

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Ana Lúcia Modesto

“ IMAGENS DO MAL – Ética no cinema norte-americano contemporâneo”

Tese de Doutorado em Ciências Sociais apresentada ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação do Profa. Dra. Nádia Farage.

Este exemplar corresponde à versão final da tese defendida e aprovada em 29/03/2004 perante à Banca Examinadora.

Banca Examinadora:

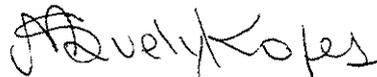
Profa. Dra. Nádia Farage



Prof. Dr. Francisco Benjamin de Souza Netto



Profa. Dra. Maria Suely Kofes



Profa. Dra. Maria Lucia Aparecida Montes



Profa. Dra. Maria Aparecida de Campos Santilli



03/2004
Campinas, SP

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	7/Unicamp
	M72i
V	EX
TOMBO BC/	59015
PROC.	16-117-04
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	15/07/04
IMP. CPD	

2

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

CM0019B47B-9

Bibid: 317722

M72i

Modesto, Ana Lúcia

Imagens do mal : A ética no cinema norte- americano contemporâneo / Ana Lúcia Modesto. - - Campinas, SP : [s. n.], 2004.

Orientador: Nádia Farage.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Cinema – Aspectos antropológicos. 2. Ética. 3. Retórica.
4. Sociologia. I. Farage, Nádia. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Resumo
"Imagens do Mal"

A ética no cinema norte-americano contemporâneo.

O trabalho tem como meta discutir a relação entre o cinema americano contemporâneo e seus possíveis efeitos éticos tomando como objeto de análise o filme *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*, 1991, EUA, J. Demme).

O filme foi escolhido por representar um exemplo de uma nova concepção de mundo que emerge no cinema americano no final do século XX.

Tendo como fundamento teórico o estudo antropológico do significado das representações do mal na cultura, o estudo demonstra as transformações que a categoria sofreu dentro da história do cinema norte-americano, analisando, por último, as relações existentes entre as formas do monstruoso no filme escolhido e a ética do consumidor no capitalismo tardio.

Abstract

“Images of Evil”Ethics in the North American Contemporary Movies.

The work has as a goal to discuss the relationship between the contemporary American cinema and their possible ethical effects taking as object of analysis the film: *The Silence of the Lambs*, 1991, USA, by J. Demme. The film was selected for it can represent an example of a new conception of the world that becomes manifest by the end of the XX century in the American cinema.

Having as theoretical basis the anthropological study of the meaning of evil representations in the culture, the study demonstrates the transformations which the category has suffered within the history of the North American movies, researching, in the final, the actual relationships among the forms of the monstrous in the film and the ethics of consumer in the late capitalism.

Agradecimentos

*À Câmara do Departamento de Sociologia e Antropologia da Universidade Federal de Minas, melhor, Minas Gerais, sempre generosa diante de meus pedidos de licença.
Ao prof. Dr. Eduardo Vargas, chefe de departamento, pelo apoio no momento mais difícil de meu trabalho.*

*À Pró-Reitoria de Pós-graduação da mesma Universidade, pela bolsa de PICTI/Capes a mim concedida.
À Profa. Doutora Nádia Farage. Primeiro, por ter aceito como orientanda uma espécie de versão mineira do personagem Forrest Gump. Segundo, por ter colocado seu vasto conhecimento e seu elegante estilo literário à minha disposição, exercendo uma influência preciosa principalmente na montagem da tese – e os cinéfilos sabem da importância da montagem numa obra. Por último, porque seu carinho pelos animais, o qual, ao me fazer lembrar de Clarice Starling, me ajudou na decisão sobre o filme a ser analisado. Ironia da vida, já que a professora detesta O Silêncio dos Inocentes.*

Aos habilitados André Martini e Camila Barra, responsáveis pela arte final do trabalho.

À Professora Doutora Suelly Kofes, que em várias ocasiões participou de discussões sobre a tese – no exame de qualificação, nos seminários da área de Etnografia do Saber, em encontros solicitados por minha pessoa –, dando riquíssimas contribuições, as quais, reconheço, não foram totalmente assimiladas devido aos meus limites intelectuais.

Ao Professor Dr. José Luiz dos Santos, por sua leitura crítica quando de meu exame de qualificação.

À Professora Doutora Mariza Corrêa, pelo apoio à tarefa de desenvolvimento de um trabalho academicamente pouco ortodoxo, pelas indicações bibliográficas e pela atenção e rapidez às mensagens de pedido de socorro.

Ao colega Ronaldo de Noronha, que ensinou a ver cinema, e deu valiosos conselhos durante o trabalho.

Ao sempre mestre Pierre Sanchis, por sua sabedoria generosamente repartida com seus aprendizes.

Ao Leonardo Lott, que me contagiou com seu fascínio pelo cinema, seus dotes culinários.

Aos amigos Marcelo e Izabel, por todas as gentilezas.

À professora e amiga Regina Coeli Machado e Silva, interlocutora constante, conselheira inestimável e ouvinte paciente de minhas lamentações.

Ao Cláudio Antônio Cardoso Leite, que me incentivou a terminar o trabalho, quando, no início de março, eu me encontrava vencida pelo desânimo e pressionada pelo curto tempo que me restava.

Aos alunos Carlos Guedes, Viviane e Leonardo Turchi, que tantas vezes discutiram comigo o tema, me contagiando com o entusiasmo dos jovens.

Aos membros da banca, professores doutores Francisco Benjamin de Souza Neto, Suelly Kofes, Maria Lúcia Montes e Maria Aparecida de Campos Santilli, por terem aceito o trabalho apesar da hora avançada, compensando com seus talentos o tempo restrito.

À minha família, por tudo.

*À minha Mãe,
por sua divina piedade.*

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO I	
UM CONCEITO E O INSTRUMENTAL METODOLÓGICO.....	17
A representação do mal e o pensamento.....	18
A poluição e o pensamento.....	22
A eficácia simbólica.....	25
O horror fílmico.....	30
O estudo dos efeitos do discurso.....	39
Razão e Retórica.....	46
A Nova Retórica e o Racionalismo Crítico.....	58
O retórico e a indústria cultural.....	69
CAPÍTULO II	
O SILÊNCIO DOS INOCENTES E A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA.....	79
O cinema como arte do concreto	80
Eisenstein e o cinema como discurso.....	90
A visão do cinema como ritual.....	99
Códigos da linguagem cinematográfica.....	108
Representação do tempo.....	110
A representação do espaço.....	118
O Ator como figura.....	126
Câmera, som, luz e cor: a técnica como significação.....	130
CAPÍTULO III	
LIMITES E TRANSGRESSÕES	149
Personagens liminares: bandidos e heróis fílmicos.....	152
Clarice e a mudança do feminino no cinema.....	159
A troca.....	174
A imagem do Eu.....	187
O mundo grotesco de Gumb.....	196
Casulos e asas.....	204
Gumb, Lecter e a ética.....	210
CAPÍTULO IV	
O CANIBALISMO: NA EUROPA, NA AMÉRICA E NO CINEMA.....	215
Canibais na Europa.....	225
Um canibal como objeto de fascínio.....	236
O monstruoso e o hibridismo.....	254
Lecter e a razão: o encanto do detetive.....	257
O Silêncio e a ironia.....	265
Canibalismo e Psiquiatria.....	276
CONCLUSÃO.....	287
BIBLIOGRAFIA.....	306
ANEXO: Sinopse do Filme <i>O Silêncio dos Inocentes</i> e ficha técnica	318

À memória dos que são silenciados
por todas as formas de violência.

INTRODUÇÃO

“Não é possível denominar o que ele é”
(Fala de Clarice sobre Hannibal Lecter)

O trabalho que se inicia tem como meta discutir a relação entre o cinema americano contemporâneo e seus possíveis efeitos éticos tomando como objeto de análise o filme *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*, 1991, EUA, J. Demme).

O problema da relação ética e o cinema comercial pode ser considerado tão antigo como o próprio cinema e tem envolvido não apenas os críticos especializados, como também psicólogos, psicanalistas, associações políticas e órgãos do governo. Nessa discussão, duas posições extremas se destacaram: em primeiro lugar, há os que criticam o cinema americano por ser rigorosamente puritano; já outros o vêem como corruptor dos bons costumes.

Como exemplo das delicadas questões que envolvem o tema, tomo como exemplo um artigo de Ismail Xavier (1995), um dos mais respeitados estudiosos do cinema no Brasil. I. Xavier constrói sua análise comparando dois filmes produzidos em momentos diferentes – (*The White Rose*, 1923, EUA, D. Griffith) e *Forrest Gump, O Contador de Histórias* (*Forrest Gump*, 1994, EUA, R. Zemeckis) –, concluindo que, em ambos os casos, o que se vê são “parábolas cristãs” (I. Xavier 1995:8), melodramas inverossímeis, mas úteis como reformulações da “retórica de púlpito”. Assim,

“Hollywood 1990 nos ensina de novo que o paradigma griffithiano resiste ao tempo, em parte porque certas premissas socioculturais permanecem no próprio seio da fachada hedonista do passatempo, em parte porque tal repetição dos esquemas de cultura de massa expressa parentescos que envolvem longas durações e nos obrigam a sair do campo específico do cinema para mostrar as afinidades que o imaginário e as retóricas da mídia do século XX – cinema, televisão - , guardam com tradições teatrais que nos fazem recuar ainda além do melodrama popular no século XIX” (I. Xavier, 1995: 12).

Seguindo o pensamento do autor, o personagem Forrest Gump, por exemplo, é um tipo exemplar da condição humana na visão calvinista: com seu baixo Q.I., é ser caído, que só consegue sucesso na vida com “a ajuda da Providência” (I. Xavier, 1995: 17). Além disso, ele ainda salva da vida impura seu antigo amor do colégio – uma mulher que viveu segundo o lema dos jovens dos anos 60: sexo, drogas e *rock'in'roll* e sempre o rejeitou - , mas que, após sentir na pele o resultado de seus pecados, aceita o ingênuo Forrest. *Happy End*.

Já outros críticos colocam o cinema como responsável pela geração perdida dos anos 60 (por ter exaltado, na década de 50, rebeldes como James Dean e Marlon Brando), ou então a violência das décadas seguintes. G. Devereux (1990:14), por exemplo, para comprovar essa tese, pede ao leitor que apenas reflita “a respeito das ondas de crimes loucos que o filme *Laranja Mecânica*

provocou, em um clima social caótico e, portanto, propício a excessos como esses”.

Bem, diante de tais comentários, é prudente repetir o antigo jargão de que a verdade não está nos extremos. É preciso, em primeiro lugar, reconhecer que, por mais que o cinema de D. Griffith represente um paradigma no cinema americano, mudanças ocorreram, na maioria da vezes, por motivos comerciais. O próprio I. Xavier (1995) reconhece que *The White Rose* foi um fracasso comercial, consumando a decadência de seu diretor frente aos interesses dos estúdios na década de vinte.

A partir dos anos vinte, até a década de cinquenta, o cinema americano construiu um conjunto ordenado de alegorias voltado à exaltação de valores básicos: a felicidade, o erotismo, os temas femininos (o lar, o conforto, a sedução), a juventude, o revólver como símbolo do poder, o herói simpático, etc. São modelos imaginários com os quais os espectadores estabelecerão uma relação de identidade/projeção, inflamando e legitimando desejos e tornando sem sentido toda uma forma de existência baseada no esforço, no sacrifício, no adiamento do prazer, e mesmo na razão instrumental. Apesar da existência de símbolos e temas masculinos, para E. Morin (1986), a cultura de massa destrói uma civilização machista e valoriza um mundo em que o juvenil, o feminino e sua ótica das coisas seriam dominantes.

Da década de sessenta em diante, no entanto, os antigos mitos se transformam em problemas, e a certeza da felicidade final desaparece das telas e das canções. O herói problemático torna-se comum na década de setenta, quando o cinema se torna canal de expressão da descrença nas grandes promessas da sociedade de consumo e do lazer, transformando-se na imagem do mal estar vigente na sociedade moderna. Mas isto reflete uma mudança drástica que representaria a transformação revolucionária da ordem social. No final do segundo volume de *L'Esprit du Temps*, E. Morin descreve o momento em que vive como aquele em que a “civilização chegou ao ponto em que a sua realização desencadeia a metástase do mal interno que a arruinará” (1986:202). Os grandes

temas da cultura de massa na sua primeira fase assumem agora a forma de crise, expondo as contradições da civilização: a adolescência, as minorias sexuais, os problemas ecológicos, a violência, estão presentes tanto na vida real como no universo dos filmes.

As transformações que ocorrem na segunda metade do século XX, na temática dos filmes, por exemplo, ou nos modelos de comportamento representados pelos ídolos, completam o processo, demonstrando que a primeira versão da ética burguesa, que G. Lipovetski (1994) chama de individualismo responsável, já não encontra forma de expressão na cultura para as massas. A nossa pergunta aqui é justamente saber qual o sistema ético ou a moralidade que a substitui. Com certeza, o cinema, em especial o americano, ainda se mantém dentro da tradição ocidental, que se manifesta não só na religião, mas na esfera da cultura de uma forma geral, representando o mundo como o campo de conflitos e dilemas morais, muitas vezes, no sentido bruto de uma luta entre o Bem e o Mal. Mas a história da ética no cinema – como em outras esferas da vida social – é muito mais matizada do que parece à primeira vista.

Se é aceitável, como quer o filósofo R. Rorty, (1994:19), que o romance e o filme “vieram a substituir, de forma gradual mas constante, o sermão e o tratado, enquanto veículos de mudança e progresso no plano da moral”, deve-se lembrar, e a história da hermenêutica o demonstra, que nunca houve homogeneidade nas interpretações da Bíblia que alimentam a retórica do púlpito.

No romance, então, as reflexões éticas se tornam ainda mais sutis. Menos metafísico que G. Lukács, e mais preciso, I. Watt (1990) estuda as obras dos três grandes nomes presentes na ascensão do romance realista – Defoe, Richardson e Fielding – , mostrando que as tensões morais na nova forma literária se manifestam na própria conduta dos personagens principais de seus livros: Moll Flanders era ladra, Pamela hipócrita e Tom Jones fornicador. Por exemplo, só a morte resolve o dilema vivido pela Clarissa de Richardson em seu amor por Lovelace, onde a moral pública e a consciência subjetiva entram em combate:

"Clarissa e Lovelace dependem tão completa e fatalmente um do outro quanto Tristão e Isolda ou Romeu e Julieta; contudo, as barreiras que de fato impedem a união dos pobres amantes são subjetivas e, em parte, inconscientes; o destino atua no indivíduo através de várias forças psicológicas, que, sem dúvida, são públicas e sociais, pois as diferenças entre os protagonistas representam conflitos maiores de atitude ética em sua sociedade, mas também são tão completamente interiorizadas que o conflito se expressa como uma luta entre personalidades e até entre partes da sociedade" (I. Watt, 1990: 206- 207).

Aí estaria o grande mérito de Richardson, que se afastou do "mero didatismo de seus preconceitos críticos para levá-lo a uma penetração tão profunda das personagens que suas experiências participam da aterradora ambigüidade da própria vida humana" (I. Watt, 1990: 207).

R. Rorty (1994) também destaca a ligação entre Literatura e Moralidade, ao concluir que a literatura contribui para o progresso moral, principalmente porque o artista, observador atento de dimensões da vida que escapam aos indivíduos comuns, descreve e delata crueldades e humilhações sofridas pelas pessoas. Com isso, ele ajuda no fortalecimento da solidariedade entre indivíduos que nada têm em comum, além da condição humana.

Logicamente, a forma como a questão moral é encarada muda conforme o tipo de bem cultural que a discute e o público a quem se destina. Se no romance os valores aparecem de uma maneira sublimada, num gênero teatral destinado às massas como o melodrama, o conflito entre o Bem e o Mal é central e encarado de maneira maniqueísta, com o claro objetivo de educar o povo. Contemporâneo da Revolução Francesa, quando os valores tradicionais foram fortemente abalados, o melodrama tem como objetivo recuperar e reforçar os valores morais na consciência popular, exaltando o poder da Virtude e proclamando a confiança na vitória do Bem, numa época em que as instituições religiosas até então propulsoras da ética se encontravam em declínio. A. Hauser (1982:855-856)

descreve o melodrama como o “gênero mais convencional, esquemático e artificial”, com “uma estrutura estritamente tríplice, um antagonismo inicial, uma colisão violenta e um desenlace em que a virtude triunfa e é punido o vício”, enredo que se repete como um padrão e encarnados pelos personagens, sempre bem definidos: o herói, a inocência perseguida, o vilão e o cômico.

Embora grotesco em alguns aspectos, o melodrama tem semelhanças, como A. Hauser aponta, com a Tragédia, que também surge na Grécia num momento de transição, e representa o conflito entre duas éticas (J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, 1991). No melodrama, no entanto, o conflito é banalizado principalmente pela redundante identificação de um lado com o Mal absoluto. Apesar de sua simplicidade e artificialidade, o melodrama terá sua estrutura reproduzida em diferentes produtos culturais destinados ao consumo das massas, e seu sucesso deve-se principalmente à forma automaticamente inteligível que ele dá aos conflitos morais e à inquestionável vitória do Bem, que satisfaz plenamente o desejo de justiça das massas.

Acrescentando mais um exemplo, esses mesmos conflitos e desejos estarão presentes no mundo do *catch* (luta livre). Como R. Barthes (1985) demonstra, o *catch* não é um esporte, é um espetáculo como o melodrama, excessivo e artificial, mas inteligível. Repleto de gestos, signos e convenções facilmente lidas, ele apresenta o embate entre a dor, a derrota e a justiça, tendo também vilões e heróis que encarnam defeitos e virtudes, diante de um público que torce pela vitória do Bem, mas não deixa de ser atraído pelas estratégias do Mal.

O cinema das primeiras décadas do século XX aparentemente reproduz o maniqueísmo do melodrama, representando o conflito moral através do combate entre os dois principais personagens, vulgarmente reconhecidos como “mocinho” e “bandido”. A relação entre os dois, no entanto, não é simplesmente de oposição absoluta; há algumas semelhanças, que se manifestam durante a trama, mas devem ser desmentidas no final. Ao contrário do que muitos pensam, o cinema não está inteiramente preso a uma tradição moral que opõe o Bem e o Mal de

uma maneira rigorosa, herdando elementos de uma cultura “popular” que valoriza, por exemplo, a sagacidade, a malícia, e uma estratégia de vida que brinca com as brechas da Lei

Nos anos 80, tomado de uma “ira santa”, o herói americano se torna o juiz de uma civilização repleta de contradições. Curiosamente, um herói que lembra as palavras de J. P. Sartre, quando esse defendeu a idéia de que é através da “fúria demente” que os “condenados da terra” podem “tornar-se homens” (*apud* H. Arendt, 1973:101). Sem nenhum elemento revolucionário, é verdade, a fúria e a força são usados para atrair a identificação de todos os oprimidos do planeta, que se identificam com o Anjo Exterminador encontrado nas telas. É a era do herói musculoso dos chamados filmes de ação.

O Herói americano do final do século XX é um autocosmo moral e, na visão de alguns, representaria a encarnação do individualismo niilista ou da cultura narcisista em nossos dias (C. Lasch, 1983). Procurando entender, através da psicanálise, o perfil psicológico desse herói do cinema de ação que cujo lema é “fazer justiça contra a lei”, M. R. Kehl (1996:142-143) o descreve como o herói do narcisismo, “que rompe com a tradição e tenta fundar por si mesmo outra ordem onde ele ocupa o lugar central”. Inspirado numa “concepção delirante de liberdade individual, própria das sociedades modernas”, é o “sujeito que se esqueceu da origem e já não sabe o que é que determina o seu lugar na ordem simbólica”. Perseguidor e perseguido, extremamente forte e vulnerável, o herói típico do cinema é, para a psicanalista, “o homem de ação incansável”, que reproduz o imaginário da paranóia.

A referência do mito de Narciso ajuda na descrição desse comportamento, mas não explica sua manifestação, além do perigo de uma “psicologização” do sócio-cultural. Com certeza, existe algo de doentio nesse herói, mas, se sua presença fascina as massas, é porque ele, com sua performance, traduz, de alguma maneira, problemas e expectativas dos homens que vivem em nossa sociedade, e fazem parecer normal e adequada a idéia de que apenas com o uso da força é possível, hoje, realizar o bem necessário. É claro que, com esse tipo

de ação, o “bem” se aproxima cada vez mais do “mal”, e as distinções morais se tornam complicadas.

É nesse universo que emerge a figura do psicopata no cinema do final do século passado, como o Dr. Hannibal Lecter de *O Silêncio dos Inocentes*. Ele fala em justiça e verdade, desmascara os hipócritas, e, simultaneamente, pratica o canibalismo. Loucos, violentos, paradoxais, os personagens psicopatas aparecem no final dos anos 80 e início dos 90, tornando ainda mais complicada a associação entre a razão e a ética na modernidade.

O filme *O Silêncio dos Inocentes* é, assim, um bom exemplo dessa nova concepção de mundo que emerge no cinema americano no final do século XX. Devido à complexidade das tensões éticas presentes na narrativa, foi escolhido um único filme para análise. Mas, para aprofundar e dar embasamento ao estudo, foi necessária também uma investigação do cinema como linguagem, suas convenções de gênero e, dentro de cada gênero, seu repertório de lugares-comuns com seus tipos e respectivos significados. Através de um olhar retornado, espera-se distinguir como se mantêm e se transformam os significados dentro de uma linguagem extremamente complexa, como é o caso do cinema.

Da mesma maneira, a definição de ética, que envolve a dimensão da conduta, da estética e da concepção de mundo, demandou um estudo do pensamento antropológico para demonstrar a interação entre o saber, o dever e o sentir, sem a qual não conseguimos entender a condição humana. Assim, a análise do filme será feita através de um diálogo constante com diferentes áreas do conhecimento, diálogo este que, com efeito, marca sempre presença nos trabalhos antropológicos.

CAPÍTULO I

**UM CONCEITO E O INSTRUMENTAL METODOLÓGICO:
O MAL E O RETÓRICO**

“Para que sintamos receio é preciso que haja alguma
esperança de salvação pela qual valha a pena lutar. E
aqui vai um sinal disso: o medo leva as pessoas a
deliberar, ao passo que ninguém delibera sobre casos
desesperados.”
(Aristóteles).

O objetivo deste capítulo é expor o instrumental teórico utilizado na análise das categorias éticas no discurso cinematográfico. Em primeiro lugar, exponho autores e conceitos que considero fundamentais para o entendimento das representações do monstruoso como um problema pertencente à esfera da produção social do conhecimento e, enquanto tal, possui tanto uma dimensão semântica quanto pragmática. Tendo essa visão em mente, selecionei, entre os

diferentes autores estudiosos da produção social do conhecimento, aqueles que são sensíveis aos efeitos sociais dos conceitos.

Verá o leitor que a maior parte dos trabalhos foi escrita por antropólogos. Não se trata de uma escolha arbitrária, pois atende ao objetivo acima apontado. Trabalhando com a totalidade da vida social, o antropólogo consegue, em muitos casos, ser mais eficiente na demonstração das relações entre conhecimento e prática do que outros profissionais que, voltados apenas para a história da civilização europeia, acabaram reproduzindo uma visão de mundo que separa o conhecimento e a crença, o cognitivo e o imaginário. Muito embora os antropólogos, especialmente os filiados à Antropologia Britânica, realizem suas pesquisas em uma única sociedade, impossibilitando generalizações, nada impede, entendo eu, comparações entre o material etnográfico levantado e interpretações dos pesquisadores.

Após o levantamento da questão do Mal como conceito, será discutida a possibilidade do retórico ser articulado à metodologia antropológica, como um possível instrumento no estudo da semântica e da pragmática do texto. Embora essa questão metodológica exija um pouco de paciência do leitor, conto com sua compreensão, para que a própria noção do retórico, de tão longa tradição, possa ter seu sentido atual esclarecido, por considera-lo de importância para o trabalho em seu todo.

A representação do mal e o pensamento

Exemplo dessas proposições é o trabalho de E. Evans-Pritchard sobre a bruxaria entre os Azande. Divergindo da perspectiva de L. Lévy-Bruhl, que estudou a magia na condição de produto do pensamento humano em seu estágio

primitivo, o antropólogo inglês surpreendeu os analistas de seu tempo ao focar a bruxaria como um regulador sócio-moral das tensões deflagradas pela interação humana. Destruindo a idéia de que a crença em bruxaria é fruto de uma razão pré-lógica ou mera superstição gerada por seres humanos assustados frente ao desconhecido, E. Evans-Pritchard descreve o conjunto de crenças Zande como um sistema conceitual, que fornece explicações para a maior parte dos infortúnios que ameaçam o bem-estar de uma comunidade. Além disso, essas explicações, ao colocar como causa de uma série de problemas os sentimentos anti-sociais, como inveja, cobiça, raiva, conseguem inibir sua manifestação, já que quem os expõe torna-se logo suspeito de ser um bruxo.

Problemas que o pensamento moderno atribui ao acaso, pelo menos parcialmente, ao acaso, como acidentes pessoais, são aqui relacionados a um sistema de valores: o infortúnio é sempre resultado de uma falta moral. Como escreveu o autor, “a moralidade Zande está tão intimamente relacionada às noções de bruxaria que podemos dizer que ela as determina. A frase Zande ‘isso é bruxaria’ pode quase sempre ser traduzida simplesmente por ‘isso é mau’” (E. Evans-Pritchard, 1978:88).

A bruxaria é apontada pelos Azande como responsável por uma série de acontecimentos funestos, como uma doença prolongada, a ausência de caça, o incêndio num celeiro, o suicídio, problemas no casamento ou o fracasso numa empreitada. A bruxaria “está tão entrelaçada com os acontecimentos cotidianos que ela é parte do mundo ordinário de um Zande” (E. Evans-Pritchard, 1978:57). Não é uma força sobrenatural que o apavora; é algo que faz parte da realidade cotidiana, tão concreta que poderia até mesmo ser vista, já que os bruxos teriam em seu corpo um órgão especial, responsável por sua nocividade.

Isto não significa que os Azande desconheçam que, por exemplo, um celeiro pode ser incendiado por descuido de um indivíduo ou que o corte inflamado de uma perna tenha sido causado por um tombo. Diante de fatos como esse, o Zande irá lembrar que muitos indivíduos são descuidados sem que isso cause prejuízo, e nem sempre um tombo causa uma ferida grave. É a ação da

bruxaria que explica, num entanto, porque algo gerou sofrimento. “A bruxaria explica *por que* os acontecimentos são nocivos, e não *como* eles acontecem. (...) A crença Zande em bruxaria não contradiz absolutamente o conhecimento empírico da causa e efeito” (E. Evans-Pritchard, 1978:63). A diferença é que ele elege como causa principal do mal algo que é socialmente significativo. A causa principal de um evento funesto estará sempre relacionada ao mundo social e à quebra de princípios éticos.

Um sistema de explicação do infortúnio tão abrangente como a concepção Zande de bruxaria não encontra paralelo nas sociedades modernas. Nem mesmo na religião cristã existe um consenso sobre a origem do mal e suas manifestações na vida cotidiana. Os pontos não esclarecidos na explicação da origem do mal indicam também a ausência de uma definição hegemônica do que é certo, ou justo – o que é visto como uma questão retórica, onde o que conta é a habilidade do sujeito em levantar argumentos para justificar sua ação.

Outra diferença é que o próprio indivíduo que vai buscá-la, recorrendo a um ou mais sistemas de concepção de mundo, pode, por exemplo, recorrer à justiça como forma de reparação de um erro resultante de uma cirurgia mal sucedida; se bem sucedido, receberá uma indenização financeira, mas, com certeza, jamais obterá uma explicação satisfatória que compense seu sofrimento. Em outros casos, o aflito pode mesmo procurar (ou construir para si) sistemas híbridos, como as diferentes formas de terapia que misturam misticismo oriental¹ com psicologia moderna, e prometem uma visão “holista” do homem e seus problemas.

Nesse mercado de produtos para a aflição, o indivíduo se torna um consumidor voraz e insatisfeito, reproduzindo a mesma lógica de mercado que marca a sua relação com outros bens de consumo, sejam materiais ou imateriais. A oferta abundante de explicações reforça a mesma sensação de falta que impede o consumidor, em outras áreas, de se sentir plenamente satisfeito com aquilo que

compra – situação indesejável dentro de um sistema econômico como o capitalismo, para o qual é necessário manter a “motivação” para novas compras. O que poderia ser entendido como uma falha de uma concepção de mundo deve ser entendida, então, como uma característica adequada de uma lógica social que alimenta a busca do prazer, para negar em seguida a possibilidade de sua realização objetiva.

Já entre os Azande, há uma domesticação social da aflição, possibilitada por um sistema que explica não apenas por que um telhado caiu, mas também por que, ao cair, ele atingiu determinado indivíduo. Além disso, as explicações partem de uma concepção de mundo cujos eventos são integrados dentro de uma perspectiva ética, como é enfatizado pelo antropólogo em trechos como o seguinte:

“É na quantidade de eventos que são considerados moralmente significantes que as noções morais Zande diferem mais profundamente das nossas. Pois, para um Zande, quase todo acontecimento que lhes prejudica se deve às más intenções de outrem. O que lhe faz mal é moralmente mau, isto é, procede de um homem mau. Todo infortúnio implica a noção de injúria e o desejo de retaliação” (E. Evans-Pritchard, 1978:94).

¹ Na visão de M. Weber, o misticismo oriental atrai o indivíduo moderno porque sua crença na reencarnação traz consigo a idéia de uma justiça perfeita.

A poluição e o pensamento

A relação entre categorias e efeitos sociais recebeu uma contribuição valiosa no trabalho de M. Douglas. Aluna de E. Evans-Pritchard, M. Douglas credita a ele o mérito de ter encontrado o caminho correto para a análise política da sociedade sem Estado, ao demonstrar que a mesma deve ser analisada como uma unidade política, cujas tensões e autoridades estão espalhadas por toda a sua estrutura. Em seu estudo sobre o que é socialmente classificado como abjeto, M. Douglas também parte do princípio de que a explicação para a separação do impuro não está no medo do homem primitivo frente ao desconhecido, e, para entender o problema, é preciso partir da idéia de que

“a contaminação nunca é um acontecimento isolado. Ela só pode ocorrer em vista de uma disposição sistemática de idéias. Por essa razão, qualquer interpretação fragmentária das regras de poluição de uma outra cultura está destinada a falhar. Pois o único modo no qual as idéias de poluição fazem sentido é em referência a uma estrutura total do pensamento cujo ponto-chave, limites, linhas internas e marginais, relacionam por rituais de separação” (M. Douglas, 1976:57).

A sujeira significa, em primeiro lugar, desordem: é algo que foge ao padrão cultural que organiza o mundo, ou se encontra fora do lugar que lhe é dado dentro dessa classificação das coisas. Essa idéia do abjeto adquire significado e poder, na medida em que a crença social em sua impureza exerce pressão sobre o comportamento humano, que tende ao contato por receio e os possíveis infortúnios dar resultantes. O receio nunca deve ser pensado como a causa da existência de regras. O contrário é o correto: são as regras que reforçam a

separação entre fronteiras sociais, gêneros, sagrado e profano, reis e súditos, que criam a medo do “perigoso tocar”. Seguindo o pensamento da autora, “idéias sobre separar, purificar, demarcar e punir transgressões, têm como função principal impor sistematização numa experiência inerentemente desordenada” (M. Douglas, 1976:15).

Diante do esforço de sistematização presente em toda cultura, os seres e as coisas liminares, destacados também por V. Turner (como será visto em outro capítulo), seriam elementos preferenciais para funcionarem como símbolos de impureza, pois são, por essência, pois fogem aos padrões dominantes, sendo encarados como ambíguos ou anômalos. Segundo M. Douglas, a sociedade tem cinco maneiras principais para lidar com os tais elementos. Em primeiro lugar, ela procura reduzi-los: crianças portadoras de anomalias que coloquem em risco a separação homem/animal podem ser abandonadas em rios ou florestas, lugar dos animais. Em segundo lugar, o controle físico: seres que contrariam regras, como gêmeos, ou homossexuais, podem ser simplesmente destruídos.

Numa terceira situação, coisas ambíguas são evitadas, não sendo usadas como alimentos, por exemplo, como acontece com vários animais nas proibições do Levítico. Numa quarta situação, a sociedade define o ambíguo ou o anômalo como perigoso, pois “atribuir perigo é uma maneira de colocar um assunto acima de discussão” (M. Douglas, 1976:55).

Por último, os símbolos ambíguos podem passar por um processo de sublimação, sendo usados em ritos, na mitologia e na arte. Esse é o tipo de uso da ambigüidade destacados por V. Turner para as entidades liminares, que servem para afirmar a importância da anti-estrutura numa sociedade. Podemos pensar também no caso de elementos como o sangue, cujo contato é normalmente evitado, mas que como símbolo pode representar valores positivos, quando utilizado em ritos de passagem ou de purificação.

Embora se dedique, na maior parte das vezes, a estudar preceitos e ritos de sociedades ágrafas, M. Douglas toma como um dos exemplos para discussão

de sua tese as proibições alimentares contidas no livro de Levítico, da Bíblia, selecionando assim um texto bem conhecido e já analisado por outros autores ocidentais – de teólogos a psicanalistas, como será visto mais à frente no estudo da tese de J. Kristeva. No livro de Levítico, há uma longa lista classificando os animais puros e impuros para a alimentação, além de objetos e ações. Por exemplo, peixes sem escamas e criaturas de quatro pés que voam são impuras.

Segundo M. Douglas, o princípio básico por trás das proibições é a noção de santidade como característica do deus de Israel, que deve ser imitada pelos membros de seu povo em todas as suas ações, do comportamento junto à mesa até às ações em campo de guerra. Ora, santidade significa, em primeiro lugar, separação, mas também integridade, perfeição que, por extensão, implica que “os indivíduos se conformem à classe à qual pertencem. E a santidade requer que diferentes classes de coisas não se confundam” (1976:70).

Assim como no exemplo dado, M. Douglas examina as regras relativas à poluição de diferentes sociedades, sempre demonstrando que o impuro é aquilo que ameaça as classificações de cada concepção do mundo. Em alguns casos, o perigo surge de elementos que desafiam os limites externos da concepção, como, por exemplo, as diferenças entre um homem e um animal. No segundo caso, são limites internos do mundo que estão em jogo, como a divisão entre gêneros. O terceiro tipo de problema está na presença de elementos que ocupam as margens das linhas e, por último, temos situações criadas pelas próprias contradições do sistema sociais que, como no caso dos Nmenbo cobram do indivíduo lealdade a normas incompatíveis.

O trabalho de M. Douglas sobre o poder e o perigo do impuro influenciou não apenas o estudo dos ritos, como do simbolismo em geral, permitindo uma nova visão sobre a manifestação do grotesco na arte e do terror na literatura e no cinema. A impureza, em todos os seus sentidos, é a matéria-prima do horror. Como será visto no decorrer da análise dos filmes, o horror que aparece nos filmes no final do século 20, serão fortemente marcados por uma exibição inflacionada desses elementos, como sangue, saliva, peles esfoladas, corpos em

estado de desintegração. Aquilo que, antes, era evitado por ser considerado repulsivo demais para ser exposto em público, é retratado agora com detalhes.

Como observou L. Nazário (1998:63), nada mais é poupado ao espectador: nem o vômito verde dos possessos; nem a baba viscosa do monstro; nem a explosão de cabeças, barrigas e corpos; e o corte sangrento das feridas e mutilações. Ao tornar exequível na tela qualquer *performance*, as novas técnicas intensificaram como nunca a produção de monstruosidades”. Agora, a produção cinematográfica “não procura mais o *frisson* na imaginação do horror, mas o nojo de sua materialização em detalhes (L. Nazário, 1998:232). Com isso, a teoria de M. Douglas sobre o fascínio das excreções corporais ganha ainda mais valor explicativo.

Se a mácula faz referência ao feminino à situação do sujeito antes da fala, pode-se compreender melhor a importância do rito como discurso. O rito é uma fala eloqüente, em que não só os signos orais, mas também objetos e gestos aparecem como veículos de significados. Eloqüente também na sua condição de persuasão e envolvimento de participantes e assistentes, estabelecendo uma situação plena de comunicação.

A eficácia simbólica

Apesar das diferenças teóricas e metodológicas, os estudos de C. Lévi-Strauss – como o de E. Evans-Pritchard , sobre a eficácia simbólica vêm colaborar na crítica com a idéia de um pensamento primitivo pré-lógico, movido por emoções violentas como o terror frente ao desconhecido. Além disso, o estruturalismo francês se empenhou em resgatar a idéia de existência de um espírito humano universal, sem cair em um idealismo vulgar. O orgânico, o

psíquico e o social (como o parentesco) seriam organizados por um conjunto de leis universais, sendo o estudo das representações simbólicas um campo privilegiado para comprovar essa tese.

Um dos exemplos disso está no ensaio em que o antropólogo C. Lévi-Strauss, (1985), analisou o canto de um xamã utilizado na cura de um parto difícil, traduzido em texto. Esse infortúnio, incomum entre os indígenas da América Central, é explicado pelo Kuna, grupo de onde se originou o canto, com sendo causado por Muu, potência responsável pela concepção do feto que, em algumas situações, transcende suas atribuições e tenta se apoderar da “alma” da parturiente, dando origem a suas dores.

O canto narra o combate entre o xamã e Muu, que, vencida, liberta a alma da doente e deixa a criança nascer. Na verdade, esse combate sobrenatural representa as diferentes fases da gestação da criança, traduzidas em linguagem simbólica. A morada de Muu é o aparelho reprodutor feminino, e o canto representaria uma forma de sua “manipulação psicológica” por meio da narração, com riqueza de detalhes, de todo o processo conceitual. De maneira figurada, o xamã penetra no órgão doente e liberta a alma “Tudo se passa como se o oficiante tratasse de conduzir uma doente (...) a reviver de maneira muito precisa e intensa uma situação inicial, e perceber dela mentalmente os menores detalhes” (C. Lévi-Strauss, 1985:223).

O poder do canto está na sua capacidade colocar ordem em um sistema conceitual cujo sentido e funcionalidade estão ameaçados por algo incoerente, como as dores de um parto difícil numa sociedade onde isso raramente acontece. “A cura consistiria, pois, em tornar pensável uma situação dada inicialmente em termos afetivos, e aceitáveis para o espírito as dores que o corpo se recusa a tolerar” (C. Lévi-Strauss, 1985:228). A narrativa fornece uma *linguagem* por meio da qual é possível formular o mal até então inefável, e isso causaria o “desbloqueio” do processo fisiológico. Ainda segundo as palavras do autor, “a eficácia simbólica consistiria precisamente nesta ‘propriedade indutora’ que possuiriam, umas em relação às outras, estruturas homólogas (...): processos

orgânicos, psiquismo inconsciente e pensamento refletido” (C. Lévi-Strauss, 1985:233).

Essa correspondência entre “estruturas homólogas” é uma hipótese do autor, com a qual abre a perspectiva de que a relação entre as categorias mentais e ritos sociais e os problemas físicos ou psíquicos seja mais profunda do que em princípio se poderia imaginar. Hoje, a importância da existência de um sistema conceitual que dê explicação ao sofrimento no processo de cura, tem sido demonstrada tanto por antropólogos como psicólogos e psicanalistas. Importa ao presente trabalho demonstrar a consistência dos sistemas de diferentes formas de representação do mal, e, nesse aspecto, a obra de C. Lévi-Strauss é relevante por mostrar que o pensamento chamado de primitivo possui as mesmas características creditadas ao pensamento ocidental.

Segundo ele, muito antes do desenvolvimento da ciência moderna, a narrativa já tinha a função de pôr em movimento operações lógicas e daí a razão de seu fascínio que não são tão diferentes do que acontece no relato de uma tragédia ou de um mito. Seja numa tragédia como Édipo Rei, num mito dos Jivaro ou num romance policial,

“o esquema consiste num conjunto de regras destinadas a tornar coerentes elementos inicialmente apresentados como incompatíveis ou mesmo contraditórios. Entre um conjunto de partida e um conjunto de chegada, cada um contendo termos (os personagens) e relações (as funções que lhes são atribuídas pela intriga). Trata-se de estabelecer uma correspondência biunívoca por meio de operações diversas: aplicação, substituição, transladação, rotação, inversão, que se compensam, de modo que o conjunto de chegada também forma um sistema fechado. Tudo fica igual e tudo será diferente. O resultado será tanto mais satisfatório para o espírito quanto mais complexas e mais engenhosas as operações” (C. Lévi-Strauss, 1986:248-249).

Quanto à crítica que lhe poderia ser feita, de “reduzir a vida psíquica a um jogo de abstrações”, o autor responde: “não nego as pulsões, as emoções, o fervilhar da afetividade, mas não concedo a essas forças torrenciais uma primazia: elas irrompem num cenário já construído, arquitetado por ilusões mentais” (1986:249), através, por exemplo, do uso do símbolo. Este é definido como “uma entidade que, numa certa ordem conceitual, mantém com o contexto as mesmas relações sintagmáticas que, numa outra ordem conceitual, a coisa simbolizada mantém com um outro contexto” (C. Lévi-Strauss, 1986:252).

O jogo intelectual que está por trás da narrativa une, dentro da racionalidade humana, textos de formas diferentes. Na análise do cinema, como será visto, a imagem não é simplesmente uma reprodução da realidade concreta. As mesmas operações mentais estão presentes por trás do texto fílmico, como, por exemplo, a existência de uma lógica binária estruturando a história. Em *O Silêncio dos Inocentes*, como será visto, as oposições se destacam na construção da trama e, quando são percebidas, iluminam sentidos ocultos à primeira vista.

Um último exemplo da relação entre razão e emoção em textos sociais pode ser retirado da obra de C. Geertz, um dos expoentes da Antropologia Interpretativa. Em um de seus estudos, C. Geertz desvenda as redes de significado que fazem do galo uma metáfora social na ilha de Bali, onde ele aparece como objeto de fascínio. Numa cultura caracterizada pelo horror a tudo que lembra o animalesco, o galo é tanto um símbolo da masculinidade ideal, como também dos poderes das trevas, sendo a briga de galos vista como um sacrifício oferecido aos demônios.

Dessa maneira, “na briga de galos, o homem e a besta, o bem e o mal, o ego e o id, o poder criativo da masculinidade desperta e o poder destrutivo da animalidade desenfreada fundem-se num drama sangrento de ódio, crueldade, violência e morte” (C. Geertz, 1978:287). Nesse drama, em que “a fúria animal, tão pura, tão absoluta e, a seu próprio modo, tão bonita que até parece abstrata, um conceito platônico de ódio” (C. Geertz, 1978:289), a excitação de emoções é

provocada com fins cognitivos, numa espécie de “educação sentimental”, interpretada por C. Geertz da seguinte maneira:

“O que ela (a briga de galos) faz é o mesmo que fazem *Lear* e *Crime e Castigo* para outras pessoas com outros temperamentos e outras convenções: ela assume esses temas – morte, masculinidade, raiva, orgulho, perda, beneficiência, oportunidade – e, ordenando-os numa estrutura globalizante, apresenta de maneira tal que alivia uma visão particular de sua natureza essencial. Ela faz um construto desses temas e, para aqueles historicamente posicionados para apreciarem esse construto, torna-os significativos – visíveis, tangíveis, apreensíveis – ‘reais’ num sentido ideacional” (1978:311).

Ao demonstrar como a briga de galos serve a fins conceituais, C. Geertz dá um ótimo exemplo de como a Antropologia trabalha a questão do pensamento social num rito em que outros veriam apenas irracionalidade. Mas o antropólogo americano vai além da cena balinesa e do sangue dos galos, propondo que essa tradição antropológica alcance também o pensamento moderno, incluindo aqui seus círculos mais avançados como a ciência e a linguagem matemática. Na verdade, a Antropologia tem trabalhado indiretamente a razão ocidental, já que desde os seus primórdios tem discutido suas diferenças em relação ao pensamento em diferentes sociedades.

Coerente em relação a importância do estudo da racionalidade dentro da tradição antropológica, C. Geertz fala da necessidade de uma etnografia do pensamento moderno que venha a se unir a outras disciplinas que já o estudam sob ângulos diferentes. No caso, a etnografia do pensamento moderno trabalharia tanto com os produtos intelectuais das sociedades modernas, como também com o processo do pensamento, considerando “a cognição, emoção, motivação, percepção, imaginação, memória, e outras coisas mais, como sendo, elas próprias, sem quaisquer intermediários, ‘coisas sociais’” (C. Geertz, 1997:228).

Ao buscar uma aplicação das teorias antropológicas tecidas em torno das alegorias do mal, e àquelas concebidas no cinema comercial, não estou menosprezando as diferenças entre as sociedades em que a produção dessas alegorias se dá. Além das diferenças entre sociedades, encontramos também um contraste entre a posição ocupada pelas representações em suas respectivas cosmologias: enquanto o tabu ocuparia um lugar central dentro do universo cognitivo das sociedades ágrafas, sendo até considerado uma defesa contra ameaças – internas e externas- aos seus sistemas conceituais, o horror cinematográfico ocuparia uma posição meramente periférica dentro do pensamento moderno. Na verdade, uma posição duplamente marginal, por representar um gênero literário/cinematográfico considerado esteticamente inferior, dentro do cinema comercial, o qual ocupa uma posição fronteira entre a cultura erudita e a produção de mercadorias. Gêneros literários/cinematográficos como o do horror e do melodrama ficariam entre esses dois universos, gêneros de segunda categoria frente à arte genuína. Uma divisão que reproduz, dentro da sociedade moderna, a relação entre “o civilizado” e o bárbaro: o cinema comercial se aproxima da irracionalidade vigente nas sociedades ágrafas, da mesma forma que seu público consumidor, com seu baixo “capital cultural”, pode ser identificado com o “homem primitivo”.

Essa associação horror/irracionalidade/sociedade primitiva está presente, por exemplo, na “antropologia do filme de terror”, produzida por R. Gubern (1979). Apresentada em cursos sobre cinema, sua tese é de que personagens como Drácula e Frankenstein são mitos que ocupam, dentro do folclore da era eletrônica, posição homóloga à dos deuses das sociedades neolíticas, sendo significativos por representarem as neuroses e as frustrações da vida moderna (R. Gubern, 1979:11). Os mitos do terror teriam surgido em épocas marcadas por

grandes transformações, e corresponderiam aos temores gerados pelas mudanças drásticas, como as que ocorreram durante a Revolução Industrial na Inglaterra, berço da novela gótica.

A principal questão que R. Gubern se propõe a responder é por que o cinema de horror atrai o público, se proporciona emoções punitivas como angústia, repulsão e ansiedade. Valendo-se da teoria do cinema como estimulante de choques nervosos, ele responde dizendo, em primeiro lugar, que o filme de horror gera estímulos emocionais intensos, provocando descargas de adrenalina, dilatação arterial, aceleração da circulação e respiração, semelhantes ao da excitação erótica. Ao mesmo tempo em que é excitado pelo medo, o espectador goza da segurança de saber que não será atingido, e sente um prazer sádico ao ver outras pessoas sofrendo. R. Gubern parte, então, de uma visão estreita, segundo a qual existe uma natureza humana com tendência ao sadismo.

Para o antropólogo italiano M. Canevacci, o hibridismo no cinema é a continuação histórica de um processo de representação do monstruoso que já estava presente na mitologia grega e na magia dos povos ágrafos e que consiste basicamente na transformação antropomórfica. “O cinema antropomorfiza tudo: animais, máquinas coisas. Ninguém resiste à potência de seu maniqueísmo facial: a própria natureza se adequa à sua lei” (M. Canevacci, 1990:93). A diferença é que, nos mitos, o itinerário do herói na luta contra o monstruoso representa o rito de passagem para sua constituição como sujeito, enquanto no filme o que se busca é unicamente a destruição do outro que o monstro representa.

Para M. Canevacci, o horror na cultura burguesa, desde o cubismo, o expressionismo e o surrealismo, expressaria “a crise de um modelo de civilização que, em vez de socializar o belo, produz a amplificação do horror” (1990:93). No caso do cinema, seus efeitos seriam mais fortes, insuflando o ódio das massas contra tudo o que contraria os modelos dominantes. Junto com o egocentrismo e o etnocentrismo, teríamos agora o *cinocentrismo*, uma perspectiva que retrata o mundo como estando construído para o indivíduo e que se fundamenta na própria técnica de filmagem. Independentemente do momento histórico, da ideologia de

seus realizadores ou de interesses econômicos e a própria filmagem em si, o “olho da câmera” coloca o espectador (indivíduo/etnia/classe social) como se fosse o centro do mundo, e tudo pairando a seu redor e sob seu controle. O monstruoso e sua destruição acabam reforçando esse etnocentrismo da área técnica.

“Toda a história do cinema deveria ser revista do ponto de vista da difusão do etnocentrismo, fisionômica, antropomorfizações, estigmas, bodes expiatórios. Sua origem a partir do filme mudo – que exasperava os personagens sem-palavra na expressão facial – foi herdadas sem modificações, ou mesmo pioradas, pelos mais refinados efeitos especiais” (M. Canevacci, 1990:107)².

“o *híbrido mítico* ou fascina ou põe enigmas (as sereias, a esfinge): de qualquer modo, a ameaça de morte é sempre função do obstáculo que o herói tem de superar para a sua humanização; ao contrário o *híbrido filmico* põe apenas o escândalo de sua presença; a morte que ele promete é idêntica a que recebe. Bem e mal são relativos, fungíveis e intercambiáveis segundo o andamento do *box office*” (M. Canevacci, 1990:91).

Embora todos os autores vistos até aqui tragam contribuições importantes para o estudo do monstruoso, a mais consistente (para o estudo do texto filmico) é dada pela obra do filósofo N. Carroll (1999), que se baseou na obra de M. Douglas para construir sua teoria sobre o sentido do horror. Sem a teoria de M. Douglas, dificilmente um filósofo se especializaria em estudos sobre a natureza do horror como gênero artístico e sua importância dentro da cultura comercial em nossos dias. Logicamente, ele é motivado pelo próprio sucesso do gênero dentro da esfera pública, mas é graças a M. Douglas que ele pode afirmar que tal sucesso está relacionado ao sistema conceitual da sociedade moderna.

Este último ponto é fundamental dentro da teoria de N. Carroll, que demonstra as relações do surgimento do horror na literatura e o Iluminismo.

² Maiores detalhes sobre a teoria do cinema de Canevacci estão no capítulo III.

Orientado pelos historiadores da literatura, N. Carroll estabelece o século XVIII como a era do surgimento do romance de horror, tendo como ancestrais o romance gótico inglês e o *Schaeur-roman* alemão. É nessa época que aparecem narrativas pioneiras desse gênero, como *O Castelo de Otranto*, de H. Walpole, e *Vathek*, de W. Beckford. É, portanto, o mesmo período em que as idéias iluministas valorizam a razão, desprezam a imaginação e combatem a existência do sobrenatural como elemento explicativo dos fenômenos naturais e históricos.

Para N. Carroll, “o romance de horror pode ser visto como uma esfera em que as crenças supersticiosas recebem uma forma de expressão residual e restrita a um gueto” (1999:79). Ele é o retorno de tudo aquilo que o Iluminismo, como concepção de mundo, pretendia reprimir. Embora avessos em sua visão de mundo, há uma dependência do romance do horror em relação ao Iluminismo, pois o romance tem como tema na irrupção da figura do monstruoso, que recebe essa forma justamente por representar uma violação da natureza. Ora, o monstro é visto como violação por existir uma noção de natureza na qual ele é uma impossibilidade, e essa noção é justamente a natureza tal como foi concebida pelos pensadores iluministas.

Para N. Carroll, foi o Iluminismo que deu “ao romance de terror a norma de natureza necessária para produzir o tipo certo de monstro” (1999:80). Sem essa concepção de natureza, o monstruoso não seria visto como tal. “A visão científica do mundo do iluminismo (...) fornece uma norma de natureza que garante o espaço conceitual necessário para o sobrenatural” (1999:81), embora determine esse como o espaço da superstição, o que, por outro lado, favorece o sentimento de medo diante de figuras que não têm lugar dentro da concepção científica de realidade. Mesmo negando sua existência, o Iluminismo acaba dando forma à noção de sobrenatural, enquanto uma dimensão avessa às regras que regem a realidade.

Esse esquema conceitual – a relação do mundo dentro da história de horror com a realidade socialmente construída – é um dos aspectos que definem a própria natureza do gênero. Mas, antes de discutir o aspecto cognitivo, N. Carroll

destaca a importância do aspecto emotivo. Tal como o suspense e o mistério, o horror se caracteriza, em primeiro lugar, pela capacidade de provocar certo afeto, do qual advém o seu próprio nome. Esse efeito ou emoção produzida – o horror – é, geralmente, identificado com o medo, e a história de horror aparece, então, como centralizada na figura de monstros que provocam medo, senão no público, pelo menos entre os próprios personagens.

No entanto, ao pesquisar na literatura a reação dos personagens frente ao monstruoso, N. Carroll como no lugar da idéia genérica do medo, a tese de que o sentimento marcante no gênero é a “repugnância visceral”. Se há a ameaça, muito mais fortes são os sentimentos de repugnância, náusea, nojo, repulsa. Os seres monstruosos são, em geral, resultados de processos que envolvem deterioração, degeneração, imundície, podridão. Em outras palavras, tal como no caso da sujeira extrema, a emoção principal produzida é de repulsa.

Mais do que literatura antiga, o novo cinema de horror fornece provas abundantes da tese de N. Carroll sobre a provocação do sentimento de repulsa. A presença de mortos-vivos com seus corpos deteriorados, os seres alienígenas com aparência de um réptil a expelir saliva e outras excreções, o *Frankenstein* feito de partes de corpos humanos, os vampiros e sua atração pelo sangue – também abundante em outros filmes, como *Carrie, a estranha* – os vermes e insetos entrando e saindo pelos orifícios do corpo, trazem para a tela do cinema o que geralmente é classificado como nojento. Além de ameaçador, o monstruoso é o abominável. Aqui também é uma questão de pureza e de perigo.

Dentro da teoria do horror artístico de N. Carroll, a impureza e a ameaça são os dois elementos definidores do gênero. Para ele, os estados emocionais provocados pelo artístico independem da crença na existência do ser monstruoso revelado num romance ou filme. Esse ser é da realidade do pensamento, é uma categoria conceitual. Tomando o personagem Drácula como exemplo, N. Carroll escreve:

“Dizer que somos horrorizados artisticamente por Drácula significa que somos horrorizados artisticamente pelo pensamento de Drácula, em que o pensamento de um tal ser possível não nos obriga a uma crença em sua existência. Aqui, o pensamento de Drácula, o objeto particular que me horroriza artisticamente, não é o acontecimento real de meu pensar em Drácula, mas sim, o conteúdo do pensamento, ou seja, de que Drácula, um ser impuro e ameaçador de tais e tais dimensões, poderia existir e fazer essas coisas terríveis. Drácula, o pensamento, é o conceito de certo ser possível. Evidentemente, venho a pensar sobre esse conceito porque um dado livro ou filme ou imagem me convida a entreter o pensamento de Drácula, ou seja, considerar o conceito de um certo ser possível, a saber, Drácula. Com base nessas representações do conceito de Drácula, reconhecemos que Drácula é uma perspectiva ameaçadora e impura que dá origem à emoção do horror artístico.” (1999:47)

Dessa maneira, podemos falar do ser monstruoso como uma realidade conceitual, que não implica a crença na sua existência efetiva. Crer ou descrever não são palavras adequadas para o mundo das artes. O horror deve provocar certas reações emotivas no público, reações que, na verdade, estão baseadas também na reação dos personagens dentro das histórias. Este, aliás, é o elemento mais importante para a definição do gênero. Outros recursos retóricos também serão fundamentais para gerar reações emotivas. Eles se somam aos elementos conceituais e juntos induzirão a geração de emoções como a abominação.

Aqui N. Carroll encontra em M. Douglas as explicações para os sentimentos de aversão gerados pelo horror artístico, que seriam consequência da transgressão dos esquemas de categorização cultural. Escreve ele: “Seguindo M. Douglas (...), inicialmente especulei que um *objeto* ou *ser* é impuro se for categoricamente intersticial, categoricamente contraditório, incompleto ou informe. (...) Essa lista pode não ser exaustiva, nem fica claro que seus termos sejam mutuamente excludentes, mas certamente é útil para analisar os monstros do horror” (1999:50). O filósofo analisa uma série de histórias para demonstrar como o monstruoso representa um ou mais tipos de transgressão de esquemas

conceituais, concluindo que a teoria de M. Douglas é adequada para o estudo do monstruoso artístico.

Através da teoria de M. Douglas, N. Carroll chega a uma definição mais precisa do que seria o sobrenatural nas histórias de horror: na verdade, ele viola, de alguma forma, a esquema conceitual do que a natureza. Por isso são ameaçadores, cognitivamente ameaçadores. N. Carroll observa, com razão, que nem sempre o monstro é forte ou perigoso o suficiente para gerar medo; porém, como outras coisas e seres impuros, aparecem como investidos de um poder ausente nas coisas normais. Muitas vezes, a sua existência é suficiente para gerar loucura, paranóias, em outros personagens. Isso reforça a idéia de que mais do que a força física, é a violação de esquemas conceituais gerada dá a idéia de perigo que os acompanha.

Outro fator que reforça a importância do trabalho de M. Douglas do campo no horror estético é a origem simbólica dos monstros. Eles vêm dos limites externos da sociedade, como mares ou cavernas. Ou então de lugares socialmente marginais, como cemitérios, castelos abandonados, ou esgotos. É o mundo do desconhecido externo, ou das contradições internas das classificações sociais. Além disso, seu poder se manifesta sobre pessoas que também transgrediram normas sociais, indo, geográfica e/ou simbolicamente, às zonas do perigo. São namorados nos lugares desertos, adolescentes que se colocam em zonas proibidas, ou curiosos que invadem áreas evitadas pela população. Nesse caso, tanto o monstro como aquele que com ele se encontra são transgressores das classificações sociais, não sendo raras as vezes em que a imprudência ou curiosidade do personagem causa sua morte.

A pergunta que N. Carroll levanta a seguir é relacionada ao que ele chama de “paradoxo do horror”, a saber, por que o horror artístico e seus monstros repugnantes conseguem atrair o público, e qual a importância cultural do gênero. Após examinar e rejeitar algumas teorias, que se baseiam na idéia de uma atração natural pelas coisas reprimidas, N. Carroll estabelece a hipótese de que o horror fascina por despertar no público o interesse por jogos mentais.

O aspecto repugnante não assusta o público na medida em que ele sabe que se trata de uma confecção ficcional, mas chama a sua curiosidade por ser incomum e por representar um desafio aos esquemas conceituais vigentes. Além disso, a forma da narrativa usa recursos que geram o apetite do pensamento. As dúvidas em relação ao monstruoso, os argumentos usados tanto para comprovar como para rejeitar sua existência e periculosidade, na razão de sua existência dentro do enredo, os debates em torno da melhor forma de destruí-lo, fazem com que perguntas sejam constantemente levantadas.

De maneira paradoxal, a mesma história que entra em choque com a ciência por apresentar o sobrenatural, reproduz, exercícios de reflexão homólogos aos que vive um pesquisador em seu trabalho. Por isso, N. Carroll chama o horror artístico de drama de revelação e descobrimento. Sendo violações das categorias de pensamento, o horror ataca os esquemas conceituais, que são automaticamente desafiados a resolvê-lo, como se soluciona uma equação aparentemente indecifrável. Durante o desenrolar da trama,

“ a curiosidade, a fascinação e nossas interrogações cognitivas são absorvidas, tratadas e sustentadas de maneira muito articulada pelo que chamei de drama da prova e de processos de revelação contínua como raciocínio, descoberta, formação de hipótese, confirmação e assim por diante” (N. Carroll, 1999:269).

N. Carroll leva em conta as observações de D. Hume sobre a retórica e a tragédia. Da mesma forma que o público pode sentir prazer frente a eloquência de um orador, mesmo quando ele apresenta fatos sinistros, devido à estrutura retórica do discurso, o enredo, na tragédia, gera interesse e aprisiona o espectador, com o uso de alguns recursos retóricos. O ritmo da transmissão de informações é fundamental, como observa D. Hume: “Se tivermos a intenção de comover ao extremo uma pessoa com a narrativa de algum acontecimento, o

melhor método para aumentar seu efeito é atrasar com arte a informação sobre ele, e primeiro excitar sua curiosidade e impaciência” (*apud* N. Carroll, 1999:257).

Unindo os dois elementos principais da teoria de N. Carroll, chego à conclusão de que, se o monstruoso artístico é fruto de contradições, ambigüidades e/ou inconsistências dos esquemas conceituais, o enredo do filme atrai o público por apresentar as chaves intelectuais para resolução da ameaça que ele significa. Não se deve, porém, parar por aqui. Ao mesmo tempo em que apresenta o transtorno dos conceitos e normas sociais, o enredo do horror artístico oferece como sua solução a aplicação das mesmas técnicas de reflexão legitimadas pela razão científica.

Trata-se de um universo paralelo ao científico, uma paráfrase do discurso científico: assistir a um filme representa acompanhar simulacros de operações próprias do mundo da pesquisa e da razão científica - como apresentação de provas, discussão de evidências, observação, levantamento de hipóteses, generalizações, deduções, induções, etc. Dominado pelo ceticismo próprio da razão científica, o mundo onde o monstruoso surge despreza os avisos dados pelas primeiras vítimas, duvida dos relatos de sua aparição, pede provas de sua existência, explicações sobre seu surgimento e discute técnicas para dominá-lo.

O horror cinematográfico não só emula o discurso e a lógica científica, como expressa contradições reais dos esquemas conceituais vigentes na modernidade. Na maioria das vezes, o monstruoso é um ser híbrido, representante em sua natureza compósita dos problemas do pensamento numa sociedade que não consegue estabelecer mediações entre as divisões que impõe ao mundo. Como B. Latour (1994) demonstra, a própria noção de “moderno” já significa em si mesma uma ruptura entre tradição e o novo, como se o passado fosse algo totalmente superado pela Idade Moderna. Mas essa não é a única grande divisão que o pensamento moderno funda. Muitas outras podem ser citadas, como a divisão natureza/sociedade, selvagem/civilização, ocidente/resto do mundo, ciência/pensamento selvagem, conhecimento/crença etc.

O monstruoso, por sua vez, subverte essa ordenação de mundo. É, com freqüência, animal e humano, como no filme *A Mosca*, ou nas histórias de lobisomem. Em outras ocasiões, reúne o homem e a máquina, como no computador *HAL*, de 2001, *Uma Odisséia no Espaço*. Já o monstro da série *Alien* demonstra hibridismo em sua forma mutante: começando com a forma de um crustáceo, ele atinge, na vida adulta, a forma parecida com a do homem, com a diferença no tamanho avantajado de seu crânio.

Antes da análise dos filmes, entendo ser necessário apresentar a tradição metodológica que N. Carroll demonstra ser adequada ao estudo do horror artístico, dentro do qual afetividade e racionalidade se misturam – a investigação de seu esquema³ retórico. Como se trata de um campo de saber que entrou em declínio com a racionalidade iluminista, sendo hoje mais conhecido pelo sentido pejorativo que a palavra retórica ganhou do que pelas suas reais características, penso ser útil uma apresentação de um pequeno histórico que explique esse declínio, com a devida indicação do que as práticas retóricas representam no estudo dos esquemas conceituais/persuasivos.

O estudo dos efeitos do discurso

Ao discutir a questão do estudo antropológico do saber, J. Overing discorre sobre a importância da busca de “novos meios - quanto mais técnicos, melhor - que permitam compreender processos de criação de conhecimentos, em geral e em sua multiplicidade” (1994:86). Sem querer igualar ciência, arte ou a religião Piaroa, J. Overing se fundamenta no pensamento do filósofo americano N.

³ Uso a noção de estrutura unicamente no sentido de conjunto de elementos articulados.

Goodman, para demonstrar que as diferentes formas de conhecimento - incluindo a arte e o discurso cotidiano - têm de se adequar a determinados padrões de avaliação, que são tão preciso quanto os da ciência. J. Overing explica que “padrões de julgamento atendem mais a perspectivas de justeza de adequação do que noções de verdade, sendo a verdade, em si mesma, apenas um aspecto da justeza da adequação de tipos particulares de versões de mundo ditas científicas” (1994:90).

Quando J. Overing afirma que “a verdade de afirmações e a justeza de descrições, representações, expressões, exemplificações, estilo e ritmo são primeiramente uma questão de adequação” a uma versão de mundo (1994:90-91), penso que um dos “novos meios” para o campo da etnografia do saber está na aplicação de alguns princípios metodológicos que caracterizaram os estudos retóricos durante a sua intermitente e diversificada trajetória na história do pensamento ocidental. Dizer que o que já foi classificado como verdade é, sobretudo, uma questão de adequação de determinadas expressões a uma dada concepção de mundo, de certa maneira, traz à tona um dos postulados dos retóricos, os quais, desde pelo menos Aristóteles, rejeitaram a avaliação dos discursos pela traiçoeira separação entre verdade e mentira, escolhendo a noção de verossimilhança para explicar a razão que torna determinado discurso socialmente eficaz.

Na verdade, essa união entre saber, moral e estética não é uma característica presente apenas entre os xamãs Piaroa. Como se verá na segunda parte deste capítulo, cada grupo de especialistas desenvolve o que pode ser chamado de sua própria codificação retórica, que implica não só a produção de um saber, mas de um estilo para sua expressão, fundamental para a conquista de legitimidade perante o público receptor.

Nesta linha procuro, aqui, demonstrar a necessidade de desenvolver técnicas de estudo do conhecimento que levem em conta todas as dimensões que implicam a legitimação de determinado discurso como concepção de mundo socialmente aceita. Isto implica, reitero, levar em conta alguns aspectos do saber

que uma visão estreitamente kantiana retiraria do campo do conhecimento, numa separação abstrata que rejeita características inerentes à produção e à recepção social do conhecimento, expulsando-as para o campo da estética. Por outro lado, essa mesma visão amputa do campo da arte e da comunicação características essenciais para se compreender o fascínio que obras como a tragédia clássica ou o popular horror artístico exercem sobre o público.

Ora, a Antropologia conseguiu, nesse aspecto, progressos admiráveis, possivelmente por trabalhar com sociedades em que inexistia a artificial separação entre conhecimento, estética e ética. Mas esses progressos nem sempre são explorados ou mesmo reconhecidos pelos que estudam a produção do saber dentro da sociedade moderna, sejam eles antropólogos ou não. Já foi visto aqui a importância que a teoria de M. Douglas adquire no campo que, por convenção, chamamos de arte ou comunicação. Da mesma forma que C. Geertz utiliza a fala de um crítico teatral para explicar o fascínio que o homem em Bali sente pela briga de galos, um interessado pelo estudo da estética se deleita quando lê a conclusão do próprio C. Geertz de que a fúria é expressa pelos galos de uma forma tão pura que ganha a dimensão de um conceito, pois essa observação abre novos campos para quem deseja demonstrar a importância da arte.

Um dos caminhos para um melhor aproveitamento, no estudo das chamadas culturas modernas, desses progressos feitos por antropólogos na observação de ritos ou, simplesmente, do cotidiano das sociedades ágrafas, passa pela busca de recursos metodológicos – “técnicas” como diria J. Overing – que escapem aos limites impostos pela tradição kantiana de rígida separação entre estética e conhecimento. Ora, alguns desses princípios podem ser encontrados nos estudos retóricos, tradição que entrou em declínio com o desenvolvimento do iluminismo e do romantismo, mas que foi parcialmente recuperada nas últimas décadas do século XX. Para demonstrar a pertinência da afirmação, pretendo aqui apresentar, de maneira sintética, as características que essa tradição ganhou historicamente ao mesmo tempo, o valor que ainda hoje apresenta, dentro do estudo de criação e expressão de concepções de mundo.

Não quero com isso reconstituir toda uma história tumultuada nem discutir, em profundidade, todas as técnicas possíveis de análise do discurso, mas, sobretudo, demonstrar a importância de algumas delas, utilizando o que os estudos retóricos já produziram, sabendo que esse conhecimento hoje é útil não apenas para a análise do discurso oral, mas também para a compreensão das próprias estratégias do pensamento humano, como defendeu o filósofo C. Perelman em seu estudo sobre a eficácia das formas de argumentação, ou os psicanalistas, quando falam de uma retórica do inconsciente.

Independentemente do uso que venha a ter no presente trabalho, o estudo das práticas retóricas é, por si mesmo, útil à Antropologia, principalmente para aqueles que vêem na disciplina um campo privilegiado para o estudo do pensamento humano na diversidade de suas manifestações. Sabemos que não é por acaso que o psicólogo americano H. Gardner (1996), dentre outros, reserva um lugar especial para a Antropologia dentro da nova “ciência cognitiva integrada” que estaria hoje em formação, unindo as diferentes áreas - da neurologia à lingüística - que apresentaram contribuições para o estudo da mente humana. Não tenho dúvida de que a Antropologia merece o título de “ciência cognitiva” dada por H. Gardner, não só por ter, através de seus muitos trabalhos, descoberto as estratégias da produção do saber e sua interação com o mundo sócio-cultural, como também por ter vencido preconceitos que atribuíam a grupos sociais e étnicos uma capacidade intelectual inferior, quando comparados ao mundo da civilização européia.

Outra característica que aproxima Antropologia e Retórica está na recusa de uma visão individualista, privilegiada na racionalidade moderna e no romantismo. Essa visão individualista das coisas, dominante no pensamento ocidental, representa um obstáculo ao desenvolvimento da sociologia, ou seja, da própria razão científica, como demonstra L. Dumont (1992).

Neste aspecto, como em outros que serão apresentados no decorrer do trabalho, os estudos retóricos muito têm a contribuir, já que superam a perspectiva individualista, a começar pela noção de “tropos”, ou lugares, “aquelas formidáveis

idéias gerais de vasto alcance que aparecem periódica e infindavelmente na literatura” (H.-I. Marrou, 1998:223-224), cujo reconhecimento joga por terra o mito do gênio individual como origem da criação artística/intelectual.

