter coeso. O inimigo interno (de modo geral, no terceiro mundo, os pobres e marginalizados, que são empurrados para os morros e favelas) é apresentado como o bode expiatório, matéria sacrificial, para o rito de catarse e a manutenção do estado. O cinema entra nessa cena biopolítica com um papel a cumprir, quer isso esteja consciente ou não aos seus produtores.

Concluindo, vimos que, numa sociedade marcada pela forte divisão de classes e pela violência exercida sobre os mais pobres, que são sistematicamente excluídos da cidadania, o cinema tem um papel simbólico-político importante a cumprir. Mas isso não implica que possamos reduzir a produção do cinema brasileiro a um denominador comum, como uma nova “estética da fome” a uma “cosmética da fome”, ao neo-neorrealismo, etc. O que me parece mais interessante é confrontar uma análise detalhada da produção recente brasileira – incluindo

também diretores que não colocam sempre a violência no centro de sua produção, como um Jorge Furtado – com o que vem acontecendo na cena internacional no cinema e nas demais artes. Parece-me que o que se extrairá desse panorama mais amplo poderá nos ensinar muito sobre o que se passa hoje com o dispositivo mimético-trágico. Este parece estar sendo muito bem utilizado, não apenas por políticos belicistas (do primeiro e terceiro mundos) como também pelos pacifistas e “verdes”. A questão é se podemos ainda agir de modo minimamente razoável em meio a tanto terror e tanta compaixão.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Organizado por R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. VII: *Nachträge*, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Volume I – Magia e técnica, arte e política. Trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. Zur Kritik der Gewalt. *Gesammelte Schriften*. Organizado por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. II: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, 1974. p. 179-203.
- DANEY, Serge. Le travelling de Kapo. *Trafic*, n. 4, 1992, p. 5-19.
- DU RAP, André. *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2002.
- ÉSQUILO. *Oréstia* – Agamêmnon, Coéforas, Eumênides. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003.
- JOCENIR. *Diário de um detento: o livro*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2001.
- LETRAS DE LIBERDADE. São Paulo: WB Editores Ltda, 2000.
- MENDES, Luiz Alberto. *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NEGRINI, Pedro Paulo. *Enjaulado: o amargo relato de um condenado pelo sistema penal*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.
- PRADO, Antonio Carlos. *Cela forte mulher*. São Paulo: Labortexto editorial, 2003.
- RAMOS, Fernão Pessoa. Narcisismo às avessas. *Mais!*, Folha de São Paulo, 03.08.2003.
- RAMOS, Hosmany. *Pavilhão 9: paixão e morte no Carandiru*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- RODRIGUES, Humberto. *Vidas do Carandiru: histórias reais*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Vozes, 1987.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Novos escritos dos cárceres: uma análise de caso. Luiz Alberto Mendes, 'Memórias de um Sobrevivente'. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 27, Brasília, jan./jun. 2006.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Violência, encarceramento, (in)justiça: Memórias de histórias reais das prisões paulistas. *Revista Letras*, 43 (2), São Paulo, 29-47, 2003.
- VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



***Torture porn*: estética do gozo e exercício perverso no cinema¹**

Frederico Antonio Cordeiro Feitoza²

Introdução: fruição em conflito

É a partir do tópico do desejo que nos voltaremos para o incômodo problema das cenas *torture porns*. Em geral, elas acontecem em filmes de horror e aliam o uso da tecnologia gráfica a próteses corporais artificiais para explorar a dor e a tortura tanto física quanto psíquica das vítimas com o maior grau de verossimilhança possível. As cenas se caracterizam por intensas encenações de uma escatologia da agressividade, da exibição explícita da tortura, da mutilação do corpo humano, do sadismo de *serial killers* e do sofrimento excessivo de suas vítimas, que apelam, como na pornografia, para uma afecção abertamente fisiológica no espectador, embora, neste caso, a excitação sexual dê lugar à náusea e ao mal-estar.

Neste artigo, observaremos que, também como na pornografia, essas imagens parecem apelar para um tipo de ânsia pelo real no espectador. O que dá sentido, por um lado, ao uso da palavra *porn*, embora provavelmente ela não tenha sido empregada pelos críticos num sentido mais profundo que o de “explícito”. Observaremos neste artigo o quanto essas imagens ocultam uma natureza sexual pouco óbvia, e que é fundamental a sua fruição. Para tanto, o campo da estética da comunicação parecer ter de aliar-se ao campo da psicanálise como forma de desenvolver aparatos que expliquem o que aparentemente não tem explicação. Nesse sentido, a sensibilidade comunicada por tais filmes pede, mais que qualquer outra moda cinematográfica dessas que brotam aos montes a cada década, uma investigação sobre sua estética baseada no instintivo, no pulsional e, consequentemente, no desejante.

1 Artigo publicado originalmente em dezembro de 2009 na revista *Ícone*, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.

2 Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Linha de pesquisa: Mídia e estética.

Real porn!

Desde o gótico de horror que surge no final do século XVIII, passando por produtos da cultura pop ao estilo *O massacre da serra elétrica*, até chegarmos finalmente aos *torture porns*, percebemos como as transformações históricas e inovações tecnológicas acompanham as transformações nos modos de sentir horror. No caso dos *torture porns*, estamos fruindo com um tipo de estetização do mórbido e do abjeto cujo requinte técnico é sem precedentes. Nesse caso, a tecnologia de produção da imagem atua como um hiperestímulo diante de um sujeito que vive numa sociedade em que o senso de suspense e sensacionalismo³ é constantemente transformado e parece ter de ser superado *ad infinitum* em nome de experiências cada vez mais intensas.

Nesse sentido, o consumo dos *torture porns* está relacionado a uma forma de satisfação cujo objetivo parece ser atingir o real do corpo daquele vê. O que faz sentido se tomarmos as explicações de teóricos como Vladimir Safatle (2008) acerca da economia de libido de uma sociedade que se esgota enquanto sociedade de produção e que põe como problema econômico central a incitação ao consumo em si. Expressão de um novo “espírito do capitalismo” regido por um tipo de ética do direito ao gozo em que a dinâmica de orientação dos desejos é pouco econômica e sufocada por uma angústia de satisfação imediata. Nesses termos, o consumo do terror, como algo que jaz oculto e latente às convenções estabelecidas, move um mercado que não encontra restrições em suas formas plásticas de expressão, ao superar-se em suas tentativas de representar o assustador imagetivamente. Como colocava Mark Edmundson há uma década atrás, no estudo que realizou sobre o gótico americano e sua expansão global: “o terror nunca foi tão quente, bem como nunca foi tão lucrativo” (1997, p.4).

Peter Sloterdijk, por sua vez, ao discutir o humanismo ou o seu fim, afirma que filmes como *O massacre da serra elétrica* vão aproximar a cultura de massas do nível de consumo da bestialidade de outros tempos, fazendo pensar, por exemplo, na liberação coletiva do libidinoso perverso das arenas romanas, onde gladiadores e cristãos eram esfaqueados e devorados por leões famintos. Entretanto, não só *O massacre da serra elétrica*, como os *Sexta-feira 13* infinitos, a série *Halloween* ou o Fred Krueger da *Elm Street* ficam longe do tipo de sadismo e morbidez representados em *torture porns* já cultuados como *O albergue* e a inacabável série *Jogos mortais*, para não citar, é claro, os jogos eletrônicos de estética *gore* que certamente inspiraram esse tipo de cinema, no que diz respeito às inovações de produção de imagens.

A insistência diante dessas cenas soa como um problema referente ao sensível, mas também ao psicanalítico, no sentido de que esse campo parece fornecer algumas ferramentas teóricas, obviamente

³ Sobre o rendimento da cultura moderna ao suspense como grande forma estética ver SINGER, Ben (2004) *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*.

especulativas, que lançam um pouco de luz sobre o seu objeto mais caro: o obscuro humano. Nesse caso, poderíamos tratar não apenas dos filmes informalmente rotulados de *torture porn*, como também da incidência dessas imagens em um cinema mais sério e engajado, a exemplo dos genitais mutilados e estraçalhados do *Anticristo* de Lars Von Trier, que expõe o medo da castração e a inveja do pênis, tratados por Freud, de uma forma quase didática e abertamente apelativa: o homem que ejacula sangue fere profundamente o homem que vê a cena, a mulher que recorta seu clitóris toca em questões profundas e determinantes da “inescrutável” sexualidade feminina.

Um outro exemplo é o da cena insuportavelmente longa de *Irreversível*, de Gaspar Noé, do estupro anal seguido do espancamento de uma bela mulher grávida, personagem de Monica Belluci. A cena de nove minutos persiste como mais uma dessas tentativas tecno-estéticas de elevar o espectador aos limites do insuportável, de sentir o real em sua forma crua, como se essa fosse uma via de acesso a sua expressão sempre impossível, pelo viés do fisiológico, do corporal.

Psicanálise, experiência estética e um jeito novo de gozar

Como Lacan previa acerca dos sintomas de uma sociedade cuja função paternal declinava, e como Slavoj Žižek vem apontando em seu trabalho filosófico acerca da cultura contemporânea, a queda das grandes metanarrativas parece ter atordoado o simbólico enquanto registro psíquico a partir do qual se compartilha desejos e valores, desamparando uma rede de significantes bem assentada, e, por fim, levando o sujeito a uma busca esfomeada pelo desvelamento do real, do “sem véu”, do explícito, numa busca por objetos perdidos que são agora inomináveis.

Mas se em primeiro lugar pensamos nesse tipo de filme como algo que envolve diretamente a representação do ato sexual ou a nudez explícita, estaremos enganados. O *torture porn* envolverá sempre o sexual, sendo que no nível do pulsional, e mais especificamente, no que diz respeito ao perverso inerente a cada um de nós, o nosso infantil perverso polimórfico, abordado por Freud (1905) em seus três ensaios. Erótico, ético e estético são indissociáveis nessa experiência.

Diante desse filmes, assistindo às imagens entre os dedos das mãos, o público exercita um tipo de satisfação como aquela das crianças que insistem em ouvir as histórias de terror, mesmo sabendo que não vão conseguir dormir durante a noite. Crianças que exercitam, economizam e educam suas perversões através de uma sensibilidade do real, daquilo que faz o corpo inteiro vibrar sob os lençóis, numa sensação fisiológica angustiante, mas tentadora.

É esse exercício sadomasoquista que vamos exercitar pornograficamente nos *torture movies* enlatados. É um problema, portanto, da ordem de uma agressividade enjaulada, de nossa irresistibilidade perversa como

aquela apontada em *O mal-estar na civilização* (FREUD, 1929) e que pede uma economia e uma homeostase. Esses filmes parecem ter, antes de mais nada, uma função social valiosa: a administração do gozo, de que falaremos mais adiante.

Nesta experiência estética, há ainda que se ressaltar a função háptica do olho. Qualidade desse órgão enquanto zona erógena, essa função refere-se àquela sensação que se experimenta diante dos filmes pornográficos. O famoso “lamber com os olhos” que permite ao corpo imitar fisiologicamente o prazer dos personagens durante o ato sexual. Assim, essa qualidade do olho, bem como o exercício perverso em si, parecem estar ligados em primeiro lugar, se tomarmos as bilheterias desse filmes do ponto de vista de uma sintomática a uma função referente num nível social mais macro à economia de libido das populações consumistas, e que, para seu próprio bem e a fim de tornar a vida suportável em um mundo em que o terror se fluidifica, passaram a comercializar tão sofisticadamente suas pulsões, sem correrem riscos reais ou sem pôr em risco a vida de outras pessoas (a não ser nos chamados *snuff movies*), num compartilhamento ético-estético de pequenas coisas perturbadoras e muito feias.

Edmund Burke vai dizer que esses choques que se dão em segurança, e que se dão na forma de experiência estética, estarão associados em primeira instância ao sublime. Não há mais, é verdade, arenas romanas com gladiadores e escravos sendo destrinchados por tigres, mas há um Jesus Cristo que fica em carne viva e derrama litros de sangue numa paixão *torture porn* como a de Mel Gibson. Ao mesmo tempo em que uma narrativa bíblica e fundadora é recontada, em nome do amor ao próximo e do próprio cristianismo, o público enche os olhos de sangue, resolvendo uma lacuna culturalmente urgente para qualquer pretensa civilização, já que a agressividade é sempre seu negativo constituinte. Trata-se, antes de mais nada, das atualizações do desejo no campo social, e é o exemplo mais óbvio e simplório de sua dialética sombria e caótica. O que nos leva a tratar, agora, do território polêmico, inclusive para os psicanalistas, das manifestações das pulsões de morte, e, de forma ainda mais complexa, do gozo. Esse cinema é um representante óbvio de uma estética do gozo porque esse mal estar torturante – e, entretanto, por alguma razão, “satisfatório” – está na ordem daquilo que está além do princípio do prazer, na repetição do mal-estar em si, daquilo que se pode resumir à pergunta “por que continuo com isso, se me faz mal?”, ou seja, algo da ordem da pulsão de morte, no nível do gozo.

O que está além do princípio de prazer, da pulsão erótica, é o lado mórbido do real. O mórbido *serial killer* Jigsaw, de *Jogos mortais*, é sádico no sentido mais pornográfico: testa o instinto de sobrevivência de suas vítimas criando armadilhas fantásticas que as obriga a se mutilarem para saírem vivas. Embora ele goze no sentido óbvio, psicopático, nós gozamos num sentido mais enviesado – quando o nosso perverso é trazido à tona de uma forma mais ou menos constrangedora.

Esse gozar está relacionado a uma satisfação que vai além dos mecanismos de defesa do ego, satisfação que nos circunda, desestabiliza e transgride; que é aliada a uma negatividade constituinte, e que deixa o espectador aturdido, angustiado, oferecendo-lhe sabores que causam náusea, mas inegáveis à experimentação. O gozo lacaniano, em palavras simples, e nesse contexto aqui, diz respeito a uma satisfação inconsciente, dentro de uma perspectiva de satisfação, que, como afirma Vladimir Safatle, transgride e perverte os mecanismos de controle e idealização do “Eu”. Na sala escura, você pode assistir “tranquilamente” a homens e mulheres exasperados de dor, com unhas arrancadas a sangue frio e suspensos pelos mamilos. E se você permanece diante das imagens, exercendo o mal estar junto com o Outro, você exerce um gozo perverso tacitamente negociado.

Hebert Marcuse vai discorrer brevemente em *Eros e civilização* (1999) sobre uma “erótica” que jaz na fruição estética, e que foi abafada pelo idealismo kantiano. De qualquer modo, localizar esse pulsional estético é um problema que vai de encontro aos fundamentos acerca da percepção estética como algo acompanhado pelo prazer, e cuja função seria a de mediar sensualidade e intelecto, fazendo reconciliar os interesses dos sentidos com a cultura. Marcuse, que irá criticar esta perspectiva kantiana a partir de uma perspectiva freudo-marxista, afirmará que a sensualidade estética não diz respeito somente à percepção sensório-cognitiva, como também à satisfação sexual.

Qual é a realidade subentendida na evolução conceptual de *sensualismo* para *sensualidade* (cognição sensitiva), e desta para a *arte*? A sensualidade, conceito intermédio, designa os sentidos como fontes e órgãos do conhecimento. Mas os sentidos não são exclusivamente, nem sequer primordialmente, órgãos cognitivos. A sua função cognitiva está confundida em sua função apetente (sensualismo); são erotogênicas e governadas pelo princípio de prazer (MARCUSE, 1999, p. 164).

Marcuse baseia sua perspectiva nos preceitos de uma civilização ainda repressiva e aposta no potencial de sublimação dos instintos através do chamado impulso lúdico, que desenvolve a partir da educação estética schilleriana. Nesse sentido, sua tese acerca do potencial emancipador da estética fica limitada a uma perspectiva do tipo “processos civilizatórios *versus* princípio de prazer”, e, teoricamente ultrapassada, não parece dar conta de uma experiência estética em que os espectadores vão ao cinema assistir a imagens explícitas de tortura e mutilação.

Nesse caso, não se pode falar mais de sublimação dos instintos, visto que a sublimação se relaciona ao redirecionamento das pulsões para alvos socialmente valorizados. Parece, ao contrário, que esse modo de fruição aponta para um tipo de economia afetiva como aquela partilhada nas arenas romanas, cuja função refere-se a um bem-estar social secundário,

como um tipo de exercício perverso compartilhado, e consequentemente tolerado do ponto de vista de instâncias normativas consensuais ou superegóicas. Há, portanto, uma “suspensão” da consciência moral, suspensão entre aspas, que, em si, revela uma mistura pervertida entre consciência moral e pulsão de morte: “Posso gozar com os jogos mortais! Posso gozar com o estupro de Mônica Bellucci! Posso gozar com um pênis que ejacula sangue! Conscientemente sei que são encenações, e inconscientemente não importa que sejam.”

Referências

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

EDMUNDSON, Mark. *Nightmare on Mainstreet: Angels, Sadomasochism and the Culture of Gothic*. Massachusetts: Harvard University Press, 1997.

MARCUSE, Hebert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

ZIZEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*. São Paulo: Boitempo, 2008.

O imaginário do mal no cinema brasileiro: as figuras abjetas da sociedade e seu modo de circulação¹

Florence Dravet e Gustavo de Castro²

Introdução

A historiografia do cinema brasileiro possui uma ampla filmografia em torno daquilo que chamaremos aqui de “sujeira social” do Brasil, os elementos que a sociedade brasileira considera como impróprios (KRISTEVA, 1980) e que rejeita. O cinema parece ser uma das formas de expressão que favorece certos não-ditos da sociedade e da cultura neste país. É o cinema mais que a literatura, provavelmente, que se assume no Brasil, particularmente desde os anos 1950, como lugar de expressão da realidade histórica, social e cultural complexa, marcada por idiossincrasias culturais, religiosas e sociais dificilmente expressas fora da ficção e do seu poder ao mesmo tempo evocador e revelador.

Podemos, desde já, citar alguns dos filmes que denotam essa característica no cinema brasileiro: *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Pixote* (Hector Babenco, 1981), *O homem que virou suco* (João Baptista de Andrade, 1981), *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *A festa da menina morta* (Matheus Nachtergaele, 2008), *Besouro* (João Daniel Tikhomiroff, 2009), *Girimunho* (Clarissa Campolina, Helvécio Marins Jr., 2011), *Faroeste caboclo* (René Sampaio, 2013).

Em todos esses filmes, os protagonistas não são heróis modelos, mas pobres, marginais, excluídos, gente fugindo da seca do Nordeste; negros escravos e seus descendentes indesejáveis após a abolição da escravidão; justiceiro da causa dos humilhados; bruxos, adivinhos e outros místicos

1 Artigo publicado originalmente em janeiro de 2014, na revista *E-Compós*, da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação.

2 Florence Dravet é Doutora em Ciências da Linguagem pela Universidade de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle e Professora do Mestrado em Comunicação da Universidade Católica de Brasília. Gustavo de Castro é Doutor em Antropologia pela Pontifícia Universidade de São Paulo e Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília.

dotados de missões espirituais duvidosas aos olhos de um positivismo oficial eurocentrado; cruéis bandidos formados à dureza das condições de vida em uma sociedade por demais injusta; prostitutas e travestis encarnando toda a sorte de depravações sexuais que nenhuma boa moral pode admitir. Tais personagens formam parte do conjunto daquilo que consideramos como as figuras abjetas da sociedades.

Como Julia Kristeva (1980) bem disse em *Pouvoirs de L'horreur – Essai sur l'Abjection*, nunca nos livramos totalmente da sujeira. Ela sempre volta, como em um ciclo em movimento que vai da rejeição e da exclusão no domínio do oculto, passando por diversas formas de resistência e sobrevivência, e, inevitavelmente, volta dotada de uma força vital recrudescente. Isso se verifica para os dejetos naturais, que se recompõem como húmus ao solo, se verifica com os dejetos industriais de que buscamos nos desfazer, e se estende para a “sujeira social”. Esse movimento circular e cíclico inevitável da sujeira social que nomeamos circulação será o objeto do nosso olhar sobre o cinema brasileiro e o imaginário do mal.

A noção de circulação busca corrigir o fato de que as coisas são apreendidas em uma parte reduzida do seu trajeto, a compreensão do circuito efetuado pelas coisas é complexa e dificilmente alcançada. Em geral, as coisas só são apreendidas por um momento e se perdem no caudal do seu curso. A noção de circulação comporta várias possibilidades e muitas variantes, pois é a noção de circularidade aberta que está em jogo, na forma de uma espiral. A fenomenologia da forma esférica produziu uma teoria desenvolvida em três volumes por Peter Sloterdijk (1998, 1999 e 2004), onde o filósofo propõe um pensamento em movimento que integra a razão, a poesia e a arte. A simbologia da forma circular é um tema recorrente na mitologia e na espiritualidade. Na mitologia africana, há uma divindade da forma circular, que é também a divindade do consumo no mercado, das trocas e da circulação: Exu Akesan. É ele que garante a circulação entre as diferentes esferas da existência. Mas essa divindade não é apenas exterior ao homem, faz parte dele. Dessa forma, todo indivíduo conhece e experimenta a manifestação íntima dessa divindade que rege a circulação de todos os fluxos vitais no corpo e preside ao movimento – a chamamos então de Exu Bará, o rei do corpo.

Edgar Morin (1962) entende a própria cultura a partir da noção de circulação de imagens, símbolos, ideologias, mitos, referentes tanto à vida prática quanto à vida imaginária. As culturas (religiosa, nacional, humanista e de massa) também circulam entre si, se alimentam e se retroalimentam. Em seu livro *O Método I – A natureza da natureza*, Morin (2002) define que nossa sociedade sempre possuiu modos de circulação diversos: vias oficiais, rotas clandestinas, cada qual com suas alfândegas, cancelas e zonas aduaneiras. Morin propõe um “método de articulação circular entre diferentes saberes”, que ele concebe também como uma forma de retroalimentação entre saberes que pode ir ao infinito e permite a durabilidade, a resistência e a crise de um sistema aberto.

Aqui, a noção de circulação nos permitirá observar a maneira como as figuras abjetas da sociedade se apresentam no cinema, mas, sobretudo como resistem e ressurgem, ou seja, como circulam na sociedade brasileira. Para tanto, concentraremos nossa reflexão em torno de duas figuras abjetas que consideramos emblemáticas: Exu e Pomba-gira, e a maneira como o cinema brasileiro as apresentou em três filmes: *Cafundó* (Paulo Betti e Clovis Bueno, 2005), *Madame Satã* (Karim Ainouz, 2002) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002).

Os termos Exu e Pomba-gira exigem sempre novas retomadas. Trata-se de duas figuras da Umbanda e da cultura popular do Brasil. Do ponto de vista religioso, Exu é o Orixá do movimento, da comunicação, e o mensageiro entre homens e deuses. Exu é também o nome atribuído aos espíritos guardiões e protetores que acompanham e cuidam dos humanos. São seres de luz que conhecem as trevas, o que lhes dá a característica ambivalente de serem transitantes entre o bem e o mal. Do ponto de vista da cultura popular brasileira, Exu é um espírito do mal, por vezes confundido como o diabo ou o demônio. Apresenta-se como um homem da noite, habitante das encruzilhadas e dos cemitérios, ora bandido, ora mendigo, ora malandro. Gosta de brincar, cantar, dançar, gargalhar, fumar e beber. Frequenta bares e cabarés, é sedutor e articulador, por vezes, vulgar e perigoso. Responde prontamente aos pedidos de vingança, de dinheiro e de emprego. Guarda e protege aqueles que o cultuam. A pomba-gira é a versão feminina desse mesmo personagem. Acrescida de novas imagens de impureza. Ela é vista como prostituta, feiticeira, ao mesmo tempo, bela, sedutora e perigosa. A ela se recorre quando de problemas sentimentais, afetivos, sexuais e de feminilidade.

Espíritos do mal, bandidos, mendigos, prostitutas, todas figuras abjetas da “boa sociedade” brasileira e de sua moral. Para compreender como essas figuras aparecem nos três filmes escolhidos e constituem uma das manifestações do imaginário do mal no Brasil, percorreremos o trajeto da circulação que efetuaram de um ponto de vista, histórico, cultural e religioso. Nosso artigo será, portanto, organizado em três etapas:

Pensaremos o Brasil colonial como território do abjeto: território do índio, do “selvagem” antropófago, do negro escravo, e de todos os excluídos do reino de Portugal e de Espanha, condenados entre os séculos XVI e XVIII ao exílio nesta terra “infernai” (SOUZA, 1993). Veremos que, desde as origens da constituição da cultura e da civilização brasileira, uma cisão se estabelece entre a “boa sociedade” e seu discurso moral e o universo efervescente dos rejeitados e excluídos da sociedade. Se Souza fala em “inferno atlântico” ao referir-se ao período colonial, a literatura francesa do século XIX continua explorando essa imagem do Brasil como “terra do mal” (BRZOZOWSKI, 2001).

Veremos em seguida que tipo de relações se estabelecem entre os dois universos acima citados. E como tudo aquilo que a “boa sociedade”

produziu de sujeira social finda por retornar-lhe na forma dessas figuras abjetas que a fascinam e a repugnam. Aquilo que excluímos e que calamos reaparece nas imagens e é o cinema, com toda a sua força imaginária, que trata das “faces inconfessas do Brasil” (PRANDI, 1996) espelhando imagens agora inegáveis.

Por fim, veremos como se efetua de uma maneira própria ao Brasil, à complexidade de sua cultura híbrida, marcada desde as origens por fortes tensões sociais, a passagem do inconfesso para o oculto. E que é precisamente nessa passagem, na transformação dos territórios da exclusão moral em território do oculto, que a abjeção adquire sua força vital e se vê reconfigurada: o bandido torna-se espírito do mal, mas também protetor dessa gente pobre; a bruxa torna-se elegante feiticeira, protetora do amor dessa gente.

O lixo social se recicla. Também o “lixo” espiritual. No conjunto das religiões populares brasileiras, a Umbanda é a única a permitir a inclusão destes “espíritos do mal” justamente por não apostar nas dicotomias (bem/mal; céu/inferno; vida/morte). Ao supostamente incluir o “mal” em seu sistema filosófico, a Umbanda não entende a sujeira social ou espiritual, senão integrada na ambivalência “corrupção/renascimento”; “abjeção/pureza”; “obstáculo/santidade” (KRISTEVA, 1980, p. 82). Sendo assim, a que noção de mal nos referimos aqui? Trata-se de uma noção que vai além da dicotomia ocidental bem/mal, mas que é necessariamente influenciada por ela. Diremos com Michel Maffesoli (2004, p. 40):

Nunca se dirá o suficiente a respeito de quanto a separação divina entre trevas e luz marcou profundamente a consciência ocidental. Toda a temática da emancipação moderna repousa nesta separação [...]. É a partir deste corte radical que se elabora o conflito metafísico entre o bem e o mal. Para o cristianismo, religioso ou laico, não existe mais equilíbrio entre essas duas entidades. Na teoria agostiniana, o mal não tem realidade em si, não passando de uma ‘privação do bem’ (*privatio boni*).

Esse “conflito metafísico” gerou a incapacidade de integrar bem e mal em um mesmo sistema ou, dito de outro modo, de reunir espiritualidades ou modos diversos de sentir as realidades que nos cercam. Esse “conflito” estendeu-se em todo o conhecimento ocidental e impossibilitou um pensamento sobre a integração dos saberes.

Por isso mesmo, também nos interessa aqui a ambivalência segundo a qual “É ao aceitar o mal em suas diversas modulações que podemos reencontrar uma certa alegria de viver.” (MAFFESOLI, 2004, p. 20). Não estaria aí o sentido de Exu e Pomba-gira, seres abjetos que habitam nossa sociedade e nosso corpo, que rejeitamos e que se manifestam ainda assim, no riso, na alegria, na tomada do corpo, na sexualidade unida à sacralidade?

Brasil: terra do mal

Em 1590, o padre jesuíta José de Acosta (*apud* SOUZA, 1993) escreve a respeito das práticas de idolatria dos índios então percebidas como uma influência diabólica: “Expulso pela chegada de Cristo, o demônio se refugiou nas índias, fazendo delas seus bastiões.” A idolatria é para ele o começo e o fim de todos os males. E as Índias, o lugar de refúgio do demônio, terra onde os nativos são vítimas das ilusões fantasiosas e das perseguições que o Maligno lhes inflige, e de quem os missionários jesuítas deverão afastá-los a qualquer preço. As práticas antropofágicas, as danças rituais, as oferendas – humanas ou não – parecem então particularmente horríveis e demoníacas aos olhos católicos e devem ser combatidas pela difusão da fé cristã. O caráter cambiante e plural das práticas indígenas aparece também como uma profusão caótica, desordenada e sem sentido. Todavia, a Igreja portuguesa nunca empreendeu, no Brasil, uma verdadeira política de erradicação do mal e da influência demoníaca. Não houve na colônia portuguesa escritos relevantes sobre as superstições, nem sobre as questões relativas à liberdade e à humanidade dos índios, como os dos missionários espanhóis (Las Casas, Acosta, Odegardo), nem a respeito do comportamento dos próprios colonos. Ao contrário, as missões jesuítas e as visitas inquisitoriais na colônia portuguesa sempre se depararam e toleraram a presença de práticas populares de blasfêmios, desprezo e deboche em torno dos nomes dos santos, de Deus, do clero e dos sacramentos e, ainda, confrarias indígenas biculturais tais como a confraria do Jaguaripe, no Estado da Bahia. Esta adotava certos elementos da fé católica ao mesmo tempo em que mantinha ritos e práticas indígenas: bebidas alucinógenas, danças, pinturas corporais, etc. Ademais, as práticas religiosas populares dos colonos misturavam-se e se confundiam com as práticas mágicas e de bruxaria indígenas e africanas. Em seu estudo sobre demonologia e colonização portuguesa entre os séculos XVI e XVIII, Laura de Mello e Souza (1993) considera três fatores principais de miscigenação das práticas mágicas: a chegada de muitos acusados de bruxaria, condenados ao degredo na colônia; o encontro entre estes e as práticas indígenas locais; a influência de práticas africanas toleradas por um sincretismo de fachada.

De acordo com as visitas à Bahia, um escravo de Guiné, de nome André Buçal, lia a sorte em panelas e fervedouros por volta do ano de 1587. A partir de então, as referências são cada vez maiores: em torno de 1610, a feiticeira Maria Barbosa, protegida do governador do estado da Bahia, Diogo de Menezes, agia em concordância com a negra Cucana que fazia pós com raspas de certas raízes. Em 1616, brancos utilizavam os saberes de seus escravos negros para obter a cura de males diversos entre seus escravos ou mesmo em sua própria família (SOUZA, 1993, p. 54).

Quanto às práticas indígenas miscigenadas com as crenças cristãs, Souza (1993, p. 56) conta que “Antonio, por exemplo, que teve um papel fundamental na confraria dos Jaguaripe, fugira da aldeia missionária jesuíta Tinhaaré, na Capitania de Ilhéus, onde fora instruído no catolicismo” e que:

Dona Maria da Costa, dona de engenho, declara quando da investigação inquisitorial que ‘naquele tempo, quando a confraria veio ter em sua propriedade, durante mais ou menos dois meses, ela pensava que isto não podia ser coisa do demônio, mas coisa de Deus, pois que carregavam cruzeiros de que o diabo foge e que faziam reverências à cruz e utilizavam rosários e tratavam com a virgem Maria’.

Havia, portanto, no Brasil colônia dos séculos XVI a XVIII, por um lado uma maioria popular, oficialmente cristã, mas de práticas diversas e miscigenadas e, por outro lado, uma minoria constituindo o núcleo da religião oficial praticada por bons cristãos, que se confessavam e comungavam com frequência, iam à missa regularmente e viviam conforme as exigências da lei católica portuguesa. Estes últimos constituíam a norma, aquilo que chamamos acima de “boa sociedade”, contrastando com a sujeira social. A respeito da condição particular das mulheres, Del Priore (2009) descreve minuciosamente a barreira colocada pela igreja entre as mulheres que cumpriam perante a igreja seu papel de mães cristãs (“As santas mães”) e o conjunto daquelas cuja maternidade era vista como ilegítima: as depravadas, ou seja, todas as outras mulheres e sua prole. A Igreja e seus diversos tribunais contavam com o bom senso da “boa sociedade” cristã para colaborar na construção de uma sociedade onde homens e mulheres, mas principalmente estas, poderiam fundar famílias estáveis, de valores seguros, onde a educação teria um papel fundamental. O resultado é descrito por Del Priore em uma enumeração de casos de acusações e de julgamentos em torno dos maus elementos da sociedade. Acusava-se, investigava-se, interrogava-se e, na maioria das vezes, as mulheres – e os homens enquanto cúmplices – eram considerados culpados de crimes morais. O importante então era minimizar os desvios, compensando-os mediante um código de punições e perdões muitas vezes de ordem pecuniária. Ao longo desse processo, a igreja tratou de caracterizar as práticas transgressoras correntes das mulheres pertencentes às classes subalternas e de transformá-las em excesso; daí o estigma da puta reservado às mulheres que não seguiam a norma social.

No que concerne à Pomba-gira, o estudo de Marlise Meyer (1993) mostra a forma como se deu a passagem da bruxaria portuguesa para a feitiçaria brasileira, miscigenada e associada à imagem depreciativa da puta. Passagem esta marcada por uma realidade histórica, mas também pela força de um imaginário do mal inspirado pelo universo da magia nos dois continentes.

A história de Maria Padilha é emblemática dessa passagem. No Brasil, falar em Maria Padilha é falar na pomba-gira mais temida e respeitada do país. Sua história data dos romances relativos à história espanhola e do reino de Pedro I de Castela, dito Pedro, O Cruel (século XIV). Sua crueldade seria atribuída às mortes infligidas a seus irmãos, sua mãe e sua esposa sob influência de uma mulher má, a belíssima e vingativa dona Maria de Padilla. Pertencente à nobreza de Castela e dotada de poderes mágicos, teria ela sido capaz de enfeitiçar o rei a ponto de fazê-lo esquecer de seus deveres conjugais e de ludibriá-lo com sortilégios, transformando um cinto de pedras preciosas, ofertado pela rainha, dona Blanca, em horrível serpente. (*Romanceiro de Quevedo*, In: Biblioteca de Autores Espanhóis, 1945). Além das histórias do imaginário popular e literário, a *Síntesis de historia de España* (Beretta y Ballesteros, *apud* Meyer, 1993) confirma a existência de Maria de Padilla e a paixão do rei Dom Pedro.

No século XVII, o nome de Maria Padilha figura nas palavras encantatórias e de conjuro de três mulheres acusadas de feitiçaria e julgadas pelos tribunais da inquisição de Portugal. Trata-se de Luisa Maria (processo 7840, ano 1640), de Manuela de Jesus (processo 761, ano 1662) e de Maria de Seixas (processo 74, ano 1673). Todas as três invocam em seus conjuros os poderes de “Maria Padilha e toda a sua quadrilha”. Um exemplo extraído dos arquivos nacionais da Torre do Tombo de Lisboa confirma: “Dona Maria Padilha e toda a sua quadrilha, traga-me fulano pelos ares e pelos ventos. Marta, a perdida, que pelo amor de um homem foi ao inferno, rogo-lhe de conceder um pouco do seu amor a fulano, que não consiga dormir, e que não tenha repouso até que a mim se junte” (processo 7840, Luisa Maria, auto-da-fé de 1640). A amante má do rei de Castela, Maria de Padilla, tornou-se aqui objeto de conjuro do mal para fins amorosos e de “amarração”.

Souza (1986), em suas pesquisas nos arquivos de inquisição portuguesa do século XVIII a respeito das mulheres degredadas para o Brasil, se depara novamente com o nome de Maria Padilha nas palavras da feiticeira Antonia Maria, que jurava por “Barrabás, Satanás, Caifás, Maria Padilha e toda a sua quadrilha”. Antonia Maria, que fora degredada para Angola pelo tribunal da inquisição em 1713, chegou a Pernambuco em torno do ano de 1715, acompanhada de outra feiticeira, Joana de Andrade – com a qual havia aprendido tudo ainda em Beja, Portugal. Mais tarde, as duas mulheres brigaram por ciúme relacionado a prestígio profissional. Joana de Andrade acusa então Antônio de ir longe demais em suas práticas. Os relatos dos conhecimentos e das ações mágicas de Antonia incluem numerosas encantações e elementos provindos dos conhecimentos indígenas do Norte do país, tais como “as encantação da cabra preta”, praticada no estado do Pará, do Rio Grande do Norte e da Paraíba, de acordo com os estudos de Mário de Andrade (1963). Tudo indica que os ares da colônia contribuíram para acentuar a vocação demoníaca das mulheres (SOUZA, 1986).

Deduzimos que foi por intermédio das mulheres portuguesas acusadas de feitiçaria e degredadas para o Brasil que Maria Padilha fez sua entrada

no universo da magia e da feitiçaria popular no país. Por um longo processo de assimilação e aculturação, Maria Padilha torna-se Pomba-gira, entidade de Umbanda, sendo figura central no universo dos exus. Nota-se que, em muitos relatos, ela é percebida como uma mulher branca, provinda da nobreza: “Maria Padilha dizem que foi uma grande dama, da nobreza mesmo; parece que era espanhola e que tinha modos.” (MEYER, 1993, p. 113). No entanto, o universo da magia no Brasil está longe de ser branco. É até acusado de ser índio ou africano, mas a verdade é que não pertence à população alguma em particular, nem a nenhuma cor ou religião. O universo da magia no Brasil é plural e sobretudo popular. Pertence a todos e integra saberes oriundos de tradições diversas: indígenas de diversas regiões, africanos de várias nações, europeus de diversas origens, inclusive de influências mouras, que a cultura ibérica medieval absorveu por muito tempo. De acordo com Lody (1982, p. 19):

Bombo-gira é uma bacante. Poderosa e conhecedora da magia. Às vezes é espanhola, outras vezes cigana, às vezes dançarina da praça Mauá, ou mulher das zonas do baixo meretrício. E assim vão as especulações em torno da personagem. O interdito, o impossível, segundo as normas modelares da sociedade, não conhece nenhum limite, nem ético, nem moral.

Aí reside toda a questão, ligada à cisão originária na formação da população e da cultura brasileira de que falamos acima: uma parte minoritária em número, cujo poder hegemônico domina indubitavelmente os discursos oficiais com sua moral cristã, relega ao domínio da sujeira social tudo o que pode ter relação com a outra realidade, aquela do mal, dominada pelo diabo e seus agentes: índios, negros, feitiçeiros, putas, bandidos e mendigos.