A teoria dos tropos nos permite superar o individualismo, sem cairmos na imprecisão de categorias como consciência coletiva/consciência de classe que, se foram úteis no passado como na tentativa de superar a perspectiva individualista, acabaram por criar entidades sociológicas de caráter macroteórico que se mostraram sem a devida maleabilidade no estudo de obras concretas, seja um romance, uma teoria científica ou um discurso político, que não são uma produção coletiva, sem representar a consciência de mundo de um grupo social específico.

O individualismo aparece como obstáculo epistemológico por implicar uma visão da realidade em que esta aparece fragmentada em esferas relativamente autônomas. Quando me refiro ao individualismo, não penso apenas em uma concepção de mundo que dá valor ao indivíduo-pessoa; na verdade, esta é apenas uma de suas conseqüências no campo sócio-político-econômico. Para a ciência, sua principal característica é a concentração na visão da unidade, resultante da fragmentação do todo pelo processo analítico. Como descrevem F. Vanoye e A. Goliot-Leté: “analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, (...) decompô-lo em seus elementos. Constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, pois se é tomado pela totalidade” (1994:15).

Assim, o pensamento moderno, não só separa como estâncias estanques a Ética - estudo da forma correta de ação no mundo - da Estética - estudo das formas de percepção e dos signos que as transmitem, mas também coloca acima de ambas a esfera do conhecimento - a forma eficaz de explicação do mundo - como espaço de manifestação plena da razão. Com isso, são construídos pelo menos dois grandes obstáculos ao estudo do mundo das “idéias”: em primeiro lugar, torna-se difícil ao observador, especializado em um campo, reconhecer que todos podem ser encarados como sistemas conceituais; em segundo lugar, é

igualmente difícil para o observador entender todas as dimensões dos fenômenos que atravessam os diferentes domínios.

O mesmo tipo de problema se manifesta no campo do estudo sociológico da arte e da literatura. Os primeiros leitores do romance moderno não estavam à simples procura do “prazer do texto”, mas de orientação para sua vida prática, envolvendo aqui desde os problemas do dia-a-dia, a maneira de se portar frente ao outro, até as questões existenciais. No estudo que R. Darnton faz da correspondência recebida por J.-J. Rousseau, podemos sentir não só como a sensibilidade romântica foi expandida entre o público, mas também como os leitores viam em J.-J. Rousseau um conselheiro para seus problemas do dia-a-dia (ver R. Darnton, 1986, cap. 6).

N. Elias, em sua obra sobre o processo civilizatório, mostrou como a literatura ajudou na mudança de comportamento das pessoas, em especial da burguesia emergente, que aprende com os livros o comportamento adequado seja na freqüência aos salões e outras instâncias do espaço público, seja no espaço íntimo da casa. O sociólogo A. Giddens também destaca a importância da literatura na formação de uma sociedade “auto-reflexiva”, cuja “vida pessoal tornou-se um projeto aberto, criando novas demandas e novas ansiedades”, que os romances vão expressar e, muitas vezes, resolver (A. Giddens, 1993). A literatura exercerá um papel importante, mostra A. Giddens, ajudando na democratização do espaço íntimo. O comportamento, principalmente o feminino, encontra nos livros novas orientações, que fazem com que a mulher de classe média passe a ter outras expectativas em relação ao comportamento do marido, por exemplo, ou quanto ao sentido da existência.

Não podemos nos esquecer que o simples ato da leitura solitária e silenciosa já significa uma mudança revolucionária, não só no que diz respeito à mudança dos costumes (G. Steiner, 1988:328-329), mas na própria maneira do indivíduo refletir sobre o mundo. Ora, o leitor de romances procura na literatura orientação para se colocar frente ao mundo em constante mudança de valores, orientação que vai desde o comportamento social até a procura dos significados

das coisas. Trata-se de uma leitura que requer um lugar apropriado dentro do espaço privado, como observa W. Benjamin, observador astuto que mostra a afinidade entre o lugar e o significado da leitura:

“ Em sua solidão o leitor se apodera da matéria desde (o romance) com mais fervor do que qualquer outro. Está pronto a apropriar-se integralmente dele - de certa forma a engoli-lo. Sim: ele aniquila, devora o assunto como o fogo devora a lenha na lareira. (...) Contudo, o leitor do romance procura realmente homens em que se possa ler o ‘sentido da vida’. (...) O que arrasta o leitor para o romance é a esperança de aquecer sua vida enregelada numa morte que ele vivência através da leitura” (1980:69).

Com a perda de força e de legitimidade da religião e da moral tradicionais, o homem do século XVIII não encontra mais uma instituição capaz de articular o mundo de sua experiência privada com o restante da realidade social. Há um hiato entre as grandes teorias políticas e filosóficas e a experiência do homem comum. Como observa W. Iser, os grandes sistemas de sentido do mundo “que se orientam segundo as possibilidades cognitivas da razão humana, deixaram aberta a pergunta de como o homem deve se comportar.(...) O problema daí resultante afetava a confiança do homem no mundo” (1996:143). O romance surge nesse hiato, mostrando ao homem a moral possível naquele tempo, demonstrando, principalmente, a capacidade do indivíduo em se auto-conduzir. A ficção não é uma ilusão que se opõe à realidade, mas sim seu complemento (W. Iser, 1996:137), fornecendo orientação moral e significado ao mundo.

Essa ligação entre a ética, a estética e a reflexão sobre o mundo é tão íntima que, no entender de estudiosos como G. Lukács (2000) e L. Goldmann, se constituiria na própria particularidade da forma romance. Como observa L. Goldmann, “o problema do romance é fazer do que na consciência do romancista é abstrato e ético o elemento essencial de uma obra (estética)” (1976:14).

E não só ele. Na visão do filósofo R. Rorty, o romance e o filme “vieram, de forma gradual mas constante, substituir o sermão e o tratado, como veículos principais de mudança e progresso no campo da moral “(R. Rorty, 1994:19). A questão ética está sempre articulada a uma reflexão sobre o mundo, que pode se manifestar de diferentes formas, estando presente tanto nas reflexões de T. Mann até no retrato bizarro do mundo feito por F. Kafka. Literatura, cinema e a arte de uma forma geral vão ocupar o lugar pela filosofia na Grécia antiga pela filosofia que era vista “como a doutrina da vida correta” (T. Adorno, 1992:7), ou pelos mitos. Mesmo sem assumir o caráter didático do teatro de B. Brecht, a arte é também forma de reflexão sobre o mundo, sobre as contradições e os dilemas que cercam o homem.

A separação entre ética, estética e conhecimento foi e é importante para produzir especialistas capazes de aprofundar questões específicas colocadas por cada uma dessas esferas, mas impõe limites epistemológicos que bloqueiam o estudo interdisciplinar, que poderia ser igualmente rico. Entendo que a etnografia do saber pode representar esse espaço de diálogo entre a tradição retórica e conhecimento já adquirido pela Antropologia no estudo da produção do conhecimento.

Razão e Retórica

O ressurgimento da tradição retórica na segunda metade do século XX surpreende os estudiosos da história do saber e do simbólico já que a mesma parecia estar definitivamente sepultada desde o século passado. A derrocada da Retórica pode ser vista como consequência direta do surgimento e disseminação

entre os intelectuais de duas visões de mundo que irão, por um lado, ocupar seu espaço e, por outro, criticar seus pressupostos, a saber, o Iluminismo e o Romantismo. Embora normalmente apareçam como movimentos antagônicos dentro da história do pensamento ocidental, Iluminismo e Romantismo se unem como inimigos igualmente mortais da investigação retórica, vista aqui no sentido primeiro de estudo das unidades do discurso e seus dispositivos de persuasão.

O Iluminismo se contrapõe à tradição retórica ao defender e desenvolver, em várias dimensões, “uma forma de discurso concebida como neutra, sem posição e transparente” (D. E. Wellbery, 1998:15). O escritor (não se fala mais no narrador) deve ser objetivo, relatando apenas a realidade observada, deixando de lado as figuras de linguagem e outros instrumentos do discurso que servem para persuadir o leitor, mas podem agredir a objetividade. Graças ao Iluminismo e seu grande fruto, a ciência, a própria “retórica” ganha um sentido pejorativo, sendo usada ora como ornamentação ostensiva ora como distorção da verdade pelo uso de figuras. Trata-se da consumação de um antigo debate entre Platão e os sofistas, com a vitória do primeiro.

O texto científico se impõe como o “o discurso auto-suficiente da verdade - o discurso que apresenta a verdade na necessidade e na unicidade da sua natureza, discurso que efectivamente convence, independentemente do auditório a que se possa dirigir, pois consiste (...) na revelação (...) da própria verdade” (R. A. Grácio, 1998:24). Seguindo os métodos e técnicas científicas, o investigador alcança a visão objetiva de uma realidade que, por ser unívoca, pode ser encarada como verdadeira. E. Kant chega a separar os dois mundos, ao defender a idéia de que “o convencer refere-se ao mundo da objetividade, enquanto que a persuasão fundamenta-se em argumentos subjetivos” (L. Rohden, 1997:16). Este convencimento se daria por meio da apresentação de provas colhidas através de experiências e pesquisas. A persuasão aqui não seria apenas inútil, como também suspeita. Usando técnicas corretas, qualquer indivíduo que estuda o mesmo objeto que outros deverá chegar à mesma conclusão de seus colegas. Qualquer

diferença seria resultante ou de distorção ou mau uso de técnicas e métodos científicos.

Assim, como há a noção de um sujeito abstrato e impessoal por trás do pensamento iluminista/científico, o Romantismo defenderá a existência de uma subjetividade original e auto-formadora como origem da arte e do discurso literário. Enquanto a Retórica valorizava a memória cultural, através da noção de “topoi”: “agrupamentos semânticos densos e finamente ramificados que desde a antigüidade governavam a invenção discursiva” (D. E. Wellbery, 1998:22), o Romantismo vai entronizar a busca da novidade e da originalidade, como princípios definidores da arte, destruindo a importância do que D. E. Wellbery chama de “conservação rememorativa”. “A insistência na força originadora da subjetividade é incompatível com a doutrina retórica” (1998:25), e com ela o Romantismo praticamente destruiu a influência da Retórica no campo da estética, da mesma maneira que o Iluminismo a expulsou do campo do conhecimento.

Na verdade, esses conflitos, que explodem na sociedade moderna, acompanham a Retórica desde a antigüidade⁴, e se manifestam não só nas polêmicas entre diferentes filósofos, mas até mesmo dentro do trabalho de um único pensador, como acontece nas obras de Platão e Aristóteles. Mas, com certeza, polêmicas fazem parte da história da retórica, que começou por volta do ano 485 a.C., quando dois tiranos sicilianos, Gelon e Hieron, promoveram deportações para povoar a região de Siracusa. Após a queda dos tiranos, houve inúmeros processos, para determinar os direitos de propriedade. Diante de grandes júris populares, a “eloqüência” do orador era o principal ingrediente para definir o direito à propriedade, e logo foi transformada em objeto de estudo e ensino. Nesse primeiro momento, a retórica está ligada ao discurso judiciário e deliberativo.

⁴ Não é objetivo do presente trabalho reconstituir toda a história da Retórica, mas tão somente o que nos parece válido para entendermos o problema em foco. Para um estudo detalhado da história, ver: R. A. Grácio (1998), O. Reboul (1998), L. Rohden (1997), R. Barthes (1975), A. Plebe (1992).

O julgamento das reivindicações dos comerciantes foi o principal motivo que levou o ensino da retórica para Atenas e que foi implantado por um dos principais mestres de Siracusa, Górgias de Leontium, em 427 a.C.. É Górgias o responsável pelo encontro da prosa com a retórica, produzindo uma prosa-espetáculo que dá origem a uma nova forma de discurso: o epidíctico. É ele também que aparece como o interlocutor sofista de Sócrates, no diálogo de Platão que leva seu nome. Na verdade, devido à avaliação negativa de Platão, Górgias é constantemente rotulado de ‘sofista’ e como filósofo tem sua obra desvalorizada. Principalmente em nossa era, quando a retórica ganhou uma conotação negativa, pouco valor é dado aos trabalhos de Górgias, e se ignora a importância da palavra e do discurso, que o escritor demonstrou, como na seguinte passagem de *Elogio de Helena*. Nessa obra ele toma a defesa da partida de Helena para Tróia, mostrando suas possíveis causas, as quais tornariam o fato aceitável:

“Se foi o discurso o que persuadiu e iludiu a alma, nem diante disso é difícil fazer a defesa e extinguir por completo a acusação dessa maneira: o discurso é um grande soberano, que com o menor e mais invisível corpo, executa as ações mais divinas, pois ele tem o poder de cessar o medo, retirar a tristeza, inspirar a alegria e aumentar a piedade. (...) Então, que causa impede considerar que também Helena, semelhantemente, sob o domínio das palavras partiu contra vontade do mesmo modo como se raptada pela violência dos violentos? (...) Pois o discurso que persuadiu a alma, a qual persuadiu, força-a a confiar nas coisas ditas e a estar de acordo com as coisas feitas. Aquele, então, que persuade, por que força, é injusto, mas a que é persuadida, porque forçada pelo discurso, inutilmente tem má reputação. Que a persuasão, unindo-se ao discurso, também molda a alma da maneira que quer, é preciso saber (...) pelos debates inevitáveis, por meio das palavras, nos quais um discurso persuade e agrada numerosa multidão tendo sido escrito com arte, mas não com verdade (...). A mesma proporção tem o poder do discurso perante a ordenação da alma e a ordenação dos remédios perante a natureza dos corpos” (Górgias, 1999:17-18).

Essas idéias sobre a força do discurso desagradaram em muito a Platão, pois demonstravam a fragilidade da “verdade” (e da razão) frente à habilidade das palavras. Vendo na retórica a arte de persuadir que procura gerar a crença em lugar do saber, a verossimilhança em lugar da verdade, Platão já se preocupava com os possíveis efeitos que o discurso pode produzir entre as pessoas, distorcendo a verdade através de efeitos que exploram o lado emotivo/irracional do homem. No *Górgias*, Platão procurou justamente separar a crença do saber, chegando à conclusão de que a primeira pode ser falsa ou verdadeira, enquanto a segunda nunca pode ser falsa. “O saber é, por definição (platônica) crença na verdade e só a verdade pode dar um estatuto de saber às crenças” (R. A. Grácio, 1998:25). A Retórica não passaria de uma arte menor, tão vulgar como a culinária, e mais perigosa do que esta, pois pode dar a aparência de verdade ao que é falso, através do discurso manipulador.

Já em *Fedro*, Platão fala na retórica “salvadora”, cujo objetivo é, tal como a Filosofia, levar ao encaminhamento da verdade. Há aqui a preocupação em como conduzir os homens ao conhecimento, e neste aspecto a retórica é útil, por estudar o discurso e a forma de cativar a atenção de um auditório, e se identifica com a dialética, arte do pensamento. Deixando de lado os truques dos oradores, e os efeitos ornamentais, Platão conclui que “a condição essencial da verdadeira retórica, da eloquência é o saber. Não é o miserável ofício de mistificador da palavra, nem a arte sorradeira do falso escritor. O divino poder da direção das almas é o caminho vivo, claro, distinto, harmonioso da Verdade” (*apud* L. Rohden, 1997:62). Nesse mesmo trabalho, em outro trecho, Platão completa seu raciocínio dizendo que “a autêntica arte do discurso, desvinculada do verdadeiro, não existe e não poderá jamais existir” (*apud* O. Reboul, 1998:18).

Na visão do filósofo português R. A. Grácio, há por trás da nova visão platônica da Retórica não só uma concepção de filosofia, em que saber e salvação se identificam, como também uma concepção de antropologia “fundada na idéia de que o homem é um ser afastado da relação originária com verdade e que a sua

vocação se cumpre no resgate de si mesmo a esta condição de queda e que, por isso, o conhecimento é purificador e salvador” (1998:29).

Já Aristóteles, após demonstrar os diferentes tipos de discurso e de considerar que as ciências têm cada uma sua forma própria de persuadir, define a retórica como “a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir” ou “a faculdade de descobrir os meios de persuasão sobre qualquer questão dada” (Aristóteles, 1998:48-49). O principal meio de persuasão seria o caráter do orador, para que o mesmo seja digno de fé do público (a prova ética). Em segundo lugar, a capacidade do orador em despertar determinadas emoções no público. Por último, o uso de argumentos lógicos ou prováveis; mais do que a verdade em si, é importante que o discurso seja verossímil.

Isto não significa que Aristóteles venha a tornar relativo o valor da Verdade. Ao contrário, “a retórica é útil porque a verdade e a justiça são por natureza mais fortes que os seus contrários. De sorte que, se os juízos se não fizerem como convém, a verdade e a justiça serão necessariamente vencidas pelos seus contrários, e isso é digno de censura” (Aristóteles, 1998:47, Livro I, parte I)). Em outras palavras, justiça e verdade, embora mais fortes, dependem do uso adequado de persuasão para saírem vitoriosas. Aristóteles vê no uso da palavra a marca da condição humana, e seu uso eficaz é, de certa maneira, a grande arma que o cidadão possui dentro do mundo da *pólis*. Muito mais importante que o uso da força física, é o uso da palavra. Por isso, é mais desonroso para o indivíduo ser derrotado na disputa verbal do que na luta física.

Logicamente, não podemos esquecer do contexto histórico, nem da importância que o uso da palavra possui na esfera pública da *pólis* grega. Política, valor e palavra estão aqui indissolavelmente, como nos lembra J. Habermas ao descrever a forma de funcionamento da política entre os helenos: “na conversação dos cidadãos entre si é que as coisas se verbalizam e se configuram; na disputa dos pares entre si, os melhores se destacam e conquistam a sua essência: a imortalidade da fama” (1984:16).

Assim, encontramos no estudo aristotélico da retórica, uma clara concepção do ser humano. Em lugar do grande destaque que seu antigo mestre Platão dava à razão, Aristóteles procura demonstrar o lado emotivo do homem, e como é importante ao orador saber lidar não só com suas emoções, como também com o lado psicológico do público. Cabe ao orador prudência e autocontrole, e o trabalho esmerado da palavra, a grande chave para estimular os sentimentos. Além de descrever as características dos diferentes tipos de auditório (o caráter dos jovens, o caráter dos idosos, dos ricos, dos nobres, dos poderosos), Aristóteles também descreve o significado das emoções, como elas são provocadas e o lado nobre e vil de cada uma. O orador deve conhecer cada tipo social e calcular os possíveis efeitos que seu discurso vai gerar. O primeiro efeito deve ser, logicamente, o prazer, que ele descreve como “um certo movimento da alma e um regresso total e sensível ao seu estado natural” (Aristóteles, 1998:84, Livro I, parte 11).

O esforço, as preocupações e a aplicação intensa são dolorosas, como toda a ação imposta pela necessidade. Mais do que um prazer, o discurso eficaz é capaz de gerar vontade moral nos homens, fazendo com que certos atos sejam praticados não por mera obrigação social, mas como resposta a um desejo gerado pela persuasão. Esse tipo de desejo que passa pela compreensão de sua utilidade é chamado de “racional” pelo filósofo, em oposição aos desejos irracionais, que seriam puramente naturais.

O bem-falar, que sabe gerar e prender a atenção do público, é o principal responsável em tornar inteligíveis as relações existentes entre o mundo do belo, do bom e do justo, incentivando o homem à prática da virtude. Assim, a coragem “é a virtude pela qual se realizam belas ações no meio do perigo, como ordena a lei e em obediência à lei” (Aristóteles, 1998:76, Livro I, parte 9)). Com isto, podemos sentir a relação entre o emocional e o racional na concepção do homem segundo Aristóteles: razão e sentimentos estão sempre ligados e, embora as virtudes tenham força em si mesmas, isso não significa que o homem irá se lançar naturalmente à prática das mesmas, sendo o discurso o elo necessário para a transformação do valor em ação. Cabe ao orador conhecer tanto o lado racional

do homem quanto o lado emocional, pois “as emoções são as causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que elas comportam prazer e dor” (Aristóteles, 1998:106, Livro II, parte 2).

Muitas vezes, a mesma emoção comporta em si mesma prazer e dor: a ira, por exemplo, é provocada pela dor do mal causado a alguém, e do deleite da vontade de vingança. Por isso, Aristóteles constrói uma verdadeira retórica das paixões, buscando o significado de cada emoção, e como ela pode ser gerada ou vencida. O que se conclui é que a emoção nunca é totalmente “irracional”, já que existem sempre motivos reais responsáveis pela sua geração, os quais, por sua vez, estão diretamente ligados às relações humanas.

Isto ficará bem claro na fase latina da história da retórica no ocidente. Diferente da Grécia, no Império Romano, a figura do advogado e um sistema judiciário mais desenvolvido, diminuem a importância do uso da oratória pelo cidadão comum, no que diz respeito às questões judiciais. Ao mesmo tempo, porém, a retórica é reconhecida como elemento fundamental para a formação do homem culto, como podemos perceber pela posição assumida por dois grandes nomes da retórica romana, Cícero e Quintiliano. Cícero criticou o ensino da retórica como desenvolvimento de técnicas de oratória, acreditando que a eloquência é desenvolvida espontaneamente no indivíduo, contanto que o mesmo tenha talento natural, experiência no uso da fala e domínio das principais áreas do saber - direito, filosofia, história e ciências. O homem culto não precisa passar por cursos de retórica, que só servirão para colocar em seus discursos ornamentos que darão artificialidade ao que deve fluir com naturalidade.

A retórica deixa assim de aparecer como técnica, para ser o elemento básico da *humanitas*, a cultura humana no sentido clássico, como também da vida civil. O valor da retórica vem do fato de a razão necessitar da eloquência para convencer os homens a respeito da verdade. Segundo Cícero, “o saber em si é silencioso e impotente para falar (de modo que) o saber sem eloquência não pode fazer nenhum bem à cidade” (*apud* Q. Skinner, 1999:18).

Com o esfacelamento do Império Romano e a ascensão do cristianismo, a retórica ganha nova dimensão. Embora boa parte da cultura da Antigüidade tenha sido rejeitada por ser obra dos pagãos, a Igreja conservou a língua e a retórica, que passa a ser vista como o grande instrumento para enfrentar as mentiras dos descrentes e convencer os vacilantes. Além disso, lembra-nos O. Reboul, “a própria Bíblia é retórica. Não sobejam nela metáforas, alegorias, jogos de palavras, antíteses, argumentações, tanto quanto nos textos gregos, se não mais?” (1998:77-78). Importante na pregação, a retórica também foi amplamente utilizada na Idade Média na busca de compreensão e de aplicação do texto bíblico e seus vários sentidos, que estavam sempre em discussão entre os mestres da Igreja, preocupados não só com a interpretação correta, mas em provar a unidade de pensamento entre os diversos livros da bíblia e a coerência da concepção de deus, do homem e do mundo ali presentes.

É no que diz respeito à concepção cristã do homem que aparece um terceiro motivo para explicar a afinidade entre a retórica e o pensamento cristão. A noção do pecado original e da queda do homem, que impôs uma distância entre ele e deus, aparece como explicação teológica das virtudes e perigos da retórica: com a palavra, deus criou tudo e “tudo era bom”, mas também foi através da palavra que gera desejo que o mal penetrou no mundo e separou criatura e criador. O pecado começa com o diálogo entre a mulher criada e a serpente, que com uma típica pergunta retórica inicia a conversa e põe em dúvida a palavra do criador: “É assim que Deus disse?” (Gênesis. 3:1).

Se a palavra pode gerar dúvida, é também o elemento fundamental para gerar a fé, o convencimento, enfim, a salvação que pode levar o homem caído a se reconciliar com deus, que é a verdade, o conceito mais abstrato, a palavra pura, tão pura que o homem não pode pronunciá-la, cuja proibição livra a palavra de qualquer risco do equívoco, como o pecado (que significa desvio) pode ser entendido. Entre o equívoco do pecado e o conhecimento da verdade, se estabelece, sempre provisoriamente, o retórico. Na visão de P. Kuentz, essa posição da retórica é um dos fundamentos não só do cristianismo, como do

pensamento ocidental após a Idade Média, no qual “o retórico existe apenas entre esses dois extremos que se definem entre o mito de uma linguagem inocente e unívoca (grito da paixão ou instituição divina) e o mito de uma linguagem inteiramente construída e de novo inocente (característica universal ou linguagem científica)” (1975:125).

Com o Renascimento, a preocupação com o resgate do pensamento greco-romano abriu os caminhos para que a retórica ganhasse espaço e prestígio nos currículos escolares, fazendo parte do núcleo da formação cultural. Num primeiro momento, o pensamento renascentista buscava a união entre razão e retórica, vendo no casamento entre o conhecimento, a estética e a ética o ideal a ser atingido na constituição de uma nova ordem das coisas. A nova concepção da condição humana, contrariando o pensamento cristão, prega que o homem é uma parte da natureza e deve seguir, em lugar da arbitrária moral religiosa, as leis da natureza, para alcançar o bem-estar do indivíduo e da coletividade.

Para tanto, o conhecimento racional de si mesmo e do mundo objetivo é fundamental, mas não é suficiente. Como observa A. Touraine, “para que o homem não tenha que renunciar a si mesmo ao viver de acordo com a natureza, não basta apelar para a sua razão. Primeiro, porque os arrazoados não concordam facilmente entre si (...) em seguida, porque não se pode impor o reino da razão como se impõe uma verdade revelada” (1994:21). Para se alcançar o ideal ético é preciso então recuperar aquilo que estava presente na Antigüidade e foi reprimido durante o longo domínio da Igreja: a união entre o corpo e a mente, o cultivo do gosto e do prazer que transforma o necessário em desejável. “É preciso, portanto, mostrar que a sujeição à ordem natural das coisas proporciona o prazer e corresponde às regras do gosto” (A. Touraine, 1994:21).

Embora o Renascimento pregue, num primeiro momento, o cultivo conjugado do conhecimento, do gosto estético e da moral, é indiscutível a proeminência dada ao desenvolvimento da Razão. É notório, mesmo nas obras de arte como a pintura de Leonardo da Vinci, a preocupação com uma visão objetiva das coisas, na qual, acima da preocupação com a beleza, está o compromisso

com a retratação fiel do real, fazendo de cada quadro um estudo do mundo. Isso fará com que, ao mesmo tempo em que a Retórica consolide seu espaço dentro da formação escolar, apareçam, ainda no século XVII, os sinais da crise a qual levará a antiga ciência do discurso à derrocada, e se manifestam nas críticas ferozes que ela começa a sofrer por parte dos grandes artífices do pensamento moderno.

As contradições do período podem ser medidas através da obra do filósofo inglês T. Hobbes. Educado num meio intelectual marcado pela postura dos humanistas da Inglaterra dos Tudor, que buscavam o desenvolvimento de uma *scientia civilis* segundo o modelo traçado por Cícero, em que a eloquência é um dos principais elementos, os primeiros textos de T. Hobbes reproduzem a mesma preocupação de seus mestres. No final da década de 1630, ele rompe com o ideal da união do conhecimento com a retórica, defendendo a idéia de que a metodologia da verdadeira ciência é suficiente para comprovar suas teses e convencer os homens tanto da veracidade como da importância das descobertas científicas, sem a necessidade do uso das técnicas de persuasão.

R. Descartes, por exemplo, confessa, em seu *Discurso sobre o método*, ter sido um apaixonado pela poesia e um apreciador da eloquência, mas unicamente como dons do espírito e não como resultado de estudo. “Aqueles, dizia ele, cujo raciocínio é mais vigoroso e que melhor digerem seus pensamentos, a fim de torna-los claros e inteligíveis, podem ser persuadir melhor os outros daquilo que propõem, ainda que falem apenas baixo bretão e jamais tenham aprendido retórica”(1996:69).

Mas o golpe fatal contra a Retórica não foi dado pela Filosofia nem pela ciência nascente, mas pelo movimento romântico, que praticamente a expulsou do seu último lugar dentro da divisão de conhecimento: o estudo da estética. O culto do indivíduo, do original, do herói, do gênio do artista como fonte autêntica da arte e da literatura marcará profundamente o estudo da estética, estabelecendo laços quase indestrutíveis entre a arte e a subjetividade. Em nome da sinceridade, o romântico estabelece “guerra à retórica”, como defendeu V. Hugo. O duplo ataque

sofrido pela retórica demonstra que o racionalismo e o romantismo, muito embora apareçam na história das idéias como forças opostas têm, pelo menos, algo em comum: partem da noção do indivíduo singular como fonte do saber.

Mesmo decadente, a retórica não deixou de influenciar a história do pensamento filosófico. No verão de 1874, a Universidade da Basileia ofereceu um curso de retórica, ministrado por um então obscuro professor, chamado F. Nietzsche. As anotações do professor demonstram que o curso não foi brilhante, pois, além de alguns equívocos, há claras compilações da obra de G. Gerber, *A Linguagem como Arte* (E. G. da Fonseca, 1999:23). Mas é hoje indiscutível que a preparação das aulas exerceu uma influência importante da formação de F. Nietzsche, como podemos sentir através de um dos trechos de suas anotações, nas quais fala sobre a relação entre linguagem, realidade e pensamento:

“Não há nenhuma ‘naturalidade’ não retórica da linguagem a qual se pudesse apelar: a própria linguagem é o resultado das meras artes retóricas. A força de descobrir e fazer valer o que em cada coisa é eficiente e impressiona, que Aristóteles chama Retórica, é também a essência da linguagem: esta (...) não quer instruir mas sim, transmitir ao outro uma excitação e uma impressão subjetiva. (...) Não são as coisas que residem na consciência, mas a maneira por que nos relacionamos com elas . A essência completa das coisas nunca é apreendida. Nossas exteriorizações sonoras não esperam de forma alguma que nossa percepção e nossa experiência nos provenham de um conhecimento multifacetado, de alguma maneira, respeitável das coisas. No lugar das coisas, apreende apenas marcas” (1999:37).

Paralelamente, F. Nietzsche desenvolvera suas idéias no ensaio *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral*. Após reafirmar que a linguagem transmite não a essência das coisas, mas as relações dos homens com elas, e concluir que o conceito se forma pela identificação mental de coisas não-iguais rigorosamente falando, o filósofo alemão declara que “tudo o que destaca o

homem do animal depende dessa aptidão de liquefazer a metáfora intuitiva em um esquema, portanto de dissolver uma imagem em um conceito” (1974:57). A partir do conceito, o homem ordena o mundo, construindo leis, demarcando limites, estabelecendo hierarquias e dando a tudo isso o grau de verdade, esquecendo que a origem das coisas está nas metáforas intuitivas. Violenta crítica à idéia iluminista de razão, o ensaio de F. Nietzsche é considerado por D. E. Wellbery como o prelúdio da nova retórica que será desenvolvida no século XX. Segundo ele,

“a retórica retorna, em Nietzsche, não como uma doutrina governando a produção e a análise de textos, (...) mas como uma espécie de processo imemorial _ um a *priori* que o pensamento jamais poderá trazer sob controle porque o próprio pensamento é um dos efeitos desse processo” (1998:33).

A Nova Retórica e o Racionalismo Crítico

Justamente quando muitos já consideravam a Retórica como uma disciplina morta e devidamente sepultada, o filósofo C. Perelman lança, em 1958, o seu *Tratado da Argumentação*, com o qual propõe retomar os laços com a tradição retórica e romper com a concepção cartesiana de razão e raciocínio, que marcou o pensamento ocidental durante três séculos e reduziu todas as técnicas de prova à lógica formal (C. Perelman, 1996:1,576). Ao estudar, junto com sua

colaboradora L. Olbrechts-Tyteca, as diferentes formas de argumentação⁵, C. Perelman pretende demonstrar os diferentes tipos de raciocínio que compõem o que chamamos razão, a qual, dentro da concepção moderna, é muitas vezes reduzida à condição de uma simples faculdade calculadora. Reduzir o racional à capacidade de calcular é dizer ao mesmo tempo que todos os demais campos da ação humana estão fora do controle da razão, abandonados ao instinto ou à violência.

Assim, sua obra pretende combater o “procedimento adotado pelos filósofos que se esforçam em reduzir os raciocínios sobre as questões sociais, políticas ou filosóficas, inspirando-se em modelos fornecidos pelas ciências dedutivas ou experimentais, e que rejeitam como sem valor tudo o que não se amolda aos esquemas previamente propostos” (C. Perelman, 1996:10). Com isso C. Perelman também se afasta da retórica clássica que, como vimos, estudava a arte de falar em público de maneira persuasiva. Seu objeto de estudo não é o uso da palavra falada, a força de discurso frente a um auditório reunido num tribunal ou praça pública; que é apenas um caso particular dentro do campo maior do estudo da estrutura da argumentação. Sem se prender ao estudo da comunicação com um auditório, o autor confessa que suas preocupações são “muito mais as de um lógico desejo de compreender o mecanismo do pensamento do que as de um mestre da eloquência cioso de formar praticantes” (1996:6).

Embora trabalhe mais com textos escritos, o filósofo entende que a teoria geral da argumentação que ele pretende construir pode ser aplicada, inclusive, à discussão com um único interlocutor ou até mesmo ao processo de deliberação interior. Em todos os casos a idéia de um auditório continua presente, mesmo quando essa presença não é concreta, como no caso do homem que escreve sozinho, ou aquele que delibera consigo mesmo: consciente ou não, há sempre um outro a quem se deve persuadir ou convencer, e esse debate interior é, talvez, um dos lados mais interessantes do pensamento.

⁵ Não descreveremos aqui todas as técnicas de argumentação estudadas pelo autor por serem várias, demandando um espaço que não podemos abrir em nosso trabalho, sem ferir os critérios de objetividade. Entendermos ser suficiente o estudo, com precisão, das técnicas ligadas ao nosso objeto de estudo.

Segundo C. Perelman o elemento fundamental no estudo da argumentação é a linguagem. É possível conseguir a adesão do outro às nossas idéias através do exemplo, do uso da violência ou de agrados pessoais, mas tais casos estão fora do campo da argumentação. Sempre, no entanto, quando a linguagem está presente para conseguir adesão dos espíritos - mesmo quando a adesão é conseguida através de uma promessa ou ameaça - temos o espaço propício para o estudo da argumentação. Não interessa aqui se as técnicas de argumentação são usadas numa mesa de bar ou num debate entre filósofos: enquanto a linguagem for o principal meio para persuadir ou convencer a outros, ela é digna de ser estudada dentro de um tratado sobre argumentação.

Dessa maneira, a nova retórica de C. Perelman é também uma metaciência, disposta a estudar não a argumentação que convence o vulgo, como também as diversas técnicas usadas pelos filósofos e cientistas, quando precisam convencer seus colegas. Exceção feita, é claro, àqueles que acreditam que as “verdades” a serem comunicadas devem ser tão evidentes que dispensem qualquer argumentação. Ou então, creditam a si mesmas tanta autoridade, que sua palavra torna-se lei. Afinal, como observa C. Perelman, “querer convencer alguém implica sempre certa dose de modéstia da parte de quem argumenta” (1996:18).

Devemos também acrescentar que a teoria da argumentação de C. Perelman tem um caráter interdisciplinar, na medida que reconhece como parte da sua discussão o fato de ele abranger o campo de outras disciplinas, como a Psicologia, Sociologia, Semiologia, Antropologia, sem, no entanto, se reduzir a qualquer uma delas. O estudo da relação do produtor da mensagem com o auditório, por exemplo, é também um problema sócio-psicológico, já que essas duas áreas podem dar valiosas contribuições no que diz respeito à classificação do público, abordagem que o próprio Aristóteles procurou fazer em sua *Retórica*. Para C. Perelman, o conhecimento do tipo de público é importante não só para prever as melhores técnicas e os possíveis efeitos do texto, como também para

entender a distinção entre *convencer* e *persuadir*, que ele estabelece nos seguintes termos:

“Propomos-nos chamar persuasiva a uma argumentação que pretende valer só para um auditório particular e chamar convincente àquela que deveria obter a adesão de todo o ser racional. O matiz é bastante delicado e depende, especialmente, da idéia que o orador faz da encarnação da razão. Cada homem crê num conjunto de fatos, de verdades, que todo homem ‘normal’ deve, segundo ele, aceitar porque são válidos para todo ser racional. Mas será realmente assim? (...) Mesmo o autor mais consciencioso tem, nesse ponto, de submeter-se à prova dos fatos, ao juízo de seus leitores” (1996:31).

A diferença entre persuasão/convicção estaria ligada, assim, não só a tipos diferentes de auditório - o particular e o universal⁶ - como também aos efeitos esperados do público. A persuasão gera ação social, ou seja, implica sempre numa resposta do público em atos, enquanto a convicção estaria ligada somente à inteligência, ou simples aceitação mental. Na verdade, a convicção pode significar aqui a simples recepção da mensagem, sem nenhuma ação externa. Essa distinção não pode ser tomada em termos absolutos, pois uma mesma mensagem pode ter efeitos diferentes, ao ser transferida de um auditório para outro. Além do mais, a forma de divisão estabelece fronteiras entre inteligência e vontade, racional e irracional, fronteiras essas cujos limites não podem ser determinados com precisão. Apesar de reconhecer as dificuldades que acompanham sua definição, o autor entende que ela representa uma forma melhor de trabalhar as

⁶ C. Perelman fala de um terceiro tipo de auditório - o técnico, ou seja, o que é composto de especialistas dentro do tema apresentado.

diferenças do que aquela elaborada por E. Kant na *Crítica da Razão Pura*, que vê na persuasão/convicção algo diretamente ligado à oposição subjetivo/objetivo.

Centralizando a atenção no estudo dos argumentos, C. Perelman deixa de lado os aspectos afetivos da Retórica: “o encanto e a emoção”, que são essenciais na persuasão (O. Reboul, 1998:89), possivelmente devido ao seu objetivo de afastar-se da visão que reduz a retórica à manipulação dos sentimentos. Por outro lado, é indiscutível que o grande mérito de C. Perelman foi, sem dúvida, ter direcionado o estudo da retórica para as relações dialéticas entre pensamento (e conhecimento teórico) e ação, privilegiando o grande elo que liga esses dois mundos: a linguagem, estudada por ele tanto na fase da expressão quanto da recepção.

Lamentando o fato da argumentação ter sido deixada de lado do estudo científico, ficando à mercê dos especialistas em propaganda e publicidade que a reduziram à perversão da verdade, o filósofo belga defende com brilhantismo a tese de que é preciso estudar com rigor a forma de produção social das crenças, opiniões e convicções, como algo diretamente ligado ao conhecimento.

Ao criticar os que separam de forma radical os fatos, evidências e experiências dos juízos de valor, ações sociais e crenças, o filósofo demonstra que, se procederem dessa forma, Ciência e Filosofia deixarão fora do campo de estudo questões que são fundamentais à vida social, e essa segregação terá, com certeza, conseqüências perversas:

“(…) embora problemas essenciais, em se tratando de questões morais, sociais ou políticas, filosóficas ou religiosas, escapem, por sua própria natureza,, aos métodos das ciências matemáticas e naturais, não parece razoável afastar com desprezo todas as técnicas de raciocínio próprias da deliberação, da discussão, numa palavra, da argumentação. É fácil demais desqualificar como ‘sofísticos’ todos os raciocínios não conformes às exigências da prova que Pareto denomina lógico/experimental. Se tivéssemos de considerar como raciocínio enganador toda argumentação

dessa espécie, a insuficiência das provas 'lógico/experimentais' deixaria, em todas as áreas essenciais da vida humana, o campo inteiramente livres à sugestão e a violência”
(C. Perelman, 1996:578-579).

Da mesma maneira, C. Perelman resgata o lado social da linguagem, demonstrando que a mesma não pode ser tratada como mero reflexo do real - como querem as correntes racionalistas - nem como criação arbitrária de indivíduos geniais, como defendem versões do romantismo. Dessa forma, o autor consegue demonstrar as condições sociais e históricas de produção da linguagem, sem cortar seus elos com as estratégias do pensamento humano, evitando tanto o objetivismo radical quanto um subjetivismo ingênuo. Por isso podemos considerar a teoria da argumentação como um racionalismo crítico, que, ao mesmo tempo em que alerta para os limites de uma lógica formal/experimental, reconhece que “é preciso empreender, nas ciências não formais, o mesmo trabalho de análise que permitiu os extraordinários progressos da lógica formal desde meados do século passado” (C. Perelman, 1999:103).

Além da obra de C. Perelman, o estudo do retórico é retomado - de maneira parcial, diga-se de passagem - na obra de outros pensadores, em geral pesquisadores do campo da Teoria Literária, como acontece nas obras dos críticos literários anglo-americanos K. Burke e N. Frye. K. Burke, ainda na primeira metade do século, trabalhou com uma noção de arte diretamente ligada à tradição retórica, ao defini-la como “obra formada com o propósito expresso de suscitar emoções” (1969:127), desenvolvendo estudos que procuravam entender como a literatura pode “suscitar e satisfazer expectativas de um público” (K. Burke, 1969:209).

Embora K. Burke tenha dado o nome de “dramatismo” a seu método, sua perspectiva de análise é visivelmente retórica. Suas principais preocupações são o lugar da linguagem na ação e interação humana, as operações persuasivas dentro do texto, e a discussão da eficácia da literatura, incluindo seus efeitos

involuntários e deliberados (K. Burke, 1969:127). Para atingir seus objetivos, K. Burke não se limita à Teoria Literária, atravessando as fronteiras disciplinares e estudando filosofia, política, sociologia, antropologia e psicanálise. Como observou D. E. Wellbery, “sua base última é uma antropologia que se aproxima da definição nietzscheana do homem como animal imperfeito, como ser cuja natureza única é a irremediável não naturalidade de sua autoconstituição retórico-simbólica” (1998:42).

Sem ter a intenção de se tornar um especialista em retórica, N. Frye retira elementos da disciplina para construir uma teoria dos gêneros literários a partir da relação entre autor/audiência. De saída, N. Frye estabelece uma divisão entre a retórica ornamental e a retórica persuasiva, sendo a primeira o campo da literatura, e a segunda o campo da literatura aplicada, ou seja, aquela que pretende levar o público a um modo de ação. Após essa separação, o autor parte para uma definição de literatura, descrevendo-a como “a organização retórica de Gramática e Lógica. A maior parte dos traços característicos da forma literária, tais como rima, aliteração, metro, equilíbrio antitético, uso de exemplos, são também retóricos” (1957:241).

Caracterizando o gênero literário como determinado pelas relações estabelecidas entre o criador e seu público, N. Frye distingue quatro tipos diferentes de interação e de gênero. O primeiro seria o *épos*, que se caracteriza pela relação direta de um poeta que declama sua obra e a audiência, sendo que os personagens da história estão ocultos - comum na Grécia antiga, quando “a ênfase era então posta no imediatismo do efeito ante uma audiência visível” (1957:245). No drama, ao contrário, o autor está ausente, e os personagens estão espetacularmente presentes, sendo próprios das sociedades que têm forte consciência de si, como a Inglaterra elizabetana.

Já na sociedade individualista, predomina a literatura escrita, em que tanto o autor como os personagens estão ausentes. No último gênero - a lírica - o poeta finge estar conversando consigo mesmo ou com outro: “a lírica é (...) a apresentação, pelo poeta, da imagem com relação a ele mesmo: é para o *épos*,

retoricamente, o que a prece é para o sermão” (N. Frye, 1957:245). Seria como se o autor estivesse de costas para o público, que, no entanto, está a ouvi-lo. Essa conversa do indivíduo consigo mesmo aproxima a lírica do sonho e da visão, da mesma forma que o drama está em relação direta com o ritual, como V. Turner (1974) também percebeu.

Nas últimas décadas, o interesse pelo retórico tem se localizado, de maneira mais visível, entre os estudiosos da literatura, especialmente entre os adeptos da desconstrução, que é considerada por alguns enquanto “a renovação da retórica no sentido de ser um estudo do papel das figuras de estilo na linguagem” (J. H. Miller, 1995:82). Críticos como o próprio J. H. Miller, D. E. Wellbery (1998), P. De Man (1996) e outros, levantaram discussões onde o retórico aparece como um dos objetos centrais, e como resultado dessa tendência apontam para o fortalecimento do estudo da literatura e sociedade.

Já na Europa, a Teoria do Efeito de W. Iser abriu novas perspectivas dentro do estudo da relação autor/texto/leitor. Se C. Perelman se preocupa em compreender as estratégias de argumentação desenvolvidas pelo autor, W. Iser estuda, de certa maneira, o outro lado da questão, demonstrando que a relação comunicativa só se completa com a leitura “pois o repertório e as estratégias se limitam a esboçar e pré-estruturar o potencial do texto; caberá ao leitor atualizá-lo para construir o objeto estético” (1999:9). Tal como o orador na visão clássica da retórica, o texto deve estimular certas disposições da consciência do leitor, “os atos que originam sua compreensão” (W. Iser, 1999:9).

A leitura pode ser entendida como jogo entre autor e leitor ou um pacto entre autor e leitor. Caberia então “a uma fenomenologia da leitura esclarecer os atos de apreensão pelos quais o texto se traduz para a consciência do leitor” (W. Iser, 1999:11). Essa tradução para a consciência do leitor se dá pela construção de sínteses que acompanham, a leitura em movimento, como explica o teórico:

“O leitor se move constantemente no texto, presenciando-o somente em fases; dados do texto estão presentes em cada uma delas, mas ao mesmo tempo parecem ser inadequados. Pois os dados textuais são sempre mais do que o leitor é capaz de presenciar neles no momento da leitura. Em consequência, o objeto do texto não é idêntico a nenhum dos seus modos de realização no fluxo temporal da leitura, razão pela qual sua totalidade necessita de sínteses para poder se concretizar” (1999:13).

A imagem da leitura como um movimento é fundamental para apreendermos a teoria de W. Iser: é, na verdade, um movimento dialético em que as enunciações criam expectativas, indicando o que virá, e o leitor articula a interação entre os correlatos das enunciações; interação essa que não representa a satisfação da expectativa gerada, mas sua transformação incessante. Daí a noção de “representações vazias”, que corresponderia às expectativas produzidas pelos enunciados. A leitura se move entre dois horizontes abertos pelo leitor: um horizonte vazio, passível de ser preenchido e outro já preenchido, mas que é esvaziado por novas expectativas geradas. Dessa maneira, “o fluxo da leitura não se realiza em direção unilateral e irreversível; ao contrário, o que está sendo retido e presentificado possui um efeito retroativo, o presente modificando o passado” (W. Iser, 1999:22).

Vemos desse modo o leitor como uma interação dinâmica, que é, inclusive, semelhante à relação social vivida entre atores sociais na vida cotidiana⁷. Se o texto estimula atos ou efeitos no leitor, ele (o texto) nunca tem o controle total sobre o outro, havendo sempre um hiato - “os espaços vazios” - a ser preenchido

⁷ “O que distingue a relação entre texto e leitor dos modelos esboçados acima é o fato de não haver a *face to face situation* que origina todas as formas da interação social. À diferença do que sucede com os parceiros numa relação diádica, o texto não se adapta aos leitores que o escolhem para leitura. Os parceiros de uma interação diádica têm a possibilidade de verificar através de perguntas em que medida a contingência está sendo controlada (...). O mesmo não vale para a relação entre texto e leitor. A este o texto jamais dará a garantia de que sua apreensão seja a certa”(W. Iser, 1999:102).

pela criatividade do leitor. Por um lado, então, a leitura é um ato que não consegue nunca esgotar todos os dados produzidos pelo texto, sendo, então, necessariamente sintética; por outro, há sempre lacunas que requerem a criatividade e a reflexão do leitor para que o sentido seja completo. Um sentido que, aliás, vai sendo refeito durante a leitura, de tal maneira que W. Iser coloca o leitor agindo sobre o texto, no momento em que preenche lugares vazios com suas projeções.

Para que se possa entender melhor a noção de “espaço vazio” de W. Iser deve ser lembrado que o texto ficcional é sempre segmentário, havendo entre os segmentos cortes que mantêm relações entre si. Os cortes seriam esses lugares vazios que são preenchidos por imagens projetadas pela consciência do leitor, que organiza as relações entre os segmentos. Essa “organização” ou “conexão potencial” é possível “no momento em que é dado aos segmentos do campo um padrão em comum que permite ao leitor afinidades e diferenças” (W. Iser, 1999:149).

O conceito de espaços vazios, ou simplesmente vazios, deriva, na realidade, da noção de pontos de indeterminação de Ingarden, com a diferença de que W. Iser (1976) usa seus conceitos para falar não tanto das lacunas na determinação do objeto intencional, como dos espaços liberados das posições denotadas pelo texto para os atos de projeção do leitor. O vazio força a interação do texto com o leitor, “que tem agora de combinar os esquemas contrafactuais, opositivos, contrastivos, encaixados ou segmentados, muitas vezes contra a expectativa aguardada. Quanto maior a quantidade de vazios, tanto maior será o número de imagens construídas pelo leitor” (W. Iser, 1976:110). Assim, a organização processada pelo leitor não é arbitrária. O texto, então, é esse “resultado”, ou efeito, constituído na consciência do leitor. Dessa maneira, mesmo sem fazer referência direta à retórica ou à Teoria da Argumentação, W. Iser complementa o trabalho de C. Perelman, além de contribuir para o entendimento da relação entre estética, reflexão e moralidade.

Embora se dedique ao estudo da literatura, W. Iser utiliza exemplos retirados de filmes, demonstrando que sua teoria se aplica também a relação entre o texto cinematográfico e o espectador. Aqui há também pontos a serem preenchidos por projeções do espectador, como no filme *O Terceiro Homem*, quando, numa determinada cena, o protagonista está invisível, aparecendo apenas seus sapatos. O suspense, nos filmes, geralmente é produzido através de vazios que estimulam projeções do espectador, criando expectativas que podem ou não ser satisfeitas pela trama. O sucesso do filme de suspense depende, principalmente, da regra de saber o que expor e o que ocultar, deixando que através de projeções o espectador venha a interagir com a narrativa.

A perspectiva de U. Eco, no que diz respeito à relação texto/leitor modelo é semelhante a de W. Iser e igualmente útil para o presente trabalho, principalmente por tratar, com mais detalhes, da relação entre filme/espectador. U. Eco também trabalha o texto como algo que requer do leitor “movimentos cooperativos e conscientes”. Se W. Iser usa a expressão “espaços vazios”, U. Eco fala em espaços em branco, criados pelos mecanismos de economia presentes na produção dos textos, e também por razões estéticas, que determinam que a iniciativa da interpretação pertence ao leitor. Na verdade, “um texto é emitido para que alguém o atualize – mesmo quando não se espera (ou não se deseja) que esse alguém exista concreta e empiricamente” (U. Eco, 1983:56).

Por postular a cooperação de um leitor, a geração de um texto inclui a previsão dos movimentos do outro. Por isso, “para organizar a própria estratégia textual, um autor deve referir-se a uma série de competências (expressão mais vasta que ‘conhecimento dos códigos’) que conferem conteúdo às expressões que utiliza” (U. Eco, 1983:58). Caberá ao texto, na verdade, não apenas orientar mas produzir o seu leitor modelo, capaz de atualizá-lo plenamente.

Para que isso ocorra, a leitura deve alcançar as estruturas semânticas profundas, que seriam: “*estruturas actanciais* (perguntas sobre o ‘tema’ efectivo do texto, para além da história de tal ou tal personagem que, à primeira vista, nos é contada) e *estruturas ideológicas*” (U. Eco, 1983:68). Se as estruturas actanciais

aparecem como um sistema de oposições, as estruturas ideológicas apresentam-se como um sistema de correlações.

“Poderemos mesmo dizer que uma estrutura ideológica se manifesta quando certas conotações axiológicas se associam com determinados papéis actanciais inscritos no texto. Quando uma encenação actancial é investida de determinados juízos de valor e os papéis transmitem oposições axiológicas como bom vs mau, verdadeiro vs falso (ou mesmo vida vs morte ou natureza vs cultura) então o texto exhibe em filigrana a sua ideologia” (U. Eco, 1983:189-190).

Em muitos aspectos, a relação entre o texto e o leitor é análoga a que se estabelece entre o filme e o espectador, já que o cinema adapta a seu texto várias estratégias presentes na literatura. Por exemplo, as isotopias, que são os conjuntos de categorias semânticas que, por serem redundantes, facilitam a leitura uniforme de uma narrativa. Por uma questão de ordem, porém, os trabalhos de U. Eco sobre a relação espectador/texto cinematográfico, como será visto em seguida.

O retórico na era da indústria cultural

Um outro ramo da investigação retórica surge na França e Bélgica dos anos sessenta, desenvolvido por semiólogos que procuram fundamentação teórica para seus estudos críticos do uso da linguagem na era da comunicação de massa.

Estudos da imagem, da publicidade, dos títulos de filmes, do slogan e da gíria, demarcam um novo campo de trabalho: o das práticas retóricas cotidianas, grosseiras em sua forma e uso de figuras, mas eficazes do ponto de vista sociológico. O objetivo maior dos semiólogos é o de estudar os seus mecanismos figurativos e seus efeitos éticos, psicológicos e estéticos (ver J. Cohen *et al.*, 1975).

Esse interesse pela retórica seria, de certa forma, imposto pelo próprio contexto histórico, à medida que a cultura de massa colocaria em prática os princípios aristotélicos da retórica, trabalhando em cima da noção de verossímil. Segundo R. Barthes, “filmes, folhetos, reportagens comerciais, poderiam tomar como divisa a regra aristotélica: ‘mais vale um verossímil impossível, do que um possível inverossímil’: mais vale relatar aquilo que o público julga possível, mesmo que seja cientificamente impossível, do que contar o que na realidade é possível, se tal possível é rejeitado pela censura coletiva da *opinião corrente*” (R. Barthes, 1975:157). Para R. Barthes, a “retórica de massa” é coerente com a política do filósofo grego, favorável a uma democracia centrada nas camadas médias, daí sua afinidade com a cultura de massa, sempre submissa ao público, especialmente à visão de mundo das classes médias.

O mais significativo esforço de R. Barthes no campo da retórica se deu na busca de uma retórica da imagem, em que toma como objeto de estudo a fotografia e seu uso na cultura de massa. Em seu estudo, R. Barthes demonstra que embora seja extensivamente exposta nos jornais e “out-doors”, a imagem se mantém dependente da palavra escrita na sociedade contemporânea, que está muito longe de se constituir realmente numa “sociedade da imagem” (R. Barthes, 1982:311). A palavra escrita, como as legendas nos jornais e os slogans na publicidade, conduz o olhar do espectador e determinam o sentido, matando a ambigüidade e manipulando o imaginário coletivo. A fotografia para nada mais serve do que para acentuar o caráter persuasivo da cultura de massa (R. Barthes, 1982).

Em outro trabalho, ao analisar a publicidade das massas *Panzani*, R. Barthes produz um estudo mais sofisticado da retórica da imagem. Nela, o semiólogo encontra três níveis de mensagem: a lingüística - formada pelo texto que acompanha a imagem -, a literal, ou denotada, e a imagem simbólica, que é conotada. O texto tem valor repressivo, limitando a liberdade dos significados que a imagem pode ter. A imagem denotada, ou literal, representaria o estado adâmico da imagem: "utopicamente liberada de suas conotações, a imagem tornar-se-ia radicalmente objetiva, isto é, inocente" (R. Barthes, 1990:35). Devido a seu caráter analógico, esse nível da mensagem fotográfica requer apenas um conhecimento básico para ser lida, sendo marcada pelo paradoxo de ser plena e vazia de sentido ao mesmo tempo.

A retórica da imagem se voltaria para o estudo do seu valor simbólico e seus efeitos pragmáticos. Uma mesma imagem comporta signos de diversos sistemas de conotação, mobilizando léxicos diferentes⁸. Assim,

"a imagem, em sua conotação, seria (...) constituída por uma arquitetura de signos provindos de uma profundidade variável de léxicos (de idioletos), cada léxico, por mais 'profundo' que seja, sendo codificado (...): a imagem é inteiramente ultrapassada pelo sistema de sentido, exatamente como o homem articula-se até o fundo de si mesmo em linguagens distintas. A língua da imagem não é apenas o conjunto de palavras emitidas (por exemplo, ao nível do combinador dos signos ou criador de mensagens), é também o conjunto das palavras recebidas: a língua deve incluir as 'surpresas' do sentido" (R. Barthes, 1990:38-39).

⁸ Léxico é aqui definido por R. Barthes (1990:38) como "uma parte do plano simbólico da linguagem que corresponde a um conjunto de práticas e técnicas".

Para R. Barthes, uma retórica compreende o conjunto de significantes de conotação de uma dada sociedade. Esse conjunto de sistemas de conotação seria, por sua vez, a ideologia de uma sociedade; “a retórica aparece, assim, como a face significativa da ideologia” (R. Barthes, 1990:40). Essa definição de retórica rendeu críticas a R. Barthes, vindas, principalmente, de leitores de C. Perelman. Entre eles, O. Reboul, que lhe chamou de “retórica da desconfiança”, considerando-a “reduzora, tanto dos textos que interpreta quanto da própria idéia de retórica” (1998:89).

Mas, talvez, o melhor trabalho de R. Barthes sobre o retórico seja o ensaio que escreveu sobre a imagem fotográfica, no qual fala sobre os efeitos de determinadas fotografias sobre ele, o *Spectador*. Em *La Chambre Claire*, R. Barthes esquece, finalmente, as legendas e as teorias dos signos - *uma foto não é um signo*, diz ele - e produz o que poderíamos chamar realmente de “fenomenologia da imagem”, descrevendo a ação da fotografia sobre ele. Essa ação seria a capacidade que certas fotos tem de ir além do significado comum que a “cultura”, esse “contrato feito entre os criadores e os consumidores” (R. Barthes, 1984:48), atribui às coisas. Certos detalhes das fotos o ferem e ele procura entender o porquê, embora confesse sua impotência em dar nomes para isto que o machuca. Afinal, “o que posso nomear não pode, na realidade, me ferir. A impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio” (R. Barthes, 1984:80). Apesar de sua dificuldade e falar sobre o que lhe fere em algumas fotos (o *punctum*), o semiólogo francês consegue descobrir o que seria o caráter particular da Fotografia: o encontro do verdadeiro com o real. Segundo ele,

“Na Fotografia, a presença da coisa (em um certo momento passado) jamais é metafórica. (...) Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele ainda está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um

valor absolutamente superior, como que eterno” (R. Barthes, 1984:118).

Assim, conclui R. Barthes que o efeito que a fotografia produz sobre ele “não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu” (1984:123). Se para os espíritos menos sensíveis essa conclusão talvez não diga muita coisa, para ele “esse é um efeito verdadeiramente escandaloso. A Fotografia sempre *me espanta*, com um espanto que dura e se renova, inesgotavelmente” (R. Barthes, 1984:123). Embora insista numa visão totalmente individualista do fenômeno, R. Barthes descobre, em seu espanto pessoal, a intervenção de um lugar comum da cultura dentro da qual foi formado, ao confessar que “talvez esse espanto, essa teimosia, mergulhe na substância religiosa de que sou forjado; nada a fazer: a Fotografia tem alguma coisa a ver com a ressurreição” (1984:123-124).

A Foto consegue desse modo unir, na era da tecnologia, mitos da magia (*ela é uma forma de alquimia*, nos lembra R. Barthes) e da religião. Com sua capacidade de tornar notável os detalhes e pessoas que não têm importância no dia-a-dia, o ridículo, o doentio, o feio, o desvalorizado, o excessivamente comum, o efeito maior da Fotografia em R. Barthes é a produção de um sentimento totalmente fora de moda: a piedade (R. Barthes, 1984:171), categoria que também será trabalhada no estudo de *O Silêncio dos inocentes*.

Com essa menção ao último trabalho de R. Barthes, não quero com isso classificá-lo como “retórico”. Mas, No entanto *O prazer do texto*, encontramos um semiólogo em busca não meramente do significado, mas do efeito da foto ou do texto. E esta é uma questão que acompanha a investigação retórica: quando alguém, como W. Iser, se preocupa com os efeitos na recepção, está também contribuindo para que entendamos a grande questão do estudo da retórica, que é saber o que cativa e persuade o receptor. Aliás, ao falar da fotografia, seria extremamente útil se R. Barthes tivesse trabalhado com a noção de verossímil, para falar dessa relação entre o real e o verdadeiro.

A fotografia é “vigorosamente” verossímil - é, em outras palavras, uma de suas conclusões. *La Chambre Claire* aponta para um R. Barthes muito mais preocupado com efeitos do que significado, ou seja, mais “pragmático” que “semiólogo”, atitude individual que aponta para uma mudança dos ventos coletivos. Além disso, ele comprova uma das teses da Retórica, a saber, a importância da ligação de um bem cultural com um lugar comum, um sistema conceitual (no caso, a questão da ressurreição no cristianismo), como uma das razões da sua capacidade de exercer efeitos sobre o público.

Além de R. Barthes, foi desenvolvida na França uma semiologia literária que procurava ligar o estudo das estruturas gramaticais com as chamadas “estruturas retóricas”. Estranho à primeira vista, esse relacionamento entre estruturalismo e retórica se tornou possível porque essa última foi reduzida ao estudo dos tropos e das figuras, deixando de lado o estudo da argumentação e da eloquência do discurso. Assim, como observa o crítico P. De Man, a estrutura retórica “se transforma numa mera extensão de modelos gramaticais, um subconjunto especial de relações sintáticas” (1996:21).

Dentro do campo franco-belga, o trabalho de O. Reboul talvez seja o único que pode ser classificado propriamente como investigação retórica. Começando na década de 60 com um estudo do slogan publicitário como uma “retórica do atalho”, O. Reboul tem produzido ensaios e estudos sobre a história e o retórico. Criticando os colegas franceses, que, em seu entender, reduziram a investigação retórica ao estudo de figuras de linguagem, e erraram ao classificarem as estratégias do discurso a uma simples “manipulação ideológica” (1998:89), O. Reboul procura separar retórica e semiologia, resgatando as idéias de C. Perelman, cujo trabalho passou despercebido pelos franceses.

O. Reboul considera perfeitamente viável realizar a interpretação retórica da imagem, tendo como objeto seja as estátuas romanas – imagens que pertencem ao discurso epidíctico – seja anúncio publicitário. Este último seria, inclusive, mais adequado ao estudo retórico, pelo seu caráter persuasivo. Sua conclusão, no entanto, é que “a imagem é retórica a serviço do discurso”, porque:

“1) a retórica da imagem desenvolve o oratório em detrimento do argumentativo.
2) A imagem não é eficaz, nem mesmo legível, sem um mínimo de texto”
(1998:85).

Coerente com essas conclusões, O. Reboul analisa a retórica na cultura de massa, partindo das diferenças entre a relação do discurso com o público. No caso da oratória tradicional, o público é constituído por um auditório que “aplaude ou infama; a massa não tem voz nem rosto” (O. Reboul, 1998:85). Além disso, a mensagem deve ser dada em pouco tempo, sem argumentos rebuscados, sendo completada com recursos não lingüísticos, como a música e a imagem.

O. Reboul também destaca o caráter inventivo da publicidade em nossos dias, como a criação de seus próprios lugares, no sentido de argumentos-tipo, sendo que os mais conhecidos seriam juventude, sedução, prazer, saúde, *status*, individualidade, natureza, autenticidade, etc⁹. Além disso,

“A publicidade privilegia o etos e, principalmente, o patos, em relação ao logos. Em outras palavras, a mensagem é bem mais oratória que argumentativa. O próprio patos – psicologia utilizada pelos meios de comunicação de massa – é diferente da retórica antiga. Inspira-se, pelo menos atualmente, na psicanálise. Dieter Flader, em seu estudo de 1976 sobre a estratégia da propaganda, insiste no lado infantilizante dessa retórica, voltada para a necessidade que há nos consumidores de se sentirem amados e seguros” (O. Reboul, 1998:86).

Por razões evidentes, o discurso persuasivo da publicidade é o que mais atrai aqueles que trabalham com a retórica. Porém, da mesma forma que análises pragmáticas do texto têm aberto novas perspectivas na teoria literária, algo semelhante pode ser feito com o filme. Nesse aspecto, a obra de U. Eco, na parte devotada ao estudo da cultura de massa, é de fundamental importância. Como no

⁹ Esses lugares também são fundamentais no discurso cinematográfico, como será visto.

estudo do texto literário, U. Eco procura entender as bases do contrato entre obra e espectador cinematográfico. Um contrato cheio de riscos, principalmente quando se torna necessário construir novas alegorias, como demonstra o diretor I. Bergman:

“O ator Bengt Ekerot e eu concordamos que Morte teria as feições de um palhaço. Bem, seria uma síntese de feições de palhaço e de caveira. Ora, isso é um número de ilusão perigoso. Podia muito bem ter falhado. Um ator vestido de preto e com a cara maquilada de branco aparece, assim de repente, dizendo que é a Morte. E o público aceita que ele seja a morte, em vez de dizer: 'Ah, não nos venha enganar! Vê-se perfeitamente que se trata de um bom ator vestido de preto com a cara maquilada de branco. De modo algum pode ser a morte!' A verdade, porém, é que ninguém protestou, e são coisas desse tipo que dão prazer e incutem coragem!” (1996, falando sobre o filme *O Sétimo Selo*).

Em um trabalho sobre séries televisivas, cujas conclusões também podem ser aplicadas ao filme cinematográfico *U. Eco* (1989) demonstra que, apesar do caráter repetitivo das séries – seja no que diz respeito às histórias padronizadas, às situações e personagens de tipos semelhantes, senão idênticos, aos “chavões que marcam os diálogos, e dos desfechos previsíveis – elas jamais se apresentam como mero retorno do idêntico. O espectador da série é feliz, “porque se descobre capaz de adivinhar o que acontecerá, e porque saboreia o retorno do esperado. Satisfazemo-nos porque encontramos o que esperávamos, mas não atribuímos este ‘encontro à estrutura da narrativa, e sim à nossa astúcia divinatória” (U. Eco, 1989:124).

Em alguns casos, basta a presença de um ator para que o filme apareça como essa repetição da história. As comédias de Jerry Lewis, ou os faroestes de John Wayne, ou, atualmente, os filmes de ação com Sylvester Stallone, devem satisfazer a expectativa do público de ver outra vez uma mesma história. Nesse caso, o autor ou diretor pode até desejar diversificar a história, mas o espectador procura e reconhece os elementos que reforçam o padrão. Se, na literatura, U.

Eco fala de um leitor cooperativo para o estabelecimento do pacto, aqui encontramos convenções que facilitam em muito essa cooperação. Mas deve-se acrescentar que, segundo U. Eco, há sempre uma dialética entre o esquematismo e a inovação. Além disso, ele nos lembra

“que todo texto pressupõe e constrói um duplo Leitor Modelo. O primeiro usa a obra como um dispositivo semântico e é vítimas das estratégias do autor, que o conduz passo a passo ao longo de uma série de previsões e expectativas; o outro avalia a obra como produto estético e avalia as estratégias postas em ação pelo texto para construí-lo justamente como Leitor Modelo de primeiro nível. O leitor do segundo nível é o que se empolga com a serialidade da série e se empolga não tanto com o retorno do mesmo (que o leitor ingênuo acreditava ser outro) mas pela estratégia de variações, ou seja, pelo modo como o mesmo inicial é continuamente elaborado de modo a fazê-lo parecer diferente” (1989:129).

Essa estratégia de variações aparece em obras mais sofisticadas, cujo contrato de leitura é, de maneira explícita, pactuado com o leitor crítico. Nesse caso, o texto, para ser compreendido, requer um patrimônio cultural do leitor. Isso é necessário, por exemplo, quando ocorre uma citação irônica do *topos*. Em *Os caçadores da arca perdida*, Indiana Jones é cercado por um gigante árabe vestido de preto, que ameaça o herói com golpes mortais. É um esquema padrão dos filmes de aventura, só que, desta vez, o herói, em vez de entrar numa luta corporal, saca um revólver e mata seu opositor, divertindo a platéia que teve suas expectativas traídas. A ironia agrada, na verdade, os dois tipos de espectador.

O trabalho de U. Eco, como de outros autores vistos aqui, demonstra que o olhar retórico é válido na era da cultura de massa, mesmo sabendo que, o que temos hoje é uma “retórica estilhaçada” (palavras de O. Reboul), sem a densidade e a consistência que ostentou em na Antigüidade. O crítico literário D. E. Wellbery, na busca da descrição precisa da importância e da forma que a investigação

retórica ganha em nossos dias, chega a inventar uma nova noção para caracterizar o quadro, a saber, a noção de *retoricidade*. Segundo ele, a retórica hoje “é um campo transdisciplinar de preocupação prática e intelectual, um campo que está ligado a recursos conceituais de natureza radicalmente heterogênea e não assume a forma estável de sistema ou método de educação” (1998:31). Teríamos, pois, a era da retoricidade, uma retórica generalizada que penetra em diferentes campos da experiência. Se a retórica perde consistência ganha elasticidade, com o surgimento contínuo de novas formas e objetos de investigação.

Devo dizer, para evitar expectativas falsas, que o trabalho que aqui será exposto está longe de ser um estudo puro da retórica clássica. Além da diferença de qualidade, tento aqui um exercício que une a retórica com a investigação lógica/semântica, dimensões que estiveram separadas nos estudos gregos e romanos. Hoje, devido ao desenvolvimento que o estudo semântico recebeu em diferentes disciplinas e correntes teóricas, é difícil desprezá-lo no estudo de qualquer tipo de narrativa. Além disso, é também uma realidade histórica, a partir da Idade Média, a articulação da retórica com a hermenêutica, dentro da teologia. Atualmente, a filosofia pragmática também busca repensar a ligação entre os dois campos. Essa também será a direção do exercício de análise do discurso cinematográfico que proponho.