As figuras inconfessas do Brasil no cinema

Para melhor se compreender as faces inconfessas do Brasil, faremos uma leitura de três filmes que tratam de maneira mais ou menos direta as figuras de Exu e Pomba-Gira de que tratamos acima, seu papel na sociedade e o lugar que ocupam na esfera da sujeira social. Mostraremos como essas figuras de abjeção se reconstituem na tela, chamando atenção da sociedade que as rejeitou. Reconstituição feita de maneira artística e ficcional, mas também realista e crítica. Se não constituem heróis no sentido estrito, as figuras de abjeção são, todavia, protagonistas de narrativas que fazem pensar.

***Cidade de Deus*: de Dadinho a Zé Pequeno**

A dualidade “corrupção/renascimento” é o objeto do filme *Cidade de Deus*, que conta a trajetória de três amigos de um mesmo bairro periférico da cidade do Rio de Janeiro. O primeiro, Dadinho, decidido

a fazer valer o seu espírito de vingança e crueldade, é rebatizado por um médium caracterizado como um Exu (guias, charuto, roupa preta e vermelha, instrumentos rituais fálicos, voz, vocabulário), que lhe promete sua proteção e lhe dá seu novo nome: “Zé Pequeno”, o que lhe garantirá glória e poder. Assim, Zé Pequeno torna-se o maior e mais cruel traficante do Rio de Janeiro, mas também protetor dos habitantes do bairro. Será capaz de matar as crianças inoportunas, de liquidar seus próprios comparsas e de toda a sorte de crueldades para garantir seu poder, ao mesmo tempo em que assegura a proteção daqueles que o respeitam.

O segundo, Bené, é o melhor amigo de Zé Pequeno, o único em quem confia, que exerce papel de pacificador entre os habitantes do bairro e a zona rica da cidade. Bené tenta integrar funkeiros, sambistas, crentes, amantes da *black music*, os cocotas (burgueses) e o próprio Zé Pequeno. Bené oferece uma festa no morro no dia em que trocará o crime pelo amor de uma mulher. O sonho de redenção e de vida regenerada ao lado de seu amor vem acompanhado da tragédia. Bené é assassinado ao defender Zé Pequeno em uma discussão. O renascimento de Bené não acontece. Ou, se ocorre, é pelo sacrifício deste.

Um dos personagens mais explorados do filme é Buscapé, que preferia a praia, a maconha e sua máquina fotográfica ao mundo do crime. Não que fosse incorruptível, seu problema era que não tinha vocação para a “banditagem”. Foi demitido de supermercado por ser pobre, morador da Cidade de Deus. Sua sujeira social deve-se a um fator geográfico, o de morar na periferia. Tentou vários caminhos para não entrar no crime. Um desses caminhos é o de fotógrafo de jornal. Por morar na Cidade de Deus, tem a oportunidade de registrar uma foto, pela casualidade de estar no lugar certo na hora certa. Sua fama no fotojornalismo cresce e faz ele “se dar bem” com uma garota no final do filme. Buscapé aparece recompensado pelo fato de não apostar numa vida de corrupção e crime. Buscapé é o único dos três a ter sua atitude recompensada. Zé Pequeno, o protegido de Exu, acabou morrendo como um bandido, Bené morreu como mártir. Quanto à Cidade de Deus, passou às mãos de um novo traficante.

Madame Satã: de João Francisco a Madame Satã

Observaremos agora o filme *Madame Satã* a partir da dupla “abjeção/pureza”. O filme conta a história de João Francisco dos Santos Sant’Anna (1900-1976), conhecido a partir de 1942 como Madame Satã, depois de desfilarem no bloco de rua Caçador de Veados, no carnaval do Rio, com fantasia inspirada em filme homônimo de Cecil B. DeMille. Negro, homossexual, transformista, Madame Satã é visto como personagem emblemático da vida noturna e marginal carioca na primeira metade do século XX, por reunir em sua imagem o puro e o impuro, o forte e o fraco, o masculino e o feminino, passivo e ativo da vida social brasileira. Santos fora criado numa família de 17 irmãos. Diz-se que ainda menino chegou a ser trocado por um cavalo. Viveu em Recife e posteriormente mudou-se para o Rio. Analfabeto, começou a entregar marmitas. Fez pequenos

serviços de cozinheiro. Dotado de uma índole irônica e extrovertida, encantou-se pelo carnaval carioca. Frequentador assíduo do bairro da Lapa, onde também morava – conhecido reduto carioca da malandragem e boemia da década de 1930. Na Lapa, Santos também trabalhou como segurança de casas noturnas. Ficou conhecido por cuidar das prostitutas para que não fossem vítimas de estupros e agressões. Era exímio capoeirista, lutou diversas vezes contra mais de um policial, geralmente em resposta a insultos que tivessem como alvo mendigos, prostitutas, travestis e negros. Faleceu logo após sua última saída da prisão, em abril de 1976. As figuras da abjeção marcam as imagens de Santos.

O filme mostra várias cenas em que Madame Satã cuida de um bebê, a filha de sua amiga prostituída. Em outra cena, Madame Satã chora a dor de amor. Logo mais chorará a morte do homem que amou. O filme mostra também claramente o pertencimento de Madame Satã à religião popular dos orixás que a boa sociedade brasileira não aceita: na entrada da sua casa, um altar com velas vermelhas e uma estátua de santo. Em seu pescoço, uma guia vermelha de lansã e, nos dedos, um anel com búzio. O vermelho da vela e da guia carregam a significação do santo de que Madame Satã é filho. Ele afirma claramente: “Sou filho de Santa Bárbara e São Jorge”, e acrescenta em tom de deboche: “E devoto de Josephine Backer”, famosa dançarina do Moulin Rouge, que ele admirava e que o inspirava em seus números de transformismo. O personagem coloca num mesmo plano a santa e a cantora de cabaré, reiterando a ideia de duplo pertencimento, puro e impuro, das figuras abjetas da vida social brasileira. Duplo pertencimento que se verifica no nome que João Francisco Santos assume publicamente: “Madame Satã” evoca o prestígio das cortesãs francesas e o personagem diabólico de Satã, elemento provocador, polêmico e caótico ao qual Exu é associado.

Podemos dizer que o personagem de Madame Satã é a própria ambivalência. Encarna, ao mesmo tempo, Exu e Pomba-gira em um corpo masculino. Morto em 1976 por maus tratos recebidos em sua última prisão, Madame Satã permanece no imaginário coletivo e popular como figura emblemática dessa ambivalência transformista, caótica, inclassificável, encarnada na pele de um homem negro, pobre, analfabeto e homossexual. Sem dúvida, uma figura de abjeção cujas imagens recorrentes emocionam ao mesmo tempo em que causam um profundo mal-estar.

Cafundó: de João de Camargo a Nhô João

Em *Cafundó*, vemos bem retratada a relação “obstáculo/santidade”. No filme, manifesta-se com toda sua força a figura de João de Camargo (1858-1942), ex-escravo, médium, considerado santo popular, milagreiro e preto-velho. Os pretos-velhos assumem, na Umbanda, a imagem de escravos, e se apresentam como purificados pela dor da existência que tiveram.

João de Camargo viveu em Sorocaba, no Estado de São Paulo, onde construiu a igreja do Bom Jesus do Bonfim das Águas Vermelhas. Nascido

escravo, foi batizado com o sobrenome de seu antigo dono. Após a abolição da escravidão, mudou-se para Sorocaba, onde trabalhou como cozinheiro, militar, trabalhador de lavoura e de olarias. Saiu da cidade por duas vezes e, numa dessas vezes, conheceu Rosário do Espírito Santo, que veio a ser sua esposa. Ambos viveram juntos por apenas cinco anos, logo se separando. Durante a vida, Nhõ João, como viria a ser conhecido mais tarde, teve problemas com o alcoolismo, que o impediria de assumir plenamente sua missão espiritual. Em 1906, teria tido uma visão que o curou do vício da bebida, fazendo-o dedicar-se completamente ao projeto de fundar sua igreja. Antes mesmo de completar trinta anos, já praticava curas, o que gerou um processo por curandeirismo em 1913. Para se proteger, registrou sua igreja como Associação Espírita e Beneficente Capela do Senhor do Bonfim, reconhecida como pessoa jurídica em fevereiro de 1921.

Paulo Betti mostra, em seu filme, a figura da esposa de João de Camargo, Rosário do Espírito Santo, no papel de Pomba-gira, como instigadora da sua fé e da sua missão. Através dos “obstáculos” que enfrenta, ou seja, os desafios do coração e as dores de amor por causa de Rosário, a perseguição política e espiritual que sofria em Sorocaba, assim como a superação dos problemas pessoais, se manifesta toda a sabedoria do homem que aceitou o sofrimento. Aqui, a figura de abjeção é santificada.

Modos de circulação do mal e das figuras de abjeção

Mostraremos aqui os trajetos efetuados pelas figuras do mal no imaginário da cultura brasileira, imaginário hoje alimentado pelas imagens cinematográficas e as narrativas que veiculam, reflexos indubitáveis daquilo que a sociedade brasileira busca negar. Como anunciamos na introdução, tudo o que se rejeita, os dejetos e a sujeira dos quais queremos nos livrar voltam cedo ou tarde, após longo percurso de reciclagem. Veremos abaixo como esse trajeto se efetua na obscuridade. Por enquanto, consideramos a tríade “corrupção/renascimento”, “abjeção/pureza” e “obstáculo/santidade” como conjunto de ambivalências compreendidas não como oposições, mas como percursos de transformação que podem nos auxiliar na interpretação dos filmes propostos.

Uma demonstração evidente dessa circulação aparece na análise dos percursos dos personagens centrais dos três filmes estudados, simbolizados pela mudança de nome: Dadinho torna-se Zé Pequeno, João Francisco torna-se Madame Satã e João de Camargo torna-se Nhõ João. O batismo marca aqui, simbolicamente, o efeito de uma transformação social. Dadinho, menino embrutecido pela sua condição social de negro, feio, morador de um bairro periférico, cuja vida é marcada pela violência cotidiana, transforma-se em um perigoso bandido. João Francisco dos Santos, pobre, analfabeto, negro e homossexual, torna-se a bela e sedutora Madame Satã; por fim, João de Camargo, ex-escravo, pobre e rejeitado pelo sistema econômico e social do país, traído por sua mulher, torna-se o preto-velho Nhõ João.

Os nomes mudam, os personagens se transformam, mas os elementos culturais persistem. No plano da cultura e das práticas sociais, identificamos, nos filmes estudados, cinco traços associados às figuras de abjeção, marcos da perenidade de uma cultura mesmo quando esta é marcada pela exclusão e denegação:

a) a presença de Exu e Pomba-gira: aquele que rebatiza Zé Pequeno, em *Cidade de Deus*, prometendo-lhe poder e glória; aquela que reconhecemos em *Madame Satã* quando se traveste de mulher e canta no cabaré; aquela que encontramos na personagem Rosário do Espírito Santo, do filme *Cafundó*.

b) a presença dos deuses africanos sincretizados: Exu, em *Cidade de Deus*; Iansã e Ogum (Santa Bárbara e São Jorge, em *Madame Satã*), Oxalá ou o Senhor do Bomfim, em *Cafundó*; mas também, em *Cafundó*, Xangô, divindade de justiça ou São Jerônimo, Oxum, deusa do amor ou Nossa Senhora da Conceição.

c) as práticas mágicas, os milagres e toda sorte de superstições: utilização de guias e talismãs tanto por Zé Pequeno como por Madame Satã, utilização de óleos e essências milagrosas; realização de oferendas por Nhô João; vozes e visões espirituais em *Cafundó*; altar com vela e imagens em *Madame Satã*.

d) os prazeres das drogas, do álcool e do sexo: a droga que domina todos os personagens e motiva toda a narrativa, em *Cidade de Deus*; o alcoolismo de João de Camargo, em *Cafundó*; o comércio do sexo e a prostituição, em *Madame Satã*; a sedução e o sexo de João de Camargo com Rosário.

e) a alegria, o riso e a festa: em *Cidade de Deus*, é pela música e pela dança que a alegria dos moradores do bairro se expressa na festa organizada por Bené; é no espetáculo de música e dança no bar de um amigo que Madame Satã transmite sua alegria a todos os frequentadores do bar, inclusive ao proprietário; e é numa festa de cidade do interior que João de Camargo encontra a Pomba-gira. Nos três casos, a festa conduz à perdição: Bené é assassinado na noite de sua festa de despedida; a noite de Madame Satã termina com uma cena de violência que fará dele um criminoso; e o encontro de João de Camargo com a Pomba-gira na festa está na origem de sua perdição no alcoolismo durante um longo período de sua vida.

Vimos que “É ao aceitar o mal em suas diversas modulações que podemos reencontrar uma certa alegria de viver”, como diz Maffesoli (2004, p. 20). E retomamos aqui o tema do riso. Desse riso que permite assumir o mal como uma das constantes da vida dos homens. Fracos e corruptíveis, é bem verdade que os homens correm o risco de decair no mais profundo de suas trevas, como Zé Pequeno e, de certa forma, João de Camargo no seu período de alcoolismo. Mas a alegria também pode ser um caminho de felicidade: rir, cantar e dançar, para não cair nas sombras, como Madame Satã.

É precisamente quando um dos personagens acusa Madame Satã de todos os males da sociedade, depois de seu espetáculo, que a alegria se transforma em horror, e que Madame Satã se enche de ódio e de sentimento de vingança, e se condena a ser um criminoso, assassino, prisioneiro de sua condição social. Ele mata seu agressor, aquele que, com o pretexto de uma “boa moral”, o impede de rir, de cantar e de dançar, de ser a mulher de seus sonhos.

Conclusão

Percebemos que, se ao final de um percurso e modo de circulação todas essas práticas persistem, se esses personagens permanecem, se tudo aquilo que desde a colonização, e ainda hoje, uma parte da sociedade brasileira rejeita e renega ainda está ali, vivo e prenante, é porque existe uma força a mais; uma força mais eficaz que todas as boas palavras da dita boa moral, que age e permite a perenidade da cultura dos rejeitados e dos excluídos sociais. Essa força parece ser a força de tudo aquilo que vive e sobrevive na clandestinidade. Um tipo de força de rato, subterrânea e escondida, que encontra sua renovação no fato mesmo de se constituir nos domínios da obscuridade. A força vital da exclusão e do oculto.

Do ponto de vista dos dominantes, as figuras de abjeção, mesmo quando persistem e voltam, não podem ser aceitas, e é por essa razão que Reginaldo Prandi (1996, p. 139) as chama de “faces inconfessas do Brasil”. Agora, se partirmos do ponto de vista dos seres abjetos, daqueles que resistem, que se transformam e assumem sua condição de “agentes do mal” para reconfigurar sua própria força vital, poderemos, em vez de falar de faces inconfessas, falar de faces ocultas, que não podem sobreviver senão nos territórios da obscuridade. Na obscuridade das periferias afastadas, dos becos sombrios, das ladeiras, das zonas do baixo meretrício e nos terreiros de periferia. Todos esses lugares que a boa sociedade não frequenta.

Essa resistência no universo oculto se dá pelo riso, pelo deboche, pela autocrítica, mas também pela festa, pela música e pela alegria de viver. Nos três filmes estudados, o personagem de Madame Satã é o melhor exemplo dessa aceitação e dessa reconfiguração de um discurso autocrítico: eu sou o mal, sou negro, transformista, homossexual, pobre, mas eu rio, danço e canto, e me chamo Madame Satã. O personagem de Nhô João, por sua vez, afirma sua resistência ao adotar uma atitude pacífica e ao aceitar proteger por trás das aparências da religião católica e do espiritismo sua verdadeira fé. É o que se chama no Brasil de “sincretismo religioso”. Fortemente criticado pelas reivindicações do movimento negro que apela a assumir as práticas religiosas de origem africana, o sincretismo é percebido por outros como uma reconfiguração brasileira de práticas e crenças vindas de outro lugar. Primeiro argumento: se os deuses africanos persistem hoje no Brasil enquanto desaparecem quase que totalmente na África, é graças às adaptações que foram feitas inclusive

ao sincretismo. Segundo argumento: os escravos africanos são de origens diversas na África e sua cultura não era homogênea; transformações, hibridações e numerosas adaptações deram lugar ao que nomeamos hoje de cultura afro-brasileira, que inclui práticas religiosas diversificadas. Terceiro argumento: o sincretismo permite compreender que as práticas religiosas são adaptáveis e que a fé se sobrepõe aos dogmas. Nhô João compreendeu que uma igreja consagrada a Bom Jesus do Bomfim seria uma via de acesso e aceitação das suas práticas. Mas qual era de fato a origem de seus poderes mágicos? Africana (os deuses de suas visões)? Indígenas (os olhos e as essências à base de ervas que eles usava)? Espírita (a visão da criança morta lhe indicando o lugar em que a igreja deveria ser construída)? Católica (o senhor do Bomfim que ele escuta através da sua estola)? Como vimos acima, o universo da religião popular e da magia no Brasil não pertence a nenhuma população em particular, a nenhuma cor ou religião. Ele é plural e, sobretudo, popular. E é a força de resistência do povo, da grande massa dos humilhados, dos rejeitados e daqueles que constituem a “sujeira social” do país que dá dinamismo a essa cultura impregnada de misticismo, de pensamento mágico, nutrida ao húmus daquilo que se oculta e não conhece nenhum limite, nem ético nem moral; o húmus da fantasia humana, para além do bem e do mal.

Referências

BIBLIOTECA DE AUTORES ESPAÑOLES: desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Madrid: Ediciones Atlas, 1945.

BRZOZOWSKI, Jerzy. *Rêve exotique: Images du Brésil dans la littérature française: 1822-1888*. Kraków: Abrys, 2001.

DEL PRIORE, M. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. São Paulo: Unesp, 2009.

KRISTEVA, J. *Pouvoir de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.

LODY, R. *7 temas da mítica afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Altiya, 1982.

MAFFESOLI, M. *La part du diable: précis de subversion post-moderne*. Paris: Flammarion, 2004.

MEYER, M. *Maria Padilha e toda a sua quadrilha: de amante de um rei de Castela a pombagira de Umbanda*. São Paulo: Duas cidades, 1993.

MORIN, E. *L'esprit du temps: culture de masse au XX siècle*. 1. Neurose. Paris: Grasset, 1962.

MORIN, E.; HEINRBERG, I. *O método I. A natureza da natureza*. Tomo 1. Porto Alegre: Sulina, 2002.

PRANDI, R. *Herdeiras do Axé*. São Paulo: Hucitec, 1996.

SLOTEDIJK, P. *Bubbles: Spheres Volume I: Microspherology*. Cambridge: MIT Press, 2011.

SOUZA, L. M. *O diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

_____. *Inferno atlântico: demonologia e colonização no Brasil dos séculos XVI a XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

O diabo e a indústria cultural: as diversas faces da personificação do mal nas telas de cinema¹

Marcos Renato Holtz de Almeida²

The twentieth century was entirely mine. I'm peaking.
(John Milton em *O Advogado do Diabo*)

Com o surgimento e ulterior desenvolvimento das sociedades de consumo do século XX, aliado à crescente presença da indústria cultural no campo das produções culturais, os antigos mitos, lendas, histórias populares, entre outras manifestações culturais, tornaram-se elementos passíveis de serem apropriados e transformados em mercadorias cuja finalidade não era a de manter vivas as antigas lendas e saberes, e sim de torná-las aptas a serem consumidas em larga escala, porém, desprovidas de seu significado original e reduzidas a produtos fragmentados, tanto na origem quanto à finalidade.

O mito do Diabo cristão passou por esse processo. Durante o devir histórico ele experimentou sua sistematização e unificação conceitual por meio dos teólogos dos séculos XII-XIII adquirindo, assim, suas características que o marcaram em toda a época moderna. Atingiu seu auge na sociedade europeia nos séculos XIV-XVI por meio dos artistas renascentistas e dos demonólogos cristãos.

Como consequência, as trevas em que habitava Lúcifer foram confrontadas pelo fulgurante uso da razão. O mito do Diabo tornou-se enfraquecido pelos filósofos e cientistas da época do Esclarecimento nos séculos XVII-XVIII, porém, teve seus principais motivos resgatados pelos poetas e escritores românticos dos séculos XVIII-XIX e, por último, foi apropriado, distorcido e fragmentado pelas engrenagens da indústria cultural no século XX.

1 Artigo publicado originalmente em setembro de 2010, na revista *Nures*, do Núcleo de Estudos Religião e Sociedade da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

2 Doutor em Sociologia pela Unesp de Araraquara e Professor Adjunto da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

A partir da mudança da mentalidade e das produções artísticas durante o período citado, o mito do Diabo mostrou características de descontinuidade em sua conceitualização, compreensão e representação, reflexo da visão que a desenvolvimento da sociedade europeia e ocidental secularizada e modernizada fazia dele.

Se, em dados momentos, o Diabo é figura terrível e temida nos afrescos das igrejas medievais e nos refinados traços dos pintores renascentistas, em outros momentos ele é submetido a ironias e aproximado à mentalidade dos burgueses na era romântica. Torna-se reflexo de uma sociedade contrária às ideologias da Idade Média e do Antigo Regime.

Por conseguinte, no século XX o Diabo é revisitado. Torna-se lugar comum encontrá-lo nas telas dos cinemas, nos jogos de videogame, na publicidade, nas letras das músicas de *heavy metal*, na internet e nas histórias em quadrinhos, enfim, em todos os nichos nos quais a indústria do entretenimento pode se apropriar e difundir sua nova roupagem.

A partir dos anos 1950, mas mais contundente nos anos 1960, o avanço do processo de secularização nas sociedades ocidentais acarretou o desaparecimento ideológico da figura satânica e possibilitou sua banalização enquanto a transformava em mercadoria descartável para as sociedades de consumo.

As artes são um possível medidor que evidenciam a transformação que o mito do Diabo lidou com o devir histórico e suas conseqüentes metamorfoses sofridas no campo das ideologias sagradas e profanas. Tendo, provavelmente, a indústria cultural desferido o golpe final que tornou o mito do Diabo um mito destinado a ser objeto de consumo, um mito a serviço do entretenimento nas sociedades modernas.

Desse modo, a figura emblemática presente no imaginário popular europeu devido à ascensão do cristianismo à religião dominante, o Diabo – personificação do Mal – recebeu diversas definições que o moldaram através dos séculos. Ludibriável, temido e apreciado, ele assumiu, conforme o veio cultural de cada época, seus adjetivos e contornos, porém, sempre esteve presente no seio da sociedade ocidental, contribuindo para o avanço do ocidente, se adaptando a suas transformações e dialogando com a mentalidade cultural de cada época.

Figura pouco discutida na Idade Média, limitada a discussão teológica a alguns concílios, aos monastérios e à elite laica cristã, não havia um consenso sobre quem ou o que era o Diabo.

Satanás tinha assim saído dos quatro primeiros séculos do cristianismo com um singular estatuto: ele existia efetivamente, mas não se sabia verdadeiramente quem ele era nem por que é que tinha nascido. Em termos filosóficos,

poder-se-ia assim concluir que a sua existência tinha precedido a sua essência. Muitas autoridades tinham cada uma a sua ideia acerca disso, mas ele não existia de comum acordo; em suma, não havia teoria do Diabo. (MESSADIÉ, 2001, p. 345).

Valendo-se da indefinição da Igreja acerca da origem do Diabo, grande parte do imaginário popular existente enquadrava-o como ser inferior ao homem e objeto de escárnio e zombaria, podendo ser facilmente vencido. O imaginário relativo ao Diabo durante a baixa Idade Média enriqueceu-se através das lendas transmitidas oralmente ou de forma escrita, mas especialmente pelas peças teatrais de apelo popular. Tais encenações permitiram um vasto conteúdo a ser desenvolvido mais amiúde por outros artistas, os quais, ao entrarem em contato com a estética teatral, contribuíram para a evolução da representação do Diabo na arte.

A ligação mais íntima entre o Diabo da arte e o Diabo da literatura é o demônio do teatro. A elaborada literatura de visão sobre o inferno influenciou as artes de representação tanto quanto Dante, e algumas pinturas são virtualmente ilustrações de tais visões. Arte e teatro influenciam-se pelo menos no fim do século XII, quando o teatro vernáculo começou a ser popular. A representação do Diabo no teatro foi derivada de impressões visuais e literárias, e em troca artistas que tinham visto produções de teatro modificaram a própria visão deles. O pequeno e preto diabinho que não pôde ser representado facilmente no teatro declinou no final da Idade Média. O desejo de impressionar as audiências com fantasias grotescas pode ter encorajado o desenvolvimento do grotesco na arte, fantasias de animais com chifres, rabos, presa, casco rachado e asas; fantasias de monstro, meio-animal e meio-humano; e fantasias com faces nas nádegas, barriga ou joelhos. Máscaras, luvas com garras e dispositivos para projetar fumaça pela face do demônio também eram usados. (RUSSELL, 2003, p. 245-6).

No entanto, a discussão sobre o Diabo e seu papel mudou nos séculos seguintes. No crepúsculo da Idade Média, tornou-se forte objeto de acirrados debates teológicos a partir do século XII-XIII, quando a unificação das ideias sobre as capacidades e características do Diabo e de seus auxiliares, os demônios, revelou-se necessária à Igreja. Dava-se, desse modo, o desenvolvimento de uma obsessão diabólica com o objetivo de identificar os inimigos da Igreja.

Pode-se datar do fim do século XII, o momento em que, devido sobretudo à acentuação das ameaças heréticas, se passa de um estado de relativo equilíbrio na matéria a uma acentuada preocupação pela ação diabólica. A amplitude

das ameaças com que se acha confrontada a Igreja, com os Bogomilos, os Valdenses e os Cátaros, sem esquecer a pressão turca e a presença dos judeus, explica em parte a atenção obsessiva que é dada ao Diabo. Como muito bem viu Jean Delumeau, instala-se na cristandade um medo difuso que ajuda a criar a ideia de que está em curso um ataque concertado contra o cristianismo, um ataque conduzido por uma potência sobrenatural, pelo inimigo, o Diabo. (MINOIS, 2003, p. 68).

A obsessão diabólica e o aumento da presença de Satã na Europa

Entre os séculos XI e XIII, aumentou na Europa a preocupação com a ação diabólica devido à crescente ameaça das seitas heréticas, principalmente os Bogomilos, os Valdenses e os Cátaros, além do aumento da pressão turca (os temidos muçulmanos) e da presença dos judeus. Instaurava-se assim um grande medo, época bem analisada por Delumeau em seu livro *História do medo no ocidente*.

O objetivo dessas seitas era possuir um corpo próprio de doutrinas não alinhadas com a Igreja Católica. Isso se revelava uma ameaça à unidade da Igreja Católica e à própria cristandade. Desse modo, segundo a Igreja, era Satã quem estaria por trás de tal plano. Iniciava-se, portanto, uma era de obsessão diabólica, os inimigos da Igreja eram todos aliados do Diabo.

A obsessão diabólica crescia também na medida em que os sermões dos pregadores enfocavam a proximidade do Juízo Final e a realidade do inferno. Aos homens devia-se temer e evitar o pecado, pois Satã e os demônios estavam à espreita desde o berço ao túmulo para persegui-los e torturá-los no inferno.

Concertando um contra-ataque à ameaça diabólica, a Igreja Católica convocou o Concílio de Verona, em 1183, e, em 1215, o IV Concílio de Latrão. O objetivo desses concílios, entre outros, era estabelecer métodos para reagir às ameaças ao corpo da igreja. Estabeleceu-se assim com o Concílio de Verona a criação da Inquisição. Já o IV Concílio de Latrão possibilitava a perseguição e punição dos hereges porque eles estavam em conluio com o *Pai da mentira*.

Desse modo, a Igreja legitimava e oficializava suas ações contra os hereges. As primeiras centelhas das fogueiras começaram a crepitar no velho continente. A caça às bruxas e aos hereges havia começado. Porém, foi somente no século XIV que a perseguição às bruxas e aos hereges ganhou maiores proporções, tendo atingido o ápice nos séculos seguintes.

Durante os séculos XII-XVII, a obsessão diabólica contribuiu, sobretudo, para o florescimento na Europa de uma destacável produção artística que visava representar a figura de Satã e, desse modo, refletir a mentalidade e

o imaginário social existente. Satanás deixava de ser uma figura espiritual e passava a ter um aspecto físico nas esculturas e nos afrescos das igrejas e catedrais, e, por consequência, no mundo.

Todavia, até meados do século XI, as descrições sobre o Diabo pertenciam mais aos monges e ao seu mundo monástico. Detalhadas características do Diabo sobre essa época são encontradas na *Legenda Áurea* (VARAZZE, 2003), livro dedicado à vida dos santos. A imaginação alegórica permitiu aos artistas encontrarem soluções para os problemas primordiais que regulavam a tensão entre a vida e a morte. Desse modo, a arte tornou-se o principal veículo destinado a representar o símbolo mítico do Diabo. Contudo, o mundo do século XI ainda era demasiado encantado pelos resquícios das religiões pagãs para permitir ao Diabo que ele ocupasse totalmente o imaginário coletivo instigando o medo, a ansiedade e o terror. Porém, ao deixar o ambiente monástico e ganhar as regiões mais povoadas, a figura do Diabo passou a ser fazer parte do cotidiano das pessoas.

Dessa maneira, as representações da figura do Maldito nas artes somente vieram a ganhar destaque a partir do século XII. Antes desse período (séculos VI ao XI), elas raramente eram encontradas nas igrejas ou nas pinturas. Luther Link (1998) sustenta a tese de que esse vazio sobre a representação do Diabo na Alta Idade Média se deve à falta de uma tradição literária e pictórica que o descrevesse.

Para dar um rosto ao Diabo, os artistas tiveram que buscar em outras fontes maneiras de representá-lo. Muitos dos atributos físicos de Satã que atualmente conhecemos resultam do sincretismo religioso e da assimilação da iconografia de divindades de outras culturas orientais e ocidentais, cuja diabolização foi empreendida pela Igreja Católica com o objetivo de deslegitimar os antigos deuses pagãos e rebaixá-los a demônios. Desse modo, a igreja (re)afirmava o monoteísmo da divindade cristã.

No século XI o Satanás é normalmente humano ou humanoide; a partir do século XI é mais provável que ele seja animal ou um monstro humano-animal; a partir do século XIV ele fica crescentemente grotesco. O Diabo monstruoso, com chifres nos joelhos, na batata da perna ou nos tornozelos e com faces no tórax, na barriga ou nas nádegas, reflete a monstruosidade moral interna de Lúcifer. O duende pequeno e preto comum no começo da Idade Média persiste, mas gradualmente dá lugar ao Diabo grotesco. São normalmente pretos ou escuros, mas o oposto também é comum: ele é lívido ou pálido, uma cor associado com morte, hereges, cismáticos e magos. Ele está normalmente nu ou usa só uma tanga, a nudez simbolizando sexualidade, selvageria e animalidade. Frequentemente, o corpo é também musculoso, muito magro, mas raramente gordo, antes do século XII ele é apresentado ocasionalmente bonito ou agradável. Ele muito

raramente é feminino, mas pode se disfarçar em qualquer forma que queira. Como animal é mais um dragão ou uma serpente. A serpente com uma face humana aparece na arte de muitas culturas; tal representação parece ter ficado comum no Cristianismo do século XIII. A cabeça humana da serpente está relacionada mais convincentemente a Adão e Eva; a tradição artística pode ter utilizado o teatro, onde a serpente teve o poder de falar. Também simbolizou a cumplicidade no pecado entre o humano e o Diabo. Além disso, a tradição misógina enfatizou a culpa de Eva mais que do marido dela, assim a serpente se parecia mais frequentemente com Eva que com Adão. A sua característica animal mais comum depois do século XI eram os chifres que ainda tinham a conotação antiga de poder. A segunda característica animal mais comum era um rabo; a terceira eram as asas, divididas quase igualmente entre asas emplumadas apropriadas para um anjo e as asas sinistras de um morcego mais ajustadas para as cavernas do inferno. O cabelo do Diabo é penteado frequentemente para cima formas pontiagudas, para representar as chamas do inferno ou para recorrer à prática dos bárbaros que penteavam o cabelo em forma de lança para intimidar os inimigos. (RUSSELL, 2003, p. 203-4).

As principais características iconográficas do Diabo que se fixaram na imaginação popular são a de um Diabo carregando um tridente, com chifres na testa, pele avermelhada, cascos fendidos, rabo e barbicha de bode, meio-humano e meio-besta. Pois bem, esses elementos foram emprestados pelos artistas de outras figuras míticas. Por exemplo, o tridente é um instrumento de pesca, é uma reminiscência ao senhor dos mares – o deus grego Poseidon –, já os chifres simbolizam o poder e a fertilidade que antigas divindades pagãs utilizavam como, por exemplo, o deus celta Cernunos, o vermelho da pele está ligado ao símbolo da luxúria, mas também com a cor do fogo infernal e do sangue, a presença de cascos fendidos e de outras características caprinas é derivada do deus arcádico/grego Pã, figura mitológica ligada à fertilidade. Por outro lado, também são comuns na representação de Satã as asas de morcego, o corpo hirsuto, feições bestiais, aspectos simiescos, cor negra, ou até mesmo o rosto angelical de Lúcifer – o mais belo dos anjos de Deus.

Portanto, essas conhecidas características do Diabo estão relacionadas a um processo de diabolização das antigas divindades perpetrado pela igreja desde o início do cristianismo como religião dominante. Segundo as narrativas bíblicas, o Príncipe das Trevas não foi imaginado pictoricamente assim. Nela, Satanás se assemelhava à serpente do Gênesis ou ao dragão do Apocalipse, mas também era identificado com o anjo decaído Lúcifer. Desse modo, o que levou os artistas a representarem Satã como um ser proteiforme foi tanto a orientação da Igreja – que enfatizava que a fealdade espiritual de Satã deveria ser representada pela correspondente

aparência física monstruosa – bem como pela existência de um imaginário popular composto com os traços das antigas tradições locais.

A Europa nos séculos finais da Idade Média assistiu aturdida ao engrandecimento da figura do Diabo. Testemunhou a evolução de uma concepção religiosa que transformou a sociedade e o imaginário europeu. O inexpressivo Diabo do primeiro milênio foi convertido em um apavorante e poderoso monstro que se contrapunha aos desígnios de Deus.

O papel da arte na obsessão diabólica

A partir do século XII e seguintes, devido às transformações produzidas pela sociedade europeia no campo da política e da economia, as quais confluíram para uma significativa evolução das instituições laicas e civis, e devido também à necessidade europeia de empreender uma maior coerência religiosa, e refletindo os problemas sociais da época, o Diabo passou a assumir um papel importante na formação do imaginário ocidental mediante as imagens criadas sobre o Juízo Final e o Inferno.

Concomitantemente, a arte cristã foi um dos principais instrumentos de repressão política desenvolvida pela classe dirigente, isto é, a Igreja e os representantes do Estado – os governantes. Ambos exerciam influência sobre as mentalidades e se utilizavam tanto do poder espiritual como do temporal para comunicar o poder do Diabo – “príncipe deste mundo” – ao povo no final da Idade Média. Como a ideia do Diabo provinha da Igreja, era ela que definia as diretrizes de como ele deveria ser representado nas artes.

A arte foi a ferramenta escolhida tanto por sua capacidade de inserir-se no imaginário por meio de imagens, as quais denotam identidade ao observador, como pela falta de uma população letrada que pudesse ler e compreender as escrituras sagradas. Desse modo, nos séculos finais da Idade Média e, com grande potencial, na Renascença, a arte tornou-se o meio de expressão, divulgação e difusão dos poderes nefastos do Maligno, contribuindo para moldar o imaginário popular sobre os terríveis perigos de uma vida que fosse contrária aos ensinamentos da Igreja e de seu código moral e, desse modo, do contexto cultural da época, além de ser uma ferramenta útil de coerção individual e social.

O poder real teve então necessidade do Diabo para aterrorizar os seus inimigos e justificar suas cobranças, e o Papa ofereceu-lhe então suas bulas para o satisfazer. A nível elevado onde se tomam as decisões, o Diabo é uma ficção de propaganda que não serve senão para justificar os desígnios tenebrosos ou francamente crápulas dos príncipes. Se alguma vez reis ou papa tivessem acreditado verdadeiramente no Diabo, ele teria, para começar, ficado assustado pela sua própria infâmia. O Diabo era um

espantalho para uso da plebe e, paradoxo amargo, a ficção deste Príncipe do Mundo servia, com efeito, para conquistar o mundo. Como na Mesopotâmia e no Irã, a religião era um instrumento do poder político. O Papado, há que recordá-lo, era então também um poder temporal.

Ora, este poder é exercido tanto mais facilmente quando o povo é mantido num estado de ignorância, logo, de superstição e de irracionalidade. (MESSADIÉ, 2001, p. 351).

No entanto, durante os primeiros séculos da Idade Média, a produção de bens simbólicos sobre o Diabo não foi muito grande e não teve a mesma importância que a época empreendida pelos séculos XIII-XVI.

A função e o papel do Diabo na arte, bem como os nomes do Diabo, provêm da teologia do século V. Seu rosto e forma originaram-se de fontes helenísticas (inclusive os deuses osírianos adotados e Bes) e do drama litúrgico. Em um certo sentido, o que vem a seguir é como o Diabo fez sua aparição. As primeiras pinturas cristãs encontram-se nas catacumbas de Roma, mas nelas não há Diabo. Os estudiosos desdobram-se em esforços para descobrir por que inexistem representações do Diabo anteriores ao século VI. (...) A razão disso, a meu ver, é dupla: confusão acerca do Diabo e um vazio, a falta de algum modelo pictórico passível de ser usado durante o período em que formas de arte e motivos especificadamente cristãos emergiram e se distinguiram das influências clássicas (LINK, 1998, p. 85-6).

A unificação da concepção teológica sobre as características do Diabo só veio a ocorrer, como já foi citado, no século XIII. O Diabo ainda não tinha alcançado seu domínio hegemônico sobre o imaginário popular, porque

[...] até o século XII o mundo era demasiado encantado para permitir a Lúcifer ocupar todo espaço do medo, do temor ou da angústia. O pobre diabo tinha concorrentes demais para reinar absoluto, ainda mais porque o teatro do século XII fazia dele uma imagem de paródia ou francamente cômica, retomando o veio popular referente ao Mal ludibriado. (MUCHEMBLED, 2001, p. 31).

Mediante o desenvolvimento de uma pedagogia do medo, isto é, de uma orientação dos dirigentes da Igreja aos sacerdotes para endurecerem o discurso e o controle moral, e aos artistas para que estes criassem obras de arte que pudessem exprimir o incrível poder do Maligno e o lamentável destino das almas que no Inferno chegassem, a Igreja se fortalecia. A

pedagogia do medo se referiu à valoração e ao recorrente uso que se deu às representações da figura do Diabo através das artes plásticas (pintura, escultura, arquitetura) na inculcação (re)afirmação e na (re)construção da mentalidade e do imaginário cristão voltadas a demonstrar a finitude do corpo físico e a eternidade da alma, temas caros à época. A danação e a salvação eram vistas como próximas, realizando-se na morte. A pedagogia do medo foi a política cultural escolhida pelos governantes para impor sua ideologia e ajudá-los a se perpetuar no poder.

O auge do poderio e da presença do Diabo no imaginário europeu foi atingido com a crise do Feudalismo e com o advento da Renascença (sécs. XIV-XVI). Durante esse período, os europeus experimentaram um aumento da obsessão diabólica, em particular devido ao medo das inconstâncias sociais.

[...] a Peste Negra que marca em 1348 o retorno ofensivo das epidemias mortais, as sublevações que se revezam de um país a outro do século XIV ao XVIII, a interminável Guerra dos Cem Anos, o avanço turco inquietante a partir das derrotas de Kossovo (1389) e Nicópolis (1396) e alarmante no século XVI, o Grande Cisma – “escândalo dos escândalos” –, as cruzadas contra os hussitas, a decadência moral do papado antes do reerguimento operado pela Reforma católica, a secessão protestante com todas as suas sequelas – excomunhões recíprocas, massacres e guerras. Atingidos por essas coincidências trágicas ou pela incessante sucessão de calamidades, os homens da época procuraram-lhes causas globais e integraram-nas em uma cadeia explicativa. (DELUMEAU, 1989, p. 205).

A hegemonia satânica partiu da concepção da própria igreja, pois ela tinha por objetivo desenvolver uma mentalidade na qual o mal estava presente no âmago da humanidade e que o Diabo espreitava os homens e aguardava um pequeno deslize de sua fé para que fosse possível corrompê-los. Com essa política cultural – a pedagogia do medo – a igreja esperava cooptar um maior número de fiéis, pois era somente através dela que os homens poderiam ser conduzidos à salvação e, por outro lado, serem mantidos nas precárias condições sociais que lhes era destinada, evitando através da repressão moral e inculcando o medo do inferno e a ameaça do advento do juízo final, as insubordinações e revoltas. Os medos escatológicos contribuíram para que o período entre os séculos XIV-XVI fosse um período marcado pela efervescência do imaginário sobre o Diabo, como podemos notar pela quantidade de obras de arte que ilustram essa angústia sofrida pelos europeus.

Na Renascença surgiram diversas obras de arte representativas do imaginário existente relativo ao Diabo. Uma das principais características do renascimento era a redescoberta e releitura do legado cultural da Antiguidade e complexificando-o com as inovações do campo da técnica

e atualizando-o às transformações do momento histórico vivido, como o surgimento da burguesia, a formação e o fortalecimento dos Estados-nação, as grandes descobertas, a Reforma Protestante, etc. Desse modo, as políticas culturais da Igreja Católica, aliadas às transformações socioculturais do período da Renascença, foram responsáveis por influenciarem a alma do artista e pela produção de bens simbólicos inovadores sobre o Diabo.

De acordo com as determinações dos dirigentes da Igreja Católica, corroborada com as transformações socioculturais da época e mais a percepção diferenciada de artistas como Dante Alighieri (1265-1321), Giotto (1267-1337), os irmãos Limbourg (séc. XIV-XV), Bosch (1450-1516), Signorelli (1450-1523), Michelangelo (1475-1564), Rafael (1483-1520), Brueghel (1568-1625), John Milton (1608-1674), entre outros, a produção de bens simbólicos sobre o Diabo no período do fim do medievo e durante a Renascença contribuiu para uma reconfiguração do imaginário e influenciou toda a humanidade a partir desse momento, cujos ecos ainda podem ser percebidos até os dias de hoje.

Os artistas, com efeito, procuraram retratar o Diabo de acordo com os preceitos cristãos obtidos mediante a leitura das Escrituras. Inspirados pelas narrativas bíblicas e pelos sermões dos padres, aliados ao imaginário popular, manifestaram o arquétipo do *Diabo* na arte tanto quanto pela figura do *tentador* como pela estereotipia do *monstro*.

Para Jung, a existência do Diabo é indubitável, na medida em que se trata de um mito eficaz, de um *arquétipo*, ou seja, de uma estrutura da consciência individual. Do mesmo modo que Deus representa o lado claro dessa consciência, o Diabo representa o seu lado sombrio e escuro. Na sua obra *Modern Man in a Search of a Soul* (1933), Jung declara que Deus e o Diabo são as duas faces de uma mesma moeda. Os arquétipos, com efeito, não são metáforas, mas imagens pulsionais indutoras de comportamentos. Desse ponto de vista e, a esse nível, o mito do Diabo é verdadeiro. Em todas as civilizações, o Diabo, seja ele representado iconograficamente como serpente ou como dragão, concentra em si as reações de medo, de revolta, de rejeição, assim como o fascínio por todas as delícias proibidas. (MINOIS, 2003, p. 153-4).

O primeiro (tentador) seria o sedutor do homem por meio da oferta dos prazeres mundanos, refletindo os mandamentos da moral dos costumes imposta pela Igreja, a qual se devia negar o prazer, porque este levava à perdição e afastava os homens de Deus, sendo, portanto, o prazer o domínio do Diabo e contrário ao ascetismo cristão. O segundo (monstro) se referia ao Diabo como oponente de Deus, bestializado devido a sua queda e a sua feiura moral, segundo a imaginação humana.

(...) desde sempre, os artistas hesitaram entre duas representações da figura diabólica. E, na realidade, ora magnificaram um personagem sedutor, ora procuraram rebaixar uma espécie de monstro horrendo.

Nos primeiros séculos [do VI ao IX], a arte destacou, sobretudo, as origens angelicais de Satanás, apresentado-o como um belo jovem nimbado e vestindo (*sic!*) como um nobre (...).

No entanto, a partir do século XI, por influências dos contos populares e das narrativas de origem monástica, assim como por alguma iconografia oriental de monstros, o Diabo é transformado numa criatura imunda. (MINOIS, 2003, p. 54).

Contudo, os artistas necessitaram fazer um tremendo esforço intelectual para conseguir dar um rosto ao Diabo, pois não havia um consenso entre a elite cristã sobre sua aparência, daí o recorrente uso da iconografia das mitologias pagãs para lhe dar feições:

Na hora de pintar o Diabo, os artistas tinham enorme dificuldade. Não existia tradição literária digna do nome e, o mais exasperante, não havia tradição pictórica alguma. Nas catacumbas e nos sarcófagos *não* há Diabo. Essa inexistência de tradição pictórica, combinada a fontes literárias que confundiam o Diabo, Satã, Lúcifer e demônios, são razões importantes para a ausência de uma imagem unificada do Diabo e da iconografia irregular. Mas alguma coisa sempre é melhor do que nada. E havia algo que o artista cristão podia tirar das fontes clássicas que os comentários teológicos corroboravam – Pã. (LINK, 1998, p. 53).

A iconografia destinada a representar o Diabo na arte se alimentou das diversas manifestações culturais que os europeus mantiveram contato.

(...) A encarnação do Mal apareceu sob as representações mais variadas: serpente, sapo, deuses e deusas antigas, monstros, animais fabulosos... O tipo mais corrente fixou-se no século XII: uma forma humana, o corpo veloso, as orelhas pontiagudas, os pés bífidos, cornos e provida de uma longa cauda. As asas de morcego, com as quais Giotto, Bosch ou Botticelli vestiram os seus demônios, provêm das pinturas chinesas no estilo das ondas de Li Long Mien. Os cornos e as unhas de Satanás revelam uma origem mediterrânea: *Pan*, *Dionísio* e as *Sátiras* possuíam estes atributos, eles

próprios iguais à de certas figuras sagradas do Paleolítico... Uma verdadeira tradição da forma demoníaca aproxima-se assim dos gênios do panteão assírio-babilônio das gárgulas das nossas catedrais e das máscaras Khmers das figuras grotescas de Grünewald e de Callot. (NÉRET, 2003, p. 13).

Após esse período, considerado o auge do Diabo na sociedade europeia, apareceram os primeiros sinais de seu suposto fim. Do mesmo modo que o Diabo assumia uma posição destacada na influência das práticas cotidianas no período da Renascença, surgia o prelúdio do pensamento racionalista através dos tratados filosóficos de pensadores como F. Bacon (1561-1623) e R. Descartes (1596-1650), os quais lançaram um dos aspectos fundamentais da Era moderna ao difundirem as ideias iniciais de toda filosofia moderna – o racionalismo e o empirismo – cuja contribuição para o nascimento da ciência moderna na Europa foi primordial e impulsionou a dessacralização da natureza e revolucionou a relação do homem com o mundo material, implicando em um novo modo de lidar com o mundo.

No início da Idade Moderna o Diabo começa a perder espaço para a razão e para o pensamento crítico, no campo do imaginário ele ainda está presente:

O Imaginário ocidental não expulsou brutalmente o diabo em meados do século XVII, mesmo que este momento possa marcar uma real cisão intelectual entre os racionalistas e os pensadores tradicionais, empenhados em manter para a teologia sua posição dominadora no campo das ideias. Na verdade, Satã foi perdendo lentamente, insensivelmente, sua soberba em uma Europa em profunda mutação. Sua imagem, até então concentrada no discurso de luta das Igrejas em acirrada concorrência e imposta ao conjunto das populações, e do cimo aos primeiros degraus da escala social, esfacelou-se em múltiplos fragmentos. O fim das graves crises religiosas, a ascensão de Estados nacionais rivais, a picada aberta pela ciência, e logo a seguir o fluxo das novas ideias que iriam ser qualificadas de Luzes, ou, para alguns, o gosto por uma *dolce vita*, compuseram a trama profundamente movediça da mudança. As sociedades do Velho Continente começaram a afastar-se do medo de um demônio aterrorizante e de um inferno escabroso. Não de maneira unânime, pois este imaginário continuou a ser defendido, mantido e difundido até os nossos dias, em setores mais ou menos amplos da sociedade, em função da vitalidade de seus partidários e da permeabilidade dos ambientes. (MUCHEMBLED, 2001, 191).

Em virtude do advento do Esclarecimento como fenômeno intelectual e racionalizador e ao processo de secularização – que compreende a deslegitimação do poder da esfera eclesiástica para a legitimação do

poder da esfera civil e laica, ambos os processos de uma revolução mental que culminou no desencantamento do universo, a sociedade europeia dos séculos XVIII-XIX não mais compartilhava do medo do Diabo tal como ele foi apresentado nos séculos anteriores.

Desse modo, tanto o medo do Diabo em si, como o temor do advento do Juízo Final e a perseguição às bruxas entraram em declínio, passando a ser tratadas pelos arautos da sociedade esclarecida como superstições fundamentadas no senso comum.

Devido às transformações culturais resultantes desses fenômenos, a arte sobre o Diabo e a noção do homem sobre a personificação do mal mudam de foco.

Entre o século XVI e o século XVIII, o discurso sobre o Diabo passa por uma mutação radical. Deixa de ser uma obsessão religiosa e, no período imediatamente anterior ao romantismo, transforma-se num grande mito literário. A substituição de Satanás por Mefistófeles não é fundamentalmente um processo de natureza religiosa, mas de natureza simbólica. Não se trata, portanto, de uma passagem da crença à descrença, mas uma transição entre mitos. O Diabo, com efeito, laiciza-se, o seu papel perpetua-se, mas com inversão de sinal. (MINOIS, 2003, p. 110).

O Diabo passa a ser reflexo do próprio homem: “O diabo somos nós!”. Ele saiu dos afrescos das igrejas para entrar no universo da literatura trágica, cuja sobrevivência se dá através da ficção. Uma vez que a ficção enquadra-o ao olhar mais humano, em que o mal está contido no próprio homem. Fragmenta-se assim o poder do Maléfico e a Igreja já não mais possui grandes poderes para continuar inculcando imagens repressivas no imaginário popular.

Em suma, a visão do Diabo diversifica-se, nos séculos XVII e XVIII. Ficção ultrapassada para os materialistas, mito literário eficaz para os pré-românticos, sedutor e amante dos prazeres para os epicuristas, revoltado indomável para muitos outros, a sua figura corre o risco de se dissolver num ser proteiforme. Todas essas visões não podem deixar de ser encaradas, por parte da Igreja, como uma evolução perigosa, a exigir uma resposta adequada. No entanto, apesar de todas as tentativas para impor a sua visão da figura diabólica, tarefa a que a Igreja se dedicou, durante todo o século XIX, as metamorfoses de Satanás revelaram-se imparáveis. (MINOIS, 2003, p. 114).

A secularização do Diabo ocorre como reflexo dos movimentos científico-filosóficos representantes de uma era que já não mais se encontrava sob o jugo das autoridades religiosas. Mediante o espírito

artístico, em especial o literário o Diabo mostrava seus novos contornos para o homem moderno.

Libertados da tutela eclesiástica, os homens do século XVIII-XIX vão encontrar no Diabo a liberdade de expressão do espírito que outrora se encontrava reprimida. O Diabo passará a representar o espírito da época, será visto como “um Prometeu, o libertador do homem, o promotor da ciência e do progresso.” (MINOIS, 2003, 118). Portanto,

O Romantismo transformará Satã no símbolo do espírito livre, da vida alegre, não contra uma lei moral, mas segundo uma lei natural, contrária à aversão por este mundo pregada pela Igreja. Satanás significa liberdade, progresso, ciência, vida. Tornar-se-á moda a identificação com o Demônio, assim como procurar refletir no semblante o olhar, o riso, a zombaria impressas nas feições tradicionais do Diabo. (...) O Diabo passa a representar a rebelião contra a fé e a moral tradicional, representando a revolta do homem, mas com a aceitação do sofrimento porque este é uma fonte purificadora do espírito, uma nobreza moral, da qual só pode surgir o bem da humanidade. E o demoníaco torna-se o símbolo do Romantismo: demoníaco como paixão, como terror do desconhecido, como descoberta do lado irracional existente no homem: a explosão da imaginação contra obstáculos excessivos da consciência e das leis. (NOGUEIRA, 2000, p. 104-5).

Por meio das obras de escritores românticos como Jacques Cazzote (1720-1792), Goethe (1749-1832), Willian Blake (1757-1827), Lord Byron (1788-1824), Honoré de Balzac (1799-1850) e Victor Hugo (1802-1885), o imaginário literário romântico quebrou o monopólio teológico da explicação demonológica para lançá-lo ao mundo onírico do fantástico, do grotesco e do maravilhoso.

A literatura romântica contribuiu fortemente para a reabilitação do Diabo. Os escritores românticos, adeptos do ideal liberal, sentem-se atraídos pela suprema liberdade do Príncipe das Trevas, pela sua grandeza e pela sua altivez. É verdade que perdeu e que a sua derrota foi absolutamente catastrófica, mas o romântico é um paladino das causas perdidas, um revoltado contra os limites estreitos impostos à condição humana. À imagem do Diabo, deseja libertar-se dos condicionalismos sufocantes do espaço e do tempo. (MINOIS, 2003, 118).

Abre-se aí espaço para o distanciamento entre o real e o imaginário, resultando na ruptura da percepção, da coerção e da crença. Porém, nunca efetivamente realizada, pois o medo do inexplicável encontra no âmago humano abrigo e sustentação. Consequentemente, devido ao

Romantismo, o mito de Satã perde sua coerência com a fragmentação do tema entre a elite culta. No entanto, para o populacho ele ainda se encontra presente e opressivo no imaginário.

The romantic Satan was not always positive; He could also be evil, symbolizing isolation, unhappiness, harness of heart, lack of Love, insensitivity, ugliness, and sarcasm. The growth of medievalism helped to restore some of the medieval sense of the evil. Devil, whom the Romantics saw as impending the progress of the human spirit and as the representation of destructive forces within the soul. There was, then, no one Romantic Satan or even two, but virtually as many Satans as there were Romantics. Their use of Satan was seldom designed as serious intellectual comment on the principle of evil, and even when it was, it lacked any epistemological basis in logic, science, revelation, tradition, the bible, or any other specific force. Whether one is a Christian, an idealist, a materialist, or a scientist, one finds such views incoherent and inconsistent. (RUSSELL, 1990, p. 175-6).

No século XX, complexifica-se a discussão a respeito da representação e do papel do Diabo nas artes. Nos tempos modernos e contemporâneos, o Diabo é representado, tanto pelos escritores como pelos cineastas, como um ser humano, possuidor de traços malignos ou simplesmente irônico, mas raramente como um ser monstruoso.

No século XX, ele se tornará absolutamente "laico" (ver Dostoiévski, Papini e Mann): nem aterrorizante nem fascinante, infernal em sua mediocridade e em sua aparente mesquinhez pequeno-burguesa, ele agora é mais perigoso e preocupante, pois já não é inocentemente feio como se costumava pintá-lo. (ECO, 2007, 182).

Após a desmistificação perpetrada pelo Esclarecimento e pelo Romantismo nos séculos XVIII-XIX, banalizou-se a figura do Diabo. Este fora afastado do circuito das grandes artes e dos grandes espíritos, pois não condizia mais às aspirações da época.

Ao final do século XIX, o Diabo mostrava sinais evidentes de envelhecimento, primeiro porque sua existência física vinha sendo amplamente desacreditada, e depois porque sua função como metáfora do mal era considerada por muitos como ultrapassada. Assim, no início do século XX, novas e mais abstratas explicações filosóficas e políticas para os infortúnios mundanos já ocupavam um espaço muito mais amplo. Entretanto, mesmo relegado ao esquecimento, o Diabo continuou exercendo seu fascínio natural, pois

embora os poetas, os artistas e os escritores o tivessem posto de lado em favor de outras soluções para os eternos dilemas da humanidade, a psique popular nunca deixou de tê-lo como bode expiatório, sobretudo nos tempos mais difíceis. (STANFORD, 2003, p. 279-80).

No século XX, o Diabo encontrou espaço de expressão e de representação no veio da indústria cultural, a qual se apropriou de sua imagem e, conhecendo o seu permanente significado no imaginário, moldou-o ao grande público, vendeu-o como uma mercadoria apta a entreter uma sociedade consumista dos mais variados bens simbólicos, sem se dar conta de sua alienação perante o produto consumido:

Em um universo cada vez mais marcado pelo hedonismo, a promoção do indivíduo e a busca da felicidade, ou mesmo um prazer incessantemente renovado, o diabo é muitas vezes consumido como algo positivo. Não só deixou de existir como figura exterior aterrorizante, como nem sequer provoca mais medo de si mesmo, o temor do demônio interno, aquele mesmo dos psicanalistas. Como elemento publicitário, veio a tornar-se símbolo de prazer ou bem-estar. É o que vem ocorrendo na França, após dois séculos de desmistificação sob a influência do romantismo e da cultura da igualdade. Ou, em geral nos países antes dominados pela religião católica, em que se revaloriza o mito maléfico banalizando-o, integrando-o em um vasto imaginário lúdico trazido pela literatura popular, a publicidade, os filmes, as histórias em quadrinhos etc. (MUCHEMBLED, 2001, 288).

No século XX, o Diabo vive seu momento mais controverso. Objeto de consumo pelos meios de entretenimento das sociedades pós-modernas, porém presente no imaginário e ainda manifestamente símbolo do medo e do mal interior a todo ser humano, o Diabo revela-se como o reflexo do espírito de cada época.

Widely discredited in secular intellectual culture, then, Satan remains a ubiquitous figure in popular culture and even performs a certain sociological function: The representation of this figure reminds us that evil is a force that exists, like many social forces, above and beyond those individuals who seem to be their instrument. Because demons represent an objectified element of the social construction of reality – that is, something that exists outside of the – sociologists must at least remain agnostic about these figures as well as their positive counterparts, angels. (KURTZ, 2007, p. 153).

Nesse século, a indústria cultural redescobre o Diabo. Ele se encontra presente desde as telas dos cinemas – no expressionismo alemão das décadas de 1920-1930 e nas produções de Hollywood a partir da década de 1950 – às canções das bandas de *heavy metal*, na literatura comercial e no ciberespaço da internet, na televisão, nas campanhas publicitárias e nos jogos de videogame. Consequentemente, torna-se evidente a recuperação da figura do Diabo pelos interesses econômicos.

O Diabo é tanto mais eficaz como agente publicitário quanto maior for a folclorização da sua figura e esta acentuar a sua dimensão de pau-mandado inofensivo. Em pano de fundo, invisíveis, como aranhas nos seus buracos, os demônios do capitalismo estão sempre à espreita, tais modernos satanases reinando sobre um mundo submetido à lei do lucro. (MINOIS, 2003, p. 128).

Portanto, as discontinuidades de sua representação artística na modernidade refletem as próprias faces e fases da história da sociedade ocidental:

Nos tempos medievos, são muitas as formas escolhidas para o mostrar. No entanto, a monstruosidade horrível domina as descrições e a iconografia. É uma forma de *representação*. Porque, enquanto espírito, o demônio não tem aspecto corpóreo, sendo o homem, submergido na cultura e na mentalidade próprias de cada época, quem o pinta com esta ou com aquelas cores. Ou seja, se o demônio, em si, está além da História, a sua *representação* (pelo discurso, pela afetividade, pela iconografia) é sempre produto da História... Monstruoso ou atraente é sempre aparente a forma escolhida e momentâneo o caráter adotado. De qualquer modo, de acordo com a mesma tradição. O demônio – anjo *caído* – é criatura maravilhosa e inteligente na vontade. (FONSECA, 2000, p. 8).

Consequentemente, as discontinuidades da representação artística da figura do Diabo na modernidade aliada aos novos esquemas econômicos e socioculturais promoveram um novo e diferenciado modo de se relacionar com a figura mítica do Diabo através da arte.

Desse modo, a consolidação do capitalismo industrial a partir dos anos 1960 nos EUA e nos países pertencentes à Europa ocidental, propiciou o desenvolvimento de uma cultura do consumismo atrelada às aspirações capitalistas da indústria cultural, as quais fomentaram novas necessidades estéticas mediante a transformação da cultura em mercadoria. (HARVEY, 1992; JAMESON, 1997).

Consequentemente, por meio do desenvolvimento dos novos meios de comunicação tais como a televisão (e em especial a publicidade que

utiliza a figura do Diabo como garoto-propaganda de diversos produtos), os videogames e a internet, além, também, das inovações técnicas no cinema e na cultura pop, como as músicas de *heavy metal*, a literatura popular e as histórias em quadrinhos, abriu-se um novo campo para que a figura do Diabo, agora transformada em mercadoria, chegasse aos seus consumidores. Portanto, fomos levados a ele como consumidores, reflexo de uma era que:

(...) conduziu (...) a um deleite estético ou sensorial, e não mais ao medo, como nos tempos do passado, quando ele explodia nas cabeças avivando a angústia do fim último e o temor fisicamente sentido de um inferno chamejante, fedorento, destinado a expiações eternas. (MUCHEMBLED, 2001, p. 343).

Para compreendermos as metamorfoses dessa figura dinâmica da sociedade ocidental, faz-se necessário conhecer e analisar suas diversas mutações no campo artístico da Idade Moderna. A arte tem a possibilidade de expor o lado sombrio do homem, ainda que se ancore nas alegorias e nas discontinuidades de representação da personificação do mal – o Diabo.

Os ancestrais diabólicos: as divindades que serviram de inspiração à iconografia cristã

Pazuzu: uma das primeiras contribuições iconográficas ao Diabo Cristão

O aparecimento do Diabo, como já vimos, remonta aos princípios das religiões mesopotâmicas. Após a reforma empreendida por Zoroastro, o primeiro indício do surgimento de uma concepção mais clara do mal se daria com a separação entre as instâncias do bem e do mal. Essa cisão possibilitou o desenvolvimento de uma mentalidade que permitia uma identificação com essas essências.

De acordo com Russell (1991, p. 78) “a demonologia da Mesopotâmia teve enorme influência sobre as ideias hebraicas e cristãs dos demônios e do Diabo”. Essa influência se estendeu também à maneira como os primeiros artistas cristãos começaram a pintar e a esculpir o Diabo.

Uma das mais antigas deidades mesopotâmicas que influenciaram os traços desses artistas foi Pazuzu, o deus do causticante vento do norte, que secava o solo e prejudicava as colheitas, aterrorizava os rebanhos e os homens e trazia a destruição por onde ele passava (RUSSELL, 1991; 1992; HEEßEL, 2007).

Pazuzu é muitas vezes descrito como um híbrido de partes de animais e membros humanos. Ele tem o corpo de um homem, a cabeça de um leão ou cachorro, patas parecidas com a de uma águia, dois pares de asas, uma cauda de escorpião e um pênis sinuoso. Ele é muitas vezes representado com a mão direita apontando para cima enquanto que a esquerda aponta para baixo.

Segundo Heeßel, Pazuzu era uma divindade muito popular na Mesopotâmia, mesmo sendo atribuída à destruição, ao caos e à morte, pois possuía a característica de ser uma divindade que afastava os demônios e que protegia os recém-nascidos do demônio Lamashtu, o que denota a já discutida ambivalência dos deuses da Antiguidade.

Representations of Pazuzu, usually in the form of small heads, were extremely popular since his image was used to ward off other demoniac beings. Pazuzu served particularly of the antagonist of the baby-snatching demon Lamashtu, and was a favorite amulet of pregnant women and mothers. (HEEßEL, 2007, p. 1).

Porém, tanto as características iconográficas como os poderes maléficos de Pazuzu foram apropriadas pelos artistas cristãos para incorporar mais elementos negativos na hora de elaborar uma descrição pictórica de Satã. O rosto bestializado de Pazuzu alude a sua hostilidade, sua cauda de escorpião denuncia a fatalidade, suas asas são o símbolo de que ele é o soberano do elemento ar, o que denota que ele governa os ventos e as tempestades, e estas trazem o medo e a destruição para os homens e animais.

Egito e o deus Bes: o feio como satânico

O Egito tem um destaque relevante na história do Cristianismo, desde os tempos de Moisés. Destarte, não é de se admirar que os deuses egípcios emprestaram algumas de suas características físicas e serviram de modelo para que os artistas pudessem retratar o Diabo na arte ocidental. Particularmente, para os primeiros cristãos a figura da deidade inferior Bes foi utilizada constantemente pelos artistas medievais. Estes se inspiraram em seus traços e lhe tomaram emprestado o semblante para que pudessem dar ao Diabo um rosto.

Bes era uma deidade anã cuja origem pode ser rastreada entre a Núbia e a atual Somália, uma área que historicamente oferecia ao Egito uma grande quantidade de deuses exóticos (LINK, 1998, p. 73-4). No entanto, Bes era considerada uma divindade menor no panteão dos deuses egípcios, porém seus ídolos foram encontrados em mais casas do que qualquer outro deus. Bes não era uma deidade exclusiva do Egito. Sua figura pôde ser encontrada na Mesopotâmia, Cartago e Fenícia. Sua caracterização e seus atributos sempre foram feios. Sua face assustadora

não foi, contudo, associada a promover ou estar relacionada com a concepção de mal entre os egípcios. Na verdade, Bes era um deus de proteção contra maus espíritos.

Luther Link salienta que muitas estátuas de deidades esculpidas nas Américas, na Ásia e no Oriente Médio foram feitas para serem assustadoras, pois sua função era afastar os maus espíritos. Tradicionalmente, os cristãos europeus medievais para legitimar a unicidade de Deus julgavam essas imagens como grotescas representações do Diabo. Portanto, os primeiros cristãos, seja acidentalmente seja propositadamente, deturparam a imagem de Bes.

Embora Bes protegesse contra maus espíritos, alguns cristãos teriam percebido como um diabo esse deus egípcio tipicamente grotesco. Aqui nos aproximamos de uma área de respostas inconscientes culturalmente determinadas. As reações típicas dos cristãos do Ocidente a deidades asiáticas e indianas podem ser equivocadas: figuras ferozes que nas culturas orientais defendiam os bons contra o mal são consideradas diabo pelos europeus. [...] Imagens "universais" podem revelar-se apenas constructos errôneos de eruditos. Portanto, é bem provável que os cristãos tenham interpretado Bes de maneira equivocada. Representado ora nu, ora com um calção de pele (ou saia síria), Bes tem os cabelos desgrenhados, a boca e dentes proeminentes, rabo, orelha de animal, rosto barbudo, lábios grossos e língua de fora, que mais tarde seriam de Satã. (LINK, 1998, p. 76).

De acordo com Link, um exemplo de escultura ocidental que integra muitos dos atributos de Bes pode ser encontrado na Igreja de St. Lazare em Autun. Na obra *Moisés e o bezerro de ouro*, esculpida no início do século XII, há uma representação de Bes como o diabo em um dos capitéis. Mantendo fidelidade ao Bes egípcio, a figura apresenta uma grande cabeça com uma vasta e aterradora boca. Essa figura também traja na cabeça uma faixa que se assemelha a cabelos em chamas, de tal sorte que os primeiros cristãos viram nesse atributo uma característica peculiar que remete aos atributos comuns ao Diabo.

O Diabo feroz desafiando Moisés (...) tem enormes cabelos flamejantes e uma singular faixa na cabeça. A faixa na cabeça não deriva de deuses gregos ou romanos. Mas Bes muitas vezes usava na cabeça uma faixa onde eram fincadas penas de avestruz, e se essas penas tiverem sido confundidas com cabelos flamejantes, temos então nosso Bes-Diabo nesse capitel. (LINK, 1998, p. 76).

O flamejante cabelo visto em St. Lazare é um dos símbolos mais característicos das representações medievais da figura do Diabo,

embora essa associação possa não ser inteiramente devido a Bes ou a consequentes deturpações de sua imagem. A imagética que comporta a selvageria e os cabelos em chamas é mais adequadamente atribuída às deidades gregas, como o Pã ou Apolo. Contudo, o desordenado cabelo de Pã é um notório símbolo de sua natureza bestial, o que levou a uma rápida identificação dessas características à representação da figura do Diabo na arte.

O grego Pã: o Diabo ganha um rosto

Dentre as diversas divindades da antiguidade identificadas e associadas ao Diabo pelos cristãos da Idade Média, o deus grego Pã tem sido quase universalmente aceito como a figura mais influente que possibilitou dar ao Diabo um semblante. Além disso, devido à ausência de uma tradição literária e pictórica no que se refere à forma como o Diabo se parecia, é um pressuposto lógico considerar que, como Bes, outras deidades gregas fossem introduzidas na história de Satanás.

Os primeiros cristãos associaram todas as divindades pagãs com os demônios – uma vez que a unicidade de Deus era a base de sua crença –, mas Pã foi associado com o Diabo mais do que a maioria.

Pan was feared for his association with the wilderness, the favorite haunt of hostile spirits, and for his sexuality. Sexual passion, which suspends reason, was suspect to both Greek rationalism and Christian asceticism; a god of sexuality could easily be identified as evil, especially since sexuality was linked through fertility to the underworld and to death. Pan, hairy and goatlike, with horns and cloven hooves, was the son of Hermes. A phallic deity like his father, he represented sexual desire in both its creative and its threatening aspects. Pan's horns, hooves, shaggy fur, and outsized phallus became part of the Christian image of Satan. (RUSSELL, 1992, p.17).

Para Luther Link, as características pictóricas de Pã influenciaram a iconografia e a representação do Diabo em cinco características físicas que persistem até os dias de hoje no imaginário ocidental sobre o Diabo. Essas características incluem os chifres, cascos, orelhas, rabo, e a parte inferior do corpo peluda.

Imagine o que essas imagens significavam para as pessoas, alienadas da cultura clássica, que viam como ameaçadores os rabos pagãos. Bestial, lúbrico e inclassificável no esquema de mundo cristão (pois teria Deus criado tais criaturas?), Pã era um servo do Diabo, ou o Maligno disfarçado. (LINK, 1998, p. 54-5).

O impacto do Pã iconográfico sobre o desenvolvimento das características pictóricas do Diabo na Idade Média foi enorme.

A tradição medieval fala, com frequência, de como o Diabo é peludo, outras vezes de seus chifres, e ocasionalmente de suas patas fendidas. Diz-se muitas vezes que o Diabo toma formas animais, sendo a do bode a mais comum. A raiz da semelhança é a associação do Diabo com as divindades de fertilidade ctônicas, rejeitadas pelos cristãos como demônios, juntamente com outros deuses pagãos particularmente temidos devido à sua ligação com a selvageria e a loucura sexual. (...) Um deus da sexualidade podia ser facilmente assimilado ao princípio do mal. A associação do ctônico com o sexo e com o mundo subterrâneo, e daí com a morte, selou a união. (RUSSELL, 1991, p. 120).

Na verdade, qualquer deus ou deusa que estivesse relacionado com a sexualidade podia ser facilmente associado com a questão do mal. Por outro lado, para além do bode, outros animais foram associados à fertilidade em antigas religiões mundiais. Esses animais incluíam suínos, lobos, coelhos, cães, galos, touros, e gatos. Eles também aparecem com frequência na tradição cristã como formas do Diabo. Porém, recaiu sobre Pã toda carga negativa que seus atributos geravam e que se traduziu na utilização de sua imagem para representar o Diabo. Pelo fato de Pã ser um deus do desejo sexual, “uma força que para os gregos era simultaneamente criativa e destrutiva, serviu de inspiração para a produção iconográfica dos cristãos do quinto século, sob a influência de Agostinho, condenavam as alusões ao sexo como diabólicas ou más”. (STANFORD, 2003, p. 19).

Enfim, a relação entre a divindade e a bestialidade de Pã agregada ao seu furor sexual, associada a pouca compreensão de sua figura entre os cristãos medievais, foi o suficiente para que ele fosse relacionado, pela Igreja, ao Diabo devido a sua conduta de vida contrária a das Escrituras e, assim, se tornasse um dos primeiros rostos do Diabo. A figura do grande bode seria resgatada mais tarde nas pinturas dos rituais sabáticos dos séculos XV-XVII, durante a obsessão diabólica que assolou a Europa.

O Diabo e a Indústria do Entretenimento

A expressão *indústria cultural* foi utilizada pela primeira vez em um dos ensaios de M. Horkheimer e T. Adorno – que compuseram o livro *Dialética do esclarecimento* (editado primeiramente em Amsterdã em 1947) –, e também nas diversas conferências radiofônicas pronunciadas por Adorno na Alemanha em 1962.

Em ambos trabalhos, fica bastante evidente a noção de que diante da indústria cultural e seu poder de alienar as massas, não há instrumento

capaz de se contrapor com êxito³; os meios de comunicação aparecem como atrofiadores da imaginação e da espontaneidade do consumidor e criadores da *barbárie estética*; a mercantilização da arte é encarada como a sua corrupção definitiva.

Para Adorno, o conceito de técnica não deve ser pensado de maneira absoluta: ele possui uma origem histórica e pode desaparecer. Ao visarem à produção em série e à homogeneização, as técnicas de reprodução sacrificam a distinção entre o caráter da própria obra de arte e do sistema social. Por conseguinte, se a técnica passa a exercer imenso poder sobre a sociedade, tal ocorre graças, em grande parte, ao fato de que as circunstâncias que favorecem tal poder são arquitetadas pelo poder dos economicamente mais fortes sobre a própria sociedade. Em decorrência, a racionalidade da técnica identifica-se com a racionalidade do próprio domínio. Essas considerações evidenciam que não só o cinema, como também o rádio, não devem ser tomados como arte.

A expressão *indústria cultural* cunhada talvez com objetivos mais retóricos que científicos, por exemplo em *A Indústria Cultural*, a definição do conceito se dá mais por comparação com o de cultura de massas que por explicitação de suas características intrínsecas, tendo chegado Adorno, em determinado momento, até a duvidar do termo que criou.⁴

As produções intelectuais moldadas nos padrões da indústria cultural não são mais *também* mercadorias, mas o são integralmente. Produz-se para as massas produtos adaptados ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo, porém as massas não são a medida mas a ideologia da indústria cultural. “O fato de não serem mais que negócios – escreve Adorno – basta-lhes como ideologia” (1971, p. 290). Enquanto negócios, seus fins comerciais são realizados por meio de sistemática e programada exploração de bens considerados culturais. A essa tal exploração Adorno chama de *indústria cultural*.

A expressão *indústria cultural* visa a substituir *cultura de massas*, pois esta induz ao engodo que satisfaz os interesses dos detentores dos veículos de comunicação de massa. Os defensores da expressão *cultura de massa* querem dar a entender que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas. Para Adorno, que diverge frontalmente dessa interpretação, a indústria cultural, ao aspirar à integração vertical de seus consumidores, não apenas adapta seus produtos ao consumo das massas, mas, em larga medida, determina o próprio consumo. Interessada nos homens apenas enquanto consumidores

3 Segundo Carlos Eduardo Lins da Silva, “(...) essa possibilidade fica tanto maior na medida em que se desenvolve o capitalismo, especialmente quando ele atinge sua fase monopolista, segundo tem demonstrado a evidência histórica. A forma de acumulação monopolista desenvolve a indústria cultural de forma mais rápida que nunca, não só em função das novas possibilidades tecnológicas, mas também em razão de sua crescente e insaciável necessidade de informação. Exatamente por causa disso, é impossível ao capitalismo moderno exercer absoluto controle sobre a indústria cultural.”