CAPÍTULO II

O SILÊNCIO DOS INOCENTES E A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

"Hoje não sabemos mais nem mesmo como foi possível aprender em poucos anos a linguagem das imagens, e reconhecer as perspectivas, as metáforas e os símbolos das imagens."
(Bela Balázs)

Os estudos sobre cinema podem ser divididos em duas grandes tradições teóricas: uma naturalista/realista, que dá mais atenção à técnica de reprodução e de exposição da realidade empírica, e a segunda, que vê o cinema como discurso. Farei aqui uma apresentação sintética dos teóricos mais importantes¹⁰ de cada tradição, abrindo espaço também para uma terceira visão, que une a teoria cinematográfica com a Antropologia

do ritual. Entendo que essa terceira visão, apesar de sua especificidade, pode ser considerada também como uma das correntes ligadas à visão do cinema como discurso.

Como, neste trabalho, o cinema será abordado como discurso, buscarei apresentar, na metade final do capítulo, um código retórico, com um resumo dos principais recursos da linguagem cinematográfica, em especial aqueles usados no filme a ser analisado.

Uma arte do concreto?

Para a correta compreensão da proposta de estudo apresentada neste trabalho, é necessário, em primeiro lugar, separar a visão do filme de investigação como meio de expressão de determinada concepção de mundo, do discurso naturalista¹¹ que acompanha o cinema americano desde a formação dos grandes estúdios¹² e destaca como característica particular do cinema seu aparato técnico, que lhe permitiria uma exposição objetiva da realidade, como nenhuma arte conseguiu no passado. Segundo esse discurso, o filme deve despertar no público a sensação de contato direto com a realidade do mundo. Desde a atuação dos atores, que devem ser tão “naturais” como se não estivesse representando, até o enquadramento das imagens, onde a câmera exerce a posição do olho

¹⁰ Dei preferência, na escolha dos autores que estudaram o cinema, àqueles que se preocuparam com questões sócio-antropológicas, tendo em vista os objetivos principais da tese.

¹¹ O naturalismo aqui descrito não deve ser confundido com o realismo.

¹² A formação dos grandes estúdios ocorre na década de vinte. Com eles, temos a codificação das normas que regerão a produção cinematográfica americana, que vão desde as regras de filmagem até a ideologia que envolve não só os filmes mas até a vida dos artistas (ver T. Schatz, 1991).

humano, o objetivo final seria dar uma “sensação de realidade” ao espectador¹³.

Para esse efeito de realidade seja completo, é necessário, paradoxalmente, que esse mesmo aparato técnico esconda a si mesmo, na relação público/filme: o plano americano, por exemplo, capta as pessoas da cintura para cima, de maneira semelhante ao olhar cotidiano. O *close-up* representaria a aproximação física de uma pessoa ou de um objeto que atrai a atenção do público. Invisível a quem vê o filme, a câmera transporta o espectador para dentro da cena, e, às vezes, dentro de um personagem, com o público vendo a cena da posição personagem, recurso muito usado em histórias de suspense, como será demonstrado na análise dos filmes. Os estúdios procuram reproduzir, com todas as nuances, o ambiente natural ou fazem tomadas externas; a maquiagem procura dar à face humana toda a exuberância de um rosto saudável e simétrico. E as histórias, por mais fantasiosas que sejam, reproduzem os lugares comuns da literatura e dramaturgia popular, em especial do melodrama, herdando uma tradição que lhes ajudam na verossimilhança.

Esse efeito de realidade ganhou novas dimensões com o desenvolvimento da tecnologia cinematográfica. Graças a ela, o espectador pode se ver em meio a situações inusitadas ou incomuns, como se elas estivessem mesmo acontecendo. Assim, o público pode sentir o terror dos habitantes de uma cidade sofrendo um ataque de pássaros, ou o desespero das pessoas num terremoto ou dentro de um prédio em chamas.

Reforçando o efeito de realidade, o cinema hollywoodiano derrubou, nas últimas décadas, as normas rígidas do Código Hays¹⁴, colocando nas

¹³ Neste primeiro momento, apresento uma síntese da visão naturalista do cinema. Em seguida, serão expostas as teorias que servem de base para essa visão.

¹⁴ Hays Office: Referência ao código de censura estabelecido pela comissão chefiada por Will H. Hays, em 1929, que estabeleceu uma longa lista de proibições ao cinema. Além da proibição de exibição de qualquer material ofensivo à pátria e ao governo, foram também proscritas as representações de assaltos, assassinatos, torturas, cenas evocadoras da sensualidade, estupro, relações extra-conjugais, relações inter-raciais, etc. Mesmo a morte do vilão no final da

telas o que antes era considerado tabu, como cenas de sexo explícito e de violência. Não existem, agora, espaços privados onde a câmera não possa penetrar: as relações sexuais são mostradas com detalhes, da mesma maneira que a violência física faz com que o espectador se habitue a ver, nas telas, corpos com todos os tipos de mutilação. Os olhos aterrorizados de um homem ao morrer, a vulnerabilidade da vítima durante um estupro, e as mais diferentes formas de assassinato são transportadas para a tela, fazendo com que a morte e o sofrimento físico, que os hospitais escondem no cotidiano da sociedade moderna, sejam transformados em atração cinematográfica.

Liberando a visão pública do sexo e da morte, o cinema atingiu, nas últimas décadas, a era do hiper realismo. Na verdade, é apenas a continuação de um processo, presente no filme hollywoodiano desde o seu surgimento. Como conclui o crítico I. Xavier (1977:32), o cinema americano esconde sua condição de discurso construído, assumindo a aparência de um mero “dispositivo transparente”, que capta a “linguagem natural” das coisas. Mesmo o fantástico, o sobrenatural, os mitos ganham passam por esse processo de naturalização. Segundo I. Xavier,

“O importante é que tal naturalismo de base servirá de ponte para conferir um peso de realidade aos mais diversos tipos de universo projetados na tela. A produção industrial, dividida em gêneros, vai apresentar uma ampla variedade de ‘unidades ficcionais’, fornecendo concretude ao mito (westerns, filmes históricos) e, para considerar os extremos, oscilando entre seus produtos de declarada fantasia (aventuras, estórias fantásticas, contos de fada, etc) e suas incursões pelos dramas rotulados de verdadeiros” (1977:32).

história, por exemplo, deveria ser amplamente justificada. Para tanto, deveria ser mostrado ao público que ele era um indivíduo sem possibilidade de recuperação. Isto dará margem à visão de alguns indivíduos dentro da condição de “mal absoluto”, ou seja, o que pratica maldade sem qualquer sinal de remorso ou de salvação. Como será visto, a figura do psicopata é uma das versões do mal absoluto.

Essa discussão sobre o naturalismo no cinema americano é um dos indicadores de que o advento das novas técnicas de registro da realidade trouxe consigo não apenas uma revolução na discussão sobre estética, mas também sobre os seus efeitos na forma de percepção da realidade. Vemos que o discurso naturalista, que acompanha o desenvolvimento do mercado cinematográfico americano, é análogo ao levantado por filósofos e por cientistas sobre a busca, através da Ciência, de uma visão objetiva do mundo. As raízes históricas dessa discussão são, na verdade, mais antigas. Leonardo Da Vinci, por exemplo, buscava com sua arte uma reprodução minuciosa e precisa da natureza. Ciência e arte, portanto, assim reunidas em busca do mesmo objetivo. O cinema veio incrementar a antiga discussão.

Com seu discurso naturalista, o cinema americano proclama a união da arte com a tecnologia, favorecendo a evolução da Razão e trazendo até às massas o que era privilégio das elites intelectuais. Não é por acaso que a instituição máxima, responsável pela codificação cinematográfica americana leve o nome de Academia das Artes e Ciências Cinematográficas.

É justamente essa discussão que o presente trabalho pretende desenvolver. O campo do cinema envolve um grande universo de fatos sócio-econômicos-culturais; aqui, no entanto, pretende-se estudá-lo como forma de manifestação e disseminação de uma dada maneira de percepção do mundo. Desde a escolha do plano de filmagem até a trama, estão em jogo questões que podem ser qualificadas, sem exagero, de epistemológicas. Embora se apresente, da mesma forma que a fotografia, como a reprodução fiel da realidade empírica, o filme, dotado do movimento que falta à foto, produz, sorrateiramente, conceitos, como noções morais, concepções da pessoa, da história, das nações, e das etnias, por exemplo.

Este encontro do campo da estética popular e com uma nova forma de gerar conhecimento gerou uma série de especulações entre diferentes campos de estudo do pensamento e de sua relação com o real. Sobre ele escreveram desde G. Deleuze, T. Adorno, M. Merleau-Ponty, A. Malraux, J. Kristeva, entre outros, que reavivaram o estudo da relação entre estética e pensamento nas novas condições geradas pela indústria cultural. Num dos melhores ensaios sobre o tema, o filósofo W. Benjamin dividiu a história da arte de acordo com as técnicas de reprodutibilidade e defendeu a tese de que, com a fotografia e o cinema, a arte perdeu suas funções tradicionais, ligadas ao culto, e passou a ter uma nova função social, como meio de expressão da realidade. Comparando as diferenças entre o pintor e o cinegrafista, W. Benjamin diz que, enquanto o primeiro fica sempre a uma certa distância da realidade que pretende retratar, “o cinegrafista penetra profundamente nas vísceras dessa realidade” (1994:187). Como resultado, temos imagens que expõem o real de formas bem diferentes:

“A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis. Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade” (W. Benjamin, 1994:187).

Para W. Benjamin, o cinema reproduz a realidade da vida moderna até mesmo na velocidade das imagens que correm pela tela, treinando as massas para o movimento nas grandes cidades. Segundo ele, “o filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais na sua vida cotidiana” (1994:174). Enquanto a arte tradicional, ligada ao culto religioso ou ao culto da beleza, expunha uma realidade que parecia distante por

mais perto que pudesse estar, o cinema, como a foto e o jornal, atende à demanda das multidões, que exigem a realidade cada vez mais próxima de si.

O texto de W. Benjamin trouxe novas categorias para o estudo da relação arte/percepção do mundo. Em resposta ao texto, os principais integrantes do Instituto, T. Adorno e M. Horkheimer, vieram a produzir importantes ensaios que, mesmo criticando o trabalho de W. Benjamin, tornaram mais sólida a discussão sobre a relação entre novas tecnologias e percepção de mundo. Para T. Adorno e M. Horkheimer, a “indústria cultural” significa a vitória da razão iluminista sobre a única esfera que representava resistência a seu domínio – a arte.

Críticos ferrenhos do modelo de razão dominante, que classificam como “totalitária” e “ditadora” (T. Adorno e M. Horkheimer, 1985:22)¹⁵, os integrantes da chamada Escola de Frankfurt criticam diretamente a Ciência, em seus meios e objetivos: “a técnica é a essência desse saber, que não visa conceitos e imagens, nem o prazer do discernimento (...). O que os homens querem aprender da natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens” (T. Adorno e M. Horkheimer, 1985:20).

A forma peculiar com que a arte erudita captava o mundo, procurando o singular, a essência das coisas, o verdadeiro, em lugar do real, se perdeu totalmente com as técnicas de reprodução da realidade. Agora, “quanto maior é a perfeição com que as técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme” (T. Adorno e M. Horkheimer, 1985:119). Segundo eles, a indústria cultural representa a vitória da razão positivista não só porque o filme, por exemplo, aparece como reprodução fiel do objeto empírico, mas também

¹⁵ Afirmando T. Adorno e M. Horkheimer (1985:22-24), “o esclarecimento é totalitário” pois “O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este os conhece na medida em que pode manipulá-los”.

porque o filme domina o pensamento individual, não dando tempo para o espectador pensar, refletir, para entender a trama. Nem há a necessidade desse esforço individual, já que os filmes

“são feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os fatos que desfilam velozmente diante de seus olhos. Quem está tão absorvido pelo universo do filme – pelos gestos, imagens e palavras – , que não precisa lhe acrescentar aquilo que fez dele um universo, não precisa necessariamente estar dominado no momento da exibição pelos efeitos particulares dessa maquinaria. Os outros filmes e produtos culturais que devem obrigatoriamente conhecer tornaram-se tão familiarizados com os desempenhos exigidos da atenção, que estes têm lugar automaticamente” (T. Adorno e M. Horkheimer, 1985:119).

Embora sejam de fundamental importância, pelas ligações estabelecidas com o cinema e a Razão moderna, as proposições de T. Adorno, M. Horkheimer e W. Benjamin são fortemente influenciadas por aquilo que A. Bazin (1991) chama de “mito do cinema total”. Esse mito surgiu no final do século XIX, e se refere às expectativas sociais levantadas pela invenção das novas técnicas de reprodução de imagens e sons, da fotografia ao fonógrafo. “É o mito, diz ele, do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo” (A. Bazin, 1991:30).

Apesar da importância da tecnologia de reprodução visual da realidade, A. Bazin chama a atenção para um segundo elemento do filme que o difere da mera exposição do real: a montagem. Dividindo os

cineastas entre os que buscam a realidade e os que trabalham a imagem, o crítico francês define a imagem cinematográfica como tudo aquilo que a *representação* na tela pode somar à coisa representada, e que pode ser reduzido a dois elementos básicos: a plástica e a montagem. “Na plástica, é preciso compreender o estilo do cenário e a maquiagem, de certo modo até mesmo da interpretação, aos quais se acrescentam a iluminação e, por fim, o enquadramento que fecha a composição” (A. Bazin 1991:67). Já a montagem é a organização das imagens no tempo do filme. Geralmente é “invisível” para o espectador, que faz do filme uma arte. Embora imperceptível para muitos, a montagem é uma linguagem e é graças a ela que o filme difere da simples fotografia animada, ou de uma visão naturalista do mundo.

Embora destaque, num primeiro momento, a importância da montagem no cinema de D. Griffith e dos expressionistas alemães, A. Bazin, posteriormente, defendeu a tese de que *decupagem* seria o elemento essencial para a evolução da linguagem cinematográfica, com as imagens servindo de material para a comunicação do abstrato. A partir da década de 40, porém, a evolução técnica permitiria ao cinema se aproximar do seu mito original, com o diretor “escrevendo” a partir das imagens. Para A. Bazin, o grande passo que possibilitou essa etapa da evolução do cinema como linguagem foi a utilização do plano-seqüência em profundidade, que se dá com O. Welles, em *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941, EUA), e com o realismo do cinema francês e italiano. A profundidade de campo reintroduz a ambigüidade na estrutura da imagem e permite ao diretor não reproduzir ou descrever a coisa, mas escrever através da imagem.

A. Bazin retira a noção de profundidade de campo da fotografia. Quando o fotógrafo focaliza com sua máquina um certo campo de visão, pode regular a máquina para obter uma imagem nítida de apenas um objeto, deixando os demais fora de foco, ou, ao contrário, deixar que todos os objetos que fazem parte de seu enquadramento apareçam com nitidez.

No primeiro caso, a profundidade de campo é nula; no segundo, a profundidade de campo é máxima. No cinema, quanto maior a profundidade de campo, maior também a possibilidade de retratar objetos, aumentando a carga semântica da cena. Como é a evolução técnica que permite ao diretor aumentar a profundidade de campo, A. Bazin conclui que a mudança técnica é a principal responsável pelas transformações qualitativas da linguagem cinematográfica. Mais do que o gênio de um O. Welles ou J. Renoir, o avanço tecnológico foi o responsável pela revolução sofrida pela linguagem cinematográfica.

Como observa I. Xavier, “Bazin não está interessado apenas em constatar uma mudança de estilo; seu discurso é um franco elogio a esta mudança.(...) No novo cinema, no verdadeiro cinema realista, a montagem continua a existir, mas apenas como resíduo”. Para o grande crítico francês, a essência (ou a missão, como costumava escrever) do cinema é “testemunhar uma existência, respeitá-la em si mesma e deixar assim que ela revele o que ela tem de essencial” (1977:69).

Essa técnica não elimina as conquistas da montagem, mas lhe dão relatividade e novo sentido. Com ela, “a imagem (...), apoiando-se num maior realismo, dispõe assim de muitos meios para infletir, modificar de dentro a realidade. O cineasta não é somente o concorrente do pintor e do dramaturgo, mas se iguala enfim ao romancista” (A. Bazin, 1991:81).

Por isso é que A. Bazin, embora admita em alguns momentos que o cinema é também linguagem, prefere estudar o cinema a partir da fotografia, mostrando como projeto estético da nova arte aquilo que outras artes tentaram ser e não conseguiram: a reprodução do real, sem manipulações produzidas pela mão do artista. Isso, porém, não significa que o cinema tenha conquistado a possibilidade de reprodução total da realidade. Mesmo sendo a “mais realista de todas as artes (...) ela não pode apreender a realidade inteira (...) Um progresso técnico pode, sem dúvida apertar as malhas da rede, mas é sempre preciso escolher mais ou menos entre esta ou aquela realidade” (A. Bazin, 1991:245-246). Uma

escolha que até o olho humano tem de fazer. Essa seria a contradição, ou a sina, como ele diz, que persegue o cinema, e que também perseguiu a Arte: “será sempre preciso sacrificar alguma coisa da realidade à realidade” (A. Bazin, 1991:246).

Seu entusiasmo, talvez cartesiano, pelo realismo no cinema, explica sua admiração por um diretor como E. Von Stroheim. Após criticar as “heresias” do cinema expressionista alemão e a retórica de D. Griffith, ele exalta E. Von Stroheim por este negar o cinema como linguagem:

“Era preciso que a linguagem existisse para que destruí-la fosse um progresso. O certo, porém, é que a obra de Stroheim surge como a negação de todos os valores cinematográficos de sua época. Ele vai devolver ao cinema sua função primeira, vai reensiná-lo a *mostrar*. Ela (a função primeira) assassina a retórica e o discurso para fazer a evidência triunfar ; sobre as cinzas da elipse e do símbolo, criará um cinema da hipérbole e da realidade (...). Se fosse necessário caracterizar, com uma palavra, forçosamente aproximada, a contribuição de Stroheim, eu diria que ele executou uma revolução do concreto” (A.Bazin,1989:7).

Essa tese do cinema como exposição fidedigna do real seria, na verdade, um dos maiores efeitos que o cinema exerce sobre o público, como determina G. Betton:

“A imagem filmica suscita certamente um sentimento de realidade no espectador, pois é dotada de todas as aparências da realidade. Mas o que aparece na tela não é a realidade suprema, resultado de inúmeros fatores ao mesmo tempo objetivos e subjetivos, imbricação de ações e interações de ordem ao mesmo tempo física (integração e parâmetros “sensoriais” e, principalmente, do *continuun* espaço-tempo) e psíquica (com todos os sentimentos e reflexos pessoais); o que aparece é

um simples aspecto (relativo e transitório) da realidade, de uma realidade estética que resulta da visão eminentemente subjetiva e pessoal do realizador” (1987:9).

Eisenstein e o cinema/ discurso

Embora sua obra cinematográfica seja caracterizada como realismo socialista, S. Eisenstein pode ser apontado como o grande pioneiro da corrente teórica que define o cinema como discurso. Para ele, cabe aos que trabalham com cinema, em primeiro lugar, “ter plena consciência dos meios e dos elementos através dos quais a imagem se forma em nossa mente” (S. Eisenstein, 1990b:50). Muito mais importante do que o uso da tecnologia como meio de reprodução do concreto, é a compreensão do processo do pensamento, seja no que diz respeito à concepção de conceitos, seja do despertar de emoções causadas pela percepção de certos objetos ou situações.

Não por acaso S. Eisenstein demonstra interesse pelos estudos antropológicos voltados para a compreensão do desenvolvimento do que C. Lévi-Strauss chamaria de “pensamento selvagem”. Sua preocupação maior não é saber como as técnicas cinematográficas podem captar o real, mas sim como isso acontece na mente humana que, no seu entender, tem um caráter universal. “A mais rica fonte de experiência, diz ele, é o próprio homem. O estudo de seu comportamento e (...) de seus métodos de perceber a realidade e de formar imagens da realidade será nosso determinante” (S. Eisenstein, 1990b:50).

Se, como marxista, S. Eisenstein trabalha com uma perspectiva evolucionista da história, sua noção de pensamento sensorial, por outro lado, está muito próxima da ciência do concreto de C. Lévi-Strauss. Julgo que tal semelhança não é mera coincidência, já que o cineasta também procura as “leis estruturais” do pensamento humano (ver S. Eisenstein, 1990:127). Mas, para o cineasta, essas leis universais se manifestariam nos processos do pensamento sensorial, a saber, o discurso interior, o pensamento, no seu entender, não formatado pelas construções da fala. Esse discurso interior foi captado pelo romance moderno em obras como *Ulisses*, de J. Joyce, mas estaria ligado a toda manifestação artística.

Após afirmar que o discurso interior tem leis próprias, S. Eisenstein defende a tese, de certa forma comum no início do século XX, de que essas leis “existem na base de toda a variedade de leis que governam a construção da forma e composição das obras de arte” (S. Eisenstein, 1990a:122).

Para S. Eisenstein, a linguagem cinematográfica se vale dos mesmos métodos do pensamento sensorial para se expressar. Conceitos podem ser traduzidos através de imagens, ou até de uma cor. O todo pode ser expresso pela parte, como no caso do seu *Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potymkin*, 1925, URSS), em que a figura do médico foi substituída pelo seu monóculo. Trata-se do mesmo processo que faz com que um traço em um quadro possa representar uma coisa ou uma emoção. Assim, as imagens que aparecem na tela nunca são simplesmente a reprodução de uma realidade empírica: são como partes de um discurso.

Isso não significa dizer que a arte, ou principalmente o cinema, represente o retrocesso às leis do pensamento sensorial, já que este é parte da razão humana, independentemente da sociedade em que o indivíduo nasce, e encontra sua forma de expressão externa na estética. Isto não significa que a Arte seja unicamente expressão do pensamento sensorial: ela expressa, dialeticamente, as contradições do ser, como, por

exemplo, o conflito entre razão e emoção. Segundo S. Eisenstein, “é tarefa da arte (...) formar visões justas despertando contradições na mente do espectador, e forjar conceitos intelectuais acurados a partir do choque dinâmico de paixões opostas” (1990a:68). Segundo ele, essa expressão de contradições ocorre da seguinte forma:

“a eficácia de uma obra de arte é construída sobre o fato de que ocorre nela um duplo processo: uma impetuosa ascensão progressiva ao longo das linhas dos mais elevados degraus da conscientização e uma simultânea penetração através da estrutura das formas nas camadas do mais profundo pensamento sensorial. A separação polar dessas duas linhas de fluxo cria a incrível tensão da unidade da forma e conteúdo característica das verdadeiras obras de arte” (1990a:131).

O cinema, se viesse a se tornar puramente intelectual, dando formas diretas para sistemas e conceitos, poderia alcançar a condição de síntese da arte e da ciência. Mesmo sem atingir esse patamar, a arte cinematográfica já expressa conceitos, de uma forma semelhante a que aconteceria na linguagem de sociedades ágrafas, segundo a visão do cineasta russo.

O elemento mais importante para a constituição de conceitos é o processo de montagem do filme. Para tornar claro seu pensamento, S. Eisenstein propõe que imaginemos as seguintes imagens aparecendo na tela: um velho grisalho, uma velha grisalha, um cavalo branco, um telhado coberto de neve. Isto pode indicar a idéia de “velhice” ou de “brancura”. Sendo o cinema, como define o autor, “um ideograma multissignificativo”, a montagem deve fornecer um indicador para a leitura, ou, pelo menos, do mínimo significado a ser expresso através desses fragmentos. O cinema trabalha sempre com fragmentos, como a própria mente humana; a montagem cumpriria, então, a mesma função do pensamento que unindo

fragmentos, constrói as idéias. Segundo ele, os métodos de montagem são os seguintes:

- *Montagem métrica*: os fragmentos são unidos de acordo com seus comprimentos. A tensão é criada pela aceleração mecânica, num efeito homólogo ao que ocorre na música.
- *Montagem rítmica*: em lugar da metragem real dos fragmentos, o conteúdo do fragmento, que o que impulsiona o movimento de montagem de um quadro a outro.
- *Montagem tonal*: aqui o conceito de movimentação engloba as sensações causadas por cada fragmento. A montagem leva em conta o tom emocional dos fragmentos. O diretor pode, por exemplo, trabalhar com variados graus de suavidade de foco: por exemplo, a chegada de uma tempestade é anunciada pela mudança da cor do ambiente. O mesmo princípio da cor pode ser usado para identificar a chegada da morte, ou de algum fato sinistro.
- *Montagem atonal*: é a combinação da montagem tonal com o cálculo coletivo de todos os apelos do fragmento.
- *Montagem intelectual*: é definida pelo autor como o conflito/justaposição de sensações intelectuais associativas. Unem-se aqui fatos ou imagens de coisas aparentemente diferentes, mas idênticos do ponto de vista da essência.

Para S. Eisenstein, a montagem¹⁶ é o processo mais importante seja na produção de filmes, seja na formação dos conceitos ao nível do pensamento. Destruindo a visão do cinema como “uma janela aberta para o mundo”, ele coloca as técnicas de reprodução da realidade num segundo plano, defendendo a idéia de que o filme é algo construído, à maneira de um discurso. Diferentemente dos que apostavam num cinema mais realista ou naturalista, S. Eisenstein defendeu a tese de que a tendência histórica dominante seria a de um cinema mais elaborado, no que diz respeito à

¹⁶ Independente do cineasta e teórico russo, a montagem é hoje largamente reconhecida por sua importância. Enquanto o tempo de filmagem demora, em média, de três a seis meses, a montagem gasta até um ano para ser feita. Falando da importância da montagem, o roteirista J.-C. Carrière (1996:32) observou que “dois montadores, utilizando o mesmo trecho filmado, mas organizando-o de maneira diferente, podem provocar emoções diversas e até mesmo contraditórias, ou conferir à história todo um novo significado. Dizem que, ao selecionar os melhores momentos de um ator medíocre, um bom montador pode torná-lo candidato verossímil a prêmios de interpretação”.

montagem, possibilitando, através da justaposição de planos, uma linguagem pictórica mais complexa e universal.

Segundo o crítico I. Xavier (1977:109-110), o discurso cinematográfico, de que fala o diretor russo, é construído não pela seleção de uma melhor perspectiva do fato filmado, mas pela composição visual de quadros, “privilegiando as concepções plásticas capazes de fornecer a relação mais apropriada entre os elementos ao nível da significação desejada”. Isso também significa a destruição da visão inocente da câmera como mero instrumento de reprodução do empírico: os fatos são organizados para que expressem uma visão de mundo. Como qualquer outro discurso, a retórica cinematográfica visa construir um juízo, e dele convencer o público.

Com a montagem, o cinema completa, segundo S. Eisenstein, a passagem da imagem ao pensamento, do preceito ao conceito. “A montagem é no pensamento o próprio ‘processo intelectual’”, comenta G. Deleuze (1985b:191), sintetizando a teoria do cineasta russo. É também com a montagem que o filme cumpre aquilo que Aristóteles considerava o objetivo supremo do discurso, formar um juízo de valor. Ainda seguindo os comentários de G. Deleuze,

“ a composição não expressa apenas a maneira pela qual o personagem se sente, expressa também a maneira pela qual o autor e o espectador a julgam, integra o pensamento na imagem: é o que Eisenstein chamava de ‘a nova esfera da retórica fílmica, a possibilidade de pronunciar um julgamento social abstrato’. Elabora-se um circuito que compreende a um só tempo o autor, o filme e o espectador” (1985:195).

A visão do cinema como o formador de um “julgamento social abstrato” será concretizada no cinema americano, que fez do conflito entre

o Bem e o Mal seu tema principal. Embora muitos desprezem esse elemento como um algo banal, para G. Deleuze, o sucesso do chamado cinema americano vem da sua concepção de História, monumental e antiquária, como um conflito entre o Bem e o Mal, o que já aponta para a importância das categorias éticas. Essa concepção de História representaria a própria visão que a sociedade americana constrói de si mesma: ainda segundo G. Deleuze, “o cinema americano nunca deixou de filmar e refilmar o mesmo filme fundamental, *O Nascimento de uma nação*¹⁷, cuja primeira versão havia sido feita por Griffith” (1985:187). As figuras usadas na tela são bíblicas, por um lado, e, por outro, “recolhem os aspectos mais sérios da história vista pelo século XIX” e estão ainda presentes no espectador do século XX” (1985:187). Como um museu de imagens.

É uma história monumental porque se pretende universal, não tanto no aspecto de descrever todos os grandes episódios da história, como o de revelar seu sentido, seu motor. Toma como exemplo os estados decadentes da Babilônia e da Roma antiga, demonstrando a degradação moral que teria corroído seus impérios; ao mesmo tempo, porém, reduz o conflito entre nações a duelos entre indivíduos. Antiquária porque se preocupa com reconstituição de época, em que o “glamour” do passado seja conservado através das roupas, adornos, armas, objetos pessoais, que indiquem o passado, mantendo, no entanto, o brilho das coisas novas e caras. Em seus utensílios, a História é sempre gloriosa. Com isso, o “antiquário duplica o monumental” (G. Deleuze, 1985:189). Mais importante do que as espadas sempre brilhantes, ou a maquiagem impecável das rainhas, é o terceiro elemento dessa História, a visão da mesma como um julgamento, um dos tropos da retórica apocalíptica. Como observa G. Deleuze:

¹⁷ *The Birth of a Nation*, 1915, EUA.

“ é verdade que a concepção monumental e a concepção antiquária da história não se uniriam tão bem sem a imagem ética que as afere e distribui a ambas. Como afirma Cecil B. De Mille, trata-se do Bem e do Mal, com todas as seduções ou os horrores do Mal (os bárbaros, os ímpios, os intolerantes, a orgia, etc.). É preciso que o passado antigo ou recente sofra um processo, seja julgado, para revelar o que faz uma decadência e o que dá origem a um nascimento (...). É preciso que um sólido julgamento ético denuncie as injustiças das coisas, traga a compaixão, anuncie a nova civilização em marcha _ em suma, não pare de redescobrir a América (...) O cinema americano contenta-se em invocar o enfraquecimento de uma civilização através do meio, e a intervenção de um traidor no meio. Mas o fabuloso é que, com todos esses limites, ele tenha conseguido compor uma concepção forte e coerente da história universal” (1987:189).

A visão do cinema como discurso fica bem nítida quando estudamos a teoria C. Metz (1980), que, resgatando M. Mauss, fala do cinema como um “fato social total”, cujas diferentes facetas – obra de arte, discurso, fato sócio-econômico, produto industrial, psicanalítico, etc – exigiriam um saber antropológico total. Seu objetivo, no entanto, é de estudar o *filme*, um pequeno objeto dentro do universo cinematográfico, como um *discurso significante* (C. Metz, 1980:11). Um discurso complexo, “inscreve suas configurações significantes em suportes sensoriais de cinco espécies: a imagem, o som musical, o som fonético das ‘falas’, o ruído, o traçado gráfico das menções escritas” (C. Metz, 1980:15).

Esse caráter de discurso é o lado mais obscuro do cinema, pois o próprio “filme tradicional se quer história. Porém ele é discurso, se referido às intenções do cineasta, às influências que exerce sobre o público etc; e é próprio desse discurso, o princípio mesmo de sua eficácia enquanto discurso, justamente apagar as marcas da enunciação e se disfarçar em história” (C. Metz, 1983:404).

Mesmo definindo o espaço próprio de seu objeto de estudo, C. Metz reconhece que é inadequado separar a forma do conteúdo, forçando o semiólogo a estudar, junto com o discurso, a estética, os temas dos filmes e a organização interna do sentido dentro do filme. Querer separar, no estudo do filme, apenas uma de suas dimensões, como, por exemplo, a econômica, seria absurdo, no entender do semiólogo. Por isso, C. Metz entende que o filme requer, em seu estudo, um esforço multidisciplinar:

“um texto fechado – conto, mito, peça teatral, romance, etc – é sempre um objeto cultural total e um objeto de certo modo pequeno aos olhos da produção geral de uma sociedade: por ambas razões, traça o tipo de espaço no qual, mais que em qualquer outro, as diferentes ‘ciências humanas’ se aproximam, e se aproximam visto que se trata de uma pequena área” (1980:18).

Esse diálogo com outras disciplinas deve ser visto também como resultado do crescimento do estruturalismo nas décadas de 60 e 70, que vai aproximá-las em termos de metodologia. Embora C. Metz condene a integração da semiologia com a lingüística, admite que seu trabalho se dá a partir de uma inspiração gerada pela lingüística estruturalista.

Após essas observações, ele procura definir como objetivo da semiologia do filme “o estudo total do discurso fílmico considerado como um ponto integralmente significativo” (C. Metz, 1980:19). Isso não implica no rompimento total com o estudo do cinema: cinema/filme representaria uma dicotomia semelhante a que F. Saussure estabelece entre língua/fala.

Organizando as características do filme como discurso, C. Metz, em primeiro lugar, chama a atenção para o fato de o filme ser um meio de expressão muito flexível, capaz de apresentar os objetos sem nomeá-los, e sem divisões internas rígidas, como tem o romance, que se divide em capítulos. Seus códigos, ou campo unitário de significação, são de caráter

abstrato, não tendo uma pré-existência fora da análise, que é a responsável pelo estabelecimento da coerência lógica, do poder explicativo, do objeto analisado. Baseado em trabalho de semiólogos e teóricos do cinema como J. Bertin, J. Greimas, C. Metz sustenta a tese de existência de múltiplos códigos dentro do filme, sendo alguns de fácil decifração, graças às convenções estabelecidas pelos cineastas ao longo da história do cinema, introjetadas pelo público já está acostumado a perceber o significado como natural. Outros códigos passariam despercebidos, tendo caráter não-imediato.

Apesar da heterogeneidade de códigos, o cinema não representa um sistema significante especializado, como um jogo de xadrez, por exemplo, que só é legível para um especialista. "O cinema, como outras linguagens ricas, ao contrário, é profundamente aberto a todos os simbolismos, a todas as representações coletivas, a todas as ideologias, à ação de diferentes estéticas, (...) a todas as iniciativas individuais dos cineastas" (C. Metz, 1980:41). Por sua afinidade com as artes e outros sistemas simbólicos, o cinema pode ser comparado "aos mitos, os ritos sociais, as crenças, as representações coletivas, os contos, os comportamentos simbólicos, as ideologias, etc" (C. Metz, 1980:43).

Tal como S. Eisenstein, C. Metz considera a montagem como o elemento que faz do filme um discurso significante, em lugar de uma simples reprodução de dado objeto. Segundo sua definição,

"quando se observa que o filme é um 'discurso', entende-se (...) que é próprio dele co-atualizar um certo número de elementos significantes que, no plano sensorial (...), podem ser, conforme o caso, homogêneos e heterogêneos: homogêneos se trata do arranjo significativo de duas ou mais imagens, de dois ou mais ruídos, etc.; heterogêneos se a 'ligação' encontrada no texto se refere a um imagem e a um ruído, a um dado visual e a um segmento de diálogo, etc.."
(1980:192).

Como discurso, há, por trás do filme, um código, um princípio geral de inteligibilidade, que pode ser aplicado a vários discursos, ou seja, a mais de um filme. Usando as palavras do autor, “um código é uma entidade lógica que foi construída para explicitar e elucidar o funcionamento das relações paradigmáticas nos textos” (C. Metz, 1980:193), como também as relações sintagmáticas¹⁸. O objetivo maior do analista seria o de estabelecer as regularidades sintagmáticas. Tal como acontece numa língua, em que todos os seus termos devem ser analisados a partir das relações estabelecidas na própria língua, assim seriam os elementos cinematográficos.

Fundamental como estudo do cinema como linguagem, o trabalho de C. Metz tem como real objetivo separar o cinematográfico do fílmico, para corrigir aqueles que defendem a tese de que o cinema é exuberante e aberto demais para ser uma linguagem. Simultaneamente, ele procura derrubar a definição da linguagem com um sistema de signos destinado à comunicação, que é, segundo sua teoria, imprecisa. Na sua conclusão, ele escreve sobre a existência de vários sistemas semiológicos, que ultrapassam a idéia básica de comunicação, enquanto uma troca de signos entre duas entidades.

Cinema e ritual

¹⁸ Diferença entre paradigmático e sintagmático segundo C. Metz: o paradigma é uma classe de elementos, sendo que apenas um deles aparece no texto; um sintagma é um conjunto de elementos que são co-manifestos no mesmo fragmento do texto. O analista estabelece a sintagmática, enquanto o sintagma é dado pelo emissor da mensagem.

Não são raros os estudos sobre cinema que o vêem como uma espécie de rito mágico, noção usada aqui não como um termo técnico da Antropologia, mas pelo seu sentido vulgar. Os trabalhos de L. Lévi-Bruhl, com sua caracterização da mentalidade primitiva marcada pela afetividade, são uma referência constante em uma série de ensaios que pretendem explicar o sucesso popular do cinema. Embora a Antropologia como disciplina manifeste pouco interesse pelo cinema, seu nome é muito utilizado não só pelos que pretendem explicá-lo, como também por diretores e críticos, como se o uso indiscriminado de termos como magia, mito ou ritual fornecessem aos filmes uma ancestralidade nobre.

Sem pretender cobrir toda a gama de autores que trabalham com essa visão, por julgar que tal procedimento seria não só irrelevante como irritante para os antropólogos, optei, então, pelo trabalho do sociólogo E. Morin (1970), por ser ele um profissional do campo das Ciências Sociais e pela influência que recebe de outros estudiosos do cinema, como J. Epstein, R. Clair e B. Balazs.

E. Morin (1970:59) fala do cinema como um “espantoso complexo afetivo-mágico”, pela capacidade da tela de gerar emoções, projeções e identificações que dão ao imaginário um peso de realidade como nunca aconteceu antes na história da cultura. As idéias que compõem o pensamento mágico, sobre a existência de um duplo do homem, a sua “sombra” viva que habita o mundo sobrenatural, encontraria aqui a sua realização material. Enquanto reproduz, mecanicamente, a realidade transformando-a em imagem, o cinema faz do real um espetáculo, cuja reprodução mais precisa do mundo é envolvida por forças do imaginário. Mais do que uma arte, o cinema seria o herdeiro da magia no reino da técnica.

A sala do cinema, por exemplo, reencarna, em sua escuridão, o encanto das antigas cavernas em que o homem, possivelmente, realizou os primeiros ritos mágicos, nos quais as suas projeções ganhavam vida. Assim como nos ritos mágicos, as potências psíquicas mais primitivas do

ser humano seriam libertadas pela imagem, formando um duplo do mundo real. Passivo, impotente, diante de uma forma de ficção que não lhe permite nenhuma participação efetiva, o espectador passaria, na sala escura do cinema, por um processo regressivo, em que as mais primitivas forças psíquicas seriam libertadas do jugo da razão: são emoções, pulsões, desejos, toda uma dimensão afetiva que é, normalmente, reprimida. É a hora, diz o autor, em que o soldado pode chorar ao ver uma vítima da tortura e que o médico sente toda a violência de uma intervenção cirúrgica e se comove.

Ao libertar essas pulsões primeiras, o cinema realiza uma participação afetiva do público com o filme, semelhante ao que aconteceria em ritos mágicos. “O universo do cinema deriva genética e estruturalmente da magia, sem que isso seja magia; deriva da afectividade sem também ser subjectividade” (E. Morin 1970:104). Para comprovar sua tese, o sociólogo francês usa uma definição do mágico muito semelhante à de L. Lévi-Bruhl: “A magia não só corresponde a uma visão pré-objectiva do mundo, como também a um estado pré-subjetivo do fluxo de afectividade, a uma inundação subjetiva” (1970:109).

Magia e cinema, mito e sonho, expressariam estruturas elementares do espírito, ou a *alma*, definida por E. Morin como a

“zona imprecisa do psiquismo em seu estado nascente, no seu estado transformante, esta embriogênese mental em que tudo o que é confundido se encontra no âmago da participação subjectiva num processo de distinção. (...) A alma nada mais é do que uma metáfora para designar as necessidades indeterminadas, os processos psíquicos na sua materialidade nascente ou residualmente decadente. O homem não tem uma alma: tem alma...”
(1970:133).

O próprio E. Morin (1970:137) tem consciência de que as noções com que trabalha são imprecisas, subjetivas, obscuras. Tentando esclarecer a questão, ele confessa que o maior problema é que, em sua visão, magia e afetividade só podem ser definidas como termos recíprocos. “A magia é a linguagem da emoção” (1970:138), conclui ele, de uma maneira vaga que a Antropologia jamais aceitaria. Em outra parte, ele completa sua identificação do cinema com as estruturas elementares dizendo que, assim como acontece nas sociedades primitivas, o animismo domina nas telas do cinema, na qual objeto teria alma. E acrescenta a isso a complexa noção de *mana* como uma qualidade das coisas na tela, onde “os objectos tornam-se irradiantes, mercê duma espantosa presença, duma espécie de ‘mana’ que, simultânea ou alternadamente, é riqueza subjetiva, potência emotiva, vida autônoma e alma particular” (1970:87). As coisas adquirem forma humana, e o homem adquire presença cósmica: estaríamos assim de volta à religiosidade primitiva, com as estrelas cinematográficas exercendo o papel de novos deuses da multidão.

A imprecisão de E. Morin, suas comparações com do cinema com uma visão da “mentalidade primitiva” – que permaneceria no homem moderno como “alma” – revelam dois fenômenos interessantes entre os estudos do cinema. Primeiro, a dificuldade de construção de análises, frente a um fenômeno de difícil classificação: sem poder ser caracterizado unicamente como arte, nem unicamente como indústria, o estudioso do cinema, dominado por uma razão que corta em zonas estanques a vida cultural, vai procurar um lugar para seu objeto até mesmo em obscuras zonas do espírito. Em segundo lugar, a aplicação, inadequada é verdade, de noções retiradas da Antropologia, revela a necessidade de se buscar uma disciplina que fuja da tradição ocidental kantiana. Falar no cinema como um fenômeno antropológico é, dentre outras coisas, uma tentativa de abrir, de dar valor científico ao estudo de algo que tem importância dentro da cultura contemporânea, mas não encontra lugar dentro das disciplinas tradicionais.

Pode ser observado que, com freqüência, há um esforço inconsciente por trás das teorias sobre o cinema, que pode ser traduzida como a necessidade de se inventar uma tradição diante de um novo fenômeno. Por mais frágeis que essas teorias sejam, como é a de E. Morin, elas são, em si mesmas, um fato interessantes, dentro do estudo da produção do saber: é preciso, como que, "envelhecer" o objeto para que ele tenha legitimidade. Esse seria um dos recursos retóricos utilizados no discurso sobre o cinema.

Soma-se a isso o fato de que, se E. Morin é subjetivo no uso da noção de magia, seu trabalho é um bom exemplo do fascínio que o cinema pode exercer sobre o espectador. Se, como teoria, o trabalho tem fraquezas, como testemunho de um admirador, ele tem sua utilidade, por falar dos efeitos que a linguagem cinematográfica exerce sobre um intelectual como E. Morin. Esse, aliás, em momento algum esconde sua condição de fã do cinema.

Por trás dessas idéias precárias, no entanto, há uma intuição que julgo correta: a de procurar nos estudos sobre o pensamento humano o melhor caminho para a compreensão da importância antropológica do cinema. Da mesma forma que a escrita, como quer J. Goody, implicou mudanças na forma de concepção de mundo, há uma percepção de que algo semelhante aconteça na era da imagem mecanicamente reproduzida. Sendo o cinema um fenômeno ainda recente, em termos de histórias, as primeiras teorias sobre sua importância cognitiva trazem as características das especulações destituídas, ainda, de um instrumental teórico confiável.

Comparações com a magia ou o pensamento selvagem não são unicamente fruto da imaginação dos estudiosos do cinema. Magia e cinema excitariam o cérebro humano de uma forma semelhante. G. Deleuze (1985b:185) defende essa idéia lembrando que a velocidade da imagem vem a "produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral (...) ". O choque da imagem-movimento força o pensamento, faz do espectador um

autômato espiritual, um autômato “subjetivo e coletivo para um movimento automático: a arte das massas” (1985b:190), como previa W. Benjamin. É também esse ritmo chocante que produz o sublime no cinema, pois ele leva “a imaginação (...) para o seu limite, e força o pensamento a pensar o todo enquanto totalidade intelectual que ultrapassa a imaginação” (G. Deleuze, 1985b:191). Para G. Deleuze, esse processo tem ainda um terceiro momento, quando o conceito está na imagem, e a imagem é conceito. Esse terceiro passo só é concretizado com a montagem: o todo é o conceito.

O antropólogo M. Canevacci procura dar embasamento teórico à comparação entre cinema e ritual. Tratando o cinema como um gênero, tal como a fábula e o mito, M. Canevacci segue a escola estruturalista, procurando demonstrar a existência de invariantes antropológicas entre todos esses gêneros, que cumprem as mesmas funções e interligam cultura e inconsciente- a hipo-estrutura, formada por memórias e pulsões. No caso específico do cinema, o que é interligado é a produção de mercadorias com a esfera das pulsões e instintos hipo-estruturais.

Assim como a tragédia grega encontra sua matriz originária na paixão de Dioniso, sendo uma arte ritual “na medida em que coro, herói, público, são aspectos diversos de uma única verdade: a *totalidade dionisíaca*” (M. Canevacci, 1990:43), o cinema teria sua matriz na missa cristã. Se a mimese já era o elemento básico do universo da tragédia, com a missa, o fascínio pela imutabilidade será elevado a seu grau máximo. A missa consegue estabelecer uma nova síntese entre o cotidiano e o tempo mítico do eterno retorno, sendo capaz de restaurar o equilíbrio que as crises temporais ameaçam dissolver. A missa representaria, no tempo e no espaço, um rito extremamente eficiente no que diz respeito à homogeneização cultural, com a repetição cultural promovendo a unidade do dogma católica. Segundo o antropólogo italiano,

“Jamais tal metodologia da imodificabilidade foi aplicada cotidianamente com tanta capacidade profissional em todos os recantos da terra. Seu código cultural e cerimonial é por excelência monótono, popular, faustoso: é executado por um pessoal altamente especializado, que se diferencia cada vez mais , do ponto de vista profissional, da originária comunidade participante, até o o momento que o clero irá se contrapor – como único ‘ator’ socialmente reconhecido – a uma massa de féis , bloqueados em sua condição de *espectadores laicos*. (...) A genealogia das imagens inconscientes não arquetípicas sofre uma nova e formidável estruturação historicamente bem determinada, com a obsessiva repetição do consumo ritual do sempre igual: a *forma missa*” (1990:44).

A missa não só representou uma divisão entre o intelectual, por monopolizar a interpretação do texto e conduzir a ação cênica, e o leigo, como também, como também impôs uma hierarquia do olhar, cabendo ao leigo, unicamente, a função de espectador:

“Entre *quem olha e quem é olhado* estabelece-se uma relação dicotômica e hierárquica informal, ligado ao comportamento vivido mas não conhecido, e precisamente por isso ainda mais poderoso e aceito. O ser objeto de olhares dirigidos para a própria pessoa dá poder e prestígio e, ao mesmo tempo, reforça a subjetividade do próprio papel. Quanto maior a quantidade de olhares capturados, tanto maior será o reconhecimento social da própria hegemonia. (...) Diferentemente das religiões orientais, onde o olhar é interior e os olhos ficam fechados para alcançar a plenitude da visão, a religião católica se funda nos fluxos públicos do olhar social rigidamente predeterminados e imutáveis” (M. Canevacci, 1990:45).

Quando o padre levanta o cálice e a hóstia, o fiel baixa a cabeça, assumindo, com resignação, sua condição humana. Esse seria o clímax da missa, que repete o drama do Gólgota, quando Cristo é elevado na cruz.

A forma missa seria o protótipo ritual do cinema, sempre preso a um mesmo enredo, que conservaria, por sua vez, os elementos principais do drama cosmológico do calvário, em todas as suas etapas: o nascimento, a trajetória, o sacrifício do herói e sua ressurreição vitoriosa. Tal como no Gólgota, quatro figuras estariam bem representadas: o herói, que tomaria o lugar de Cristo, seu antagonista (o diabo ou anticristo), o representante soberano da ordem (na religião, o deus-pai), e a heroína, o elemento feminino, posição ocupada pelo Espírito Santo no cristianismo. Essa cruz, formada por esses quatro elementos, estaria presente no enredo padrão dos filmes.

Influenciado pelo estruturalismo e pela Escola de Frankfurt, M. Canevacci procura demonstrar que as características ideológicas do filme são determinadas pela natureza técnica da máquina de filmar e suas relações com as hipóteses estruturais do psiquismo humano. Esse último seria caracterizado pelo centrismo, “tendência biocultural que afirma o sujeito como único centro, que torna periféricos todos os objetos e pessoas ‘outras’”. Esse sujeito pode ser um indivíduo, um grupo, uma civilização, dando lugar respectivamente ao egocentrismo, ao grupo centrismo, ao etnocentrismo” (M. Canevacci, 1990:98). Com a máquina de filmar, temos uma nova dimensão do centrismo: o *cincentrismo*,

Para M. Canevacci, o cincentrismo não é uma característica apenas do cinema comercial, estando presente também no chamado cinema de autor, ou de vanguarda, com raras exceções. Faz parte da “natureza do cinema” ser etnocêntrica, embora seu etnocentrismo seja diferente de formas anteriores, ao tornar “homogêneas as mais diversas culturas, no interior do padrão tecnológico-cristão-burguês” (1990:107). O cinema é uma falsa antropologia, que “sintetiza” culturas, descaracterizando-as.

Essa “antropologia” também representa uma conciliação entre os universos cognitivos da magia, religião e tecnologia. Trabalhando com as noções de magia e religião segundo C. Lévi-Strauss, as quais a primeira

implica o fisiomorfismo do homem, e a segunda a antropomorfização da natureza¹⁹, M. Canevacci entende que a tecnologia cinematográfica dá a todas as coisas uma feição humana, ao mesmo tempo em que dá ao homem características dos animais.

A tecnologia torna real, em um mundo no qual já não há necessidade de fé, o que magia e religião pregavam em sua concepção de mundo, a saber, a noção de uma supernatureza concebida por e para uma superhumanidade que confere a si mesma poderes sobrenaturais (C. Lévi-Strauss, 1989:247).

G. Deleuze também vê uma semelhança entre o rito e o espetáculo e pergunta: "no catolicismo não vemos uma grande *mise en scène*, assim como no cinema, um culto que substitui as catedrais, como já dizia Elie Faure?" (1985b:206). O catolicismo também procurou produzir uma arte para as massas, uma arte, é verdade, pedagógica, substituindo o texto escrito do judaísmo e do cristianismo primitivo por esculturas, vitrais, festas populares e toda uma instrumentária imponente para o clero que fez com que o rito religioso adquirisse características espetaculares, em tudo distinta da simplicidade ritual da igreja cristã primitiva²⁰.

O cinema em G. Deleuze, cumpre, também, uma função, por ser um espetáculo que visa restabelecer a fé no mundo. O indivíduo das massas, alienado, vê suas relações com o mundo enfraquecidas. Ele se sente um estranho em uma vida que lhe parece um filme ruim; seus vínculos com os fatos são tênues, ele não se sente um participante ativo dentro da própria história de sua vida. Ao contrário da missa e seu objetivo de restabelecer

¹⁹ Falando sobre a relação magia e religião, o antropólogo explica " que a religião consiste em uma *humanização das leis naturais* e a magia em uma *naturalização das ações humanas*". Esses exercícios inversos seriam, no entanto, complementares e estariam sempre presentes: "O antropomorfismo da natureza (em que consiste a religião) e o fisiomorfismo do homem (pelo qual definimos a magia) formam dois componentes sempre dados e cuja dosagem apenas varia. Como observamos mais acima, cada uma delas implica a outra. Não existe religião sem magia, nem magia que não contenha pelo menos um grão de religião " (C. Lévi-Strauss, 1989:247).

²⁰ O estilo pomposo da igreja lembraria mais a civilização romana do que o cristianismo primitivo. Essa deve ser a origem do gosto católico de produzir espetáculo para as massas.

os laços entre o humano e o sobrenatural, o cotidiano e o sagrado, o objetivo do cinema é outro:

“É preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença neste mundo, nosso único vínculo. Repetidas vezes já se perguntou qual a natureza da ilusão cinematográfica. Restituir-nos a crença no mundo: é este o poder do cinema moderno (quando deixa de ser ruim). Cristãos ou ateus, em nossa universal esquizofrenia *precisamos de razões para crer neste mundo*. É toda uma conversão da crença. (...) Precisamos de uma ética ou de uma fé, o que faz os idiotas; não é uma necessidade de crer em outra coisa, mas uma necessidade de crer neste mundo, do qual fazem parte os idiotas” (G. Deleuze, 1985b:207-209).

Códigos da linguagem cinematográfica

Após lançar a pergunta sobre a viabilidade de uma retórica do cinema, o crítico J. B. Brito (1995) chega à conclusão de que tal estudo é impossível, porque a *retoricidade* da linguagem cinematográfica é de difícil descrição, por conter elementos heterogêneos e pouco mensuráveis.

Embora respeitando a posição do crítico citado, vejo problemas em sua argumentação, a começar por sua definição de retórica, em essa aparece unicamente como um “quadro expositivo das figuras possíveis” (J. B. Brito, 1995:203) de uma linguagem, significado que, como foi apresentado anteriormente, não engloba todo o significado e valor das investigações retóricas no passado. Mesmo que as práticas retóricas fossem restritas ao estudo das figuras, ainda assim seriam um elemento

importante na configuração de uma linguagem cinematográfica. E, nesse aspecto, o caráter amplo e heterogêneo da linguagem cinematográfica não significaria um obstáculo, mas um estímulo ao desenvolvimento de um tipo pesquisa, com um vasto campo de trabalho pela frente, e a oportunidade de se enriquecer frente à dimensão múltipla de seu objeto.

Na realidade, estudos retóricos da linguagem cinematográfica existem, pelo menos, desde B. Balázs, como nos estudos das figuras da linguagem cinematográfica. O que ocorre, porém, é que esse tipo de investigação trabalharia, na visão de críticos e de estudiosos, com o lado menos “nobre” da arte cinematográfica. Como o próprio J. B. Brito (1995:202) confirma, “as ‘figuras de linguagem’, no cinema, uma vez criadas, são tão rapidamente entendidas pelo público que passam por um processo de naturalização. O que é figura de linguagem é visto como reprodução do real.

No prólogo de sua obra sobre o cinema, o filósofo G. Deleuze (1985a) defende a importância de analisar as figuras cinematográficas, e declara que seu trabalho “é uma taxionomia, uma tentativa de classificação das imagens e dos signos”, tal como C. S. Peirce realizou no campo da semiótica. Ao mesmo tempo, como que justificando o interesse de um filósofo sobre o cinema, ele afirma que os autores de cinema devem ser confrontados não apenas com pintores ou com dramaturgos, mas também com pensadores. E acrescenta: “eles pensam com imagens-movimento e com imagens-tempo, em vez de conceitos”. Por isso, o cinema também faz parte da história do pensamento nas sociedades industriais. Esse seria também o cerne do estudo retórico: analisar figuras como elementos de um sistema de idéias.

Além disso, é bom lembrar que a investigação retórica não se resume à catalogação de figuras. A investigação retórica é um dos instrumentos metodológicos úteis no levantamento da dimensão pragmática dos sistemas semânticos. Convenções cinematográficas, pobres do ponto de vista estético, podem encontrar seu valor quando

consideradas dentro de um esquema conceitual. E o fato de serem rapidamente transformadas em estereótipos aumenta seu valor como parte integrante de uma concepção de mundo: o artificial na tela é rapidamente naturalizado e aceito por um espectador que usará esse constructo não apenas para entender o enredo do filme, mas como algo acrescentado ao conjunto de valores e conceitos. Não é por acaso, acredito eu, que o Governo e as associações voltadas para a conservação da moral nos Estados Unidos têm se preocupado mais com a influência do cinema sobre a população do que qualquer outra coisa.

Como declarou V. Crapanzano (2002:446), “é no plano da pragmática – do jogo retórico – que o poder se introduz na classificação”. Dentro dos objetivos do presente trabalho, o estudo de figuras cinematográficas é um primeiro passo que deve ser dado para se entender como essa linguagem cinematográfica se articula com outros sistemas de classificação social e seus possíveis efeitos.

Não desprezo a observação de J. B. Brito de que sistematizar uma retórica do cinema é uma tarefa difícil pela multiplicidade de figuras. O trabalho, que segue, de classificação e de descrição dos recursos retóricos cinematográficos não pretende, por isso, ser exaustivo. Apresentarei um quadro básico das figuras da linguagem cinematográfica; na análise dos filmes aparecerão outras figuras, criadas de acordo com as necessidades do enredo, que foram escolhidas tendo como referências as principais teorias sobre o cinema, como A. Bazin, H. Agel, C. Metz, B. Balázs, Epstein e outros. Mas, repito, não se trata de uma classificação exaustiva. Ao lado da descrição, apontaremos possíveis efeitos visados pelas figuras.

Representação do tempo

No pacto estabelecido entre o autor e o espectador do cinema, o tempo é representado como uma dimensão sob o domínio da câmera. Não

se trata aqui do o tempo irreversível e linear do mundo real, pode ser ele manipulado de acordo com os requisitos da narrativa. O uso do *flash back*, faz com que o passado de uma personagem retorne sem que o filme perca a sensação de algo verossímil. As mudanças entre passado e presente não são problemáticas, devido ao uso de figuras convencionais. O *close-up* em um rosto pensativo ou em um objeto é, com frequência, o sinal de que o tempo da memória está se abrindo, e as lembranças tomarão conta da tela. Às vezes, a memória retorna na forma como fragmentos, subjetividades materializadas pelo filme. Em outros casos, o passado aparece como uma narrativa contada/filmada por uma terceira pessoa, apresentando-se como um relato objetivo. Não uma simples imagem da mente individual, mas um relato gravado por uma força objetiva, uma consciência da História que registra com precisão os fatos, e os repete quando necessário.

Em outras ocasiões, em lugar do corte brusco que abre espaço para o passado, o cinema inverte o movimento do tempo, mostrando coisas e pessoas num sentido contrário ao da idéia de evolução. Então, “o cinema descreve de um só golpe, com uma nítida exatidão, um mundo que caminha do seu fim para seu início. Folhas mortas levantam-se do chão para agarrarem-se de novo aos galhos das árvores... a flor nasce do seu envelhecimento e murcha num botão que volta à sua haste” (Epstein, *apud* G. Betton, 1987:22). Mais interessante do que mostrar imagens de reversões no tempo em fatos da natureza, é saber combinar à ação presente cenas do passado dos personagens, como destaca M. Martin:

A “unidade de tempo pode ser bastante abrandada, quando a ação se divide em duas partes separadas por um longo período: portanto, invés de apresentar as origens do drama e, em seguida, mostrar a conclusão vinte ou trinta anos depois, começa-se o filme nesse segundo período, após o que um retorno expõe o passado, antes que se volte ao presente para o desenlace do drama: desta forma, a obra

fecha-se em si mesma segundo uma simetria temporal que lhe fornece uma unidade centrada no presente, que é o tempo mais eminentemente participável” (*apud* G. Betton, 1987:26).

Quando bem utilizado, esse recurso intensifica as emoções e pode trazer surpresas ao espectador. Em *Possuídos (Fallen)*, EUA, 1998), por exemplo, as cenas iniciais mostram a desesperada luta pela sobrevivência do detetive John Hobbes, vivido por Denzel Washington, aparentemente ferido e se arrastando pela neve. Ao final, sabemos que apenas o corpo pertence ao detetive, que foi possuído por um demônio. Na luta para derrotar seu inimigo espiritual, o detetive se matou, pois, na ausência de outro ser vivo para possuir, o demônio encontraria a sua morte. Como o filme é narrado em voz *off* – recurso comum em filmes de detetive, e a voz é a de Washington, o espectador passa todo o filme acreditando que o detetive está contando sua história, quando, na verdade, é o demônio. Só nas cenas finais, após o suicídio do protagonista, é que o espectador percebe seu erro. A ironia suaviza o final da história, quando o demônio acaba vencendo, ao encontrar um gato para possuir, mantendo assim sua existência.

Outra figura usada para trazer o passado para o presente se dá com a utilização dos recursos da profundidade de campo. “As imagens em profundidade expressam regiões do passado como tal, cada uma com seus acentos próprios ou potenciais” (G. Deleuze, 1985b:130). É uma figura que aparece na pintura no século XVII, em que “as dimensões do primeiro plano ganham tamanho anormal, e as do plano de fundo se reduzem, numa violenta perspectiva que une ainda mais o próximo ao longínquo” (G. Deleuze, 1985b:131). No cinema, essa figura já aparece em *Intolerância (Intolerance)*, 1916, EUA), de D. Griffith, e será amplamente utilizada por diretores como O. Welles e J. Renoir. Com o uso desse recurso, o espaço passa a representar o tempo e a estabelecer uma continuidade entre passado e presente bem diversa daquela conseguida

com o uso do *flash back*, quando apenas uma lembrança da memória individual do personagem é apresentada ao espectador. G. Deleuze faz uma bela descrição da forma que O. Welles usou a profundidade de campo para estabelecer essa relação entre passado e presente, comparando o seu uso com o barroco e o expressionismo alemão:

“Duplicando a profundidade com grandes oculares, Welles obtém as medidas do primeiro plano somadas às reduções do plano do fundo que com isso adquire ainda mais força; o centro luminoso fica ao fundo, enquanto massas de sombras podem ocupar o primeiro plano, e violentos contrastes podem riscar o conjunto; os tetos tornam-se necessariamente visíveis, seja na manifestação de uma altura desmedida, seja, ao contrário, num esmagamento segundo a perspectiva. O volume de cada corpo extravasa este ou aquele plano, mergulha na sombra ou sai dela, e expressa a relação desse corpo com os outros situados na frente ou atrás: uma arte das massas. É agora que o termo de ‘barroco’ convém literalmente, ou de neo-expressionismo. Nessa liberação da profundidade que agora domina todas as outras dimensões devemos ver não apenas a conquista de um contínuo, mas o caráter temporal desse contínuo: é uma continuidade de duração que faz com que a profundidade desencadeada seja tempo, e não mais espaço” (G. Deleuze, 1985b:132-133).

Em lugar da memória individual, psicológica, “ou de um esforço de evocação produzido num presente atual, e precedendo a formação das imagens-lembranças, ou da exploração de um lençol de passado do qual, ulteriormente, surgirão as imagens-lembranças” (G. Deleuze, 1985b:134). Isso escapa da dimensão da memória psicológica. O cinema procuraria, assim, representar não apenas o lençol do passado, mas o próprio ato de evocação, o esforço de buscar, encontrar e selecionar zonas virtuais do passado.

Quando a imagem se torna imagem-tempo,

“O mundo tornou-se memória, cérebro, superposição das idades ou dos lóbulos, mas o próprio cérebro tornou-se consciência, continuação das idades, criação ou crescimento de lóbulos sempre novos, recriação de matéria à maneira do estireno. A tela inclusive é a membrana cerebral onde se afrontam imediatamente, diretamente, o passado e o futuro, o interior e o exterior, sem distância designável, independentemente de qualquer ponto fixo (...). A imagem não tem mais como caracteres primeiros o espaço e o movimento, mas a topologia e o tempo” (Deleuze, 1985b:153).

Outro recurso usado é a concentração do tempo, em que vários eventos são mostrados rapidamente, através de elipses e do corte de cenas supérfluas dentro da narrativa, o que “provoca freqüentemente um maior impacto sobre o espectador” (G. Betton, 1987:25). A condensação do tempo visa, justamente, produzir emoções e sentimentos fortes, ou mostrar fatos inesperados sem “preparar” o espectador para o que está para acontecer. “O plano de corte, que permite interromper a ação sem qualquer problema para retomá-la posteriormente, é largamente para contrair o tempo, para reforçar a intensidade das idéias, (...) e também dar a entender algo sem que seja necessário exprimi-lo diretamente” (G. Betton, 1987:25).

Outro recurso técnico que modifica o movimento do tempo é a câmera lenta. Essa possibilita que aspectos da vida que nos passam despercebidos se revelem em toda sua dramaticidade. Uma gota d’água ou um copo de vidro que cai não são apenas objetos em queda: são figuras de impotência, prenúncios da tragédia, sinais que condensam todo o sentido que a noção de queda tem no ocidente. Que a queda seja tão lenta e, no entanto, impossível de ser detida é uma das imagens mais dramáticas do cinema; enquanto o objeto perde peso, o espectador sente

toda sua impotência, sua ausência de força para deter a queda da mais leve das coisas.

Mas esse não é o único efeito da câmera lenta: ela pode demonstrar a potência de um soco que deforma o rosto de um adversário, as conseqüências da explosão de uma bomba em todos os detalhes, ou a ternura de um casal que se reencontra. Para G. Turner (1997:55), “as seqüências em câmera lenta geralmente são usadas para estetizar – embelezar e instilar relevância em seus temas”. Em muitos casos, é a morte de uma personagem que é filmada em ritmo lento; nesses casos, “o objetivo não era apenas tornar a morte glamourosa, mas mitologizar essas mortes em particular – aumentando sua importância e poder” (G. Turner, 1997:55). É semelhante, portanto, às figuras usadas em um discurso para dar ênfase a determinados fatos narrados ou juízos de valor.

As reações no espectador podem ser, assim, diversas, de acordo com a situação em causa, mas em todas elas há o aumento da carga afetiva da cena. Segundo G. Betton (1987:18), “demonstrou-se que o efeito da câmera lenta provoca muitas vezes a adesão completa do espectador, um recuo de sua consciência, acompanhado de reações afetivas diversas (mal-estar, angústia, tristeza, nostalgia, exuberância imaginativa, etc.) e às vezes psicomotoras (atividades onírica)”. Enquanto o inverso da câmera lenta – a imagem acelerada – só produz cenas cômicas, relaxando o espectador, as cenas lentas atraem a atenção, seduzindo seu olhar. Podem gerar extrema tensão quando, por exemplo, uma fera se aproxima de sua vítima, ou fazer com que um beijo, ao durar mais tempo, represente uma paixão incomum. É com a câmera lenta e o *close-up* que a linguagem cinematográfica alcança o que seria o objetivo maior de qualquer linguagem, segundo H. Munsterberg:

“A mera percepção das pessoas e do fundo, da profundidade e do movimento, fornece apenas o material de base. A cena que certamente desperta o

interesse transcende a simples expressão de objetos distantes e em movimento. Devemos acompanhar as cenas que vemos com a cabeça cheia de idéias. Elas devem ter significado, receber subsídios da imaginação, despertar vestígios de experiências anteriores, mobilizar sentimentos e emoções, ativar a sugestibilidade, gerar idéias e pensamentos, aliar-se mentalmente à continuidade da trama e conduzir permanentemente a atenção para um elemento importante e essencial – a ação” (1983:27).

Essa relação tempo-ação é fundamental na estética cinematográfica. Como observa R. Arnheim (1989:28) “nos bons filmes, cada cena deve ser planeada de modo a aparecer no menor tempo possível tudo quanto é imprescindível à ação”. Isso dá ao tempo cinematográfico uma intensidade que o difere do cotidiano, e reforça valores presentes na esfera da produção burguesa, em que o tempo é associado diretamente à produtividade. Algo sempre deve estar acontecendo, não existe tempo improdutivo no cinema, especialmente no americano. Nos filmes de ação e de aventura, esse efeito é levado ao máximo: as histórias são fracas, padronizadas, mas a atenção do espectador é mantida pela rápida sucessão de acontecimentos, como lutas, explosões, perseguições, obstáculos vencidos pelo protagonista, que não têm outra função a não ser prender a atenção do espectador pela ação incessante. “No princípio, era a ação”, o tempo cinematográfico é criado por e para ela.

Em *O Silêncio dos Inocentes*, o tempo é uma noção submetida à alegoria do casulo: O tempo que Gumb dá a suas vítimas para emagrecerem – três dias -, é o que resta a Clarice para descobrir a verdade e salvar sua ovelha. Por outro lado, no entanto, a memória, o tempo passado e seus fatos gravados, são uma dimensão do tempo que Lecter abre com suas perguntas, obrigando Clarice a ultrapassar o presente, cavando as coisas que lembram de seu passado. Aqui se vê o duplo sentido do tempo: por um lado, o tempo objetivo, que adquire o

sentido que a sociedade burguesa lhe dá. Ele é um inimigo a pressionar o indivíduo, implacável, irreversível, o deus que exige pressa e cria ansiedade em seus servos. Por outro lado, há o tempo subjetivo, a história de vida de cada um vista, às vezes, como um tempo perdido, que o indivíduo tenta recuperar, dominar, e cujas conseqüências são sentidas nos traumas e medos de cada um. Lecter impõe a Clarice a dura tarefa de visitar seu passado, enquanto ela repete que não tem tempo para isso, que as chances de salvar a última vítima está a escoar.

É também penetrando no passado de Fedrika que Clarice descobre, por acaso, a residência do assassino. Ao seguir a orientação de Lecter, Clarice deduz que a primeira vítima era conhecida de Gumb e, vasculhando seu passado, consegue ir até ela. Algo semelhante já havia acontecido na primeira parte do filme, quando Clarice, explorando o depósito onde Lecter guardava os vestígios de seu passado, encontrou a cabeça do ex-amante de Gumb, entre uma série de objetos bizarros pertencentes ao psiquiatra.

O depósito é outra alegoria do passado e do espaço fechado: é um cômodo fechado, abandonado, de difícil acesso, trancado a chave e envolto em enigmas, mas que contém as pistas que levam a desvendar os segredos do presente. Enquanto o passado de Clarice está vivo, feito de fatos que ainda a assustam, mas que servem também para dar um objetivo a sua vida solitária, o passado de Lecter, o que restou dele segundo o anagrama construído pelo doutor, é totalmente coisificado, objetos que marcam a excentricidade de seu dono, e cujo significado e valor não ficam claros. É verdade que Lecter tem uma excelente memória, capaz de guardar detalhes de uma paisagem vista há anos, e o perfil de um assassino visto uma única vez. É um depósito fechado, já que seu dono só deseja ver as dores do outro, fugindo das causas e das formas de sua própria loucura. Mas, sobretudo, o depósito e seus estranhos objetos são signos da alienação não só de Hannibal Lecter, mas da sociedade capitalista que transforma o humano em coisa, o subjetivo em objetos.