4 Adorno afirma, na p. 289 de *A Indústria Cultural* (In: COHN, G. (Org.). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1971), que “não se deve tomar literalmente o termo ‘indústria’ na expressão indústria cultural, pois “ele diz respeito à estandartização da própria coisa (...) e à racionalização das técnicas de distribuição, mas não se refere estritamente ao processo de produção.”

ou empregados, a indústria cultural reduz a humanidade, em seu conjunto, assim como cada um de seus elementos, às condições que representam seus interesses. A indústria cultural traz em seu bojo todos os elementos característicos do mundo industrial moderno e nele exerce um papel específico, qual seja, o de portadora de ideologia dominante, a qual outorga sentido a todo o sistema. Aliada à ideologia capitalista, e sua cúmplice, a indústria cultural contribui eficazmente para falsificar as relações entre os homens, bem como dos homens com a natureza, de tal forma que o resultado final constitui uma espécie de antiesclarecimento. Considerando-se – diz Adorno – que o esclarecimento tem como finalidade libertar os homens do medo, tornando-os senhores e liberando o mundo da magia e do mito, e admitindo-se que essa finalidade pode ser atingida por meio da ciência e da tecnologia, tudo levaria a crer que o esclarecimento instauraria o poder do homem sobre a ciência e a técnica. Mas ao invés disso, liberto do medo mágico, o homem tornou-se vítima de novo engodo: o progresso da dominação técnica. Esse progresso transformou-se em poderoso instrumento utilizado pela indústria cultural para conter o desenvolvimento da consciência das massas. A indústria cultural – nas palavras do próprio Adorno – “impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente”. O próprio ócio do homem é utilizado pela indústria cultural com o fito de mecanizá-lo, de tal modo que, sob o capitalismo, em suas formas mais avançadas, a diversão e o lazer tornam-se um prolongamento do trabalho. Para Adorno, a diversão é buscada pelos que desejam esquivar-se ao processo de trabalho mecanizado para colocar-se, novamente, em condições de se submeterem a ele. A mecanização conquistou tamanho poder sobre o homem, durante o tempo livre, e sobre sua felicidade, determinando tão completamente a fabricação dos produtos para a distração, que o homem não tem acesso senão a cópias e reproduções do próprio trabalho. O suposto conteúdo não é mais que uma pálida fachada: o que realmente lhe é dado é a sucessão automática de operações reguladas.

Todavia, a indústria cultural permanece a indústria da diversão. Segundo Adorno, “seu controle sobre os consumidores é mediado pela diversão, e não é por mero decreto que esta acaba por se destruir, mas pela hostilidade inerente ao princípio da diversão por tudo aquilo que seja mais do que ela própria” (1985, p. 128). A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, segundo Adorno,

(...) a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. (1985, p. 128).

Em suma, diz Adorno, “só se pode escapar ao processo de trabalho na fábrica e na oficina adequando-se a ele no ócio”. (1985, p. 128).

A indústria cultural é, ela mesma, um meio de produção e deve ser estudada como tal. É preciso tentar apreender, na maior extensão possível de sua complexidade, pelo menos dois momentos cruciais do processo da indústria cultural: o da sua produção, com todos os conflitos de interesse que existem dentro dela, como dentro de qualquer outra indústria capitalista, entre os donos dos meios de produção e seus assalariados e o do consumo, que interfere na própria produção, uma vez que está submetida às leis de mercado que determinam quem deve consumir o que e às necessidades ideológicas de reprodução do próprio modo de produção.

Assim, os produtos culturais não são frutos dos desígnios do patrão, nem do talento ou da vontade do assalariado que os produz, mas os resultados das relações sociais ao seio da indústria e fora dela, o que resulta em conteúdos por vezes ambíguos, o que não prejudica a obra, ao contrário, amplia a possibilidade reinterpretação do receptor, a qual, por sua vez, também é determinada pelas relações sociais que o receptor mantém com outros receptores e com a própria indústria cultural.

Desse modo, geralmente quando o Diabo é descrito nos filmes e na televisão, ele é representado sempre de uma maneira estereotipada e padronizada, às vezes ele revela como um humano, geralmente do sexo masculino, com a pele vermelha, chifres em sua cabeça, cascos em vez de pés, cauda pontuda e um forcado, embora às vezes ele seja representado como um ser humano comum, e, em raras vezes somente sua voz é ouvida.

Diversas são as representações populares de Satã no século XX, histórias em quadrinhos, desenhos animados, músicas *heavy metal*, jogos de videogame, *sites* na internet, programas e seriados de TV, filmes, cervejas, alimentos, produtos de higiene, peças publicitárias em geral, mascotes de times de futebol, enfim, uma vasta gama de produtos adequados ao uso das massas.

O Diabo no século XX não causa mais medo como outrora. O Diabo vende!

One of his favorite haunts is the theater, where makeup and costumes and the whole spectacle of feigning are devoted to the exhibit for profit or pleasure. (DELBANCO, 1995, p. 17).

Representações de um Satã impotente no cinema norte-americano dos anos 1968-2000

Desde sua primeira grande estreia no cinema, em 1896, com o filme *La main du Diable*, de George Méliès, até as mais recentes produções que englobam filmes como *O bebê de Rosemary* (1968) e *O último portal*

(1999), de Roman Polanski, a temática do Diabo tem sido uma importante base para filmes que exploram o campo da religiosidade moderna, mais a fundo, os campos do imaginário da religião cristã. Dentre os filmes que lidam com a temática religiosa, Satã, ou a personificação do mal, é frequentemente um personagem proeminente. Por causa de sua profunda e edificada história na religião cristã, o Diabo é o antagonista supremo. O debate sobre o seu papel no Cristianismo está em constante atualização, e os filmes servem como um intermediador para explorar a figura do Diabo.

O tratamento dado à figura do Diabo pela indústria do entretenimento no século XX revisitou a iconografia e as lendas sobre o mesmo no imaginário popular.

Para a maioria dos romancistas, o Diabo ainda é uma metáfora de enorme elasticidade, porque ele permite a exploração das virtudes e dos defeitos individuais. O mesmo ocorre com o cinema, que, além de ser o meio de expressão predominante no século XX, utiliza a figura diabólica como um dos seus protagonistas mais destacados. De fato, esse relacionamento vem sendo mutuamente benéfico, pois se, de um lado, o Diabo se presta ao esboço de um rosto para o mal tanto pra diretores e roteiristas como para romancistas, do outro lado, os livros, as peças e os filmes que eles produzem dão nova vida à imagem diabólica, de modo a rejuvenescer a iconografia e as lendas que o cercam no interior da psique popular. (STANFORD, 2003, p. 354-5).

Essencialmente, a visão da cultura ocidental sobre o Diabo é a mesma desde o tempo da cristandade europeia pré-reformada. Nos filmes estadunidenses, como no catolicismo medieval, o Diabo é representado como um humano, como o criador do Anticristo, como uma besta, como um espírito ou uma figura abstrata, e também como um herói cômico. Nos filmes, o arquétipo do Diabo que nós é apresentado já é conhecido devido as bases pelas quais os produtores se inspiraram.

As representações pictóricas do Diabo nos filmes estadunidenses criaram representações de Satã que se parecem muito próximas àquelas apresentadas no desenvolvimento medieval do Cristianismo católico, período que abrange o século VI até o XV. Russell alerta que não existia representações de Satã antes do sexto século.

Nenhum quadro do Diabo sobreviveu antes do século VI: não se sabe o porquê. (...) Um Diabo humano, ou humanoide, apareceu no século VI e dominou o período do século IX ao XI. (...) A forma animal, ou monstruosa, teve seu começo evidente no século XI, possivelmente por causa da influência da reforma monástica com seu retorno para as preocupações dos padres do deserto. As categorias são indistintamente definidas, e muitos Diabos são em parte humanoides e em parte bestiais. O Diabo humanoide pode aparecer como um homem antigo em uma túnica, com

rabo curto, pernas lisas e musculosas, cabelo e face humana; ou como um homem grande, nu, escuro, musculoso com mãos de humano, mas pés em forma de garras e um rabo; ou como um gigante com características de humano; ou como um anjo humanoide vestido de branco com asas emplumadas e cabelos pelos ombros. Raramente o Diabo era fêmea. O Diabo estava normalmente nu, entretanto algumas vezes usava uma tanga; frequentemente era cabeludo. (RUSSELL, 2003, p. 123-4).

Uma possível razão para a inexistência de representações artísticas do Diabo pode ser encontrada em Finley (2002, p. 72): “*belief in Satan was made official by the Council of Constantinople in A.D. 547. He was declared eternal. (...) From now on it was heresy no to believe in him.*” Não há muitas evidências que possam comprovar essa afirmação, mas se a existência do Diabo não era oficial antes do sexto século da era cristã, a Igreja teria pouco interesse em promover representações artísticas do Diabo antes dessa época.

As diferentes definições de Satã nos filmes, na literatura, na academia e nas religiões contribuíram para disseminar a falta de um consenso sobre o Diabo, sobre quem ele é e como ele se parece. O amplo debate sobre Satã aliado à falta de conhecimento de sua figura pela maior parte da população possibilitou aos cineastas a oportunidade para ilustrar uma variedade de interpretações. Os filmes se tornaram um meio para investigar a figura do Diabo. O cinema popular teve a habilidade de preencher a ausência de conhecimento das massas sobre o Diabo. Os retratos inconsistentes criados pelo cinema também tiveram a capacidade de inculcar um vazio de significado no Diabo, representando-o em diversas maneiras que se tornou confuso identificar e afirmar seu papel na Cristandade.

Russell, em seu *Lúcifer: o Diabo na Idade Média* (2003, p. 20), afirma que “O melhor sistema de definição e explicação tal como o humano constrói a constituição ou o Diabo é a *história dos conceitos*.” Essa história dos conceitos deveria incluir uma análise das descrições do Diabo nos filmes, pois elas podem ser pesquisadas como artefatos cinematográficos. O poder de alcance das imagens dos filmes pode criar e reforçar crenças e percepções. Consequentemente, os cineastas e suas obras se tornam os criadores de imagens e crenças que as pessoas adotam sobre Satã. O cinema não somente reforça valores e concepções, ele também cria modelos.

Satã como humano

Segundo Russell (2003) e Link (1998), quando os primeiros indícios do Diabo apareceram na arte medieval cristã, sua figura era retratada como um humano ou humanoide. Em diversos filmes,⁵ tais como *As bruxas de Eastwick*, *Coração satânico*, *O advogado do Diabo*, *Fim dos dias*

5 *The Witches of Eastwick*, 1987, dirigido por George Miller; *Angel Heart*, 1987, dirigido por Alan Parker; *Devil's Advocate*, 1997, dirigido por Taylor Hackford; *End of Days*, 1999, dirigido por Peter Hyams; *Bedazzled*, 2000, dirigido por Harold Ramis.

e *Endiabrado*, o Diabo assume forma humana, às vezes literalmente, e às vezes, metaforicamente. Russell (2003) infere que este tipo de imagem prevaleceu do século IX ao XI. O Diabo poderia aparecer como uma pessoa comum como, por exemplo, “um homem velho ou uma mulher velha, uma jovem atraente ou menina, um criado, um pobre, um pescador, um comerciante, um estudante, um sapateiro ou um camponês” (RUSSELL, 2003, p. 64). Mais ainda, algumas das características do diabo humanoide são descritas como Satã possuindo “olhos ardendo, bocas vomitando, braços e pernas alongados, torsos inchados e narizes compridos e curvos” (RUSSELL, 2003, p. 126). Essas imagens ainda estão presentes na cultura popular e podem ser vistas nos filmes estadunidenses que mencionamos acima.

Nos filmes hollywoodianos, o diabo humanoide é geralmente retratado como masculino. A representação de Satã durante a Idade Média sempre foi masculina “*because the popular imagination made the Devil, like God, masculine*” (RUSSELL, 1972, p. 145). Exceto em alguns casos, como no filme *Endiabrado*, no qual o Diabo assume a forma de uma bela e sedutora mulher, demônios femininos frequentemente são identificados como súcubos. Essa identificação de Satã com o masculino é tão forte que as figuras femininas raramente são reconhecidas pelos espectadores modernos como sendo o Diabo.

Criando o Anticristo

Da mesma forma, com o intuito de possibilitar o nascimento do Anticristo,⁶ o Diabo deve copular com uma mulher, e por isso o Satã masculino frequentemente é representado no cinema estadunidense como um tipo de incubos. Russell demonstra que a ideia de demônios ou do Diabo copulando com mulheres era aceita pela Igreja porque “*they could draw upon the old tradition of the fallen angels lusting after the daughters of men*” (1972, p. 115). Durante o período medieval, era comum denunciarem que as mulheres acusadas de bruxaria participavam de cerimônias sabáticas e realizavam atividades sexuais com demônios e até mesmo com o Diabo. Sobre essas cerimônias chamadas Sabás, Sallmann esclarece que:

O sabá compunha-se de uma imitação do ofício católico, de uma missa às avessas, na qual a hóstia era substituída por uma rodela de nabo ou madeira. No fim da cerimônia, os participantes prestavam homenagem ao seu mestre encarapitado em um escabelo. Bruxos e bruxas adoravam o Diabo sob o aspecto de um bode, do qual “beijavam o cu”. Essa cerimônia se encerrava com um banquete durante o qual crianças eram devoradas. No final, os assistentes se

6 A lenda da vinda do Anticristo remonta à ideia da vinda de um falso messias, que antes do fim do mundo seduziria os homens com falsos milagres e promessas enganosas, e perseguiria a todos que ousassem resistir ao seu poder de sedução. Fontes bíblicas: I João 2:18, 2:22, 4:3; II João 7; Apocalipse 20.

uniam sexualmente ao acaso. Os demônios participavam dessas folias eróticas como parceiros femininos (súcubos) ou parceiros masculinos (íncubos). O sexo do demônio era reputado como não proporcionando nenhum prazer, e seu esperma era frio. Mas eram os frutos dessas relações monstruosas que eram sacrificados à mesa dos sabás. (2002, p. 53-4).

Naturalmente, sexo com humanos pode resultar em descendência. Russell nos explica que, durante a Idade Média, os europeus pensavam que o anticristo era capaz de assumir diversas formas, entre elas que ele “poderia ser uma encarnação do próprio Satanás, ou o filho de Satanás, ou o chefe dos exércitos de Satanás” (2003, p. 97). A ideia do Anticristo como sendo derivado dos humanos é explorada por filmes tais como *O bebê de Rosemary*, *A profecia*⁷ e *O advogado do Diabo*. Esses filmes também são baseados na ideia de que Satã necessita de um herdeiro para que este possa dar continuidade ao seu reino.

Satã como Besta

Geralmente, a descrição popular que se tem da figura do Diabo no imaginário ocidental é a de uma figura que lembra um sátiro com chifres e cauda, na maioria das vezes com a pele vermelha e carregando um tridente. O melhor exemplo dessa descrição tradicional do arquétipo de Satã no cinema pode ser encontrada no personagem interpretado por Tim Curry, em 1985, no filme *A lenda*⁸.

Once upon a time (1985 to be exact), British director Ridley Scott spared no expense in trying to create an enchanted fairy tale for the ages with his LEGEND. In a magical forest swarming with excruciatingly cute and Tolkienesque critters, the innocent Princess Lili (Mia Sara) is abducted by a proto-satanic being with horned hooves and ram's horns known only as Darkness (Tim Curry). Surrounded by so much saccharine whimsy, Curry's flamboyant performance provides the only sign of life in this too-sweet-for-its-own-good confection. His impressive make-up creates one of the most aesthetically pleasing images of the traditional Satanic archetype in the cinema. (SCHRECK, 2001, p. 202-3).

Na Alta Idade Média, por volta da passagem do século XI ao XII, Russell indica que Satã se tornou um monstro e era simbolizado pela cor vermelha, “que era a cor do sangue ou das chamas do inferno” (2003, p. 126). As características bestiais mais comuns associadas ao Diabo eram chifres,

7 *Rosemary's Baby*, 1968, dirigido por Roman Polanski; *The Omen*, 1976, dirigido por Richard Donner.

8 *Legend*, 1985, dirigido por Ridley Scott.

cauda e asas, e as criaturas mais recorrentes eram a “serpente (dragão), cabra e cachorro” (2003, p. 64). Russell⁹ enfatiza que:

Animal and monstrous demons tended to follow the forms suggested by Scripture, theology, and folklore, such as snakes, dragons, lions, goats, and bats. Often, however, artists seemed to select forms according to their fancy: demons with human feet and hands, wild hair, and animal faces and ears; demons with monstrous, hideous bodies, lizard skin, apelike heads, and paws. The symbolism was intended to show the Devil as deprived of beauty, harmony, reality, and structure, shifting his shapes chaotically, and as a twisted, ugly distortion of what angelic or even human nature ought to be. The didactic purpose was to frighten sinners with threats of torment and hell. (1984, p. 131).

Como já vimos, a cor vermelha simbolizava a cor do sangue e as chamas do inferno. A pele do Diabo podia também ser vermelha, ou ele estava trajando roupas vermelhas, ou seu cabelo era fulgurante como fogo. Tanto os filmes *A lenda* como *Little Nick – Um diabo diferente*¹⁰ são exemplos do Diabo em sua forma bestial. Em ambos os filmes, Satã possui chifres e se assemelha a forma de um sátiro. A aparência bestial de Satã também pode ser vista no filme *Fim dos dias* quando Satã assume sua verdadeira forma no fim do filme.

Outro uso de animais remetendo à ideia do mal podem ser encontrados nos longas-metragens *O exorcista*¹¹ e *A profecia*. Nesses filmes, os cães (as bestas) representam os serventes do mal. *O exorcista* utiliza cães no início do filme quando o Padre Merrin está no deserto do Iraque. A luta entre os cães simbolizam uma maldição iminente, e o clérigo reconhece essa cena como um sinal diabólico, um presságio do mal. N’*A profecia*, Damien é protegido por um maligno Rottweiler. Além de ser um símbolo do mal, o cão também serve como protetor para Damien. *Little Nick – Um diabo diferente* contém um cão diabólico também, Mr. Beefy, cuja obrigação é servir de guia na Terra para Nick.

9 Preferi citar a versão original deste trecho da obra *Lucifer: the Devil in the Middle Ages*, pois a tradução brasileira estava com erros, porém o trecho em português se encontra a seguir para possíveis confrontações: “Demônios animais e monstruosos tenderam a seguir as formas sugeridas pela Bíblia, pela teologia e pelo folclore, como cobras, dragões, leões cabras e morcegos. Porém, frequentemente artistas pareciam selecionar formas de acordo com a fantasia deles: demônios com pés e mãos humanos, cabelos selvagens, e faces e orelhas de animais; com faces monstruosas, horrorosas, ou com os olhos ocos e pele enrugada; com corpos humanos, pele de lagarto, cabeça de macaco e patas. Era pretendido que o simbolismo mostrasse o Diabo como privado de beleza, harmonia, realidade e estrutura, trocando sua forma caoticamente e mais como uma trançada e feia do que angélica ou até mesmo como a natureza humana pudesse ser. O propósito didático era amedrontar os pecadores com ameaças de tormento e inferno” (2003, p. 125).

10 *Little Nicky*, 2000, dirigido por Steven Brill.

11 *The Exorcist*, 1973, dirigido por Willian Friedkin.

A possessão e um Satã intangível e abstrato

Embora representações humanas e bestiais fossem muito comuns na Idade Média, muitos religiosos acreditavam que o Diabo era um espírito que podia possuir os humanos. Pagels atesta que “Milhares de anos de tradição caracterizaram Satanás (...) como um espírito” (1966, p. 16).

As Escrituras relatam que Jesus tinha o poder de expulsar os demônios que possuíam suas vítimas. Podemos encontrar relatos de exorcismos em Marcos (1:25-45, 3:15, 6:7, 6:13, 16:17). Ao longo dos séculos, baseada nas Escrituras, a Igreja Católica desenvolveu rituais para dar continuidade às práticas de Cristo. Entre elas, a Igreja desenvolveu ritos específicos para casos de possessão diabólica.

A possessão diabólica serviu de temática para a sétima arte. Conforme demonstrado nos filmes *O exorcista* e *Fim dos dias*, o cinema estadunidense frequentemente mostra o Diabo possuindo um humano. No *Fim dos dias*, o Diabo se demonstra como uma entidade abstrata, mas rapidamente assume o corpo do personagem de Gabriel Byrne. No fim do filme, Satã assume sua forma bestializada. A razão do Diabo em escolher possuir o corpo de Byrne nunca é explicada no filme. No entanto, n’*O exorcista*, há uma possível explicação à possessão de Reagan (Linda Blair), a causa de sua possessão é que ela brincava sozinha com um tabuleiro de *Oui-já* e havia uma comunicação espiritual entre eles.

Possessão e exorcismo são temas prevalentes nos filmes estadunidenses. Cueno argumenta que “*the biggest promoter of Catholic exorcism remains the popular entertainment industry*” (2001, p. 259). O exorcismo pode ser realizado somente por padres autorizados pelo Vaticano. Um sacerdote que tenha o conhecimento e o poder para realizar um exorcismo se assemelha a Cristo. Russell atesta que “Exorcizando os demônios, e curando doenças provocadas por eles, Jesus faz guerra ao reino de Satã e, com isso, dá a conhecer ao povo que o novo eão chegou.” (1991, p. 240).

A temática de um Satã intangível derivada da Idade Média. Alguns teólogos da Igreja Católica acreditavam que o Diabo não era tangível, sendo então representado como um espírito ou anjo. De acordo com Russell, entre os anos de 1140 e 1230, o Diabo frequentemente era pensado como um espírito. Ele esclarece: “*the eternal Principal of Evil walked in solid, if invisible, substance at one’s side and crouched when one was quiet in the dark recesses of room and mind*”. (1972, p. 101-2). Devido a sua origem etérea nas Escrituras, Satanás possuía os poderes necessários para manter-se esquivo aos olhos dos homens. Link sugere que o Diabo não podia possuir uma forma física. Ele deduz que, “Uma vez que o Diabo podia ser tanto um micróbio quanto um anjo caído, como poderia ter um rosto? Não poderia, pois não era um caráter, era apenas uma abstração.” (1998, p. 193).

O Diabo na comédia

Outro aspecto que pode ser encontrado tanto nas representações artísticas da Idade Média e Moderna quanto no cinema popular estadunidense é o Diabo como herói cômico. Em *Lúcifer*, Russell atesta que, na contramão da teologia oficial e da demonologia que explicitavam um Satã monstruoso e terrível, o folclore e a concepção popular de Satã durante a Idade Média e início da Idade Moderna tratavam o Diabo entre duas instâncias.

O folclore tendeu a fazer o Diabo ridículo ou impotente, provavelmente de forma a domesticá-lo e aliviar a tensão de medo, por outro lado. Não é nenhuma coincidência que o período no qual o Diabo estava horivelmente presente – durante a “caça às bruxas” do século XV ao século XVII – seja o período no qual ele geralmente apareceu em cena como um palhaço. Por causa da natureza contraditória dessas tradições, a opinião popular sobre o Diabo oscilou entre vê-lo como um senhor terrível e vê-lo como um idiota. (2003, p. 59-60).

Esse duplo aspecto satânico pode ser apreciado no filme *As bruxas de Eastwick*, o personagem interpretado por Jack Nicholson, Daryl Van Horne, é mostrado como ambos. Em *Endiabrado*, a maioria das ações diabólicas é realizada para serem cômicas. Segundo Russell¹², “*The Devil could be a silly prankster, playing marbles in church or moving the pews about.*” (1984, p. 76). Essa confrontação entre o lado obscuro de Satã e o papel cômico que lhe fora atribuído pelo folclore resulta de uma nova abordagem de sua significação:

O Diabo ficou mais ridículo e cômico nos sermões, na arte, no modelo e na literatura popular do fim do século XIII, talvez um resultado lógico da redução da significação teológica dele enquanto aumentando o seu senso de imediação (2003, p. 155).

Diversos filmes retrataram o Diabo em seu aspecto cômico e pitoresco. Entre eles, podemos citar *Little Nick – Um diabo diferente* e *O céu continua esperando*.¹³

Temas faustianos

A lenda de Fausto também tem suas raízes na Idade Média. Essa temática é constante nas produções hollywoodianas. De acordo com Russell, “A

¹² Novamente necessitamos recorrer ao texto original, pois a expressão “*playing marbles*” (brincando com bolas de gude) foi traduzida da seguinte maneira: “O Diabo poderia ser um farsante tolo, colocando os mármores ou mudando os bancos da igreja.” (RUSSELL, 2003, p. 71).

¹³ *Oh, God! You Devil*, 1984, dirigido por Paul Bogart.

ideia de pacto formal remonta a uma história sobre São Basil circulada por São Jerônimo no século V e até mesmo a história mais influente de Teófilo de Cilícia que data do século VI.” (2003, p. 76).

O desejo pelo inacessível, a ambição e a cobiça humana, os anseios cerceados e reprimidos, a vontade de poder, todas essas características são propícias para a firmação do pacto com o Diabo.

Em *O advogado do Diabo*, essas características são encontradas no personagem do advogado Kevin Lomax, interpretado por Keanu Reeves. Sua oratória e sua capacidade de manipular a verdade são suficientes para que ele seja um alvo a ser tentado pelo Diabo, interpretado por Al Pacino na figura de John Milton. Porém, ao aceitar trabalhar para Milton, Lomax tem sua vida modificada devido ao seu novo emprego. Efeitos colaterais que o pacto satânico provoca deliberadamente.

Nos instantes finais d'*O advogado do Diabo*, Kevin Lomax é, no final de tudo, salvo pelo amor, sua sagacidade é inútil contra o Diabo. No fim do filme, a ordem é restaurada devido à decisão feita pela utilização do livre-arbítrio de Kevin. Porém, as eternas tentações do Diabo aparecem novamente, e desta vez Satã aparece como um jornalista que promete fazer o advogado famoso por seus bons atos em relação aos novos casos defendidos.

Considerações finais

As transformações do imaginário sobre as concepções acerca de Satã sempre refletiram as mudanças impostas pelo processo histórico. Desde a primeira aparição do Diabo nas religiões, a partir do Masdeísmo articulado por Zaratustra, passando pelo desenvolvimento da religião Israelita e das seitas-religiões dos essênios e cananeus no Oriente Médio, culminando no advento do Cristianismo e de sua instituição como religião oficial após o decreto do Imperador Constantino em 325 d.C., o Diabo sempre esteve presente no âmago das angústias do homem. A princípio como justificativa para a presença do mal no mundo, posteriormente como expiação, e depois como fator de regulação das sociedades.

Assim como a Igreja medieval mudou, as concepções sobre Satã mudaram junto com ela. O Diabo deixou de ser representado como um homem nu envolto nas trevas de sua falta perante Deus para um ser bestial com propriedades animais ou uma criatura intensamente colorida que carrega um forçado, para uma entidade abstrata desprovida de forma física. Diante da diversidade pictórica encontrada nas representações de Satã desde a Idade Média até a contemporaneidade, Link, ao concluir sua obra, assera que:

Nenhuma outra criatura nas artes com uma história tão longa é assim vazia de significado intrínseco. Nenhum outro sinal ou suposto símbolo é tão insípido. E se a aparência do

Diabo quase sempre foi determinada pelo costume trajada para personificá-lo, isto é adequado: o Diabo é apenas um costume, mesmo que se tenha tornado inseparável da pele daqueles que o usam. (1998, p. 205).

Para muitos cristãos, ambos Protestantes ou Católicos, o Diabo é significativo. No entanto, durante o devir histórico, a variedade de concepções e representações sobre sua figura exerceu um esvaziamento de seu significado. Link atesta que, durante os séculos VI ao XV, nos quais Igreja comissionava artistas a realizarem as obras de arte Cristã, incluindo as ilustrações sobre o Diabo, a arte cristã possuía uma função: “(ela) fora a mensagem e o veículo de comunicação com as massas iletradas” (1998, p. 49). Embora o fato de, nos dias de hoje, os estadunidenses serem alfabetizados, a ampla acessibilidade aos filmes faz com que eles sejam um dos meios culturais mais disponíveis para as massas. Muitos americanos assistem televisão e vão ao cinema mais do que leem ou veem arte, portanto, o que eles veem nas telas tem a possibilidade de se tornar a única representação visual que eles têm do Diabo.

As metamorfoses de Satã sempre acompanharam o ritmo das mudanças das sociedades europeias e, posteriormente, da sociedade americana, porém, esta última contribuiu com sua percepção individualizada das primeiras. No caso dos EUA, a discussão a respeito do Diabo necessita um olhar mais atento do observador.

De acordo com os estudos de sociologia da religião realizados nos EUA no fim dos anos 1960 do século XX, a hipótese mais comumente aceita pelos sociólogos era que os EUA estavam rapidamente se secularizando. Essa visão geral está sendo reexaminada por estudos recentes (STARK, 2000), mas a ideia inicial ainda pode ser aplicada para as representações do Diabo no cinema estadunidense. Berger enfatiza que:

Provavelmente pela primeira vez na história, as legitimações religiosas do mundo perderam sua plausibilidade não apenas para uns poucos intelectuais e outros indivíduos marginais, mas para amplas massas de sociedade inteiras. (1985, p. 137).

Berger estava falando em termos da presença da religião como um todo na sociedade, porém em ele reviu suas conclusões anos mais tarde.

My point is that the assumption that we live in a secularized world is false. The world today, (...) is as furiously religious as it ever was, and in some places more than ever. This means that a role body of literature by historians and social scientists loosely labeled “secularization theory” is essentially mistaken. (BERGER, 1999, p. 2).

No entanto, a incorporação do Diabo na cultura popular estadunidense tem se esforçado em diminuir seu *status* como a suprema fonte do mal porque quando Satã é representado nas telas, sua imagem pode ser descartada como falsa. Satã nunca se tornará secularizado, pois sua existência é baseada na religião, mas há a possibilidade de que sua incorporação na cultura popular estadunidense tenha enfraquecido as terríveis qualidades diabólicas que eram atribuídas a ele pela Igreja medieval. Sem levar em consideração a representação oferecida.

O Diabo e o que ele significa podem se tornar insignificantes para as pessoas devido a suas diversas interpretações no cinema. Na maioria dos filmes sobre Satã, o Diabo não é proposto como uma força particularmente assustadora na cultura estadunidense. As representações de Satã mais tenebrosas são percebidas quando ele é retratado como uma entidade abstrata. A ideia de Satã possuindo um corpo humano ou sendo uma presença despercebida é intrinsecamente mais assustadora que o Diabo que se personifica, mas, na maioria dos filmes nos quais o Diabo não possui forma física, ainda é mostrado como facilmente dominado, pois ele está possuindo humanos. Além do mais, um diabo que se manifesta na forma humana, ou mesmo numa figura bestial, pode ser morto e descartado, e, por outro lado, um diabo cômico nunca é assustador. Fora isso, quando a temática se torna repetitiva para a audiência, ela se torna comum, banal e menos significativa para o público. O mesmo argumento se aplica em relação à violência, ao sexo e às profanação nos filmes. Se as pessoas veem repetidamente as representações do Diabo nos filmes, a figura satânica também se torna menos importante ou menos apavorante aos olhos do público.

Ariès assegura que, nas últimas décadas do século XX, o ocidente cristão está passando por transformações que proporcionaram uma *"complete disappearance of hell. Even those Who believe in the Devil limit his power to this world and do not believe in eternal damnation."* (1981, p. 576). As representações de Satã no cinema estadunidense contribuíram para ajudar a desenvolver e intensificar a perda de poder do Diabo. Satã raramente ganha, e ele é mostrado como relativamente fácil de se enfrentar. O retrato do Diabo nessa maneira diminui seu poder dentro do sistema da religião. Muitos cristãos provavelmente discordariam das representações que ilustram o Diabo como um ser que é facilmente derrotado. No final das contas, eles poderiam concordar que o Diabo não venceria a luta pela humanidade, mas contestariam que o poder de Satã não pode ser subestimado como ocorre no cinema hollywoodiano. Se as pessoas acreditassem nas representações do Diabo frequentemente apresentadas nos filmes, ele se tornaria uma entidade menos assustadora. A partir dessa constatação, não há por que se preocupar, pois sempre haverá um padre católico para realizar um exorcismo ou um Arnold Schwarzenegger para salvar a humanidade do desastre supremo. E se Satã tiver senso de humor e se parecer como Elizabeth Hurley, a pergunta que fica é: por que não ir para o inferno?

A necessidade de compreendermos a permanência do Diabo na sociedade contemporânea reside no fato deste ter sido transformado numa mercadoria possível de ser adquirida e utilizada nas sociedades que compartilham de uma cultura do consumismo, com o objetivo de entreter seus consumidores. Desse modo, insere-se a questão de compreendermos sociologicamente o papel do processo de secularização do ocidente e da indústria cultural como fatores constitutivos e construtores da mentalidade, imaginário e ideologia do homem e das sociedades dos séculos XX e XXI.

Por meio do imaginário existente na sociedade ocidental – tanto culto como popular –, a figura do Diabo foi representada de diversas maneiras pela arte. Mediante o devir social e histórico, as representações sobre a figura do Diabo passaram a evidenciar um Diabo proteiforme com poderes incríveis, anunciando que o fim do mundo estava por vir e refletindo a atmosfera que revestia as noções inculcadas de danação e salvação. Essa mentalidade propiciou o surgimento de diversas obras de arte que denotavam as características da sociedade medieval e renascentista, ou seja, o poder da Igreja Católica, a existência do medo da morte por causa da questão do Diabo e do inferno e a crença das populações em superstições e em elementos sobrenaturais.

Com o devir histórico, essa mentalidade obscurantista e religiosa passou a ser confrontada pelo nascimento da filosofia e da ciência moderna, tendo como base o racionalismo técnico-científico do Renascimento. O surgimento dessa nova maneira de encarar o mundo refletiu no processo de desencantamento da sociedade europeia e na releitura dos artistas sobre o mito do Diabo, porém, ao populacho, a permanência das crenças ainda era presente e atuante.

Influenciados pelo espírito crítico e científico do Esclarecimento, os artistas românticos escreveram obras que evidenciavam que os homens e o Diabo se aproximaram. Os românticos demonstraram que o Diabo nada mais era do que o reflexo das paixões e dos vícios humanos que se encontravam reprimidos pela religião e pela sociedade. Vestiram-no com os trajes de um burguês, tal qual a época se afigurava. Sua figura sofria com as metamorfoses da sociedade capitalista, que se fortalecia com os ideais liberais pós-esclarecimento e com a crescente secularização da sociedade europeia, cujos reflexos já se faziam sentir desde o século XVII, e que contribuíram para a periferização da religião cristã nos séculos XIX e XX.

No século XX, a evolução da figura mítica do Diabo deparou-se com a apropriação de suas características pelo capitalismo por meio da ação da indústria cultural. Sua figura metamorfoseou-se em mercadoria, suas características iniciais (medo/repressão) passaram a ser utilizadas para fins comerciais pela indústria do entretenimento. O Diabo no século XX não mais era encarado como uma ameaça terrível à vida, e sim como mais uma possibilidade de gozo das sociedades e culturas contemporâneas.

Portanto, a figura do Diabo que é conhecida atualmente é uma sombra ofuscada daquela figura terrível e constante do imaginário medieval e renascentista dos séculos XIV-XV. A indústria cultural se apropriou de seus elementos grotescos que mexiam com o imaginário e os transformou em motivo de diversão e riso, levando a sociedade atual a consumir um produto padronizado e destituído de sua real função religiosa.

Se, no século XIX, como já dizia Baudelaire, a maior astúcia do Diabo é sua tentativa de nos convencer que ele não existe, no século XX, pelo contrário e longe do fervor neopentecostal, Satã desejaria muito retomar sua credibilidade novamente, pois sua figura encontra-se oca e vazia entre os ruídos que envolvem a percepção de sua majestade infernal. A indústria cultural se apropriou de sua imagem, a desfocou de sua verdadeira significação e anulou sua quintessência. Porém, mesmo com sua imagem deturpada, Satã ainda permanece para as sociedades ocidentais como um símbolo do mal. Ele preenche a lacuna moral na qual os homens necessitam encontrar refúgio para sua própria malignidade. Em todos os atos de irracionalidade humana cometidos, lá estará Satã entre os culpados.

Referências

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ALMEIDA, M. R. H. *A secularização do ocidente: o declínio e o reavivamento da religião na modernidade e seus reflexos no Brasil*. 2003. 124 f. Dissertação (mestrado em Ciências da Religião) – Faculdade de Filosofia e Ciências da Religião, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo.
- ANDERSON, P. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. Volume I – Magia e técnica, arte e política. São Paulo, Brasiliense: 1994.
- BERGER, P. L. *O dossel sagrado: elementos para uma teoria sociológica da religião*. São Paulo: Paulus, 1985.
- BERGER, P. L. (Ed.). *The desecularization of the world: resurgent religion and world politics*. Grand Rapids: Eerdmans Publishing Company, 1999.
- COHN, G. (Org.). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.
- DELUMEAU, J. *História do medo no ocidente (1300-1800): uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DUARTE, R. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- FONSECA, L. A. Prefácio. In: NOGUEIRA, Carlos R. F. *O Diabo no imaginário cristão*. Bauru: Edusc, 2000.
- GIORGI, R. *Angels and demons in art*. Los Angeles: Getty Publications, 2005.
- HALL, S. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.
- HEEBEL, N. Pazuzu. In: *Iconography of Deities and Demons in the Biblical*

World. Eletronic pre-publication, 12/2007. Disponível em: <http://www.religionswissenschaft.unizh.ch/idd/prepublications/e_idd_pazuzu.pdf>
Acesso em: 28 jan. 2008.

HINNELS, J. A batalha cósmica: Zoroastrismo. In: VV. AA. *As religiões do mundo: do primitivismo ao século XX*. São Paulo: Melhoramentos, 1996.

JAMESON, F. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JAMESON, F. *Espaço e imagem: teorias do Pós-Moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

JÉBUS-MARIE, B. (Ed.). *Satan*. Les Études carmélitaines. Paris: Desclée de Brouwer, 1948.

KELLY, H. A. *Satan: a biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

LINK, L. *O diabo: a máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LORENZI, L. *Devils in art: Florence, from the Middle Ages to Renaissance*. Florence: Centro Di, 1997.

MARRAMAO, G. *Céu e terra: genealogia da secularização*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

MARRAMAO, G. *Poder e secularização: as categorias do tempo*. São Paulo: Editora da Unesp, 1995.

MARTELLI, S. *A religião na sociedade pós-moderna*. São Paulo: Paulinas, 1995.

MESSADIÉ, G. *História geral do Diabo: da Antiguidade à Idade contemporânea*. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 2001.

MINOIS, G. *O Diabo: origem e evolução histórica*. Lisboa: Terramar, 2003.

MITCHELL, C. P. *The devil on screen: feature films worldwide, 1913 through 2000*. Jefferson: McFarland, 2002.

MUCHEMBLED, R. *Damned: an illustrated history of the devil*. San Francisco: Seuil/Chronicle, 2004.

MUCHEMBLED, R. *Uma história do Diabo: séculos XII-XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NÉRET, G. *Devils*. Köln: Taschen, 2003.

NOGUEIRA, C. R. F. *Bruxaria e história: as práticas mágicas no ocidente cristão*. Bauru: Edusc, 2004.

NOGUEIRA, C. R. F. *O diabo no imaginário cristão*. Bauru: Edusc, 2000.

PIERUCCI, A. F. (1997a) Interesses religiosos dos sociólogos da religião. In: ORO, Ari Pedro; STEIL, Carlos Alberto (Org.). *Globalização e religião*. Petrópolis: Vozes, 1997.

PIERUCCI, A. F. *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Editora 34, 2003.

PIERUCCI, A. F. (1997b). Reencantamento e dessecularização: a propósito do autoengano em sociologia da religião. *Novos Estudos Cebrap*, 49, nov. 1997.

PIERUCCI, A. F. Secularização em Max Weber. Da contemporânea serventia de voltarmos a acessar aquele velho sentido. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 13, nº 37, São Paulo, ANPOCS, jun. 1998.

RUSSELL, J. B. *Lúcifer: o diabo na Idade Média*. São Paulo: Madras, 2003.

RUSSELL, J. B. *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

- RUSSELL, J. B. *Mephistopheles: The devil in the Modern World*. Ithaca/ London: Cornell UP, 1990.
- RUSSELL, J. B. *O diabo: as percepções do mal da Antiguidade ao cristianismo primitivo*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- RUSSELL, J. B. *Prince of darkness: radical evil and the power of good in history*. New York: Cornell University Press, 1992.
- RUSSELL, J. B. *Satanás: La primitiva tradición cristiana*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- RUSSELL, J. B. *Witchcraft in the Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press, 1972.
- SALLMANN, J. M. *As bruxas: noivas de Satã*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- SCHRECK, N. *The satanic screen: an illustrated history of the devil in cinema 1896-1999*. Creation Cinema Collection. Vol. 17. New York: Creation Books, 2001.
- STANFORD, P. *O Diabo: uma biografia*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.
- STARK, R., FLUKE, R. *Acts of Faiths*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- SOUZA, J. (Org.). *A atualidade de Max Weber*. Brasília: Edunb, 2000.



O paradoxo dos vilões simpáticos: caracterização dos personagens nas produções audiovisuais¹

Fabio Henrique Feltrin²

Introdução

Não raramente, as produções audiovisuais apresentam uma narrativa intrigante: flagramo-nos a favor de um vilão, um bandido simpático que angaria nosso apreço. Como isso é possível? Estamos diante de um paradoxo: se o vilão é para ser detido, odiado, punido, por que é defendido, protegido e admirado? Há algo eticamente danoso no fato de que milhões de espectadores identificam-se com um assassino? Essa questão foi levantada por Richard Greene e Peter Vernezze (2004) no seu estudo sobre a recepção positiva do personagem Tony Soprano da série americana *Os Sopranos*, criada em 1999 por David Chase e produzida pela HBO.

Este artigo propõe, como objetivo, uma análise da construção dos personagens em produções audiovisuais que apresentem um vilão aprovado, fundamentando-se nos conceitos trazidos por Richard Dyer (1999) sobre o papel dos estereótipos, bem como nas proposições de Noël Carroll (2004) para analisar o paradoxo do vilão aprovado, em sua proposta de uma aliança entre personagem e espectador. A metodologia escolhida é do tipo analítica comparativa.

O bem triunfa sempre... Será?

Ao analisar as narrativas tradicionais a que temos acesso no nosso meio social, na nossa cultura, deparamo-nos, em primeira instância, com os contos de fadas e os contos bíblicos. Trata-se dessas histórias já muito conhecidas, de um herói que vence um vilão: desde o príncipe que

1 Artigo publicado originalmente em setembro de 2010 na *Revista de Estudos da Comunicação*, do Curso de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

2 Mestrando em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná, professor da Universidade Tuiuti do Paraná e da Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

expulsa para sempre a bruxa malvada até o caçador que se livra do lobo. São histórias como a do anjo antagonista Lúcifer e a do irmão antagonista Caim, muito usadas para ensinar que há o mal em constante disputa com o bem, mas que este sempre vencerá aquele. E assim é formado o imaginário coletivo: a dicotomia entre o bem e o mal, recorrente em nossa crença e em nossa cultura.

Somos de fé cristã, majoritariamente. A cultura ocidental não aceita a ideia da morte e talvez por isso, explica Pinheiro (2008, p. 4), nossos produtos culturais voltados ao entretenimento oferecem, quase sempre, “a possibilidade do final feliz como regra absoluta, e estabelecendo o triunfo do *bem* sobre o *mal*”. O senso comum fulmina, inclusive, a tentativa do equilíbrio ou da compreensão de uma figura histórica. O cinema ocidental não gosta de releituras que fujam do lugar-comum maniqueísta estabelecido nos anos 30 do século passado, quando a cultura do *happy end* – marco estabelecido pelo pensador francês Edgar Morin – estimulou a identificação do espectador ou leitor com o herói e a ideia de felicidade se tornou núcleo afetivo do novo imaginário social por meio do cinema (PINHEIRO, 2008, p. 4).

Se essa é a fórmula tradicional, que narrativas são essas que trazem um vilão simpático, aprovado pelo público, garantindo o sucesso dessas produções audiovisuais? O que, em uma obra ficcional, persuade e seduz os espectadores, levando-os a simpatizar e a concordar com um criminoso?

Dissolvendo um paradoxo

Para tentar explicar o sucesso dessas narrativas, em que milhares de espectadores identificam-se com um bandido, Noël Carroll (2004, p. 122) introduz a sua pesquisa por meio desse questionamento sobre o paradoxo de um vilão aprovado – referindo-se ao personagem Tony Soprano, da série *Os Sopranos*. Como um espectador pode ser simpatizante de um personagem de ficção cujo correlato no mundo real seria totalmente abominado por esse mesmo espectador?

Temos, na cinematografia nacional, apenas para citar alguns dentre tantos outros filmes brasileiros que trazem esse tipo de vilão aprovado, filmes como: *Estômago*, dirigido por Marcos Jorge, no qual Raimundo Nonato é um exemplo de vilão carismático; *O homem que copiava*, dirigido por Jorge Furtado, em que o protagonista André exemplifica esse vilão simpático; *O invasor*, dirigido por Beto Brant, cuja trama apresenta Ivan, que desperta a comoção do público apesar do seu crime; ou, ainda, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, dirigido por Hector Babenco, em que o protagonista, o bandido Lúcio Flávio, seduz o espectador em seu favor. Essas são narrativas de sucesso nacional que seguem o tipo do personagem estudado por Carroll.

No caso de *Os Sopranos*, o autor coloca que sentimos uma fascinação por esse personagem porque Tony é um amálgama do ordinário – o habitual, o costureiro – com o exótico. Essa desconexão entre sua vida familiar corriqueira e sua vida profissional excepcional é impressionante: sua vida familiar parece absolutamente contemporânea e convencional, ao passo que sua vida profissional parece ser tanto um retrocesso a uma era passada quanto extraordinária em suas transgressões – seus crimes. Contudo, intervém Carroll, existem anomalias igualmente instigantes no mundo d'*Os Sopranos* pelas quais não temos nenhuma simpatia: personagens oxímoros que também usam *cartadas* e, portanto, são fascinantes por essas razões, mas que não nos mobilizam em pró-attitudes a seu favor como Tony faz. Carroll descarta, assim, a explicação baseada no fascínio.

Para fazer o contraponto com o cinema nacional, temos André (*O homem que copiava*). Esse protagonista é apresentado como um rapaz muito bom, sempre gentil, educado, bom filho, trabalhador, esforçado enquanto desenhista e bastante culto. Definitivamente, André não faz o tipo torpe e vil. Contudo, eis que de repente ele começa a cometer uma série de crimes e, ao mesmo tempo, continua dócil e romântico, um sonhador. No espectador, instala-se essa fascinação pela mescla de elementos de um assassino nobre – o oxímoro de que fala Carroll.

Outra resposta, na tentativa de explicar o porquê de termos uma pró-atitude em relação a Tony Soprano, é argumentar que ele seja a representação simbólica das nossas mais profundas fantasias reprimidas, especialmente para o público masculino. Temos uma pró-atitude para com Tony porque ele realiza, embora ficcionalmente, o tipo de descontrole, de indiferença, que queremos para nós mesmos – a capacidade de realizar nossos desejos enrustidos, reprimidos, presos e sem punição. No entanto, aponta Carroll, há muitos outros personagens no mundo d'*Os Sopranos* que agem licenciadamente como Tony, mas nós não os prezamos, não os valorizamos da forma que fazemos com Tony.

Esse ponto é bem claro no filme *O invasor*, uma vez que Ivan é um vilão *quase accidental*. Ele se envolve em um crime por causa de cobiça, de guerra de poder e dinheiro com um dos sócios. O filme deixa indícios de que ele se envolve em uma atração fatal – no sentido literal, posto que a amante é uma espiã –, pois que homem não teria vontade de fazê-lo com uma garota estonteante da estirpe da personagem Claudia? Contudo, por que não ficamos a favor de Gilberto, que tem a coragem de um mentor intelectual do crime e o controle da situação? Por que não torcemos por Anísio, que executa o sócio de Gilberto e Ivan, e ainda desfruta da linda e jovem filha do personagem assassinado? Esse é um filme cheio de vilões, mas apenas Ivan é aprovado. Por quê?

A ideia correlacionada de que temos uma pró-atitude em relação a ele porque nos identificamos com esse personagem é uma terceira tentativa de resposta para esse paradoxo. O autor explica que, independentemente de quantas similaridades há entre o personagem que angaria a simpatia

e os membros da audiência, ninguém é literalmente idêntico a ele e nem – e isso seja, talvez, o mais importante – ninguém se conduz a ser estritamente idêntico a ele. Para complementar seu argumento, Carroll afirma que a identificação estrita parece um estado mental inadmissível: não nos identificamos com os personagens estritamente de todas as formas, mas sim de algumas formas.

Então, se não é a fascinação pelo personagem, não é o preenchimento dos desejos sombrios do espectador e não é a total identificação pessoal com o personagem, o que leva o espectador a ter uma pró-atitude para com o vilão?

Um vilão como aliado

Para resolver essa questão, Carroll (2004) diz que o espectador se *alia* ao vilão. A aliança não é com um Tony Soprano do mundo real, mas sim com o Tony Soprano da ficção, de um mundo fictício particular. Além disso, quando se olha para a estrutura moral desse mundo de ficção, parece que Tony é o melhor candidato para uma aliança: não que ele seja moral, mas, dentro da estrutura relacional do mundo fictício d'*Os Sopranos*, ele tem um apelo à moralidade igualmente forte ou mais do que qualquer dos outros personagens relevantes que nos são extensivamente expostos. Comparado com os outros mafiosos, Tony parece relativamente menos sádico, mais sensato e pró-social, isto é, o *gangster* mais justo (não absolutamente justo, mas relativamente justo) e com capacidade para a compaixão. No filme *O invasor*, dos vários bandidos apresentados, Ivan é o único que se arrepende, o único que tenta consertar a situação e acaba entregando-se à polícia. Essas e outras condutas no desenrolar na trama vão mostrando que esse personagem é o *menos pior* de todos os outros que o cercam.

Também, argumenta Carroll, no caso de *Os Sopranos*, a lei e a religião não estão representadas como um contrapeso moral positivo: há policiais corruptos e os padres católicos com quem o público se depara são hipócritas, alimentando a Máfia de bom grado. E, no que tange à estrutura familiar, Tony tem uma mãe manipulativa e venenosa, bem como uma irmã que herdou todo esse teor maléfico da mãe e que só não causa tantos crimes e danos como Tony pelo fato de suas operações serem menores. Assim, em *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, Lúcio Flávio é muito mais correto que a polícia: esta se mostra conivente com os assaltos e os encomenda, exigindo parte significativa dos valores roubados.

Carroll chama a atenção, ainda, para o fato de que Tony Soprano tem algumas características morais positivas: a lealdade aos amigos e à família, a tentativa de ser um bom pai, tem senso de justiça e segue certas regras – mesmo que sejam as regras dos *gangsters*. Assim, afirma o autor, no mundo d'*Os Sopranos* Tony está longe de ser o pior personagem. Assim é Raimundo Nonato do filme *Estômago*: esforçado, procura progredir honestamente, demonstra sentimento de amor sincero a Íria – o

espectador vê a franqueza dos sentimentos do rapaz por uma prostituta, a quem não discrimina em nenhum momento da história –, é respeitador e humilde, para além da vilania que descobrimos ao final do filme.

Carroll explica que, na maioria das situações, é pragmaticamente urgente que nos aliemos às pessoas mais morais por um simples fator: prudência. Essas pessoas que nós estimamos como as mais morais são aquelas mais seguras para interagir, as mais fidedignas e as mais confiáveis. Contudo, isso não quer dizer que sejamos a favor das características imorais e criminosas desse personagem.

A estereotipia como suporte

Percebe-se, de acordo com a análise de Carroll, que tão importante quanto caracterizar o vilão é caracterizar os personagens que o circundam. Assim, o personagem vilão precisa ser alguém interessante para a aliança que o público busca, enquanto os demais personagens precisam ser *tipos* repugnantes.

Explicado por Richard Dyer (1999), o *tipo* é qualquer personagem construído por meio da utilização de algumas características imediatamente reconhecíveis e identificáveis que não se alteram e nem se desenvolvem por meio do curso da narrativa e que apontam para o geral, sendo recorrentes no mundo humano. Se essas características são conceituadas como universais e eternas, denominam-se de *arquétipos*, porém, se são conceituadas como históricas e culturalmente específicas, denominam-se *tipos sociais* e/ou *estereótipos*.

Portanto, os *estereótipos* são uma categoria específica de uma classificação mais ampla de personagens fictícios, o *tipo*. O oposto do *tipo* é o personagem *romanesco* – redondo –, definido por uma multiplicidade de traços que são gradualmente revelados ao espectador no curso da narrativa. Trazendo a análise para o mundo d'*Os Sopranos*, temos Tony como um personagem romanesco e, justamente por isso, interessante. O termo *estereótipo* foi cunhado por Walter Lippmann, em 1956, com as seguintes proposições de como os estereótipos funcionam no pensamento social:

- 1) *processo de organização* – uma das formas de um processo maior pelo qual qualquer sociedade humana e seus indivíduos dão sentido a essa sociedade por meio de generalizações, padronizações e tipificações;
- 2) *atalho* – uma forma muito simples, marcante e facilmente compreendida de representação, mas que não é capaz de condensar uma grande quantidade de informações complexas e uma série de conotações;
- 3) *referência de mundo* – uma projeção sobre o mundo, em que nós definimos e representamos categorias sociais de acordo com nossas ênfases, inclusive representações estéticas na mídia e em ficções;

4) *expressões dos nossos valores e nossas crenças* – o consenso do que nós pensamos sobre determinado grupo social mesmo quando essa visão de como são os membros desse grupo já venha de estereótipos que expressam definições particulares da realidade, concomitantemente com avaliações, relativas à disposição do poder dentro da sociedade. (DYER, 1999).

Se os estereótipos têm um significado afetivo, posto que se baseiam em juízos de valor guiados por sentimentos favoráveis ou desfavoráveis, é muito importante que os personagens secundários que cercam um protagonista vilão sejam negativamente estereotipados, com base no juízo moral da sociedade de produção/recepção da obra cinematográfica. Da mesma forma, o estereótipo de certas características positivas – dessa mesma sociedade – que o vilão carrega é decisivo para a opção de tomá-lo como aliado, na proposição de Carroll.

Conclusão

Não apenas Tony Soprano como muitos outros vilões aprovados garantem o consumo de produções audiovisuais, cujo sucesso pode ser medido pelos sucessos de bilheteria: atraem espectadores para as salas de cinema e, posteriormente, para as locadoras, ou, ainda, rendem pontos de audiência quando televisionados.

Entende-se que esse apreço por um vilão dependerá da caracterização de personagens, indicada por Carroll, a fim de cumprir a fórmula do *melhor dos piores*. No conjunto de caracterizações, a direção e a produção cinematográficas constroem personagens secundários e antagonistas que são iguais ou inferiores ao protagonista, negativamente estereotipados, e salientam para o espectador as qualidades – mesmo que sejam raras – do protagonista.

Indica-se, como continuidade para esta pesquisa, a investigação dos elementos cinematográficos responsáveis por essas caracterizações dos personagens, tanto dos principais como dos secundários, a fim de identificar quais elementos e opções fílmicas contribuem para a criação de vilões simpáticos.

Referências

CARROLL, N. Sympathy for the Devil. In: GREENE, R.; VERNEZZE, P. *The Sopranos and philosophy: I Kill Therefore I Am*. Chicago; La Salle, IL: Open Court, 2004. p. 121-136.

DYER, R. The role of stereotypes. In: MARRIS, P.; THORNHAM, S. *Media studies: a reader*. 2nd ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. Disponível em: <<http://www.english-e-corner.com/comparativeCulture/core/deconstruction/frameset/stereotype.htm>>. Acesso em: 1 set. 2009.

ESTÔMAGO. Direção: Marcos Jorge. Produção: Cláudia da Natividade, Fabrizio

Donvito e Marco Cohen. [São Paulo]; Itália: Downtown Filmes, 2007. 1 DVD (112 min), Widescreen, color.

GREENE, R.; VERNEZZE, P. *The Sopranos and philosophy: I Kill Therefore I Am*. Chicago; La Salle, IL: Open Court, 2004.

LÚCIO FLÁVIO, o passageiro da agonia. Direção: Hector Babenco. Produção: Ignácio Gerber. [São Paulo]: H. B. Filmes, 1977. 1 DVD (130 min), color.

O HOMEM que copiava. Direção: Jorge Furtado. Produção: Luciana Tomasi e Nota Goulart. São Paulo: Columbia Pictures do Brasil, 2003. 1 DVD (130 min), 4x3 Letterbox, color.

O INVASOR. Direção: Beto Brant. Produção: Renato Ciasca e Bianca Villar. São Paulo: [s.n.], 2001. 1 DVD (97 min), Widescreen, color.

PINHEIRO, F. de M. Luzes e sombras: projeções do bem e do mal na tela do cinema. In: INTERCOM – CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 31., 2008, Natal, RN. *Anais...* Natal, RN: [s.n.], 2008. 1 CD-ROM.



O horror refletido no escudo polido de Atenas: uma reflexão sobre o conceito arendtiano de banalidade do mal a partir do cinema¹

Fabiano Victor de Oliveira Campos²

Introdução

O mal apresenta-se como “um desafio à filosofia e à teologia” (RICOEUR, 1988). Trata-se de um enigma, um mistério para o pensamento. Diante da dor, do sofrimento ou da morte, das catástrofes naturais e de todas as formas de injustiças, emerge em nossa ideia o antigo questionamento de Jó: por quê? Ante outro tipo de mal, o mal moral ou político das guerras e de toda e qualquer forma de violência humana, a pergunta que se aflora é: “como puderam ou podem fazer isso?”. O pensamento, em sua busca de sentido e justificação, parece encontrar-se diante de um abismo intransponível. Talvez porque o mal seja, como entende Arendt, mais uma questão de experiência do que de abstração conceitual. De fato, ele “explode nossas categorias de pensamento e nossos padrões de julgamento” (ARENDT, 1990, p. 447). Frente ao fenômeno do mal, somos arrebatados à dimensão assintótica, misteriosa e indizível que perpassa as situações humanas limítrofes. Todavia, isso não nos impede de refletir sobre esse fenômeno. Ao contrário, é por meio do pensamento que poderemos, se não compreendê-lo, pelo menos combatê-lo ou evitá-lo.

Com efeito, nos tempos hodiernos assiste-se ao fenômeno da proliferação sem freios da violência visível, aparentemente imotivada, que atinge todas as camadas da sociedade, sem fazer distinção de cultura, raça, cor, religião, sexo ou idade. Trata-se de uma violência gratuita, banal, típica do mundo contemporâneo, conforme a expressão forjada pela filósofa Hannah Arendt. Constata-se uma espécie de espraiamento do mal no mundo, não só nas guerras religiosas, mas também na biotecnologia aplicada aos humanos, na padronização cultural propagada

1 Este artigo é fruto de uma palestra proferida na 17ª Semana Filosófica do Instituto Santo Tomás de Aquino, realizada em Belo Horizonte, de 16 a 20 de maio de 2011. Foi originalmente publicado na revista *Horizonte Teológico*, Belo Horizonte, v. 10, p. 19-56, 2011.

2 Fabiano Victor de O. Campos é doutorando e mestre em Ciência da Religião pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

pelas mídias. Vive-se num tempo em que o horror do mal perdeu seu aspecto extraordinário, de modo que ele parece não nos assustar mais, não nos leva mais ao espanto, à perplexidade. Ao contrário, parece que nos acostumamos com as cenas diárias de violência e de terror, não raras vezes veiculadas pela mídia de modo sensacionalista. Às vezes, chegamos até a banalizá-las através de piadas e brincadeiras, sem refletirmos sobre o que elas têm a nos dizer no que concerne à nossa natureza e às nossas ações humanas.

Esse cenário atual nos impele a abordar o tema do mal sob um prisma específico, a saber, o mal em sua dimensão política, ou seja, enquanto violência cometida contra outrem, como ódio, intolerância ou aversão à alteridade, ou ainda como uma incapacidade de suportar a diferença, um horror dela que nos impede de viver em paz com o outro. Dois instrumentos nos ajudarão em nossa reflexão sobre o fenômeno do mal: um teórico e abstrato, o conceito arendtiano de *banalidade do mal*, e outro artístico e visível, o cinema. Mais precisamente, trata-se de pensar e refletir sobre a questão do mal banal analisando-a e exemplificando-a a partir de algumas cenas do filme *A Lista de Schindler*. Parte-se do pressuposto de que a arte cinematográfica se constitui numa profícua ferramenta de discussão filosófica, um veículo capaz de estimular a aprendizagem de conteúdos conceituais, quando utilizado de modo adequado aos propósitos didáticos. O cinema pode ser concebido como um recurso especial no processo de ensino-aprendizagem por agregar de modo significativo imagem, movimento e linguagem. Possibilita transformar o irreal em real, bem como transfigurar a própria realidade, além de tornar presente o que se encontra ausente.

Mas por que analisar a questão do mal a partir da tela do cinema? Em que especificamente a arte cinematográfica pode nos ajudar em nossa reflexão sobre o mal? Em relação a essas questões, pensamos que o mito da Medusa carrega um ensinamento tácito³. Com efeito, a narrativa mítica conta-nos que o rosto de Medusa era tão horrível que, ao olhá-lo, homens e bestas eram transmutados em pedras. Quando Atenas conduziu Perseu a matar o monstro, ela o advertiu para jamais olhar seu rosto, mas somente seu reflexo refletido no escudo polido que lhe dera. Seguindo o conselho da deusa, Perseu cortou a cabeça de Medusa com a foice com que Hermes tinha completado seu equipamento. A lição da narrativa mítica é que o mal, personificado na figura do monstro com serpentes na cabeça, é tão horrível que não pode ser contemplado de forma direta, pois petrifica a nossa ação. Não podemos vê-lo em sua realidade sem que sejamos paralisados por um terror cego. Desta sorte, jamais “saberemos com o que ele se parece senão olhando imagens que reproduzem sua verdadeira aparência, o reflexo dos acontecimentos que nos petrificariam se os encontrássemos na realidade” (KRACAUER *apud* NAZÁRIO, 2005-2006, p. 152). A tela do cinema é como o escudo polido que Atenas entregou a Perseu quando a ele confiou a missão de matar o monstro.

³ Seguimos aqui a sugestiva e interessante interpretação do mito da Medusa proposta por Kracauer (*apud* NAZÁRIO, 2005-2006, p. 152).

O cinema possibilita aos olhos do corpo e da razão se dirigirem ao mal sem que sejamos cristalizados pelo seu horror. A arte cinematográfica apresenta-se, portanto, como um instrumento capaz de nos conduzir à contemplação indireta do mal em sua realidade, de modo que nossa ação não fique estagnada pelo medo ou pelo terror que sua visão direta nos causaria, mas antes seja impulsionada a combatê-lo.

Nossa reflexão seguirá o seguinte itinerário. Num primeiro momento, nos debruçaremos sobre a significação do conceito *banalidade do mal*, tal como é concebido pela filósofa Hannah Arendt. Apresentaremos a *persona* de Eichmann como a figura paradigmática dessa banalização do mal, tal como o faz a supracitada pensadora. Em seguida, buscaremos analisar como essa banalização do mal aparece artisticamente representada na superprodução cinematográfica de Steven Spielberg, *A Lista de Schindler*, identificando na personagem de Amon Goeth as mesmas características sublinhadas por Arendt na figura de Eichmann.

O significado da expressão *banalidade do mal*

Embora sem proceder a uma discussão sistematizada, é no bojo do debate sobre a questão do mal na tradição filosófica que Hannah Arendt tece a sua compreensão do mal. Intérpretes do seu pensamento chegam a sublinhar que “o problema do mal se constitui no principal eixo argumentativo que atravessa toda a reflexão político-filosófica arendtiana”⁴ (AGUIAR, 2002, p. 85). Essa discussão, entretanto, não é fruto de um mero exercício de erudição; ao contrário, emerge no pensamento da autora após a sua descoberta dos campos de extermínio nazistas.

Segundo Hannah Arendt, o mal assumiu novos contornos com a emergência, sem precedentes⁵, dos regimes totalitários. Trata-se de uma

4 Esta seria, segundo Aguiar, a tese defendida por Jerome Kohn (2001, p. 9-36), professor de filosofia e curador do Arquivo Arendt nos EUA. Em conclusão de sua dissertação de mestrado, que analisa o fenômeno da banalidade do mal tal como fora pensado por Arendt, Souki (1998, p. 141) assevera que “o fio que costura o pensamento político de Hannah Arendt é o problema do mal, recolocado e renovado o tempo todo, mas sempre dentro do contexto de uma preocupação ética e política. Pergunta-se: por que o mal?”. Essa intérprete esclarece ainda que a escolha arendtiana da questão do mal como tema central de seu pensamento deve-se ao fato de o problema do mal constantemente nos remeter à referência oposta que é, no pensamento de Arendt, a ideia de liberdade. Para Arendt (*apud* BIGNOTTO, 2001, p. 43), o totalitarismo enquanto concretização da banalidade do mal “representa a negação a mais absoluta da liberdade.”

5 Arendt recalitra a ideia de poder compreender os acontecimentos trágicos de nossa época recorrendo à noção de *acidente*. Por outro lado, recusa entender as criações históricas como resultado do encadeamento lógico de uma série de eventos, ou seja, resiste a empreender uma análise causal dos acontecimentos e configurações políticas do mundo contemporâneo. Como bem sublinhou Bignotto (2001, p. 42-44), “[...] o que importa para Arendt é mostrar que o totalitarismo advém da condição criadora do homem, de sua capacidade de inventar novas ordens e instaurar novas formas de organização da vida em comum. Os homens, porque são capazes de fazer encarnar sua liberdade em ‘*novus ordo seclorum*’ são obrigados a conviver com uma indeterminação radical de sua própria condição de animais políticos. Se não podemos dizer que o totalitarismo é uma decorrência direta do exercício da liberdade humana, também não podemos negar que ele nasce da indeterminação fundamental de nossa condição e, por isso, não pode ser afastado definitivamente do horizonte do humano. [...] O que não pode ser eliminado, no entanto, é que tudo isso poderia ter sido diferente. Cada acontecimento guarda as marcas de suas origens, mas também aquela da indeterminação de nossa condição e por isso não pode nunca

nova modalidade de mal, ou o mal travestido de uma nova roupagem, até então insuspeitada pela tradição, que surgiu no mundo contemporâneo e que da filósofa recebeu o epíteto de *banal*. Convém esclarecer que por trás dessa expressão Arendt não buscou sustentar uma tese ou doutrina sobre o mal, embora ela tivesse consciência de que essa noção se opunha à nossa tradição de pensamento – literário, teológico ou filosófico – sobre o fenômeno do mal⁶. O fenômeno do mal banal opõe-se às teorias até então conhecidas que procuram explicar e mesmo justificar o mal. Trata-se de uma forma de mal cuja prática jamais pode ser entendida ou aceita como assimilável num bem maior, como pretende a justificação da Teodiceia. Arendt aponta para o fato de que este fenômeno do mal, este modo de o mal se mostrar, não se enquadra nos usuais padrões da categoria da maldade, tais como pecado, patologia, fraqueza, interesse próprio ou convicção ideológica por parte do agente⁷. Para ela, falar de banalidade do mal é dizer sobre “[...] algo bastante fatual, o fenômeno dos atos maus cometidos em proporções gigantescas – atos cuja raiz não iremos encontrar em uma espécie de maldade, patologia ou convicção ideológica do agente” (ABRANCHES *apud* SOUKI, 1998a, p. 100).

Arendt aproxima o significado de banalidade à ideia de um fenômeno superficial, e que implica na ausência de raiz (*rootlessness*). Ao se referir à banalidade no mal como um fenômeno sem raízes (*no-roots*), Arendt aponta para dois aspectos. Primeiro, que este fenômeno do mal não tem raízes na tradição ocidental, ou seja, é *sem precedentes*. Para a filósofa, torna-se evidente uma dimensão do fenômeno do mal que não tem precedentes na história do pensamento. Não se trata de afirmar que o mal *em si* seja uma novidade, o que bem sabemos não ser correto; ao contrário, Arendt quer nos atentar para o fato de que a novidade está no modo como o mal se manifesta ou se fenomenaliza no mundo contemporâneo, em especial através dos regimes totalitários, que deslocaram o inferno do seu *locus* tradicional num *além-mundo* para o seio da esfera social. A novidade, aqui, não se refere à essência do mal, mas à maneira como o mal se apresenta no mundo, ou seja, ao modo como ele é praticado. A filósofa quer apontar para algo bastante fatual, o fenômeno dos atos maus e violentos cometidos em larga escala, em proporções gigantescas,

ser inteiramente previsto.”.

6 Com efeito, aprendemos com a tradição religiosa que o mal é algo demoníaco, encarnado na figura de Lúcifer. No nível das representações, o mal angariou autonomia ontológica. Personificado nas figuras dos demônios e do diabo, o mal passou a ser concebido como entidade espiritual, como vontade consciente capaz de intervir na história ou mesmo governar o destino do homem. Por outro lado, aprendemos através dos heróis das tragédias que os homens maus agem por inveja ou cobiça ou, ainda, movidos pela fraqueza enraizada na própria natureza humana.

7 Em *Origens do Totalitarismo*, Arendt sublinha uma série de fatos de cuja articulação emergiram o nazismo e o comunismo soviético. Dentre eles, pode-se destacar: o surgimento das massas, que provoca o isolamento e a ausência de relações sociais normais, de modo que o homem da massa se torna facilmente suscetível a manipulações de toda sorte de ordens; a figura do líder totalitário, que empresta um rosto às massas e confere um sentido para suas ações; a propaganda como instrumento por excelência de que se servem os regimentos totalitários para forjar uma “ideia coerente da realidade”, isto é, para veicular um discurso ideológico ancorado principalmente no apelo à ciência e na justificação do sistema a partir da ideia de leis da natureza ou da história, de modo a inibir o espaço para contestações ou divergências de ideias; e, por fim, o terror, ou seja, o recurso à violência, como a essência ou natureza própria dos governos totalitários.

incomensuráveis, atos esses que não se enraízam em nenhuma espécie de vontade má, patologia ou convicção ideológica por parte do agente. Com a expressão *mal sem precedentes*, a filósofa pretende apontar para

uma nova forma de dominação política que tendia, diferentemente de tiranias anteriores, para a destruição do mundo comum. Ela [Arendt] a chamava de totalitarismo e reconhecia os campos de concentração como seu fenômeno essencial. Nesses lugares, as instituições que por séculos haviam sido cuidadosamente forjadas para prover o artifício humano com estabilidade e durabilidade foram sistematicamente eliminadas. Foi ali que seres humanos foram agrupados, amontoados sem qualquer diferenciação ou relacionamento e preparados para a extinção. Arendt viu esse fenômeno como o surgimento do inferno na terra. Tirado do seu tradicional lugar numa vida futura, onde desde Platão havia sido utilizado pelos poderes temporais para manter as *multidões* controladas, o inferno passava agora a ser *realizado* no meio da vida. Isso foi o que os homens fizeram, homens do seu país e de sua geração. Eles criaram, administraram e mantiveram cheios, lugares de tortura na superfície da terra (em flagrante contraste com a tradicional concepção de inferno) sem qualquer pretensão de justiça humana compreensível. Assim realizou-se, para ela, um mal sem precedentes. Foi um mal que, sem controle, poderia devastar e talvez fizesse desaparecer o mundo antes de finalmente destruir-se. (KOHN, 2001, p. 10).

Nesse sentido, adverte a autora, uma vez que o mal banal tenha historicamente surgido, instaura-se a sua possibilidade constante. Trata-se de entender o fenômeno do mal sem precedentes como algo que, tendo emergido na história, apresenta-se como algo sempre possível de acontecer: “aquilo que é sem precedente, uma vez surgido, pode se tornar um precedente para o futuro” (ARENDT, 1983, p. 282). Em *Origens do Totalitarismo*, Arendt (1990, p. 478) refere-se a essa “forma inteiramente nova de governo” como “um perigo constante”. Para ela, o que aconteceu ao povo judeu não foi um momento de um processo que começou em 1939, mas o primeiro capítulo do totalitarismo moderno. Segundo Kohn (2001, p. 11), a filósofa “acreditava que ‘a crise do nosso século’ não somente não desaparecera com a derrota dos nazistas ou a morte de Stalin, mas que ‘os verdadeiros transe do nosso tempo assumirão sua forma autêntica’ somente quando estes dois sistemas totalitários tiverem ‘se tornado uma coisa do passado’”. Bignotto (2001, p. 38), por sua vez, sublinha que “Arendt nos autoriza a pensar que um regime total seja possível nos dias de hoje”. Todavia, no que concerne a uma ressurgência de governos totalitários, cabe ressaltar que se trata de uma possibilidade, nunca de uma necessidade⁸. À guisa de um grito profético a alertar-nos

8 Tecendo uma análise sobre o método arendtiano de análise da essência dos acontecimentos, o qual

para essa possibilidade perene de o mal manifestar-se de forma banal, pode-se evocar aqui as palavras poéticas de Brecht (*apud* FELÍCIO, 2005, p. 539): “ninguém deve cantar vitória antes do tempo: ainda está fecundo o ventre de onde surgiu a coisa imunda”.

Por outro lado, a ausência de raízes estaria ligada à ausência da faculdade de pensar. Arendt questiona se é mesmo necessário uma vontade má, ou motivos maus, para se praticar o mal ou se, antes, o mal pode ser fruto da ausência do exercício da reflexão. Pergunta se uma das expressões do mal, qual seja, o mal banal, não é fruto do não exercício da atividade de pensar. Para Arendt, a ausência de pensamento e o comportamento condicionado, na medida mesma em que não previnem a prática do mal em larga escala, podem a ela conduzir.

O mal, nesse caso, é perpetrado por seres humanos que resistem ao pensamento, presos às pressões cotidianas da função, identificados com ela, rejeitam julgar o que fazem e o que está acontecendo ao seu redor (*What we are doing*). Para Arendt, a prática do mal que pode ser chamada de banal não é fruto de deliberação. Não há uma escolha, não há o exercício do livre-arbítrio nem se verifica aí uma atividade da consciência e sim o cancelamento dessa atividade. Ao mal banal, Arendt associa o “vazio de pensamento” – em inglês, *thoughtlessness* (AGUIAR, 2002, p. 86).

Arendt esclarece que a atividade de pensar busca desvelar as raízes das coisas e dos acontecimentos, isto é, procura o significado, o sentido das coisas, das ações e dos fatos. Mas, no caso da experiência do mal, o pensamento frustra-se em sua busca. Isto porque o mal não possui raízes, não tem profundidade, é *superficial*. Pode ser explicado, mas não é justificável em hipótese alguma. Como já sublinhamos acima, a filósofa quer aludir ao fato de que o fenômeno do mal banal não finca raízes em forças demoníacas, nem se ancora em quaisquer outros tipos de causas identificados pela tradição, tais como fraqueza, natureza humana decaída ou eivada pelo pecado, sentimentos de inveja e cobiça, dentre outros. Segundo a própria autora, *sem raízes* significa “não enraizado em ‘motivos maléficos’ ou ‘impulsos’ ou força da ‘tentação’ (natureza humana)” ou o mal como um mero momento dos desígnios insondáveis e desconhecidos do Bem (teodiceia).

se fundamenta na *compreensão* e na *imaginação*, Bignotto (2001, p. 44) esclarece que “esse método, que revela muito da herança fenomenológica de nossa autora, nos ajuda a entender por que não podemos dar uma resposta definitiva sobre a possibilidade da emergência de um regime totalitário hoje, embora possamos afirmar não apenas que ele seja possível no terreno mais geral das possibilidades humanas, mas também que vários fatores nos conduzem a temer que as condições atuais se assemelhem a outras nas quais essa experiência aconteceu. Deduzir, no entanto, a necessidade de seu aparecimento representaria na lógica da *compreensão* de Arendt a reduzir os fenômenos humanos a uma soma de fatos e causas cujos efeitos são inexoráveis. Em outra linguagem isso resultaria em fazer dos homens os servos de processos que não controlam inteiramente, e sobre os quais não podem agir, ou seja, resultaria em suprimir a liberdade como essência de nossa condição”.

Convém esclarecer que o termo *banal* não se refere à essência do mal. De fato, o mal não é e nem pode ser concebido como algo banal. A banalidade do mal se refere à sua fenomenalidade, ao modo como ele se apresenta ou se manifesta no mundo contemporâneo. Em outros termos, com a expressão *banalidade do mal*, Arendt não está dizendo que o mal seja banal em sua natureza. A banalidade não se refere ao mal *em si*, mas à forma como ele se manifesta, isto é, refere-se à fenomenalidade do mal, ao modo dele se mostrar ou à forma que ele assume no mundo contemporâneo. Nas palavras de Aguiar (2002, p. 86), “Arendt não está dizendo que o mal é algo que pode ser tomado como banal. Ao contrário, ela quer justamente chamar atenção para as formas contemporâneas do espriamento do mal e como resisti-lo e evitá-lo”. Trata-se da maneira como ele é praticado ou realizado no seio da vida.

Nesse sentido, cabe sublinhar uma distinção substancial que Arendt (*apud* ASSY, 2001, p. 143) faz dos termos *banal* e *lugar-comum* (*commonplace*): “Para mim, existe uma diferença fundamental: ‘lugar-comum’ é o que acontece frequentemente, o que acontece comumente, porém algo pode ser banal mesmo sem ser comum.” Por *lugar-comum*, Arendt está qualificando um fenômeno que é comum, trivial, cotidiano, que acontece com frequência, com constância, enquanto que banal não pressupõe algo que seja comum, mas algo que esteja *ocupando* o espaço do que é comum. O mal *per se*, isto é, por si mesmo, nunca é trivial, embora ele possa se manifestar de tal modo que passe a ocupar o *locus* daquilo que é comum. Daí que, como bem esclarece Aguiar (2002, p. 86), o mal banal seja “típico das sociedades onde reinam o anonimato e a massificação”.