Diferente de Clarice, Lecter não se angustia com seu passado - pois não demonstra nenhum remorso -, e tem calma e frieza para planejar seu futuro. Está, portanto, acima da pressão do tempo: para ele, a ansiedade de Clarice em resolver o caso não causa nenhuma aflição. E com paciência, ele espera o momento para se livrar das amarras do presente. Fechado em seu mundo, Lecter se coloca na condição de senhor do tempo, como se fosse esse um mero objeto de suas hábeis mãos. É esse um dos elementos do suspense.

A representação do espaço

Da mesma forma que constrói uma concepção própria de tempo, a representação do espaço fílmico nada tem a ver com a nossa percepção ordinária do ambiente. Desde o princípio do cinema, não só os detalhes que escapam aos olhos ganharam lugar com a câmera, mas toda a relatividade que cerca essa dimensão da vida foi amplamente revelada ao espectador. A diversidade de ângulos, a utilização do espaço como um conceito que reforça o sentido da trama, a transformação do que M. Augé (1994) chama de não-lugares em lugar – o espaço que tem sentido, memória e identidade -, a globalização de espaços do que antes era conhecido apenas dos habitantes locais - os desertos do oeste americano, as praias mediterrâneas, os rios da Índia, florestas tropicais, não só são exibidos, mas investidos de sentido visando atingir um espectador não familiarizado com o lugar, fazendo com que, mais que na pintura ou mesmo na fotografia, a percepção de mundo passe por uma silenciosa revolução.

W. Benjamin classifica essa revolução ótica como uma libertação do olhar, que o crescimento urbano-industrial aprisionou:

“Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos deslumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventureosas entre as ruínas arremessadas à distância. O espaço se amplia com o grande plano, o movimento se torna vagaroso com a câmera lenta. É evidente, pois, que a natureza que se dirige à câmera não é a mesma que a que se dirige o olhar. A diferença está principalmente no fato de que o espaço que o homem age conscientemente, é substituído por outro em que sua ação é inconsciente. Se podemos perceber o caminhar de uma pessoa, por, exemplo, ainda que em grandes traços, nada sabemos, em compensação, sobre sua atitude precisa na fração em que ela dá um passo, (...) e muito menos sobre as alterações provocadas nesse gesto pelos nossos vários estados de espírito. Aqui intervém a câmera com seus inúmeros recursos auxiliares (...). Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional” (1994.189).

Sendo verdade que o olhar cinematográfico expôs algo que era inconsciente à nossa percepção usual, isso não significa necessariamente uma libertação, embora seja fácil compreender porque, devido à influência da filosofia moderna, máquinas apareçam sempre como fonte de libertação para o homem. Como nunca aconteceu na pintura, no teatro ou na arquitetura, a câmera ocupa o papel até então exercido unicamente pelo olho humano, impondo condicionamentos na percepção do espaço como nunca aconteceu antes. Sociedades sempre construíram

concepções de espaço, mas algo agora move os nervos óticos com o uso de recursos técnicos.

O texto de W. Benjamin introduz, porém, algo fundamental na retórica da imagem. Mais do que discutir a geometria dos espaços construídos na tela, gostaria de mostrar nesta seção, como o uso de objetos e de paisagens funcionam como alegorias que expressam valores, como o de libertação. “O espaço fílmico”, diz G. Betton (1987), “não pode ser considerado independente de seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que nele evoluem. Tem um valor dramático ou psicológico, uma significação simbólica: tem também um valor figurativo e plástico e um considerável caráter estético”. O espaço, conclui o autor, é conceitual. Por isso, antes da descrição das engrenagens técnicas de construção do espaço, gostaria de falar de alegorias espaciais presentes no cinema americano.

Pode-se falar que cada gênero cinematográfico tem suas paisagens típicas, que trazem consigo sentidos e valores. A ficção científica, por exemplo, discurso da relação entre a tecnologia e a vida, teve o seu primeiro grande momento nas telas na década de 50, quando serviu de meio de expressão tanto do avanço tecnológico e as transformações geradas por ele no cotidiano da sociedade de consumo, quanto do medo coletivo de uma guerra nuclear. Para essa sociedade, os anos cinquenta ficaram marcados como “a era do espaço: as cidades se alastraram por subúrbios distantes ligados por auto-estradas, as casas tornaram-se grandes estruturas vazadas ou envidraçadas, o automóvel virou o meio de transporte corrente. Tudo era extensão, movimento, viagem” (Peixoto e Olalquiaga, 1988;76). Tal como o “western”, a “sci-fi” faz sempre referência à questão das fronteiras, da imensidão espacial e ao conflito e conquista do espaço do outro.

No final dos anos sessenta, o enigmático filme de S. Kubrick, *2001: Uma Odisséia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*, 1968, ING) revolucionou o gênero cinematográfico, trazendo para o centro da tela

angústias e questões que acompanham a conquista espacial. Imagens magníficas e efeitos especiais fazem do filme o precursor da nova ficção científica, cujas grandes produções exploram ao máximo as possibilidades abertas pelo desenvolvimento da técnica cinematográfica.

Já o filme *Alien: o oitavo passageiro* (*Alien*, 1979, EUA, Ridley Scott) traz inovações no que diz respeito ao espaço interior de uma nave. A nave *Nostromo* é um enorme cargueiro, que transporta, a serviço da Companhia (nome dado à firma que patrocina a viagem), 20.000.000 toneladas de minério de alguma colônia espacial para a Terra. O nome “nosso homem” é também significativo, pois, se por fora ela se parece como um castelo medieval com torres, ou uma fortaleza, por dentro ela lembra um organismo, um corpo. Como descreve o crítico J. M. Perea, “la nave extraterrestre, trasunto de la fortaleza del Maligno de los relatos góticos, es un alucinado mestizaje entre lo industrial y lo visceral. Ya las supuestas ‘entradas’ son simplificaciones de una vagina duplicada; sus corredores curvos, una especie de intestinos” (J. M. Perea, 1992:28). Além disso, ela tem um centro nervoso, a “Mãe”, onde só o primeiro oficial penetra. Essa mesma mistura do orgânico com o industrial aparece na nave encontrada pelos tripulantes, na qual a gigantesca figura de um ser fossilizado, vítima anterior da criatura, se confunde com a cadeira onde ele está sentado.

Diferente é o sentido da paisagem e do indivíduo quando o cenário onde se passa a história é o deserto, lugar que dissolve toda a identidade, terra à margem da civilização e do indivíduo solitário. Os poucos sinais de vida, vegetação rarefeita, a ausência de pessoas fazem desse espaço um lugar apocalíptico, o espaço do duelo com a morte e da busca do sentido. Sigamos a descrição de N. B. Peixoto:

“O deserto é a suma de todas as cidades, de todos os lugares. Onde nada e tudo se encontram. É o lugar da mobilidade absoluta: planície, estradas em

linha reta, imensidão a percorrer, terreno a conquistar. É o exterior em sua forma mais acabada: abolição total da arquitetura, do ambiente, do espaço. É pura extensão. É a evidência, real ou imaginária, da fronteira, de um espaço ainda aberto, de uma possibilidade de escapar. “

“O deserto é também o fim da estrada, onde o movimento vem morrer. Não há nada lá. Não tem tempo, só o espaço reduzido a mais pura abstração. Lugar dos perdidos, dos que passaram a vida cruzando o país em todas as direções, dos que não tinham onde parar. “The land of no return”. Lugar para se ir quando não se tem mais para onde ir. É para onde vai o viajante, o homem à deriva de sua identidade, de sua família, de suas raízes” (1987:119).

Talvez nenhum filme tenha explorado melhor o sentido do deserto do que *Paris, Texas*, de W. Wenders, onde temos, logo no início, uma seqüência belíssima em que um personagem caminha no deserto, sem direção e sem relação com o mundo com o cerca. As imagens de W. Wenders exploram um outro elemento do deserto, que também se opõe ao conceito de civilização: o silêncio. “O deserto é uma extensão natural do silêncio interior do corpo”, observa J. Baudrillard (1986:60). Se a linguagem é marca do homem e da cultura, “só o deserto é uma extensão da sua faculdade de ausência, o esquema ideal de sua forma desaparecida. (...) O deserto é uma forma sublime que distancia de toda a socialidade, de toda a sentimentalidade, de toda a sexualidade. A palavra, mesmo cúmplice, é sempre supérflua” (J. Baudrillard, 1986:60-62). Por representar um lugar onde o tempo parou, o deserto, em especial o norte-americano, também pode representar, como ressalta o filósofo francês, a imagem de um parto ainda incompleto. Não a morte, mas um momento de passagem entre a natureza e a civilização.

Para W. Wenders (1994), diferentemente, o deserto americano é o lugar em que a civilização envelheceu primeiro. Os seus restos estão espalhados na paisagem árida: hotéis abandonados, estradas

abandonadas, placas enferrujadas. Vestígios que aparecem subitamente ao viajante. Para ele, essa “aparição inopinada de restos da civilização torna o deserto que nos cerca ainda mais vazio” (W. Wenders, 1994:189).

Já no espaço criado pelo cinema policial o lugar típico da degradação e da morte é a metrópole. Antes mesmo do cinema americano padronizar a imagem, vê-se em *M., O Vampiro de Düsseldorf* (M,1931, Alemanha, F. Lang), as ruas da grande cidade servindo de esconderijo ideal para um matador de crianças, que acaba sendo caçado e capturado pela população típica das ruas, como mendigos e batedores de carteira. Nesse e em outros filmes policiais, “a grande cidade é um universo claustrofóbico e violento” (B. Peixoto, 1987:38). A cidade se transforma no espaço da caça ao homem. Em vez de derrubar paredes, o cinema sabe explorá-las, para aumentar a tensão em alguns filmes:

“A cidade do detetive é anônima. (...) É uma cidade que foge ao olhar, que se disfarça, que se oculta. Um lugar onde é fácil se perder, onde se pode desaparecer sem deixar rastros. Para quem tinha cidade como algo familiar, é perturbante andar por aí sem saber ao certo onde se está, sem conhecer todos os caminhos. (...)

Uma paisagem feita de ruelas estreitas e alamedas em colinas de bairros residenciais. Não é plana nem aberta. Os arranha-céus e as ruas de prédios colados instauram um espaço vertical, fechado. A escadaria, elemento básico de sua arquitetura, é também constitutiva do urbanismo. Todas essas passagens estreitas e em declive condicionam decisivamente o movimento, mais lento, pedestre e interrompido. (...) Espaço escuro, fechado, asfíxiante” (N. B. Peixoto, 1987:38-39).

A luta do detetive, diz N. B. Peixoto (1987:15), não é apenas contra o crime: ele é “o homem contra a cidade”, o espaço das trevas. Talvez nenhum filme represente isso melhor do que *Blade Runner* (idem,1982, EUA), do mesmo R. Scott de *Alien*. Feito como um típico filme do cinema

noir dos anos 40, Scott criou uma Los Angeles sombria e chuvosa, de ruas apinhadas de pessoas de diferentes línguas e culturas, que sobrevivem como camelôs ou em atividades semelhantes. Pessoas moram em galpões ou em fortalezas urbanas, mas sempre sozinhas. O detetive Deckard procura por andróides – os replicantes -, que em tudo se parecem com seres humanos, a não ser no fato de que não têm memória nem futuro, por estarem condenados a uma vida curta. Aliás, essa é a imagem da própria sociedade, que, segundo um dos personagens, sofre de “decrepitude acelerada”. No final, após ter a vida poupada por um daqueles que caçava, Deckard foge de Los Angeles, com uma replicante. A paisagem agora muda completamente: árvores, sol, um céu claro. O detetive venceu a cidade.

Em suma, o espaço cinematográfico, seja

“uma rua ou a fachada de uma casa, uma montanha ou uma ponte ou um rio ou o que quer que seja, são mais que um ‘último plano’. Eles também possuem uma história, uma ‘personalidade’, uma identidade que deve ser levada a sério. Eles influenciam os caracteres humanos que vivem neste último plano, criam uma atmosfera, uma noção de tempo, uma certa emoção.”
(W. Wenders, 1994:185).

Já em *O Silêncio dos Inocentes*, encontra-se uma noção de um espaço provinciano. Voando para West Virginia, Crawford pergunta a Clarice como ela imagina o assassino. A assistente responde que, dentre outras características, ele deve morar numa casa, pois o tipo de crime que pratica requer privacidade. Pode-se dizer que a categoria burguesa de privacidade é levada aqui ao seu extremo: todos os personagens principais do filme fazem de sua vida um espaço privado, dentro do qual correm buscando vencer seus obstáculos e realizar desejos íntimos. E isso é expresso pela fotografia. Desde o início, quando Clarice corre sozinha num

bosque, até a cena final, quando Lecter caminha em direção a sua próxima vítima, para consumir sua vingança, vemos o espaço sendo o lugar de habitação de indivíduos solitários.

Filmado para ser visto pelo espectador como um rito de passagem, *O Silêncio dos Inocentes* é uma história em que a alegoria do casulo, do espaço fechado dentro do qual o ser passa por transformações até conseguir se libertar, está sempre presente. Temos, então, uma noção de espaço e do tempo fechado a cercar o indivíduo solitário, que se vê na necessidade constante de romper fronteiras físicas e simbólicas.

O espaço fechado aqui também representa a solidão. Clarice é uma órfã, trancada num campo de treinamento, que foge das cantadas que recebe e se mantém esquivada em relação à sociabilidade. Seu relacionamento com os demais personagens, de Lecter a Crawford é, sobretudo, profissional. Não está tão distante da solidão de Lecter em sua cela, ou da solidão de Gumb, fechado no mundo de seus sonhos. Solitárias também são as vítimas, como Fredrica, vivendo para costurar, e mesmo Crawford, que após apertar a mão de Clarice, deixando no ar uma possível paixão por ela, se afasta, dizendo que se sente sem lugar na festa de formatura dos alunos do FBI.

Reforçando a alegoria do casulo, a fotografia do filme focaliza sempre espaços fechados: a trilha cercada pela bosque onde a estagiária do FBI corre sozinha pela manhã, os corredores que levam Clarice até Lecter, as celas do sanatório em Baltimore, o depósito onde Lecter guarda os vestígios de seu passado, a cova onde as vítimas de Gumb esperam a morte, o campo de treinamentos do FBI, a jaula onde Lecter é colocado em Memphis, o elevador onde o corpo do policial é encontrado, a caixinha que guarda as fotos Fredrica nua, o armário onde estão os vestidos inacabados que revelam a Clarice o objetivo de Gumb, a casa de Gumb e, por fim, a sala totalmente fechada e escura, casulo perfeito onde Starling e Gumb disputam a chance de sobreviver.

Também o local onde Lecter se encontra preso, no início do filme, foi elaborado para dar a sensação de uma prisão medieval, gótica, e não de um hospital. O corredor por onde Clarice passa, até a cela de Lecter, é como uma casa do horror. Sua lenta travessia é uma das cenas mais significativas do filme – ela está descendo ao submundo, ao inferno da sociedade e da mente humana. Para Demme, é a melhor alegoria da trajetória de Clarice.

O mundo de Gumb não é diferente – escuro, subterrâneo, marcado pela cova onde suas vítimas sofrem, ele é outra esfera do submundo, que sobrevive à margem e abaixo da sociedade e dos homens “normais”.

O Ator como figura

Uma das figuras mais paradoxais que integram o discurso cinematográfico é a do ator. Por um lado, o ator poderia ser até dispensado – como acontece nos desenhos animados e nos filmes de computação gráfica. Os recursos cinematográficos são tantos que a representação dos atores poderia ser colocada em segundo plano. A música, a fotografia, a posição da câmera, a maquiagem, a iluminação, tudo isso contribui para expressar significados independentes da pessoa do artista.

Os objetos sofrem, pode-se dizer, um processo de antropomorfismo: “o revólver, o lenço, a árvore, o automóvel não apenas exprimem sentimentos como também adquirem vida, presença. Falam-nos, representam” (E. Morin, 1980-86). O artista, por sua vez, é um objeto cujo significado pode ser facilmente “fabricado” pelos recursos técnicos envolvidos, como descreve E. Morin:

“A velocidade da câmara em movimento e a duração da imagem determinam mecanicamente emoções

que o espectador julga ver exprimidas em um rosto. Um *travelling* para a frente rápido faz com que surja um rosto surpreendido, ansioso ou atemorizado. O mesmo rosto inexpressivo exprimirá o sorriso, a indiferença ou a dor, segundo a duração reduzida, média ou prolongada da imagem no *écran*. (...) O rosto na sombra é ameaçador, brilhantemente iluminado é alegre; iluminado por baixo é bestial: iluminado por cima irradia espiritualidade” (1980-87).

A projeção do rosto humano na tela mostrou, desde 1910 (E. Morin, 1980), ser um dos maiores atrativos para levar o público aos cinemas. Mas o valor aqui dado ao artista não é o da representação, mas a sua nova condição no cinema. Uma boa parte dos grandes astros jamais seriam considerados grandes atores; seu valor é o de um ícone. O artista, principalmente a grande estrela, não pode ser avaliado segundo os critérios de representação teatral; atores são figuras importantes no discurso, expressam significados que vão além da expressão de um sentimento. Expressam personalidades que reúnem os valores de uma época, o que é socialmente considerado como riqueza subjetiva. Não são simplesmente feios ou belos, eles constroem tipos, que se repetem a cada filme, independentemente do papel. Imutáveis e significativos, aproximam-se do significado de “máscara”, como defende R. Barthes (1985:48) ao interpretar o rosto de Greta Garbo, definido por ele como uma “idéia”:

“(...) na *Rainha Cristina* (...), a pintura de Garbo tem a espessura nervosa de uma máscara: não é um rosto pintado, mas sim um rosto engessado, defendido pela superfície da cor, e não por suas linhas; em toda esta neve, simultaneamente frágil e compacta, só os olhos, negros como uma polpa bizarra, mas de modo algum expressivos, aparecem como duas feridas um pouco trêmulas. (...)

Ora, a tentação da máscara total (...) implica menos o tema do segredo (...) do que um arquétipo do rosto humano. Garbo exibía uma espécie de idéia platônica da criatura, o que explica que seu rosto

seja quase assexuado, sem no entanto ser duvidoso.(...)

Porém, neste rosto deificado desenha-se algo mais agudo ainda do que uma máscara: uma espécie de relação voluntária, e portanto humana, entre a curva das narinas e a arcada das sobrancelhas; uma função rara, individual, entre duas zonas do rosto; a máscara não passa de uma adição de linhas, o rosto, esse, é antes de mais nada a consonância temática entre umas e outras”.

No caso de James Dean, são as indefinições da adolescência que encontram, na visão de E. Morin, sua melhor representação cinematográfica:

“(...) a mobilidade das suas expressões traduz admiravelmente a dupla natureza do rosto adolescente, ainda incerto entre as caras da adolescência e a máscara do adulto. A fotogenia desse rosto, ainda melhor que a de Marlon Brando, é rica de toda a indeterminação da idade sem idade, em que alternam os trejeitos, os espantos, as canduras ingênuas, as ‘gaiatices’ e as crispções, as resoluções e os rigores. Queixo sobre o peito, sorriso inesperado, pestanejar, ostentação e discrição, comédias desajeitadas e ingênuas, isto é, sempre sinceras, o rosto de James Dean é essa paisagem em constante mudança na qual se lêem as contradições, as incertezas e os impulsos da alma adolescente. Compreende-se que esse rosto se tenha tornado um rosto-bandeira (...)” (1980:112-113).

Mas, na maioria dos casos, são os traços de uma raça ou etnia, que são como que consagrados, como símbolos unívocos da beleza, como demonstra a análise que L. Mulvey (1996:136), faz de Marilyn Monroe:

“Uma imagem privilegiada, tal como Marilyn Monroe, que ainda hoje representa um ápice *star system*, pode representar uma construção do *glamour* feminino com espaço de fantasia, seu investimento na superfície parece sugerir que a superfície esconde ‘algo mais’... o que poderia ser esse ‘algo mais’? (...) O que é então reprimido para, em seguida, ser reinvestido até mais intensamente na fascinação da superfície? A própria forma da aparência cosmética, própria a Marilyn, é particularmente fascinante, porque ela é tão artificial, tão mascarada, que consegue usar a sua performance para ‘comentar’ ou ‘chamar a atenção para’ ou ‘trazer para o primeiro plano’ tanto sua construção, quanto sua vulnerabilidade e instabilidade. Mas há ainda um ponto a mais: sua extrema brancura, sua maquiagem, seu cabelo oxigenado, atestam a fetichização da raça. Mas seu caráter artificial, cosmético, também atesta um elemento de disfarce. Sua imagem cria, com êxito, um espetáculo que segura o olho e o distrai daquilo que não deveria ser visto”.

Para Mary Ann Doane, essa incerteza por trás da cosmética de Marilyn (como a de Garbo), estaria sempre presente na *femme fatale* cinematográfica, devido à sua ligação com a questão da sexualidade na sociedade moderna, segredo e revelação, como colocou M. Foucault:

“A mulher fatal é a figura de uma certa intranquilidade discursiva, um trauma epistemológico potencial. Porque sua mais impressionante característica é o ato de nunca ser aquilo que parece ser. (...) A sexualidade se torna o lugar de questões sobre o que pode e o que não pode ser conhecido. Essa imbricação de conhecimento, sexualidade, epistemofilia e escopofilia tem implicações cruciais para o cinema” (*apud in* L. Mulvey, 1996, 133-134).

Câmera, som, luz e cor: a técnica como significação

É decisiva na expressão de significados dos lugares, além da montagem, do enquadramento e da escolha de planos, a câmera estabelece com o objeto diferentes relações de distância. Na linguagem cinematográfica, são considerados os principais planos:

- *Plano de conjunto*: focaliza um grande número de objetos, a uma maior distância que os demais planos. É utilizado, por exemplo, em cenas de combate entre exércitos, ou para dar um caráter épico a determinadas cenas. No cinema soviético foi utilizado muitas vezes para captar a multidão e lhe dar um caráter heróico.

- *Plano médio*: seleciona um grupo de objetos e personagens de corpo inteiro, dando-lhes destaque em relação ao resto do cenário. Isso representa uma concentração de atenção e valorização de objetos. Ele ocorre, por exemplo, no enquadramento de um casal que conversa em meio a uma festa.

- *Plano americano*: é utilizado principalmente para isolar um grupo pequeno de personagens – no máximo três – que são enquadrados até a metade das pernas. Além de servir para destacar personagens, ele “naturaliza” a percepção de mundo, sendo o que mais se aproxima da nossa percepção das pessoas no mundo cotidiano.

- *Primeiro plano (Close-up)*: Considerado um dos principais elementos da linguagem cinematográfica, com ele aparece apenas uma parte da pessoa ou de um objeto, selecionando-os pelo seu significado dentro da trama. Em *O Silêncio dos Inocentes*, veremos a caneta de Dr. Chilton esquecida sobre o divã e os olhos de Hannibal Lecter a observá-la – é o suficiente para indicar que aquele objeto será usado pelo criminoso. Em outros momentos, o primeiro plano permite a indicação de uma série condensada de informações: um olhar pode representar cumplicidade; um

objeto, como o esqui em *Cidadão Kane*, tudo o que um homem perde em sua escalada rumo ao poder.

O primeiro plano contribuiu significativamente para a mudança do desempenho do ator no cinema em comparação ao teatro: basta o movimento de um único músculo da face para que a emoção seja satisfatoriamente expressa. Ou talvez nem isso: o andróide de *O Exterminador do Futuro (The Exterminator, 1984, EUA, James Cameron)* expressa uma das faces mais atemorizadoras do horror contemporâneo com seu rosto onde nenhum músculo se move, e nenhum sentimento aparece, além da determinação de cumprir sua missão.

Mesmo um defensor da idéia de que as novas técnicas de reprodução da imagem não possuíam valor de culto, W. Benjamin (1991) abriu uma exceção para as fotografias do rosto humano, que também serve para a imagem cinematográfica, quando escreveu que “a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável”, diz ele (1994:174). O mesmo se daria com o cinema. Do cinema de arte até o comercial, o maior desafio do enquadramento é saber focalizar o rosto humano, para apreender a atenção do público. Vale aqui atentar para a seguinte declaração de I. Bergman:

“Há muitos diretores que se esquecem que o *rosto humano* é o ponto de partida de nosso trabalho. Certamente, podemos nos dedicar à estética da montagem, podemos imprimir ritmos admiráveis a objetos ou naturezas mortas, mas a proximidade do rosto é, seguramente, a nobreza e a característica do filme. O mais belo meio de expressão do ator é seu *olhar*. O primeiro plano composto com objetividade, conduzido e representado com perfeição, é o meio mais poderoso de que o diretor dispõe para influenciar seu público, sendo também o critério mais seguro para avaliar sua competência ou sua insuficiência. A ausência ou abundância de primeiros planos caracteriza infalivelmente o

temperamento do realizador e o seu grau de interesse pelos homens”
(*apud* G. Betton, 1987:32).

Esse encantamento do rosto humano parece ser, porém, uma das grandes ironias do cinema, pois é resultado da transformação do ator num objeto manipulado pelas diferentes técnicas. Além do corte da realidade em planos, com o primeiro plano se destacando, obtêm-se diferentes ângulos de tomada, que, como outros recursos cinematográficos, visam explorar afetividade, suscitar determinadas emoções, provocar a identificação do espectador com o personagem.

No ângulo normal, a câmera é mantida na horizontal, segundo a perspectiva comum do olhar. Obtêm-se a visão de um mundo à altura do espectador. Com o *plongée*, a câmera está acima dos personagens, sendo utilizados helicópteros ou guas para elevá-la. “O *plongée* ‘diminui’ a pessoa, cria um efeito de esmagamento, de ruína psicológica, sugere o sufocamento, a insensibilidade, a angústia, a sujeição das personagens, que se tornam joguetes de um destino inexorável ou da vontade divina” (G. Betton, 1987:34).

A câmera elevada é amplamente utilizada por Ridley Scott no filme *Thelma e Louise* (*Thelma and Louise*, 1991, EUA), cujo sentido fica bem claro. Além de representar a visão da polícia que persegue a dupla em um helicóptero, ela ajuda a fomentar no público a certeza que não há saída para as perseguidas. Nas cenas finais, R. Scott aproveita o espaço do deserto – e seu sentido já estudado - e a câmera elevada para deixar claro a situação de impotência das personagens, “objetos de um destino inexorável”, como diria G. Betton. Enquanto os diálogos entre Louise e Thelma mantêm o bom humor, falando de planos para o futuro, as imagens vão preparando o espectador para o desfecho da história, até que o carro em que viajam se projeta em um abismo do deserto, tendo ao fundo todo um batalhão de carros policiais.

Também em *Os Pássaros* (*The Birds*, 1963, EUA), o uso da câmera elevada por A. Hitchcock serve para contrastar o ataque bem direcionado das aves (semelhantes a aviões de guerra) e o terror que toma conta dos seres humanos, perplexos diante da ameaça que inexplicavelmente vem do céu. Sem saber como compreender e tão pouco se defender das aves, os personagens são considerados pelo estudioso C. M. Ferreira (1985:110), como os mais vulneráveis de todos os retratados pelo cineasta inglês. Por outro lado, haveria um sentido cósmico, que faz deles os representantes da humanidade na visão de A. Hitchcock. A cena mais enigmática é aquela que a câmera parece captar o olhar de um terceiro elemento, nem ave, nem ser humano, que assistiria impassível ao combate.

A câmera situada abaixo da pessoa faz com que os personagens apareçam numa posição de superioridade ótica e psicológica, em relação ao cenário, a outros personagens, ou ao próprio espectador. Se, geralmente, esse tipo de tomada representa o triunfo, a soberba, a majestade do personagem em foco, pode também ser usado para gerar pavor: sua imagem ganha tal magnitude que amedronta. Em *The Heiress* o diretor W. Wyler utiliza os dois tipos de tomada - a câmera elevada e a baixa - para mostrar a transformação de uma personagem durante a história. Na primeira parte do filme, Catherine Sloowper, abandonada pelo noivo, sobe uma imensa escadaria até seu quarto. A câmera, situada no alto, expõe uma pessoa esmagada pela humilhação. Já no final, ela despreza o ex-noivo e sobe a mesma escadaria. Mas, dessa vez, a câmera baixa faz com ela apareça senhora de si, livre, soberana.

A câmera subjetiva faz com o espectador veja o mundo através dos olhos do personagem. Esse tipo de tomada foi muito utilizado em *O Silêncio dos Inocentes*, como será visto mais adiante e é recorrente em filmes de suspense e horror. Em *Tubarão* (*Jaws*, 1975, EUA), S. Spielberg, em vez de mostrar o animal, faz com que o público tome o seu lugar, vendo, de dentro do mar, as futuras vítimas, sem poder avisá-las de que o

perigo se aproxima. Além do pavor das vítimas quando do assalto fatal, a tomada estimula a curiosidade do espectador, que não consegue ver o monstro. Em outros filmes, o espectador toma o lugar da vítima. Algumas vezes, essa escuta ruídos e procura pelo mal que a ameaça; sua ansiedade torna-se mais real para o espectador.

Ainda no que diz respeito aos movimentos da câmera e seus significados, há de se destacar os seus dois principais movimentos: a panorâmica e o *travelling*. No primeiro, a câmera gira em torno de um eixo fixo, reproduzindo o movimento de um espectador que olha da direita para a esquerda, ou de baixo para a cima. "A câmara torna-se em certa medida uma testemunha viva e atenta, dotada de uma curiosidade ágil" (H. Agel, 1972:57) Esse movimento da máquina produz também efeitos importantes no espectador: "O mundo entra em nós de roldão, brutalmente, mas progressivamente. (...) Uma panorâmica em linha reta ou circular pode penetrar-nos muito mais profundamente do que um plano de conjunto quando se trata de mostrar a gravidade de um desastre ou o horror de uma guerra" (H. Agel, 1972:57).

Tomadas panorâmicas são muito utilizadas no início de filmes, para mostrar o espaço em que a narrativa acontecerá, introduzindo o espectador a um mundo, onde já são mostrados os obstáculos que esperam os personagens: a enormidade e a frieza de uma cidade, ou a imensidão do deserto, a força de uma cordilheira. Em outros casos, é no final do filme que uma tomada panorâmica é utilizada, como para avisar ao espectador que ele está abandonando o mundo no qual viveu algumas horas.

O *travelling* é o movimento horizontal da câmera presa a carris, que correm por trilhos, para trás ou para frente, permitindo a mudança de planos de uma maneira contínua. O movimento produz efeitos dramáticos, fazendo com que a identificação do espectador com a trama cresça, principalmente quando temos o uso conjunto do *travelling* com a câmera subjetiva, como é muito comum em filmes de suspense. A aproximação

lenta ajuda a criar expectativas, quando, por exemplo, a câmera penetra em uma casa aparentemente vazia. De acordo com as convenções cinematográficas, sabemos que algo está para ser encontrado, e a cada movimento da câmera a ansiedade cresce.

Especialista em A. Hitchcock, o estudioso C. M. Ferreira, coloca o *travelling* como o movimento da câmera preferido pelo diretor inglês, e explica o motivo:

“Este movimento físico da câmara, que é patente na criação de ‘suspense’, de incerteza e de medo, tem correspondência na transmissão ao espectador das sensações e dos sentimentos extremos que os personagens vivem. Isto é, é a necessidade de caracterizar e definir exactamente uma determinada situação vivida pelo (s) personagem(ns), de transmitir as emoções (extremas) que os habitam e possuem, que justifica para Hitchcock a utilização privilegiada e sistemática desse movimento de câmara” (1985:181).

Em *O Silêncio dos Inocentes*, há várias situações desse tipo, com destaque para a cena em que Clarice Starling entra em um depósito e, no final, na casa do assassino Búfalo Bill.

Além do suspense, outras sensações/informações podem ser estimuladas pelo *travelling*. H. Agel (1972:59) comenta que a entrada do espectador num mundo estranho nem sempre está ligada ao medo, citando uma seqüência do filme *Cidadão Kane*, em que ocorre antes da câmara penetrar no quarto onde está o herói moribundo: “os movimentos de câmara fazem-nos passar por todas as zonas, ao mesmo tempo pitorescas e impressionantes, que separam Xanadou, morada de Kane, do mundo exterior. Aqui o movimento de câmara reveste-se, portanto, dum valor simbólico preciso: o cartaz inicial “No trespassing” indica o tema da solidão que pesará sempre sobre o destino do herói” (1972:60).

Do mesmo filme, retiro outro exemplo da cena final, quando a câmera se aproxima dos móveis de Kane, que estão sendo queimados, até enquadrar o trenó de sua infância. A pergunta que paira é o que a câmera quer nos mostrar. Quando a palavra “Rosebud” aparece gravada no trenó, última coisa pronunciada por Charles, está decifrado o mistério – na última e silenciosa cena. Nenhum personagem do filme tem acesso ao significado da fala de Kane. Consolida-se a solidão do herói: por mais que sua vida fosse devassada pela imprensa, a ninguém foi dado conhecer o sentido da palavra Rosebud na vida do jornalista Kane. Isso gera um efeito interessante no espectador: ele acompanhou a luta dos jornalistas, obteve a informação mais importante, mas não pode contar para nenhum dos personagens. É, igualmente, um solitário.

O *travelling* passou por uma grande transformação com a invenção do Steadcam, um aparelho que permite que a câmera fique presa ao corpo de um operador, que pode movimentá-la livremente, sem qualquer perda de qualidade na imagem. Livre dos carris e dos trilhos, a Steadcam ampliou o campo da percepção ótica nos filmes, possibilitando, dentre outras coisas, que a ação fosse captada através de novas dimensões e com maior realismo. O fugitivo que corre por um campo de trigo ou por uma floresta, pode ter as dificuldades captadas com maior precisão: através da câmera subjetiva, o espectador acompanha os obstáculos que rapidamente vão surgindo à frente do personagem e sente quando ele pula um galho caído ou atravessa um riacho. Em *O Silêncio dos Inocentes*, esse recurso é utilizado logo no início, para que o espectador acompanhe o treinamento de Clarice Starling pelo bosque, e se identifique com seu espírito de luta.

Um excelente exemplo dos avanços técnicos da câmera em movimento é o início hiper-realista do filme *Veludo Azul* (*Blue Velvet*, 1986, EUA). Um típico americano de classe média baixa cuida de seu jardim, num clima de total serenidade. De repente, ele cai, atacado por alguma doença não indicada. Então, “a câmera de (David) Lynch rasteja pelo

chão, percorrendo a grama e depois nela mergulhando para, nas sombras do solo, mostrar em desagradável *close-up* os besouros negros em surda atividade” (M. Atkinson, 2002:25). Os besouros estão brigando e servem de prenúncio para os bizarros acontecimentos que se darão ao longo da narrativa.

Como guia do olhar do espectador, a câmera adquiriu um poder inexistente nas artes clássicas. Esse poder da câmera dá ao espectador uma visão privilegiada em relação ao mundo: é como se ele fosse transportado para o centro do mundo, onde cada gesto, cada ser e cada coisa parecem atingir a plenitude de sua forma e sentido. Tudo converge em direção a “esse lugar silencioso y soberano que será a su vez el que ocupe el espectador, participe así de su misma soberania que no será outra que la del sujeto – de la mirada – en su apoteosis” (J. G. Requena, 1986:34).

Já em *O Silêncio dos Inocentes*, J. Demme optou pelo uso, em várias cenas, da câmera subjetiva, recurso para que o público veja a cena através dos olhos de um personagem, “como uma forma de atrair emoção e simpatia, de fazer a platéia se identificar totalmente com o personagem” (J. Demme *apud* A. M. Bahiana, 1996:83). No caso, a personagem Clarice Starling. O uso do *close* e da câmera subjetiva foi feito com o objetivo, também, de tornar mais próximos do público os diálogos do filme, parte fundamental da narrativa, como será mostrado mais à frente. Com a câmera subjetiva,

“É como se você estivesse envolvida numa conversa muito intensa, tão intensa que é como se você estivesse dentro da cabeça do interlocutor. E a melhor maneira de mostrar isso, do ponto de vista visual, é colocar a câmera cada vez mais próxima do rosto do Dr. Lecter e, depois reverter – porque a partir de um certo ponto é ele quem está invadindo a cabeça dela. Esse é o tipo de escolha visual que todo diretor adora poder fazer quando tem atores de primeira, fantásticos, como eu tinha nesse filme –

porque atores assim, para mim, redefinem o próprio uso do close-up” (A. M. Bahiana, 1996:84).

Esse, certamente, é um dos possíveis efeitos do texto: o horror perde qualquer ligação com o sobrenatural e é visto tão somente como fruto dos indivíduos, tendo, muitas vezes, razões desconhecidas – o caso de Hannibal Lecter. É plausível pensar que foi também devido a esse aspecto ético e cognitivo que fez com que a obra ganhasse uma projeção que os filmes dos gêneros policial/horror dificilmente alcançam. O horror é considerado um gênero inferior dentro do mundo cinematográfico, sendo desprezado tanto nos Estados Unidos como na Europa (L. Nazário, 1991). Mas, em alguns casos, filmes desse gênero são importantes enquanto expressão de questões sócio-antropológicas, como no caso do cinema expressionista alemão, no início do século.

“El director (J. Demme) há ennoblecido y renovado el genuino género de terror com una película estéticamente fascinadora, narrativamente sabia, adulta, madura e inquietante, en la que se está deseando averiguar qué sucederá. Demme ata al espectador a la butaca com las cuerdas sutiles de um trabajo actoral impecable, com imágenes surrealistas a veces de rara solemnidad, y el contraste de los decorados de alta tecnologia”.
(V. Sanchis, 1996:51)

A violência do filme, como a de outros diretores, seria resultado de uma visão crítica do próprio estado da sociedade:

“Los cineastas más conscientes saben que existe una sociedad degradada, violenta, intolerante,

consumista. Una sociedad atemorizada por un futuro incierto, aquejada de males e injusticias, banalizada por un discurso a veces impositivo y totalitario expresamente difundido por las instancias del poder. De ahí que se atrevan a expresar las angustias y los miedos de sádicos psicópatas que visualizam las sombras oscuras del corazón humano. La ambigüedad de las conductas. La mediocridad de unas engañosas existencias. Estos psicópatas vienen a ser hombres y mujeres – no siempre monstruos- atormentados por sus propias paranoias, delirios y fantasías, atrapados por sus obsesiones y esquizofrenias” (V. Sanchis,1996:51).

Embora não faltem críticos que considerem o cinema mudo como um período de ouro, o som constituiu um elemento importante no desenvolvimento da linguagem cinematográfica e sua forma de construção de mundo. A primeira mostra disso se dá no já citado *M, o vampiro de Düsseldorf* em que o assassino de meninas procurado pelas ruas é identificado por um cego que vendia balões, por causa da melodia que o assassinato assobiava, quando estava na companhia de suas futuras vítimas. Trabalhando no início da era do cinema falado, quando uma grande discussão se dava em torno do novo recurso, o diretor F. Lang deu uma demonstração convincente que o advento do som abria novas possibilidades ao cinema, principalmente na busca de identificação do espectador com os personagens. Seja através de palavras, de ruídos ou da música, o som é um elemento importante para gerar emoções e transmitir informações ao público.

Em meio à riqueza de recursos lingüísticos, o cinema, especialmente o americano, produziu um estilo próprio no uso da palavra, com a utilização de diálogos sintéticos, objetivos, que procuram evitar a repetição de informações já dadas pela imagem. Com essa busca de objetividade na fala, o cinema americano também reproduz uma

concepção da racionalidade instrumental: a ação é importante, o falar é perda de tempo.

Os estudiosos de cinema D. Howard e E. Mabley justificam a relação entre ação e palavra nos filmes, comparando-a à própria realidade humana: "Falar é apenas uma pequena parte daquilo que fazemos enquanto seres humanos e deveria ser também uma pequena parte de como contamos uma história ao público" (1999:140). Criticando os filmes dominados por "talking heads", apelido dado aos filmes feitos para a televisão (S. Field, 1996:65) – os estudiosos expressam a visão dominante na produção cinematográfica americana, quando declaram que "ao dar ao ator uma ação nítida e eficaz, o roteirista pode fazer com que a necessidade de diálogo diminua e até desapareça" (D. Howard e E. Mabley, 1999:140).

Embora concordem sobre a dificuldade de caracterização do valor do diálogo no filme, D. Howard e E. Mabley selecionam as seguintes características como fundamentais: "O diálogo bom e eficaz surge do personagem, da situação e do conflito; revela personagens e leva a história adiante" (1999:137). Embora a fala no cinema deva sempre parecer coloquial, ela não pode reproduzir os excessos, as redundâncias, confusões, e hesitações das conversas cotidianas.

Além do diálogo, a palavra aparece nos filmes no monólogo interior e na narração em voz "off". Diferentemente do teatro, no cinema, durante os monólogos interiores, o ator pode aparecer com a boca fechada, com suas rumações subjetivas sendo expressas pela chamada voz "off". Em outras situações, esse recurso é utilizado para fazer do protagonista o narrador de sua própria história. Isso é muito utilizado em filmes policiais ou dramas, quando o personagem conta sua história, demonstrando o sentido que certas ações passadas tiveram para ele, aumentando assim o teor dramático da história.

Para H. Agel (1972:126), "a voz 'off' dá às imagens um novo modo de existência: desempenha um papel semelhante ao da música que

acompanha as imagens”. Em geral, essa narração tem um caráter literário, e, em casos de romances adaptados para o cinema, pode ser mesmo a reprodução do texto do romance. Mesmo quando não se trata de um roteiro adaptado, a voz ‘off’ aumenta a semelhança entre o filme e o romance contemporâneo, que é geralmente narrado na primeira pessoa.

Embora boa parte dos ruídos que aparece nos filmes tenha como função a caracterização estereotipada dos ambientes, o cineasta pode utilizar o ruído para dar um efeito dramático em determinadas cenas. Nesse caso, “há um lirismo do ruído e uma dose de insólito que pode ter valor quer em si mesma, quer no contexto do filme, quer em função do seu simbolismo” (H. Agel, 1972:129). A repetição obsessiva de sons pode servir para expressar a passagem do tempo, as transformações abruptas, a morte ou o vazio de uma casa habitada por um indivíduo solitário. Em *Gente como a Gente (Ordinary People, 1980, EUA)*, Robert Redford usa o barulho do triturador de pia para representar a rotina alienada de uma família de classe média americana. Já em *Lili Marlene (idem, 1980, Alemanha)*, a repetição incessante da canção título – a preferida de Hitler - expressa a comunicação opressiva não só do nazismo, como da própria cultura de massa.

O ruído também aparece na estética do cinema como uma alusão, cumprindo a função de elipse. O ruído de um tiro substitui a imagem de um assassinato ou de um suicídio, o barulho de uma explosão pode servir de referência para um momento dramático vivido pelo personagem. Na maior parte das vezes, porém, é para reforçar a sensação de realidade que ruídos são introduzidos nos filmes, e o desenvolvimento das técnicas de som em muito contribuíram para isso nas últimas décadas. Em *Terremoto*, por exemplo, o som era usado para que os espectadores sentissem as “vibrações” de um terremoto, e não faltaram notícias (geralmente, propaganda camuflada para atrair o público) na época dizendo que espectadores chegaram a abandonar as salas de projeção, acreditando que um abalo sísmico estava acontecendo.

Sobre a importância da cor como elemento retórico na pintura, o trabalho de J. Lichtenstein (1994), pode ser considerado um trabalho útil no que diz respeito ao que a autora chama de “eloquência das cores”.

No caso do cinema, o estudo das cores e das luzes é comum em trabalhos sobre o expressionismo alemão. Num estudo sobre a influência do expressionismo sobre o cinema alemão, L. H. Eisner (1985) relaciona o uso do contraste entre o claro e o escuro como uma expressão do gosto alemão pelo melancólico, o enigmático e o sobrenatural. Presente na pintura de Rembrandt e no teatro de Max Reinhardt, o conflito entre luz e trevas será uma constante no cinema alemão das primeiras décadas do século XX, como nas cenas do filme *O Golem (Der Golem, 1920, Alemanha)*, de Paul Wegener, descritas por L. H. Eisner:

“Wegener não deixa de usar todos os efeitos de iluminação de Reinhardt: as estrelas que reluzem no veludo do céu; a claridade que emana da lareira de um alquimista; a pequena lamparina que ilumina a aparição de Miriam no canto de um quarto mergulhado em sombras; o criado que segura um lampião; ou mesmo a fileira de tochas oscilando na noite; e, na sinagoga, os efeitos da luz que tremula sobre as formas indistintas, prostradas, envoltas nos casacos, enquanto emerge da escuridão o candelabro sagrado de sete braços, rodeado por um halo.

“O encantamento dessas iluminações matizadas nunca se opõe ao choque dos contrastes, ao brio que buscam os expressionistas. (...) A cena dos círculos de chamas para invocar o demônio é mais pungente ainda que a análoga em *Fausto (Faust)* de Murnau: a cabeça fosforescente do demônio de olhos tristes e vazios, que flutua lentamente no grande desespero do nada, se transforma numa enorme máscara chinesa (...)” (1985:49).

Inspirado no estilo visual do expressionismo alemão, o filme *noir* trouxe para o cinema americano as cores escuras e as sombras da noite, que também pretendiam gerar um estado de espírito. Segundo A. C. G. de Mattos, estudioso do gênero, encontramos nesses filmes, que trabalham a investigação policial como um drama psicológico, um “clima de claustrofobia, paranóia, desespero e niilismo”, expresso através de técnicas de direção e filmagem que “criam um ambiente visualmente instável, no qual nenhum personagem tem uma base moral que lhe permita agir com segurança” (2001:15).

Nascido durante a Segunda Guerra, o filme *noir* confrontou o clima otimista do cinema americano na década de 30, expressando o desencanto com os valores tradicionais da sociedade americana. Nas últimas décadas do século vinte, histórias de detetives resgataram o estilo do filme *noir*, inclusive sua visão de mundo e suas imagens enegrecidas. O já citado *Blade Runner*, de Ridley Scott, é um exemplo dessa tendência: nele os tons sombrios são marcados, assim como as luzes de néon.

Cor e luz são recursos visuais que aparecem como índices do estado de espírito dos personagens, dos valores, da representação do tempo, das relações de gênero, e mesmo de uma concepção de mundo. Na trilogia *Bleu, Blanc e Rouge*, de Krzysztof Kieslowski, um lustre, um busto de gesso branco e uma caneta tinteiro são revestidos de significado. Da mesma maneira, vermelho, azul e branco dominam a tela nos momentos mais significativos das histórias, como observa A. França (1996). Em *Bleu*, os momentos em que a personagem Julie se lembra da música composta pelo marido, que ela quer esquecer, são aqueles em que ela mergulha na piscina com suas águas azuladas. “Em *Blanc*, existe a desigualdade em todas as esferas (...). A única seqüência em que todas as diferenças são niveladas é após o disparo da bala de festim. O plano inteiro é branco” (A. França, 1996:37). Essa abundância das cores vem, no entanto, demarcar a impossibilidade de realização dos valores defendidos pela Revolução Francesa – liberdade, igualdade, fraternidade.

As cores também participam da representação do tempo nos filmes. O passado, no *flash-back*, aparece em tons marrons ou em preto/branco, mesclando o passado do cinema à memória individual. Em *Butch Cassidy (Butch Cassidy and the Sundance Kid, 1969, EUA)*, um faroeste de George Roy Hill que ironiza as características tradicionais do gênero, cenas filmadas com a película monocromática de coloração sépia, intercaladas com outras filmadas com películas coloridas, criam “um contraste entre o passado perdido, inocente, das personagens, e o conhecimento ‘atual’ deturpado do público” (G. Turner, 1997:156). É também no mundo do faroeste que a cor marrom será amplamente explorada, para representar o aspecto rude do ambiente e dos personagens, e, simultaneamente, o início do processo de colonização. Em *Carruagens de Fogo (Chariots of Fire, 1981, Inglaterra)* são usadas cores nebulosas, que servem tanto como referência do tempo da história (a Inglaterra do início do século XX), e da situação cultural de um país dividido entre a ambição de conquistas e uma religião declinante.

É possível, porém, que o melhor exemplo do uso da cor para marcar fatos e estados psicológicos seja o também citado *Veludo Azul*. O início, como uma história infantil, exhibe um colorido tão exuberante “que dá ao espectador a impressão de nunca ter visto antes um filme colorido”, na opinião de M. Atkinson (2002:24). Depois, são cores sombrias, que envolvem uma narrativa cheia de tensão e obscuridade, em que o segundo significado da palavra *blue* em inglês – tristeza, melancolia – cai muito bem.

A iluminação igualmente desempenha um papel fundamental no cinema, sendo utilizada tanto para reforçar estados emocionais, como para dar realismo às imagens. No ambiente de filmagem, há diferentes focos de iluminação. A luz principal (ou luz-chave) fica ao lado da câmera e é dirigida ao ator a ser iluminado. As luzes atenuantes removem as sombras produzidas pela luz principal e ajudam a dar mais realismo ao objeto em foco; a contraluz fica atrás do objeto, separando-o do plano de fundo e

ajudando a definir seu contorno. Quando é utilizada a iluminação *high-key* (luz alta), “vemos uma cena bem iluminada com poucas áreas de sombra”; já a iluminação *low-key*, “deslocará a luz-chave de sua posição convencional para um dos lados da personagem, de modo a deixar visível apenas metade da face, ou aumentar o ângulo para que o rosto seja iluminado de baixo e adquira um aspecto distorcido e ameaçador” (G. Turner, 1997:62).

Enquanto a iluminação *high-key* procura reproduzir a luz natural, a *low-key* é usada para criar ou reforçar estados emocionais, a começar pelo próprio rosto do ator: “o rosto na sombra é ameaçador; brilhantemente iluminado é alegre; iluminado por baixo é bestial; iluminado por cima irradia espiritualidade” (E. Morin, 1980: 87).

Basta, em alguns casos, a iluminação para fazer com que um rosto inexpressivo apareça carregado de emoções. G. Turner nos dá dois exemplos desse efeito técnico: “Em *Rastros de Ódio*, (...) há um momento em que o Ethan Edwards de John Wayne volta-se para a câmera e revela o grau de suas obsessões; a sombra do seu chapéu obscureceu-lhe a face com exceção de um raio de luz que reflete no olho. O efeito é sinistro e alarmante” (1997:60). Novamente em *Butch Cassidy*, há, logo no início do filme, uma seqüência em que Sundance Kid (Robert Redford), aparece jogando cartas e, como observa G. Turner (1997:157), “a iluminação é *low-key*, com a maior parte da luz vindo do lado direito (...) Ao longo de toda a cena, Redford permanece virtualmente inexpressivo, mas o espetáculo de seu rosto varia à medida que ele entra e sai da luz, e à medida que seus olhos estão dentro ou fora das sombras”.

Em *O Silêncio dos Inocentes*, J. Demme segue apenas parcialmente as convenções dos filmes de suspense. Prevalece um tom sombrio no filme, filmado durante o inverno. A luz aqui é apenas uma esperança, que aparece na expressão do desejo de Lecter – que preso numa cela sem janelas deseja ser transferido para onde possa ver a luz - e no próprio nome de Clarice. Mesmo as cenas ao ar livre são escuras: os

dias são sempre nublados. Não chega, porém, a se alcançar o tom dos filmes “noir”. O que prevalece em torno são marrom – Clarice veste sempre um blazer xadrez marrôm – o cinza, e o azul escuro dos uniformes, tantos dos estudantes do FBI como dos internos do manicômio. Uma metáfora da busca da luz – no sentido simbólico – pode ser vista no duelo entre Clarice e Búfalo Bill, que se dá num quarto escuro, até que um tiro quebre a janela.

.As cores selecionadas também servem para marcar o ambiente que envolve os personagens, incluindo os coadjuvantes. São pessoas simples, que moram em cidades pequenas, ou zonas rurais. Pessoas acostumadas a uma rotina dura, sem ter muitas opções na vida. A casa de Fredrica, a primeira vítima – especialmente seu quarto com a máquina de costura – , é uma boa imagem disso: há um contraste entre luz e sombra, um silêncio total, o estado rústico, os objetos abandonados pelos móveis e um gato que parece ainda esperar pela volta da dona. J. Demme trabalha bem com a idéia de morte: o inesperado, a desordem, a ausência, o abandono. Filmadas num final de inverno, mesmo as cenas externas são opacas.

Uma vida sem brilho, como foi resumida a vida de Fredrica, em um diálogo com Clarice:

“É bom trabalhar no FBI, viaja muito? Digo, para lugares melhores do que este?” pergunta Stacy para Clarice, com uma voz melancólica.

“Algumas vezes”, responde Clarice.

“Freddie ficou feliz por eu vir trabalhar nessa lanchonete, servindo torradas e ouvindo Barry Manilow o dia todo. Ela achava demais. Ela estava por fora”, conclui, com tristeza.

“Fredrica alguma vez falou o nome Jamie Gumb? Ou Jame Gumb? Ou Jon Grant?” pergunta Clarice.

“Não”.

“Algum amigo secreto?”.

“Impossível, eu saberia. A vida dela era costurar”.

O estudo do cinema permite acompanhar a formação de uma linguagem complexa. Tal como no discurso oral, encontra-se no cinema, e com maior importância no cinema industrial, o uso de figuras, ritmos e lugares comuns, que são decisivos para que o filme seja prontamente entendido por pessoas de diferentes culturas e classes sociais. Se, no início do século vinte, o público estranhava, como contam as anedotas, as imagens cheias de cabeças cortadas ou os sinais da passagem do tempo, com o passar das gerações, o código cinematográfico de representação de mundo tornou-se tão naturalizado que hoje não se percebe sua arbitrariedade.

No caso do filme americano, a semelhança com o discurso vai além do uso de figuras: ambos, como foi visto, emitem juízos de valor. A codificação retórica presente aqui não representa apenas uma combinação de figuras que facilitam a comunicação. No filme, há sempre uma tese, ou seja, uma questão (que se impõe como) de interesse geral a ser demonstrada. O estudo das figuras do discurso cinematográfico possibilita entender as formas de persuasão da imagem na enunciação de juízo de valor, como será visto nos capítulos que se seguem.

Ao falar dos efeitos da iluminação no cinema, G. Turner lembra ao leitor “que tudo são convenções, que só funcionam porque assim o permitimos” (1997:62). Como em qualquer outra linguagem.

Em filmes como *Psicose* ou *O Silêncio dos Inocentes*, o cinema americano trabalhou na criação do que é hoje uma de suas principais alegorias do mal totalmente humano e absoluto: o *serial killer*. O principal

objetivo aqui é mostrar como o filme de J. Demme construiu imagens verossímeis desse tipo de mal e analisar os possíveis efeitos que as figuras podem exercer sobre a sociedade.

CAPÍTULO III

LIMITES E TRANSGRESSÕES

“O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o *monstrum* é, etimologicamente, ‘aquele que revela’, ‘aquele que adverte’, um glifo em busca de hierofante”.(Jeffrey Jerome Cohen)

O *Silêncio dos Inocentes* inicia focalizando a escalada solitária de uma jovem que, usando uma corda, sobe a encosta de um morro, no meio de um bosque, correndo em direção ao espectador. É de manhã e a neblina que envolve o ambiente é vencida por alguns raios de luz, num belo jogo em que domina o azul. Vemos a jovem concentrada na superação dos diferentes obstáculos que se sucedem na trilha. Somos informados, por uma legenda, que se trata de um bosque perto de Quântico, onde se encontra uma academia de formação de agentes do FBI.

Estes não serão os únicos obstáculos enfrentados pela agente Clarice Starling e, nesse sentido, a cena encapsula toda a trama que se seguirá. Intencionada pelo diretor, a cena simula um rito de passagem.

A idéia de que a trajetória do protagonista de um filme deve representar a transposição para a tela de um rito de passagem não foi invenção de Jonathan Demme ou do roteirista Ted Tally. Essas e outras idéias, que pertencem ao campo teórico da Antropologia, chegaram ao cinema americano na década de setenta, influenciando cineastas como George Lucas e Steven Spielberg, através da vulgarização empreendida por J. Campbell, então professor de antropologia na Universidade da Califórnia.

J. Demme e T. Tally viram nesse processo a forma de desenvolvimento de uma nova abordagem do humano no cinema e decidiram que a história seria o rito de passagem de Starling (S. Field, 1997:211). Assim, pode-se entender o início do filme como uma metonímia da trajetória de Clarice. A princípio, o diretor planejava apresentar os créditos iniciais com belas imagens de borboletas se libertando do casulo. Ao conhecer o centro de treinamento em Quantico, J. Demme mudou de opinião e filmou ali as primeiras cenas. A primeira imagem do filme focaliza a parte superior de uma árvore. Ela está colocada à direita da tela, para que seus galhos, quase desnudos, sejam bem observados pelo espectador. Durante dezenove segundos, a câmera não se movimenta. Por trás da árvore, vemos troncos desfolhados e um céu nublado. Não há flores, frutos, nada que quebre o tom sombrio e triste dessa primeira imagem, que parecem querer sugerir idéias de morte, abandono ou melancolia.

Aos dezenove segundos de projeção, a câmera começa a descer, muito lentamente, até ocupar a posição tradicional do plano americano. Vemos uma trilha ascendente, parcialmente coberta pela neblina. Quando aparece, na tela, o nome de Jodie Foster, o espectador vê, ao fundo da trilha, a figura frágil de uma pessoa, que corre em direção ao público. Com intrepidez, ela escala o aclave usando uma das cordas disponíveis no local. Terminada a subida, seu rosto aparece, rapidamente, em *close*, brilhando de suor, o qual mancha seu uniforme

de ginástica. Essa rápida parada serve para o espectador identificar a atriz, que continua sua jornada, correndo numa trilha coberta de folhas e neblina azulada, com a câmera seguindo ao seu lado, dando ênfase visual ao seu esforço. Ela sobe numa rede, pula obstáculos, mantendo sempre o olhar de caçador em busca de sua caça.

Após dois minutos e vinte segundos, um oficial chama a moça por seu sobrenome, avisando-a de que seu chefe, Crawford, a espera. Ela muda de rumo, e passa por outra árvore, onde há quatro placas de madeira, indicando destinos diferentes. Pode-se circunscrever, com a visão dessa última árvore, o primeiro centro semântico, que dura cerca de dois minutos e trinta segundos, aproximadamente. Sua intenção, enquanto lugar-comum do cinema americano, é fazer com que Clarice desperte a empatia do público, através da exibição dos traços marcantes de um tipo, e um sinal de seu rito de passagem. Clarice é, como os heróis dos filmes da década de oitenta, determinada, esforçada: a ginástica, o treinamento de *Rocky*, a corrida inicial dos protagonistas do *Exterminador do Futuro*, ou mesmo o esforço físico de dançarinos em *Flashdance*, estão presentes aqui. A ação, o movimento e o suor buscam fortalecer a identificação do público com o herói, expressando a idéia de que se trata de alguém que vencerá usando a sua própria força.

O diretor J. Demme, influenciado pela leitura individualista de J. Campbell, pensa o rito como a libertação do indivíduo, mas tal aplicação da teoria comporta algumas distorções. Para esclarecê-las, faz-se necessária uma breve retomada do discurso antropológico sobre ritual, antes de empreender a análise do filme.

Personagens liminares: bandidos e heróis fílmicos

O clássico trabalho de A. Van Gennep define ritos de passagem como ritos que marcam toda a mudança de lugar, estado, posição social ou idade. Esses seriam marcados por três estágios: separação, marginalidade e (re)agregação. Durante o período em que o sujeito ritual (que pode ser um indivíduo ou um grupo) é colocado na situação de marginalidade, ou liminaridade como prefere V. Turner, ele se vê numa situação de ambigüidade, e deve cumprir determinadas obrigações que, uma vez superadas, demonstrarão que o mesmo atingiu o padrão ético esperado da nova posição social que irá ocupar na sociedade.

Desenvolvendo os pressupostos teóricos lançados por A. Van Gennep, V. Turner (1974 e 1985) avança na questão da relação entre estrutura social e sua contestação ritualizada, ou anti-estrutura. Para os fins desta discussão, porém, frise-se o avanço obtido por V. Turner em uma teoria sobre a condição liminar, dando uma nova visão da relação entre elementos tidos por perigosos ou monstruosos e sistemas classificatórios. A atenção do autor volta-se à pessoa ritual – indivíduo ou grupo – na condição liminar. As entidades liminares são, por natureza, ambíguas, indefinidas, escapando a qualquer tipo de hierarquia social, às convenções e aos costumes. São investidas por símbolos que acentuam esse estado de transitoriedade, e comparadas à morte ou ao eclipse solar. Muitas vezes aparecem como monstros, ou são despidas de suas roupas, como se voltassem ao útero ou à vida selvagem. Nessa linha, a tese de V. Turner sobre as entidades liminares, começando por sua presença nos ritos de passagem, termina por reforçar o argumento antropológico, também presente em M. Douglas (1976), quanto ao poder e ao perigo creditados à margem em todos os sistemas conceituais.

Embora não se possa dizer que o filme *O Silêncio dos Inocentes* encene ritos de passagem, o conceito de liminaridade é relevante para o estudo de seus personagens.

Com efeito, esse último aspecto da liminaridade se relaciona diretamente ao tema deste trabalho: a visão dos seres marginais como imbuídos de perigo, fonte de azar ou contaminação para o restante da sociedade, ou, ao contrário, como heróis. V. Turner (1974:135) observa que as entidades liminares aparecem, tanto na arte erudita quanto na cultura popular ocidental, como personagens que desempenham papéis importantes nas lendas, no teatro, no romance e no cinema: “Nos tradicionais filmes de ‘faroeste’, vemos o misterioso ‘estranho’ sem lar, sem riqueza ou nome, e que restaura o equilíbrio legal e ético num grupo local de relações políticas de poder, eliminando os ‘chefões’ profanos injustos que oprimem os pequenos proprietários”. A própria figura do artista no Ocidente, pelo menos do romantismo até o presente, está associada à imagem do ser que vive às margens do sistema social, com sua vocação especial, e procura se libertar dos deveres e privilégios da estrutura dominante, divulgando, com sua arte, valores próprios do estágio de *communitas*.

Pode-se concluir que, com sua teoria sobre *communitas* e liminaridade, V. Turner transcende o campo tradicional de estudos dos ritos e fornece um instrumento conceitual para a análise de uma série de fenômenos sociais, que vão dos movimentos milenaristas até a obra de artistas como L. Tolstói e Bob Dylan, passando por líderes políticos/religiosos como Gandhi e São Francisco de Assis. Entidades liminares são também os protagonistas dos filmes de horror, os quais, aliás, reproduzem estágios homólogos aos dos ritos de passagem.

A Antropologia reconhece que o estudo da eficácia dos ritos deve ser complementado pela observação das reações psicológicas nos indivíduos. Sem aceitar teorias que colocam o psiquismo individual como a fonte dos fatos sociais, cabe ao antropólogo tanto rejeitar a tese de que existe um inconsciente reprimido por trás das representações, mas também procurar subsídios em outras disciplinas que possam contribuir efetivamente para o estudo das representações

rituais. Estamos, então, diante de uma fronteira interdisciplinar que, como outras, tem seus perigos, mas que devem ser enfrentados através do diálogo em lugar da separação.

O lado psicológico interessa à Antropologia por que diz respeito, diretamente, às motivações sociais da eficácia simbólica; esta é, precisamente, a questão enfrentada por E. Leach (1983a). E. Leach tenta abrir caminho para uma solução que permita a antropólogos e psicanalistas chegarem a um acordo no que diz respeito a seu campo de estudo comum. Ritos coletivos trabalhariam com elementos que causam fortes efeitos no psiquismo individual; ritos de separação, como a circuncisão, por exemplo, têm eficácia “porque para cada indivíduo a situação ritual é sentida como significando ‘castração’ (E. Leach, 1983a:166). Essa articulação de perspectivas, daria, segundo o autor, maior consistência teórica às disciplinas, e permitiria ao antropólogo acesso a uma área de conhecimento que não é de seu domínio, sem entrar em choque com seus próprios paradigmas. Para E. Leach, essa operação seria uma “fusão de conceitos”.

Pode-se considerar o termo “fusão” forte, mas, certamente, o diálogo entre antropologia e psicanálise pode levar a um refinamento de seus conceitos, além da abertura para novas dimensões das representações rituais sobre o mal. Nessa linha, é grande a contribuição do trabalho de J. Kristeva (1980) sobre o abjeto, que inclui não apenas sua manifestação no ritual religioso, como também na política, na literatura e na arte²². Após analisar o material produzido por antropólogos sobre a questão do impuro, J. Kristeva (1980) conclui, de maneira coerente com as explicações de M. Douglas, “*que impuro é o que não respeita o limite, o que mistura as estruturas e as identidades*” (J. Kristeva, 2000:44).

Numa segunda conclusão, J. Kristeva identifica o impuro com o materno, levando em conta que a relação do sujeito com o espaço materno se dá, precisamente, num período em que as fronteiras são inexistentes ou flexíveis, na

fase pré-edípiana do desenvolvimento infantil. Os ritos de purificação marcariam o afastamento desse mundo materno, ambigualmente paradisíaco e assustador. Segundo a psicanalista, “a formação do sagrado requer uma separação do fisiológico e de sua moldura: o materno e o carnal, que no monoteísmo integrista serão conotados negativamente, para decair até o pagão, o diabólico” (2000:45).

É após esse distanciamento do materno que os irmãos estabelecem entre si o pacto que dará origem à sociedade, com o assassinato do pai tirano e o estabelecimento da lei. Os ritos de purificação teriam, então, esses dois sentidos: a purificação da mácula, compreendida como o materno (desrespeito aos limites) e a remissão da culpa pela morte do pai. A defesa contra o materno e, por extensão, o feminino, seria a marca de fundação não apenas do sagrado, mas, sobretudo, a do ser capaz do simbolismo: o ser falante (J. Kristeva, 2000:47).

Comentando o trabalho de M. Douglas sobre as abominações do Levítico, J. Kristeva faz novos comentários sobre essa relação entre o materno, a linguagem e o abjeto:

“Ora, o analista (...) também constata a necessidade dessa abjeção no advento do sujeito como ser falante. A escuta da primeira infância e da aquisição da linguagem demonstra que a rejeição da mãe faz desta o primeiro objeto de necessidade, de desejo ou de palavra. Mas um objeto ambíguo que, antes (lógica e cronologicamente) de ser fixado como tal e de assim dar lugar a um sujeito separado, é de fato um *ab-jeto*: um pólo de fascinação e de repulsão. (...)

“A interpretação que sugiro é uma paralelização entre o Levítico e a dinâmica pré-edípiana do sujeito. (...) O Levítico me fala encontrando-me ali onde eu perco meu ‘próprio’. Ele retoma minhas aversões, reconhece os incômodos de minha pele, os acidentes agradáveis ou desagradáveis de minha sexualidade, os comprometimentos ou rigores penosos de minha vida comunitária. Está na própria fronteira de minhas

²² J. Kristeva nos lembra que a palavra “catarse”, usada por Aristóteles em sua teoria estética, significa em francês “purificação”. Em português, usamos a palavra sublimação, que também significa uma maneira de tornar algo puro.

fraquezas, porque sondou o desejo ambivalente pelo outro, pela mãe como primeiro outro, na base, isto é, do outro lado daquilo que me constitui como ser falante (separando, dividindo, ligando)” (2002:128-129).²³

Mesmo que se rejeite a “fábula freudiana” (expressão da própria J. Kristeva) do assassinato do pai como ato fundador do *socius*, sua interpretação do materno e, por extensão, do feminino como símbolo de um mundo anterior à constituição do sujeito falante é lógica e encontra base também na análise do mundo infantil feita desde pedagogos como J. Piaget até antropólogos como o já citado E. Leach. Este último, num estudo sobre o tabu, parte também da imagem primeira do mundo tal como percebido pela criança, para explicar o fenômeno das categorias abomináveis. Como J. Kristeva, ele postula:

“que o ambiente físico e social de uma criancinha é percebido como um contínuo. A criança, no decorrer da vida, é ensinada a impor sobre esse ambiente uma espécie de grade discriminatória que serve para distinguir o mundo como sendo composto de grande número de coisas separadas, cada uma etiquetada com um nome. Este mundo é uma representação das nossas categorias de linguagem, não o contrário”
(E. Leach, 1983b:177-178).

É a linguagem que estabelece separação entre passado, presente e futuro, diferenças de espaço, pessoas e coisas, estabelecendo a diferença entre o “eu” e o “isso”. “É de importância crucial que as discriminações básicas sejam nítidas e separadas” (E. Leach, 1983b:178). O tabu, as coisas proibidas e perigosas, é ameaça às divisões sócio-lingüísticas, pois surgem onde deveria haver uma

²³ Optei pela longa transcrição do texto de J. Kristeva por entender que a forma com que ela transmite aqui suas idéias, em estado de crescente descoberta, é importante para a compreensão das mesmas.

separação, ameaçando restabelecer a continuidade entre categorias socialmente distintas e confundir a lógica do mundo. “A linguagem, diz E. Leach, faz mais do que nos prover com uma classificação das coisas. Ela realmente molda nosso ambiente e coloca cada indivíduo no centro de um espaço social ordenado de maneira lógica e segura” (1983b:179). O tabu, no entanto, quebra essa ordem.

Aqui entram tanto as secreções do corpo humano, como fezes, sangue, saliva, como também os elementos sagrados que mediam a relação entre essa existência e o outro mundo – a Virgem Maria - ou os monstros das histórias de terror. Essas criaturas e coisas anômalas ou ambíguas contrariam as divisões nítidas já estabelecidas pelas categorias e aparecem como “anti-linguagem”, violando a concepção de mundo de uma sociedade, e, com ela, o próprio senso de identidade – de si e do mundo externo - do indivíduo. Por isso, “tudo o que é tabu é sagrado, valioso, importante, poderoso, perigoso, intocável, imundo (...)” (E.Leach, 1983b:180).