No que concerne à ideia do mal como algo que atinge a esfera comum e, portanto, se manifesta de forma banal, convém notar que a matança dos judeus torna-se algo tão trivial quanto um extermínio de insetos pestilentos. Aliás, não é arbitrário o fato de os carrascos nazistas, como Goebbels e outros, referirem-se aos judeus como *insetos*, *parasitas* e *pragas* que deveriam ser definitivamente extirpados do mundo⁹. O mal banal fundamenta-se, pois, numa aversão ou intolerância em relação à pluralidade humana, que se alastra principalmente através da propaganda ideológica. Nos termos de Aguiar (2002, p. 87), “é a humanidade como tal que o mal banal atinge. O mal banal é feito em contraposição à condição humana, nele há a rejeição da diversidade humana e a tentativa de determinar que (espécie de) homem pode habitar a terra”.

9 Goebbels (*apud* NAZÁRIO, 2006, p. 156) referia-se à presença dos judeus em Berlim como a uma pestilência: “É um ultraje e um escândalo que, na capital do Reich Alemão, 76 mil judeus possam perambular, a maioria deles parasitas. Eles estragam não apenas a aparência das ruas, mas a atmosfera”. A 5 de junho de 1943, as declarações antisemitas de Goebbels (*apud* NAZÁRIO, 2006, p. 160) culminaram num novo discurso no Palácio dos Esportes: “Em face de um perigo mundial, não há lugar para sentimentalismos. Embora algumas pessoas possam não entender a profundidade do problema judeu, isto não deve confundir-nos. A eliminação completa dos judeus da Europa não é uma questão de ética, mas de segurança do Estado... Como a praga da batata destrói os campos de batata, sim, limita-se a destruí-los, o judeu destrói estados e nações. Só há um remédio para isso: eliminação radical do perigo.”

Eichmann: figura da banalização do mal

Para suas reflexões sobre aquilo que ela nomeou de *banalidade do mal*, Arendt tomou como referência o julgamento do criminoso de guerra Adolf Eichmann¹⁰, acusado de participar na morte de pelo menos seis milhões de pessoas. Tal expressão foi introduzida por Arendt no momento da morte de Eichmann que, prestes a ser enforcado, só fora capaz de articular o que ouvira em funerais ao longo de sua vida: “Dentro de pouco tempo, cavalheiros, todos vamos nos encontrar outra vez. Esse é o destino de todos os homens. Viva a Alemanha, viva a Argentina, viva a Áustria. Eu não as esquecerei.” (ARENDT, 1983, p. 261). Essas palavras enfeixavam o afastamento vivido por Eichmann entre a realidade e a lógica que arrebatava sua linguagem e pensamento. Nos termos de Arendt (*apud* ASSY, 2001, p. 142), “era como se naqueles últimos minutos ele estivesse resumindo a lição que este longo percurso através da maldade humana nos ensinou – a lição da temerosa banalidade do mal, que desafia palavra e pensamento”. É assim que Arendt realça o aspecto da banalidade de um homem que se envaideceu de ser o sujeito do interrogatório mais longo que se conhecera até aquela data, como se esse fato lhe desse a sensação de ser um *eleito*, um *escolhido*, alguém imbuído de um *sentido elevado*.

Ao se deparar não com um monstro, mas com um homem absolutamente comum, Arendt fica perplexa ante a incongruência do caso: como é que um homem comum pode ser responsável pela morte de tantas pessoas? Como é que um homem banal foi capaz de fazer um mal tão grande, em escala tão larga? Arendt constata que Eichmann não era motivado por uma vontade de transgredir ou por qualquer tipo de maldade. Não havia uma vontade má em Eichmann e, no entanto, viabilizou o assassinato de milhões de pessoas. É justamente isso que levou Arendt a falar de um *mal banal*. Em outros termos, o abismo que se tornava evidente entre a monstruosidade dos atos cometidos em desmesuráveis proporções e a raiz não-volitiva e superficial do agente, leva Arendt à posse do conceito *banalidade do mal*. Através dessa expressão, a filósofa passa a questionar se há ou não, necessariamente, uma correspondência entre ser mau e praticar o mal e se as dimensões tradicionais do mal definem necessariamente as condições de se fazer o mal.

10 A obra *Eichmann em Jerusalém* teve início com a ida de Arendt a Jerusalém a fim de acompanhar, para o jornal *The New Yorker*, o julgamento de Adolf Karl Eichmann, acusado de crimes contra o povo judeu, contra a humanidade e por crimes de guerra. O julgamento teve início em 15 de abril de 1961. Adolf Eichmann foi oficial da Gestapo no Comando da Segurança do Reich, sob as ordens de Himmler. Não foi um oficial de alta patente, mas cabia-lhe a responsabilidade de dirigir a seção que lidava com os judeus, então considerados adversários do Estado. Ele era encarregado de organizar as deportações em massa e as evacuações de judeus, inclusive de levá-los diretamente para os campos de extermínio. Eichmann pertencia à chamada sólida família de classe média austríaca. Era um jovem ambicioso, porém sem nenhuma perspectiva de ascensão. O partido nazista lhe permitiria a possibilidade de passar de um mero vendedor viajante da Companhia de Óleo e Vácuo da Áustria à categoria de “oficial” cuja carreira traria orgulho à sociedade, a sua família e a si próprio. De fato, como bem interpreta Arendt (*apud* ASSY, 2001, p. 140), a posição hierárquica e técnica ocupada por Eichmann “não era muito elevada; seu posto acabou sendo tão importante só porque a questão judaica adquiria, por razões puramente ideológicas, uma importância maior a cada dia, semana e mês da guerra, até haver adquirido proporções fantásticas nos anos de derrota – de 1943 em diante”.

Será que fazer-o-mal (pecados por ação ou omissão) é possível não apenas na ausência de "motivos torpes", mas de quais outros motivos, na ausência de qualquer estímulo particular ao interesse ou à volição? Será que a maldade – como quer que se defina este estar "determinado a ser vilão" – não é uma condição necessária para o fazer-o-mal? (ARENDT *apud* ASSY, 2001, p. 142-143).

Segundo os nossos padrões de normalidade, que não se aplicam a sociedades totalitárias, Eichmann era um homem *normal*. Foi o que seis psiquiatras atestaram sobre ele. Um deles chegou a espantar-se com seu comportamento com a família, amigos e irmãos não era somente *normal*, mas sobretudo *desejável*. E o pastor que o visitava na prisão relatava que ele era "um homem com muitas ideias positivas" (SOUKI, 1998a, p. 86).

Arendt nos leva a reconhecer no acusado um homem banal, sem grandes motivações ideológicas nem engajamento político, apenas um homem comum. Não havia nele nada de sádico ou satânico. Ele não era um louco nem um homem particularmente mau. Não manifestava qualquer caráter demoníaco, nem mesmo podia ser caracterizado como um fanático político. Diz Arendt (*apud* ASSY, 2001, p. 138): "Os feitos eram monstruosos, mas o executante (...) era ordinário, comum, e nem demoníaco nem monstruoso". Ele não era um insano que odiava os judeus ou adepto fanático do antissemitismo. Nele não se encontrava sinais de extremas convicções ideológicas ou de motivações especificamente más.

As únicas características notórias que Eichmann apresentava, tanto em seu comportamento anterior quanto durante o próprio julgamento, era simplesmente uma extraordinária superficialidade e uma incapacidade de pensar. Ao procurar em Eichmann alguma profundidade ou raiz que tivesse engendrado o mal, alguma inclinação ou motivação má, Arendt se deparou com um abismo. Daí a sua recusa em dizer que o mal seja radical¹¹, no sentido latino do termo *radix* (*radic*, *raiz*), concebendo-o em termos de experiência *superficial* e *extrema*.

Eu quero dizer que o mal não é radical, indo até as raízes (*radix*), que não tem profundidade, e que por esta mesma razão é tão terrivelmente difícil pensarmos sobre ele, visto que a razão, por definição, quer alcançar as raízes (isto é,

11 Souki (1998, p. 72) entende que Arendt não recusa o conceito kantiano de mal radical, mas o toma como ponto de partida para pensar o fenômeno do mal. De fato, em carta a Jaspers, após a conclusão de sua obra *Origens do Totalitarismo* em 1951, Arendt (*apud* YOUNG-BRUEHL, 1997, p. 332) afirmou: "eu não sei o que é o mal radical, mas sei que ele tem a ver com este fenômeno: a superfluidade dos homens enquanto homens". Fica evidente que a reflexão arendtiana sobre a questão do mal não foi resolvida com o término do livro. Na continuidade de suas reflexões sobre o fenômeno do mal, em vez de recalçar o conceito kantiano de mal radical, Arendt toma-o como referência para forjar o conceito de banalidade do mal, o qual surge apenas doze anos mais tarde no contexto da obra *Eichmann em Jerusalém* (1963). Não é nosso interesse aqui analisar até que ponto esses dois conceitos se identificam e em quais aspectos eles se distanciam. Sobre a interpretação arendtiana do conceito kantiano de mal radical, bem como os pontos de convergência e de divergência entre os conceitos de mal radical e banalidade do mal, veja-se sobretudo as esclarecedoras análises de Souki (1998a, p. 101-105; 133-139; 143-144) e, também, as análises de Felício (2005).

procura o significado, o sentido, das coisas, das ações e dos fatos). O mal é um fenômeno superficial, e em vez de radical, é meramente extremo. Nós resistimos ao mal em não nos deixando ser levados pela superfície das coisas, em parando e começando a pensar, ou seja, em alcançando uma outra dimensão que não o horizonte de cada dia. Em outras palavras, quanto mais superficial alguém for, mais provável será que ele ceda ao mal. Uma indicação de tal superficialidade é o uso de clichês, e Eichmann (...) era um exemplo perfeito. (ARENDT *apud* ASSY, 2001, p. 145).

A superficialidade do mal, isto é, o fato de não possuir raízes, é o que lhe permite que se espalhe como fungo, superficialmente, com agilidade e não radicado em nada, em nenhuma motivação má. Já o seu caráter de fenômeno *extremo* refere-se ao fato de que a experiência do mal banal impõe-se como um “desafio ao pensamento e à palavra”, pois “transcende todas as categorias morais e explode todos os padrões de justiça” (ARENDT *apud* ASSY, 2001, p. 138).

Arendt percebe que essa superficialidade do mal, sua banalidade, é que o leva a beirar o cômico. Ao ler o interrogatório policial de Eichmann, ela percebeu como “o horrível pode ser não apenas cômico, mas também muito divertido” (ARENDT, 1983, p. 92). É por esse motivo que a filósofa chegou a se referir a Eichmann como *um palhaço*, portador não de uma grandeza satânica, mas uma terrível e burguesa banalidade.

Eichmann manifestava simplesmente uma incapacidade de pensamento crítico independente, uma ausência da atividade de pensar, própria à vida contemplativa, no espaço da ação e da pluralidade da vida ativa. Eichmann era um homem que não parava para refletir. Foi movido “não por estupidez”, mas “por irreflexão” (ARENDT *apud* ASSY, 2001, p. 138). Não tinha perplexidades e nem questionamentos, apenas obedecia e atuava. Daí a sua incapacidade para sentir e conhecer a culpa. Sua principal e única motivação era a ascensão na carreira. Seu desejo de agir corretamente, de ser um funcionário eficiente, de ser aceito e reconhecido dentro da hierarquia, o tornou um burocrata insensível, incapaz de diferenciar um simples ato de encaminhar ofícios e assinar ordens para massacres de milhões de pessoas. Era apenas um homem que desejava ardentemente ser reconhecido dentro da máquina burocrática e, através desse reconhecimento, ascender dentro da hierarquia. Para tanto, aceitou alienar sua consciência e se dispôs a uma obediência cega, sem questionamentos. Em síntese, Eichmann é um exemplo típico de alguém que viveu num grau extremo de conformismo social, alijando-se de sua própria capacidade de pensar e, desta sorte, de sua própria humanidade.

O praticante do mal banal não conhece a culpa. Ele age como uma engrenagem mecânica do mal. [...] O praticante do mal banal age como um ninguém. Eichmann, segundo Arendt, agiu como o cão de Pavlov, que foi condicionado

a salivar mesmo sem ter fome. Eichmann renunciou à capacidade humana de julgar e pensar e, ao fazê-lo, agiu como se fosse condicionado. [...] O mal banal se realiza na medida em que homens renunciem à própria humanidade, mesmo que não seja uma renúncia consciente e, por conta disso, se permitam realizar crimes contra a humanidade. O praticante do mal banal divide a própria casa espiritual, a consciência, com um assassino e, para não encontrar com esse assassino, evita pensar e julgar. Quem julga realiza um diálogo com os "parceiros internos", de si consigo mesmo e pressupõe respeito à pluralidade interna que, segundo Arendt, prefigura a pluralidade mundana, o fato de que "os homens, e não o Homem, habitam o mundo". (AGUIAR, 2002, p. 86-87).

Na *persona* de Eichmann associam-se *inconsciência*, *afastamento da realidade* e *obediência cega* ou *obediência de cadáver* (*Kadavergehorsam*), como o próprio oficial relatava com certo orgulho. Ele apenas, segundo Arendt, nunca compreendeu o que estava fazendo, o que não o exime de sua responsabilidade ante os atos cometidos. O princípio de seus atos não se enraizava mais na sua própria vontade, mas na de Hitler. Ele aceitou passivamente a determinação vinda de fora, eliminou sua vontade enquanto faculdade do homem determinar-se a si mesmo para a ação. Dizia que teria mandado seu próprio pai à morte, caso lhe tivesse sido ordenado, o que comprova sua subserviência irrestrita e obediência cega às ordens. Numa linguagem kantiana, pode-se dizer que ele foi incapaz de elevar-se da *menoridade* ou que sua vontade encontrava-se sob a égide da heteronomia. A fonte de onde emanava a lei, no caso de Eichmann, não era a razão prática, mas a vontade do *Führer*. Neste sentido, ele agiu de modo a perverter a famosa fórmula do imperativo kantiano para: "Age de tal modo que se o *Führer* soubesse da sua ação a aprovaria", fórmula essa denominada por Hans Frank (*apud* SOUKI, 1998a, p. 97) como o "imperativo categórico do Terceiro Reich".

Eichmann é visto por Hannah Arendt como paradigma do homem contemporâneo que pratica o mal sem ter a mínima consciência sobre os seus atos. Em outras palavras, ele é o padrão do burocrata moderno que cumpre ordens obedientemente, que as segue com eficiência, sem se deter para pensar no que faz. Por isso mesmo, a filósofa o toma como um exemplo de automatismo humano, um caso paradigmático para o exame do fenômeno da violência, dentro de uma perspectiva do indivíduo em sua inserção no contexto político. (SOUKI, 1998b, p. 52).

Para Arendt, Eichmann é um paradigma do homem de massa, prisioneiro da necessidade, o *animal laborans* que tem apenas uma vida social *gregária*, pois perdeu seu enraizamento no mundo, isto é, sua noção de pertença a

um mundo que é o lugar onde, outrora, a palavra e a atividade livres dos homens se conjugavam. Trata-se de um homem desolado, desagregado, incapaz de se religar aos outros homens pela palavra e pela ação, um sujeito destituído enquanto sujeito político, transformado em átomo anônimo entre os átomos anônimos da massa, um homem qualquer, sem politicidade, sem consciência moral, sem vontade, sem julgamento, e, por essa razão, capaz de seguir ou de praticar o mal de forma banal.

Quando Arendt disse que Eichmann não era um monstro ou um indivíduo imbuído de um sadismo homicida, não quis dizer que ele não tivesse culpa pelos crimes atrozes cometidos. Afirmou, sim, que ele foi absolutamente inconsequente no que fez e que sua inconsequência foi fruto da brutalidade do sistema nazista. Eichmann era um exemplo perfeito de um assassino de massa que era, ao mesmo tempo, um perfeito homem de família. Não era um monstro, embora seus atos fossem monstruosos e, por isso, ele era passível de punição.

Dentre as características mais notáveis da personalidade de Eichmann, destaca-se a sua linguagem. Ele se comunicava por meio de um linguajar próprio, a linguagem burocrática oficial ou linguagem administrativa. Nos termos de Assy (2001, p. 139), “sua mente parecia repleta de sentenças prontas, baseadas em uma lógica auto-explicativa, desencadeada em raciocínios dedutivos, mas que todavia, andavam em descompasso com o percurso da própria realidade. Eichmann fora o *locus* ideal das *languagerules* (*Sprachregelung*) do Reich”. Valia-se de clichês, chavões e frases feitas. Costumava afirmar repetidamente o mesmo chavão: “Minha honra é minha lealdade”. Não se importava com as contradições nem com a inconsistência do que dizia. Um exemplo disso é o fato de ele não perceber contradição alguma entre as seguintes frases: “Eu pularei, rindo, para dentro da minha cova, se souber que consegui mandar para a morte 4 milhões de judeus”, proclamada no fim da guerra, e “eu me enforcarei alegremente, em público, como advertência para todos os antissemitas desta terra”, pronunciada, posteriormente, na prisão (ARENDT, 1983, p. 140). Consolava-se com clichês mesmo ante a iminência da morte. Após ter dito, à moda comum nazista, que não era cristão e que não acreditava na vida após a morte, pronuncia palavras tolas e contraditórias, um chavão próprio de um discurso funerário, sem perceber que ali o *eleito* era ele mesmo: “Dentro de pouco tempo, cavalheiros, todos vamos nos encontrar outra vez. Esse é o destino de todos os homens. Viva a Alemanha, viva a Argentina, viva a Áustria. Eu não as esquecerei.” (EICHMANN *apud* ARENDT, 1983, p. 261).

Nos relatos de Arendt verifica-se uma profunda perplexidade pela forma como Eichmann falava das suas atividades como carrasco nazista. Para ela, “clichês, frases feitas, adesão a códigos de expressão e conduta convencionais e padronizados têm a função socialmente reconhecida de nos proteger da realidade, ou seja, da exigência de atenção do pensamento feita por todos os fatos e acontecimentos em virtude de sua mera existência” (ARENDT *apud* ASSY, 2001, p. 138-139). Isto significa que a função fundamental dessa linguagem burocrática é “criar uma

apaziguadora ilusão”, tanto para os executantes, permitindo-lhes uma fuga ou desenraizamento da realidade, quanto para os executados, pois estes sequer poderiam compreender o significado dessas palavras (cf. SOUKI, 1998a, p. 95). Pode-se notar esta incoerência entre frases feitas e a inadequação à realidade em uma nota escrita por Eichmann onde ele afirmava que ao escrever estava “de plena posse de sua liberdade física e psíquica”, ao passo que se encontrava em regime de cárcere na Argentina, aguardando a extradição para Israel: “Eu escrevo este protocolo em um tempo em que estou de plena posse de minha liberdade física e psíquica, em relação a quaisquer influências ou constrangimentos” (EICHMANN *apud* ASSY, 2001, p. 159-160, nota 24).

Eichmann referia-se aos seus atos criminosos como um tipo de “trabalho”. Usava clichês, palavras de ordens e a moral do bom funcionário para justificar a sua atividade. Por meio desse “uso mistificante da linguagem” (SOUKI, 1998a, p. 95), Eichmann se escusava da culpa, afirmando que o que fizera não foi senão “fruto do seu *trabalho*”. Essa atividade, para ele, em momento algum podia ser enquadrada como criminosa, pois ele apenas cumpria a sua obrigação, o seu dever. Para Arendt (1983, p. 95), “quanto mais se o ouvia, mais claro se tornava que sua inabilidade de falar estava intimamente relacionada com a sua inabilidade de *pensar*, especialmente de *pensar* em relação ao ponto de vista de outras pessoas.” Este uso mistificante das palavras levava-o a um enclausuramento em si mesmo, a um distanciamento da esfera social, pois “estava ‘fechado’ às palavras e à presença de terceiros e, portanto, à realidade como tal” (ARENDR, 1983, p. 96).

Daniel Bell (*apud* ASSY, 2001, p. 139) exemplifica esta linguagem cifrada dos nazistas, utilizando as observações feitas pela própria Arendt, em que “campos de concentração eram discutidos em termos de ‘economia’, matar era um ‘assunto médico’¹² (...) nomes em código recomendados para a matança eram ‘Solução Final’, ‘evacuação’ e ‘tratamento especial’. ‘Deportação’ chamava-se ‘mudança de residência’”.

Refletindo sobre as consequências do uso desse tipo de linguagem, Vidal-Naquet levanta os seguintes questionamentos:

Quem pode dizer quantas vítimas fizeram as expressões como “tratamento especial” para designar a morte? Quantos franceses foram tranquilizados sobre os campos soviéticos,

12 Visitando o gueto de Lodz, Goebbels (*apud* NAZÁRIO, 2006, p. 155-156) descreveu-o em termos de “política biológica”: “As pessoas esgueiram-se como insetos pelas ruas. Não são mais seres humanos, são animais. Por isso, também, esta não é uma tarefa humanitária, mas cirúrgica. Devemos fazer cortes aqui, aliás, bem radicais. Caso contrário, a Europa será destruída pela doença chamada judeu... O judeu é um produto do lixo. É mais uma questão clínica do que social.” No assim chamado “Instituto de Aniquilamento”, estabelecido em Kiev, em 1941, cada médico nazista matava, por dia, cem pessoas consideradas “indignas de viver”, num total de 110 a 140 mil durante nove meses de atividade. O Dr. Gustav Wihelm Schuebbe, que matara pessoalmente cerca de 21 mil deste total, observou: “Estávamos compenetrados da importância de *nosso trabalho*. Eu ainda afirmo que, como a poda das árvores, com que se removem os ramos indesejáveis na primavera, no seu próprio interesse é necessário uma supervisão higiênica de um povo, de tempo em tempo”.

simplesmente porque eles eram chamados “campos de reeducação”; simplesmente porque eles adequaram as palavras, às simples palavras com aspas? (VIDAL-NAQUET *apud* SOUKI, 1998a, p. 95).

Esclarecido o significado do conceito *banalidade do mal*, de acordo com o pensamento de sua autora, convém agora identificarmos como o filme *A Lista de Schindler* representa artisticamente este fenômeno, possibilitando-nos exemplificar o que dissemos acima, bem como refletir sobre essa nova forma de o mal se apresentar no mundo contemporâneo.

A banalidade do mal em *A Lista de Schindler*

A temática do massacre nazifascista, desde a queda do Terceiro Reich, continua atual no bojo da representação cinematográfica, despertando interesse e fascínio. De fato, como bem sublinhou Kurtz (2010, p. 2), “poucos temas históricos têm mostrado uma sobrevida no cinema como a Segunda Guerra Mundial e, especialmente, o Holocausto Judeu. A perseguição, confinamento e o massacre administrativamente racionalizado dos judeus europeus aterrorizam e fascinam – ou quem sabe apenas distraem (com o perdão devido à Walter Benjamin) – plateias há mais de seis décadas [...]”.

Desde o alvorecer de 1945, quando os campos de concentração e de extermínio começaram a ser evacuados pelas tropas aliadas, o horror inefável da Shoá começaria a ser representado pelas lentes de cineastas amadores e profissionais em documentários fílmicos sobre o nazismo¹³ e, logo, em narrativas de caráter ficcional. O tema chegou, inclusive, a constituir um gênero específico na cinematografia mundial, constituindo os chamados *filmes sobre o Holocausto*. Ainda que novos títulos não deixem de chegar às prateleiras do mercado consumidor, sobretudo após a derrocada da União Soviética e da retomada do cinema do leste Europeu, nenhum título deste gênero angariou tanta repercussão global quanto o épico da salvação de Steven Spielberg, *A lista de Schindler* (1993).

13 No final da Segunda Guerra Mundial, equipes cinematográficas foram encarregadas pelos exércitos aliados da missão de registrar os campos de extermínio nas regiões ocupadas, durante o avanço das operações de libertação. Soldados-cinegrafistas russos, norte-americanos, ingleses e franceses filmaram a abertura dos campos, espantados por um horror que nem mesmo homens acostumados à crueldade da guerra podiam sequer imaginar. Não tardou para que os relatos impressos, as transmissões radiofônicas, as reportagens fotográficas e os registros cinematográficos revelassem as terríveis e “inconcebíveis” proporções do Holocausto. A partir dos anos 1950, multiplicaram-se as representações cinematográficas do Holocausto. De modo especial, os filmes de caráter documentário, que aprofundavam o conhecimento da Shoá, eram tão espantosos que os alemães não quiseram, a princípio, conferir-lhes credibilidade: escusavam-se de admitir a verdade atestada pelas lentes. Os chamados “filmes de atrocidades” constituíram provas documentais decisivas nos processos de Nuremberg e fonte para a produção de filmes de reeducação política da população alemã, mas logo foram retirados das telas de cinema alemãs. Sobre os registros ou documentos fílmicos do Holocausto lançados em todo o mundo, indicamos sobretudo a leitura das análises profícuas e contundentes, e não menos criticamente ácidas, de Nazário (2006).

É certo que, como bem sublinha KURTZ (2010, p. 2), “[...] o fenômeno dos filmes sobre o Holocausto convida a um amplo leque de indagações sobre a própria natureza ou *estatuto* da representação de um evento traumático desta magnitude” (KURTZ, 2010, p. 2). Parece-nos que o filósofo alemão e judeu Theodor Adorno, sobrevivente do regime nazista, foi o primeiro pensador a enfrentar de modo crítico os dilemas inerentes à representação fílmica da Shoá. Para ele, “o princípio estético da estilização faz um destino impensável parecer ter tido algum sentido; ele é transfigurado, *algo de seu horror é retirado*. Já isso faz injustiça às vítimas”. Residiria aí a razão para algumas destas obras artísticas serem “absorvidas de bom grado como contribuições para esclarecer o passado” (ADORNO *apud* FELMAN, 2000, p. 46; grifo nosso).

Entretanto, contrariando a afirmação de Maurice Blanchot (*apud* Pelbart, 2000, p. 176) de que “não pode haver *relato-ficção* de Auschwitz”, pensamos que *A lista de Schindler*, se por um lado é passível de críticas veementes em não poucos aspectos¹⁴, por outro nos possibilita entrever o fenômeno da banalidade do mal, tal como é pensado por Hannah Arendt. É claro que, como bem sublinha Primo Levi (2004, p. 46), “nossa língua não tem palavras para expressar essa ofensa: a aniquilação de um homem. Pois esse acontecimento não cabe nas palavras, nem nas imagens [...]” e “muito menos poderia caber num filme de Spielberg”, como discursivamente alarga o também filósofo Pelbart (2000, p. 176). Todavia, acreditamos que a obra-prima de Spielberg nos permite pensar a questão do mal banal na medida em que representa, de modo artístico, a destruição sistemática de milhões de judeus – uma *raça inferior* segundo a ótica do III Reich – numa estrutura industrial moderna e racionalmente administrada de produção de cadáveres.

O filme *A lista de Schindler* retrata essa banalização do mal perpetrada por Hitler e seus sequazes ao mostrar o fenômeno dos atos maus e violentos cometidos em larga escala e de forma impensada, que não fincam suas raízes em nenhuma espécie de maldade, patologia ou convicção ideológica dos agentes. Na obra de Spielberg, entrevemos

14 A esse respeito, veja-se sobretudo as ácidas críticas de Kurtz (2010). Essa autora insere o hegemônico projeto audiovisual de Steven Spielberg no domínio daquilo que os filósofos frankfurtianos Adorno e Horkheimer denominaram de indústria cultural. Analisando o filme sob a lógica contemporânea de uma “cultura de consumo”, Kurtz critica veementemente essa obra cinematográfica do cineasta norte-americano, advertindo que ela acaba por realizar uma espécie de conformação da memória do Holocausto judeu. Para ela, a memória das vítimas e sobreviventes, bem como a própria história do genocídio judeu, são embalados, na cinematografia spielbergiana, para um consumo global que resulta numa inevitável simplificação e naturalização histórica, com consequências funestas para as futuras gerações. Enquadra, pois, o filme no âmbito dos bens culturais de consumo massivo. Empacotado para um consumo massivo, o épico da salvação encenado por Spielberg – adverte Kurtz – acarreta uma simplificação dos eventos históricos, bem como uma sacralização das vítimas, quando não dos perpetradores e seus colaboradores. Kurtz assevera que a película atende a uma série de interesses propagandísticos e omite questões históricas tão fundamentais quanto lamentáveis acerca do preconceito e, no limite, da mortal animosidade entre a população polonesa e a comunidade judaica. Referindo-se ao holocausto representado no filme, ressalva ainda que o tema foi descarnado de suas tensões, conflitos, de parte de sua potencial violência, da desagradável existência daquela “zona cinzenta” de que falava Primo Levi (2004), para resultar num filme com pouca capacidade de reflexão e uma cavalgar emocionalidade, instaurando uma mensagem de otimismo (mesmo com uma ponta de melancolia) e redenção que poucas obras ousaram postular.

o fenômeno da banalidade do mal representado nas imagens dos judeus sendo perseguidos, torturados e mortos em massa pelo regime nazista; nas cenas de violência cometida de forma arbitrária e banal; nos tiros à queima-roupa; nas representações das cabeças explodidas em meio ao sangue; na preconceituosa distinção dos judeus do resto da população através de um símbolo grande e visível¹⁵, impossibilitando-os de prejudicá-la na suposta condição de *alarmistas* e *pessimistas*, sem serem *reconhecidos*; na entrega compulsória, por parte dos judeus, de todas as peças de roupas *desnecessárias*, bem como joias e objetos de valor, às autoridades nazistas; no confinamento dos judeus nos guetos; na deportação dos judeus para os campos de concentração através dos *caminhões da morte*; na histeria violenta das ações nazistas nos guetos para buscar os próximos deportados; nos processos de *seleção* dos aptos ao trabalho forçado a ser realizado nos campos de extermínio; no desespero das mães que observam seus filhos sendo destinados à morte em caminhões mobilizados pela SS rumo aos locais da matança; nos vagões abarrotados de judeus em condições sub-humanas; nas pilhas de cadáveres, retirados das ruas apinhadas do gueto em carrinhos de mão e enterrados em imensas valas comuns; nas cinzas dos corpos incinerados nos fornos crematórios, as quais se condensam sob a forma de nuvens espessas a cobrir e repousar sobre as cabeças dos soldados nazistas; enfim, e acima de tudo, no extermínio sistemático e em massa dos judeus através dos mais variados métodos, dentre os quais são destacados pelo cineasta a desnutrição forçada, o terror psicológico, os trabalhos forçados e os fuzilamentos.

Todavia, de todos esses acontecimentos, verdadeiras expressões da banalidade do mal, convém denunciar a omissão de Spielberg em relação aos vagões abarrotados de cadáveres, sendo que não poucos judeus viriam a morrer no próprio desenrolar do percurso dos caminhões da morte, antes mesmo de chegarem aos campos concentracionários. Cabe sublinhar, também, que a superprodução spielbergiana peca em não apresentar os outros métodos *comuns* de matança dos judeus, tais como doenças inoculadas, adquiridas, não tratadas; torturas; enforcamentos em série; decapitações; fornos crematórios; além de técnicas pesquisadas secretamente pelos químicos, médicos, agrônomos e engenheiros nazistas – como, por exemplo, as câmaras de gás¹⁶ –, que serão postas em prática, continuamente cercadas de segredo, somente em 1942. No que concerne às câmaras de gás, nota-se inclusive um certo

15 O soldado nazista Goebbels teria anotado em seu diário que Hitler aceitara sua ideia de introduzir um grande símbolo visível no intuito de distinguir os judeus do restante da população. No dia 1º de setembro de 1941, o uso de uma estrela amarela encerrando a letra “J” e costurada à roupa tornou-se obrigatório para todos os judeus com mais de seis anos de idade.

16 As chamadas “câmaras de gás” converteram uma ideologia genocida em realidade cotidiana e de forma apressada. Substituindo a técnica de extermínio surgida a 8 de dezembro de 1941 e realizada através do “caminhão Becker”, cujo cano de escapamento, desviado para dentro, permitia sufocar os passageiros, as câmaras de gás “aperfeiçoaram” e aceleraram sobremaneira o processo de matança dos judeus.

“esvaziamento” ou amortecimento da sua realidade histórica, tão bem denunciado por Torner¹⁷ (2005) e por Sarlo¹⁸ (2005).

Já a associação arendtiana do mal banal com o cômico pode ser entrevista em *A Lista de Schindler* na cena em que um judeu, na esperança de angariar certo reconhecimento, status ou mesmo uma ilusória *absolvição*, propõe-se a cooperar com o sistema tornando-se um soldado nazista e recolhendo seus semelhantes em guetos. A mulher judia que o reconhece explicita a sua indignação e espanto dizendo: “Você fica engraçado com esse boné. Parece um palhaço”. Convém notar que Arendt atribui a Eichmann o mesmo epíteto. Outra cena que ilustra a aproximação do *banal* à esfera do que é cômico e divertido é aquela em que Amon Goeth prepara-se para organizar as levadas de judeus para Auschwitz, exclamando: “Vai ser muito divertido”.

Amon Goeth e os soldados nazistas: personagens da banalização do mal em *A Lista de Schindler*

Em *A lista de Schindler* pode-se entrever uma compacta massa burocrática de homens perfeitamente *normais*, comuns, agindo como peças na engrenagem do sistema nazista. Destituídos de discernimento, desprovidos da capacidade de submeterem os acontecimentos a juízo, cometem crimes sob circunstâncias tais que se torna praticamente impossível para eles saberem ou sentirem que estão fazendo algo errado. São soldados que matam de forma arbitrária, sem razão aparente e justificável, mas simplesmente porque isto fazia parte do *métier*. Agem como *ninguéns*, isto é, como simples peças de uma engrenagem maquinica do mal. Recalcitram a capacidade humana de pensar e de julgar, agindo como se fossem condicionados. Na medida mesma em que renunciam às suas próprias vontades, submetendo-as cegamente às ordens de seus superiores, eles são reificados, tornam-se coisas. Por isso, são incapazes de reconhecer a maldade de seus atos, desconhecendo a própria culpa. Não é sem razão que se referem às suas ações más e criminosas sob o

17 Ao sair da estreia de gala do filme de Spielberg, em Barcelona, Torner (2005, p. 10-11) relatou sua impressão de desconforto: “Apesar de tudo [os convidados e instituições politicamente corretos na noite de gala da estreia do filme], na Lista de Schindler estava a cena das duchas de Auschwitz. Me custava dizer porque razão, mas me sentida insultado (era o que pensava, enquanto andava pelas ruas). Obrigar-me a seguir o destino dessas mulheres – num filme virtuoso, isso eu não discutia – até o umbral da câmara de gás, obrigar-me a transpassar este limite, obrigar-me a ver as bocas das duchas ameaçadoras, as caras aterrorizadas daquelas mulheres e seus olhos abertos de par em par olhando para o teto, esperando a chegada do gás... Para que logo fosse uma cena de liberação: a água purificadora que cai das duchas como uma luz bendita, a sede saciada. O frescor em lugar da morte. E mais tarde aquele trem, com todas as mulheres em seu interior, inclusive as crianças salvas no último minuto, o trem que saía pelo portal de Auschwitz. Não me fazia demasiadas perguntas, mas sabia de uma coisa: ninguém sai de uma câmara de gás, ninguém escapa de Auschwitz. O problema não era a verdade histórica do roteiro da película. Simplesmente, não suportava ter visto essa ideia posta em cena.”

18 A crítica argentina Sarlo (2005, p. 51) acusa Spielberg de não conseguir fazer de sua cenografia algo verdadeiro, desmaterializando o holocausto, cujo exemplo paradigmático seria o “de um banheiro com chuveiros em lugar de uma câmara de gás”. Por outro lado, também denuncia o fato de a superprodução spielbergiana não conseguir captar minimamente a força simbólica da comunidade judaica, seja pensada em termos de sua potencialidade cultural ou em sua dimensão religiosa.

epíteto de um *trabalho*, de um *dever* ou uma *obrigação* a ser cumprida a qualquer custo. Neste aspecto, lembremo-nos das palavras do soldado nazista Amon Goeth no filme *A lista de Schindler*, para quem a matança dos judeus não passava de um *trabalho*. Na cena em que é retratado o confinamento dos judeus no gueto de Krakow, Goeth exclama: “Só estou fazendo o meu *trabalho*”. Em uma outra, datada de abril de 1944, em que o Departamento D manda Goeth exumar e incinerar os corpos de mais de 10 mil judeus mortos em Plaszow e no massacre do Gueto de Krakow, o carrasco diz: “Não é incrível? Como se eu já não tivesse *trabalho* suficiente. Tenho de achar todo trapo enterrado e queimar”.

No filme *A lista de Schindler*, não nos deparamos com soldados nazistas que seriam verdadeiras personificações do mal, seres absolutamente inumanos, destituídos de afetos e sentimentos¹⁹. Pelo contrário, tratam-se de pessoas *normais*, comuns, destituídas de grandes convicções ideológicas ou atributos maléficos. Não são monstros, embora seus atos sejam monstruosos. Apenas não sabem distinguir entre o certo e o errado. Nesse sentido, convém lembrar a cena em que um soldado nazista surpreende-se, em sua perseguição assassina aos judeus que tentavam se esconder, com uma criança nos braços de sua mãe e demonstra-lhe carinho e afeto. O horror de seu ato criminoso é como que amortecido e interrompido, pelo menos por um instante, pelo rosto interpelador da criança com a qual se põe a brincar.

Cabe notar, também, que o filme retrata a sensibilidade de alguns soldados nazistas inclusive em relação às artes. Mostra-nos, com fidedignidade, que os praticantes desses atos maus não eram pessoas insensíveis à contemplação da beleza, incultas ou pertencentes a uma cultura dita *inferior*. Pelo contrário, são indivíduos capazes de conjugar elementos da chamada *cultura erudita* com a maldade e a barbárie. Tal fato nos é revelado na cena em que um oficial nazista, ao deparar-se com um piano, para momentaneamente sua perseguição aos judeus e põe-se a tocar uma música de Mozart, enquanto os outros continuam a matança ao som da melodia por eles reconhecida.

Tendo em vista a figura paradigmática de Eichmann, tal como é analisada por Arendt, identificamo-la na personagem de Amon Goeth, do filme *A lista de Schindler*. Como Eichmann, Amon Goeth é apresentado como uma pessoa absolutamente normal, um homem comum, ordinário, que pratica o mal sem ter a mínima consciência de seus atos. Seus ações não ficam raízes numa espécie de maldade, patologia ou convicção ideológica; ao contrário, arvoram-se de uma obediência cega e irrestrita aos comandos de Hitler, radicam-se numa incapacidade de refletir sobre o significado de tais atos.