Nessa questão de estabelecimento de limites, a mais problemática é justamente a fronteira inicial, que determina a resposta à pergunta fundamental: “o que sou eu, em oposição ao mundo?” (E. Leach, 1983b:180). O pensamento de E. Leach é, nesse aspecto, coerente com a visão de J. Kristeva, ao descrever esse momento como de angústia para o indivíduo que, antes da linguagem, via todas as coisas como extensões do seu ego, numa relação narcisista. É uma angústia que ameaça voltar mesmo depois do domínio da linguagem. A divisão entre corpo e mundo nem sempre são interiorizadas de maneira tranqüila, até porque alguns elementos estarão sempre nas fronteiras entre o eu e o mundo. Esses elementos, como as exsudações do corpo, serão alvo de intenso tabu, que impede, em alguns casos, até a menção de seu nome em público. Fezes, urina, esperma, suor, saliva, sangue, leite materno, unhas, fios de cabelo, saliva e substâncias da mesma espécie serão vistos como perigosos, intocáveis. São esses elementos os ameaçadores da divisão primeira do mundo do sujeito: o tabu é uma defesa contra esse perigo. Esses elementos são pólos de fascinação e repulsão, daí sua classificação como abjetos. Simbolicamente, estão ligados à

figura materna, de tal forma que “as sintomatologias fóbica e psicótica que manifestam as incertezas dos limites subjetivos (ego/outro, dentro/fora) comportam essa fascinação agressiva pela mãe” (J. Kristeva, 2002:128-129).

Como será visto no decorrer da análise de *O Silêncio dos Inocentes*, o horror que aparece em filmes no final do século XX, será fortemente marcado por uma exibição inflacionada desses elementos, como sangue, saliva, peles esfoladas, corpos em estado de desintegração. O que antes era evitado por ser considerado repulsivo demais para ser exposto em público, é retratado agora com detalhes. Como observou L. Nazário (1998:63), nada mais é poupado ao espectador: o vômito verde dos possessos; a baba viscosa do monstro; a explosão de cabeças, barrigas e corpos; nem o corte sangrento das feridas e mutilações. Ao tornar exequível na tela qualquer *performance*, as novas técnicas intensificaram como nunca a produção de monstruosidades. Agora, a produção cinematográfica “não procura mais o *frisson* na imaginação do horror, mas o nojo de sua materialização em detalhes (L. Nazário, 1998:232). Com isso, as teorias de M. Douglas, J. Kristeva e E. Leach sobre o fascínio das excreções corporais ganham ainda mais credibilidade.

Se a mácula faz referência ao feminino e à situação do sujeito antes da fala, pode-se compreender melhor a importância do rito como discurso. O rito é uma fala eloqüente, em que não só os signos orais, mas também os objetos e os gestos aparecem como portadores de significados. Eloqüente também na sua condição de persuasão e envolvimento de participantes e assistentes, o rito estabelece uma situação plena de comunicação.

No caso da personagem Clarice, é através da fala e da salvação da moça seqüestrada que ela reencontra e supera seus traumas. E o que é mais interessante: definido como monstruoso no início do filme, o próprio Hannibal é humanizado por ser aquele que provoca a fala de Clarice e, no meu entender, termina a história como indivíduo problemático, mas não propriamente monstruoso, tal como em *M, o vampiro de Düsseldorf*, o assassino de meninas,

que ao expor pela fala seu drama interior, termina a história como indivíduo doente, vítima de sua compulsão, escravo de sua psicose.

O pensamento de J. Kristeva abre uma nova perspectiva para o estudo do horror, agora relacionado à representação do materno, ao reafirmar a ligação entre o monstruoso e as formas de pensamento, reforçando a idéia de que, mais do que uma ameaça física a uma sociedade, o abjeto indica os perigos que cercam os sistemas classificatórios.

Clarice e a mudança do feminino no cinema

Investigando uma sociedade em que o simbolismo de gênero ocupa uma posição axiomática na concepção da vida social, M. Strathern (1988) demonstra a íntima relação entre gênero e ação social. Essa compreensão é essencial, até porque não é correto classificar objetos ou eventos, ou mesmo pessoas, como femininos ou masculinos, como se isso fosse uma característica intrínseca de entes e coisas: “A base para a classificação não é inerente aos objetos em si, mas em como eles são transacionados e para quais fins”, explica a antropóloga, para definir, em seguida, que a ação é “*gendered activity*” (M.Strathern, 1988:xi).

Embora a antropóloga inglesa afirme que essa concepção se aplica, plenamente, à Melanésia, cujas relações de gênero representam a principal forma de classificação do mundo social, entendo que a mesma possa ser estendida também ao cinema. Ora, a produção norte-americana estaria, desde o clássico *Butch Cassidy and Sundance Kid* (1968, EUA), sob o domínio de um cinema masculino (M. R. Kehl, 1996), pois as histórias giram sempre em torno de

personagens masculinos e afirmariam valores próprios do mundo masculino. Isto estaria presente não apenas em filmes violentos como *Rocky, um Lutador* (*Rocky*, 1976, EUA, John G. Avildsen) *O Exterminador do Futuro* (*The Terminator*, 1984, EUA, James Cameron), *O Fugitivo* (*The Fugitive*, 1993, EUA, Andrew Davis), *Os Imperdoáveis* (*Unforgiven*, 1992, EUA, Clint Eastwood), mas também em tramas mais refinadas, como *Rain Man* (1988, EUA, Barry Levinson), entre muitos outros.

São tantos os filmes dominados por personagens, valores e relações homosociais masculinas, que até mesmo filmes protagonizados por mulheres, como *Thelma and Louise* (1991, EUA, Ridley Scott), são tidos como masculinos, pelos valores que defenderiam, como, por exemplo, a ação violenta contra a sociedade opressora. Note-se, portanto, que a violência física é considerada como masculina e seu oposto simétrico, o sofrimento, como feminino.

A quantidade de filmes masculinos levou a psicanalista M. R. Kehl a concluir, de maneira apressada, que o cinema americano, diferente da literatura, é, por estilo, masculino. Diz ela:

“Uma produção industrial com dimensões guerreiras, um assunto a ser resolvido entre homens: o cinema americano é viril. É o império da ação, antes mesmo de ser o império da imagem: o macho se define pela sua capacidade de ação. Não pára de agir, nem mesmo para pensar – cinematograficamente, pensar é agir. As determinações da linguagem jogam um papel aqui, uma vez que pouco se pode mostrar em linguagem cinematográfica além da ação – mas há cinemas, digamos, mais contemplativos, mais reflexivos, mais intimistas ou mais femininos do que o norte-americano. É porque a feminilidade está totalmente banida dessa ‘Terra de Marlboro’ que nos encontramos aqui num universo narcísico – ironicamente, um universo dominado por uma fantasmagoria homossexual. A mulher tem seu lugar nos filmes, é claro, mas geralmente para legitimar com seu desejo, com sua inevitável rendição, a virilidade do herói” (1996:145).

Creio, entretanto, que, no caso do cinema americano, seria necessário, em primeiro lugar, distinguir gêneros ficcionais: se o faroeste e o filme de ação são masculinos, o melodrama, a comédia romântica, o musical tendem a ser classificados como femininos. Já a ficção científica e o terror se aproximam das áreas de limites e são dominados por seres andróginos. O suspense policial já é um caso particular: notadamente, o herói é a virilidade em estado bruto, mas há também um elogio da capacidade de sedução feminina.

Após o domínio dos anos Reagan e a busca de masculinização dos valores no cinema, os anos 90 trariam consigo não só o retorno de filmes menos violentos, como também uma própria redefinição do masculino – retornando e reforçando um processo presente nos anos 70. R. Burgoyne afirma que, na última década do século XX, houve uma busca da “retórica da emoção”, que procurou unir ação e sofrimento, ação e paixão. Segundo o autor,

“Em filmes norte-americanos, esses papéis foram tradicionalmente separados em diferentes gêneros, como heróis masculinos ‘imunes ao sofrimento’ dominando gêneros como o do filme de faroeste e o do filme de ação, enquanto personagens femininas ‘cujo papel é sofrer’ dominam o melodrama. O sofrimento e a impotência, a incapacidade de agir no mundo, foram vistos até muito recentemente não como partes da condição humana, mas, antes, como uma consequência da ‘incapacidade de ser macho’. Ao contrário, *Nascido em 4 de Julho* destaca a presença simultânea do agir e sofrer de uma maneira que rompe o estereótipo do herói masculino. (...) Com sua ênfase no sentimento e na emoção, o filme sugere nem tanto a apropriação patriarcal de um modo feminino de discurso, mas, antes, um retorno à definição aristotélica da história como aquilo que ‘Alcebiades fez e sofreu’ (2002:100).

Essa mudança implica até mesmo no surgimento do novo tipo de ator que o cinema americano vai valorizar nos anos 90 - Tom Hanks, Kevin Costner, Ralph Fiennes, Tom Cruise e Hugh Grant, entre outros -, sobretudo atores que participam de filmes de ação, mas demonstram também uma capacidade de expressar insegurança e sofrimento intensos, como Nicolas Cage, Harrison Ford e Johnny Depp.

Tal enfoque no feminino estaria ligado, também, a uma mudança fundamental no discurso político-econômico do final do século, quando se prega o enfraquecimento do Estado frente ao mercado. O discurso do mercado de consumo, produzido pela publicidade, implica numa mudança importante na sociedade patriarcal. O mercado se introduz como aquela instância responsável pela satisfação dos desejos do indivíduo, antes mesmo que esses desejos se manifestem nele, num processo semelhante ao que ocorre na relação mãe-filho. Agora, “a sociedade se fez maternal para melhor preservar uma ordem de coerções” (J. Baudrillard, 1989:185). Voltarei a esse ponto adiante.

O Silêncio dos Inocentes, um filme de suspense, portanto masculino, contraria a conclusão de M. R. Kehl. Em lugar da ação e de sua importância no cinema americano, prefiro afirmar, seguindo G. Deleuze, que o principal da linguagem é o movimento, uma imagem em movimento que pode ser conseguida mesmo através de duas pessoas conversando – como acontece em *O Silêncio dos Inocentes*. Excetuando-se algumas cenas – a captura de Catherine, a fuga de Lecter, por exemplo –, o filme é extremamente movimentado, não porque mostre personagens correndo de um lado para o outro, mas pela montagem, pela seqüência de cortes, pelo movimento da câmera, pelo desenvolvimento de ações paralelas, pelas lembranças do passado. E, principalmente, pelos diálogos. Precisos, curtos, irônicos, os diálogos também mantêm a “ação” viva, apesar da quantidade de cenas em que temos apenas conversas entre Clarice e Lecter, Clarice e Ardelia, Clarice e Crawford.

Não é por acaso que o nome de Clarice é recorrente nesta discussão. Ao contrário do que caracteriza M. R. Kehl, temos um filme centrado na figura

feminina de Clarice, apesar do fascínio que Lecter desperta. Até porque, como mostraremos mais adiante, Lecter apresenta algumas características próprias do gênero feminino na sociedade euro-americana.

O filme é a trajetória de Clarice, seu rito de passagem, como quis T. Tally, o roteirista, que confessou ter retirado da história original – o romance homônimo de T. Harris – todos os episódios que não estavam diretamente relacionados à personagem. Em depoimento a S. Field, ele explica sua visão e como a repassou para o roteiro:

“Eu sabia que tinha de ser a história de Clarice. Ainda que o livro penetre na mente de Lecter, na mente de Crawford, na mente de Jame Gumb, o livro basicamente segue a trajetória dela. Tudo em que ela não estivesse, teria de ser cortado, se possível. Se não pudesse ser cortado, teria de ser reduzido ao mínimo absoluto. (...) Um dos riscos que tive de assumir foi o de que não saberíamos muito a respeito de Gumb; não teríamos nada de sua história pregressa. Ele é um enigma para ela. Se ela descobre mais sobre ele, então nós descobrimos mais sobre ele. (...) Mas um enfoque exclusivo de Clarice significava perder coisas maravilhosas que havia no livro – a esposa moribunda de Jack Crawford, por exemplo” (*apud* S. Field, 1997:208).

Ainda que isto represente a perda de informações sobre Lecter e Gumb e a retirada de personagens como a mulher de Crawford, o diretor J. Demme optou pela centralização em Clarice, o que acontece até mesmo na forma como as câmeras são utilizadas:

“Os close-ups são o centro de muitas cenas, para mim. Não são apenas close-ups, são close numa situação em que a câmera é totalmente subjetiva. É claro que um dos recursos clássicos da câmera subjetiva é colocar a platéia na pele do personagem, não como uma brincadeira, mas como forma

de atrair emoção e simpatia, de fazer a platéia se identificar totalmente com o personagem. No caso de *O Silêncio dos Inocentes*, trata-se da história de uma personagem, Clarice, que vive e vai vencer ou fracassar totalmente pela força de sua intuição, dos seus sentidos. (...) Eu queria que a platéia se identificasse com Clarice – esse era o meu presente para o público, que ele visse a história pelos olhos de Clarice. E por isso eu usei a câmera subjetiva em todas as cenas em que Clarice está com o Dr. Lecter” (A. M. Bahiana, 1996:83).

Como classificar Lecter do ponto de vista das relações de gênero? Em primeiro lugar, deve ser observado que o psiquiatra usa, como anagrama, um nome feminino, para dar pistas do depósito onde estão objetos que marcaram o seu passado. Ele manda Clarice procurar por uma de suas clientes, Miss Mofet. Clarice descobre que há, nos arredores de Baltimore, onde o médico atendia, um depósito alugado, por dez anos, em nome de Miss Hester Mofet, codinome do próprio Lecter. Miss Hester Mofet é interpretado por Clarice como “o que restou de mim”. Trata-se de um jogo de palavras, mas, num filme de suspense, não se trata de mero acaso que Lecter use um nome feminino. Afinal, ele é um homem que detesta grosserias, coisas que, na oposição masculino/feminino, o coloca do lado feminino.

Símbolos, como a bandeira e a águia, seriam usados em filmes para representar não apenas a nação americana, mas uma feminilidade ancestral. R. Burgoyne (2002:85), que estudou a representação da nação americana em cinco filmes produzidos nas últimas décadas do século passado, conclui que, apesar dos valores masculinos, ligados principalmente ao Estado, há “uma mensagem alternativa de nação baseada na metáfora de um corpo maternal e social”. No imaginário social norte-americano, uma mãe que abraça a todos os seus filhos e é ainda capaz de adotar (e amar) os filhos de outras nações. É verdade que as faces dessa mãe podem variar, pois as “metáforas para a nação vão desde o amor maternal (a nação como ‘aquela que dá o leite’) até a nação como ‘aquela que busca o sangue’ (vampira)” (R. Burgoyne, 2002:86). Por exemplo, “em

Nascido em 4 de Julho – o título do filme salienta a dominância da metáfora – as imagens maternas são elevadas à qualidade de emblemas de coesão nacional, de um lado, ou degradadas até o nível de imagens de perversão, de outro” (2002:86)

A águia é uma alegoria eficaz da maternidade e da nação americana, por representar tanto o cuidado com os filhotes quanto a ferocidade e o espírito de caçador, se alimentando-se principalmente de carne. Para R. Burgoyne (2002:98), essa duplicidade está bem clara, por exemplo, na figura da mãe do soldado Kovic (que em *4 de Julho* rejeita o filho que volta aleijado da guerra). Aqui, “a mãe, especialmente, é pintada como egoísta e sem coração” (R. Burgoyne, 2002:99); simbolicamente, porém, a imagem positiva da mãe é no final resgatada pela imagem da nação, “que condensa os atributos de uma pátria americana percebida como uma pátria ideal, um lugar onde a comunidade é restaurada e onde o veterano pode uma vez mais assumir o papel de liderança” (R. Burgoyne, 2002:115). Assim, o problema da guerra do Vietnã é retratado por Stone como um drama, um melodrama, em que cabe ao soldado Kovic recuperar sua masculinidade e resgatar a alegoria da nação como “mãe gentil”²⁴. Demoníaca e amorosa, a imagem da feminilidade precisa da ação do masculino redentor para superar sua duplicidade.

Essa dualidade, presente no depósito, também está presente em Hannibal Lecter. O primeiro objeto posto em destaque pela câmera – a águia – é uma eficaz alegoria do próprio Lecter, por sua elegância, astúcia, capacidade de percepção visual e canibalismo. Dualidade esta também presente em sua profissão, a psiquiatria, como será visto com mais detalhes no final do capítulo. Devo explicar que essa relação entre Lecter e a águia e, por extensão, nação-feminilidade, não significa uma insinuação de uma provável bissexualidade, no sentido rasteiro da palavra. Gêneros são noções imaginárias, principalmente no cinema. Essa

²⁴ O trabalho de R. Burgoyne demonstra a necessidade de um estudo mais aprofundado da figura da mãe no cinema americano, para que as relações de gênero sejam compreendidas. Muitas vezes o papel da mãe, mesmo quando secundário, mas de fundamental importância, seja em clássicos

concepção permite, por exemplo, R. Burgoyne classificar *4 de Julho* como melodrama, um gênero cinematográfico feminino, como ele mesmo reconhece.

Ambíguo, Lecter se mostra homem de estilo refinado, um “gentleman”, cuja sexualidade se encontra adormecida pela solidão. No roteiro original, ele apareceria, em sua primeira cena, lendo a revista *Vogue*, o que acabou sendo mudado. Mesmo assim, logo o espectador percebe que, apesar de assassino e cruel, o personagem está longe dos “machões” que abundaram nas telas do cinema nos anos 80. Quando ataca, não são seus músculos a parte do corpo mais importante, mas a sua boca – simbolicamente associada à mulher. É com ela que ele agride (verbal e fisicamente), ferindo, mordendo e comendo a carne e a alma das pessoas. Além disso, pelo menos em dois casos ele ataca, direta ou indiretamente, as bocas de suas vítimas: morde a língua de uma enfermeira e critica Miggs até este morrer engolindo a própria língua. Na hora de sua fuga planejada, pede mais um jantar, mas quem acaba mordido é o guarda. O poder do doutor não tem a forma fálica. Sua força física e simbólica está na boca que, no imaginário, corresponderia à vagina – uma *vagina dentata*, poder-se-ia dizer.

Por outro lado, é importante também perceber que a prisão pode ser encarada como um útero. Indivíduo perverso, como fala a psicanalista, Lecter foi condenado pela sociedade a voltar para o útero. Logo saberemos que, preso há oito anos, o Dr. Hannibal quer que, no nono ano, lhe seja dada a chance que todo nascituro tem: a de ver a luz do dia, recebendo o direito de ter uma cela com janela, com visão para um bosque. Hannibal quer ver a luz, quer nascer, e seu parto depende de Clarice. Mas também é graças a Lecter que descobrimos, por trás do aparente desejo de identificação com o masculino – representada pelo mundo do FBI –, sentimentos femininos, como a compaixão pelos animais e pelos inocentes que são sacrificados.

A relação entre os dois, suas conversas, representa um tipo de razão semelhante à da esfera pública francesa que, segundo J. Lichtenstein (1994), tem

como *Os Pássaros*, seja em filmes contemporâneos como *Eclipse total* (*Doloris Claiborn*, Taylor

muito de feminina em seu processo e objetivos. *O Silêncio dos Inocentes* pode ser visto como um elogio ao diálogo, ao mostrar que as informações do mundo, captadas pelos sentidos, são, plenamente, trabalhadas por duas pessoas em aberta comunicação. Nesse aspecto, Hannibal Lecter lembra o cavalheiro do século XVII, descrito pela autora, que o distingue da figura do pedante. Enquanto o pedante é alguém que aprende as coisas com o esforço pessoal através dos livros e faz do ensino uma profissão, o cavalheiro explora uma outra maneira de produção e circulação do saber, centrada na arte da conversação, a qual é reproduzida em textos por filósofos como R. Descartes e B. Pascal. Em tempos em que a relação da razão e da linguagem é redescoberta, creio ser importante reproduzir textualmente a descrição que J. Lichtenstein faz da idéia de razão nos seiscentos, pelo menos entre os *honnêtes gens*:

“Pensar é falar: no século XVII, este enunciado era entendido literalmente, antes de qualquer tipo de interpretação. (...) O tom livre e natural da palavra pronunciada é, portanto, (...) o modelo de um estilo que define uma arte de falar que é, igualmente, uma arte de viver e pensar. Pois a conversação é o lugar de uma troca muito específica, comandada por regras puramente suntuosas, nas quais a verdade exprime-se sob a forma graciosa do dom, do pensamento ofertado, e não, como acontece com o pedante, do serviço prestado” (1994)

Essa filosofia da conversação implica tanto uma forma de saber como uma ética e uma estetização da vida cotidiana, desenvolvendo-se nos salões e, principalmente, nas conversações com as mulheres – o que também acontece no filme, entre Hannibal e Clarice²⁵. A falta de polidez, por exemplo, não é uma mera

Hackford, EUA, 1995).

²⁵ É interessante o fato de que o personagem Hannibal Lecter apareceu no cinema, pela primeira vez, no filme *Olhos de Dragão*, também baseado num romance de Thomas Harris. Só que seu interlocutor na história era outro homem, agente do FBI. O filme não fez sucesso, embora apresentasse alguns ingredientes em comum com *O Silêncio dos Inocentes*. Isso seria, no meu

indelicadeza, mas uma deficiência de raciocínio. Nascendo da crítica aos pedantes e a interpretação cansativa de textos, essa filosofia valorizará a “frivolidade, vivacidade, rapidez, simplicidade: essas qualidades da palavra mundana correspondem nessa época à própria exigência da razão” (J. Lichtenstein, 1994:31). As críticas que M. R. Kehl faz a Hannibal, em relação ao conteúdo de sua filosofia que encantou o público, são, em minha forma de entender, equivocadas, porque a psicanalista não percebe que o que vale não é tanto o sentido, mas a forma com que discorre sua conversação com Clarice. Aliás, é bom lembrar que a própria noção de *discorrer* vem, segundo J. Liechtenstein, dessa época, por significar leveza e velocidade²⁶. Trata-se enfim, de um saber hedonista, onde é fundamental que se mantenha o “tom vivo e bem-humorado” das conversações, mesmo quando se escreve um texto.

É pela fala, mais especificamente pelo diálogo, como um dialético, que Lecter fornece a Clarice não apenas o conhecimento em si, mas também o método: ensina a pensar, a ver as coisas ao redor, ao separar o complexo em coisas simples, em perceber o que depois aparece como evidente – o fato de que a primeira vítima estava próxima do assassino, era objeto de seu olhar. É preciso aprender a olhar: para conseguir reconstituir a trajetória do olhar, saindo da imagem visível para encontrar o observador oculto, sabendo-se apenas que ele estava perto quando tudo começou. Isso requer mais que a observação mecânica, que procura elementos recorrentes dentro da rotina da vida nos laboratórios. Um olhar que trabalhe também com a dimensão subjetiva, que procure motivos, desejos, intenções nas pálidas marcas deixadas pelo indivíduo no mundo. Seguindo a direção do olhar do gato da primeira vítima, Clarice chega até as fotos que foram tiradas, possivelmente, pelo assassino. Os retratos não revelam o fotógrafo, mas denunciam seu desejo.

entender, mais uma prova de que a presença de Clarice, um interlocutor feminino, não é um fato aleatório dentro da trama.

²⁶ A observação de M. R. Kehl demonstra a falta de sensibilidade que parte da inteligência (o seu lado pedante) tem para com o cinema comercial. Se observarmos bem a fala dos personagens de T. Mann, por exemplo, geralmente não há uma grande e inovadora verdade nesses longos diálogos que, apesar disso, encantam o leitor.

Essa forma de olhar lembra o que B. Pascal chamava de *esprit de finesse*, uma acuidade do espírito para captar as sutilezas de um universo que é formado por “coisas tão delicadas e numerosas (...) que é preciso um senso muito delicado e claro para senti-las e julgá-las com retidão e justiça, segundo esse sentimento” (*apud* J. Lichtenstein, 1994:27). Coisas que são difíceis de serem percebidas porque “agem na maior transparência, escondidos pela forma e pelo lugar de sua aparição, dissimulados na evidência do real, invisível devido a sua própria presença no universo das coisas visíveis” (J. Lichtenstein, 1994:27).

Um olhar, enfim, que requer um cultivo da sensibilidade presente hoje apenas em campos que resistem à racionalidade instrumental, como a etnografia, por exemplo. O “bom olhar” do século XVII que difere tanto do olhar comum, pois lhe falta o devido distanciamento do mundo, quanto o da visão lógica, muito distante do concreto, como explica J. Lichtenstein:

“O bom olhar é aquele que permite ver com clareza o afastamento que é necessário dar a visão para que se veja corretamente a verdadeira natureza das coisas, ou seja, para perceber a diversidade real mas dificilmente aparente de seus princípios. (...) É uma visão pensante, que pode ver os que os outros não vêem, porque ela se vê. Supõe, assim, uma dupla distância – em relação às coisas e a ela mesma – que faz da relação visual uma relação entre três termos, na qual o sujeito se dá o objeto em espetáculo, representando a si mesmo como espectador. (...) Eis porque o ‘bom olhar’ não caracteriza só a precisão e a acuidade do espírito que penetra o universo infinito das pequenas diferenças – ele instaura igualmente uma diferença entre os indivíduos” (1994:28).

O *sprit de finesse* é também um dos indicadores máximos daquilo que a Europa chamou de civilização. Do século XVII na França, esse estilo de vida se espalha, escandalizando os mais conservadores com seu estilo hedonista. Ocorre uma revolução na vida cotidiana das classes dominantes, que vai da culinária a

mudança do uso do tempo, com a valorização da noite, coisa inédita até então. Entendo ser interessante a observação de P. Camporesi, de que a nova culinária francesa, com sua leveza, favorece a conversação, e com ela o contínuo raciocínio dos *livres penseadores*. Além disso, a valorização do olhar domina até mesmo a decoração da mesa:

“a multiplicidade dos pratos subentende a leveza das substâncias e a variedades dos sabores e é representada pela variação das cores. O olho, destronando o nariz, favorece e exalta a policromia do desfile, o minueto das taças, o baile das iguarias. (...) O olho torna-se a parte aguda do gosto mais sutil, a estrutura sensível concedida à medida, à avaliação morfológica feita à distância: o olho, o menos confidencial e menos abandonado dos sentidos, tudo registra fria e impassivelmente, nada deixando escapar (...)” (P. Camporesi, 1996:13).

Várias são as formas do feminino no filme: personagens femininas conduzem a história; a última vítima é filha de uma senadora (nenhuma referência ao pai), que tenta, inutilmente, convencer o seqüestrador de que é possível ser forte e piedoso ao mesmo tempo, ou seja, na classificação proposta pelo filme, conciliar o lado masculino àquele feminino. E ainda, é graças ao testemunho de uma amiga da primeira vítima que Clarice chega até a residência do assassino, local que antes pertencera a uma senhora. Acima de tudo, há um olhar feminino que percorre o filme, em busca de detalhes, de singularidades que fogem ao padrão e que, ao final, deslindam a trama.

Com efeito, no perfil de cada um dos personagens principais da trama - Clarice, Hannibal e Búfalo Bill - são estabelecidas relações entre versões diferentes do feminino/masculino. Usando personagens masculinos reconhecidamente patológicos e uma mulher, o filme quebra, ao menos parcialmente, a indivisibilidade da pessoa no Ocidente e expõe a subjetividade humana como um campo marcado por conflitos, inclusive no que diz respeito ao

gênero. Sem chegar a alcançar a multiplicidade da pessoa na Melanésia, temos em filmes como *O Silêncio dos Inocentes* uma representação de identidades que se digladiam dentro do indivíduo. Na verdade, esses conflitos e contradições, proibidos de se manifestarem com clareza nos filmes de temática masculina, só encontrarão espaço nos filmes em que o feminino é dominante.

Há um outro lado feminino na história: a representação da natureza. A seqüência inicial do filme, alegoria da trama a ser contada, focaliza a corrida solitária de uma jovem por uma trilha cheia de obstáculos, aberta no meio de um bosque. À primeira vista, poderia ser analisada como início perfeito para uma história produzida por e para uma sociedade individualista, representando a luta, o esforço do indivíduo solitário para superar os obstáculos da natureza e criar e recriar a sociedade continuamente (M. Strathern, 1995). Mas há diferenças que impedem essa conclusão: primeiro, temos aqui uma mulher, que dificilmente aparece em histórias ou na realidade como exemplo perfeito do indivíduo (o indivíduo, como categoria da modernidade, é masculino). Segundo, os grandes obstáculos a serem vencidos na corrida não são simplesmente os acidentes naturais do terreno ou animais ferozes, mas barreiras construídas pela própria instituição, o FBI, para exercitar a força física, a velocidade e a destreza de seus agentes. O bosque é apenas a decoração do mundo duro da sociedade.

Da mesma forma que na questão de gênero, dá-se, no universo do filme, uma inversão da representação da natureza. Se, historicamente, a criação da sociedade representava o domínio sobre a natureza hostil, interna e externa ao homem, em *O Silêncio dos Inocentes*, a natureza é espaço em que não existe a crueldade. É o reino da piedade, como queria J.-J. Rousseau. A importância e o significado da natureza é indicado já no nome da heroína, Starling, que significa um pequeno pássaro, o estorninho. Além de representar a vontade de voar, de ganhar asas próprias, ele coloca Clarice com um pé no lado da natureza, o que também é acentuado pelo fato dela pertencer ao gênero feminino. O triângulo de *O Silêncio dos Inocentes* está assim ligado a animais alados: águia, estorninho, mariposa.

A frase pronunciada pelo biólogo ao examinar a mariposa cujo casulo foi encontrado na garganta de uma das vítimas de Búfalo Bill – “ela foi amada por alguém”- vale para outros animais presentes no filme. A vontade de salvar faz Clarice entrar para o FBI: não é tanto o caso da morte do pai, mas o trauma de ver ovelhas sendo mortas. O relato desse episódio é a parte comovente do filme, contado por uma Clarice que retorna aos seus dez anos e vê a cena com a mesma piedade de uma menina que está descobrindo a crueldade do mundo; a narrativa provoca no espectador, já identificado com a protagonista, a mesma reação.

Símbolo da inocência no cristianismo, alegoria do salvador – um inocente morrendo no lugar dos pecadores -, a ovelha que a menina quer salvar representa, naquele momento, as vítimas inocentes de um sistema socio-econômico que se baseia na prática diária de dominação implacável e de destruição da Natureza. Já o patético esforço da menina, tentando salvar “pelo menos uma”, aparece como ato heróico e trágico, devido à impossibilidade de sua conclusão.

A cena não só é comovente, como serve para preparar o espectador para as seqüências seguintes, repletas de violência do ser humano contra a sua própria espécie. Em primeiro lugar, temos a cena da fuga de Lecter, cuja ferocidade, até então apenas contada, é mostrada por uma câmera que consegue captar todos os detalhes da violência, da crueldade e da frieza do rosto de Hannibal aos gestos desesperados das vítimas, buscando a salvação. Com seu canibalismo, Lecter faz com os homens o que eles fazem diariamente com outras espécies animais. Apesar de toda a sua crueldade, a seqüência não cria repulsa ao personagem, não só porque ele ajudou Clarice, mas também porque o trauma dela frente ao sacrifício das ovelhas criou a imagem do homem como um ser feroz e predador.

Essa crueldade não é explicada como resultado da natureza. “Ele não nasceu assassino”, diz o Dr. Lecter em relação a Búfalo Bill. A violência não é uma herança da natureza que a civilização vai um dia superar. Ao contrário de outros filmes, *O Silêncio dos Inocentes* não procura explicar como se forma um

psicopata. Ao contrário, demonstra até que um profissional dedicado a explicar e domesticar a violência, como um psiquiatra, também pode se tornar um psicopata. A explicação dada para a ação de Búfalo Bill – ele cobiça algo que não é ou não pode ter – é um desejo socialmente estimulado numa sociedade de consumo. Em outras palavras, é um mal social, um dos vícios individuais que ajuda na criação de riqueza, como diriam os economistas.

Além da ovelha, outros animais ganham um valor alegórico na história. Temos a “mariposa da morte”, que além de representar a transformação, quando abre as asas assemelha-se a forma de um crânio humano, como também representa uma alegoria da própria condição do falso transexual, e seu desejo de transformação e de morte. As mariposas são importadas e criadas por Gumb com muito amor, como definiu o biólogo ao examinar o exemplar deixado por ele na garganta de uma de suas vítimas – “alguém criou esse ser. Deu a ele mel e penumbra, o manteve aquecido... alguém o amou”.

Esse mesmo amor ele dedica à Preciosa, sua *poodle*. O amor aos animais é, na análise de S. Field (1997:247), “um elemento maravilhoso, que acrescenta dimensão ao personagem”. Há um lado curioso nessa identificação pela importância simbólica do cão, nos Estados Unidos. Além desse símbolo, outros são encontrados no esconderijo de Bill: o mapa do país, a bandeira, um capacete de soldado, sem mencionar a figura lendária de Búfalo Bill, seu apelido.

Outras referências a animais são exploradas: pelo menos duas das vítimas possuíam gatos. O gato de Catherine assistiu, da janela do apartamento, ao seqüestro de sua dona que, pouco antes, havia prometido alimentá-lo. Já o gato da primeira vítima, Fredrika, faz o que o outro não pôde fazer: dar pistas sobre o assassino. Parado à porta do quarto de costura, ele chama a atenção de Clarice, que descobre, entre os vestidos, a profissão e o objetivo do criminoso. Um detalhe aparentemente irrelevante, mas que demonstra um aspecto do cinema como linguagem: os gatos das vítimas são semelhantes – o gato de Catherine é cinza e branco, enquanto o de Fredrika, é branco e preto –, são mestiços, numa sociedade que rejeita a mistura de raças. Enquanto o gato de Catherine

acompanha da janela – lugar de fronteira – o seqüestro de sua dona, o de Fredrika se coloca à porta, na entrada do quarto onde Clarice encontrará a pista com a qual desvenda a razão de Búfalo Bill retirar a pele de suas vítimas.

É também o pouso de mariposa sobre os carretéis de linha e no ombro do assassino, que possibilita a Clarice sua identificação. São animais, por sua vez, ligados ao feminino: a cachorrinha, a mariposa, os gatos. Além disso, aparecem em lugares que separam ambientes: o gato de Catherine está na janela, o de Fredrika à porta, entre o corredor e o quarto, o casulo é encontrado na boca, fronteira entre o interior e o exterior do corpo. Tanto quanto a órfã Clarice, os animais domésticos perderam aqueles que lhes transmitiam amor e segurança. São femininos, são testemunhas, como a protagonista, da fragilidade da promessa de segurança que o chamado mundo civilizado representa.

A troca

Talvez o mais surpreendente nessa história de terror, com tantos elementos femininos, esteja na revelação que Clarice Starling faz de si mesma, ao aceitar a troca proposta por Hannibal Lecter. A negociação começa quando o psiquiatra dá pistas de que pode ajudar na identificação de Búfalo Bill. Procurando sempre manter a conversa sob controle, é o psiquiatra quem lança as bases para que uma troca de benefícios seja estabelecida entre ele e o FBI. Eis o diálogo:

“O que quis falar com transformação, doutor?”

“Estou nesta cela há 8 anos. Sei que nunca irão me soltar. Quero uma vista. Uma janela para ver árvores ou água. Um asilo longe do Dr. Chilton.”

“Ao chamá-lo de assassino, quis dizer que ele matou de novo?”

“Estou lhe oferecendo um perfil psicológico de Búfalo Bill, baseado nas evidências do caso. Vou ajudá-la a pegá-lo”.

“Sabe quem ele é, quem decapitou seu paciente?”

“A paciência é uma virtude. Eu esperei, mas quanto tempo você e Jack esperarão? O nosso Billy já deve estar procurando a próxima garota especial”.

E, realmente, na cena seguinte vemos uma moça sendo raptada por um rapaz de braço engessado que pediu sua ajuda para carregar uma poltrona para dentro de uma caminhonete. Em seguida, Clarice é chamada por Crawford para ir até West Virginia, onde um corpo de mulher foi encontrado flutuando num rio. Durante a viagem de avião, Crawford dá detalhes sobre a forma como Búfalo Bill trata suas vítimas: elas são mantidas vivas por três dias, depois atira nelas, retira um pedaço da pele e joga os corpos em rios diferentes. A água dos rios apaga as possíveis pistas que levariam até o acidente. Mostra fotos das moças e onde elas foram encontradas.

De volta à Baltimore, Clarice inicia a negociação com Lecter, com o apoio de Crawford,:

“Se o seu perfil ajudar a pegar o Búfalo Bill a tempo de salvar Catherine Martin, a senadora irá transferi-lo para o Hospital do Park Oneida, em New York, sob segurança máxima, é claro. Terá acesso a livros. Mas o melhor: uma semana por ano, sairá do hospital e irá até a Ilha Plum (mostra no mapa). Todos os dias

poderá passear na praia e nadar por uma hora. Acompanhado pelo pessoal da SWAT, naturalmente.”

“E aqui está uma cópia do caso Búfalo Bill e a oferta da senadora. A oferta é inegociável. Se Catherine Martin morrer, não terá nada.”

“Centro de Pesquisas de Animais da Ilha Plum. Parece charmoso”.

“Isto é só parte da ilha. A praia é muito bonita. Andorinhas fazem ninho ali. Há uma linda...”

“Andorinhas? Hum! Se eu ajudar será do meu jeito. Eu conto algo, você também. Não sobre o caso, mas de você. Elas por elas. Sim ou não? A pobre Catherine está esperando”.

Ao ser-lhe apresentado o questionário, Lecter o comparou a uma forma de dissecação. Com o acordo estabelecido entre eles, o psiquiatra vai, simbolicamente, fazendo com Clarice o mesmo que Búfalo Bill faz com suas vítimas: retira-lhe a pele, os invólucros de proteção da alma, para chegar até seus motivos mais ocultos. A estagiária do FBI deve fazer aquilo que mais assusta a Hannibal e a Bill: mostrar o “eu interior”.

A revelação, quando acontece em outros filmes, é feita através *flashbacks*, na medida em que fatos ligados à biografia do herói vão ocorrendo. Algo semelhante ocorre com Clarice no início do filme, quando, acusada por Hannibal de ser uma caipira que quer subir na vida pertencendo ao FBI, ela se pôs a chorar, enquanto o espectador via a menina Clarice recebendo o pai policial após um dia de trabalho – imagem que aponta para o espectador que o erro do psiquiatra em sua avaliação da futura agente.

Em parte, Lecter reconhece o erro, do contrário não colocaria como imposição que Clarice fornecesse informações sobre si mesma, em troca de

dados que pudesse levar à captura de Búfalo Bill. Ela aceita, sem hesitar, o jogo proposto pelo médico.

“Qual a pior lembrança de sua infância?”, ele começa.

“A morte de meu pai.”

“Conte, não minta. Eu saberei se você mentir.”

“Ele era xerife. Uma noite, surpreendeu dois ladrões saindo de uma loja.”

“Morreu na hora?”

“Não, ele era muito forte. Agüentou mais de um mês. Minha mãe morreu quando eu era pequena. Meu pai era tudo para mim. Quando ele morreu, fiquei perdida. Tinha então dez anos.”

“Você é muito franca, Clarice. Seria bom conhecê-la intimamente.”

“Elas por elas, doutor.”

“Fale sobre a garota de Virgínia. Era grande?”

“Sim”

“Cadeiras largas?”

“Todas tinham”

“O que mais?”

“Enfiaram algo na boca dela. Ninguém sabe disto. Não sabemos o que significa.”

“Era uma borboleta?”

“Sim, uma mariposa. Igual a que foi encontrada na cabeça de Benjamin Raspail. Por que ele faz isto?”

“Significa uma mudança. A lagarta para a crisálida, e daí para a beleza... nosso Billy também quer mudar”.

“Não há correlação entre o transexualismo e violência. Eles são passivos”.

“Garota esperta. Quase já sabe onde pegá-lo. Sabia?”.

“Não, diga-me por quê”.

“Após a morte de seu pai, você ficou órfã. E depois? (Clarice olha para baixo) A resposta não está nestes sapatos baratos !”

“Fui morar num rancho, pertencente a uma prima de minha mãe.”

“Criavam gado?”

“Não. Cavalos e ovelhas.”

“Quanto tempo morou lá?”

“Dois meses”.

“Por que tão pouco?”

“Eu fugi.”

“Por quê? O rancheiro te obrigou a chupá-lo, sodomizou-a?”

“Não, era gente muito decente. Elas por elas, doutor”.

“Billy não é um transexual. Pensa ser, tenta ser. Acho que já tentou ser muitas coisas”.

“O que quis dizer com estar perto de pegá-lo?”

“Existem 3 centros de cirurgia transexual. A Fundação John Hopkins, a Universidade de Minnesota, e a Columbus Medical Center. Não estranharia se Billy tentou todas e o rejeitaram.”

“Por que o rejeitaram?”

“Sérios distúrbios na infância, junto com violência. Billy não nasceu criminoso. Formou-se com o sofrimento constante durante anos. Ele odeia sua própria identidade e acha que isto o torna um transexual. Mas a sua patologia é muito mais violenta e assustadora”.

A troca de informações aumenta o suspense. Para R. Barthes (1987:244), o suspense é um efeito que, analogicamente, abre o apetite do leitor. Aumenta a angústia e o prazer ao, de certa maneira, ameaçar a narrativa, no sentido de transformá-la numa seqüência incompleta ou aberta. Já N. Carroll (1999:193), lembra que um circuito de perguntas e respostas nem sempre completas dão sustentação à narrativa: elas fazem o leitor querer virar a página. Em *O Silêncio dos Inocentes*, os cortes nos diálogos são fundamentais: nessa parte o espectador recebe informações sobre Búfalo Bill, cuja identidade começa a ser desvendada. Por outro lado, fica no ar a questão: o que aconteceu a Clarice na fazenda?

Além da curiosidade excitada, o espectador sabe que a coragem de Clarice, ao contar fatos secretos de sua vida, é fundamental para que novas informações sejam dadas sobre Búfalo Bill. Com isso, a afirmação de Lecter sobre a franqueza de Clarice e seu desejo de conhecê-la intimamente também criam curiosidade sobre os reais sentimentos do psiquiatra, por reforçar um valor esperado de um herói, dentro das convenções do cinema americano: franqueza.

Um fato ocorrido em seguida ameaça retardar ou impedir a troca de informações. Há uma transição, e o espectador vê o Dr. Chilton escutando a conversa entre Lecter e Clarice, através dos monitores do hospital. Após a imagem de Chilton, há um corte e vemos Búfalo Bill em seu esconderijo, ouvindo rock e usando uma máquina de costura, para unir peles de suas vítimas, com sua cachorrinha aos seus pés. De forma abafada, ouve-se os gritos de Catherine. A câmera acompanha Preciosa até a origem dos gritos, que vão ficando mais fortes. A cachorra pára na beira de um poço, enquanto a câmera desce e exhibe Catherine chorando e pedindo ajuda.

A visão de Chilton escutando a conversa e da vítima desesperada reforça a ansiedade do espectador: há uma luta contra o tempo, e Chilton representa um obstáculo a mais.

A seqüência seguinte representa uma reviravolta na história. Lecter aparece amarrado a um carrinho de carga, com uma máscara de ferro sobre o rosto, enquanto Chilton lhe informa que ligou para a senadora, que não sabia nada do

trato. Clarice não é tão sincera como Lecter acreditou, nem ele é tão sagaz para detectar mentiras (“Não minta. Eu saberei quando você estiver mentindo”). Mas, garante Chilton, ela está disposta a fazer um acordo, contanto que Lecter revele o nome de Búfalo Bill.

Há uma ironia na cena: o Dr. Chilton está deitado no divã, como se fosse paciente de Lecter. Ao se levantar, deixa sua caneta sobre a cama, fato destacado por um *close*. No código cinematográfico, o *close-up* na caneta serve de pista para o espectador: Lecter, que dirige um rápido olhar para a caneta, tem, provavelmente, planos para ela.

Atendendo ao pedido da senadora, Lecter é levado para Memphis. Ainda no aeroporto, ele se encontra com Ruth Martin e, diferente da sua conduta anterior, não faz barganhas, contando rapidamente o nome de Búfalo Bill: Louis Friend. Depois pergunta a Ruth se ela amamentou sua filha. Atordoada, ela responde afirmativamente. Lecter então observa que a senadora “endureceu os biquinhos do peito”. Após observar que um homem que perde a perna ainda a sente formigar, ele pergunta para a senadora onde ela vai sentir formigamento com a filha sob o cutelo. Irritada, a senadora ordena que levem o psiquiatra de volta a Baltimore. Nesse momento, ele dá a descrição física de Billy: louro, 1,80, 75kg aproximadamente.

Lecter é levado para o tribunal do condado de Shelby, para onde Clarice se dirige, usando a desculpa da entrega dos desenhos para se encontrar mais uma vez com o psiquiatra. No elevador, um jovem policial pergunta à estagiária se é verdade que Hannibal é um vampiro. Ela responde dizendo que não há nome para o que ele é. Quando chega à sala, ele está preso numa jaula circular, sentado de costas para ela, lendo o arquivo do caso de Billy e ouvindo música clássica. Durante esse último encontro face a face, o espectador vê o rosto frio de Lecter em *close up*, enquanto, ao focar Clarice – que anda em círculo, em torno da jaula - o faz no plano americano.

Começa a última parte das confissões de Clarice.

“Boa noite, Clarice.” Mesmo de costa para o lugar onde se encontra Clarice, Lecter percebe sua presença e, sem se virar, a cumprimenta, com uma ponta de irritação na fala lenta.

“Trouxe seus desenhos, doutor. Achei que gostaria . . . até ter sua vista.”

“Que gentileza! Ou o Jack Crawford a mandou antes que caíam fora do caso?”

“Não, vim porque quis”.

“Vão dizer que estamos apaixonados”, diz Lecter, virando-se para a jovem. “Ilha de Antrax. Foi sua essa idéia tão comovente?”

“Sim”.

“Foi ótima. Pena pela pobre Catherine”.

“Seus anagramas estão se revelando: Louis Friend. Sulfeto de ferro, conhecido como ouro de tolo”.

“Seu problema é que você precisa se divertir mais com a vida”.

“Estava dizendo a verdade em Baltimore. Por favor, continue”.

“Li sobre o caso, e você? Tudo o que precisa para pegá-lo está escrito lá”.

“Diga-me como”

“Primeiro princípio: simplicidade. Leia Marco Aurélio, questione tudo: como ele é, sua índole, o que faz este homem que procura?”

“Mata mulheres?”

“Não. Isto é acidental. Qual é a primeira coisa que faz? O que ele sacia matando?”

“Ódio. Aceitação social. Frustração social.”

“Não. A cobiça. Esta é a sua natureza. Como começamos a cobiçar algo? Procuramos coisas para cobiçar? Esforce-se e responda”

“Não. Nós...”.

“Não. É o que vemos todos os dias. Não sente olhos a cobiçando? Seus olhos não procuram a coisa que quer?”.

“Sim, está certo. Agora me diga...”.

“Não. É a sua vez de falar. Lembre-se que não tem mais férias para vender. Por que saiu do rancho?”

“Não temos mais tempo para isso agora, doutor”

“Não vemos o tempo sob o mesmo prisma, Clarice. A hora é agora”

“Agora me escute, só temos cinco...”

“Não. Vou ouvir agora. Seu pai morreu, ficou órfã com dez anos. Foi morar com seus primos num rancho em Montana.... E aí?”

“Uma manhã, eu fugi”.

“O que a motivou? A que horas saiu?”

“Ainda estava escuro”.

“Então algo lhe acordou. Foi um sonho? O que foi?”

“Ouvi um barulho estranho”

“O que era?”

“Eram... gritos. Parecia o grito de uma criança.”

“O que fez?”

“Eu fui... lá embaixo. Fui olhar no celeiro... estava assustada, mas precisava olhar.”

“O que viu, Clarice?”

“Ovelhas estavam gritando”

“Estavam sendo sacrificadas?”

“Estavam gritando”

“E você fugiu?”

“Não. Tentei soltá-las. Abri o portão, mas não saíram. Não conseguiam sair”

“Mas você podia e saiu”

“Sim, peguei uma ovelha e sai correndo”

“Para onde ia?”

“Não sei. Não tinha comida ou água, estava muito frio. Muito frio. Pensei que se pudesse salvar pelo menos uma ... mas era tão pesada. Tão pesada. Não fui longe, e uma viatura me pegou. O rancheiro ficou bravo e mandou-me para um orfanato presbiteriano. Nunca mais vi o rancho.”

“O que aconteceu com sua ovelha?”

“Eles a mataram”. Nesse momento, Clarice aparece inteiramente comovida com a lembrança da história. Ela não chora, mas seus olhos estão cheios de lágrimas, contrastando com os olhos de Lecter, frios durante todo o interrogatório.

“Ainda lembra, não é? Lembra e ouviu os gritos das ovelhas?”

“Sim”

“Acha que se salvar a moça os gritos vão parar? Que se Catherine viver, nunca mais acordará com os horríveis gritos das ovelhas?”

“Eu não sei. Eu não sei”

“Obrigado, Clarice.”

“Por favor, diga-me o nome dele”

“Dr. Chilton, presumo”, interrompe Lecter, pressentindo a entrada de Chilton acompanhado de guardas, dispostos a retirar Clarice da sala pela força. “Creio que já se conhecem”.

“É sua vez, doutor”, insiste Clarice, com aflição.

“Clarice, a brava Clarice. Avise-me quando as ovelhas pararem de gritar”.

“Diga o nome dele”, repete Clarice, enquanto é levada à força pelos guardas.

“Clarice, a pasta sobre o caso”, diz Lecter. Nesse momento, a jovem se solta dos guardas e volta até a cela do doutor, pegando o rolo de documentos que ele lhe oferece.

“Adeus, Clarice”, diz Lecter, ao entregar os documentos. A câmera, em *close up*, mostra o dedo de Hannibal acariciando, rapidamente, o dedo da estagiária. Puxada pelos guardas, ela se afasta.

A carícia de Hannibal é importante dentro não só do filme, mas da simbólica do cinema. Em primeiro lugar, pela delicadeza do gesto, num cinema onde há um quê de violência mesmo em cenas de sexualidade, que penetram no cinema enquanto fruto da paixão, ou seja, um sentimento violento. Se a cena fosse construída de tal maneira que terminasse, por exemplo, num beijo profundo, não causaria o mesmo efeito, ficaria dentro do campo da representação das paixões banalizada pelo cinema. O fato de Lecter e Clarice não demonstrarem esse sentimento violento, e terminarem seu último encontro face a face com uma carícia, é uma cena incomum, por contrariar as convenções do cinema americano, e combina com a piedade que Clarice demonstrou como motivo de sua vontade de entrar para o FBI.

A carícia de Hannibal também muda sua condição, sua natureza fictícia. Diferente da paixão, a qual pode ser chamada de animalesca, a afeição demonstrada por Hannibal contribui para a sua humanização. Após analisar uma série de histórias onde seres monstruosos se transformam em seres humanos, A. Manguel (2001:125) conclui que “todos foram redimidos de sua selvageria graças à afeição civilizada de um homem ou de uma mulher”. No caso de Hannibal, o

gesto partiu dele mesmo, motivado, no entanto, pela demonstração de piedade de Clarice.

Como isso impressiona o psiquiatra pode também ser percebido pelo desenho feito por ele pouco antes de sua fuga de Memphis, onde se vê Clarice segurando uma ovelha. A cena é muito rápida, como uma revelação, que mostra e torna a esconder. No desenho, como na história, há uma semelhança entre a imagem de Maria e seu Filho como o cordeiro que há de salvar a humanidade, e Clarice e seu desejo de salvar pelo menos um dos inocentes. Só que não há nenhum sinal do transcendental envolvendo a agente, nenhum olhar profundo de piedade, nenhuma aura sobre sua cabeça. É um retrato em branco e preto, opaco e simples como o resto do filme, como que falando que o desejo de salvar é também humano, e, pelo menos no caso do filme, foi representado pelo feminino.

O cordeiro como alegoria da inocência, pureza e vulnerabilidade ao mais forte, é uma tópica no Ocidente, em especial dentro da tradição judaica/cristã. Nesse aspecto, em termos de simbologia, Hannibal e Clarice apareceriam como opostos perfeitos, trazendo à nossa lembrança a parábola de F. Nietzsche, em *Da genealogia da moral*, em que ele compara os romanos às aves de rapina e os cristãos aos cordeiros. Na interpretação de R. Sennet (1997:129), F. Nietzsche se equivoca ao não perceber que há entre o gladiador romano ou o guerreiro, por exemplo, também um desprezo sua própria vida, por seu corpo. Seriam então duplos. Também nesse aspecto, Clarice e Hannibal se aproximam: ambos participam do mundo da violência, sendo que, no caso da estagiária, houve uma opção, o que no caso do psicopata, não teria ocorrido.

Embora, no início da narrativa, a morte do pai e a busca da identificação com ele aparecem os motivos pelos quais para que Clarice tende trabalhar para FBI, a história das ovelhas e seu trauma sendo acordada pelos balidos dos animais, trazem-na para o mundo de valores femininos. Se fosse a identificação com o pai sua razão de ser, o FBI representaria a passagem total para um mundo masculino.

Além da piedade aparecer como valor feminino, ela está associada também a imagem da mãe – a mãe cuja morte prematura não deixou lembranças na memória da personagem. A imagem da mãe é tema tabu dentro do cinema americano, pois entra em choque com o tratamento dado às relações de gênero retratadas no discurso fílmico. A figura feminina é sempre enfocada como objeto de desejo, e dificilmente aparece grávida ou como mãe, a não ser no caso de personagens secundárias, que podem ser “deserotizadas”. A. E. Kaplan (1995:53), valendo-se de diferentes estudos sobre a imagem da mulher na tela cinematográfica, conclui que ela é enfocada de maneira a satisfazer duas fantasias sexuais: o voyeurismo e o fetichismo.

O voyeurismo e o fetichismo também são duas formas de trabalhar com o pavor que a mulher causa ao homem enquanto alteridade: o fetichismo explora a beleza feminina como satisfação imediata para o homem e administração do medo; “enquanto o voyeurismo, ligado à depreciação, tem um lado sádico, implica o prazer que vem do controle, domínio ou do castigar a mulher” (A. E. Kaplan, 1995:55).

A maternidade entra em choque com esse sistema de visão da mulher, inibindo o desejo, pois, em si mesmo, já representa a ligação da sexualidade com a reprodução da espécie e não com o prazer. Além disso, pode evocar os sentimentos da primeira infância e reforçar a sensação de culpa desenvolvida pelas regras sociais que proíbem a prática da sexualidade com a mãe. Nesse sentido, a Maternidade só é representada por meio de uma forma idealizada, como no caso de Maria, mãe de Jesus; ou então “é desdenhada por associação com as forças não-humanas, naturais e sobrenaturais” (E. A. Kaplan, 1995:284).

A cena em que Clarice desfila pelo corredor do manicômio onde está Lecter é muito significativa de sua figura no texto. Em primeiro lugar, logo após se apresentar ao Dr. Chilton, este se oferece para guiá-la pelos caminhos da noite em Baltimore. Ela recusa o convite. Em troca, Chilton revela os possíveis motivos que levaram Crawford a escolher a estagiária para a missão: ela é do tipo de

mulher de que Hannibal Lecter gosta – o que significa uma forma de rebaixá-la à condição de objeto, de isca para agarrar um homem há anos aprisionado.

Clarice não se abala com a revelação. Não se importa em ser usada como objeto, contando que realize sua missão. A cena em que ela passa perante as celas, é carregada de ironia, em relação ao papel de objeto sexual dado à mulher no cinema: os presos assobiam, se jogam contra grades, gritam, esticam a mão tentando agarrá-la. Clarice procura mostrar-se impassível, como são os objetos. Na volta, após ser criticada por Hannibal, Miggs simula um suicídio quando ela passa por sua cela; na verdade, está se masturbando. Chama a atenção de Clarice e joga em sua face o esperma. Aqui, o interesse pelo aparenta sofrimento de um prisioneiro, resultou num humilhação. Nem todos os cativos são cordeiros.

Unindo os laços dos termos simbólicos aqui estudados, trata-se de uma imagem de mulher coerente com a imagem da pátria americana salvadora – a águia que veio proteger os mais fracos. Para um não-americano, é a imagem da mulher pela qual vem a salvação. Em termos, porém, do jogo do texto, há algo aqui interessante, pois, apesar de todos os recursos para que a história seja centralizada nessa imagem de Clarice, o público se fascinou com o canibal.

Metamorfoses

Um das melhores seqüências do filme, em termos de suspense e transições, ocorre após a ida de Clarice até a cidade de Fredrika, a primeira vítima

de Gumb, e a descoberta que ele usava a pele das moças para satisfazer seu desejo de se tornar um transexual.

Nessa parte, tem-se o intercâmbio de ações paralelas, causando suspense ao espectador: em uma, Crawford e a equipe da SWAT cercam a casa tida como de Gumb. Na outra, vemos Clarice tocando a campainha da casa da senhora Lipmann. Por fim, temos a visão de Gumb, nervoso, porque Catherine, em sua cova, capturou sua cachorrinha e agora usa-a como refém em troca de sua liberdade. Quando Catherine ameaça torturar o animal, Gumb pergunta se ela sabe o que é dor. Ele afasta-se da cova, agitado, e ouve a campainha tocar. Em Calumet, um policial, fingindo ser um florista, toca a campainha em uma pequena casa. Ninguém atende e a SWAT entra na casa, surpreendentemente vazia. Preocupado, Crawford pronuncia o nome de Clarice.

Há um corte, e vemos Gumb abrindo a porta e lá está Clarice. Ela pergunta pela senhora Lipmann, e Gumb, após contar que ela morreu, vai procurar um cartão do filho dela, aproximando-se da porta da cozinha, onde há um revólver sobre a mesa. Nisso, Clarice vê uma mariposa pousando sobre um rolo de linha para costura. Pede a Gumb para usar o telefone. Ele se assusta, mas concorda. Outra borboleta, no entanto, pousa em seu ombro. Imediatamente, Clarice tira o revólver e dá ordem de prisão.

Gumb escapa para a cozinha, pega a arma e sai correndo. Seguindo por corredores estreitos, Clarice vai até o porão – na verdade, mais parecido com uma caverna, ou mina, cavada sem revestimentos e com pouca luz, onde, dentro da cova, encontra Catherine abraçada a Preciosa. Continuando sua perseguição a Gumb, entra em um quarto escuro. Com o uso de óculos especiais, Gumb pode vê-la. E o espectador, através de Gumb. Mais uma vez, o uso da câmera subjetiva é fundamental, mostrando, “através” dos olhos de Gumb, os movimentos e o rosto assustado da moça que se move na escuridão completa. Ela estica os braços em busca de um ponto de direção, anda em círculos, com os olhos escancarados mas cegos pela escuridão. Embora tenha uma arma nas mãos, Gumb, antes de atirar,

leva uma das mãos para perto do rosto da estagiária, quase tocando sua pele, objeto de sua cobiça.

Ele pode atirar quando Clarice, sempre girando, está de costas para ele – mas não o faz. Depois, face a face, ele leva as duas mãos ao gatilho. Clarice escuta o som do gatilho e, por instinto, aponta na direção certa; consegue atirar, quase ao mesmo tempo em que o assassino. O tiro de Gumb quebra uma janela, deixando entrar a luz, o suficiente para Clarice ver Gumb deitado sobre um tapete de retalhos, morrendo com os braços semi-abertos, como asas quebradas, e o aparelho de raios infra-vermelho nos olhos, sugerindo uma mistura de homem e máquina.

Uma paródia de um ciborgue, um “híbrido de homem e máquina” como diria D. Haraway (2000). Como ocorre na escatologia cristã, o personagem revela sua verdade na morte. Na realidade, ele não queria juntar máquina e homem, queria ir, posso dizer, além: usar uma simples máquina de costura para fazer de si uma nova pessoa. Uma paródia, na medida em que utilizava máquinas antigas, antes que artefatos de vanguarda (ao modo da ficção científica) e peles, simplesmente peles, para se renovar. Voltarei a esse ponto adiante.

Mas, apesar de lhe faltar a tecnologia – ele foi rejeitado pelos hospitais – e da forma artesanal com que tenta resolver seu problema, Gumb, como todos nós, segundo D. Haraway, temos algumas características do ciborgue:

“O ciborgue é uma criatura de um mundo pós-gênero: ele não tem qualquer compromisso com a bissexualidade, com a simbiose pré-edípica, com o trabalho não-alienado. (...) Em certo sentido, o ciborgue não é parte de qualquer narrativa que faça apelo a um estado original, de uma ‘narrativa de origem’, no sentido ocidental, o que constitui uma ironia ‘final’, uma vez que pó ciborgue é também o *telos* apocalíptico dos crescentes processos de dominação ocidental que postulam uma subjetivação abstrata, que prefiguram um eu último, libertado, afinal, de toda dependência – um homem no espaço” (2000:42- 43).

Ainda segundo a autora, “o ciborgue aparece onde a fronteira entre o humano e o animal é transgredida” (D. Haraway, 2000:45). É claro que ela imagina situações em que um braço pode ser reconstituído através de processos mecânicos. Mas Jame Gumb também ultrapassa – ou quer ultrapassar – fronteiras entre cultura e natureza, mudando a si mesmo por um processo artificial. De certa maneira, o que ele quer realizar é um pastiche do que é feito no mundo de hoje, com todas as formas de próteses acrescentadas ao humano.

É significativo que os dois criminosos de *O Silêncio dos Inocentes* recebam nomes ligados à imagem de um estado selvagem: o canibal Lecter e Búfalo Bill, no caso de Jame Gumb. Nos limites do imaginário ocidental, ambos transpõem a fronteira entre a humanidade e a animalidade. Não, talvez, como alusão a um passado selvagem, mas como referência a um estágio atual em que essa fronteira vai perdendo sentido, não tanto por ter sido criada de forma arbitrária – como mostrou B. Latour (1994) –, mas porque o homem se apropria do que seria a natureza como um objeto seu.

Sexualidade, por exemplo, como marca da natureza, perde significado como demonstrou o caso de Gumb. *O Silêncio dos Inocentes* gerou revolta entre os movimentos homossexuais, por ter colocado como assassino na história um personagem homossexual psicopata, o que reforçaria a tese do homossexualismo como uma anormalidade psicológica. J. Demme, porém, considerou essa uma interpretação equivocada:

“O vilão de *Silêncio* obviamente não era homossexual. Eu não o coloquei na tela como *gay*. Na verdade, um elemento essencial na narrativa era que ele, ao fazer uma paródia patética, inútil, dos estereótipos *gays*, indicava ao público que estava totalmente doido. Ou seja – ele vivia num inferno de ódio a si mesmo, que ele desejava ardentemente ser outra pessoa, ser qualquer pessoa menos ele mesmo. Não tem a ver com sexo. Não tem a ver com alguém cuja

sexualidade, cujo desejo é dirigido a outros homens. Ele é um homem que se detesta. E, como se odeia, ele quer ser seu oposto mais absoluto – uma mulher. É um problema de personalidade. Sim, o filme se refere a questões de identificação sexual, mas de modo algum reforça estereótipos sexuais negativos ou busca despertar sentimentos negativos no público com relação a qualquer tipo de preferência sexual”
(*apud* A. M. Bahiana, 1996:86-87).

A pele que Jame Gumb procura é um discurso – é apropriação de um discurso por meio natural. Como disse H.-P. Jeudy, toda pele é um texto:

“É mais fácil representar as formas de um corpo do que a própria pele. (...) Em *Ensaio sobre a pintura*, Diderot escreve o quanto é grande, para o pintor, a dificuldade de traduzir as palpitações da carne por meio dos coloridos da pele. (...) Toda representação corporal é por um instante suspensa pelo ato de ver ou de tocar as pequenas saliências dérmicas, como se o invólucro se separasse das formas que ele exalta para torna-se uma superfície de relevo próprio. Essa é a razão pela qual ela se apresenta de início como um texto que dispensa a metáfora e a visualização do corpo. Ela não esconde nada. Não se oferece ao olhar como um invólucro que contém alguma coisa e lhe confere uma forma. Essa idéia de uma ‘pele’ que seria preciso romper para apreender uma espécie de essência da coisa perdura como uma tradição filosófica em que a pele substitui a aparência. Mas ela é apenas uma superfície de registros dos sinais da aparência. (...) Em vez de considerá-la uma superfície intermediária entre o de fora e o de dentro, parece que, no dia-a-dia, ela mais uma superfície de auto-inscrição, como um texto, mas um texto particular, pois seria o único a produzir odores, sons e incitar a tocar”. (2002:84-85)

Mas se a pele é um texto que permite auto-inscrição, porque Gumb não se contenta, em lugar de cobiçar a pele das moças, em inscrever em sua própria pele? A resposta parece estar no fato de que, no personagem, a forte rejeição de

si mesmo, a vontade de transformação, leva-o a buscar a pele dos outros, como um novo começo. A associação da pele com a idade, o tempo, a idéia, divulgada pela mídia, da pele como o local dos sinais do tempo, tudo faz com que a pele de moças novas apareça como meio de realização de seu desejo.

Uma alegoria cinematográfica dessa vontade de ser outro – assumindo sua pele – é construída na seqüência em que Gumb aparece, diante de uma câmera subjetiva – que supõe um espelho à frente do personagem –, se enfeitando. Vê-se uma tatuagem no seu peito nu, representando uma ferida. No mamilo, um *piercing*. Depois a câmera toma, em *close*, sua testa, onde já aparece um pedaço de pele de uma das vítimas, os olhos maquiados e, por fim, a boca, onde pára a câmera. Pode-se ver, em detalhe, que ele retoca o batom em tom claro, fazendo à sua imagem e ao espectador, um convite sexual.

Levantando-se, ele liga uma filmadora e se dirige ao espelho. Escondendo sua genitália entre as pernas, aparece nu com um curto quimono de seda colorida, aberto, cobrindo apenas os braços e as costas. Pouco a pouco, levanta os braços, que, envoltos pelas cores do roupão, ajudam a formar uma alegoria viva de uma borboleta liberta do casulo. Posição homóloga, lembremos, a que Lecter amarrou o guarda, quando de sua fuga da cela em Memphis.

Convencionalmente, o espelho, como a janela, aparece na tela como uma figura do próprio cinema. Assim como as lentes da câmera, o espelho produziria imagens realistas, reproduções que atenderiam à obsessão moderna pela verdade. Como explica U. Eco,

“partimos sempre do princípio de *que o espelho ‘diga a verdade’*. A diz a tal ponto que nem mesmo se preocupa em reverter a imagem (...). Ele não ‘traduz’. Registra aquilo que o atinge da forma que o atinge. Ele diz a verdade de modo desumano, como bem sabe quem – diante do perder toda e qualquer ilusão sobre a própria juventude. O cérebro interpreta os dados fornecidos pela retina, o espelho não interpreta os objetos. Mas é exatamente essa declarada

natureza olímpica, animal, desumana dos espelhos que nos permite confiar neles. Confiamos nos espelhos assim como confiamos, em condições normais, nos próprios órgãos perceptivos” (1989:17).

Ainda segundo U. Eco (1989), o espelho seria, tal como os óculos e o microscópio, *próteses*, ou seja, um aparelho que substitui ou aumenta o raio o campo de ação de um órgão. O espelho não só permite que a pessoa veja melhor sua própria face, os recantos de um ambiente, ou coisas que acontecem atrás dele, como também fornece ao sujeito a possibilidade, importantíssima no mundo, de se ver como é visto pelos outros. Como tal, a imagem especular funciona como uma parte constitutiva do sujeito. Mais do que isso: a ontogênese da pessoa se daria no momento em a criança identifica sua imagem no espelho. Tudo isso faz com que a questão da identidade individual e da consciência de si seja muitas vezes discutida na literatura através de histórias em que algo anormal acontece com a imagem especular. Então, o espelho, ou sua imagem, se transforma em alegoria da desordem da personalidade ou da angústia do indivíduo frente ao mundo.

Isso acontece, notadamente, no filme *O Estudante de Praga* (*Der Student von Prag*, 1912, Paul Wegener), no qual um jovem esgrimista, Baldwin, atormentado com problemas financeiros, vende sua imagem especular a uma figura sinistra. Nessa história, a imagem especular do indivíduo é tão verdadeira que ganha vida própria. Na visão de S. Kracauer, “*O Estudante de Praga* que se tornaria uma obsessão do cinema alemão: uma profunda e terrível preocupação com os fundamentos do eu” (1988:45). As palavras de Baldwin diante do espelho, que só sua imagem é seu adversário, antecipam o conflito que marcará a história. Quando a imagem especular ganhar vida e se colocar como antagonista do estudante, trará a morte. Dessa maneira, “o filme de Wegener simboliza um tipo de personalidade dividida” (S. Kracauer, 1988:44).

O filme também representa uma visão de mundo extremamente individualista, em que, em vez de ser parte do mundo, “o mundo está contido em Baldwin. Para descrevê-lo, então, nada mais apropriado do que localizar o enredo numa esfera fantástica onde a realidade social não tinha que ser considerada” (S. Kracauer, 1988:44). Como em *Alice no país das maravilhas*, a fronteira entre os dois mundos é o espelho. Experiência semelhante se observa em outro filme alemão, *Überfall* (1928), em que as lembranças de um homem atacado por um bandido são projetadas com o auxílio de espelhos côncavos ou convexos (L. Eisner, 1985:34).

Já na leitura que J. Baudrillard (1995) faz do *O Estudante de Praga*, dois outros elementos são destacados. Um seria a venda da imagem para o Diabo, a qual ganha vida própria e persegue seu antigo dono, representando o processo de alienação da força de trabalho na esfera da produção capitalista. A outra alegoria seria a do espelho sem imagem, representando o simbolismo da sociedade de consumo, que se caracteriza

“pelo fim da transcendência. No processo generalizado do consumo, deixa de haver alma, sombra, duplo e imagem, no sentido especular. Já não existe contradição do ser, nem problemática do ser e da aparência. Dá-se apenas a emissão e a recepção de signos, abolindo-se o ser individual no interior desta combinatória e deste cálculo de signos. (...) Acabou-se a transcendência, a finalidade, o objetivo: a característica de tal sociedade é a ausência de ‘reflexão’ e de perspectiva sobre si própria” (J. Baudrillard, 1995:206).

Ao analisar o significado do espelho na obra cinematográfica do diretor Douglas (Detlef) Sirk (Sierck), o psicólogo espanhol J. G. Requena (1986) chega a conclusões próximas às de J. Baudrillard. A presença inflacionada de espelhos nos filmes de Sirk representaria a crise do olhar (e do sujeito) que se instala no final da era clássica do cinema hollywoodiano, na década de 30 aproximadamente. O filme clássico seria marcado pela apoteose do sujeito

através do olhar, com a câmera representando um objeto passivo, como o espelho, que “refleja, devuelve imágenes ya existentes en otro lugar; su elocuencia, al menos aparente, estriba en la humildad de su ausencia de grosor: tan sólo una superficie donde el mundo se traza” (J. G. Requena, 1986:34). Seria, nesse aspecto, semelhante à perspectiva renascentista, que coloca o homem como a medida do mundo.

O cinema de Sirk se afasta dessa perspectiva e instala uma relação do sujeito com o mundo através do olhar marcado pela angústia e instabilidade, que pode ser comparada com o barroco. Junto com diretores como Orson Welles e Alfred Hitchcock, Sirk rompe com o sistema clássico de representação de mundo e segue a regra do maneirismo de perverter o modelo dominante a partir de seu próprio interior.

Coerente com essa mudança de percepção do mundo, Sirk dirige histórias marcadas pela melancolia, outra característica do maneirismo. O espelho representa aqui uma metáfora do sofrimento, já que, em suas imagens, transforma o mundo em reflexos, fantasmas, que o homem não pode dominar, como seriam a morte, o tempo, o amor. Teríamos aqui uma metáfora precisa do conflito entre o desejo e a impotência do sujeito em realizá-lo. Além disso, o espelho, se reproduz a imagem do sujeito, também o inverte. É um traidor. Da mesma maneira, situa-se o espectador dos melodramas de Sirk: enquanto o personagem é marcado pela inocência em relação ao mal que o destino lhe aguarda, o espectador “aguarda lo que sabe inevitable, la irrupción del sufrimiento que lacerará al personaje” (J. G. Requena, 1986:196).

Em *O Silêncio dos Inocentes*, Gumb joga com sua própria imagem no especular, já que essa imagem castrada de si mesmo, não é sua verdade, nem uma reflexão sobre si – é a sua ilusão. O espelho, mais a realidade a nossa frente, é também um lugar para se brincar com o Eu, fazendo caretas ou usando outros recursos que nos permitem dar às ilusões a condição temporária de verdade. H.-P. Jeudy (2002:55) fala em tirania do espelho – mas também admite ele “também é um logro”. Afinal, qual seria a imagem real do corpo? “Mesmo em frente ao

espelho, todas as imagens corporais continuam a surgir como se o referencial só significasse alguma realidade do estado do corpo no modo do logro” (H.-P. Jeudy, 2002:55).

Principalmente no caso de Gumb,

“o espelho não tem por função confirmar os dados que adquirimos acerca do nosso corpo; ele reativa a nossa imaginação. Se serve como peça de convicção, oferecendo-nos a prova momentânea do que é o nosso corpo, isso se dá no jogo infinito de nossas ilusões, entre a complacência e a mortificação” (H.-P. Jeudy, 2002:55).

O mundo grotesco de Gumb

Essa ausência de uma personalidade definida é também característica dos seres monstruosos que moram nos subterrâneos da terra. O mundo de Gumb, sua caverna, seus manequins com roupas coloridas, sua luz artificial, seu desejo de transformação o caracterizam como grotesco, no sentido que W. Kayser (1986). Após a descrição das diversas manifestações do grotesco na arte e na literatura a partir do final Idade Média, W. Kayser busca sua conceituação:

“O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza como uma expressão, que já se nos insinuou com bastante freqüência: *o grotesco é o mundo alheado* (tornado estranho). Mas isto ainda exige uma explicação. O mundo dos contos de fadas, quando vistos, poderia ser

caracterizado como estranho e exótico. Mas não é um mundo alheado. Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi pois o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco. (...) O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não seria possível viver neste mundo transformado. No caso do grotesco, não se trata do medo da morte, porém da angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem” (1986:159).

Dentre essas características, está a noção de pessoa. Hannibal não nos ameaça nesse quesito: ele aparece inclusive como tendo uma forte personalidade. Já sobre Gumb, é-nos dito que ele tentou ser muitas coisas, sem, no entanto formar uma personalidade.

Ainda segundo W. Kayser, o lugar do grotesco é o abismo, o subsolo, a caverna, as figuras do mundo sem luz, do desconhecido, da união do absurdo com o ridículo. O absurdo também faz parte da tragédia, mas em ações isoladas, como uma mãe que mata os filhos em um momento de ciúme enlouquecido. Já no grotesco, não se trata de ações isoladas: ‘primordialmente a questão é do fracasso da própria orientação física no mundo” (W. Kayser, 1986:160). Por outro lado, o ridículo também faz parte da comédia. Porém, ‘o riso, misturado com a amargura (...) assume na passagem para o grotesco, traços de gargalhada zombeteira, cínica e, finalmente, satânica” (W. Kayser, 1986: 160).

Contudo, quando a arte traz à tona o grotesco, ela exerce um efeito, de “uma libertação secreta. O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar. Daí somos levados a uma última interpretação: “a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo” (W. Kayser, 1986:161).

O grotesco teve presença marcante no cinema alemão do início do século vinte. O trabalho de L. Eisner (1985) sobre o tema demonstra que, também nesse período histórico, o demoníaco aparece como tema constantemente presente nas telas, mas seu significado seria diferente se comparado com o cinema de nossos dias. Aliás, bem antes do cinema, o demoníaco já marcaria presença na cultura alemã. Citando L. Ziegler (1985:9), L. Eisner define o alemão como “demoníaco”, explicando em seguida que demoníaco é “o abismo que não se pode preencher, (...) a nostalgia que não se pode apaziguar, a sede que não se pode estancar”.

Nascido em um momento aterrador vivido pelo povo alemão, quando seus parâmetros foram destruídos pelos problemas políticos e econômicos, o cinema expressionista retrataria “a grande inquietação que experimenta o homem aterrorizado pelos fenômenos que constata a seu redor e dos quais é incapaz de decifrar as relações, os misteriosos contrapontos” (L. Eisner, 1985:21). Atormentado, o homem tende a dar animação ao inorgânico, liberando o objeto de suas relações com os outros objetos, ou seja, dando ao objeto um caráter absoluto. A alienação estaria presente na evocação do demoníaco ou de tudo aquilo que foge à normalidade. Essa visão coloca o cinema expressionista entre as manifestações do grotesco na arte, que W. Kayser (1986) como o mundo alheado, ou seja, uma representação da realidade em que o que antes aparecia como familiar se torna, de repente, estranho e sinistro.

Outro exemplo dado por Kayser é o personagem Adrian Leverkühnn, de T. Mann, embora, na visão do crítico, personagens grotescos estejam presentes em todos os grandes romances do escritor alemão. Aliás, o grotesco teria uma presença forte em obras culturais alemães, mas selecionei o protagonista de *Dr. Fausto*, tal como estudado por W. Kayser, entende-lo como uma figura adequada à compreensão de Gumb. Jame Gumb também é um indivíduo fáustico, em sua ausência de lugar no mundo, o qual evoca a principal forma do demoníaco na modernidade: a violência compulsiva.

As peças de Fausto sempre começam com o sábio fechado em seu quarto de estudo, insatisfeito com o mundo e com a própria vida. Fausto é um *topos* da

mitologia moderna, e Gumb, considero eu, é uma recriação, independentemente da consciência ou não do seu autor, já que, como lugar-comum, ele já faz parte de uma tradição que vai muito além da intenção autoral. Como Fausto, Gumb sofre do mesmo problema: a vaidade conjugada com o repúdio do eu; ou seja, a vaidade no seu sentido mais puro, o vão. Tanto em J. W. V. Goethe, como em T. Mann, o indivíduo faustico é marcado pela recusa do mundo e de si. Seu problema, como diria W. Kayser, não é o medo de morrer, mas a angústia de viver, que tenta solucionar através de um ato que abala a ordem do mundo.

É significativo sociologicamente que o topos de Fausto atravesse a sociedade moderna, do seu surgimento até a sua fase tardia, recebendo sempre novas versões. No século XX, encontramos a tentativa de construção de um Fausto português com Fernando Pessoa, enquanto Paul Valéry, com *Mon Faust*, e T. Mann, com *Doutor Fausto*, usarão a história para descrever os horrores da ascensão dos regimes totalitários e da Segunda Guerra.

Embora inacabada, a obra de Fernando Pessoa²⁷, em versos dramáticos, pode ser citada pela leitura que ele faz do mal em Fausto, ao tornar explícito que o problema do personagem é justamente o de ser um indivíduo sem *alma*, sem sentimentos – nas palavras do poeta, um nômade –, que tenta por meio de seu próprio esforço adquirir a condição de ser sensível. A sua condição trágica aparece nas primeiras partes do drama, na voz de um Fausto que exprime sua decepção com a busca do conhecimento, que não traz a verdade, e sua incapacidade de estabelecer relações sociais:

Por que pois buscar
Sistemas vãos de vãs filosofias,
Religiões, seitas, (voz de pensadores),
Se o erro é condição da nossa vida,
A única certeza da existência?

²⁷ Quando escreveu a obra, Fernando Pessoa estava envolvido com experiências místicas, tendo inclusive estabelecido amizade com o mago inglês Aleister Crowley, de quem traduziu o poema "Hino a Pã".

Sem alma para vender, Fausto se aproxima de um velho mago, a quem pede um remédio que o faça viver sem saber que vive. O velho declara possuir uma poção cujo efeito faz nascer na alma desejos de “tudo possuir/ de tudo ser, de tudo ver, amar/ Gozar, odiar, querer e não querer”. Quando o velho se nega a lhe vender a droga, Fausto arremete contra ele, matando-o para se apoderar do remédio. Ao ver o velho morto, o herói declama:

Não sinto horror, nem medo, ou dor, ou ânsia,
 Nem qualquer (forma) de estranheza sinto
 Pelo que fiz, por mais que tente querer
 Sentir
 É uma alma morta ante um corpo morto.

Já T. Mann dá ao mito de Fausto a face do músico e compositor Adrian Leverkühn. Escrevendo para um público que certamente não acreditava em forças sobrenaturais comandando a história, T. Mann usa estratégias narrativas a fim de fazer com que o pacto demoníaco mantenha a verossimilhança. Em primeiro lugar, a história é narrada pelo melhor amigo de Adrian, Serenus Zeitblom que, sendo um religioso e um intelectual ao mesmo tempo, trabalha com a noção do diabólico, demonstrando como o termo é adequado para caracterizar a vida e pessoa do músico, independentemente da existência ou não do diabo. Segundo I. Watt (1997:250), “Mann revelou certa vez que Serenus ‘tentava não acreditar na ‘realidade’ do Diabo””; e é dessa posição que ele narra a história. Quando Adrian contrai a sífilis, transmitida por uma prostituta que lhe avisou o risco que corria, Serenus, por exemplo, atribui ao ato um sentido metafísico, onde queda e redenção se encontram.

No final, Adrian, ao contrário do Fausto de J. W. V. Goethe, é punido com uma morte que tem o sentido de um juízo final, ou seja, a danação eterna. Segundo I. Watt (1997), T. Mann, movido por simpatia, pretendia salvar Adrian,

mas acabou cedendo às idéias sugeridas por T. Adorno, que leu uma versão primeira do romance e discordou do seu final otimista. I. Watt nos conta que T. Mann preferia dar uma dimensão cristã à sua obra, mostrando que “a graça divina é maior do que qualquer papel assinado com sangue” (*apud* Watt, 1997:249). Assim, a última descrição de Serenus sobre Adrian é marcada pelo horror sentido diante do corpo do amigo - já abandonado pela alma - que mantém o ar espiritualizado de objetos de arte:

“No fundo da peça, num sofá, mantendo os pés na minha direção, (...) jazia estendido, agasalhado por um leve cobertor de lã, aquele que em outros tempos fora Adrian Leverkühn e cuja parte imortal se chama assim. As mãos lívidas, (...) estavam cruzadas sobre o peito, como nas estátuas jacentes das sepulturas da Idade Média. A barba mais acentuadamente grisalha espichava ainda mais o rosto afinado, a ponto de torná-lo muito semelhante aos dos nobres de El Greco. Poder-se-ia dizer que uma brincadeira sardônica da Natureza produzia a aparência da mais sublime espiritualização numa pessoa da qual o espírito se distanciara. Profundamente encovados, os olhos quedavam-se nas órbitas. As sobrancelhas tinham ficado mais espessas e, debaixo delas, o fantasma fitava-me com uma mirada indizivelmente séria, perscrutadora, a revelar um quê de ameaça; mirada essa que me fez estremecer, mas, que um segundo após, como que se apagava, de modo que os globos oculares se viravam para cima, quase desaparecendo sob as pálpebras, e ali vagavam incessantemente de cá para lá.”
(T. Mann, 1994:686-687).

No caso de Gumb, o desejo demoníaco também envolve a transformação de si, de uma maneira particular. Gumb quer gerar a si mesmo, tendo por matéria-prima as mulheres que matava. O tema da reprodução é uma tópica das narrativas de terror, que produz efeitos de sentido a partir do ato limite de parir.

Ao analisar o monstruoso na mitologia grega, J.-P. Vernant observa que a deusa do parto é Ártemis (sob o nome de *Lokhía*), uma divindade cuja simbologia

se coloca entre o mundo selvagem e o mundo civilizado, representando assim a ambigüidade que cerca o nascimento de uma criança. Para os gregos,

“o ato de parir introduz na instituição social do casamento um aspecto algo animalesco. Primeiro, porque na procriação o casal conjugal, cuja união baseia-se num contrato, produz um rebento semelhante a um animalzinho, ainda estranho a qualquer regra da cultura. Depois, porque o vínculo que une a criança a sua mãe é ‘natural’, e não social, como o que o liga a seu pai” (1991:20).

Finalmente, ao gerar um rebento, tal como acontece com os animais, o parto – com os gritos, as dores e esta espécie de delírio que o acompanham – manifesta, aos olhos dos gregos, o lado selvagem e animal da feminilidade, no exato momento em que a esposa, dando um futuro cidadão à cidade – reproduzindo-a, portanto - , parece melhor integrada ao mundo da cultura.

A história de *Frankenstein* (M. W. Shelley, 2001), por exemplo, gira também em torno do problema da reprodução. Além do monstruoso ter sido criado por um homem tirando órgãos de cadáveres, - em que o personagem Gumb o evoca -, a trama se complica quando a criatura quer uma companheira. O desejo de ter uma noiva surge no monstro no período em que ele observa, por uma fresta, a vida de uma família numa cabana na floresta. Só a observação da felicidade alheia traz ao monstro alegria; ao mesmo tempo, porém, ele toma consciência de sua solidão:

“Eu admirava a virtude e os bons sentimentos, e amava o comportamento pacífico e as louváveis qualidades dos habitantes daquela casa, mas estava excluído de qualquer contato com eles, exceto através daquilo que obtinha subrepticamente, quando ninguém me via ou sabia de minha existência, e que aumentava, ao invés de satisfazer, meu desejo de me unir aos meus semelhantes. As palavras gentis de Ágatha e os sorrisos vivazes da encantadora árabe não eram para mim. As meigas exortações do velho e

a conversa animada de Félix não eram para mim.
Desgraçado miserável e infeliz”
(M. W. Shelley, 2001, cap. 13).

Outras questões menores de gênero e reprodução são também significativas na história, como o trauma sofrido por Dr. Victor, quando sua mãe morre ao dar à luz, fato que irá gerar a sua obsessão em criar vida fora dos padrões naturais. Além disso, ao ver negado seu desejo de ter uma noiva, a criatura lança ao seu criador uma maldição, que se tornou famosa na ficção de horror: “Lembra-te, eu estarei contigo na tua noite de núpcias”. Cumprindo sua promessa, a criatura mata a noiva de Victor na sua noite de núpcias.

A ligação entre Dr. Victor e sua criatura ganha a forma da paternidade quando, nas adaptações para o cinema, o monstro passa a ser conhecido como Frankenstein, como se realmente fosse filho do cientista. No romance, o monstro não leva o nome de seu criador, e isso é o início do seu drama, do qual toma consciência após ler a *História das Civilizações* e descobrir que tudo tem uma origem. Só ele não tem um começo. Para o filósofo J.-J. Lecercle (1991:41), a “odisséia” do monstro “não passa de uma longa busca de paternidade, empreendida não pela mulher seduzida e abandonada, mas pelo filho”. É clara aqui a contradição: Victor é o único homem a gerar um outro ser humano sem a ajuda de uma mulher e, mesmo assim, se recusa a assumir a paternidade. Sua posição contraditória se aprofunda por ele ser o único que poderia dar ao filho uma esposa, e se nega a fazê-lo, justamente para evitar a sua reprodução. Sem pai e sem noiva, o monstro é o estranho em sua plenitude, sem laços de parentesco, e se vinga destruindo toda a família Frankenstein. Para além de uma reflexão sobre as tensões que cercam o tema da família e da reprodução na Europa oitocentista²⁸, a novela de M. W. Shelley parece falar do dilema contido na reprodução social, tema que comparece em quase, senão em todas as mitologias

²⁸ No quadro mais geral de uma análise de viés marxista, J.-J. Lecercle (1991) comenta a novela a partir das próprias relações familiares da escritora com seus pais – o filósofo William Godwin e Mary Woolestonecraft, escritora feminista – e seu marido, o poeta anarquista Shelley. *Frankenstein* seria uma forma de negação das idéias e valores defendidos pelos familiares de M. W. Shelley.

do planeta (C. Lévi-Strauss, 1982). O monstruoso em *Frankenstein*, assim, caracteriza-se pela reprodução à revelia da filiação ou, em termos do mito edipiano, pela geração a partir do um (C. Lévi-Strauss, 1984).

Discutindo questão correlata, G. Delleuze (1985) propõe uma distinção operativa entre reprodução por filiação e contágio, essa última constituindo a forma de reprodução, por excelência, dos vampiros, dos monstros e outras criaturas do devir.

A tópica reaparece em vários outros momentos hollywoodianos: assim, uma adolescente paranormal nasce da relação incestuosa entre sua mãe e o pai desta em *Carrie, a estranha* (*Carrie*, 1976, EUA, Brian De Palma); Damien, o anticristo de *A profecia* (*The Omen*, 1976, EUA, Richard Donner) é filho de uma cadela; Freddy Krueger, de *A hora do pesadelo* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984, EUA, Wes Craven), é fruto de um estupro praticado por dezenas de loucos em um manicômio; já a mãe de o Homem-Elefante (*The Elephant Man*, 1980, EUA, David Lynch) foi atacada por elefantes quando já se encontrava grávida.

O problema do personagem de Gumb, como apontado acima, também se inscreve no dilema da reprodução. No entanto, tenta construir a unidade a partir de pedaços e fracassa, como se sua proposta de reprodução fosse uma forma fraca e ineficiente de contágio. Forma igualmente fraca de ciborgue, Gumb usa de baixa tecnologia – uma antiga máquina de costura.

Casulos e asas

Com Adrian e Gumb, pode-se acrescentar a mariposa na lista de alegorias que evocam o demoníaco. Usando a teoria de M. Douglas, pode-se supor a razão: são insetos que se transformam, unem o horror à beleza.

No cinema, especialmente no filme de horror, o que poderia ser interpretado como símbolo de libertação é, simultaneamente, símbolo do mal. Penso, especificamente, nos animais alados – aves, pássaros, insetos – que são comuns nesse gênero cinematográfico. Moscas e morcegos se transformaram em personagens em filmes clássicos de horror – o que poderia ser explicado pelo repúdio a essas espécies, presente em várias sociedades (M. Douglas, 1976). Com Hitchcock, no entanto, espécies diferentes aparecem como signos em momentos importantes em seus filmes, como observa C. Paglia:

“Em *Chantagem e confissão* (1929), seu primeiro filme falado, um gorjeio agudo proveniente de uma gaiola pendurada acima da cama da heroína se torna cada vez mais alto, expressando a sensação da moça de ter caído numa cilada. Uma loja de pássaros é o covil de uma conspiração em *O marido era culpado* (1936), cujo clímax é a entrega de um casal de pássaros. Em *A dama oculta* (1938), pássaros fogem de um engradado de um vagão de carga. Em *Ladrão de Casaca* (1955), Gary Grant senta-se num ônibus entre o próprio Hitchcock e uma mulher com dois tentilhões verdes que brigam dentro de uma gaiola. Em *Um corpo que cai*, Kim Novak fazendo-se passar por Madeleine Elster (‘pega’ em alemão) usa um broche de ouro com o formato de bico pronunciado. As aves de *Psicose* são grandes (embora não aparecessem no romance no qual o filme se baseou) : sua heroína, Marion, é uma Crane (uma espécie de garça) vinda de Phoenix (“fênix”), e seu assassino, Norman Bates, coleciona aves espalhadas” (1999:11-12).

Mas, quanto a pássaros em filmes de horror, nada se compara a *The Birds* (EUA, 1963). O filme é considerado o mais misterioso das obras de Hitchcock, pois não é dada nenhuma explicação para o fato de pássaros de todo o tipo atacarem os moradores da pacata Bodega Bay. No início da trama, o advogado Mitch Brenner (Rod Taylor) entra em uma loja de animais, para comprar um par de periquitos – *lovebirds* – para sua irmã. Lá ele é atendido por Melanie Daniels, filha

de um milionário que finge ser uma atendente da loja. Como as aves só chegam à loja após a saída de Mitch, Melanie resolve entregá-las pessoalmente ao advogado, dirigindo-se até a casa da mãe dele, onde passava o fim de semana. A partir da chegada de Melanie à região, pássaros começam a atacar as pessoas, sendo a moça visitante a primeira a ser bicada por uma gaivota, num passeio de lancha.

A falta de uma razão para a violência dos pássaros faz com esse filme seja encarado como aquele em que o diretor inglês expressou de forma mais pura o caráter inevitável e inexplicável da morte e da vulnerabilidade do homem. Para o crítico C. M. Ferreira (1985:108), nem existe razão para se perguntar por que foram utilizados pássaros como instrumentos de morte: “atacaram os pássaros, como podiam ter atacado outros animais”; o que conta é que “com Hitchcock estamos aqui em pleno mistério da vida e da morte, nos limites infinitos do inexplicável, no domínio do inevitável confronto com a morte, sob uma ameaça permanente”.

Para os críticos, esse é o filme tecnicamente mais admirável do diretor inglês, do som²⁹ aos efeitos especiais, usados principalmente nos ataques dos pássaros. Ainda segundo C. M. Ferreira, trata-se uma preocupação técnica que visa atingir os conceitos metafísicos expressos pelo filme:

“*The Birds* é a quintessência do ‘suspense’ porque não há um mal, um culpado, sequer uma culpa que possa ser formulada razoavelmente para explicar o terror do que sucede. Os pássaros atacam porque sim, quando atacam, de forma imprevisível e com conseqüências devastadoras.(...)”

Metáfora do universo e da humanidade, *The Birds* funciona, na obra de Alfred Hitchcock, como o momento do absoluto:

²⁹ O som no filme tem uma função especial, pois é o aviso tanto da aproximação dos pássaros, como também de sua fuga. Isso se transforma num meio de aviso para os espectadores, que, como os personagens, não têm informações sobre a razão dos ataques. Nessa situação, “toda pista sonora, nesse caso, é fundamental. O filme sugere uma iniciação. Em meio à catástrofe, os sentidos são organizados de forma primitiva. O que está em jogo é a sobrevivência da espécie. O corpo torna-se radar de qualquer indício estranho. Portanto, dentro do caos sonoro, é possível detectar nuances. A audição ganha destaque” (H. Capuzzo, 1995:89).

perfeição absoluta, terror absoluto, 'suspense' absoluto, desrazão absoluta. (...) Triunfo do mal sobre o homem, sobrevivência provisória do homem às ameaças que o cercam" (...).

Horror indizível da vida numa terra bela e pacífica" (1985:109-110).

Embora a maioria resista à idéia de que exista uma razão por trás da fúria dos pássaros, há aqueles que se aventuram a encontrá-la, chegando a penetrar na vida privada de Hitchcock em busca dessa razão, enquanto outros buscam razões históricas – os ataques dos pássaros representariam os bombardeios sofridos por Londres. C. Paglia, por sua vez, busca a explicação nas relações de gênero³⁰ e natureza/civilização:

"Quando voltei a assistir a *Os pássaros* inúmeras vezes tarde da noite pela televisão durante décadas, certos temas me pareceram fundamentais: cativo e domesticação. Nesse filme, como em tantos outros Hitchcock julga a mulher cativante mas perigosa. Ela fascina por natureza, mas é o principal artífice de civilização, um fabricante mágico de persona, cujo sorriso é em si mesmo uma fonte de engano. Com profunda sensibilidade para a arquitetura, Hitchcock vê a casa no plano histórico como refúgio seguro e armadilha feminina. Dez mil anos atrás, quando o homem nômade se fixou num lugar, tomou animais a seu serviço. Mas a domesticação seria seu destino também, pois ele sucumbiu ao controle feminino arquitetonicamente estabelecido. *Os pássaros* registra um retorno dos reprimidos, uma liberação de forças primitivas de sexo e apetite que foram subjugadas porém jamais totalmente domadas" (1997:8).

Em *Os Pássaros*, o mais próximo que se pode chegar a um sentido esta expresso na seqüência final, quando Mitch e Melanie saem de carro da casa semi-

³⁰ "Birds" significa, na gíria inglesa, garotas.

destruída pelas aves. Os pássaros negros estão em todo lugar, mas não atacam o carro, como se o objetivo de sua ferocidade já tivesse sido alcançado. Pode-se dizer que a cena representa uma expulsão do paraíso, que tanto a casa quanto Bodega Bay representavam.

Asas, penas e o demoníaco também aparecem em outra versão do tema de Fausto. O diretor inglês Alan Parker uniu o demoníaco com o filme *noir*, ao adaptar para o cinema o romance de William Hjorstberg, *Fallin Angel* – cuja versão cinematográfica ganhou o nome *Angel's Heart*. O detetive particular Harold Angel é contratado por um cliente de nome Louis Cypher – anagrama de Lúcifer – para procurar alguém chamado Johnny Favorite. Importa o fato de que Angel, tão viril como outros detetives do cinema americano, tem pavor a galinhas, tendo que conviver com elas quando viaja para Nova Orleans em busca de informações. Em meio a ritos mágicos ou nos quintais por onde passa (o filme é ambientado em 1955), Angel está sempre se confrontando com o objeto do seu medo. Fato aparentemente marginal, encerra o sentido da trama, entrevistado na cena em que Louis Cypher oferece a Angel um ovo cozido – imediatamente recusado – e, ao descascá-lo, com suas enormes unhas, observa que, em alguns lugares do mundo, o ovo representa a alma de um homem.

A cena seria uma alegoria de Angel, na verdade o próprio Johnny Favorite que, desmemoriado por ferimento na guerra, não se recordava de seu pacto com o demônio. O terror às galinhas seria o resultado do horror ao passado, quando Johnny participava dos rituais de magia negra.

Pode-se fazer uma associação entre asas (e, portanto, animais alados) e a liberdade: é o que Lecter faz ao pendurar o guarda na cela onde estava, com braços abertos semelhantes a asas, marca da libertação do assassino. Articulado ao monstruoso, as aves passam a ter uma conotação negativa, como o sinal de uma liberdade impossível. No mundo da indústria cultural, Batman, por exemplo, é um super-herói melancólico, preso à lembrança da morte dos pais, vivendo numa cidade sempre sombria. Isso sem falar nos vários anjos caídos que protagonizam filmes sobre o demoníaco.

No caso de Gump, a fragilidade da Borboleta da Morte, ou mesmo os carneiros de Clarice que se recusam a fugir, também remetem à liberdade como valor no Ocidente. A própria existência do desejo, estimulada pelo mercado de consumo, já é, na prática, um repressor da liberdade. Os personagens psicopatas, no cinema contemporâneo, são um exemplo disso: fazem da violência um meio de satisfação de desejos do qual não conseguem se liberar. Podem ser usados como o exemplo perfeito de um dos retratos do mal pintados por D. L. Rosenfield, no caso do tipo ideal o *desejante* e os deveres que ele cria para si mesmo:

“O *desejante*. Não há porque espantar-se com a ausência de liberdade. Vivemos numa sociedade tão convencida do valor dessa última que ela veio a fazer parte de nosso senso comum. Se atentarmos, porém, para o modo de ser desejante do homem, veremos que também podemos prescindir do conceito de liberdade ou, em todo o caso, a sua ausência não nos estranhará. Um indivíduo, compreendido como ser desejante, é alguém que coloca como fim último de sua ação a realização de seu desejo. Não importa, nesse caso, que o seu desejo seja sempre mutante, pois é próprio dele adotar várias facetas. A percepção dos meios, intimamente vinculada ao prazer a ser obtido, consiste na escolha dos instrumentos que propiciam alcançar um determinado fim. A noção de homem embutida nesta concepção é a de um feixe de desejos, determinando todos os seus atos. Cada um escolhe, dentre os meios disponíveis, os que são os mais adequados para a consecução de seus fins. Sob essa ótica, boas serão aquelas coisas que propiciam a realização do desejo, más aquelas que o obstaculizam. A realização do desejo aparece como um dever e permeia a própria visão das coisas, orientadora do comportamento de cada um. Temos, portanto, uma escolha dos meios desejantes, ela mesma determinada pelo desejo (2003:124-125).

Uma questão que insiste em *O Silêncio dos Inocentes* é por que, dentre os personagens em transformação, os dois assassinos possuem destinos distintos. Há uma equivalência funcional inicial entre os personagens de Lecter e Gumb: ambos deformam os corpos de suas vítimas. Ambos, aparentemente, começaram juntos: se Gumb matou seu companheiro Raspail, Lecter retirou-lhe a cabeça e as vísceras, dando início a seus crimes – algo verossímil, embora o filme omita, deliberadamente, a carreira criminosa do psiquiatra. Ambos anseiam por mudança. E se espelham: a cena em que Gumb abre os braços, como uma borboleta, se replica, invertida, na posição do guarda que Lecter deixa, morto, preso à cela com os braços estendidos. Por que então Gumb termina sendo morto, enquanto Lecter, livre em algum país tropical, sai em busca de outras vítimas? Levanto essa questão por considerá-la importante no universo filmico de *O Silêncio dos Inocentes*, para analisar os juízos de valor ali expressos.

Embora o cinema americano seja sempre associado à ética puritana do conflito entre o Bem e o Mal absolutos, entendo que não haja afinidade completa entre a tradição cristã e os juízos de valor construídos pelo filme. Não há, sobretudo, ecos do messianismo ou do discurso salvacionista recorrente no cinema americano – principalmente no faroeste, que é considerado o seu gênero mais representativo – em um filme em que a questão do mal é discutida apenas sob uma ótica individual. Não há necessidade de mudança de ordem: Jame Gumb morre; Hannibal Lecter foge para algum país estrangeiro; Clarice Starling se forma – embora continue a acordar ouvindo gritos dos inocentes.

O tipo “psicopata” é peculiar: não há a presença de forças sobrenaturais; há explicações psicológicas, embora permaneça a idéia de existência de alguma forma de Mal absoluto. E o mais intrigante: Lecter é um psiquiatra, que se recusa a se auto-analisar, e protagonista da seqüência mais violenta do filme: preso em

Memphis, Hannibal pede um segundo jantar aos guardas e se livra das algemas usando um simples grampo retirado da caneta do Dr. Chilton e guardado em sua boca, antes da partida de Baltimore. Como fundo sonoro, *Variações de Goldberg*. Livre das algemas, Lecter espanca os guardas, numa cena mostrada de vários ângulos, nos quais se destaca o desespero do guarda Pembry, quando ele vê Lecter se aproximando de sua face, com a boca aberta, como uma fera. Apesar da barra que arrancou das mãos de um dos guardas, Hannibal faz questão de morder a face de Pembry.

A mesma astúcia aparece na fuga do prédio. Quando os guardas, alertados pelo barulho de tiros e pelo movimento do elevador, sobem até a cela de Lecter, encontram um guarda amarrado nas grades, braços abertos como o Cristo na cruz. Ou como um pássaro a voar. No chão, estaria o outro guarda, com a face ensangüentada, mas ainda vivo. Quando a polícia desce pelo elevador, com Pembry na maca, rosto embrulhado numa toalha, gotas de sangue caem do teto. Os policiais concluem que Lecter está lá, sobre o elevador. Enquanto o suposto Pembry sai em uma ambulância, a polícia tenta capturar Lecter. Mas não é dele o corpo encontrado no elevador.

Há um corte na cena. Vemos então, dentro da ambulância, Lecter retirando a pele do rosto de Pembry, usada por ele como uma máscara (como Gumb pretendia fazer com a pele de suas vítimas). Quando ele se levanta da maca, vemos que vai atacar novamente. Há um novo corte, e o público fica sabendo, quando contam a Clarice, que Lecter escapou, havendo matado os ocupantes da ambulância e um turista, para roubar-lhe as roupas e o dinheiro.

O papel “educativo” dessa seqüência mais violenta do filme – o diretor J. Demme queria que a violência aparecesse em todo o seu horror, como uma forma de crítica de sua natureza – fica comprometido, porque a cena é engenhosa, ao confirmar a esperteza de Lecter. Em um cinema em que fugas de heróis e bandidos são lugares-comuns, há originalidade na ação do psiquiatra, provocando suspense no público, que não tem indicações de onde está Lecter. Pelo relativismo moral anteriormente discutido, a astúcia se transforma em valor

no senso comum. Em ensaio sobre a esperteza na modernidade, G. Balandier (1997:115) afirma que a esperteza é uma característica do homem moderno, cujo valor tem sido escondido, às vezes, sob o manto da “racionalidade”. Aliás, é parte da esperteza passar sempre despercebida:

“Em todas as circunstâncias a esperteza revela uma forma de usar a inteligência em uma situação e em um objetivo: o recurso a procedimento *indiretos*, às aparências que levam a acreditar e a agir, à dissimulação e ao segredo – tudo isso a um tal ponto que seu grau extremo ou seu estado de perfeição é atingida quando sua presença passa despercebida. A força coage diretamente, a esperteza coage por um contorno, muitas vezes trazendo junto o consentimento ou a convicção. (...) Entre a pura violência e a pura racionalidade de um puro poder abre-se o espaço onde governa a Esperteza aliada à força legitimada”. (G. Balandier, 1997:120-121).

Numa sociedade marcada pelo “racismo da inteligência”, a astúcia de Lecter conta mais do que a violência dos golpes. Além disso, enquanto Lecter é a própria imagem do amor-próprio, Gumb se rejeita, tenta encontrar uma identidade e nunca a consegue. O amor a si aparece então como a maior diferença entre os dois. Isso deixaria Jame Gumb, num cinema convencionalmente preocupado com a questão da justiça, como é o americano, condenado à destruição. Para ele, não há salvação.

Pode a auto-rejeição ser classificada como um problema moral, ou seja, a transgressão de uma ética? A resposta, que encontramos em parte da filosofia voltado para o estudo da ética no Ocidente, é sim. Isso pode parecer absurdo se olharmos unicamente para a ética fundada pelo cristianismo, que prega a abnegação, freqüentemente identificada com a auto-rejeição. Especialista no estudo da ética no Ocidente, o filósofo contemporâneo F. Savater (2000:79) sustenta a importância da ética cristã, mas realça que ela não é a única a ser

defendida dentro do campo moral. Se a ética cristã ainda vigora e teve influência na visão de filósofos importantes como E. Kant e A. Schopenhauer, há um segundo discurso ético, que aparece em T. Hobbes, B. Spinoza, F. Nietzsche e no pensamento utilitarista, e que pode ser chamada de “éticas do amor próprio”, defendidas pelos

“que acreditam que a moralidade consiste em estilizar e radicalizar até a sua plenitude o amor-próprio. Estilizar, no caso, significa o reforço e o afinamento crítico da vontade própria como fundamento insubstituível da participação em qualquer projeto social de imortalidade” (F. Savater, 2000:83).

Essa segunda tendência ganhou força com o desenvolvimento da psicologia e da psicanálise, que classificam o nível de auto-estima como indicador do equilíbrio emocional do sujeito. Segundo as palavras do filósofo,

“na complexa e vitoriosa sociedade em que vivemos, a pretensa renúncia (ou a puritana condenação) do individualismo só funciona como forma de hipocrisia culpabilizada. Obrigado em consciência a renunciar ao interesse próprio em nome de algum outro mais geral e elevado, o sujeito não aprende a viver melhor mas apenas a mentir a si mesmo da maneira mais edificante. Quanto mais lhe predicam que a moral consiste em renunciar ao egoísmo ou ao amor-próprio, menos capaz ele se sente de amar os outros e submeter-se a normas sociais que lhe são apresentadas como diretamente contrárias a seu interesse” (F. Savater, 2000:84).

A ética do amor-próprio implica a representação do indivíduo como um agente, moralmente formado por valores que ele “seleciona, hierarquiza e depois os reinterpreta subjetivamente” (F. Savater, 2000:91). Essa ética não deve ser

confundida com o narcisismo que C. Lasch, G. Lipovetsky e outros colocam como o mal de nossa era, nem tão pouco com um egoísmo anárquico. Amor-próprio não significa amor ao eu, mas ao que nos é próprio. Isso que nos é próprio, por sua vez, não representa algo fechado, que deve ser conservado a todo custo. O indivíduo é visto como sendo formado por desejo e projeto; a ética do amor-próprio não implica a representação do indivíduo como um agente, moralmente formado por valores que ele “seleciona, hierarquiza e depois os reinterpreta subjetivamente” (F. Savater, 2000:91).

O caso de Gumb representaria um estado de rejeição do eu em favor de um eu idealizado; nessa situação, “o ideal do eu pode funcionar como uma fonte de aflição para o sujeito” (F. Savater, 2000:90), o que implica na melancolia, e, no extremo, pode levar ao isolamento hostil e depredador. Por isso, estaríamos diante de uma anomalia psicológica gerada por uma não adaptação à ética condizente a uma sociedade contemporânea. Como alegoria do mal, Jame Gumb representa, dentro do discurso fílmico, um alerta sobre a que ponto a auto-negação é perigosa.

Já Lecter representa o oposto dessa condição. É uma alegoria do mal, surgida de “uma hipóstase gloriosa do eu que não reconhece nenhuma inibição nem remorso” como define F. Savater (2000:90), ao falar, baseado em S. Freud, na figura do líder carismático que fascina as massas, como o próprio Lecter, como personagem fictício, representa. Gumb deseja uma transformação de si, enquanto o desejo de Lecter quer é a libertação do mundo fechado da clínica, cuja superação se dá, num primeiro momento, simbolicamente, através do desenho de paisagens. Uma libertação exterior, já que não quer expor seus fantasmas, fato demonstrado por sua recusa a responder questionários, ou a analisar a si mesmo, como Clarice lhe sugeriu num momento de raiva.

CAPÍTULO IV

O CANIBALISMO: NA EUROPA, NA AMÉRICA E NO CINEMA

“E, assim, o monstro é perigoso, uma forma – suspensa entre formas – que ameaça explodir toda e qualquer distinção”(Jeffrey Jerome Cohen).

O personagem Hannibal Lecter em *O Silêncio dos inocentes* oferece ao senso comum a discussão em torno da antropofagia. Sabe-se que a antropofagia representa, no pensamento social europeu, um dos indicadores principais não só do estado selvagem em que se encontrariam povos nas Américas ou na Oceania, como também um símbolo maior da crueldade, da violência e do mal absoluto. Ao colocar como tema de análise o canibalismo em Lecter, não se pretende, evidentemente, discutir o canibalismo como prática ritual nas mais diferentes sociedades, mas antes examinar a literatura europeia que produziu o canibal. Além disso, o canibalismo de Lecter é um ato alegórico, cujo significado deve ser procurado, estritamente, no universo fílmico que

analisamos; a validade da interpretação, assim, restringe-se ao campo das representações modernas do horror e do mal.

Tanto o diretor J. Demme como o roteirista T. Tally leram sobre o tema (S. Field, 1995), embora sua principal fonte seja, ainda, a vulgata antropológica de J. Campbell.

Como é sabido, o imaginário europeu durante boa parte da Idade Média foi povoado por figuras bestiais descritas, principalmente, pelos viajantes, além dos seres míticos pagãos que sobreviveram à expansão do cristianismo. Teólogos, como Agostinho, até refletiam sobre a natureza desses seres anômalos, discutindo se eram ou não criaturas de Deus, descendentes de Adão (ou de Noé, no mundo pós-diluviano). Segundo M. Del Priore, o teólogo chegou à conclusão de que

“os monstros, tinham algo a ‘mostrar’. Eles mostravam (*monstra=monstrare*), manifestavam (*ostenta=ostentare*), prediziam (*prodigia = pro-dicere*) antecipadamente tudo o que Deus ameaçara realizar futuramente no tocante aos corpos humanos. Monstros mostravam, portanto, o que poderia acontecer aos homens e os instigavam a pensar como seriam se não fossem como eram” (2000:23).

Os seres monstruosos não seriam, assim, “erros” da natureza: de alguma forma, contribuía para afirmar a diversidade e a beleza do universo, e isso servia também para as crianças que nasciam com características anormais, como as que tinham seis dedos ou outras deformidades. Coerente com essa visão, os capitéis, pórticos e iluminuras de catedrais, construídas nos séculos XII e XIII, eram enfeitados por seres monstruosos, como sereias, ciápodas, centauros, gárgulas, que representariam criaturas de outras partes do mundo. Mas é também no século XIII que começa a transformação na maneira de interpretação do monstruoso, que passa a ser visto como alegoria moral: gigantes, por exemplo, representariam o orgulho; homens com beijos deformados, a mentira (M. Del Priore, 2000:28).

A Índia constituiu, antes do Novo Mundo, a terra, por excelência, de seres maravilhosos – adjetivo então mais preciso do que a idéia do monstruoso. Segundo Plínio, o Velho (M. Del Priore, 2000:21), próximo ao rio Ganges, viviam os astomos, homens peludos e sem boca que se alimentavam do cheiro das plantas; entre os Calinge, as crianças concebiam aos cinco anos e morriam aos oito. Existiam ainda aqueles que possuíam uma perna só, os trogloditas, os homens sem cabeça e, frise-se, os cinocéfalos - que moravam nas montanhas, tinham cabeças de cão e ladravam em vez de falar, além de se alimentarem de carne crua de animais -, ancestrais mitológicos dos canibais.

A palavra canibal teria então duas origens. Em primeiro lugar, está ligada aos habitantes da América: etimologicamente, deriva da palavra caríbal, que vem de cariba, termo com que grupos Arawak das Pequenas Antilhas designavam seus inimigos (F. Lestringant, 1997:27). A troca do “r” pelo “n” ocorreu na carta de Colombo, de 26 de novembro de 1492. Segundo o historiador F. Lestringant, Cristóvão Colombo, acreditando estar na Ásia, faz referência ao povo do Grão-Cã da Tartária. No dia 11 de dezembro, Colombo escreveu: “Caniba não é outra coisa senão o povo do Grão-Cã, que deve ser vizinho deste. Eles têm embarcações, vêm capturar os daqui, e como esses que são levados não voltam mais, os outros crêem que foram devorados” (*apud* F. Lestringant, 1997:30-31).

Guiado por descrições dadas pelos Arawak, de Cuba, Colombo também faz referência a um povo cuja cabeça se assemelha à de um cão, influenciaria no surgimento da palavra canibal na Europa Renascentista. Para F. Lestringant, houve uma mistura de raízes verbais, produzindo uma osmose das imagens. Diante da lenda de existência de homens com cabeças de cão na Índia, e as queixas dos Arawak de que seus membros eram mordidos por tribo inimiga, Colombo não só fortaleceu sua crença na existência dos homens/cão, como também tomou isso como prova de que se encontrava na Índia. “Por outro lado, a etimologia canina conheceu prolongamentos surpreendentes. Não apenas para gerações de navegadores e marinheiros, mas também de humanistas e

curiosos, o canibal permaneceu decididamente um filho do cão” (F. Lestringant, 1997:32).

Lançados os fundamentos do *topos*, não faltou quem comparasse os rostos (e costumes) dos índios com os focinhos dos cães. Um certo escritor francês, L. Guyon, senhor de La Nauche, escrevendo sobre o novo continente, fala com segurança “que os povos cinecéfalos, quer dizer, aqueles que possuem cabeça de cão, foram descobertos e vive-se cotidianamente com eles” (*apud* F. Lestringant, 1997:35). Para demonstrar como tal coisa acontecia, L. Guyon cita trechos do livro *História de uma viagem à terra do Brasil*, do início do século XVII, em que o autor, J. de Léry, explica como os índios buscavam se assemelhar a cães. Logo após o nascimento dos bebês,

“eles têm seus narizes esmagados e achatados com o polegar”. E J. Léry acrescenta uma comparação que Louis Guyon aproveitou com rapidez: ‘tal como se faz na França aos ‘cães d’água e pequenos cãezinhos’. De maneira que ‘estes povos que descobrimos há sessenta anos’ têm a cara achatada dos canichos, que as ‘damas e senhoritas têm em seu quarto para o prazer’” (*apud* F. Lestringant, 1997:36).

Esse interesse pelos canibais não é fruto, simplesmente, das grandes descobertas, mas das transformações ideológicas que afetam o cristianismo na Europa, e que trata o canibalismo como uma prática ritual dedicada aos demônios. O historiador J. Delumeau (1993, cap. 8) demonstra que, justamente na época dos descobrimentos, a elite religiosa na Europa, tanto católica como (e principalmente) protestante, vivia um surto de medo contra as investidas do diabo, que se, tornou como, nunca dantes, um personagem central no discurso religioso, a que são atribuídos os infortúnios e os castigos impostos aos ímpios. Os habitantes do Novo Mundo são vistos como dominados pelo mestre do mal, o que seria atestado pela presença da idolatria em suas práticas rituais. Além de ser uma ofensa ao deus verdadeiro, a idolatria seria “um pecado contra a

natureza, pois vem acompanhada necessariamente de antropofagia, de sacrifícios humanos, de sodomia e de bestialidade” (J. Delumeau, 1993:261).

Com a Peste Negra de 1348 e outros acontecimentos sinistros, o crescimento da visão apocalíptica dá novo sentido ao monstruoso. Esse passa a ser visto como resultado do conflito entre o Bem e o Mal, onde o demoníaco atacava a criação divina, procurando degenerá-la. “O maligno, por um sortilégio, seja suprimindo a criança, seja por uma falsa gravidez, podia substituir o feto por um monstro” (M. Del Priore, 2000:35). Ou então, introduzir no útero o sêmen de animais, fazendo com que crianças nascessem com características zoomorfas. “A mão de Satã era capaz de deformar os corpos segundo leis que só existiam no inferno. Qualquer marca visível sobre uma das partes do corpo era signo sutil de uma aliança infernal” (M. Del Priore, 2000:36). Além disso, o Maligno possui o poder de iludir as pessoas de todas as formas, fazendo com que apareçam pessoas já falecidas, ou que desapareça a genitália de um homem.

Portanto, os temores dos europeus, dominados por um pavor apocalíptico, deram às práticas canibais dos ameríndios um outro significado, introduzindo em seu campo semântico o pacto desses povos com o diabo. Paralelamente, é nesse momento que o medo do demônio cresce entre os europeus. J. Delumeau afirma que “contrariamente ao que acreditaram Stendhal e muitos outros depois dele, foi no começo da Idade Moderna e não na Idade Média que o inferno, seus habitantes e seus sequazes mais monopolizaram a imaginação dos homens do Ocidente” (J. Delumeau, 1989:247).

Enquanto a imagem do diabo se espalha no imaginário europeu, uma perseguição real e extremamente cruel é promovida contra os seus “instrumentos”, a saber, os povos não-cristãos como os ameríndios, os africanos, os muçulmanos, os judeus, e entre, os cristãos, as bruxas, os hereges e outros companheiros do diabo.

Ao lado dos ameríndios, as bruxas são as principais acusadas de canibalismo. A partir do século XV, as bruxas são tidas como responsáveis pela esterilidade dos homens e dos campos, pelo desencadear das tempestades e das epidemias, pela adoração a satanás, com que podiam copular, e principalmente, pelo infanticídio: ao final de cada sabá, ou missa negra, seriam devoradas crianças, algumas das quais teriam nascido de relações de humanos com os demônios. Além disso, raptariam crianças à noite, ou as sufocariam nos berços.

Enquanto a Renascença proclama novos ares para um novo homem, entre o povo e mesmo entre parte da aristocracia europeia é ainda dominante o sentimento da vulnerabilidade humana. Como descreve J. Delumeau, falando do início da modernidade,

“A nova consciência de si foi também a consciência mais aguda de uma fragilidade expressa conjuntamente pela doutrina da justificação pela fé, pelas danças macabras e pelas mais belas poesias de Ronsard: fragilidade diante da tentação do pecado; fragilidade diante das forças da morte. Essa dupla insegurança, mais cruelmente sentida do que outrora, foi expressa e justificada pelo homem da Renascença pelo erguimento diante dele da imagem de um Satã todo-poderoso e pela identificação da multidão de armadilhas que ele e seus sequazes são capazes de inventar. As violências que ensangüentaram a Europa dos primeiros séculos da modernidade foram na medida do temor que então se teve do diabo, de seus agentes e de seus estratagemas” (1989:259).

Os indicadores seriam muitos. Em primeiro lugar, a multiplicação de imagens do diabo e do inferno na iconografia cristã. Em segundo, o fortalecimento da crença do surgimento do anticristo, visto como a própria encarnação do diabo em forma humana e dotado de poder político. E, por fim, o crescimento da literatura sobre o diabo, em diferentes formas: desde panfletos distribuídos entre o povo até tratados teológicos. Surge e se desenvolve

rapidamente a demonologia; tanto se escreve sobre o tema que J. Delumeau vê uma relação de afinidade entre o aparecimento dos *mass media* – representados pela imprensa nascente – e o satanismo. Segundo o historiador francês, “a imprensa teve larga parte de responsabilidade na difusão do medo do diabo e da atração mórbida pelo satanismo” (J. Delumeau, 1989:247).

Ou seja, muito antes do cinema e suas tramas diabólicas, a indústria cultural já trabalhava com a imagem do mal personalizado. Segundo o historiador, só a história de Fausto veio a ter 24 edições nos últimos 12 anos do século XVI: “Calculou-se que entre as primeiras edições e as reimpressões, um mínimo de 231600 exemplares de obras relativas ao demoníaco foi lançado no mercado alemão na segunda metade do século XVI” (1989:247).

Esse terror apocalíptico não se resume ao medo induzido pela figura do diabo, mas sim da representação do fim dos dogmas da Idade Média, através da figura que representa a incerteza. Afinal, na própria bíblia, mais do que a indução à prática do mal, a ação do diabo é sempre voltada para despertar a dúvida, o grande oposto da fé. A incerteza frente ao mundo, à verdade e à salvação, na realidade, pode ser vista como uma face oculta da modernidade, que nem sempre é explorada. H. Arendt defende tese semelhante quando nos lembra que o pensamento e a filosofia modernos partem do princípio de “que a verdade e a realidade não são dadas, que nem uma nem outra se apresenta como é, e que somente na interferência com a aparência, na eliminação das aparências, pode haver esperança de atingir-se o verdadeiro conhecimento” (1995:287).

Perda da certeza da salvação, segundo H. Arendt (1995), é apenas uma das certezas que morreram com a modernidade, o mundo da dúvida. Nesse momento de transição, quando os dogmas medievais começam a ser abalados, é compreensível o uso constante da imagem do ser maligno, cuja principal obra, na tradição cristã, é espalhar a dúvida. É interessante que R. Descartes, um dos apóstolos do pensamento moderno, também usará a imagem de um

espírito maligno, um *dieu trompeur*, como encarregado de desencadear a dúvida hiperbólica.

Na verdade, não se deve ver nessa visão escatológica um resíduo do mundo medieval que acompanha a modernidade. O terror do fim das coisas já é parte da mentalidade moderna. Tanto na visão apocalíptica quanto na perspectiva moderna de história, o sujeito é colocado na fronteiras das grandes transformações que revolucionarão o mundo. Da mesma forma, a modernidade vê a história marcada por rupturas,

“O apocalipse é sempre uma literatura de crise; o passado conhecido se encaminha para um fim catastrófico, o futuro desconhecido está sobre nós; estamos situados, como ninguém antes, precisamente no momento do tempo em que o passado pode ser visto como um padrão e o futuro, amplamente previsto nos números e imagens do texto, começa a assumir contornos exatos” (F. Kermode, 1997:414).

J. Derrida (1997) é ainda mais incisivo na descrição do que ele chama de discursos sobre o fim na Idade Média tardia, que se mantêm acoplados, durante a modernidade, a outro grande dogma, o da verdade:

“Quem adopta o tom apocalíptico vem dar-vos um sentido, de outro modo, vem dizer-vos, alguma coisa. O quê? A verdade, com certeza, e quer dizer-vos, que a revela, o tom é revelador de algum desvelamento em curso. (...) A própria verdade é o fim, o lugar de destino, e que a verdade se desvele a ela própria é o advento do fim. (...)”

O fim começa, intima o tom apocalíptico. (...) É fim a todo momento, está iminente, significa o tom. Eu vejo-o, eu sei-o, eu digo-to, agora tu sabê-lo teu, vem. Vamos todos morrer, nós vamos desaparecer, e esta sentença de morte não pode senão julgar-nos, nós vamos morrer, tu e eu, os outros também, os goïm, os gentios e todos os outros, todos aqueles que não partilham conosco este segredo, mas eles não o sabem ainda. É como se eles já

estivessem mortos. Nós estamos sós no mundo, só eu posso revelar-te a verdade ou o destino, eu digo-ta, eu dou-ta, vem, sejamos um instante, nós que não sabemos ainda quem somos, um instante antes do fim os únicos sobreviventes, os únicos a velar, o que nos dará talvez mais força. Seremos uma seita, formaremos uma espécie, um sexo ou um género, uma raça só nossa, nós dar-nos-emos um nome (...). Eles, eles dormem, nós velamos.” (1997:51-52).

Nessa escatologia, as imagens do canibalismo encontram seu lugar: a visão do homem como carne (e conseqüentemente, dejetos), serve não só para confirmar a existência de um estado natural que antecedeu a sociedade civil, como também pode funcionar como uma imagem verossímil de terrível fim. Talvez, por isso, o canibal não seja tão aterrador, como uma alegoria eficaz dentro do discurso escatológico dominante a Europa no final da Idade Média. Simbolicamente, há nas artes, por exemplo, um cheiro de corpos predados, como escreve o crítico de arte R. Argullol, ao falar do estilo apocalíptico:

“O livro de João de Patmos é uma obra-prima do suspense. (...)”

“O fim do mundo deve ser um crepúsculo lento, lentíssimo, no qual se possam reconhecer, da maneira mais palpável, as sucessivas feridas que mutilam o grande corpo antes de sua putrefação absoluta.

O ódio e a vingança contra os sentidos liberam a sensualidade complexa e maligna do criminoso. E também nesse aspecto João de Patmos demonstra ser um escritor *noir*, capaz de dar à sua narrativa os mais variados ingredientes de intriga e deleite. Suas imagens, obviamente nada espirituais, criam uma atmosfera de complacência sensual na qual os devaneios patológicos devem ser atribuídos ao prazer inconfessável provocado pela destruição dos corpos. (...)”

“A imaginação poética, posta a serviço do ódio e da vingança contra o homem, proporciona fulgurante beleza sensual: o cheiro de sangue atrai irresistivelmente o depredador” (2002:33-34,39).

Séculos depois do descobrimento da América, o canibalismo continuou a ser uma alegoria importante no discurso europeu sobre o Outro. Como escreveu M. Taussig, “qualquer que tenha sido seu significado para os índios, o canibalismo funcionava para a cultura colonial como um signo flexível para a construção da realidade” (1993:113). Um signo que, na verdade, expressa o próprio processo a que estavam submetidos os povos americanos pelo imperialismo: “O canibalismo resumia tudo aquilo que era percebido como algo grotescamente diferente, em relação ao índio, bem como propiciava aos colonialistas a alegoria da própria colonização” (M. Taussig, 1993:113). Histórias sobre ritos canibais, com riqueza de detalhes, multiplicavam-se, fruto do terror à alteridade, bem como justificativa da violência da colonização (M. Taussig, 1993).

O desenvolvimento da Antropologia mostrou que o canibalismo, onde ocorre, longe de ser um ato alimentar, é uma prática ritual repleta de simbolismo, uma metáfora vivida pela sociedade. Como bem colocou M. Sahlins (1983:88), o “canibalismo é sempre ‘simbólico’, mesmo quando é real’. Assim, para o autor, significados e efeitos sociais fazem com que o canibalismo sirva “como o referente concreto de uma teoria mítica ou sua metáfora comportamental” (1983:91).

Muito antes de M. Sahlins, M. de Montaigne já apontava o lado simbólico do canibalismo, ao defender que o ameríndio comia signos, como demonstra a análise feita por F. Lestringant (1997:154) do filósofo francês: “A carne do prisioneiro que se vai devorar não é de modo algum alimento; é um signo” Aliás, uma troca de palavras, em que o vencedor procura, em última instância, que o cativo reconheça sua derrota³¹. Ainda segundo Lestringant,

“Parece muito significativo que o duelo de corpos, que conduz até a morte e à ‘efusão de sangue’, deixe logo

³¹ A etnologia sul-americana contemporânea vem explorando, sistematicamente, a operatória simbólica e ritual do canibalismo, em particular, do canibalismo Tupi-Guarani (ver E. Viveiros de Castro, 1986, 2002 entre outros).

lugar para um duelo estritamente verbal entre vencedor e prisioneiro. Às ameaças de morte, à pintura de seu iminente esquartejamento, 'ao desmembramento de seus membros e do festim que será feito às suas extensas, os cativos responde com o desafio, a injúria, a censura da covardia." (...)

"Encontra-se assim eludido o mais constrangedor, ou seja, essa carne humana simultaneamente repugnante e boa de comer, que poderia constituir-se um obstáculo à clara percepção da palavra canibal. Aos olhos de Montaigne, aí reside o essencial, além, portanto, do corpo decepado e moqueado que é preciso escamotear o mais rápido possível para encontrar a límpida razão de um discurso. De qualquer maneira, esse cadáver é uma farsa: ele é colocado no lugar de uma outra coisa. Uma vez escamoteado, ele inaugura a via da franqueza da palavra. Palavra orgulhosa e guerreira: o ato canibal 'representa' uma extrema vingança" (1997:155).

Canibais na Europa

As representações negativas do canibalismo na Europa parecem ter-se acirrado em sua associação ao satanismo. Com efeito, nas descrições feitas por J. Delumeau e Sallmann, percebe-se que o grande problema está na comparação, feita através da missa negra, entre a comunhão e o canibalismo. A visão da hóstia como corpo real de Cristo seria ironizado pela antropofagia dos bruxos: afinal, não se trata, em ambos os casos, do ato de comer carne humana?

Essa associação é lançada pelo huguenote suíço J. de Léry (1534-1613), que usara o canibalismo dos Tupinambá para criticar o dogma católico da transubstanciação, acrescentando "(...) que os católicos não comem apenas o homem quando podem (...) Eles comem Deus durante o sacrifício da missa" (F. Lestringant, 1997:98). J. de Léry se tornou um nome importante na história do

canibalismo, pois, após 21 anos de estada no Brasil, ao voltar para a Europa, continuou estudando os tipos diferentes de canibalismo.

Em crimes em que a antropofagia é relacionada às paixões, por exemplo, embora seja condenada, não causa tanto furor às massas. Este é o caso de Cecília de Dole, que matou o filho e deu seu fígado para ser comido pelo amante que, após ter gozado de relações sexuais com ela prometendo-lhe casamento, não cumpriu o compromisso. Embora condenado à morte, ela foi livrada do suplício maior da fogueira, sendo decapitada, em 1608. Sua história, no entanto, foi transformada num panfleto, no qual Cecília aparece como heroína, por ter executado uma vingança justa. F. Lestringant trata deste caso, aceito pela sociedade porque seu simbolismo é facilmente apreendido:

“Se ela matara seu filho e dera o fígado a comer para o homem que a tinha abandonado, foi unicamente para perpetrar uma vingança passional. (...) Mas essa raiva canina e essa fome de carne humana não são absolutamente bestiais nem revelam apetite pervertido. (...)

A refeição servida ao sedutor De la Chambre estabelece uma relação circular, na qual ele é, ao mesmo tempo, a origem e o fim. Essa semente que ele não podia espalhar irresponsavelmente, retorna-lhe na forma de um fígado de criança preparado em picadinho: o fruto do seu ventre volta ao seu ventre. Fazê-lo comunicar-se com si próprio é alvo expressamente perseguido por Cecília (...)”(1997:123).

Situação diferente observa-se em um caso ocorrido em Sancerre, Borgonha, presenciado pelo já citado J. de Léry. Após a morte de uma menina, uma velha, Philippes de la Feuille, sugeriu a seu pai, senhor Potard, que “seria uma pena deixar apodrecer essa carne sob a terra e que, além disso, o fígado estava bastante bom para curar seus inchaços” (*apud* F. Lestringant, 1997:112). A criança foi cozida antes da chegada da mãe que, a princípio horrorizada, acabou participando do banquete. O casal foi pego em flagrante, e seu ato,

julgado como conseqüência de inspiração satânica, levou os pais e a velha a serem queimados como feiticeiros, e suas cinzas espalhadas ao vento. Toda a cidade foi submetida a atos de exorcismo, para afastar toda influência maligna.

Embora J. de Léry³² separe o canibalismo dos índios brasileiros daquele cometido pelo casal de Sancerre, ele vê uma única coisa em comum entre os dois: “a presença, lá como cá, de velhas mulheres gulosas de carne humana. A Philippes de la Feuille, instigadora do crime do casal de Potard, correspondem as ‘selvagens de seios pendentes’, que se acotovelam à volta do moquém, para dele recolher a gordura, lambendo os dedos” (*apud* F. Lestringant, 1997:116)³³. Nas guerras européias, as mulheres devorariam os prisioneiros, impulsionadas por um apetite animal. Para J. de Léry existiriam, portanto, dois tipos de canibalismo, distintos pelo gênero: aquele que é movido pelo sentimento viril da vingança, e aceitável, e o feminino, movido por vaidades diabólicas.

O crime cometido por Cecília demonstra as transformações pelas quais passavam o canibalismo e outros atos tidos até então como satânicos pela Igreja, ao sair da esfera do religioso para o campo da Justiça e da Psiquiatria nascentes. Há o reconhecimento do monstruoso, mas não se trabalha com a noção religiosa do satânico. Na Europa, no século XVIII, segundo M. Foucault, o monstro é uma noção jurídica, “no sentido lato do termo, pois o que define o monstro é o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza” (2002:68). A sua existência já representa, em si mesma, a esse duplo universo de leis (naturais/sociais) que definem, expressam e

³² F. Lestringant (1997:112) transcreve as palavras de J. de Léry e seu pavor frente ao quadro da menina Potard, pavor que nunca sentiu nos ritos indígenas: “(...) tendo visto o osso, a testa da cabeça dessa pobre menina, a carniça roída, as orelhas devoradas, tendo assim visto a língua cozida, tão espessa quanto um dedo, que eles estavam prestes a comer quando foram surpreendidos: as duas coxas, pernas e pés num caldeirão com vinagre, condimentos e sal, prestes a cozinhar e serem postos ao fogo; os dois ombros, braços e pernas postas, com o peito fendido e aberto, aparelhados também para comer, fiquei tão aterrorizado e perdido que minas entranhas todas se comoveram”.

³³ Essa descrição dos desejos das mulheres traz à memória a definição de M. Foucault do canibalismo como uma sexualidade obscena.

determinam o mundo – o monstro ganha, assim, a condição de “um ser cosmológico ou anticósmológico” (M. Foucault, 2002:72).

Uma segunda característica do monstro seria seu caráter extremo que faz dele, além de uma transgressão, uma exceção. Daí a conclusão do autor de “que o monstro é o que combina o impossível com o proibido” (2002:70). Por isso sua relação com a lei é ainda mais complexa, pois, apesar de ser uma infração, falta à lei técnicas definidas para colocá-lo sob seu domínio. Diante do monstro, a lei não tem resposta. Ao violar a lei, o monstro pode suscitar várias reações da sociedade, que vão da violência à compaixão, mas do ponto de vista da lei, ele é uma exceção que escapa ao seu domínio. Isso porque viola totalmente a noção moderna de natureza: é uma forma espontânea de contranatureza,

“é o modelo ampliado, a forma desenvolvida pelos próprios jogos da natureza, de todas as pequenas irregularidades possíveis. E, nesse sentido, podemos dizer que o monstro é o grande modelo de todas as pequenas discrepâncias “
(M. Foucault, 2002:70-71).

Por isso, o monstruoso se tornará um objeto do saber no século XIX, na esperança de que sua compreensão venha trazer conhecimento sobre as razões do comportamento desviante e/ou anômalo. Esse seria o grande paradoxo que envolve o monstro, na visão de M. Foucault – embora ele seja em si mesmo ininteligível, como caso extremo. Seu estudo pode ajudar na compreensão do comportamento dos pequenos delinqüentes e dos anormais, física ou psicologicamente falando. O anormal, aliás, “é um monstro cotidiano, um monstro banalizado. O anormal vai continuar sendo, por muito tempo ainda, algo como um monstro pálido” (M. Foucault, 2002:71)³⁴. Apesar do

³⁴ Não se deve esquecer aqui os “circos dos horrores”, que corriam as cidades apresentando pessoas fisicamente deformadas. Esses circos são indicação do fascínio que a monstruosidade produz, reforçado por seu caráter enigmático.

desenvolvimento de técnicas jurídicas e médicas, que vão creditar a formas desviantes da sexualidade *natural* (especialmente a masturbação), a raiz de todos os males,

“o indivíduo anormal do século XIX vai ficar marcado (...) por essa espécie de monstruosidade que se tornou cada vez mais apagada e diáfana, por essa incorrigibilidade retificável e cada vez mais investida por aparelhos de retificação. E, enfim, ele é marcado por esse segredo comum e singularidades. Por conseguinte, a genealogia do indivíduo anormal nos remete a estas três figuras: o monstro, o incorrigível, o onanista” (M. Foucault, 2002:75).

Da Idade Média até o século XVIII, o monstro é, por excelência, o ser híbrido, que rompe a separação entre o ser humano e o reino animal. É o ser com pés de aves, ou onde faltam os braços como na cobra, ou um ser com duas cabeças. Ele quebra as instâncias da ordem respeitada pela sociedade: a lei natural, o direito civil, os princípios religiosos. Essa é sua diferença da mera enfermidade, que pode atacar a ordem natural, mas não é anomalia do ponto de vista do direito civil ou canônico. O monstruoso, diferentemente, é uma infração decorrente, segundo se acreditava então, à bestialidade, à relação entre um ser humano e um animal. Hermafroditas, irmãos siameses, também se encaixavam como monstruosidades que desafiavam a Lei³⁵.

No século XIX, no entanto, ocorre uma mudança significativa, com a ligação da monstruosidade à prática da criminalidade. Até então, a monstruosidade é, em si mesma, criminosa; agora, é a criminalidade que passa a ser vista como monstruosa. Surge aqui a figura do monstro moral, que aparece tanto nas ficções da literatura gótica, como no mundo médico-judiciário. Há uma inversão do olhar: a hipótese agora é que “todo criminoso

³⁵ Embora o saber dominante tenha suas explicações, seres portadores de anomalias ainda são vistos como monstruosos. Falando sobre o senso comum norte-americano C. Geertz (1998:124) observa: “os norte-americanos vêem a intersexualidade com um sentimento que só pode ser classificado como horror.”

poderia muito bem ser, afinal das contas, um monstro, do mesmo modo que outrora o monstro tinha uma boa probabilidade de ser criminoso” (M. Foucault, 2002:101). De uma forma ou de outra, a relação entre o monstro e a criminalidade sempre esteve presente nas sociedades modernas.

Transforma-se, também, a maneira de tratar o problema. Antes, havia todo um ritual dispendioso acompanhando a execução do castigo, que deveria expor publicamente a atrocidade criminosa do ato na hora de sua penalização. O castigo deve ser a réplica da infração. Agora, mais importante do que o castigo, é o conhecimento da natureza do monstruoso, “a racionalidade imanente à conduta criminal” (M. Foucault, 2002:111). Há uma natureza criminosa, cuja verdade cabe ao sistema judiciário e à medicina descobrir. Para tanto, é necessário extrair do criminoso uma confissão, que vai não apenas ajudar na elucidação de um caso particular, mas fornecer indícios para o conhecimento das leis da natureza criminosa. Nisso o interrogatório passa a ser uma peça fundamental:

“o juiz deve conhecer a alma do criminoso para poder interrogá-lo como convém, para poder pegá-lo com suas perguntas, para poder tecer em torno dele toda a astúcia capciosa dos interrogatórios e lhe extorquir a verdade. É como sujeito detentor da verdade que o criminoso deve ser investido pelo saber do juiz; não é nunca como criminoso, como quem cometeu o crime” (M. Foucault, 2002:107).