19 Sidney Olson (*apud* NAZÁRIO, 2006, p. 163), da revista *Time*, relatou que o assassino Josef Kramer, perito nos métodos de matança em massa e comandante do campo de concentração de Bergen-Belsen, capturado vivo, falou sentimentalmente sobre seu passado, dizendo com tristeza que perdera esposa e filhos, aos quais amava, e com os quais brincava no jardim de sua casa em Belsen. Também relatou que amava as flores, especialmente as rosas. E continuou: “Amo todas as crianças. Creio em Deus”. A sua consciência, acrescentou, não era má: “A mortalidade aqui era bem pequena, apenas mil por mês”.

O crítico de cinema Querino Neto (1995, p. 22) sublinha que o filme, sobretudo no caso do personagem de Amon Goeth, longe de engendrar “a invenção da propaganda sionista”, como desejam “os fanáticos adversários do diretor”, apresenta a verdade histórica: um funcionário público bossal, um píffio bandido corruptível que não compreende exatamente o que é o nazismo e não entende bem o antissemitismo, o qual, todavia, pratica friamente. De fato, Spielberg sintetiza em Amon Goeth o perfeito funcionário da “Solução Final” nazista. “Tudo nele denota um anseio de administrar, padronizar e finalmente destruir qualquer vestígio de individualidade” (QUERINO NETO, 1995, p. 22). Trata-se do homem da massa, cuja característica principal não é a brutalidade, “mas o seu isolamento e a sua falta de relações sociais normais” (ARENDT *apud* BIGNOTTO, 2001, p. 39). Na personagem de Amon Goeth revela-se o “tipo com consciente coisificado”, ao qual o filósofo frankfurtiano Theodor Adorno (2003) atribuía uma extrema incapacidade de compreender e de amar.

Conclusão

No que concerne à questão do mal, o mérito de Hannah Arendt reside, principalmente, em nos possibilitar pensá-lo para além da perspectiva moral e religiosa. Ela nos adverte que é insuficiente abordar o mal como uma questão de pecado, bem como mera transgressão dos valores morais. Ensina-nos que ações motivadas pela inveja, ambição, ódio ou quaisquer outros indícios de uma suposta natureza humana debilitada e propensa ao mal são incapazes de explicar o recrudescimento da violência nos dias atuais. Arendt indica uma possibilidade de se pensar o mal para além da visão tradicional da Metafísica e da Teodiceia. Incita-nos a refletir sobre o mal em sua dimensão política.

A categoria do *mal banal* é bastante propícia para pensar o mal nas sociedades secularizadas porque viabiliza pensar a concretude do mal sem apelar para um ser maligno. Combate aquela postura conformista, baseada em adesões e lealdades incondicionais às ordens, sem que se permita questionar o significado das mesmas. Alerta-nos quanto à necessidade premente de exercitarmos a faculdade de julgar, através da qual pelo menos os indivíduos podem se abster de favorecer o espraio do mal. Isso porque a banalidade do mal está relacionada ao fato de que aqueles que a ela sucumbem são incapazes de se manterem na companhia de si próprios. Desta sorte, a banalidade do mal teria nos condenado a viver na companhia de nós mesmos, tendo em vista que, parafraseando Arendt, os piores criminosos do século XX são os homens que não pensam.

Já no que tange à representação da banalidade do mal através do filme por nós analisado, pensamos que a arte cinematográfica de Spielberg, se por um lado é passível de crítica em muitos de seus aspectos²⁰, por outro

20 É claro que não podemos, ingenuamente, nos esquivar de tecer críticas a certos aspectos do filme

nos possibilita, pelo menos em parte, exemplificar e entrever a significação do fenômeno, tal como fora pensado por Hannah Arendt. Além disso, nos permite trazer à memória a lembrança das atrocidades nazistas, de modo a alertar o pensamento quanto à possibilidade de ressurgência dos regimes totalitários inscrita no próprio seio da história humana.

Com efeito, num mundo em que os regimes totalitários parecem não ter chegado ao ápice de sua realização histórica²¹; ao passo que nossas democracias não são suficientemente capazes de impedir, em seu próprio seio, o florescimento dos regimes totalitários²²; numa época em que chefes de Estado emergem como arautos de um novo genocídio do povo judeu²³; ante o desafio lançado por Estados que se aliam a grupos neonazistas e a movimentos neo-stalinistas; num tempo em que os antissemitas se valem de sofisticados meios de comunicação de massa para semear o preconceito e a propaganda negacionista²⁴, deturpando a História pela

de Spielberg. Kertész (2004, p. 199), por exemplo, critica os “voyeurs do Holocausto” que, como o diretor de cinema americano Steven Spielberg, “celebram a sobrevivência com imagens coloridas e música triunfal”. Condena a falsificação, na tela do cinema, das experiências do Holocausto (cf. KERTÉSZ, 2004, p. 176). Hartman (2000, p. 221), por sua vez, também ataca a pretensão realista do filme. Para ele, a mídia realista moderna continuaria obscurecida por “um efeito de irrealidade mais subversivo do que o estetismo”. Aguilar (2001, p. 27) acusa Spielberg de “buscar um tema de ampla aceitação, minimizar sua carga até transformá-lo em algo politicamente correto, que implicasse o maior estremecimento emotivo e a menor reflexão sobre os fatos e suas consequências”. Para esse crítico, “foi assim que a experiência mais demolidora para a moderna civilização ocidental acabou assimilada a uma moda moralizante apta para difundir uma mensagem de otimismo e redenção”. Cabe ainda lembrar uma das mais pungentes denúncias à prática – alienada – do consumo cultural deste tipo de obra, tecida por Adorno (1991, p. 65) nos seguintes termos: “Dessas vítimas prepara-se algo, obras de arte, lançadas à antropofagia do mundo que as matou”.

21 Servindo-se do pensamento arendtiano, Bignotto (2001, p. 37) sublinha a “possibilidade de voltarmos a viver uma experiência totalitária nas condições atuais”. Adverte que “as sociedades contemporâneas, que viram nascer os regimes nazista e comunista, não podem se considerar livres de regimes totalitários. Nesse sentido, é absolutamente correto afirmar que o regime total é uma possibilidade inscrita na lógica política do Ocidente depois do final da Segunda Guerra Mundial, como aliás provam as experiências chinesas e cambojanas.” Reitera ainda o autor que talvez “estejamos mais próximos do que gostaríamos de um regime totalitário. Afinal, continuamos a viver em uma sociedade de massas e essas estão cada vez mais longe de poder participar do processo político ou de poder se organizar eficazmente em organismos de representação.” (BIGNOTTO, 2001, p. 40).

22 Bignotto (2001, p. 39) destaca que Arendt “desmonta a tese de que uma sociedade democrática não pode conviver com um movimento totalitário”. Segundo ele, “o que vimos na Alemanha, e o que ainda vemos nas sociedades atuais, é que as democracias são passíveis de serem usadas pelos movimentos extremistas exatamente porque não podem impedir a manifestação de divergências dos que se servem dos mecanismos institucionais para se manifestarem”.

23 Nazário (2006, p. 173) relata que o atual presidente do Irã, Mahmoud Ahmadinejad, reeleito em junho de 2009 e doutor em Engenharia, “questiona a existência do Holocausto; incita os povos islâmicos a qualificá-lo de ‘grande mentira dos judeus’; e exige dos governos do Ocidente que uma ‘comissão independente’ investigue o que ‘realmente aconteceu’”. Para Nazário, “esse fingido desconhecimento na era da globalização é uma tática elaborada para se chegar a outra etapa no planejamento de um novo genocídio do povo judeu, agora concentrado em Israel; pois se a ninguém é permitido negar fatos cujos registros documentais superlotam os arquivos da Inglaterra, da Rússia, dos EUA, da França, da Itália, da Alemanha (onde o negacionismo é crime passível de punição), a um chefe de Estado tal pretensão ‘ignorância’ assume os contornos de um ato de agressão a outro Estado”.

24 Com aguda percepção, Nazário (2006, p. 173) sublinha que “os antissemitas atuais dispõem de meios de comunicação muito superiores aos usados na época de Hitler; e a difusão planetária do negacionismo ameaça lançar as novas gerações do Ocidente no mesmo fanatismo macabro em que os fundamentalistas mergulharam seus seguidores, que não hesitam em converter-se em bombas humanas para exterminar o maior número possível de judeus. Na internet, além do Orkut, onde proliferam as páginas de ódio a judeus, negros, homossexuais e outras minorias, mais de 6 mil sites dedicam-se a deturpar a História pela negação do Holocausto. Perdidos num oceano de informações desencontradas, os jovens não

negação da Shoá e relegando a lembrança das atrocidades nazistas às sombras do esquecimento; enfim, diante de todos esses fatores, urge recordar, por meio da tela do cinema, a lembrança das atrocidades dos governos totalitários, a fim de que essa parte horrenda e triste da História não seja relegada às sombras do esquecimento e teime, posteriormente, a renascer de suas cinzas.

Pensamos que a arte cinematográfica pode – e deve – oferecer, a despeito de suas não raras recaídas na deturpação, vulgarização e naturalização do genocídio do povo judeu, o antídoto mais profícuo ao veneno das propagandas negacionista e naturalizante. A fim de testemunhar às gerações futuras a existência injustificável desses locais concebidos pelo *povo mais culto da Europa*, onde milhões de pessoas foram levadas para apodrecer artificialmente de doenças, trabalho forçado e torturas, antes de serem mortas nas câmaras de gás, evitando-se que, cicatrizadas as feridas, a posteridade possa negar o Holocausto em sua realidade histórica; para incitar a ação humana ao combate perene contra o reflorescimento de novas faces do mal engendrado pelos regimes totalitários; convém, pois, relembrar e revisitar reflexivamente, através da arte cinematográfica e do esforço do conceito, o horror espalhado nas centenas de campos de concentração da Alemanha e nos territórios ocupados pelo exército alemão, onde foram mortos quase vinte milhões de homens, mulheres e crianças, dos quais seis milhões eram judeus, assassinados pelos nazistas.

Convém que a arte cinematográfica possibilite à consciência humana uma memória visual realisticamente suportável, mas jamais deturpada nem redencionista, das atrocidades dos movimentos antisemitas. Urge que o cinema, ao retratar com fidedignidade o universo concentracionário, desperte o pensamento para o fato de que os campos de extermínio não estão limitados a um único país, a um tempo apenas, extintos para sempre, teimando subitamente renascer de suas cinzas.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Educação e emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- AGUIAR, Odílio Alves. A propósito da problemática do mal em Hannah Arendt. *Revista de Psicologia*, Fortaleza, v. 20, n. 2, p. 82-88, jul./dez. 2002.
- AGUIAR, Odílio Alves et al. (Orgs.). *Origens do totalitarismo: 50 anos depois*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- AGUILAR, A. L. A. *Steven Spielberg: La lista de Schindler*. Estudio crítico. Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.
- ALVES NETO, Rodrigo Ribeiro. *Alienações do mundo: uma interpretação da obra de Hannah Arendt*. São Paulo: Loyola, 2009.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

distinguem mais entre verdade e mentira, sabendo que as imagens podem ser – e efetivamente são – desmaterializadas, isto é, manipuladas e falseadas à vontade em seus *pixels* por sofisticados – e acessíveis – programas de computador”.

- ARENDT, Hannah. *A dignidade da política*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- ARENDT, Hannah. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1991.
- ARENDT, Hannah. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARENDT, Hannah. *Crises da república*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ARENDT, Hannah. *Da revolução*. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Diagrama e Texto, 1983.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ARENDT, Hannah. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- ARENDT, Hannah. *O que é política?* 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ARENDT, Hannah. *Responsabilidade e julgamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- ASSY, Bethânia. Eichmann, banalidade do mal e pensamento em Hannah Arendt. In: MORAES, Eduardo Jardim de; BIGNOTTO, Newton (Orgs.). *Hannah Arendt: diálogos, reflexes, memórias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 137-165.
- BIGNOTTO, Newton. O totalitarismo hoje? In: AGUIAR, Odílio Alves et al (Orgs.). *Origens do totalitarismo: 50 anos depois*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001. p. 37-46.
- CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à Filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CALOZ-TSCHOPP, Marie-Claire. *Hannah Arendt, la banalité du mal comme mal politique*. Paris; Montreal: L'Harmattan, 1998.
- CHALIER, Catherine. Radicalité et banalité du mal. In: *Ontologie et politique: actes du colloque Hannah Arendt*. Editado por Miguel Abensour. Paris: Tierce, 1989. p. 237-256.
- DUARTE, André. *O pensamento à sombra da ruptura: política e filosofia em Hannah Arendt*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- FELÍCIO, Carmelita Brito de Freitas. Do mal radical à banalidade do mal: entre Kant e Arendt. *Fragments de Cultura*, Goiânia, v. 15, n. 3, p. 531-546, mar. 2005.
- FELMAN, S. Educação e crise ou as vicissitudes do ensino. In: SELIGMANN-SILVA, M.; NESTROVSKY, A. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 13-71.
- FRY, Karin A. *Compreender Hannah Arendt*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- HARTMAN, G. H. Holocausto, testemunho, arte e trama. In: SELIGMANN-SILVA, M.; NESTROVSKY, A. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 207-235.
- KERTÉSZ, I. *A língua exilada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- KOHN, Jerome. O mal e a pluralidade: o caminho de Hannah Arendt em direção à Vida do Espírito. In: AGUIAR, Odílio Alves et al (Orgs.). *Origens do totalitarismo: 50 anos depois*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001. p. 9-36.
- KURTZ, Adriana S. Cultura de consumo e representação em “A Lista de Schindler”

(ou como embalar um produto de sucesso sobre a memória do holocausto). *Razón y palabra*, México, ano 15, n. 73, ago./out. 2010.

LAFER, Celso. *A reconstrução dos direitos humanos: um diálogo com o pensamento de Hannah Arendt*. São Paulo: USP, 2001.

LAFER, Celso. *Hannah Arendt: pensamento, persuasão e poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LANG, Berel. Hannah Arendt and the politics of evil. In: *Hannah Arendt critical essays*. Editado por Lewis P. Hinchman e Sandra K. Hinchman. Nova Iorque: State University of New York Press, 1994, p. 41-55.

MAGALHÃES, Theresa Calvet de. A natureza do totalitarismo: o que é compreender o totalitarismo? In: AGUIAR, Odílio Alves et al (Orgs.). *Origens do totalitarismo: 50 anos depois*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001. p. 47-59.

METZ, Christian. *A significação do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

NAZÁRIO, Luiz. Documentos fílmicos do Holocausto. *Revista de estudos judaicos*, Belo Horizonte, ano VI, n. 6, p. 152-177, 2005-2006.

PELBART, Peter Pál. Cinema e Holocausto. In: SELIGMANN-SILVA, M.; NESTROVSKY, A. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 171-183.

POIZAT, Jean-Claude. *Hannah Arendt: une introduction*. Paris: Pocket, 2003.

PRIMO LEVI. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

QUERINO NETO, Antônio. Em nome dos mártires anônimos: Spielberg e o nazismo. *Imagens*, Campinas, n. 4, p. 21-26, 1995.

RICOEUR, Paul. *Introducción a la simbólica del mal*. Buenos Aires: Megápolis, 1976.

RICOEUR, Paul. *O mal: um desafio à filosofia e à teologia*. Campinas: Papirus, 1988.

ROCHA, Afonso Moreira da. *O mal no pensamento ocidental: das concepções à constância do problema*. *Revista Portuguesa de Filosofia*. Braga, v. 4, n. 1, p. 181-200, 2000.

ROSENFELD, Denis L. *Do mal*. Porto Alegre: L&PM, 1988.

SARLO, B. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: EDUSP, 2005.

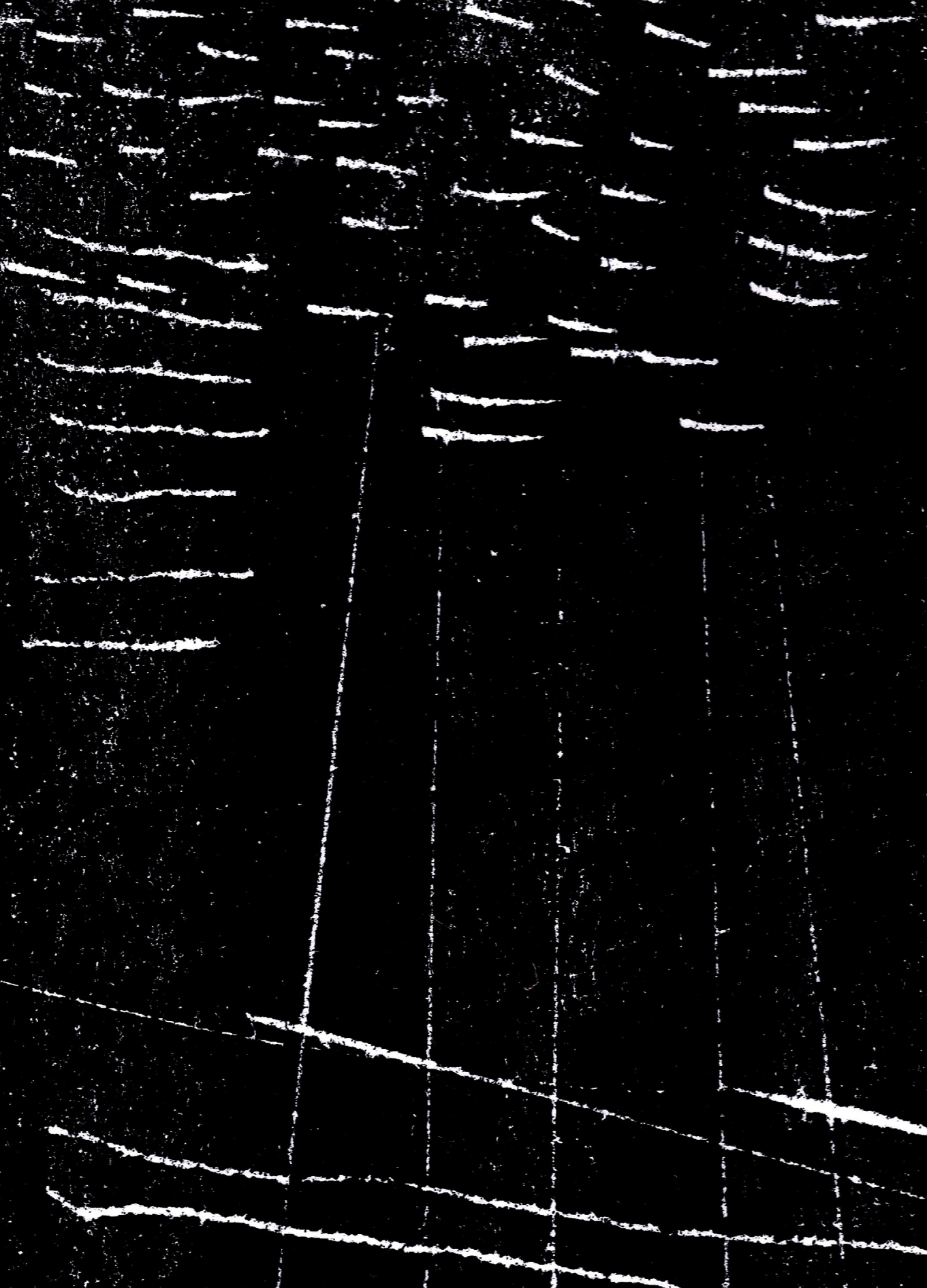
SOUKI, Nádia. *Hannah Arendt e a banalidade do mal*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998a.

SOUKI, Nádia. Hannah Arendt e a banalidade do mal. *Extensão*, Belo Horizonte, v. 8, n. 26, p. 51-59, ago. 1998b.

VAZ, Celso A. Coelho; WINCKLER, Silvana (Orgs.). *Uma obra no mundo: diálogos com Hannah Arendt*. Chapecó: Argos, 2009.

YOUNG-BRUEHL, Elisabeth. *Por amor ao mundo: a vida e a obra de Hannah Arendt*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.





OS FILMES

*Sinopses comentadas
por Hernani Heffner*

A Filha do Advogado

Brasil, 1927, 92 min



Direção: Jota Soares **Roteiro:** Ary Severo e Costa Monteiro

Produção: João Pedrosa da Fonseca **Operador de câmera:**

Edson Chagas **Elenco:** Jota Soares, Guiomar Teixeira, Euclides Jardim

Sinopse: O advogado Dr. Paulo Aragão, antes de seguir viagem para a Europa, conta seu segredo ao amigo jornalista Lúcio: tem uma filha biológica, Heloisa, que vive com a mãe numa casa da fazenda de Paulo. Lúcio fica com a incumbência de providenciar a mudança delas para a capital. Ele então entra em contato com Heloisa e a mãe dela, Lucinda e, com a chegada das duas, Heloisa e Lúcio começam discreto namoro. Ela e a mãe vão ter que enfrentar a ganância de diversas pessoas, entre elas Helvécio, também filho do Dr. Paulo Aragão, e Gerônimo, o empregado.

Em um desconcertante concerto de interesses de classes, a elite, a classe média integrada por profissionais liberais e as classes populares em ascensão deliberam que a culpa é dos que estão à margem e não têm participação direta no crime.

O Ébrio

Brasil, 1946, 107 min



Direção e roteiro: Gilda de Abreu **Produção:** Adhemar Gonzaga **Direção de fotografia:** Afrodísio P. Castro
Montagem: Lazlo Meitner e Afrodísio P. Castro **Música:** Vicente Celestino **Narração:** Luiz Braga **Elenco:** Vicente Celestino, Alice Archambeau, Rodolfo Arena

Sinopse: Gilberto Silva é um jovem rico do interior, estudante de medicina, cujo pai perde a fazenda e o deixa na miséria. Sem apoio de ninguém, Gilberto abandona os estudos e vai para a cidade grande, onde começa perambular até conhecer o bondoso padre Simão, que abre suas portas e o ajuda a procurar emprego. Com talento musical, Gilberto se inscreve num programa de calouros numa estação de rádio, graças ao qual começa a ganhar notoriedade e algum dinheiro para terminar seu curso de medicina. Depois de alguns acontecimentos envolvendo familiares inescrupulosos e a perda da esposa, ele decide viver como um fantasma, começando a se afogar na bebida e vagabundagem.

Tornei-me um ébrio e na bebida busco esquecer
Aquela ingrata que eu amava e que me abandonou
Apedrejado pelas ruas vivo a sofrer
Não tenho lar e nem parentes, tudo terminou
Só nas tabernas é que encontro meu abrigo
cada colega de infortúnio é um grande amigo
Que embora tenham como eu seus sofrimentos
Me aconselham e aliviam meus tormentos
Já fui feliz e recebido com nobreza até
Nadava em ouro e tinha alcova de cetim
E a cada passo um grande amigo que depunha fé
E nos parentes... confiava, sim!
E hoje ao ver-me na miséria tudo vejo então
O falso lar que amava e que a chorar deixei
Cada parente, cada amigo, era um ladrão
Me abandonaram e roubaram o que amei
Falsos amigos, eu vos peço, imploro a chorar
Quando eu morrer, à minha campa nenhuma inscrição
Deixai que os vermes pouco a pouco venham terminar
Este ébrio triste e este triste coração
Quero somente que na campa em que eu repousar
Os ébrios loucos como eu venham depositar
Os seus segredos ao meu derradeiro abrigo
E suas lágrimas de dor ao peito amigo

(O Ébrio, de Vicente Celestino)

Porto das Caixas

Brasil, 1962, 82 min



Direção: Paulo César Saraceni **Roteiro:** Paulo César Saraceni e Lúcio Cardoso **Produção:** Fernando Campos e Elísio de Souza Freitas **Direção de Fotografia:** Mário Carneiro **Montagem:** Nello Melli **Música:** Antonio Carlos Jobim **Elenco:** Irma Álvarez, Reginaldo Faria, Paulo Padilha, Joseph Guerreiro

Sinopse: No interior do estado do Rio de Janeiro, na cidade de Porto das Caixas, uma mulher sofre porque não ama o homem com quem se casou; de fato, não consegue sequer chegar perto do marido sem sentir repulsa. Frustrada na vida e acomodada no seu destino, ela se apaixona pelo dono do mercado da cidade, em quem coloca as esperanças de ser o homem que mudará sua vida e a levará para o estágio em que sempre quis estar. No entanto, o marido vai fazer de tudo para impedir a felicidade de sua mulher. O filme baseia-se em crime ocorrido no município de Itaboraí, no estado do Rio de Janeiro.

A violência tornada santa, redentora, mítica, revolucionária, na adaptação livre do famoso ***crime da machadinha***, afluando a mulher em oposição à crueldade do cotidiano estagnado pela morbidez, pelo machismo, pela covardia, pelo pau mole, pela decadência e pelo tempo.

Noite Vazia

Brasil, 1964, 93 min



Direção e roteiro: Walter Hugo Khouri **Produção:** Nelson Gaspari e Walter Hugo Khouri **Direção de Fotografia:** Rudolf Icsey **Montagem:** Mauro Alice **Música:** Rogerio Duprat
Elenco: Norma Bengell, Odete Lara, Mário Benvenuti, Gabriele Tinti

Sinopse: Em São Paulo, dois amigos tomam duas prostitutas para uma noite de busca de prazeres diferentes, mas a experiência acaba por ser frustrante para todos os envolvidos, pela amargura em suas conversas e atitudes que revelam angústias e sentimentos mais profundos, além do vazio de suas vidas.

O tédio e a frustração se tornaram comuns no ambiente moderno e urbano, sendo considerados, a certa altura, alguns dos males típicos do mundo contemporâneo. Mas seria motivo bastante para o desprezo, a indiferença e a agressividade para com o outro, mesmo que o entendimento seja de que duas prostitutas servindo a dois executivos ao longo de uma noite vazia estão disponíveis justamente para isso. Estão?

Olho por Olho
Brasil, 1966, 20 min



Direção, roteiro e direção de fotografia: Andrea Tonacci
Montagem: Rogério Sganzerla **Elenco:** Francisco Arruda,
Ronaldo Ferraz, Sérgio Frederico, Daniele Gaudin

Sinopse: Um grupo de amigos rodando de carro pela cidade de São Paulo decide se vingar dos sentimentos de impotência e frustração que invadem suas vidas. Utilizando uma amiga como isca para atrair uma vítima qualquer, liberam nela a alienação e a agressividade contidas.

Não existe barbárie maior que o olho por olho, dente por dente. Não existe exemplar mais antigo do **fascismo à brasileira**, no qual os bem afortunados descarregam seus ódios e suas frustrações nos anônimos, desavisados, marginalizados, com o detalhe da ausência de uma motivação para o **revide**, de uma vilania que justifique outra e a inocente.

Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver

Brasil, 1967, 95 min



Direção e roteiro: José Mojica Marins **Produção:** Augusto Pereira de Cervantes, José Mojica Marins e Antonio Fracari
Direção de fotografia: Giorgio Attili **Montagem:** Luís Elias
Música: Herminio Giménez **Elenco:** José Mojica Marins, Tina Wohlers, José Lobo

Sinopse: Josefel Zanatas – ou Zé do Caixão – tenta encontrar, num povoado onde é agente funerário, a donzela que lhe dará o filho perfeito. Convencido de que a única forma de imortalidade é a do sangue e não a do espírito, ele, com a ajuda do fiel criado Bruno, rapta seis moças do lugarejo, e, enquanto a polícia as procura e o clero tenta apaziguar o povo enfurecido, faz o teste do medo. Apenas uma donzela, Márcia, não se aterroriza ante o ataque de tarântulas no meio da noite. Será esta a escolhida?

A violência como antídoto e revelação do conformismo das classes populares brasileiras transforma o mais vil dos seres e um dos maiores vilões cinematográficos, o extraordinário Zé do Caixão, em um instrumento de Deus em sua eterna luta para despertar os homens do pesadelo da submissão e da subjugação.

Manhã Cinzenta

Brasil, 1967, 22 min



Diretor: Olney São Paulo **Produção:** Jorge Dias **Direção de fotografia:** José Carlos Avelar **Montagem:** Luís Tanin

Sinopse: Um país fictício da América Latina sofre um golpe de estado. Um casal de estudantes segue para uma passeata onde o rapaz, um militante, lidera um comício. Eles são presos, torturados na prisão e sofrem um inquérito absurdo dirigido por um robô e um cérebro eletrônico. Um retrato do poder e da repressão da ditadura.

Quando o poder discricionário atinge sua onipresença máxima, cumpre combater a vilania em estado puro e fabular, fazer filmes, resistir, sonhar, registrar para a história, amar como se não houvesse amanhã. Durante uma ditadura, após um comício, um casal de militantes é preso, interrogado, torturado e fuzilado.

Homenagem a José Carlos Avellar e a Olney São Paulo.

Ideologia

Brasil, 1968, 34 min



Direção: José Mojica Marins **Roteirista:** Rubens F. Lucchetti

Produção: José Mojica Marins e George Michel **Direção**

de fotografia: Giorgio Attili **Montagem:** Eduardo Llorente

Elenco: José Mojica Marins, Osvaldo de Souza, Nidi Reis,
Nivaldo de Lima

Sinopse: O psicótico professor Oãxiac Odéz convida rival e sua esposa para um jantar em sua casa. Ele então os aprisiona e os submete a uma série de provações sádicas, inanição e exhibições de rituais chocantes envolvendo sadismo e canibalismo, em uma tentativa de provar que o instinto supera a razão e o amor.

Qual o limite do pensamento, da ética, da arte? Pode-se evitar a barbárie a partir da convicção de pensamento, ou melhor, deve-se evitar o uso de um cadáver real como elemento cenográfico e dramatúrgico? Zé do Caixão leva ao limite seu confronto com os bons modos e as boas ideias neste famoso episódio de seu *Estranho Mundo*, formado pela contingência, pela inconstância, pelo definitivamente humano.

O Matador Profissional

Brasil, 1969, 90 min



Direção: Jece Valadão **Roteiro:** Braz Chediak, Fernando Ferreira e Jece Valadão **Produção:** Acyr Castro, Fernando Lopes e Jece Valadão **Direção de fotografia:** Hélio Silva **Montagem:** Rafael Justo Valverde **Música:** Erlon Chaves **Elenco:** Jece Valadão, Darlene Glória, Fábio Sabag, Carlos Eduardo Dolabella

Sinopse: Um assassino profissional é contratado por um grupo poderoso para afastar do caminho um figurão incômodo, empecilho para suas ambições ilícitas. A missão é cumprida, mas o matador não recebe o pagamento. Ludibriado e enfurecido, ele não descansará enquanto não eliminar um a um todos que o enganaram, inclusive uma bela mulher que lhe jurava amor.

Em qualquer pacto de honra, quando uma das partes falha, a outra se vinga, em uma interpretação literal do antigo direito natural, como ocorre quando, após assassinar um figurão a mando de um grupo internacional, o matador vai em busca da inevitável reparação compensatória.

A Navalha na Carne

Brasil, 1969, 90 min



Direção: Braz Chediak **Roteiro:** Plínio Marcos, Fernando Ferreira, Emiliano Queiroz e Braz Chediak **Produção:** Jece Valadão **Direção de fotografia:** Hélio Silva **Montagem:** Rafael Justo Valverde **Música:** Almir Chediak **Elenco:** Jece Valadão, Glauce Rocha, Emiliano Queiroz

Sinopse: Neusa é uma prostituta decadente e explorada por Vado, seu cafetão. Em meio a brigas e desavenças, ela vai às ruas para ganhar dinheiro enquanto Vado sai com outras mulheres e passa a vida sossegado. O que eles não esperavam era que Veludo, um homossexual que trabalha como faxineiro, roubasse todo o dinheiro dos dois para comprar drogas.

Para que falar quando se pode bater; para que dialogar quando se pode rasgar o coração; para que observar quando se pode mover a câmara em todas as direções; para que anjos diabólicos quando se pode ter diabos angelicais; para que Nelson Rodrigues se o léxico de Plínio Marcos vai ao ponto: veneno, ódio, sordidez, degenerescência... um dia eles virão “cobrar de nós, cidadãos contribuintes, as ofensas todas que em nome de nossos tesouros, de nossos privilégios, de nosso conforto, fizemos à dignidade humana”.

Tempo de Violência

Brasil, 1969, 93 min



Direção e roteiro: Hugo Kusnet **Produção:** João Bennio

Direção de fotografia: Ricardo Aronovich **Montagem:** Nello

Melli **Música:** Sidney Waismann **Elenco:** Tônia Carrero, Raul Cortez, Hugo Carvana, Glauce Rocha

Sinopse: Antônio é um bancário em boa situação financeira que assiste acidentalmente ao espancamento e sequestro de um homem na rua. Para não se envolver, ele foge, mas é descoberto pelos bandidos. A partir de então, ele e sua esposa Marta passam a ser implacavelmente perseguidos.

Um casal presencia um espancamento e passa a ser implacavelmente perseguido, indicando o quanto a violência tem muitas faces e o quanto sua virulência em tempos ditatoriais se volta contra tudo e contra todos, sobretudo o “pacato cidadão” (– **ouçam Skank**) desavisado.

Os Inconfidentes

Brasil/Itália, 1972, 100 min



Direção e produção: Joaquim Pedro de Andrade **Roteiro:** Eduardo Escorel, Cecília Meireles e Joaquim Pedro de Andrade **Direção de fotografia:** Pedro de Moraes **Montagem:** Eduardo Escorel **Música:** Marlos Nobre **Elenco:** José Wilker, Luís Linhares, Paulo César Peréio, Fernando Torres, Carlos Kroeber

Sinopse: Reconstituição da Inconfidência Mineira, movimento político do século XVIII em Minas Gerais, do qual faziam parte conspiradores contra o domínio colonial português, dentre eles poetas e nobres, incluindo o padre e o coronel da guarnição. O dentista Tiradentes é o escolhido para dar exemplo aos rebeldes que se levantavam contra a Coroa Portuguesa. O filme contesta versões oficiais sobre o episódio histórico, baseando-se nos Autos da Devassa, em poesias de Cecília Meireles e dos Inconfidentes para tratar da posição de intelectuais diante da prática de políticas revolucionárias.

Momento fundador do Brasil, a Inconfidência Mineira serve a uma minuciosa reconstituição, menos dos espaços, figurinos e trejeitos, que a um exame político exemplar das traições às causas e aos homens, definindo o limite da virtude e das vilanias.

O Anjo da Noite

Brasil, 1974, 84 min



Direção: Walter Hugo Khouri **Produção:** Geraldo Brocchi e Luiz de Miranda Corrêa **Roteiro:** Fernando César Ferreira e Walter Hugo Khouri **Direção de fotografia:** Antônio Meliande **Montagem:** Mauro Alice **Música:** Rogério Duprat **Elenco:** Selma Egrei, Eliezer Gomes, Lilian Lemmertz

Sinopse: Ana, uma jovem estudante, é contratada como babá de duas crianças que vivem com a família em uma mansão no meio de um imenso vale. Deixada sozinha com o menino e a menina, e também com o vigia, a babá começa a receber insistentes telefonemas ameaçadores durante a noite, entrando numa espiral de pânico com consequências trágicas.

Jovem estudante universitária é contratada para cuidar do filho de um casal de milionários que irá a uma festa, sem saber que o local guarda forças numênicas que estão além do seu controle e da sua compreensão, expondo tanto o seu deslumbre frente aos signos aristocráticos ao seu redor quanto o seu terror diante de um invisível assédio crescente.

Zézero

Brasil, 1974, 30 min



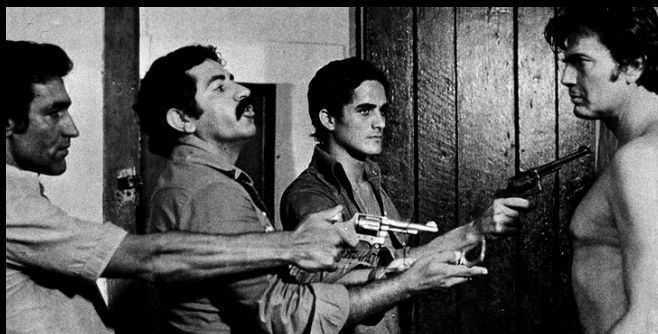
Direção, roteiro, produção e Direção de fotografia: Ozualdo Candeias **Montagem:** Luis Elias **Música:** Vidal França e Ozualdo Candeias **Elenco:** Isabel Antinópolis, Carlos Biondi, Pamira Balbina de Almeida

Sinopse: Um camponês parte de sua terra em busca dos prazeres da metrópole. O trabalho, a moradia, o sexo e a subsistência logo se revelam difíceis e brutais. Ao ganhar na loteria, ele volta ao campo e encontra morta a família. Pergunta-se, agora, o que fará com o dinheiro.

Camponês tem uma visão redentora e migra para a cidade grande conduzido pelos signos de uma adventícia sociedade de consumo, em uma grotesca jornada marcada pela sublime grossura candeiasiana, em que a condição ímpia do sistema se opõe à santidade oca do indivíduo.

República dos Assassinos

Brasil, 1979, 100 min



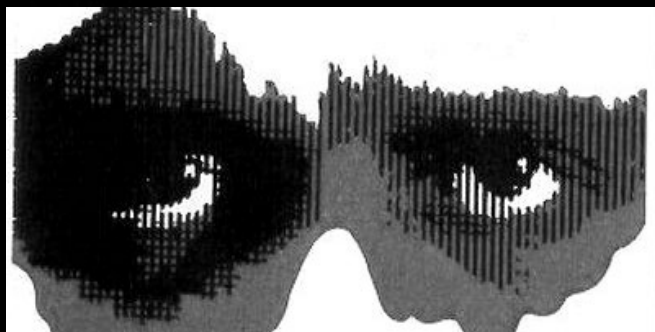
Direção: Miguel Faria Jr. **Roteiro:** Miguel Faria Jr. e Aguinaldo Silva **Produção:** Ricardo Amaral e Júlio Rego **Direção de fotografia:** João Carlos Horta **Montagem:** Carlos Brajsblat **Música:** Chico Buarque e Francis Hime
Elenco: Tarcísio Meira, Sandra Bréa, Anselmo Vasconcelos, Sílvia Bandeira, José Lewgoy, Tonico Pereira

Sinopse: Em 1970, os crimes do Esquadrão da Morte, pelo requinte de violência, provocaram uma onda de reações por todo o país. As fotos das vítimas, adornadas pela caveira, símbolo do grupo, causaram uma incômoda indignação. Esta é a história de Mateus Romeiro, o mais famoso dos policiais, que integrou o grupo dos Homens de Aço, uma das facções em que se dividia o esquadrão.