A verdade procurada através do interrogatório é qual o interesse manifesto na natureza criminosa, que faz um indivíduo vir a se expor ao risco da punição. Será um interesse tão cego e egoísta a ponto de não ver as possíveis conseqüências de seu ato, pergunta M. Foucault, ou um interesse que se satisfaz com sua realização, independente da ameaça de punição? Além das dúvidas, está a certeza de se tratar aqui de uma natureza tão egoísta ou solitária, que rompe com o contrato social e dá uma nova conotação à noção

do monstruoso. Essa parece ser uma das conclusões do sistema jurídico e da psiquiatria nascente, cujo raciocínio M. Foucault reproduz com acuidade:

“Não estará (o criminoso) indo no sentido oposto à história e à necessidade intrínseca deste? Será, por conseguinte, que não vamos, com o criminoso, encontrar um personagem que será, ao mesmo tempo, a volta da natureza ao interior do corpo social que renunciou ao estado natural pelo pacto e obediência às leis? (...) Será que não vamos ter um indivíduo natural que trará consigo o velho homem da floresta, portador de todo esse arcaísmo fundamental de antes da sociedade e que será, ao mesmo tempo, um indivíduo contrário à natureza? Será que ele não é o monstro?” (2002:113).

Esse monstro moral é visto como uma ameaça à própria democracia, porque, ao colocar a sua vontade acima de todos, se coloca, de maneira transitória ou permanentemente, movido pela fúria ou pela fantasia na condição de déspota. O primeiro que é visto por essa perspectiva, ainda no século XVIII, é o próprio rei, Luís XVI e, principalmente, sua esposa, Maria Antonieta. M. Foucault reproduz textos da época que caracterizam a rainha como antropofágica, incestuosa e homossexual. Não por acaso multiplicaram-se na época as histórias de nobres que bebem sangue, como o Conde Drácula, ou comem carne humana ainda fresca³⁶. Aquilo que o imaginário popular creditava ao homem selvagem, é agora atribuído à nobreza. O castelo, símbolo do poder, tornar-se, no imaginário popular, o cenário habitado pelas novas monstruosidades: “os romances de terror devem ser lidos como romances políticos”, conclui M. Foucault (2002:125).

³⁶ Para M. Foucault, a Etnologia também teria se desenvolvido procurando decifrar a ligação enigmática entre sexualidade/antropofagia. Também a etnologia – pelo menos, enquanto prática de reflexão acadêmica – se desenvolverá buscando, no estudo das chamadas sociedades primitivas, o princípio da inteligibilidade desses atos. J. Fraser, L. Lévi-Bruhl, E. Durkheim, M. Mauss, C. Lévi-Strauss, dentre outros, discutirão incesto e canibalismo, fazendo desses temas algo fundamental para a compreensão da própria vida social. A etnologia aparece em M. Foucault como o estudo do consumo proibido: “O que você come e quem você não desposa? (...) Aliança e cozinha: vocês sabem perfeitamente que são essas as questões que ainda preocupam atualmente a etnologia teórica e acadêmica” (2002:129).

Antropofagia e sexualidade desregrada serão também as características dos criminosos que chamam a atenção do judiciário e da medicina legal. O caso da mulher de Sélestat – que matou a filha, cortou-lhe o corpo em pedaços e cozinhou sua coxa -, o caso de Léger – que violentou uma menina, comeu-lhe os órgãos sexuais e chupou-lhe sangue de coração – junto com outros casos que ficarão famosos, como o do francês Vacher, o Vampiro de Düsseldorf e Jack, o Estripador, misturam sexualidade e canibalismo, e desafiam o saber em busca do entendimento do princípio de sua inteligibilidade. Mesmo quando não ocorre a antropofagia no sentido estrito, os corpos retalhados das vítimas fazem com que o ato criminoso seja algo comparável ao canibalismo.

Conhecido como dos primeiros assassinos em série, Joseph Vacher, - um ex-militar francês, que atacava meninos e meninas que pastoreavam no campo, estuprando, desventrando, castrando, sodomizando, e decapitando suas vítimas -, se transformou num caso célebre tanto para a Justiça como para a psiquiatria criminal, que tentava demonstrar sua loucura. O juiz Lacassagne agiu energicamente, impedindo à psiquiatria de livrá-lo da morte, considerando o ódio à sociedade como causa da ação do homicida, morto em Lyon em 1898 (Vigarello, 1998:196).

Ecoando M. Douglas, M. Foucault vai sustentar que o saber e o poder nas sociedades não estão distantes daqueles estudados pela antropóloga britânica: a transgressão é fonte de poluição. Como escreve o filósofo francês, “a psiquiatria não funciona – no início do século XIX e até tarde no século XIX, talvez até meados do século XIX³⁷ – como uma especialização do saber ou da teoria médica, mas antes como um ramo especializado da higiene pública” (M. Foucault, 2002:148). No caso do monstro, a doença individual se torna perigo social, poluição cuja forma de prevenção ainda não foi descoberta.

O cinema reproduz a contradição que M. Taussig percebeu: criado como signo pelos europeus para designar a alteridade, o canibalismo é uma alegoria que também serve para caracterizar sua ação frente a outros povos e culturas

³⁷ Há aqui um erro de tradução: o autor se refere ao século XX.

– ou um seu lado demoníaco, presente tanto em atos da nobreza quanto no furor popular ou na miséria dos camponeses . Os dois grandes marcos opostos da condição humana segundo a Europa do início da modernidade – civilização e canibalismo –, se encontrarão no mundo crítico da arte. Delacroix é definido por J. Baudelaire como “um lago de sangue com maus anjos” e chamado por M. Praz de:

“o pintor ‘canibal’, ‘moloquista’, ‘dolorista’, (...) de incansável curiosidades por desastres, incêndios, raptos, *putridero*, ilustrador das cenas mais cruéis do *Faust* e dos poemas mais satânicos do seu idolatrado Byron; o enamorado de felinos (quantos são seus estudos de animais ferozes !) e de países violentos e quentes, Espanha, África(...)” (1996:138).

Na verdade, movimentos artísticos como o romantismo e o surrealismo desprezaram a separação entre o canibal e o civilizado, ao mesmo tempo em que expressavam uma visão escatológica do mundo. No campo do cinema, são muitos os exemplos, principalmente a partir dos anos 70; pode-se tomar o filme *Alien, o oitavo passageiro* por exemplar, na medida em que exhibe as contradições entre as representações de selvageria e as da civilização, discutindo, através de metáforas, o processo do imperialismo que busca englobar mundos diferentes. *Alien*, o monstro que vem de outro planeta e faz do homem seu hospedeiro, no sentido estrito que a Biologia empresta ao termo – uma crítica ao imperialismo e ao que o ele tem de canibal.

A criatura, que usa o homem para a sua reprodução e o mata em seguida, representa a violência em estado puro, sem qualquer razão, sem qualquer remorso. Enquanto, em outros tempos, a violência do sistema colonial foi justificada como meio de levar civilização para o selvagem e bens de consumo para o civilizado, agora não há mais dissimulação: a própria violência aparece como objetivo e não mais como meio. E essa violência é, mais uma vez, encarnada pela figura do Outro.

Com a exposição do corpo humano deformado pela violência, um cinema atinge mais um patamar, no que diz respeito à exposição da realidade. Já na fotografia, com suas imagens de corpos paralisados, W. Benjamin (1984) e R. Barthes (1985) encontram indícios da morte da pessoa e do crime³⁸. Com a fotografia e o cinema são obtidos os meios para que o corpo humano possa ser analisado com maior precisão, de tal maneira que até pequenos gestos sejam captados e ganhem significado para o estudo, por exemplo, da personalidade. São avanços técnicos que, como demonstrou o historiador T. Gunning (2001), geram novas formas de poder sobre o corpo e a mente do indivíduo. Com a exposição cinematográfica de pessoas gravemente feridas ou mortas, toda a fragilidade do corpo humano é apresentada ao público. Neste período também se desenvolve o chamado “culto do corpo” - o que não chega a ser um paradoxo, já que, na década de 80, a presença de heróis musculosos nos filmes de ação tenta mostrar que, diferentemente de vítimas, é possível a existência de corpos quase indestrutíveis.

O próprio cinema das últimas décadas é prova disso. *Alien*, apesar de sua estética mais elaborada, se encaixa entre os filmes de horror, da década de setenta até nossos dias, que são marcados, como observou o filósofo N. Carroll, pela “extrema fúria infligida ao corpo humano, que é queimado, explodido, quebrado e rasgado; desmembrado e dissecado; é devorado de dentro para fora” (1999:295). O corpo como pura carne é mostrado tanto nos filmes-catástrofe, como nos filmes de ação, policial e de suspense: a exposição de corpos despedaçados, queimados, destroçados, apodrecidos, como consequência da ação de monstros, terremotos, incêndios, avalanches, guerras, ataques terroristas, invasão de alienígenas, explosões, epidemias e heróis exterminadores. Chamados por alguns críticos de “cine açougue”, ele seria melhor definido, no meu entender, como um cinema canibal, tal como faz G. Balandier (1997) ao definir a modernidade.

³⁸ Mas são corpos, ao mesmo tempo, embalsamados pela ação dos fios de prata que gravam a luz por eles refletida, como R. Barthes (1985) destacou.

Para N. Carroll, “o atual ciclo de horror e o pós-modernismo estão correlacionados, pois ambos articulam uma ansiedade em relação às categorias sociais” (1999:297). A mais sagrada dessas categorias, a noção de indivíduo, é igualmente destroçada. Aquilo que antes a caracterizava – uma personalidade íntegra, a autonomia, a razão soberana e a ética dos direitos humanos –, balanceando as garantias e os deveres do eu, foi relativizado ou simplesmente ultrapassado como ficções, ideologias, dissimulações do real. Assim, “a fragilidade do credo individualista vai tornado-se cada vez mais visível; a confiança é substituída por uma sensação de vulnerabilidade, de impotência e de contingência das vidas individuais” (N. Carroll, 1999:296). Em outras palavras, o indivíduo vai sendo, pouco a pouco, devorado por sua civilização.

Um exemplo que talvez fique como símbolo do cinema do final do século XX, é o filme de P. Greenaway, *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* (*The cook, the thief, his wife and her lover*, Inglaterra, 1989). Não apenas o canibalismo é explícito, quando a mulher cozinha seu amante, morto pelo marido, e o coloca na mesa para ser devorado por seu assassino, como o filme inteiro é marcado por imagens do baixo corporal numa perspectiva escatológica do corpo humano. O próprio diretor definiu deste modo seus objetivos:

“Ao escrever este roteiro para o filme, o modelo é a clássica tragédia da vingança extraída do ‘teatro de sangue’ com sua obsessão pela corporalidade humana – comer, defecar, copular, arrotar, vomitar, nudez e sangue. Mais particularmente, o modelo é o teatro inglês Jacobino que era constantemente erótico e certamente violento e com freqüência parecia sério, piedoso e sem deixar de se referir a um tabu.

“No caso de *O cozinheiro* ..., o tabu é o canibalismo, talvez a obscenidade que vai mais longe praticada por um ser humano em outro; uma proposição primitiva que, para mascarar as dificuldades de compreensão, é normalmente tratada como uma incredulidade divertida. O canibalismo pode ser apenas uma das metáforas nesse filme que tem alguma adequação contemporânea significativa”
(*apud* W. Garcia, 2000:49-50).

Chama a atenção de M. P. Fiorillo, o fato de que o filme de P. Greenaway não se preocupa em mostrar qualquer reação de Georgina frente à morte do amante: “a mulher reage exatamente como o marido, o cozinheiro, os figurantes – simplesmente servindo de ‘escada’ para a introdução do novo prato do cardápio, a última escatologia, o amante cozido e bem temperado” (1994:12). Numa crítica em que inclui *O Silêncio dos inocentes*, ela fala sobre os possíveis efeitos da crueldade estilizada sobre os espectadores:

“O preço do *estilo* é espremer a tal ponto a imaginação e os sentidos, exigindo do espectador um nível tão simplório de operações mentais e sensoriais que, ao final, sai-se destes *vaudevilles* de brutalidades num estado de embotamento análogo ao término do expediente de um dia de trabalho carimbando papéis.

A escatologia estetizada só aparentemente faz o elogio da violência. Seu ideal é outro – a letargia. O que ela celebra, para valer, é a incapacidade de se chocar com a violência, a impotência para se horrorizar com o horror, a inabilidade em se indignar com o indigno” (Fiorillo, 1994:14).

Bem, essas são críticas semelhantes às que T. Adorno (1992) fazia ao cinema, em seu tempo. Na época, dominava o cinema onírico, que, no entender de Adorno, era apenas uma fuga da capacidade de sonhar. Agora, teríamos com a violência estilizada, a letargia da razão e da emoção.

Um canibal como objeto de fascínio

A atenção pública sobre o personagem Hannibal Lecter geralmente focaliza a dualidade que o marca, capaz de levar o espectador a se admirar

com suas perspicácia e maneiras gentis, ao mesmo tempo em que pratica o canibalismo, que, como foi visto, já representou no Ocidente o índice do demoníaco e do estado selvagem. Esse seria o problema principal do filme, como observa, por exemplo, o crítico espanhol V. Sanchis:

“Lo más destacado de “El silencio de los corderos” es la ambigüedad de su planteamiento. El desasosiego del espectador procede de la observación de que en el ser humano hay un punto de locura que no se sabe cómo ni por qué se desencadena, de la comprensión de que la razón y los afectos están em constante precariedad. Hannibal Lecter es un psiquiatra muy inteligente que fascina por su lúcida locura. Demme hace cine psicológico, observa la demencia y la muestra de forma reconocible y veraz, creando una rara complicidad entre dos personalidades contrapuestas que juegan una siniestra partida cuyas cartas son las víctimas y su desollador” (1996:59).

Ainda como exemplo, cito as palavras de um articulista da crítica especializada que aponta para as contradições que marcam o personagem Hannibal Lecter como o elemento responsável pelo sucesso do filme:

“Os requintes de sadismo nos atos de Buffalo Bill requerem mais do que as fórmulas lógicas usadas pelos agentes federais na investigação de criminosos que matam em série. (...) O Dr. Hannibal Lecter é o analista mais indicado: além de brilhante na psicanálise, ele mesmo assassinou muita gente, todos clientes seus. (...) Esse pontapé inicial de O Silêncio dos Inocentes abre as portas para um pesadelo psicótico que mergulha num oceano de loucura absoluta raramente navegado pelo cinema. (...) Lecter é um monstro, sabe-se disso. Mas tem carisma, charme, sofisticação, sabedoria e um senso de humor espetacular. (...) sucumbir a Lecter é inevitável, é apenas uma questão de tempo”³⁹.

³⁹ RONDEAU J. E., *Revista Set*, Ed. 46, Ano V, N. 4, pp.44,45,46).

O sucesso de um personagem psicopata junto ao público fez com que psicólogos e psicanalistas fossem chamados a explicar o fenômeno. A psicanalista M. R. Kehl reconhece o fascínio popular e entende que é através do poder da inteligência que Lecter representa atrai o público: “é pelo saber (do inconsciente, patrimônio de todos nós) que Lecter conquista a confiança do agente do FBI” (1996:179). Além disso, Lecter e os demais psicopatas cinematográficos se entregariam por completo à realização do desejo. O personagem psicopata, segundo ela, “é tão inteiro, tão verdadeiro, tão sincero em seu prazer e sua perversidade como um gato ou um bebê – e como os gatos e os bebês, é irredutível” (M. R. Kehl, 1996:179). Exemplificando através de Lecter e de Max Cadi, de *Cabo do Medo* (*Cape Fear*, Martin Scorsese, EUA, 1991) - comparação, em meu entender, perigosa⁴⁰ -, M. R. Kehl (1996) procura decifrar o encanto dos psicopatas sobre o público cinematográfico, o mesmo público que, fora dos cinemas, reage com furor aos assassinos em série:

“Um *snob* sem complexos (mas de desejos extremamente precisos) seria uma boa definição para Lecter e Cady – seres para nós, mortais comuns, tão fascinantes como quanto desumanos: não nos é concedidos ser irredutíveis. ‘Procure a verdade dentro de você’, é o chavão preferido do canibal Lecter, e a verdade é banal: seríamos todos como ele - se ... Se o quê?

“Se não tivéssemos, a duras penas, nos tornado humanos. Redutíveis. Ao desejo alheio. (...) Nas telas, na literatura, nos palcos, o psicopata nos fascina porque se

⁴⁰ A análise de M. R. Kehl levanta um ponto importante – o saber como elemento de sedução - mas falha ao generalizar, colocando todos personagens psicopatas como fascinantes. No filme analisado temos também a figura de Búfalo Bill, que é repulsivo, e Max Cady está longe de exercer o fascínio de Lecter. Cadi e Lecter, são, na verdade, personagens opostos: Maxi Cadi encarna o lado brutal do homem branco do sul dos Estados Unidos, seu chauvinismo, seu preconceito contra o outro, sua religiosidade cega, seu rancor contra a própria civilização, sua sede implacável de vingança. A classificação de Cady como um psicopata e sua comparação com Lecter vêm do fato de que os filmes foram lançados em 1991. Mas Max não chega a ser um assassino serial. Espancador de prostitutas, desde o início do filme ele deixa claro seu objetivo: se vingar do ex-advogado de defesa que retirou do processo o fato de que as mulheres espancadas por ele serem prostitutas, dado que poderia levar Max à absolvição, de acordo com as leis do sul dos Estados Unidos.

outorgou direitos a mais. Os neuróticos, que em geral se dão direitos a menos, os invejam. Mas na chamada vida real somos todos capazes de engrossar as fileiras dos que pedem a morte para esses monstros narcisistas, e seríamos capazes de linchá-los sim, como tentou o pacato advogado de *Cabo do Medo*, se um verniz civilizado, humanista, pretensamente iluminista não nos detivesse (...).

A psicanalista vai além dizendo que o próprio cinema (e a arte) necessita de personagens doentios, por ser fruto do “mal-estar da cultura”: “Que será da arte se não puder alimentar os 50% de suas fontes básicas – a intolerância, o ódio, os preconceitos, o fascínio do grotesco, do perverso, se não puder ter violência simbólica?” (M. R. Kehl, 1996:18).

Essa contradição entre a visão que o público tem de um assassino nas telas dos cinemas e na vida real, mostra que, na verdade, há uma questão mais complexa por trás do encanto por Hannibal. Além disso, nem todos os psicopatas obterão a mesma popularidade. Na obra original de T. Harris é dito que o psiquiatra assassinava pacientes incuráveis, dado não mencionado no filme, sendo que essa informação poderia ajudar o Dr. Lecter a se tornar mais popular diante das pessoas – o que não seria o objetivo do diretor. Como se viu, J. Demme queria destacar a figura de Clarice Starling e demonstrar que todas as formas de violência devem ser rejeitadas:

“Eu tenho que pensar constantemente na questão da violência. Todo cineasta tem. Se você tem um mínimo de consciência sobre os problemas de nossa sociedade, você tem que ter algum tipo de diálogo muito complicado acontecendo dentro de sua cabeça. No caso específico de *O Silêncio dos Inocentes*, o que eu queria mostrar é como a violência é algo horrendo, humilhante, algo que deve ser evitado e combatido sempre. O menino que ainda mora dentro de mim cresceu adorando westerns e filmes de guerra e mesmo agora, quando sou um homem feito, ainda fico muito tentado a me deixar levar por uma

grande, excitante cena de ação. (...) Mas como cineasta, estou sempre tentando me controlar. Nesse sentido, acho que fracassei em *De Caso com a Máfia* (...). Acho que fui mais bem-sucedido em *O Silêncio dos Inocentes* que, para mim, é claramente antiviência, não é um filme que arranque gritos e aplausos do público nas cenas de violência – pelo contrário, faz o espectador odiar a violência. Quando a violência aparece, ela é horrível, e só reforça a idéia básica de que toda violência é abominável” (apud A. M. Bahiana, 1996:85-86).

Ora, a fala de J. Demme dá a entender que o fascínio por Lecter nem era desejado por ele, principalmente por ter como objetivo separar a violência do espetáculo. Para procurar entender o sucesso de Hannibal Lecter é preciso considerar que o psicopata hollywoodiano é um “tipo”, como ficou dito anteriormente, irreduzível, nesse sentido, à vida real e à sua psicologia. Em outras palavras, Hannibal é um tipo do discurso cinematográfico, tal como outros criados pelo cinema americano em seus textos, como, por exemplo, o gângster, a *femme fatale*, o cowboy solitário, o detetive durão, o policial incorruptível, o exterminador, etc. Talvez calcado no estudo das psicopatias, ele é, sobretudo, figura de discurso, e de um discurso escatológico. e como tal deve ser entendido, independentemente das características que a psiquiatria criminal aponta nos psicopatas no mundo fora da tela.

Embora já estivesse presente em filmes como *M, o vampiro de Dusseldorf*, ou *Psicose* – com o memorável Normal Bates, considerado o inspirador de todos os demais personagens desse tipo – é na década de 80 que ele se torna um personagem comum no cinema, em geral em filmes para adolescentes, como Freddy Krueger ou Jason.

Na década de 90, o personagem sofre transformações e inaugura um novo tipo de filme de horror: “uma história de horror humano real” (S. Field, 1997:202), porque seus monstros podem ser encontrados na vida real. O enredo do filme de horror perde características sobrenaturais e cria-se um vilão cuja crueldade pode ser encontrada nos crimes do dia-a-dia. Melhor, cria-se um

monstro – é essa a palavra repetida durante o filme - que pode estar próximo a cada um de nós. Como confessou S. Field, falando de suas reações após assistir ao filme: “Pensar que meu vizinho do lado podia ser Hannibal Lecter, ou que qualquer pessoa da mesa em frente poderia ser Jame Gumb, era um pensamento aterrorizante, tão detestável que eu mal conseguia lidar com isso” (1997:202).

Mas não se deve pensar na crueldade como a características distintiva desse personagem – mas sim numa crueldade sem motivos aparentes. O tipo mencionado nunca se limita a matar sua vítima com uma facada ou um tiro: as mutilações no corpo, o terror e as humilhações impostas às vítimas antes e/ou depois da morte, a falta de ligações passadas entre o criminoso e suas vítimas – que sirvam de justificativa para o crime –, a visão de uma violência totalmente gratuita – já que não procura o dinheiro ou o poder institucional –, ou qualquer outro objetivo aparente, são, sem dúvida, ações comuns do tipo analisado. Isso faz o gênero de suspense policial ganhar um elemento que o separa de suas versões passadas: o principal objeto de dúvida, o que motiva a atenção do espectador, é entender a lógica subjacente em crimes violentos. Por extensão, procurar entender a própria mente humana em situações extremas. E para tornar o jogo mais atraente, em geral, o tipo analisado é definido, no contexto fílmico, como dotado de inteligência excepcional.

Tem-se assim uma mudança radical nos filmes policiais: sai o sobrenatural, entra o psicológico, pois os filmes com psicopatas tentam encenar uma discussão psicológica, especulando sobre as características da mente criminosa, ou até sobre a mente humana em geral. Essa mudança reflete o que, realmente, ocorreu no século XIX, quando, segundo M. Foucault (2002), o monstro moral foi substituído pelo anormal psicológico, ao mesmo tempo em que o discurso psiquiátrico ganhava espaço e poder dentro do aparelho judiciário:

“Por conseguinte, estão vendo que o interesse é ao mesmo tempo uma espécie de racionalidade interna do crime, o que o torna inteligível, (...) O interesse de um crime é sua inteligibilidade, que é ao mesmo tempo sua punibilidade. A racionalidade do crime- entendida portanto como ato decifrável de interesses – é requisitada pela nova economia do poder de punir, o que não aconteceria de forma alguma no sistema antigo, em que se prodigalizavam as despesas sempre excessivas, sempre desequilibradas, do suplício” (M. Foucault, 2002:143).

No universo fílmico, a ação do detetive é a busca por essa eventual racionalidade, ou sua ausência, busca que fornece a temporalidade do filme, em torno da qual pactua a audiência.

Se a psiquiatria classifica a loucura como uma doença “em que o sujeito não tem consciência da verdade, na qual o acesso à verdade lhe é negado”, como quer M. Foucault (2002:164), a tarefa do investigador (e o público lhe acompanha), é interpretar o mito do homicida para ter acesso à verdade que o próprio sujeito não consegue encontrar.

Tendo negado o acesso a sua verdade, os crimes, incluindo as formas de mutilação, a escolha das vítimas, o trato com o corpo do outro, enfim, tudo o que cerca seus rituais, é também a busca da sua própria verdade. Paradoxalmente, aquele que deve ajudá-lo é seu inimigo, é o investigador, que vai reunindo as pistas, que são como signos a serem decifrados. Além disso, numa convenção que vem desde o filme *noir*, o detetive é uma espécie de *alter ego* daquele que persegue: caça e caçador se identificam.

O filme *Seven, os sete pecados capitais* (Seven, 1995, EUA, David Fincher) é, possivelmente, o melhor exemplo disso. O assassino procura pessoas marcadas pelos sete pecados capitais e faz com que a prática excessiva do pecado leve a vítima a morrer, como no primeiro caso, em que um indivíduo, marcado pela gula, é amarrado numa cadeira e obrigado a comer até a morte. O assassino acaba se entregando, mas antes decapita a mulher do jovem detetive que o perseguiu. Confessa ele que seu pecado é a inveja da

felicidade do jovem casal e desafia o detetive a assassiná-lo, cumprindo o pecado restante, a ira.

Por isso, pode-se dizer que o assassino faz parte de um discurso escatológico: a verdade só aparece com a morte, a sua, inclusive. O ar sombrio, fúnebre, que acompanha os filmes de suspense, é também um aviso disso: há uma verdade a ser revelada, mas só será descoberta com a morte. De certa forma, então, para o criminoso a verdade estará para sempre vedada, apenas o detetive e o espectador a conhecerão. No quadro da sociedade moderna, em que a verdade é próxima da libertação, o criminoso está condenado desde o início. Ele vai confessar sua verdade – que é agora também sua culpa para os demais –, mas isso só se completará com sua morte. Se o herói é aquele que realiza o sentido de sua existência, se o herói trágico sofre ao descobrir sua verdade, o psicopata filmico é o contrário disso. Sua verdade está escrita em cada crime, mas num discurso apocalíptico, no qual nem ele mesmo entende os símbolos ali manipulados.

Com o tipo “psicopata”, intensifica-se a idéia de que a compreensão de um crime envolve um estudo da mente do criminoso, percurso a ser realizado também pelo espectador. Levando-se em conta toda a importância que a Razão possui na modernidade, para o espectador, a promessa de incursão na mente humana chega como uma promessa de conhecimento de sua própria verdade. Em *O Silêncio dos Inocentes*, essa incursão pelo território sagrado do pensamento humano é tanto mais atraente, porque são três personagens em sua busca de sua verdade.

O fato de Clarice Starling, a investigadora, também ter sua história confessada, e confessada a um assassino em troca de informações, também torna a trama mais intrigante, porque demonstra a necessidade de entender não só a ação de um criminoso, mas também a de uma policial. E J. Demme soube explorar essa “viagem ao pensamento” pelo uso dos diálogos e pelo uso intensivo da câmara subjetiva, transformar o espectador em um interlocutor.

Curiosamente, o mais fascinante é Hannibal, aquele que consegue, como ninguém, proteger essa verdade dos olhos dos outros, possivelmente por ser um profissional acostumado a extrair confissões de seus clientes. Mais do que Búfalo Bill, o Dr. Lecter chama muito mais a atenção do Jame Gumb. Mas sabe-se menos sobre ele – e isso em parte justifica a atração. As recomendações de Jack Crawford, do FBI, feitas a Clarice, antes da primeira conversa com Hannibal, servem de um aviso para o público, cujo efeito pretendido é aguçar o suspense:

“Não conte a ele nada pessoal. Creia-me, você não ia querer Hannibal Lecter dentro de sua cabeça. Apenas faça o seu trabalho e nunca se esqueça do que ele é”.

“E o que ele é?” pergunta Clarice.

Ocorre um corte na cena e reencontramos Clarice num manicômio em Baltimore, onde a resposta sobre Hannibal é dada pelo diretor do instituto, Dr. Chilton:

“Um monstro, um psicopata puro. É muito raro capturar um vivo. Em termos de pesquisa, Lecter é nosso espécime mais raro”.

A principal chave para entender quem seria Hannibal Lecter é dada por ele mesmo em um anagrama, ao final do primeiro encontro eles. É uma seqüência marcada pela tensão, quando Clarice caminha pelo corredor que leva até a cela de Lecter, desfilando perante maníacos excitados com sua presença, e se mostrando constrangida, colocada sob olhares agressivos. Um dos presos, Miggs faz uma observação obscena. Essa cena remete à cena inicial, anteriormente discutida: mais uma vez, Clarice atravessa, em condição liminar, uma trilha de obstáculos, formada pelos olhares e deboches dos prisioneiros, em direção ao seu maior desafio.

Em frente à cela de Lecter, a visão se transforma. A luz é forte, tudo está bem arrumado, e um senhor de meia-idade, limpo, barbeado, o cabelo impecavelmente penteado para trás, em pé, em seu uniforme azul, saúda a jovem:

“Bom dia.”

“Bom dia. Sou Clarice Starling. Podemos conversar?”, responde a moça, sem mencionar o FBI. Diante de Lecter, porém, ela se recompõe, tentando demonstrar segurança e amabilidade. Uma boa introdução, que faz o monstruoso Hannibal, após o medo inicial, aparecer como um cavalheiro diante do público, que enxerga seu rosto dele do olhar de Clarice.

“Você é cria de Jack Crawford ?” pergunta ele.

“Sim, trabalho para ele”.

“Posso ver suas credenciais?”

“É claro”, diz ela, exibindo-as do lugar onde estava, há cerca de um metro da cela, que não possui grades, mas uma parede feita com algum material transparente, vazada por alguns círculos, na parte superior.

“Mais perto, por favor”, pede ele, repetindo o pedido em seguida. Agora eles estão bem próximos, e Lecter olha muito mais para Clarice do que para o documento. Após uma olhadela no crachá, conclui: “Expira em uma semana. E você não é do FBI, certo?”

“Estou em treinamento na academia”, responde Clarice, mantendo a naturalidade.

“Jack Crawford me mandou uma estagiária?” perguntou ele, com ironia.

“Sim, sou uma aluna. Vim aprender com você... se me achar qualificada para isso.”

“Você é bem espertinha, agente Starling. Sente-se, por favor”, diz ele, apontando para a cadeira colocada no corredor, em frente à cela.

“Diga-me, o que Miggs lhe disse. Miggs, na sela ao lado, o que ele lhe sussurrou?”

“Que podia sentir o cheiro de minha xoxota.”

“Compreendo. Mas eu não posso”, respondeu ele docemente, espichando-se até chegar à altura dos furos da parede transparente, para então completar: “Você usa o creme Evyan. E, algumas vezes, ‘L’air du temps’. Mas não hoje”.

“Os desenhos são seus?”

“É a catedral, vista do Belvedere. Conhece Florença?”

“Os detalhes são de sua própria cabeça?”

“Minha memória substitui a imagem.”

“Pode me dar sua opinião sobre este questionário?” perguntou Clarice, sem graça.

“Não, não, não... você estava indo tão bem! Cortês e receptiva à cortesia. Conquistou a confiança com a verdade embaraçosa sobre Miggs. Mas este questionário . . . isto não vai dar”, repreendeu Lecter, com ironia.

“Só pedi que desse uma olhada.”

“Crawford deve estar muito ocupado para usar alunos. Ocupado caçando Búfalo Bill. Que garoto malvado! Sabe por que o chama de Búfalo Bill? Por favor, conte-me. Os jornais não explicam”. Com perspicácia, Lecter conduz a conversa para o verdadeiro objetivo do encontro – informações sobre o assassino. E continua no papel de condutor da conversa – ele pergunta, Clarice responde.

“Começou no depto. de homicídios de Kansas City. Diziam que ele tirava o couro de suas vítimas”.

“E para você, por que ele tira a pele de suas vítimas? Surpreenda-me com sua perspicácia, agente Starling”.

“Isto o excita. Assassinos em série guardam troféus das vítimas”.

“Eu não fazia isto”.

“Não, você as devorava”.

Lecter sorri com ironia.

“O.K., passe-me o questionário”.

A expressão de vitória aparece no rosto de Clarice, ao colocar o questionário na gaveta. Ele molha a ponta de um dos dedos, dá uma piscadinha d’olhos para Clarice, abre o questionário e passa a folheá-lo . Depois, critica:

“Agente Starling, acha que vai me dissecar com esta tolice?”

“Não, achei que seu conhecimento...”

“Você é tão ambiciosa! Sabe o que parece ser com essa bolsa boa e sapatos baratos? Uma caipira, uma caipira com um pouco de bom gosto. “Boa nutrição lhe deu certo refinamento, mas é apenas a segunda geração do Zé-povinho, não é agente Starling? O sotaque que tenta desesperadamente perder é puro West Virginia. Seu pai era mineiro de carvão? Ele fedia a querosene?” Sei que os garotos logo a descobriram ... os amassos no carro, sonhando em sair dali, ir a qualquer lugar . . . até chegar ao F.B.I.!”

“Você vê tudo, doutor... mas será que consegue ver a si mesmo? Por que não se auto-analisa e escreve suas conclusões? Talvez tenha medo.”

“Certa vez um cara tentou me testar. Comi o fígado dele com feijão e um Chianti...”

Humilhada, Clarice se afasta da cela. Pega sua pasta e caminha com insegurança. No corredor sofre nova agressão: Miggs, após fingir cortar o pulso, joga sêmen no rosto da estagiária, que grita. A grosseria feriu a sensibilidade de Lecter e ele acaba chamando a estagiária de volta, chamando-a de agente Starling, título a que ela ainda não teria direito.

“Agente Starling, volte! Acho uma falta de educação, uma coisa muito feia”, diz ele em voz alta, para superar as risadas de Miggs.

“Não, mas a farei feliz. Darei o que você mais quer.”

“E o que seria?”

“O progresso, é claro. Preste atenção em si mesma. Procure uma cliente antiga, a senhora Mofet (Miss Mofet). Acho que Miggs vai demorar para se recuperar. Agora, vá logo!”

Essa seqüência é uma das principais do filme, sendo que seu início – quando Clarice percorre lentamente o corredor até chegar à cela de Lecter – foi escolhida pelo diretor para ser parte do *trailer*. O porão da clínica onde Lecter está preso foi preparado pelo diretor J. Demme e o responsável pela fotografia, Tak Fujimoto, para ter um visual bem sombrio. Como confessa o diretor: “Poderíamos ter optado por um visual mais clínico, mais moderno, mais parecido com um hospício penal, mas eu queria algo mais emocional, mais gótico” (*apud* A. M. Bahiana, 1996:83).

Esse visual gótico tem um sentido especial: Clarice está, simbolicamente, descendo ao inferno. Tal como a sua corrida no início do filme, a cena foi pensada como um rito de passagem, em que a jovem passa por várias humilhações. A cada passo, a cada cela, Clarice escuta ofensas de tipos transtornados. Como Lecter é tido como o pior dos prisioneiros, espera-se o monstruoso. Mas, ao contrário: Hannibal Lecter tem uma expressão gentil, um tom de voz discreto, os cabelos penteados para trás, a aparência bem cuidada. Apesar da pergunta indiscreta feita à jovem, até a entrega do questionário, ele se comporta como um cavalheiro.

Enquanto se espera a revelação de quem é Lecter, é o psiquiatra que vai traçar um perfil de sua investigadora, do perfume que ela usa, até a sua possível origem social. Quando ele pergunta se o pai dela fede a querosene, um círculo simbólico se fecha: o perfume da moça não consegue esconder o odor de sua origem humilde. Lecter quer demonstrar que, usando apenas seus sentidos de percepção, é capaz de conhecer uma pessoa, sem o uso dos questionários do FBI.

Aquilo que seria o fracasso da estagiária é impedido pela agressão de Miggs, insuportável para Lecter, que volta a assumir a pose de um cavalheiro. Ele indica a fonte para responder a pergunta de Clarice, mas fica uma dúvida no ar: é uma pista para se conhecer Búfalo Bill ou o próprio Lecter? Afinal, as duas coisas se misturam na missão dada à Clarice, de tal forma que Lecter aparece apenas como uma fonte para chegar ao esfolador de mulheres. E o próprio Lecter percebeu isso.

Ora, a urgência em agarrar Búfalo Bill vai fazer com que a curiosidade em conhecer melhor o psiquiatra fique em segundo plano. Isso é demonstrado em seqüência posterior. Após cenas focalizando o treinamento na academia do FBI, Clarice consulta os arquivos sobre Hannibal, tentando descobrir quem é Miss Mofet. Por telefone, ela fica sabendo que Miggs está morto. Segundo Crawford, Miggs engoliu a própria língua, após Hannibal ter sussurrado alguma coisa para ele. Clarice responde "que não sabe o que pensar". Crawford diz que não há nada para se pensar: Hannibal fez isso só para se divertir.

Clarice conta que descobriu que Split City é um mini-depósito nos arredores de Baltimore, onde o psiquiatra atendia. Indo ao local, Clarice fica sabendo que a unidade 31 foi alugada, durante dez anos, por uma certa Miss Hester Mofet. Com dificuldade, Clarice e o responsável pelo imóvel levantam parcialmente a porta emperrada, abrindo uma brecha. Ela se arrasta sob a porta. No depósito escuro, o público enxerga através de Clarice e sua lanterna. Vemos um carro antigo, coberto com a bandeira americana (um Packard 1931), com cortinas nos vidros traseiros. Após ver peças de roupas e um manequim sem cabeça, encontra, ao retirar uma peça de veludo, uma cabeça humana, num vaso de vidro cheio de álcool. Segundo o roteiro de T. Tally, reproduzido por S. Field: "é a cabeça de um homem, mas transformada grotescamente em face de mulher pela maquiagem pesada, brincos e uma peruca encharcada. Ao longo dos anos, a maquiagem já derreteu o bastante e as pupilas estão quase tão brancas como o leite" (1997:235).

Clarice corre para Lecter em busca de informações, concentrando toda a atenção no rosto conservado em álcool. Mais uma vez, é o psiquiatra que determina a direção da conversa:

“Hester Mofet é um anagrama, não, doutor? ‘O que restou de mim’”. Significa que você alugou aquela garagem?” perguntou Clarice .

Neste momento, um barulho assusta Clarice. É a gaveta que se abre, com uma toalha dentro, enviada por Lecter. A estagiária agradece a cortesia e enxuga os cabelos com ela.

“O sangramento parou?”

“Como? . . . não é nada. Só um arranhão. De quem é a cabeça?”

“Por que você não me pergunta sobre o Búfalo Bill?”

“Sabe algo sobre ele?”

“Talvez, se visse a ficha. Poderia arranjar isto.”

“Falemos sobre Mofet. Queria que eu o achasse.”

“Seu nome verdadeiro é Benjamin Raspail, um antigo paciente meu, romanticamente atraído pelo exótico. Garanto que eu não o matei. Só dei um jeito nele depois que o achei, após faltar 3 sessões.”

“Se não foi o senhor, quem foi?”

“Como saber? Foi bom isto acontecer. A terapia não estava ajudando.”

“O vestido... a maquiagem... Raspail era um travesti?”

“Quando vivo? Não, um maníaco depressivo. Um tédio. Eu agora o considero um tipo de experimento. A primeira tentativa de um assassino novato em transformação. O que você sentiu, quando o viu?”

“Primeiro fiquei assustada, depois excitada.”

Embora no início da conversa fique claro que o depósito representaria lembranças do Dr. Lecter e a possibilidade de um início de análise, a conversa caminha para quem era Raspail e sua possível relação com Búfalo Bill. A cabeça sem corpo torna-se a única coisa que interessa. Mas há outras coisas

igualmente interessantes na busca da compreensão de Lecter: em primeiro lugar, um pônei, dezenas de manequins femininos nos quais faltam partes do corpo, troféus esportivos, um piano, móveis antigos e, principalmente, uma águia em posição de ataque, que chega a assustar a estagiária. A câmera pára na ave, e vemos suas asas enormes abertas, com uma gaiola atrás. A pose da águia será, mais tarde, reproduzida pelo policial que Hannibal deixa preso nas grades de sua cela. Aparentemente, a águia está empalhada, o que não deixa de ser uma referência às aves empalhadas em *Psicose* e também às aves assassinas de *Os Pássaros*.

A águia pode ser vista como um símbolo do próprio Lecter, segundo as características da ave apontadas por biólogos. Por exemplo, seu vôo é reto, e nunca em círculos, em busca de um alvo bem definido; tem uma incrível percepção visual que lhe permite enxergar em todas as direções, num ângulo de 360 graus⁴¹, além de ter a capacidade enxergar detalhes a quilômetros de distância, dirigindo assim seu vôo reto. Ela não consegue sobreviver em cativeiros, e seus ninhos são feitos em lugares bem altos, seu habitat preferido. Quando seu bico já não está tão afiado e forte, a águia se isola nas montanhas mais altas e esfrega-o até que ele fique desfigurado e dê lugar a um novo bico. E suas penas são arrancadas pelo bico, para que novas penas possam surgir.

Depois disso, aparecem os objetos aos quais Clarice dedica mais atenção: um Packard, símbolo de riqueza da burguesia aristocratizada americana, algo semelhante a um Rolls Royce em nossos dias, que possivelmente representa a origem do psiquiatra, pela cultura e educação demonstradas. O carro está coberto pela bandeira americana, lembrando um caixão, imagem reforçada pelas duas figuras ali encontradas: um manequim ricamente vestido, mas sem cabeça, e uma cabeça sem corpo. Algo, sem dúvida, bem representativo das memórias de um canibal. O rosto desfigurado

⁴¹ Hannibal nunca olha para trás, mas sabe, por exemplo, quando o Dr. Chilton se aproxima, no final de seu último diálogo face a face com Clarice.

marca o início de sua violação dos corpos: Lecter cortou a cabeça⁴² de um paciente morto por outra pessoa.

Se o carro coberto lembra a morte, o mesmo poderia ser dito do próprio depósito, onde se encontram guardados os restos de Lecter – expressão usada por ele no anagrama, a qual insinua que o mesmo já estaria morto, significado reforçado por sua prisão subterrânea, onde é impossível ver o sol. Com efeito, uma parte de Lecter já está morta. De certa maneira, é a condição de todo ser liminar: algo de si foi deixado para trás, está morto. É como se estivesse em algum lugar próximo, simultaneamente, ao útero (o manequim no carro representaria sua mãe?) e à sepultura. É seu objetivo renascer. Quando Hannibal expressa seu desejo de rever um raio de luz, reforça o sentido liminar de sua condição.

Essa dualidade luz/sombra é uma figura comum em filmes policiais, como foi visto. Estudiosos dos filmes policiais/suspense, como N. B. Peixoto (1987), salientam que cabe, sobretudo, à iluminação, principalmente, gerar o efeito de claustrofobia no espectador. Ainda que a cena se passe num lugar aberto, como a rua de uma cidade, tanto o detetive quanto o perseguido devem parecer estar em um espaço sem saídas. A luz que aparece está sempre distante dos personagens. Segundo ele:

“É através da relação entre luz e sombra que se estabelece o lugar das coisas que desaparecem. Trata-se de um mundo fotográfico, imóvel, suspenso no tempo, a visão de algo que vai sumir, de algo que não existe mais. Nele impera uma rigorosa disposição de todos os objetos, equivalente à imobilidade petrificada de seus protagonistas. É o lugar da morte. A luz define o espaço basicamente pela delimitação: separando o que está em

⁴² No romance, T. Harris comenta que o timo e o pâncreas foram retirados por Lecter, que no dia seguinte os serviu num jantar em homenagem ao Presidente dos Estados Unidos. Esses e outros detalhes não mencionados no filme não foram explicados nem por roteirista nem pelo diretor.

primeiro plano de fundo, fechando-o em sombras, ocultando figuras e objetos (...).

“Uma fonte de luz ao fundo, num local virtualmente dado às escuras, faz com que o espaço se construa de uma forma afunilada, se fechando atrás. (...) Ela (a luz) constrói, ao destacar apenas objetos ou partes do cenário, deixando tudo o mais indiscernível na sombra, os lugares anônimos e indistintos onde esses indivíduos tentam se esconder e são assassinados” (N. B. Peixoto, 1987: 49).

Para N. B. Peixoto, tanta sombra tem sua razão de ser a medida em que o filme policial é também o espaço da mentira, do engano, do simulacro. Uma figura do próprio cinema, quem sabe. Ninguém diz o que realmente é, toda informação pode ser perigosa, toda palavra tem que ser controlada, e as lembranças selecionadas:

“Nesse mundo escuro e apertado, é a iluminação e a perspectiva do olhar que estabelecem neles sua gente furtiva e misteriosa. (...) Esse universo desequilibrado e a perdição de seus habitantes, criados pelo contraste de claro/escuro e pelos ângulos muito altos ou muito baixos de iluminação e visão, são altamente estilizados. Cenário e personagens se tornam função do estilo visual. O mundo em que todos fingem ser outros é um simulacro. Tudo aqui são feitos de sombras” (1987:56).

Esse é um mundo sem verdade, que desafia o espectador a descobri-la.

O monstruoso e o hibridismo

O fascínio de Lecter sobre o público deve ser entendido, em primeiro lugar, no interior das convenções das histórias de horror e suspense. Sendo o sentimento do fascínio marcado por uma duplicidade, pois significa atração e repulsão simultaneamente, pode-se conceituar como fascinantes as principais figuras do mundo do horror, de Drácula aos psicopatas do cinema contemporâneo. É necessário, então, detectar as nuances desse mundo em busca de explicação para demonstrar que o sucesso de Lecter é, acima de tudo, o fato dele ser uma figura construída, fielmente, segundo regras de um discurso.

Evocando as proposições de N. Carroll discutidas no primeiro capítulo, pode-se dizer que o monstruoso artístico é fruto de contradições, ambigüidades e/ou inconsistências dos esquemas conceituais. Ao mesmo tempo em que apresenta o transtorno dos conceitos e normas sociais, o enredo do horror artístico oferece como sua solução a aplicação das mesmas técnicas de reflexão legitimadas pela razão científica. Trata-se de um universo paralelo ao científico, uma paráfrase do discurso científico: assistir ao filme representa acompanhar simulacros de operações próprias do mundo da pesquisa e da razão científica - como apresentação de provas, discussão de evidências, observação, levantamento de hipóteses, generalizações, deduções, induções, etc.

Dominado pelo ceticismo próprio da razão científica, o mundo onde o monstruoso surge despreza os avisos que são dados pelas primeiras vítimas, duvida dos relatos de sua aparição, pede provas de sua existência, explicações sobre seu surgimento e discute técnicas para dominá-lo.

O horror cinematográfico não só reproduz o discurso e a lógica científica, como expressa contradições reais dos esquemas conceituais vigentes na modernidade. Na maioria das vezes, o monstruoso é um ser híbrido, representando em sua natureza compósita os problemas do pensamento numa sociedade que não consegue estabelecer mediações entre as divisões impostas ao mundo. Como B. Latour (1994) demonstra, a própria noção de “moderno” já significa em si mesma uma ruptura entre a tradição e o novo, como se o passado fosse algo totalmente superado pela Idade Moderna.

O monstruoso, por sua vez, subverte essa ordenação de mundo. É, com freqüência, animal e humano, como no filme *A Mosca* (principalmente em sua segunda versão: *The Fly*, 1986, EUA, David Cronenberg) ou nas histórias do lobisomem e vampiros. Em outras ocasiões, reúne o homem e a máquina, como no computador *HAL*, de *2001; Uma Odisséia no Espaço*. Já o monstro da série *Alien* vive em constante mutação: começa o filme com a forma de um crustáceo, passa para a forma de um réptil e, depois, atinge na vida adulta uma forma parecida com a do homem, da qual se diferencia pelo crânio avantajado e um rabo demoníaco.

Para M. Canevacci, o hibridismo no cinema é a continuação histórica de um processo de representação do monstruoso também presente na mitologia grega e de outros povos, e que consiste basicamente na transformação antropomórfica. “O cinema antropomorfiza tudo: animais, máquinas, coisas. Ninguém resiste à potência de seu maniqueísmo facial: a própria natureza se adequa à sua lei fisionômica” (M. Canevacci, 1990:93). A diferença é que, nos mitos, o itinerário do herói na luta contra o monstruoso representa seu rito de passagem para sua constituição enquanto sujeito, enquanto no filme o que se busca é unicamente a destruição do outro que o monstro representa. Assim,

“o híbrido mítico ou fascina ou põe enigmas (as sereias, a esfinge): de qualquer modo, a ameaça de morte é sempre função do obstáculo que o herói tem de superar para a sua humanização; ao contrário o *híbrido fílmico*

põe apenas o escândalo de sua presença; a morte que ele promete é idêntica a que recebe. Bem e mal são relativos, fungíveis e intercambiáveis segundo o andamento do *box office*” (M. Canevacci, 1990:91).

Para M. Canevacci, o horror na cultura burguesa, do cubismo ao expressionismo e ao surrealismo, expressaria “a crise de um modelo de civilização que, em vez de socializar o belo, produz a amplificação do horror” (1990:93). No caso do cinema, seus efeitos seriam mais fortes, insuflando o ódio das massas contra tudo o que contraria os modelos dominantes. Junto com o egocentrismo e o etnocentrismo, teríamos agora o *cincentrismo*, uma perspectiva que retrata o mundo como estando construído para o indivíduo e que se fundamenta na própria técnica de filmagem. Independente do momento histórico, da ideologia de seus realizadores ou de interesses econômicos, a filmagem em si, o “olho da câmera”, coloca o espectador (indivíduo/etnia/classe social) como se fosse o centro do mundo, com tudo pairando a seu redor e sob seu controle. O monstruoso e sua destruição acabam reforçando esse autocentrismo da área técnica.

“Toda a história do cinema deveria ser revista do ponto de vista da difusão do etnocentrismo, fisionômica, antropomorfizações, estigmas, bodes expiatórios. Sua origem a partir do filme mudo – que exasperava os personagens sem-palavra na expressão facial – foi herdada sem modificações, ou mesmo pioradas, pelos mais refinados efeitos especiais” (M. Canevacci, 1990:107).

O personagem Hannibal Lecter carrega em si, notadamente, uma situação híbrida, reunindo os traços máximos da civilização ocidental com o índice construído por ela como sinal maior da selvageria: canibalismo. Por outro lado, não deixa de ser cortês (“o sangramento parou?”) nas conversas com Clarice. Hannibal não é o único nem o primeiro a encarnar tal contradição – o

Conde Drácula, entre outros, já a representava – mas fez com que ela se tornasse mais fascinante, pela união estabelecida entre espírito aguçado e comportamento animalesco. Além disso, acrescenta à inteligência um domínio da palavra e um erotismo – mais refinado que o de Drácula - incomum nas telas de cinema, mantendo uma relação peculiar com Clarice.

Lecter e a Razão: o encanto do detetive

Se o hibridismo de Lecter já aparece na reunião do animalesco com o humano, ele se torna mais complexo na medida em que o psiquiatra também desempenha no filme o papel paralelo ao do detetive, analisando pistas e demonstrando superioridade em relação aos próprios agentes do FBI. Ora, histórias de detetives são também especializadas em criar personagens que fascinam o público por sua inteligência e excentricidade, como os detetives Sherlock Holmes e Hercules Poirot. O filósofo F. Savater, por exemplo, não escondeu sua decepção quando A. Christie resolveu matar Poirot. Em pleno verão espanhol, a notícia causou mal-estar e F. Savater foi chamado a escrever um artigo sobre o caso, em que ele acusou a escritora de assassinato por ciúmes (F. Savater, 2001:188). Holmes também chegou a morrer, mas teve de ser ressuscitado por força da opinião pública. Bem antes de Hannibal, pode-se ver que detetives despertam paixões populares.

Mas não apenas isso: histórias de detetives também são úteis para que se possa refletir sobre os processos informais de produção do saber. C. Ginzburg (1991), dentre outros, a percebeu e analisou o que ele chama de “modelo epistemológico” que, no mundo moderno, está ainda presente nas ciências humanas, na arte e nas histórias de detetive, e que teria sua expressão máxima na frase de Flaubert e Warburg: “Deus se esconde nos detalhes”.

Valorizado pelos franceses do século XVII, o modelo já estava presente entre os caçadores, que “aprenderam a reconstituir a aparência e os movimentos de seus alvos esquivos a partir de seus rastros – pegadas na terra úmida, estalidos de galhos, esterco e tufo de pêlos, odores, marcas na lama, filetes de saliva. Aprenderam a cheirar, a observar, a dar sentido e contexto ao traço mais sutil” (C. Ginzburg, 1991:98).

Trata-se, também, de uma forma de dar destaque ao individual, ao singular. Enquanto o pensamento escolástico coroava o método de Galileu, insistindo na necessidade de medir, repetir as experiências até encontrar as leis, as regularidades, outras ciências trabalharão, ao contrário, para encontrar o que há de singular em seu objeto e através dele tecer possíveis conjecturas sem qualquer ambição prematura de chegar até a elaboração de leis - para C. Ginzburg (1991:105) esta é a situação da arqueologia, da história, da etnografia, e mesmo uma parte da medicina⁴³.

Em tal modelo, incluir-se-iam, ainda, os detetives das histórias policiais. Essa seria, aliás, a razão de seu sucesso, pois “elas estão fundadas em um modelo cognitivo que é, ao mesmo tempo, muito antigo e muito novo” (C. Ginzburg, 1991:105). Muito novo porque mesmo as ciências naturais estariam repensando seus métodos, convencidas de que “quando as causas não podem ser repetidas, não há outra alternativa que inferi-las de seus efeitos” (C. Ginzburg, 1991:106).

Os detetives percorrem caminhos procurando por possíveis pistas que tragam não apenas marcas de pés, mas sinais de seus pensamentos e intenções. Lembram os caçadores e os adivinhos, mas não estão tão longe de arqueólogos ou historiadores. Seu sucesso, porém, não é apenas por trabalharem usando o modelo conjectural, mas também porque vivemos numa

⁴³ Segundo U. Eco (1991), Conan Doyle se baseou num médico para a criação de Sherlock Holmes. Trata-se aqui, na verdade, da medicina dos séculos passados, quando cabia ao médico, como ditava Hipócrates (2002:128), tirar sinais diagnósticos “das conversas e das diferenças que elas apresentam; do silêncio; do sono; da insônia; dos sonhos, de acordo com a característica que eles apresentam e o momento em que eles surgem; das coceiras, das lágrimas, da natureza do agravamento da doença; das fezes; da urina, da expectoração dos vômitos (...). É preciso saber estudar esses sinais e reconhecer tudo o que eles significam”.

sociedade onde as desigualdades são tão visíveis que o senso comum – e mesmo o meio científico – desconfia que, em relação ao humano, em sua diversidade, seja difícil estabelecer leis gerais. O mesmo, possivelmente, se aplica a alguns aspectos da natureza.

Não por acaso o cinema *noir* faz sucesso após a Segunda Guerra e as incertezas que ela deixou. Pequenos detalhes passam a se mostrar mais importantes do que anteriormente se pensava. Como escreveu C. Ginzburg:

“Em tais contextos, o rigor elástico (para empregar uma frase contraditória) do paradigma conjectural parece impossível de ser eliminado. Trata-se de tipos de conhecimento que tendem a ser inexprimíveis, cujas regras, como já dissemos, não se prestam de fácil a ser formalmente articuladas ou mesmo anunciadas. Ninguém aprende a ser um perito ou fazer diagnósticos apenas aplicando as regras. Com este tipo de conhecimento, há fatores em jogo que não podem ser mensurados – um cheiro, um olhar, uma intuição. Até o presente, evitamos cuidadosamente esse termo capcioso: intuição. Mas, se ele for usado como uma alternativa para descrever esse momento de *trespasse* instantâneo do processo do pensamento, então temos que estabelecer uma distinção entre baixa e alta intuição” (1991: 128).

C. Ginzburg, para tentar clarear essa difícil categoria que é a intuição no pensamento ocidental, resgata a noção árabe de *firasa*, que “significava a capacidade de saltar do conhecido para o desconhecido por meio da inferência (fundada em pistas)” (1991:128). Com o tempo, o conceito foi usado tanto para nomear a intuição mística como a perspicácia aguçada. Embora estranha ou talvez abominada pela racionalidade científica, talvez a intuição, que no passado guiou caçadores e fez a fama dos adivinhos, seja responsável pelo fascínio que o público sente pelo detetive, ele mesmo uma mistura de caçador e adivinho. No caso de Hannibal Lecter, isto tanto mais se complica, porque concentra em si o detetive e o criminoso, o caçador e sua presa. Em particular,

ele parece ensinar a Clarice (e ao público) as regras que não têm como ser transmitidas.

Voltando ao trabalho de N. Carroll, foi visto a comparação entre as atividades mentais desenvolvidas por aquele que assiste a um filme de horror e a lógica experimental científica. No caso, porém, de *O Silêncio dos Inocentes* não é a lógica científica que está em jogo: o encanto do detetive é uma mistura de um certo racionalismo moderno e a presença forte da intuição. E como caracterizar a intuição, além da capacidade de fazer inferências, que também faz parte do raciocínio científico?

Penso que, pelo menos nas histórias de detetive, a intuição é caracterizada como um poder mental capaz de pressentir o imprevisível, o acaso, essa parte da vida que escapa à racionalidade científica, embora possa ser importante no caso das descobertas, por exemplo. No início de um trabalho sobre a pesquisa científica, K. Popper declara “que o estágio inicial, o ato de conceber ou inventar uma teoria, parece-me não reclamar uma análise lógica, nem ser dela suscetível” (s/d:31). Mais adiante, quando ele fala sobre a “reconstrução racional” das formas pelas quais o homem adquire o conhecimento, abre um espaço para a importância da intuição nesse processo:

“meus argumentos neste livro independem desse problema. Todavia, a visão que tenho do assunto, valha o que valer, é que não existe um método lógico de conceber idéias novas ou de reconstruir logicamente esse processo. Minha maneira de ver pode ser expressa na afirmativa de que toda descoberta encerra um ‘elemento irracional’ ou uma ‘intuição criadora’ no sentido de Bergson. De modo similar, Einstein fala da ‘busca daquelas leis universais (...) com base nas quais é possível obter, por dedução pura, uma imagem do universo. Elas só podem ser alcançadas por intuição, alicerçada assim como um amor intelectual (Einfühlung) aos objetos de experiência”
(K. Popper, s/d:32).

Mais tarde, ao discutir sua teoria do falseamento, K. Popper (s/d:80) admite a existência de um “instinto científico” influenciado pela repetição de experiências que vão permitir ao cientista atribuir o falseamento a alguma nova hipótese. Nesse caso, o instinto é fruto da experiência.

A intuição, tal como aparece nas histórias de detetives, consegue algo que, no nível da ciência, especialmente das ciências humanas, é ainda difícil de acontecer: a previsão, a capacidade de ocorrência de um dado fenômeno. Embora a ciência apresente como atestado de sua superioridade a capacidade de, através de suas leis, prever acontecimentos, a maioria de suas explicações ocorrem *a posteriori* (Becker, 1995:162). Isso sem falar nos próprios casos em que faltaram explicações, como o próprio Becker conta, lembrando de um antigo professor de psicologia que desafiou sua turma a, usando os princípios psicológicos, explicar 10 minutos de sua vida.

O detetive S. Holmes, por exemplo, é visto como um adivinho, por seu parceiro, o Dr. Watson, no livro *Um Estudo em Vermelho (A Study in Scarlet)*, que assim define sua forma de pensar :

“O raciocínio era denso e fechado (...). Segundo ele, era impossível ludibriar alguém treinado em observação e análise. Suas conclusões seriam tão infalíveis quanto algumas de Euclides. E os resultados seriam tão surpreendentes ao olhar dos leigos que estes, antes de apreenderem os processos pelos quais o observador opera, haveriam de considerá-los um necromante. “De uma gota de água’ afirmava o autor (i.e. Sherlock Holmes) “lógico poderia inferir a possibilidade de um oceano Atlântico ou de um Niágara, sem mesmo ter visto ou ouvido falar de um e outro ...A vida é uma grande cadeia, cuja natureza pode ser conhecida mesmo quando conhecemos dela um simples elo” (*apud* M. B. Hintikka e J. Hintikka, 1991:172).

Para os autores, seria exagero tratar as conclusões do detetive como deduções, “por se tratarem de meros entimemas, inferências a partir de

premissas apenas parcialmente formuladas” (M. B. Hintikka e J. Hintikka, 1991:173). Isso, segundo eles, não deve desmerecer as histórias nem os personagens detetivescos, até porque suas histórias são uma “divertida e pedagogicamente adequada fonte de aplicações e ilustrações” das relações entre dedução e inferência. Ao contrário, seria necessário criar novos conceitos que vão além da dedução e indução para compreender as estratégias do pensamento humano.

Esses novos instrumentos são encontrados por U. Eco e outros (1991), na teoria semiótica de C. Peirce, e no conceito chamado por ele ora por “abdução”, ou “retrodução” (ou ainda “argumento originário) além de outros nomes. Deixarei que o próprio C. Peirce explique seu conceito:

“Vendo-se confrontado com um fenômeno distinto daquele que seria esperado de acordo com as circunstâncias, o raciocinador examina suas particularidades e percebe algum traço marcante ou relações entre elas, o que, de imediato, reconhece como sendo característico de alguma concepção que já se encontra estocada em sua mente e, assim, sugere uma teoria que poderia explicar (isto é, tornar necessário) aquilo que é surpreendente nesse fenômeno.

“Cada etapa do desenvolvimento de noções primitivas em direção à ciência moderna foi, em primeira instância, um mero trabalho de suposição ou, pelo menos, mera conjectura. Porém, o estímulo à suposição, o palpite da conjectura, foi derivado da experiência. (...)”

“Abdução é o processo de formação de uma hipótese explanatória. Trata-se da única operação lógica que introduz uma idéia nova, pois a indução nada faz senão determinar um valor, e a dedução desenvolve as conseqüências necessárias de uma hipótese pura.

A dedução prova que algo *deve ser*, a indução demonstra que *algo é* de fato operativo, e a abdução meramente sugere que *algo pode ser*.

Um homem precisa ser um rematado demente para negar que a ciência efetuou muitas descobertas verdadeiras. No entanto, cada simples item da teoria científica que hoje se encontra estabelecido deve-se à abdução” (*apud* N. Harrowitz, 1991:201-202).

Já F. Savater (2001) vê uma série de semelhanças entre as histórias de detetive clássicas e a filosofia, a começar pelo fato de que ambos os gêneros têm inimigos em comum que pretendem levá-los à extinção, como o cientificismo positivista. Ambos ignoram o detalhe inútil: tudo o que está em foco é algo que ajuda a esclarecer a trama ou uma falsa pista para intrigar o leitor. Há, porém, uma diferença ética que é necessário destacar:

“Tanto em filosofia, como na narração de um crime, a descoberta da Verdade comporta de imediato uma postura moral, a adoção de uma distinção mais ou menos matizada entre o bem e o mal, entre o mau e os bons ou entre o bom e os maus (o romance policial tende à primeira hipótese, ao isolar o criminoso na sua sinistra singularidade, enquanto a filosofia se inclina para a segunda, beatificando o justo diante da multidão maligna: nem é preciso recordar o caso de Sócrates)” (F. Savater, 2001:185).

Comentando as idéias de Peirce, contemporâneo de C. Doyle, N. Harrowitz desenvolve sua própria definição: “A abdução é um degrau entre um fato e sua origem; o salto instintivo, perceptivo, que permite ao sujeito supor uma origem, a qual pode, então ser testada para provar, ou negar, a hipótese” (1991:202).

Lecter pode ser visto, assim, como um descendente de Holmes. Em seu primeiro contato com Clarice, por exemplo, descobre desde os perfumes utilizados por ela, até sua origem social, além de seu principal desejo:

“Você é tão ambiciosa! Sabe o que parece ser com essa bolsa boa e sapatos baratos? Uma caipira, uma caipira com um pouco de bom gosto. A nutrição lhe deu uma boa constituição física. Mas você faz parte de uma geração do lixo”.

Da mesma forma, Lecter foi capaz de pressentir que a morte de seu paciente Benjamin Raspail era o início da vida de um psicopata:

“Quando vivo? Não, (Raspail era) um maníaco depressivo. Um tédio. Eu agora o considero um tipo de experimento . A primeira tentativa de um assassino novato em transformação”

E no último encontro face a face com Clarice, Lecter descobre o motivo dos crimes de Búfalo Bill:

“Li sobre o caso, e você? Tudo o que precisa para pegá-lo está escrito lá”.

“Diga-me como”.

“Primeiro princípio: simplicidade. Leia Marco Aurélio, questione tudo: como ele é, sua índole, o que faz este homem que procura.”

“Mata mulheres?”

“Não. Isto é acidental. Qual é a primeira coisa que faz? O que ele sacia matando?”

“Ódio. Aceitação social. Frustração social.”

“Não. A cobiça. Esta é a sua natureza. Como começamos a cobiçar algo? Procuramos coisas para cobiçar? Esforce-se e responda”.

“Não. Nós...”

“Não. É o que vemos todos os dias. Não sente olhos a cobiçando? Seus olhos não procuram a coisa que quer?”

A sensação sentida pelo espectador é que, dentro de sua sala, sem ser um detetive, Lecter entende melhor a natureza de Búfalo Bill que o FBI e seus computadores.

Essa não é a única ironia do filme. Lecter, por exemplo, faz amplo uso da figura em seu discurso, e muitas situações do filme são irônicas – a começar por seu canibalismo. Em primeiro lugar, deve-se observar que a ironia é uma figura que faz parte do mundo representado por Hannibal Lecter – os homens de espírito aguçado. É por isso que L. Hutcheon (2000) defende a tese de que a ironia, entre todas as figuras do discurso, é aquela que mais exige do intérprete. A ausência de conhecimento pode, inclusive, fazer com que o intérprete tome como verdade o que está sendo negado pela fala irônica. Ou, em outros casos, seja visto como ironia aquilo que não foi pronunciado como tal.

O uso da ironia se dá, muitas vezes, associado à afirmação da superioridade do emissor em relação ao intérprete. L. Hutcheon (2000:37) entende que a ironia “cria hierarquias: aqueles que a usam, depois aqueles que a ‘pegam’, e no fundo, aqueles que não a ‘pegam’”. Além disso, há na ironia o poder de excluir, zombar, ridicularizar, não só o objeto em questão, como também o intérprete despreparado.

O. Reboul (1988:33) é ainda mais crítico em relação ao uso da ironia, que “denuncia a falsa seriedade em nome de uma seriedade superior – a da razão, do bom senso, da moral – o que coloca o ironista bem acima daquilo que ele denuncia ou critica” (...). Difere assim do humor, no qual é “o próprio sujeito que abandona sua seriedade, que abdica da sua importância” (O. Reboul, 1998:133). Para O. Reboul, o humor é a retórica superior, pois exige do retor um domínio de si, suficiente para manter a calma em situações de tensão: “antídoto contra todos os fanatismos, o humor tende para o irracional e às

vezes para o niilismo. Assim, se a ironia é uma arma, o humor é algo que desarma” (1998:133).

Em seu estudo das figuras de retórica, O. Reboul expõe o que ele classifica como as “figuras do pensamento” que são, “em princípio, independentes do som, do sentido e da ordem das palavras: só dizem respeito à relação entre idéias” (1998:129-130). Como exemplo de figuras do pensamento, ele aponta a alegoria, a ironia e o humor. Desprezada pelos românticos, que proclamaram uma suposta superioridade do símbolo sobre ela, “a alegoria é uma descrição ou uma narrativa que enuncia realidades conhecidas, concretas, para comunicar metaforicamente uma verdade abstrata. Ela é a estrutura do provérbio, da fábula, do romance de tese, da parábola” (O. Reboul, 1998:30). A alegoria, segundo o autor, é de caráter didático, não por simplesmente tentar ensinar alguma coisa, mas, principalmente, por intrigar, criar uma expectativa, uma procura da resposta. Ela faz parte da “didática do mistério”, “que consiste em retardar a solução para incitar o discípulo a buscá-la, para motivá-lo a aprender” (O. Reboul, 1998:31).

Diferente do humor, a melhor ironia, inclusive, seria aquela mais difícil de ser percebida como tal. É verdade que existem sinais que podem ser usados para ajudar o intérprete a identificar a ironia (as marcas da besta, segundo L. Hutcheon), tais como as aspas no caso da escrita, o limpar da garganta durante a fala ou a mudança de tom ou ritmo numa canção. No caso do cinema, são vários os recursos, como um risinho no rosto do personagem, a mudança de fundo musical (que tem às vezes, a mesma função de, por exemplo, um ponto de exclamação), a quebra de alguma convenção cinematográfica, a referência a um outro filme, ou a alusão a um gênero cinematográfico.

A palavra que vem acompanhada por aspas, antecipa seu fracasso – por ingenuidade do seu autor ou porque ele duvide totalmente da capacidade de seu auditório em perceber o sentido irônico. Ora, para que a ironia aconteça, é necessário existir o que L. Hutcheon chama de “comunidade discursiva”, dentro da qual as pessoas compartilhem as convenções e dominem um capital

cultural que as capacitem para o entendimento das estratégias retóricas. Além da capacidade de compreensão, quando a ironia acontece, há uma certa cumplicidade entre o irônico e seus intérpretes.

A percepção de certas ironias e alusões pode causar desconforto ao espectador destinatário, por revelar contradições e ambigüidades do mundo social. É claro que esse desconforto inicial se transforma em prazer quando o indivíduo se põe a analisar as camadas de significados por trás de uma cena ou de um personagem, e a lógica de construção da própria obra, que se revela como “algo bom para se pensar”. Essa seria a recompensa de quem está disposto a esperar do filme algo mais que uma forma agradável de *matar o tempo*.

Em muitos filmes, como em romances, falta ao espectador implícito o conhecimento para desvendar todo o sentido da ironia. Isso é muito comum em filmes que fazem referências a outros – nem sempre vistos pelo espectador – ou, como nas versões do mito de Fausto e outras histórias antigas, em que falta o conhecimento histórico. Ou então ironias são entendidas apenas no final da história.