Um retrato das mutações da H.I.D.R.A. brasileira bem no início de sua fase contemporânea, mas já recheada de esquadrões da morte, políticos corruptos, mídia fascista, seitas evangélicas e jovens do **bas-fond** em busca da ascensão pela fama e pelo espetáculo cinematográfico, em um exemplar menos conhecido do ciclo **barra pesada** da segunda metade dos anos 1970.

Ato de Violência

Brasil, 1980, 112 min



Direção: Eduardo Escorel **Roteiro:** Eduardo Escorel e Roberto Machado **Produção:** César Memolo **Direção de fotografia:** Lauro Escorel **Montagem:** Gilberto Santeiro **Música:** Egberto Gismonti **Elenco:** Nuno Leal Maia, Selma Egrei, Renato Consorte, Eduardo Abbas

Sinopse: Antônio consegue a liberdade condicional ao manter um bom comportamento estudando, trabalhando e frequentando cultos religiosos. Ao sair da prisão, ele reencontra a família e os amigos em um almoço de boas-vindas. No entanto, depois de alguns anos, e já separado de sua mulher, Antônio se envolve com uma prostituta e comete um crime muito parecido com seu primeiro: estrangula e esquarteja a moça. Ele confessa o crime, como fez anteriormente, mas diz não saber porque fez o que fez com as mulheres. O drama reconstitui a história verídica do assassino psicopata conhecido como "Chico Picadinho".

Inspirado nos crimes de Chico Picadinho, narra de forma clínica, lenta, pausada e silenciosa, a vida de um assassino confesso de mulheres, em sua passagem pela penitenciária e pela vida familiar, investigando o sutil mistério por trás do ato violento, aqui apreendido em sua aparente banalidade.

Os Sete Gatinhos

Brasil, 1980, 109 min



Direção e roteiro: Neville d'Almeida **Produção:** Gilberto Loureiro, Scarlet Moon, Nelson Rodrigues e Neville d'Almeida
Direção de fotografia: Edson Santos **Montagem:** Marco Antonio Cury **Música:** Lulu Santos **Elenco:** Lima Duarte, Antônio Fagundes, Telma Reston, Ary Fontoura, Regina Casé, Cláudio Corrêa e Castro

Sinopse: Seu Noronha, um contínuo da Câmara de Deputados, mora no Grajaú com a mulher, Dona Aracy, e suas filhas Aurora, Hilda, Débora, Arlete e Silene. Esta, a caçula, de apenas 16 anos, é a mais mimada de todas e, por ser a única “pura”, tem o direito a uma boa educação em um colégio interno. Mas logo a vida deles toma um rumo diferente, quando a garota é acusada, no colégio, de matar a pauladas uma gata grávida.

O patricarcado cedendo lugar ao matriarcado como uma reparação histórica das submissões, explorações e violências, em um retrato da falsamente pudica, recatada e correta família brasileira de classe média baixa, a partir do olhar irônico do dramaturgo Nelson Rodrigues e a encenação despudorada do realizador, como um antídoto ao conformismo, à mesmice e às mentiras sociais.

Bonitinha Mas Ordinária ou Otto Lara Rezende

Brasil, 1981, 105 min



Direção: Braz Chediak **Roteiro:** Gilvan Pereira, Sindoval Aguiar, Jorge Laclette e Doc Comparatto **Produção:** Pedro Carlos Rovai **Direção de fotografia:** Hélio Silva **Montagem:** Rafael Justo Valverde **Música:** John Neschling **Elenco:** Lucélia Santos, José Wilker, Vera Fischer, Carlos Kroeber

Sinopse: Edgard é um rapaz humilde, fato esse que o constrange. Procurado por Peixoto, genro do milionário Werneck, dono da firma onde Edgard é escriturário, ele recebe a proposta de se casar com Maria Cecília, filha de Werneck, de 17 anos, e que fora currada por cinco negros. Pelo dinheiro, Edgard aceita, mas tem dúvidas por gostar de Ritinha, sua vizinha. Já com o casamento acertado, Edgard e Ritinha vão despedir-se num cemitério, onde ela conta o que faz para conseguir sustentar a mãe louca e as três irmãs. Toda a trama gira em torno das hesitações de Edgard, até sua escolha final. Baseado na obra de Nelson Rodrigues.

A miséria psicológica brasileira sintetizando todas as outras misérias, para todas as classes, origens, condições; ou o falso moralismo rodrigueano arrastado para o lado C.A.F.A.J.E.S.T.E. e sem a pureza intrínseca à vilania, como aliás já sugeriu a segunda parte do título – a famosa e nunca assumida citação “o mineiro só é solidário no câncer”, atribuída a Rezende –, neste exame da pequenez brasileira.

A Freira e a Tortura

Brasil, 1983, 85 min



Direção e direção de fotografia: Ozualdo Candeias **Roteiro:** Ozualdo Candeias e Jorge Andrade **Produção:** David Cardoso
Montagem: Jair Garcia Duarte **Elenco:** David Cardoso, Vera Gimenez, Sérgio Hingst, Sônia Garcia, Claudia Alencar

Sinopse: Rui é um policial de alto escalão que, por seu caráter íntegro e acima de qualquer suspeita, é escalado para resolver o caso de uma professora acusada de crimes políticos. Em sua investigação, ele descobre que ela é, na verdade, uma freira. O que só dificulta o fato de que, para fazê-la falar a verdade, ele terá que torturá-la. No entanto, a cada passo que dá, mais do que se sentir intrigado, ele fica cada vez mais atraído por esta mulher sensual e enigmática.

Onde inexistente beleza, pode haver sublimidade, como nos porões das forças repressivas, aqui questionadas a partir da santidade de uma freira entregue à tortura, ao desejo e ao amor. A radicalidade de Candeias produz um filme no limite da abjeção moral ao ultrapassar a frieza burocrática do poder e liberar sua luxúria, seu despudor e sua dúvida.

Cidade Oculta

Brasil, 1986, 120 min



Direção: Chico Botelho **Roteiro:** Arrigo Barnabé, Chico Botelho e Walter Rogério **Produção:** Arrigo Barnabé, Wagner Carvalho, Maria Ionescu e Walter Rogério **Direção de fotografia:** José Roberto Eliezer **Montagem:** Danilo Tadeu **Música:** Arrigo Barnabé **Elenco:** Arrigo Barnabé, Carla Camurati, Cláudio Mamberti, Celso Saiki, Jayme del Cueto

Sinopse: O marginal Anjo acaba de ficar livre depois de sete anos de cadeia. Ele reencontra inesperadamente Japa, seu companheiro no momento em que foi preso e agora chefe de uma gangue. Através dele, conhece Shirley Sombra, misto de estrela da noite e bandida, e mesmo contra sua vontade acaba se envolvendo com os dois em novas aventuras, conquistando em meio a muita confusão a inimizada mortal de Ratão, um policial corrupto. Anjo tenta reconstituir o que aconteceu alguns anos atrás para desvendar os mistérios que cercaram a sua estranha prisão e vai, aos poucos, se aprofundando nos meandros da corrupção policial.

Os maniqueísmos sempre se articularam tomando por referência oposições entre alturas e baixios, honras e perfídias, luzes e trevas, permitindo a descobertas dos mundos que escondem por trás das sombras da noite, quando o caráter deixa de ser uma máscara e se torna um escárnio, daí Shirley Sombra não ter dúvidas quanto a quem é quadrinhescamente rato e quem é beija-flor.

Ópera do Malandro

Brasil/França, 1986, 100 min



Direção: Ruy Guerra **Roteiro:** Chico Buarque, Orlando Senna e Ruy Guerra **Produção:** Alberto Graça, Ruy Guerra e Marin Karmitz **Direção de fotografia:** Antonio Luiz Mendes **Montagem:** Idê Lacreta, Kenout Peltier e Mair Tavares **Música:** Chico Buarque **Elenco:** Edson Celulari, Cláudia Ohana, Ney Latorraca, Elba Ramalho

Sinopse: Anos 1940, Rio de Janeiro. Max é um malandro elegante, que é também uma popular figura do boêmio bairro da Lapa. Ele explora uma cantora de cabaré e vive de pequenos trambiques. Até que surge em sua vida Ludmila, a filha do dono do cabaré, que pretende tirar proveito da Segunda Guerra Mundial fazendo contrabando. Musical baseado na peça de Chico Buarque, por sua vez adaptada de **A ópera dos três vinténs**, de Bertolt Brecht e Kurt Weill.

Nada mais revelador do que um jogo de espelhos (espelhos) [espelhos] {espelhos} quando o mito buarquiano do malandro, que sempre se quer puro, sagaz, romântico, inalcançável, é posto à prova diante da Tela, da Lei, da Mulher e da História em um rascunho antigo dos pactos que fazemos a todo momento, conosco e com os outros.

Amor Só de Mãe

Brasil, 2002, 20 min



Direção: Dennison Ramalho **Roteiro:** Dennison Ramalho e Pai Alex **Produção:** Eliane Bandeira, Camila Groch e Paulo Sacramento **Direção de fotografia:** José Roberto Eliezer **Montagem:** Estevan Santos **Música:** 4Nazzo & Flu **Elenco:** Débora Muniz, Everaldo Pontes, José Salles, Rynaldo Papoy

Sinopse: Numa aldeia de pescadores, acontecimentos macabros se desenrolam numa noite de satanismo, morte e orações à Nossa Senhora da Cabeça, quando um filho resolve sacrificar sua própria mãe a pedido de uma mulher. Adaptação livre da canção *Coração materno*, de Vicente Celestino.

Clássico. Qual a imagem originária/protéica/formadora/mítica da vilania versão brasileira? A conferir na letra da canção *Coração materno*, de Vicente Celestino, inspiradora do filme:

Disse um campônio à sua amada:
“Minha idolatrada, diga o que quer
Por ti vou matar, vou roubar
Embora tristezas me causes mulher
Provar quero eu que te quero
Venero teus olhos, teu porte, teu ser
Mas diga, tua ordem espero
Por ti não importa matar ou morrer”
E ela disse ao campônio, a brincar
“Se é verdade tua louca paixão
Parte já e pra mim vá buscar
De tua mãe, inteiro o coração”
E a correr o campônio partiu
Como um raio na estrada sumiu
E sua amada qual louca ficou
A chorar na estrada tombou

Chega à choupana o campônio
Encontra a mãezinha ajoelhada a rezar
Rasga-lhe o peito o demônio
Tombando a velhinha aos pés do altar
Tira do peito sangrando
Da velha mãezinha o pobre coração
E volta a correr proclamando
“Vitória, vitória, tem minha paixão”
Mas em meio da estrada caiu
E na queda uma perna partiu
E à distância saltou-lhe da mão
Sobre a terra o pobre coração
Nesse instante uma voz ecoou:
“Magoou-se, pobre filho meu?
Vem buscar-me filho, aqui estou,
Vem buscar-me que ainda sou teu!”

Cidade de Deus

Brasil, 2002, 130 min



Direção: Fernando Meirelles **Codireção:** Kátia Lund **Roteiro:** Bráulio Mantovani **Produção:** Walter Salles, Donald Ranvaud, Andrea Barata Ribeiro e Maurício Andrade **Direção de fotografia:** César Charlone **Montagem:** Daniel Rezende **Música:** Antonio Pinto e Ed Cortês **Narração:** Alexandre Rodrigues **Elenco:** Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora, Phellipe Haagensen, Douglas Silva, Jonathan Haagensen, Matheus Nachtergaele, Seu Jorge, Alice Braga

Sinopse: Saga urbana que acompanha o crescimento do conjunto habitacional de Cidade de Deus entre o fim dos anos 1960 e o começo dos anos 1980 pelo olhar de dois jovens da comunidade: Buscapé, que sonha em ser fotógrafo, e Dadinho, que se torna um dos maiores traficantes do Rio de Janeiro. Nos anos 1970, Dadinho muda o nome para Zé Pequeno e passa a controlar o tráfico de drogas em Cidade de Deus. Nos anos 1980, Zé Pequeno encontra um rival: Mané Galinha, que quer vingança pelo estupro de sua namorada e pela morte de seu irmão. Nesse meio tempo, Buscapé consegue sua primeira câmera profissional e começa a registrar esta guerra.

Meticuloso estudo sobre as motivações para o crime, a violência e o poder, explora com grande intensidade dramática, cromatismo e verniz pulsional (erótico e de morte) a trajetória de uma favela, onde convivem personagens *ao mesmo tempo* angelicais e diabólicos em suas oscilações de idade, humor, interesses e criatividade.

Durval Discos

Brasil, 2002, 96 min



Direção e roteiro: Anna Muylaert **Produção:** Maria Ionescu, André Montenegro, Nancy Regazzini e Sara Silveira **Direção de fotografia:** Jacob Solitrenick **Montagem:** Vânia Debs **Música:** André Abujamra **Elenco:** Ary França, Etty Fraser, Isabela Guasco, Marisa Orth, Letícia Sabatella

Sinopse: Durval e sua mãe, Carmita, moram isolados há muitos anos nos fundos da Durval Discos, uma das últimas lojas de vinil do bairro de Pinheiros, São Paulo. Eles vivem em um mundo anacrônico e entediante. Um certo dia, Durval decide contratar uma empregada para ajudar a mãe nos serviços domésticos. O salário baixo atrai Célia, uma estranha mulher que acaba levando um pouco de alegria para a casa. No dia seguinte, porém, Célia desaparece e deixa para trás Kiki, uma menina de 5 anos, e um bilhete dizendo que voltará em dois dias. Durval e Carmita se deixam invadir pela alegria da criança, mas logo uma notícia do telejornal os colocará ao par da triste realidade sobre Kiki e Célia. A partir daí desenrola-se uma trama de contornos policiais, agonia e libertação.

“Quem sabe o mal que se esconde nos corações humanos? O Sombra sabe... pois ele tem o mal em seu próprio coração!” é o que irão descobrir mãe e filho, donos de uma loja de vinhos esquecida na década de 1970, surpreendidos pela invasão agora de mãe e filha, em uma parábola absurda que parece ecoar a welllesiana voz que encerrava a emissão radiofônica: “As sementes do mal geram frutos amargos”.

O Invasor

Brasil, 2002, 97 min



Direção: Beto Brant **Roteiro:** Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca **Produção:** Renato Ciasca e Bianca Villar **Direção de fotografia:** Toca Seabra **Montagem:** Manga Champion **Música:** Rica Amabis, Tejo Damasceno, Daniel Ganjaman, Paulo Miklos e Sabotage **Elenco:** Marco Ricca, Paulo Miklos, Malu Mader, Mariana Ximenes, Alexandre Borges

Sinopse: Estevão, Ivan e Gilberto são companheiros desde os tempos de faculdade e são sócios em uma construtora de sucesso há mais de 15 anos. Até que um desentendimento na condução dos negócios faz com que eles entrem em choque, com Estevão, sócio majoritário, ameaçando deixar a sociedade. Acuados, Ivan e Gilberto decidem contratar Anísio, um matador de aluguel, para assassinar Estevão, deixando-os livres para conduzir a construtora do modo como bem entendem. Acontece que Anísio tem seus próprios planos de ascensão social e aos poucos invade cada vez mais as vidas de Ivan e Gilberto.

Dupla de empresários contrata assassino para eliminar sócio sem prever que a ambição sempre ultrapassa qualquer limite profissional, em filme considerado por Lúcia Nagib como chave para a compreensão do Brasil contemporâneo em sua face mais sombria e *faustiana*.

Madame Satã

Brasil, 2002, 105 min



Direção e roteiro: Karim Aïnouz **Produção:** : Isabel Diegues, Maurício Andrade Ramos, Walter Salles, Marc Beauchamps, Donald Ranvaud, Vincent Maraval e Juliette Renaud **Direção de fotografia:** Walter Carvalho **Montagem:** Isabela Monteiro de Castro **Música:** Sacha Amback e Marcos Suzano **Elenco:** Lázaro Ramos, Marcélia Cartaxo, Flávio Bauraqui, Fellipe Marques

Sinopse: Bandido, amante, rebelde, homossexual, pai adotivo, marginal, João Francisco dos Santos reinou absoluto nas vielas da Lapa carioca dos anos 1930, onde inventou sua própria mitologia, tornando-se por sua vontade o Madame Satã, nome emprestado do filme homônimo de Cecil B. De Mille, de 1930. A história se passa em 1932, momento em que o sonho de João Francisco – tornar-se uma estrela do palco – se transforma em realidade.

A VILANIA exposta sem máscaras, por meio de todos os preconceitos, ao se acompanhar parte da vida do famoso ***marginal*** da Lapa, “filho de Iansã e Ogum e devoto de Josephine Baker”, implacável defensor de negros, prostitutas, mendigos, travestis e outros enfeitados da ordem.

Benjamim

Brasil, 2003, 104 min



Direção: Monique Gardenberg **Roteiro:** Jorge Furtado, Glênio Povoas e Monique Gardenberg **Produção:** Augusto Casé e Paula Lavigne **Direção de fotografia:** Marcelo Durst **Montagem:** João Paulo Carvalho **Música:** Arnaldo Antunes e Chico Neves **Elenco:** Paulo José, Cleo Pires, Danton Mello, Guilherme Leme, Chico Díaz

Sinopse: Benjamin Zambraia é um ex-modelo fotográfico que se sente ridicularizado por sua pseudofama: é um rosto familiar a todos por causa dos inúmeros anúncios publicitários que fez, mas ninguém sabe o seu nome. Ele anda desanimado com a vida e sem perspectivas. Certo dia conhece Ariela Mazé, por quem se apaixona imediatamente. Há uma forte razão para isso: a garota é idêntica a Castana Beatriz, a única mulher que amou em sua vida, 30 anos atrás, quando estava no auge da carreira de garoto-propaganda. Por ciúmes ou obsessão, ele conduziu militares até Castana e seu amante guerrilheiro, causando a morte dos dois. Poderia ser Ariela filha de Castana Beatriz – e sua chance de redenção? Baseado no romance de Chico Buarque.

Adaptação do romance homônimo de Chico Buarque, abre-se em surpreendente rede de mistérios para a inserção da personagem central em um turbilhão de atrativos – de Cléo Pires ao Cinemascope –, explorando sua casmurrice, sua solidão, sua tristeza, sua paranoia, seu desamor, lista sem fim, e, ao final, comodismo.

Baixio das Bestas

Brasil, 2006, 80 min



Direção: Cláudio Assis **Roteiro:** Hilton Lacerda **Produção:** Cláudio Assis, Walter Carvalho, Julia Moraes e João Vieira Jr.
Direção de fotografia: Walter Carvalho **Montagem:** Karen Harley **Música:** Pupillo **Elenco:** Caio Blat, Mariah Teixeira, Matheus Nachtergaele, Dira Paes, Marcélia Cartaxo

Sinopse: Na Zona da Mata pernambucana, vive Auxiliadora, uma jovem de 16 anos explorada por seu avô, Heitor. Ele vê falta de autoridade em tudo à sua volta, mas não pensa duas vezes antes de explorar a neta, a exibindo nua para caminhoneiros. Cícero pertence a uma conhecida família local e se envolve com drogas e orgias sadomasoquistas com prostitutas. Ao ver Auxiliadora no posto, ela se torna o seu novo objeto de desejo.

Coleção de frases (e corpos, excessos, baixeiras, putarias, ignomínias, barroquismos e grotesqueries sem sublimidades): “Sabe o que é o melhor do cinema? É que no cinema tu pode fazer o que tu quer” ou “Tá sentindo um cheiro estranho? É a podridão do mundo”. No purgatório da vida, envolvendo meninas, prostitutas, **agroboys** e avôs degenerados, ao fim vem...

Tropa de Elite
Brasil, 2007, 118 min



Direção: José Padilha **Roteiro:** Bráulio Mantovani, José Padilha e Rodrigo Pimentel **Produção:** José Padilha e Marcos Prado **Direção de fotografia:** Lula Carvalho **Montagem:** Daniel Rezende **Música:** Pedro Bromfman **Elenco:** Wagner Moura, André Ramiro, Caio Junqueira, Milhem Cortaz, Maria Ribeiro

Sinopse: Nascimento, capitão da Tropa de Elite do Rio de Janeiro, é designado para chefiar uma das equipes que tem como missão apaziguar o Morro do Turano. Ele tem que cumprir as ordens enquanto procura por um substituto porque sua mulher, grávida, constantemente lhe pede para sair da linha de frente do Batalhão. Em meio a um tiroteio, Nascimento e sua equipe têm que resgatar dois aspirantes a oficiais da PM: Neto e Matias. Ansiosos para entrar em ação e impressionados com a eficiência de seus salvadores, os dois se candidatam ao curso de formação da Tropa de Elite.

Paradigma recente da moral torta brasileira, expõe metodicamente os processos que constroem os monstros nossos de cada dia a partir do idealismo de dois jovens capitães de polícia militar que querem consertar carros e o mundo, e descobrem dentro de si mesmos os ovos de serpente que os igualam aos seus *inimigos*.

A Casa dos Mortos

Brasil, 2009, 24 min



Direção e roteiro: Debora Diniz **Produção:** Fabiana Paranhos, Sandra Costa, Flávia Squinca, Andréa Sugai, Kátia Soares Braga, Livia Barbosa e Malu Fontes **Direção de fotografia:** Billa Franzoni **Montagem:** João Neves

Sinopse: Bubu é um poeta com doze internações em manicômios judiciários. Ele desafia o sentido dos hospitais-presídios, instituições híbridas que sentenciam a loucura à prisão perpétua. O poema **A casa dos mortos** foi escrito durante as filmagens do documentário e desvelou as mortes esquecidas dos manicômios judiciários. São três histórias em três atos de morte. Jaime, Antônio e Almerindo são homens anônimos, considerados perigosos para a vida social, cujo castigo será a tragédia do suicídio, o ciclo interminável de internações, ou a sobrevivência em prisão perpétua nas casas dos mortos. Bubu é o narrador de sua própria vida, mas também de seu destino de morte.

A Lei define tudo, até a si mesma, e seu limite marca a 'fronteira entre o justo e o injusto. Será justo imputar uma causalidade que não existe, marcar os homens pelos que eles não são, condená-los ao pior dos sofrimentos, que não é o encarceramento, mas a consciência da iniquidade e da fatuidade de contestá-la?

Cidadão Boilesen

Brasil, 2009, 92 min



Direção: Chaim Litewski **Roteiro:** Ana Paula Brasil
Produção: Pedro Asbeg e Chaim Litewski **Direção de**
fotografia: José Carlos Asbeg, Ricardo Lobo e Cleisson
Vidal **Montagem:** Pedro Asbeg **Música:** Lucas Marcier e
Rodrigo Marçal

Sinopse: Um capítulo sempre subterrâneo dos anos de chumbo no Brasil, o financiamento da repressão violenta à luta armada por grandes empresários ganha contornos mais precisos neste perfil daquele que foi considerado o mais notório deles. As ligações de Henning Albert Boilesen (1916-1971), presidente do grupo Ultra, com a ditadura militar, sua participação na criação da temível Operação Bandeirante, e acusações de que assistiria voluntariamente a sessões de tortura emergem de diversos depoimentos de personagens daquela época. Entre eles, o ex-secretário da segurança pública Erasmo Dias, o ex-governador Paulo Egydio Martins e antigos presos políticos, como Carlos Eugênio Sarmento da Paz e Jacob Gorender.

O que torna uma pessoa intrinsecamente má? O que faz com que uma pessoa má seja percebida contraditoriamente como **boa** e **ruim** ao mesmo tempo? Que interesses se conjugam em uma conjuntura, por definição, vil, como a de uma ditadura? O que sadismo e capitalismo têm em comum?

Girimunho

Brasil/Espanha/Alemanha, 2011, 90 min



Direção: Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina **Roteiro:** Felipe Bragança **Produção:** : Paulo de Carvalho, Maria Ionescu, Gudula Meinzolt, Luana Melgaço, Lluís Miñarro e Sara Silveira **Direção de fotografia:** Ivo Lopes Araújo **Montagem:** Marina Meliande **Música:** O Grivo **Elenco:** Maria Sebastian Martins Alvaro, Luciene Soares da Silva, Wanderson Soares da Silva

Sinopse: No sertão mineiro, onde o tempo parece andar ao ritmo do rio, duas senhoras acompanham o girar do redemoinho. Bastú acaba de perder o marido Feliciano e, sem choro, busca abrigo nos sinais do dia a dia e em suas lembranças. Mas é na liberdade dos sonhos e nas novidades trazidas pelos netos que ela faz sua própria transformação. Maria carrega em seu tambor a alegria e força de seu povo. Seu batuque ecoa os sons de outros lugares e marca a presença daquilo que não pode morrer.

Fantasmas de toda ordem assustam: o passado (patriarcalismos, por exemplo), o presente (modernidades de consumo, por exemplo), o futuro (utopias, por exemplo); será que Bastú e Maria terão virtudes suficientes para desafiar o girimunho? Como diz o site do filme, “Neste universo onde a tradição é surpreendida pela novidade e a realidade pela invenção, pequenos movimentos podem fantasiar o correr da vida.”

Trabalhar Cansa

Brasil, 2011, 99 min



Direção e roteiro: Juliana Rojas e Marco Dutra **Produção:** Maria Ionescu e Sara Silveira **Direção de fotografia:** Matheus Rocha **Montagem:** Caetano Gotardo **Música:** Rafael Cavalcanti
Elenco: Helena Albergaria, Marat Descartes, Naloana Lima, Gilda Nomacce, Marina Flores

Sinopse: A jovem dona-de-casa Helena resolve realizar um desejo antigo e abrir seu primeiro empreendimento: um minimercado. Ela contrata a empregada doméstica Paula para tomar conta das tarefas do lar e de Vanessa, sua filha. Quando seu marido Otávio perde o emprego como gerente em uma grande corporação, as relações pessoais e de trabalho entre os três personagens sofrem uma inversão inesperada, ao mesmo tempo em que ocorrências perturbadoras passam a ameaçar os negócios de Helena.

De onde vem o mal, a brutalidade, a iniquidade, a violência do cotidiano brasileiro? Do estado numênico que nos cerca e se manifesta pelas nódoas clariceanas, envolvendo a vida do casal que disruptivamente não se apercebe dos novos horrores, dos novos monstros, do problema na sala de jantar, até que tudo passe a um novo estágio sem maiores transformações para eles.

O Som ao Redor

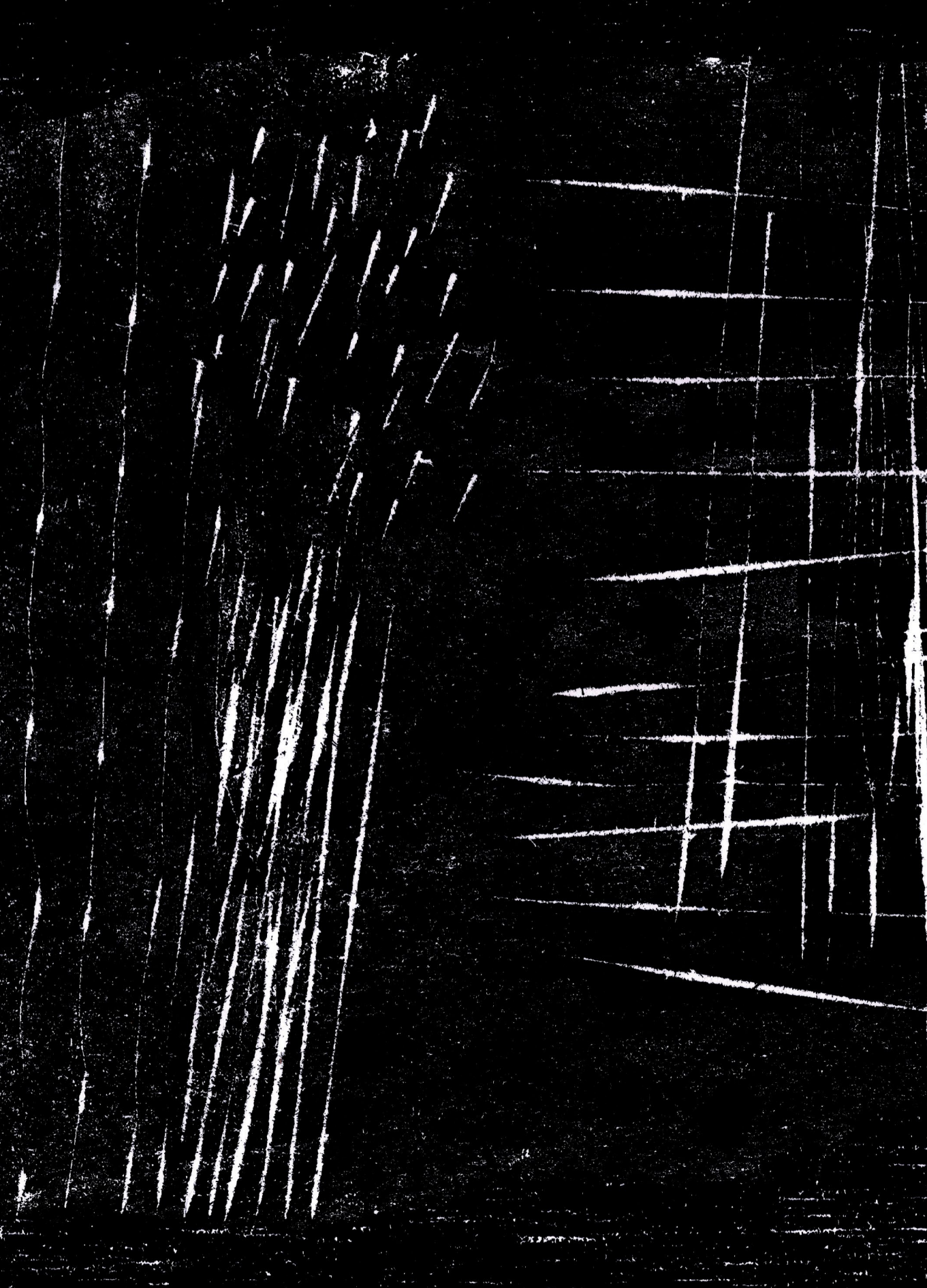
Brasil, 2013, 131 min

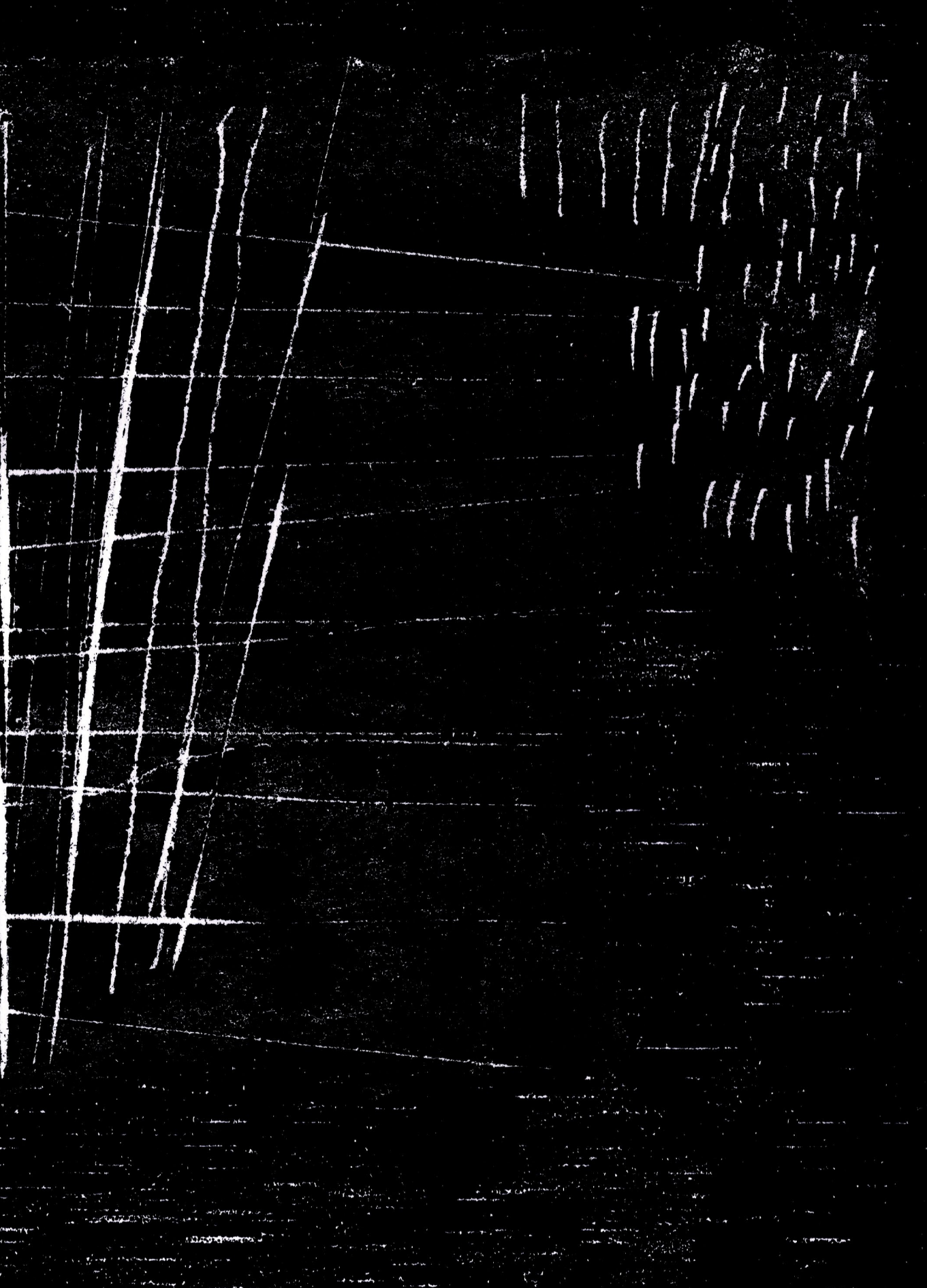


Direção e roteiro: Kleber Mendonça Filho **Produção:** Emilie Lesclaux **Direção de fotografia:** Pedro Sotero e Fabricio Tadeu **Montagem:** João Maria e Kleber Mendonça Filho **Música:** DJ Dolores **Elenco:** Irandhir Santos, Gustavo Jahn, Maeve Jinkings, W.J. Solha, Irma Brown

Sinopse: A presença de uma milícia em uma rua de classe média na zona sul do Recife muda a vida dos moradores do local. Ao mesmo tempo em que alguns comemoram a tranquilidade trazida pela segurança privada, sob liderança de Clodoaldo, outros passam por momentos de extrema tensão. Em paralelo, Bia, casada e mãe de duas crianças, tenta encontrar um modo de lidar com o barulhento cachorro de seu vizinho.

Exame clínico das misérias históricas e cotidianas da sociedade brasileira, expondo cinismos, misticismos, impotências e violências. Um retrato acabado do eterno círculo vicioso do mal que se esconde atrás da História, visto aqui sob a forma de uma aparente boa convivência entre milicianos e coronéis, aristocratas e **nouveau-riches**, cidadãos conscientes e empregados tristonhos e vilipendiados.





Créditos

patrocínio

BANCO DO BRASIL

realização

MINISTÉRIO DA CULTURA

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

produção

SARAGUINA FILMES

JURUBEBA PRODUÇÕES

curadoria

HERNANI HEFFNER

ROBERTA SAUERBRONN

coordenação geral

ROBERTA SAUERBRONN

ALESSANDRA CASTAÑEDA

coordenação executiva

NATÁLIA MENDONÇA

coordenação de produção

RENATA BORGES

assistente de produção

DANIEL ARAÚJO

produção local rio

PAULA FURTADO

monitoria rio

BARBARA DE CASTRO

produção local sp

JULIANA BRITO

monitoria sp

URIAN KEL BOLDO

pesquisa e produção de cópias

JOÃO CÂNDIDO ZACHARIAS

assistente de produção de cópias

LOUISE LYRIO

revisão de cópias

CAROLINE CARVALHO

coordenação editorial

GISELE ANDRADE
JOÃO CÂNDIDO ZACHARIAS

produção editorial

GISELE ANDRADE
JOÃO CÂNDIDO ZACHARIAS
ROBERTA SAUERBRONN

revisão de textos

GISELE ANDRADE

projeto gráfico

DANIEL REAL
RICARDO PREMA

vinheta

ANDRÉ GAVAZZA
CHRISTIAN CASELLI

concepção e planejamento

ROBERTA SAUERBRONN
GISELE ANDRADE
MARCEL COTRIM
CRISTINA CAVALLO

master class

HERNANI HEFFNER

mediação de debates

ROBERTA SAUERBRONN

assessoria de imprensa

AGÊNCIA GALO

registro videográfico

LUIZ GULHERME GUERREIRO

legendagem descritiva

4 ESTAÇÕES

libras

EDUCALIBRAS

impressão gráfica

ATHALAIA SOLUÇÃO DIGITAL

agradecimentos

às nossas famílias e aos nossos amigos

ADRIANA GASPAR

ADRIANO LÍRIO

ALBERTINA OTÁVIA LACERDA MALTA

ALBERTO MAGNO

ALICE DE ANDRADE

ALICE GONZAGA ASSAF

ANA BEATRIZ VASCONCELOS

ANA CAROLINA CARVALHO

BRUNO FARIAS

CAMILA VALENÇA

CAROLINE MOREIRA

CINEMATECA BRASILEIRA

CINEMATECA DO MAM

CROUNEL MARINS

CTAV – CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL

DAVID CARDOSO

DAYA ANANIAS

EDUARDO SANTANA TOLEDO

EUGÊNIO PUPPO

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO

HELENA BOTELHO

JANET ROCKENBACH

JOÃO PAULO SARACENI

LEONOR ARAÚJO

LUCIA HELENA

LUCIANA BRITO

LUIZ CAMARA

LUIZA DUTRA

LUIZA PAIVA

MARIA IONESCU

MARIANA MENNA

MATHEUS ROSSI FERRAGUT

NANCY KORIM

OLNEY SÃO PAULO JÚNIOR

PEDRO ASBEG
PEDRO CARLOS ROVAI
RICARDO FAVILLA
ROSSANA GHESSA
SARA SILVEIRA
SERGIO SILVA
VIVIAN VILLANOVA
WILFRED KHOURI



Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-92801-01-4



9 788592 801014

Produção



Realização



MINISTÉRIO DA
CULTURA