A união entre a ironia e o perverso se faz presente em ficções em que a figura do demoníaco é usada. O Mefisto de L. W. V. Goethe, por exemplo, assim se apresenta:

“Sou parte da Energia
Que sempre o Mal pretende e que o Bem cria (. . .)
O Gênio sou que sempre nega!
E com razão; tudo o que vem a ser
É digno só de perecer;
Seria, pois, melhor nada vir a ser mais” (1981:71)

No filme de Roman Polanski, *O Bebê de Rosemary* (*The Rosemary Baby*, EUA, 1967), o marido de Rosemary faz um acordo com satanistas,

cedendo sua mulher para ser possuída pelo diabo, para dar à luz o anticristo. Nascida a criança, esta lhe é roubada e levada para um apartamento ao lado do seu. Ouvindo um choro da criança, Rosemary desconfia ser o de seu filho e entra por uma abertura secreta, que dá acesso ao apartamento vizinho, levando uma faca na mão.

Ao olhar para o bebê, Rosemary se assusta com seus olhos vermelhos, iguais aos da criatura que a estuprou. Enquanto ela se mostra horrorizada, os demais tentam demonstrar que tudo está bem: seu marido fará sucesso como ator, o casal terá uma mansão em Los Angeles, e seu filho será o ser mais poderoso da Terra. Mas não será educado pela mãe. Nada disso a convence. Repetindo que quer seu filho, Rosemary se aproxima do berço onde chora o menino, mantendo a faca na mão. Durante segundos, enquanto ela caminha devagar até o berço, o espectador se inquieta, pois não sabe se ela vai matar o antiCristo, e salvar a Terra, ou se vai aceitá-lo como filho.

Após alguns segundos de suspense, Rosemary pega a criança em seus braços, com ternura. O bebê pára de chorar. E a câmera se afasta, com a imagem do prédio – marcado como lugar do maligno no filme (e na mitologia particular de Nova York) , e a doce voz da mãe acalentando seu filho. O que é normalmente um símbolo maior do amor, nesse contexto se transforma numa imagem inquietante, a imagem invertida da piedade de Maria cuidando do menino Jesus.

A alegoria do anjo caído, do monstruoso é, na verdade, uma maneira eficaz de identificação do intérprete ideal da ironia. A ironia é, por sua vez, também demoníaca, como quer L. Hutcheon (2000), que analisa várias definições daquilo que considera “o mais mal comportado de todos os tropos literários”⁴⁴. Já S. A. Kierkegaard comparou o irônico a “uma vampira que sugou o sangue de seu amante e o abanou com frescor, o embalou até dormir e o atormenta com sonhos turbulentos” (*apud* L. Hutcheon, 2000:15). Por tudo isso,

⁴⁴ A expressão original é de B. O. States.

“não se pode confiar na ironia: ela mina o sentido declarado, removendo a segurança semântica de ‘um significante: um significado’ e revelando natureza inclusiva complexa, relacional e diferencial da criação de sentido irônico. Se vocês me perdoarem os termos deselegantes, a ironia só pode ‘complexificar’; ela não consegue nunca ‘desambiguar’, e a frustração que isso provoca está entre as muitas razões por que é difícil tratar a semântica da ironia separadamente de sua sintaxe ou pragmática, suas circunstâncias (textuais e contextuais) ou suas condições de uso e recepção”
(L. Hutcheon, 2000:30).

Deve-se, porém, acrescentar que o interprete da ironia nada tem de uma vítima passiva. A condição de vítima seria exercida por aquele que é incapaz de, pelo menos, perceber o duplo sentido de uma afirmação, ou de uma forma – musical, visual. O intérprete da ironia é, nas palavras de L. Hutcheon “um agente consciente” (2000:29), capaz de lhe atribuir, simultaneamente, um sentido e um motivo, pois “a atribuição de ironia a um texto ou uma elocução é um ato intencional complexo por parte do interpretador, um ato que tem dimensões tanto semânticas quanto avaliadoras, além da possível inferência do ironista” (2000:30).

Uma última característica da ironia a ser salientada é o fato dela ser um ato social que trabalha tanto no campo cognitivo, quanto no ético e no emocional. Na área do pensamento social, ela é importante por indicar a atuação de um olhar distanciado de uma razão relativista, cuja noção de verdade não tem lugar, já que a ironia é uma mentira que fala a verdade e derruba as certezas da vida. Simultaneamente, ela trabalha com as emoções, gerando riso – às vezes, doloroso – descarregando agressividade, impondo a humilhação, causando raiva, e uma forma de deleite. E não deixa de ser ética, porque nela está sempre presente uma avaliação de mundo.

Para S. A. Kierkegaard, o irônico tem algo em comum com o moralista: pode explorar a vaidade ou outro defeito alheio, fazendo com que se torne público, de uma maneira sutil:

“Uma das maiores alegrias do irônico consiste em descobrir em toda parte estes pontos fracos; e quanto mais proeminente é a pessoa em que se encontram tais traços, tanto mais alegria lhe dá poder fazê-la de boba, tê-la em seu poder, embora esta não se dê conta disso, de modo que até uma pessoa eminente em alguns instantes se torna um fantoche para o irônico, que a faz dançar como um títere, que ele maneja mexendo os cordões conforme deseja” (1991:218).

São palavras que descrevem bem Hannibal, como se vê em seu primeiro encontro com Clarice. Mas nem sempre ele é sutil. Seu hábito de servir carne humana em banquetes é uma ironia que os convidados não percebem. Já no diálogo que teve com a senadora Ruth Martim, mãe da última garota seqüestrada por Búfalo Bill, ele foi bem direto:

“Diga-me, Senadora, amamentou Catharine?”

“Como?”, perguntou a Senadora.

“Deu o seio a ela?”

“Eu dei, sim”.

“Endureceu seus mamilos, não?”

“Seu filho da puta!”

“Ampute a perna de um homem e ele ainda consegue sentir coçar. Diga-me, mamãe, quando sua garotinha estiver no necrotério, onde sentirá coçar?”

Depois, quando a Senhora Martim já se retirava, acrescentou um novo comentário:

“Ah, só mais uma coisa, Senadora: adorei seu tailleur!”

Para Kierkegaard, mais do que uma mentira que diz uma verdade, a ironia procura desmistificar um mundo, trazer à tona sua verdade. Por isso, (S.

A. Kierkegaard, 1991:222) não aceita que o irônico seja visto como um fingido ou um hipócrita, ou alguém que usa de picardia. “A ironia (...) situa-se num terreno metafísico, e ao irônico só interessa parecer diferente do que realmente é; de modo que, assim como o irônico esconde sua brincadeira na seriedade, sua seriedade na brincadeira”, podendo até parecer cruel sem sê-lo. Afinal, seu objetivo último não é corrigir ou punir vícios, mas fazer com que, na prática social, eles sejam expostos com clareza. Seu objetivo maior seria mostrar que tudo é vão – até a própria piedade:

“Sim, nos mais profundos escritos de edificação nós vemos o ânimo piedoso considerar a sua própria personalidade finita como a mais miserável de todas. Ao contrário, na ironia, tudo mais se torna vaidade, a subjetividade se liberta. Quanto mais tudo se torna vão (vaidade, vacuidade), quanto mais vazio de conteúdo, tanto mais volátil se torna a subjetividade. E enquanto tudo se torna vaidade, o sujeito irônico não se torna vaidade para si mesmo, mas sim liberta sua vaidade. Para a ironia, tudo se torna nada, mas o nada pode ser tomado de várias maneiras”
(S. A. Kierkegaard, 1991:224).

Figuras como a de Hannibal Lecter conseguem uma proeza que só a ironia torna possível, pois é tanto uma agressão ao universo religioso cristão como ao racionalismo moderno. Além desses dois, quando o cinema americano encena o mito está sendo irônico consigo mesmo, já que a indústria cinematográfica representa a consagração do casamento da atividade artística com o bilionário mercado do entretenimento, ou seja, figurativamente, a capitulação do que foi considerado, na visão romântica que acompanha a cultura burguesa, o sublime mundo da arte frente ao vil metal. Uma ironia reveladora da verdade que a arte burguesa só conseguiu autonomia por ter sido, desde o seu início, uma mercadoria.

Dizer que a ironia expressa a verdade é, por outro lado, paradoxal. Afinal, tanto na concepção religiosa quanto na racionalidade científica há um

culto à verdade, objetivo último das duas perspectivas de mundo. Ambas prometem libertar o homem através da verdade. No entanto, a ironia é apontada, como já foi visto, como fruto de uma razão relativista que quebra esse fetichismo da verdade vigente na sociedade ocidental, quebrando a certeza subjacente à crença no sentido unívoco das palavras e do real. Por outro lado, a ironia também significa que a verdade é tão versátil, ou poderosa, que pode ser exposta até pelo seu contrário. O fetichismo da verdade acaba sendo reforçado, pois existe o pressuposto de que o irônico não quer enganar, e não deve, portanto, ser confundido com o simples mentiroso.

Além disso, embora se definam como campos à procura da verdade, tanto a religião quanto a ciência reconhecem que trabalham, cada uma a seu modo, com sistemas simbólicos, mesmo que na rotina de seus agentes, o caráter simbólico seja muitas vezes esquecido. A ironia só existe em um sistema no qual a verdade é vista como suficientemente forte para se impor, mesmo quando utiliza como veículo o seu inverso.

Sabe-se que, no mundo judaico-cristão, não só esta figura de linguagem, mas a própria linguagem, entendida como enganosa, é ligada ao demoníaco; tornou-se um tropo literário a ligação entre a palavra e o mal. A esse elo maldito pode-se acrescentar um terceiro elemento, a saber, o feminino. É como se a própria fala se dividisse em gêneros, com os aspectos positivos sendo creditados à fala masculina, e os negativos à feminina. R. H. Bloch, em seu estudo sobre a misógina medieval, observa que, tanto nos primeiros séculos do cristianismo quanto na Alta Idade Média, ocorreu mesmo uma identificação da mulher com os perigos da retórica:

“a censura feita às esposas, sinônimas da variedade de abusos verbais – tagarelice, discussão, espírito de controvérsia, indiscrição, mentira e sedução com palavras – é praticamente idêntica à censura contra a retórica de ser incontrolável, não-confiável, apelativa e enganadora dos sentidos. A censura simultânea contra a retórica e as esposas conduz, inevitavelmente (...), às questões

fundamentais da voz, da hermenêutica literária e dos gêneros sexuais, que permanecem profundamente imbricadas no pensamento do Ocidente” (1995:89).

Hannibal Lecter não é o primeiro ser monstruoso a utilizar bem a palavra. A força do discurso aparece também em outros personagens monstruosos: por exemplo, em *Frankenstein*, sobressai a eloquência da criatura na novela, quando igualmente encontramos um personagem que une a figura do demoníaco com a retórica. Enquanto no cinema o monstro criado por Victor Frankenstein balbucia monossílabos, na novela sua fala é ornamental, refletindo sua preocupação em dominar “a arte da linguagem”⁴⁵, com a qual expressa suas dúvidas e lamentações:

“As palavras faziam com que eu refletisse sobre minha própria situação. (...) E o que era eu? A respeito de minha criação e de meu criador era, ainda, inteiramente ignorante, mas sabia não possuir dinheiro, amigos ou qualquer tipo de propriedade. (...) Quando olhava ao redor, não via seres como eu, tampouco ouvia falar a respeito. Seria eu, então, um monstro, uma nódoa sobre a face da Terra, da qual todos os homens fugiam e que todos os homens repudiavam?”

“(...) ‘Odioso foi o dia em que recebi a vida!’, exclamei, em agonia. ‘Maldito criador! Por que fez de mim um monstro tão hediondo de quem até mesmo você se afastou, com aversão? Deus, em sua piedade, fez os homens encantadores e belos, à sua própria imagem; meu aspecto, porém, é uma representação asquerosa do seu, e a mínima semelhança torna-o mais horrendo. Satã tinha seus companheiros, outros demônios, para admirá-lo e encorajá-lo, porém eu sou solitário e abominado” (M. W. Shelley, 2001, cap. 15).

⁴⁵ Tais pensamentos animavam-me e faziam com que eu me aplicasse com devoção renovada à aquisição da arte da linguagem. Meus instrumentos focais eram, de fato, rústicos, mas maleáveis; embora minha voz fosse bem diferente da música suave do timbre deles, ainda assim eu pronunciava as palavras que compreendia com relativa facilidade” (M. W. Shelley, 2001, cap. 12).

Ao tentar convencer Victor a lhe criar uma companheira, o monstro procura, a princípio, ser racional em sua argumentação:

“Sou mau porque sou infeliz. (...) Minha intenção é discutir racionalmente. Essa paixão me é perniciosa, pois você não se dá conta de que é você a causa de toda sua intensidade. Se algum ser tivesse por mim sentimentos de compreensão, eu o recompensaria um milhão de vezes; pelo bem dessa única criatura, eu faria as pazes com a humanidade! Permito-me, porém, sonhos de felicidade que não têm como ser realizados. O que lhe peço é que seja razoável e moderado; exijo uma criatura do outro sexo, mas tão horrenda quanto eu. (...) é verdade que seremos monstros, apartados do mundo, mas por causa disso ficaremos mais unidos. Nossas vidas não serão felizes, mas serão inofensivas e livres da angústia que agora sinto. Ah! Meu criador, faça-me feliz; deixe que eu me sinta grato a você por esse único benefício!” (M. W. Shelley, 2001, cap. 17).

Victor Frankenstein confessa que as palavras do monstro tinham poder sobre ele (M. W. Shelley, 2001, cap. 17), de tal forma que, num primeiro momento, ele concordou em fazer uma noiva para a criatura. Já no final da obra, ao pedir a Walton que destruía o monstro, caso ele, o seu criador, falecesse antes de consumir o ato, o médico alerta o companheiro sobre o perigo de ser seduzido pela retórica da criatura:

“Ele é eloqüente e persuasivo, e houve um tempo em que suas palavras chegaram a ter poder sobre meu coração; não lhe dê crédito. Sua alma é traiçoeira e maliciosa, tão diabólica quanto o seu aspecto físico. Não lhe dê ouvidos” (M. W. Shelley, 2001, cap. 24).

O monstro exhibe, pelas palavras, seu caráter duplo e contraditório. J.-J. Lecercle (1991:47) afirma que a “língua de *Frankenstein* é admirável”, resultado do esforço da sua escritora em resgatar o estilo do Antigo Regime, com seus

“períodos amplos, frases complexas, construídas em torno de equilíbrios retóricos, vocabulário ornamentado de origem latina, metáforas abundantes e rebuscadas”.

Outro exemplo é John Milton, de *O advogado do Diabo (The Devil's Advocate)*, 1999, EUA, Taylor Hackford), mestre em longos discursos – o característica incomum no cinema e que, certamente, serviu como um recurso para configurar a figura diabólica encarnada pelo personagem . O discurso mais furioso de Milton é proferido paralelamente à morte de um funcionário que o ameaçou (Eddie Barzoon). A cena se passa no escritório do advogado John Milton, que conversa (ou, mais precisamente, discursa) para seu pupilo Kevin Lomax. Milton, irritado, desabafa, criticando o egoísmo:

“Eddie Barzoon, uma criatura especial de Deus?

Eu avisei, Kevin. Eu o avisei o tempo todo.

Eu o vi pra lá e pra cá, parecia uma bola, um brinquedo de corda.

Eddie Barzoon, ele é o símbolo máximo do próximo milênio!

Essa gente ... não é mistério de onde elas vêm.

Você afia o apetite humano a ponto que ele parte átomos com seu egoísmo

Você constrói egos do tamanho de catedrais,

Conecta o mundo com fibras óticas a cada desejo do ego.

Atiça os sonhos mais tolos com essas fantasias de dólar e de ouro

Até que cada humano aspire a imperador, se torne seu próprio deus (...)”

Mas, muito mais do que outros monstros que existiram antes e depois dele, Hannibal sabe explorar uma das possibilidades da fala: a capacidade de seduzir. Essa sedução pela palavra implica não só conquistar a atenção, mas incutir em outro seus valores. Ou desacreditar os valores do outro, como foi visto no caso da ironia com S. A. Kierkegaard.

Discorrendo sobre o que há de comum entre os discursos, ou a estrutura lógica do raciocínio retórico, Aristóteles (1998:143) dizia “que todo discurso persuasivo tem por objecto formular um juízo”. Ora, entendemos ser esta também a função do filme, especialmente do cinema americano. J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet (1999) vêem na tragédia grega o conflito de duas formas de concepção de mundo, a mítica e a jurídica, organizadas na cidade. Nascida num momento de ruptura, a tragédia, sem seguir a forma do raciocínio jurídico, nem mítico, faz da ação humana o objeto de uma reflexão, em que o seu valor e a responsabilidade de seu ator são debatidos. Embora a tragédia, como forma pura, esteja morta, a obra de arte continua a ser um campo de reflexão sobre valores e a responsabilidade do homem frente ao mundo. É na arte e na literatura que vamos encontrar a reflexão sobre o valor moral/social de ações e atitudes humanas. Por isso, podem ser como uma forma de discurso, já que têm o fim de estabelecer juízos de valor.

Canibalismo e Psiquiatria

A última e maior pista que o filme oferece sobre Hannibal Lecter é sua profissão, dado que na sociedade moderna é de muita importância para o reconhecimento da pessoa. Logicamente, não vou fazer aqui um histórico da profissão para avaliar se existe relação entre a profissão e seu rito canibal, mas alguns aspectos devem ser desvendados, pois servirão de ajuda para a compreensão do Dr. Lecter.

Tratou-se, de passagem, sobre psiquiatria, na discussão quanto à mudança na classificação por ela operada do monstruoso para a condição de doentio. Mas existe uma mudança que ocorre na segunda metade do século

XIX, que será fundamental na definição do fazer técnico e do objeto dessa disciplina. Segundo M. Foucault (2002:392-393), por volta de 1870, a psiquiatria deixa de ter a doença como seu objeto, como as demais medicina: “o que ela assume agora é o comportamento, são seus desvios, suas anomalias; ela toma como sua referência um desenvolvimento normativo”.

Isso constituiu uma mudança radical do discurso que classificava a alienação como doença e a psiquiatria como o saber que deveria curá-la. Daí em diante, surge, em seu lugar, o anormal, fruto de uma relação problemática entre a economia do instinto e o prazer. Desse novo enfoque vão surgindo as síndromes de anomalias, como a agorafobia, depois transformada em claustrofobia, as neuroses compulsivas-obsessivas, as psicoses e várias outras ainda em processo de descoberta, tidas como responsáveis pelas condutas desviantes. Segundo M. Foucault (2002:395), em 1867, aparecem os incendiários, dez anos depois, os exibicionistas, e logo depois, os cleptomaníacos.

Com isso, a psiquiatria irá, cada vez mais, se interessar pela hereditariedade e infância do anormal, momento em que ocorreria a causa da anormalidade. Tudo isso vai mudando a face da disciplina, que passa a se preocupar, por exemplo, com os casamentos, como demonstra M. Foucault:

“Em outras palavras, a teoria da hereditariedade vai permitir que a psiquiatria do anormal não seja simplesmente uma técnica do prazer ou do instinto sexual, (...) mas sim uma tecnologia do casamento são ou malsão, útil ou perigoso, proveitoso ou nocivo. Com isso, a psiquiatria centra no problema da reprodução, no momento mesmo em que ela integrava em seu campo de análise todas as aberrações do instituto sexual que faziam emanar desse instinto um funcionamento não reprodutivo” (2002:401).

As conseqüências dessa “nova” psiquiatria, em termos de poder e sociedade, são importantíssimas. A psiquiatria não é mais um saber em busca

da cura, mas do controle do indivíduo, como descreve M. Foucault, numa citação longa, mas necessária por captar todos os detalhes da nova ordem das coisas:

“(...) a partir do momento em que a loucura se apresenta efetivamente como tecnologia anormal, dos estados anormais fixados hereditariamente pela genealogia do indivíduo, vocês percebem que o próprio projeto de curar não tem sentido. (...) A psiquiatria não visa mais, ou não visa mais essencialmente a cura. A partir dessa (...) desconsideração do doentio e, portanto, do terapêutico, a psiquiatria vai poder se dar efetivamente uma função de proteção e de ordem. Ela se dá um papel de defesa social generalizada e, pela noção de hereditariedade, se dá ao mesmo tempo um direito de ingerência na sexualidade familiar. Ela se torna a ciência da proteção científica da sociedade, ela se torna a ciência da proteção biológica da espécie. É nesse ponto que eu queria me deter, nesse ponto em que a psiquiatria, tornando-se ciência e gestão das anomalias individuais, toma o que foi para a época o ponto máximo do poder. Ela pôde efetivamente (e é o que fez no fim do século XIX) pretender tomar o lugar da própria justiça; não apenas da higiene, mas na verdade da maioria das manipulações e controles da sociedade, por ser a instância geral de defesa da sociedade contra os perigos que a minam do interior” (2002:402).

Assim, segundo M. Foucault, a psiquiatria dá início a uma nova forma de racismo, separando normais e anormais. E muitos desses anormais, como Foucault demonstra, nada mais eram do que indivíduos que viviam na zona rural, nascidos de relações incestuosas ou que haviam desenvolvido hábitos solitários. Algo que evoca o preconceito das palavras de Lecter contra Clarice, quando ele tenta mostrar a inferioridade da moça, por sua origem:

“Boa nutrição lhe deu certo refinamento, mas é apenas a segunda geração do Zé-povinho, não é agente Starling? O sotaque que tenta desesperadamente perder é puro West Virginia. Seu pai era mineiro de carvão? Ele fedia a querosene?”

Além da hereditariedade, a psiquiatria toma como peça fundamental em seus estudos a infância do indivíduo, uma segunda fonte responsável pela degeneração. Passa a ser determinante para a decisão se o indivíduo deve viver ou não em comunidade, se pode ou não responder por seus atos, o exame das condições de vida do anormal durante sua infância, como ele se relacionava com as demais pessoas, se ele já apresentava sintomas de anormalidade. Se já era, por exemplo, um perverso, ou seja, uma criança que matava animais, agredia colegas mais fracos, se masturbava, se já desenvolvia manias. Segundo a análise de M. Foucault, nesses casos em que, desde a infância, o indivíduo demonstra degeneração, é que caberia à psiquiatria intervir, protegendo a sociedade desse perigo.

M. Foucault cita como exemplo o caso de Charles Jouy, um camponês acostumado a viver na solidão desde a infância. Quando adulto, Jouy viu os casais de namorados no campo se masturbando e teve desejos. Como as moças se recusassem namorá-lo, ele passou a pagar meninas para acariciar seus órgãos genitais, prática que desenvolveu por muito tempo, sem que as meninas escondessem isso dos adultos. Até o dia em que uma determinada mãe denunciou o caso à polícia, que encaminhou Jouy a psiquiatras. A conclusão dos especialistas, segundo M. Foucault, é que Jouy “não é mau, (...) ele é até ‘meigo’, mas o ‘senso moral está abortado’” (2002:382). Jouy era extremamente infantil, sensível aos elogios e às ameaças dos psiquiatras, mas, ou justamente por isso, foi condenado a passar o resto da vida num manicômio.

Segundo M. Foucault,

“com esse novo modo de psiquiatrização que tento definir agora, nessa nova problemática, os sinais de maldade vão agir de outro modo. É na medida mesma em que um adulto se parecerá quando era criança, é na medida em que se poderá estabelecer uma continuidade infância-adulta, isto é, na medida em que se poderá encontrar no ato de hoje a maldade de outrora, é nessa

medida que será efetivamente possível detectar esse estado, com seus estigmas, que é a condição de psiquiatrização” (2002:385).

A infância passa a ser “o instrumento da psiquiatria”, até porque representaria um estado em que a influência social é menor, tornando-se mais fácil tornar verossímeis as generalizações psiquiátricas. M. Foucault completa dizendo “que é pela infância que a psiquiatria veio a se apropriar do adulto, e da totalidade do adulto. A infância foi o princípio da generalização da psiquiatria: a infância foi, na psiquiatria e em outros domínios, a armadilha de pegar adultos” (2002:386-387).

Assim, não por acaso, ao analisar Clarice, Lecter começa com perguntas sobre sua infância:

“Se eu ajudar, diz ele, será do meu jeito. Eu conto algo, você também. Não sobre o caso, mas de você. Elas por elas. Sim ou não? A pobre Catherine está esperando.”

“Pode começar.”

“Qual a pior lembrança de sua infância?”

“A morte de meu pai.”

“Conte, não minta. Eu saberei se você mentir.”

“Ele era xerife. Uma noite, surpreendeu dois ladrões saindo de uma loja.”

“Morreu na hora?”

“Não, ele era muito forte. Agüentou mais de um mês. Minha mãe morreu quando eu era pequena. Meu pai era tudo para mim. Quando ele morreu, fiquei perdida. Tinha então dez anos”.

No polêmico caso de Pierre Rivière, cujos detalhes processuais M. Foucault (1977) resgatou e analisou junto com outros colegas, há uma longa discussão entre representantes da psiquiatria nascente sobre o estado mental do rapaz, que degolou a mãe, a irmã e o irmão – diga-se de passagem, seu plano era matar só a mãe e a irmã, para livrar seu pai, um homem melancólico,

das mulheres. Um dos depoimentos importantes foi o do senhor Lami Binet, que contou um comportamento anormal do réu na infância, quando o menino, trabalhando com o pai, enchia uma charrete com cascalho. Mesmo depois de cheia, e da insistência de seu pai, o menino continuou a encher o carro de pedras. Por fim, vendo que o filho não atendia, o pai subiu na charrete e jogou para fora as pedras colocadas a mais. Porém, a cada momento que o homem se distraía, o filho retornava com as pedras.

Tal relato poderia ser classificado como um episódio comum, parecido com tantas outras coisas que as crianças fazem, cujo sentido nunca é compreendido pelos adultos.. Analisando o fato, porém, A. Fontana encontra o que seria a excelência da loucura, o excesso desnecessário:

“Tudo está aí, para aí ser visto de perto: o suplemento de trabalho sem benefício, a troca de palavras sem destinatário, a recolocação em questão e o recomeço obstinado da operação.

“Rivière parece com efeito ter feito sempre um pouco mais e um pouco demais: com seus jogos insensatos de criança, quando cortava as cabeças dos repolhos, com seus delirantes investimentos em história universal (...); é fazendo um pouco mais, é fazendo demais, que ele podia trocar o trabalho alienante da razão com o trabalho liberado do desejo” (1977:294).

Adultos que, na verdade, nunca deixaram de ser crianças, conservam características como, por exemplo, o narcisismo. De uma maneira figurada, a psiquiatria é uma espécie de mãe social, que devolve aos eternamente infantis um novo útero – o manicômio. É interessante que Dr. Lecter tenha ido atrás de seu cliente, no caso de Benjamin Raspail, porque ele faltou a três sessões, mesmo não tendo o psiquiatra nenhuma simpatia pessoal por seu cliente. É um sinal de atenção, cuidado, uma ação “maternal”, movida não por sentimentos, mas que transcende as obrigações profissionais: uma psiquiatria desmedida, “excessiva”, como na história de Pierre Rivière.

O lado maternal da psiquiatria pode aparecer não só na postura de tutela dos adultos dependentes, mas até em alguns métodos de cura. Num texto em que compara as técnicas do xamã às do psiquiatra, C. Lévi-Strauss fala da metodologia aplicada pela doutora Sechehaye que, ao perceber a fala como insuficiente para vencer a censura do inconsciente, concluiu que só através de atos podia atingir os traumas recalcados de seus pacientes:

“Assim, para resolver um complexo de ablactação, a psicanalista deve assumir uma posição maternal realizada, não por uma reprodução literal da conduta correspondente, mas, se é lícito dizer, por meio de atos descontínuos, cada um simbolizando um elemento fundamental desta situação: por exemplo, o contato da face da doente com o seio da psicanalista” (1987:231).

Essa aproximação entre psiquiatria/maternidade também aparece no controle que a psiquiatria/psicanálise vai adquirindo sobre a educação da criança, principalmente no campo da formação sexual. Embora se multipliquem, nos três últimos séculos, os discursos sobre a sexualidade, como mostra M. Foucault, a vigilância e o controle cabem à psiquiatria/psicanálise, herdando o poder que antes pertencia à Igreja. A família também perde poder, sendo vista como responsável pelos vícios que as crianças desenvolvem. Psiquiatria/psicanálise seriam uma espécie de Diana⁴⁶ moderna, protetora do sexo e da reprodução. Continuamente, esse poder se concretiza, à medida que são

⁴⁶ Falando sobre a forma de poder da psiquiatria, M. Foucault (1993:44-45) usa uma série de metáforas que a aproximam muito do feminino. Apesar do longo trecho, gostaria de citá-lo, para reforçar essa imagem de deusa moderna de que fala: “Mais do que as velhas interdições, esta forma de poder exige para se exercer presenças constantes, atentas e também curiosas; requer um intercâmbio de discursos através de perguntas que extorquem confissões e de confidências que superam a inquisição. (...) O poder que, assim, toma a seu cargo a sexualidade, assume como um dever roçar os corpos; acariciá-os com os olhos; intensifica regiões; eletriza superfícies, dramatiza momentos conturbados. Açambarca o corpo sexual. (...) O poder funciona como um mecanismo de apelação, atrai, extrai essas estranhezas pelas quais se desvela. O prazer se difunde através do poder cerceador e este fixa o prazer que acaba de desvendar”.

“instalados dispositivos de vigilância, estabelecidas armadilhas para forçar confissões, impostos discursos inesgotáveis e corretivos; foram alertados os pais e educadores, sendo entre eles semeada a suspeita de que todas as crianças eram culpadas (de práticas de vícios) e o medo de que eles próprios viriam a ser considerados culpados caso não desconfiassem suficientemente: tiveram de permanecer vigilantes diante desse perigo recorrente, foi prescrita a sua conduta e recodificada a pedagogia; e implantadas sobre o espaço familiar de um regime médico-sexual” (1993:42-43).

Já a internação é mais uma defesa para a sociedade, do que uma tentativa de cura do doente. A internação do anormal é, figuradamente, o retorno ao corpo de uma mãe social, para aqueles que não conseguiram se desenvolver. Uma mãe ogra, que devora seus filhos. A psiquiatria descrita por M. Foucault é uma parte da ordem que G. Balandier chama de canibal: antes que trazer a cura, ela devora a alma dos indivíduos, através de suas confissões, da internação e da medicalização. O canibalismo de Lecter representaria uma ironia, uma representação crítica, de sua profissão.

A face de Benjamin guardada num vidro, num líquido de conservação, um morto com os olhos abertos, é um exemplo disso. Não por acaso, Dr. Lecter não lamentou sua morte: era maniaco-depressivo, melancólico, “um tédio”, mal que a sociedade moderna abomina. A cabeça imersa em um líquido de conservação sugere um retorno eterno ao útero.

Mas Lecter foi além, após retirar os órgãos de seu paciente incurável. A partir desse momento, ele passou a transformar em ação real o simbolismo da psiquiatria. Anormais, quando não conseguem se desenvolver, devem voltar ao ventre, e ele adotou esse procedimento. E não apenas ao ventre do psiquiatra, mas da sociedade: segundo os relatos que Clarice lê nos arquivos do FBI, o Dr. Lecter dividia os chamados “miúdos” dos corpos de suas vítimas em banquetes da alta sociedade de Baltimore; no romance, até o Presidente americano comeu uma parte. Como algumas espécies animais, a sociedade engole seus incapazes.

O canibalismo de Hannibal Lecter é, concluindo, um ato irônico, uma paródia da profissão que ele desenvolvia. Da semelhança semiológica, Lecter constrói uma metáfora viva. Que seus olhos atribuam ao “cuidado” psiquiátrico um caráter mórbido, pode ser percebido pela sua expressão ao avaliar o questionário⁴⁷ que Clarice lhe entrega: “Agente Starling, acha que vai me dissecar com esta tolice?” A partir daí ele, até então gentil para com Clarice, fica agressivo, faz uma ameaça -“Certa vez um cara tentou me testar. Comi o fígado dele com feijão e um Chianti...” -, e manda a estagiária de volta à escola, insinuando que a moça ainda não atingiu o grau de maturidade exigido pelo mundo dos adultos.

Lecter sabia que a prova última da loucura é retirada das palavras pronunciadas ou escritas pelo acusado. Isso determinará seu grau de consciência sobre os atos cometidos. Assim foi tentado no caso do já citado Pierre Rivière, que foi obrigado pelo magistrado a escrever cartas, argumentos de defesa, fatos de sua vida. Apesar de o louco ser aquele que não conhece a verdade de sua vida, espera-se dele o relato de fatos que possam levar a essa verdade. A. Fontana chama isso de “armadilha caridosa”:

“Arma-se-á portanto uma caridosa armadilha⁴⁸ para o criminoso, para que, através de suas palavras e seus escritos, ele diga a verdade sobre seu ato. A palavra do criminoso, do ‘louco’, funciona pois como uma última prova, quando todas falharem. O louco e sua palavra, o louco e seu escrito: esta será, em última instância, a prova do móvel para o magistrado, a partilha entre a verdade e a simulação para o médico. É portanto (sem que esta seja sua única causa, bem entendido) à incerteza do constitutiva do saber médico, é ao reconhecimento do dito ou não dito de que a verdade da loucura se revela pela palavra do louco, (figura onde se trama uma secreta convivência entre os médicos e os magistrados), que devemos o memorial de Rivière,

⁴⁷ Não se deve esquecer aqui a recusa de Lecter em aderir a um tipo de razão, que encontra uma de seus instrumentos metodológicos na aplicação de questionários.

⁴⁸ O termo armadilha é usado porque a fala ou redação do acusado é uma forma de ver se ele não está dissimulando diante das autoridades, para escapar da pena máxima.

solicitado, como se sabe, pelo procurador, quaisquer que tenham sido as intenções latentes ou manifestas no acusado, de redigi-lo” (1977:290-291).

No caso de Lecter, entretanto, ele também acaba vítima de um ato irônico, por estar preso nos porões de um manicômio. Além disso, Dr. Chilton, diretor da instituição, é um tipo que representa os problemas apontados por M. Foucault para a psiquiatria. Sua atitude para com Lecter seria a mesma que os psicopatas do filme têm com suas vítimas: Chilton fala de Lecter como um troféu, um animal raro, muito embora, do ponto de vista científico, Hannibal não fosse de grande utilidade, pois não responde os questionários e, assim, não se “deixa dissecar”. As relações entre Chilton e Lecter são esclarecidas bem no início da trama, quando Clarice se apresenta ao diretor do manicômio em Baltimore. Chilton descreve assim seu paciente:

“Ele é um monstro, um psicopata absoluto. É tão raro capturar um vivo. Em termos de pesquisa, Lecter é nosso espécime mais raro. (...)”

“Tentamos estudá-lo, mas ele é sofisticado demais para os nossos exames. Meu Deus, como ele nos odeia! Ele me considera a sua maldição.”

Outra demonstração da relação entre o paciente e o diretor acontece logo após uma conversa em que Clarice, num plano inventado por ela, propôs a Lecter sua transferência, desde que ele fornecesse informações que levassem à captura de Búfalo Bill e à libertação de sua última vítima, filha de uma senadora. Chilton escutou toda a conversa e, aproveitando-se da idéia, entrou em contato com a senadora, estabelecendo um acordo real. Na cena seguinte, vê-se Lecter amarrado em um carrinho de transportar carga, com uma máscara de ferro sobre o rosto. Chilton informa a Lecter ter ligado para a senadora, que nada sabia do trato proposto por Clarice. Mas, garante Chilton, ela está disposta a fazer um acordo, contanto que Lecter revele o nome do psicopata. A cena é totalmente irônica: o Dr. Chilton está deitado no divã, como se fosse paciente de Lecter. Esse, por sua vez, retira um grampo da caneta de Chilton,

que nada percebe. Na codificação cinematográfica, o *close-up* na caneta serve de pista para o espectador, de que o ato terá importância na história. E, realmente, é usando o grampo que Lecter, mais tarde, se liberta. Outra ironia da história.

CONCLUSÃO

“Ter mau carácter consiste em
supor sempre o pior em tudo” (Aristóteles)

Ao percorrer as tensões morais presentes em *O Silêncio dos Inocentes*, este estudo se deparou, pouco a pouco, com a possibilidade de estabelecer relações de afinidade entre os personagens centrais e determinadas concepções éticas de mundo, influentes na formação da sociedade burguesa. Seguindo essa perspectiva, Clarice Starling pode ser classificada como um exemplo adequado de um agente social orientado por uma ética deísta, enquanto Hannibal Lecter se mantém fiel aos princípios da ética aristocrática, e Jame Gumb expressa uma visão gótica/romântica da vida⁵⁰.

⁵⁰ Ao falar em ética deísta, aristocrática e romântica, estou me valendo das definições que C. Campbell (2001) constrói para cada uma dessas categorias, como será visto em seguida.

Starling se aproxima do ideal deísta, na medida em que sua ação concilia o desenvolvimento da razão com a prática da piedade. Como descreve C. Campbell, o deísmo surge na filosofia como uma crítica às religiões tradicionais em geral e o cristianismo em particular, cujo caráter espúrio seria evidenciado pela diferença entre as crenças professadas e a vida prática dos crentes. Em lugar das religiões tradicionais, o deísmo propõe o desenvolvimento de uma “religião natural”, a partir da qual as verdades seriam descobertas através do uso de dois métodos:

“pelo emprego, por parte de cada indivíduo, do poder de sua própria razão não influenciada pela tradição ou pela autoridade externa; ou pelo exame das crenças e valores efetivamente mantidos em comum por toda a humanidade, o *'consensus gentium'*, como foi conhecido. Admitiu-se que ambos os métodos levariam às mesmas conclusões e que estas representariam a verdadeira voz de Deus” (C. Campbell, 2001:170).

O auto-exame levaria assim o indivíduo a descobrir em si a essência da humanidade e do divino: a bondade natural, que foi sufocada durante séculos por culturas desvirtuadas, dentre elas, o puritanismo das classes médias inglesas. Algumas idéias e valores deístas são retirados da filosofia clássica grega, fortalecendo a visão de que a “religião natural”, defendida pelos seus adeptos, significaria a ressurreição do paganismo, embora os deístas usassem a pessoa de Cristo como exemplo da bondade original dos homens.

A ética deísta substituía as questões centrais do cristianismo pós-reforma – “o que devo fazer para ser salvo?” e “como estar seguro de minha salvação?” – por outras ligadas à descoberta da verdadeira bondade. Essa bondade estaria presente no ser humano desde a sua criação, quando ele foi criado à imagem de deus. A Clarice que se compadece das ovelhas se encaixa com perfeição na descrição do humano, feita pelo filósofo S. Parker:

“Quanto à generalidade dos Homens, seus corações são tão ternos e suas emoções naturais tão humanas, que eles não podem senão se apiedar e se compadecer dos aflitos com uma espécie de Simpatia fatal e mecânica; seus gemidos impõem-lhes as lágrimas e soluços dos aflitos, e é um sofrimento para eles não poder aliviar suas misérias” (*apud* C. Campbell, 2001:173).

Trata-se de uma ética social afinada com os princípios do Iluminismo, que procura demonstrar como o cultivo da razão pode levar à prática da fraternidade. Há uma tendência à bondade no homem, devido ao sofrimento que a dor alheia lhe causa. Assim, ao aliviar o outro de suas aflições, o indivíduo sentiria um prazer mais forte do que todos os demais.

Nessa concepção ética, o próprio sofrimento possui um valor positivo, pois possibilita – ou mesmo estimula - a manifestação da bondade. Por isso, C. Campbell a classifica como “uma teodicéia positiva” ou “otimista”, oposta ao negativismo dos puritanos, que vêem o homem como ser caído, dotado de uma natureza má e egoísta, que só pode ser salvo pela graça divina, graça essa que, por ser arbitrária – predestina uns à salvação, outros à perdição –, também se mostra cruel.

Além disso, em uma ética racionalista como o deísmo, o mal não é o sofrimento, mas o que impede o acesso à verdade. Nesse aspecto, o que há de pior no mundo são as concepções errôneas que causam impedimento ao conhecimento. A condição de um deísta é semelhante à de R. Descartes, um pensador que, segundo E. Gellner (1995:19), é tão fascinado pelo problema da justiça como Jó, com a diferença de que o mal toma em sua obra a forma de um problema intelectual.

“ O que Descartes admite atormentá-lo não é a hipótese de ser maldito, mas a de se enganar”

“É o mal nesta esfera, a ocorrência de um erro imerecido, que constitui algo que Descartes, em seu íntimo, nunca pôde perdoar a Deus. A agressão à sorte e à pessoa humana é algo que, ao que parece, devemos suportar com estóica coragem. Mas a agressão à mente humana, sob a forma de erro, é algo que Descartes não pode aturar com equanimidade”

(E. Gellner, 1995:19-20).

Segundo E. Gellner (1995), R. Descartes e os deístas resolveram o problema da existência do erro, creditando-o às concepções coletivas. A verdade está na razão, vista como atributo do indivíduo, que o processo de socialização corrompe, ao impor enganos de todo o tipo. No caso do deísmo, essa poluição coletiva também é a responsável pela perda da piedade primeira. Sob essa ótica, um personagem como Clarice mantém a piedade porque ficou viva em si a compaixão que a menina sentiu pelas ovelhas; o fato dessa dor ter permanecido em seu inconsciente impediu que sua sensibilidade fosse endurecida pelo processo de socialização. O trauma, o desconforto psicológico foi o preço que teve de pagar pela manutenção da virtude, sofrimento que, encarado com coragem, virou um impulso em sua vida profissional.

Que um personagem cinematográfico como Clarice Starling se mostre um exemplo dessa concepção ética não deve ser encarado como algo surpreendente, pois é comum diretores e críticos falarem do cinema como um meio de resgatar essa piedade natural dos homens. Esse seria o caso dos dois mais bem sucedidos diretores do cinema americano no final do século XX: George Lucas e Steven Spielberg. Um campeão de bilheteria como “E.T.” (1982, EUA, S. Spielberg) encontraria aqui a razão de seu sucesso, pois despertaria sentimentos de empatia no público, que tem sua bondade natural atraída pela figura frágil de um ser extraterrestre que cai na Terra e é protegido por crianças, cuja piedade surge de forma espontânea, por estarem menos contaminadas pelo egocentrismo do que os adultos:

“*E.T.* retoma o mito da Paixão, como *Os caçadores* (da arca perdida) retomava o mito da sagrada aliança. (...) Spielberg transporta estes mitos para uma situação laica. O *E.T.* tem o poder de fazer milagres, curar feridas, voar, mas nem sempre. É um salvador que precisa ser salvo – como Cristo, que, sendo o próprio filho de Deus, morre crucificado”.

“As pessoas sabem que ele tem poderes e ao mesmo tempo ele se mostra impotente, necessitando da ajuda alheia: isso suscita sentimentos místicos da crença, devoção, fé, esperança...”

(L. Nazário, 1986:53)⁵¹.

A visão positiva perante o sofrimento revela o lado estóico do deísmo, característica também presente no que C. Campbell chama de ética aristocrática, que poderia ser representada pela figura de Hannibal Lecter. A simpatia que brota entre ele e Clarice Starling é uma imagem da afinidade entre as éticas por eles representadas. No caso da ética aristocrática, o estoicismo é consequência do valor dado à concepção de honra, forçando o indivíduo a levar uma vida de autodisciplina em busca de uma boa reputação. Embora a procura de prazer e a vaidade não fosse reprovável, “o orgulho tinha precedência sobre o prazer”, como comenta C. Campbell (2001:229), ao diferenciar a vida do cavalheiro do moderno hedonismo da sociedade de consumo:

“(a ética aristocrática) era, efetivamente, uma ética ‘amaneirada’, tanto no sentido de que a ênfase era colocada no modo como as coisas eram feitas, como porque o próprio comportamento era estilizado, consciente dele mesmo, e estritamente regulado pela convenção. Conseqüentemente,

⁵¹ Ainda sobre *E.T.*, L. Nazário observa que a cena final, quando o extraterrestre põe o dedo na cabeça do menino Elliot e diz: “Vou ficar bem aqui” seria uma metáfora do objetivo do diretor S. Spielberg: “O momento de apontar a cabeça é a apoteose de *E.T.*, quando todo mundo está chorando, os corações pulando nas poltronas (...). S. Spielberg escolhe, então, a apoteose emocional a que conseguiu levar os espectadores, através de todos os recursos do cinema (fotografia, montagem, efeitos, música, etc.), para colocar o dedo na sua cabeça e – ‘zás’ – produzir a interiorização” (L. Nazário, 1986:59).

muito embora essa ética fosse capaz de ser adaptada a se harmonizar com uma moderna cultura para o consumidor, ela dificilmente, em si mesma, pode ter sido posta em execução”(Campbell, 2001, p. 230).

C. Campbell fala também do fascínio que a burguesia sentia pelo estilo de vida aristocrática, e como tentou imitá-la, embora criticasse a “insensibilidade estóica” dos cavalheiros. Na prática, o fascínio levou a burguesia inglesa a abandonar princípios do ascetismo puritano, passando a consumir bens luxuosos e símbolos de status, na tentativa de imitar e de conseguir respeito social frente à aristocracia. Mas C. Campbell observa com razão que novos hábitos burgueses significavam um desvirtuamento da vida aristocrática, porque os indivíduos procuravam ostentar valor social através da posse de bens, deixando de lado noções de honra e valor moral, que constituíam a essência da ética do *Cavalier*.

É interessante que esse mesmo fascínio é demonstrado pelo público frente a um personagem como Hannibal Lecter. Deve-se também sublinhar que Hannibal testa Clarice quanto aos motivos de sua opção por trabalhar no FBI, criticando-a num primeiro momento, quando entende que a estagiária procurava apenas subir na escala social, para depois se mostrar admirado com o motivo nobre manifestado por ela. No elogio que faz a Clarice – a quem chama de “corajosa”, “brave” – Hannibal destaca uma qualidade obrigatória dos cavalheiros. Sua decisão de não persegui-la é acompanhada também de uma justificativa aristocrática: o mundo era mais interessante com ela.

Hannibal Lecter é um aristocrata que parece se dar o direito de escolher as pessoas portadoras de dignidade própria e eliminar aquelas que jamais seguiriam sua ética. O fato de comer partes daqueles que elimina é a comprovação de que entre ele e suas vítimas existe uma diferença de espécie, já que o canibalismo, por definição, pressupõe a extrema dessemelhança entre o que come e o que se come. Ao contrário do chefe Tupinambá que, na história recontada por E. Viveiros de Castro (2002), ao ser questionado sobre o fato de se alimentar de carne

humana, quando os próprios animais respeitam os de sua espécie, exclamou: "eu sou um jaguar!". Hannibal Lecter parece se colocar na condição de deus, pois não só mata como julga os que são dignos ou não de continuar vivendo. Nesse aspecto, Hannibal é o oposto de Clarice, que se compadeceu e sofreu por animais, e mais tarde, foi capaz de ver, nos indivíduos capturados pela força bruta de outros seres humanos, a mesma fragilidade comovente das ovelhas.

Em oposição aos valores estoicos de Clarice e Hannibal está Jame Gumb, cuja visão de mundo e conduta se mostram semelhantes àquela proposta pela ética romântica. Em seu mundo sombrio, Gumb vive como a caricatura de um herói romântico, às margens da sociedade, voltado para a procura de uma identidade jamais consumada, marcada pelo cultivo introvertido de emoções e da imaginação. O romântico se vê como um ser maldito, um proscrito, privilegiado por possuir uma sensibilidade mais desenvolvida que os demais. Isso lhe possibilita atingir níveis mais elevados de beleza e verdade, ao mesmo tempo em que impede a convivência com todos aqueles que se prendem às formalidades do mundo social.

Quando Gumb pratica seus crimes, parece extremar a lógica romântica, que coloca a preocupação com o prazer do eu acima dos compromissos sociais, legitimando a transgressão, principalmente quando essa aparece associada à satisfação de caprichos pessoais. Até mesmo ao retirar a pele das moças para costurar uma nova identidade para si mesmo, o personagem se mostra semelhante ao romântico, que atribui a si o "dever de fazer dele próprio um objeto de arte, algo que lhe dê prazer, como aos outros" (C. Campbell, 2001:279).

É interessante que Gumb, em sua egolatria, é o que está mais próximo ao que seria a ética dominante na sociedade burguesa, chamada por Campbell de "moderno hedonismo". Diferentemente de outras formas de hedonismo, o moderno, segundo C. Campbell, "trabalha para criar tanto um sentido de descontentamento com o mundo como um anseio generalizado de realização dos sonhos" (2001:248), podendo ser considerado um herdeiro fiel do romantismo. Em lugar da participação nas atividades sociais, o consumidor, como o romântico,

se fecha na preocupação consigo mesmo, com seu próprio prazer e vê nessa postura algo totalmente natural. Diferente, porém, do hedonista tradicional, que concentrava sua atenção em acontecimentos concretos, o consumidor moderno cultiva o uso da imaginação, entregando-se a devaneios, em que a preocupação com o significado dos atos e dos produtos e a busca de novas experiências são atividades constantes, razão pela qual C. Campbell classifica tal comportamento como auto-ilusivo:

“ O hedonista moderno (...) é assinalado por uma preocupação com o ‘prazer’ , idealizado como uma qualidade potencial de toda experiência. Com o fim, porém, de extraí-lo da vida, o indivíduo tem de substituir os estímulos verdadeiros pelos ilusivos e, por meio da criação e manipulação de ilusões – e, conseqüentemente, pela dimensão emotiva da consciência - , construir seu próprio ambiente aprazível. Essa forma ilusória de hedonismo, autônoma e moderna, se manifesta comumente como disposição para devanear e fantasiar”

“Sabe-se que o hedonismo desse tipo é capaz de proporcionar a resposta ao problema dos aspectos distintivos do consumismo moderno, pois explica como o interesse do indivíduo se concentra primordialmente nos significados e imagens atribuíveis a um produto, o que existe a presença da novidade. Ao mesmo tempo, as alegrias do anseio rivalizam com as da verdadeira satisfação, e a desilusão é necessariamente concomitante à compra e ao uso de bens (...). Tal modelo não só torna possível compreender precisamente como um consumidor cria (e abandona) as ‘necessidades’, e por que isso se tornou um processo infundável, como também chama a atenção para o caráter do consumo como um processo autodirigido e criativo, em que os ideais culturais estão necessariamente implicados” (2001:284-285).

A princípio pode parecer contraditório, em termos de relação com o público, que um filme comercial coloque na condição de monstruoso um personagem que apresenta características tão próximas da ética hedonista do consumidor moderno. Quando, porém, leva-se em conta o trabalho de M. Douglas (1976), a

questão se esclarece, pois a antropóloga inglesa demonstrou que o perigoso é, em muitos casos, a expressão, com fins de controle, de contradições presentes no sistema conceitual. No caso do consumismo moderno, há uma série de contradições presentes, que pode levar a manifestações de revoltas – como as que ocorreram nos anos 60 do século passado, quando o consumismo foi criticado por uma geração, ao mesmo tempo em que o mercado consumidor se expandiu mundialmente – além de causar problemas psicoculturais, como, por exemplo, as doenças, chamadas por J. Kristeva (2001) de novas doenças da alma, como a tendência à depressão ou ao narcisismo, resultado de uma excessiva preocupação com o eu.

Se C. Campbell tem o mérito de estudar como uma ética social um comportamento que muitos classificam como unicamente um problema psicológico (a tendência ao narcisismo), ele não extrai todas as implicações, em meu entender, da separação que estabelece entre o hedonismo tradicional e o do consumidor moderno. Falar em cultivo da ilusão e em busca de novas experiências não é suficiente para distinguir as duas éticas hedonistas. Na descrição que o historiador P. Camporesi (1996) faz do hedonismo no século XVIII, a procura do exotismo já aparece como característica fundamental de uma concepção de mundo centrada no cultivo do prazer.

Depreende-se de P. Camporesi (1996) que a diferença principal entre as duas formas de hedonismo está expressa na relação entre indivíduo e sociedade. No hedonismo tradicional, a busca da felicidade está indissociavelmente ligada às relações sociais. O beber, o comer, as artes da sedução, o gosto pela elegância, o erotismo, representavam práticas totalmente ligadas à efervescente vida pública. As festas, os jantares, os encontros nos salões e teatros são os espaços dos que vivem dedicados à busca da felicidade, de tal forma que o dia perde importância para a noite. O “tempo da noite” deixa de ser o tempo dedicado ao medo, aos monstros, ao perigo da morte, e é transformado no tempo das luzes, sendo o dia dedicado unicamente ao preparo para as atividades noturnas. “A queda do tabu da noite, a substituição do tempo da natureza pelo tempo da cultura, o império do

artificial sobre o natural tinham determinado uma profunda *coupure* na rede de condicionamentos tecida silenciosamente ao longo de séculos e milênios”, avalia P. Camporesi (1996:20). Com isso também os hedonistas se distinguiam dos rígidos burgueses, filhos da reforma e da contra-reforma, e de sua ética valorizadora do trabalho e do esforço. Enquanto estes produziam e comercializavam mercadorias, os hedonistas se produziam para as festas noturnas, construindo um estilo de vida bem diferenciado das demais classes sociais:

“O ‘viver ocioso e lasso’ do ‘século desordenado’, os costumes corrompidos do ‘século efeminado’, quando vistos pelo olhar dos conservadores de meados do século XVIII, surgem como negação da velha ordem civil, o triunfo da dissolução, da licenciosidade, da depravação. O delírio do ‘século desvairado’, ‘inflado de vã ciência’, pretendia ‘trazer luz e felicidade à terra’. A ‘dissipação dos pensamentos’, a ‘suavidade das delícias’ . . . onde tudo é frivolidade e insignificância, gala e afetação, preguiça e vaidade, haviam encontrado na noite o tempo melhor para fazer esquecer as medidas equilibradas do dia e os deveres da vida cristã iluminada pelo sol da fé e não pelos falsos revêrberos do ateísmo, do deísmo, do pirronismo, do atomismo” (P. Camporesi, 1996:21).

A ética hedonista do consumidor moderno não apresenta o interesse pela vida social, trocando o espírito festivo do passado por um individualismo que prega a crença de que o prazer ou a felicidade são obtidos simplesmente pela realização do desejo pessoal, independentemente de qualquer prática pública⁵². A

⁵² Considero um exemplo extremo do domínio dessa concepção o veredito que juiz Volker Muetze deu para o caso Armin Meiwes, que matou e devorou Bernd-Jürgen em março de 2001. Enquanto a promotoria pedia a prisão perpétua para o canibal, o juiz o condenou a oito anos e seis meses de detenção, pena considerada muito leve pela imprensa. O juiz considerou que o ato não deveria ser considerado um homicídio doloso porque a vítima colocou um anúncio na internet procurando alguém para arrancar seu pênis a dentadas e matá-lo. O juiz Volker explicou o veredito e justificou

vida privada passa ser o espaço da busca pela satisfação, o mundo em que é possível viver de acordo unicamente com a vontade individual, aberto apenas à participação de alguns parentes e amigos, selecionados de acordo com sua maior ou menor afinidade com a identidade que o ego constrói para si mesmo. Determinar essa identidade pessoal passa a ser, também, uma obsessão para o indivíduo, o caminho único através do qual ele poderá ser feliz. Esse espaço imaginário, que constitui a psique, se transforma no único mundo em que o indivíduo pode encontrar o bem-estar, que representa seu objetivo de vida. Como percebe R. Sennett,

“a psique é tratada como se tivesse uma vida interior própria. Considera-se esta vida psíquica tão preciosa e tão delicada que fenecerá se for exposta às duras realidades do mundo social e que só poderá florescer na medida em que for protegida e isolada. O eu de cada pessoa torna-se o seu próprio fardo: conhecer-se a si mesmo tornou-se antes uma finalidade do que um meio através do qual se conhece o mundo. E precisamente porque estamos tão absortos em nós mesmos, é-nos extremamente difícil chegar a um princípio privado, dar qualquer explicação clara para nós mesmos ou para os outros daquilo que são as nossas personalidades” (1988:16).

Tal como os românticos, os hedonistas modernos também se encontram absorvidos numa “busca do verdadeiro eu”, da auto-realização e de relações sociais “autênticas”, diversas das relações impessoais e “hipócritas” da vida pública. Em lugar do erotismo, em que o jogo social da sedução desempenhava o papel principal, vigora hoje a sexualidade, “que não é uma ação, mas um estado no qual o ato físico do amor decorre quase como uma conseqüência passiva, como um resultado natural do sentimento de intimidade entre as duas pessoas” (R. Sennett, 1988:19-20). Além disso, o desejo é visto como uma pulsão individual

e não como um produto de relação social; vulgarizou-se a noção psicanalítica de pulsão, e a prática da sexualidade tem sua origem e destino na psique individual, deixando-se de lado todos os elementos sociais que acompanhavam as práticas eróticas. O amor físico perde a dimensão social e é visto como uma explosão de desejos e emoções individuais; “o sexo é uma revelação do eu” (R. Sennett, 1988:20).

O mesmo vale para outras formas de prazer, destacando-se aqui a série de objetos de consumo lançados no mercado através do discurso publicitário que faz de cada produto um meio de satisfação dos desejos individuais e expressão da identidade pessoal, desfazendo as fronteiras entre o mundo dos objetos e a subjetividade. Tal como C. Campbell, R. Sennett percebe que a nova ética do consumidor está ligada ao desenvolvimento da imaginação romântica e uma visão de mundo em que o indivíduo pergunta continuamente qual o significado que as coisas têm para ele, e não em si. Com isso, a preocupação extrema consigo mesmo faz com que a busca do prazer se transforme constantemente em ansiedade e frustração, já que a realidade concreta nunca tem o sabor imaginado. Para R. Sennett,

“o que se experimenta atualmente não é o individualismo inflexível: ao invés disso, é ansiedade a respeito do sentimento individual, que os indivíduos atestam em letras maiúsculas, em termos de funcionamento do mundo. A fonte dessa ansiedade reside nas profundas mudanças do capitalismo e da crença religiosa, o que não se limita a fronteiras nacionais” (1988:18).

Nesse quadro, tornar-se mais fácil compreender por que a figura do psicopata se torna a nova forma do monstruoso no cinema americano, pois o interior dos indivíduos “é em certa medida uma câmara de horrores” (R. Sennett, 1988:17), repleto de desejos, cobiça, frustrações, insegurança em relação ao próprio significado do mundo e de si mesmo, e objetivos que, uma vez

concretizados, não são suficientes para satisfazer a busca romântica da auto-realização. O psicopata – e Gumb é um exemplo perfeito - aparece na tela como a expressão radical desse mundo interior e suas confusões causadas por excesso de preocupação com a definição de si mesmo. Em seu egocentrismo, Gumb toma como um direito seu definir não só a forma do seu corpo⁵³, contrariando a natureza, ou a fatalidade, como diria V. Wolf⁵⁴, como o acesso ao corpo do outro, que, em sua imaginação, servirá para a produção de um novo corpo.

A cena em que Jame Gumb aparece diante do espelho, fazendo declarações de desejo por si mesmo é uma imagem perfeita de hedonista ilusivo, como quer C. Campbell, e intimista, como descreve R. Sennett. Trata-se, evidentemente, de uma ética que, levada ao extremo, pode ser vista como uma patologia, assim como um caso extremo de puritanismo pode se transformar em uma repressão doentia dos desejos, ou no próprio estoicismo, quando se confunde com a total perda de auto-estima.

Neste aspecto da relação entre ética-patologia, é necessário, porém, levar em conta um elemento fundamental nas concepções de mundo do ocidente moderno. O hedonismo intimista, tanto na visão de C. Campbell como de R. Sennett, não é um mero resultado da sociedade de consumo ou dos interesses do capitalismo em sua fase atual. Existe aqui mais uma relação de afinidade do que causalidade, como diria M. Weber. Mais influente no surgimento do hedonismo seria a ética romântica e seus desdobramentos nos campos das concepções do homem. Economia, psicanálise, psicologia, e outras ciências, e sua divulgação, a princípio, entre a elite intelectual e, depois, pela indústria de massa (R. Sennett,

⁵³ É importante salientar que Gumb não deseja uma mudança de gênero. Como o diretor do filme insistiu, Gumb não é um homossexual. Ele vê como direito mudar o que a natureza lhe impôs, e o que os próprios médicos se negaram a transformar.

⁵⁴ V. Wolf escreveu que "é fatal ser homem ou mulher, pura e simplesmente; é preciso ser masculinamente feminina ou femininamente masculina" (*apud* Corrêa, 2003:28). Ao discutir o caso de Gumb, não estou descartando a diferença entre sexualidade e gênero. O personagem de *O Silêncio dos Inocentes* não sofre de um problema sexual. Sua crise está relacionada à questão da identidade dos direitos que um indivíduo teria de mudar mesmo as fatalidades da vida. Aquilo que é, na realidade, um lugar-comum na literatura do ocidente: a luta do indivíduo contra algo determinado acima de sua vontade e que tenta superar, às vezes estoicamente, às vezes pervertendo a ordem do mundo.

1993), constróem uma imagem do homem em movimento por desejos e interesses egocêntricos.

Uma visão que, na verdade, tem raízes profundas na história das idéias, percebidas, por exemplo, já na antropologia de um Santo Agostinho (M. Sahlins, 1988). Nada parece hoje mais natural do que um homem viver para satisfazer seus desejos, e as ciências surgidas na modernidade consagram a idéia, de tal maneira que o estoicismo, por exemplo, aparece como uma postura hipócrita: em última instância, o estóico também está à procura do prazer, só que de uma maneira dissimulada ⁵⁵.

É por isso que uma psicanalista como M. R. Kehl vai dizer que o público sente fascínio pelo personagem psicopata por que ele dá alguns direitos a mais – um desejo que estaria no interior de todo e qualquer indivíduo, pelo menos na visão do psicanalista. Ou seja: psicopatas são apenas seres menos reprimidos do que o “homem comum”. Compartilho, entretanto, a visão de R. Sennet, de que o discurso psicológico, revestido da autoridade de ciência, acaba sendo uma força a mais para tornar real uma lógica de mundo e uma concepção de homem que são históricas e não naturais. Com isso, o que seria um problema ético é transformado numa doença por uma ciência que, no dizer de M. Foucault, é mais eficiente na definição daquilo que é anormal do que na cura das *doenças* que detecta.

O próprio cinema, enquanto técnica de representação de mundo, já implica, pragmaticamente, um incentivo ao hedonismo moderno, na medida em que enfoca o mundo como se ele fosse feito para satisfazer desejos do espectador, como apontam os já citados L. Mulvey (1996) e M. Canevacci (1990)⁵⁶.

Se Gumb ou Hannibal atraem o público não é porque eles representam indivíduos doentios, mas porque, como Édipo ou Fausto, eles expressam valores e contradições da sociedade de seu tempo (I. Watt, 1997). Usando a conceituação

⁵⁵ Ver, em C. Campbell (2001), a descrição da ética estóica.

⁵⁶ A diferença entre os dois é que L. Mulvey acredita que o mundo cinematográfico é feito para o olhar masculino; M. Canevacci dirá que esse sujeito não tem gênero, pois os desejos femininos também são levados em conta.

de M. Douglas, eles representam perigos reais, o desenvolvimento de novas doenças da alma – como diria J. Kristeva (1993) – que podem levar a destruição do eu e do outro. Nisto – a definição dos perigos –, o cinema americano das últimas décadas tem sido exemplar, como observou L. Nazário (1986), sublinhando que, após o filme *Tubarão*, de S. Spielberg, ataques dessa espécie animal tem recebido ampla cobertura na mídia eletrônica, quando antes passavam despercebidos. No caso do psicopata, porém, a situação é mais complexa: o mal está dentro de si. Fugir para dentro de si mesmo, como prega o espírito romântico, não é a solução, mas a realimentação das emoções doentias.

Na verdade, a figura do psicopata é uma caricatura de valores do ocidente: inteligência, busca do prazer e individualismo. Igualmente, o hedonismo é um impulso ao desenvolvimento do saber numa sociedade sensível à dor, ansiosa por novas emoções, à excitação dos sentidos e prisioneira do conforto tecnológico. Sem o hedonismo, possivelmente faltariam verbas para o desenvolvimento da ciência e da tecnologia, o que significa dizer que o racionalismo que aparece como discurso dominante tem, como um dos seus sustentáculos éticos, o sentimentalismo, como demonstrou C. Campbell (2001). Mas essa seria apenas uma das ironias que marcam o campo da ética na sociedade burguesa.

Para C. Campbell, nessa complexa e ainda problemática – sociologicamente falando – relação entre o mundo dos valores e crenças e a ação social, a ironia é um elemento sempre presente no discurso social, pelo menos na sociedade capitalista. Os românticos jamais aprovaram a exploração comercial ou o hedonismo egoísta que figura na sociedade de consumo. Como percebe C. Campbell,

“A procura do prazer (...) não era julgada, como vimos, como um fim em si mesmo, mas como um meio para a renovação moral ou espiritual. Conseqüentemente, os românticos foram mordazes em seus ataques contra aqueles romances góticos inferiores, ‘cheios de ação sensacional e aparatoso sentimento’ que inundaram o

mercado no final do século XVIII e início do XIX, quanto qualquer crítico neoclássico” (2001:290).

Para o romântico, a busca de uma nova sensibilidade moral não deveria ser confundida com a mera procura de excitação. Além disso, o romântico também criticava o mercado e o utilitarismo, principalmente quando estes invadiram o campo da cultura, fazendo com que a busca de lucros dominasse a produção estética. No entanto, é durante o romantismo que se inicia o consumo de massa da cultura, o que faz com que um analista como P. Bourdieu critique a ética romântica, enquanto uma ideologia que procurava exaltar a arte como bem em si mesma e, principalmente, o artista, justamente no momento em que se consolidava a produção capitalista. Para C. Campbell, é um erro tentar julgar as reais intenções dos românticos ou de quaisquer outros envolvidos na produção de concepção de mundo, pois eles não têm domínio sobre os efeitos de suas idéias na ação concreta dos sujeitos:

“A esse respeito pode-se dizer que Wordsworth e Shelley não aprovaram mais o infindável empenho do consumidor moderno em satisfazer novas necessidades do que Lutero e Calvino aplaudiram os esforços do empreendedor pela acumulação de lucros. Na verdade, todos quatro tinham o verdadeiro horror do moralista por qualquer sociedade organizada em torno de princípios tão gritantemente egoístas” (2001:290).

Daí, insisto, que figuras monstruosas como Gumb são alegorias através das quais as contradições éticas da sociedade são representadas em filmes, atraindo o público que, de algum modo, se identifica com a história ou o personagem e, ao mesmo tempo, servindo de alerta para os perigos contidos na própria ordem social e, principalmente, em sua representação do humano, como ser que vive com o objetivo principal de realizar desejos.

Numa perspectiva mais ampla do que a de C. Campbell, M. Sahlins (1988) percebeu que essa visão do homem trouxe conseqüências históricas profundas. A visão da pessoa “como uma criatura imperfeita, com necessidades e desejos, cuja existência terrestre como um todo pode ser reduzida à busca do prazer físico e à evitação da dor” (M. Sahlins, 1988:101-102), foi o princípio cosmológico do mercado de drogas leves que impulsionou toda a empresa colonial euro-americana. Por causa de pequenos prazeres como o consumo do chá, café, açúcar, tabaco e outras substâncias, guerras foram feitas, povos escravizados, culturas destruídas:

“Se esses narcóticos se tornaram rituais do povo – já que, de fato, como a religião, tornaram suportável a existência do homem caído – não seria porque as pessoas estavam condenadas à miséria contínua, por suas insaciáveis necessidades físicas? Esta tem sido a visão trágica da natureza humana no Ocidente pelo menos desde Santo Agostinho. O homem está condenado a uma vida de sofrimento não só porque é mortal, mas também porque está sozinho num mundo natural, ‘que não cumpre o promete; é mentiroso e engana’. (...) Por isso o Homem nunca deixa de desejar neste mundo, e nunca consegue o que deseja”
(M. Sahlins, 1988:102,103).

Como foi visto, essa não foi a única concepção do homem que vigorou no Ocidente moderno, mas foi a que se tornou dominante com a sociedade de consumo, com uma inversão de valores: “o que para Santo Agostinho era escravidão, na visão burguesa era a liberdade essencial. E o corolário dessa moderna antropologia da miséria foi uma psicologia igualmente empobrecida. A motivação humana era redutível à sensação corpórea” (M. Sahlins, 1988:104).

A figura de um psicopata como Gumb resgata o lado trágico dessa visão do homem. Coerentemente, um tom de melancolia predomina ainda no final da história. Após solucionar o caso, matar o criminoso e se formar no FBI, Clarice

confessa ao Dr. Lecter, pelo telefone, que os carneiros ainda gritam de madrugada. O mundo não está salvo, como em outros filmes americanos: heróis tornam a vida apenas “um pouco mais interessante”, usando a expressão de Lecter, ao propor um pacto à estagiária. Clarice termina sua participação chamando o Dr. Lecter, sem resposta.

A seqüência final supera, parcialmente, a melancolia, quando Lecter, grotescamente disfarçado, persegue, num ambiente tropical, um assustado Dr. Chilton. Além da inversão – pois Chilton tratava Hannibal como um troféu, e agora é caçado por ele –, a cena quebra a tensão e mesmo diverte um público fascinado pelo psiquiatra aristocrático. Pode-se dizer que o público é conduzido a sentir antipatia por Chilton, que, diferentemente dos psicopatas, representa uma forma menor de mal facilmente encontrado nas organizações: o diretor orgulhoso de sua condição, que procura estender ao máximo os seus pequenos poderes, tratando a coisa pública como objeto pessoal, incluindo aqui os funcionários ⁵⁷.

Esse é um recurso que diverte o público, não só no cinema, como na luta livre, no circo ou no melodrama: a vingança contra o pequeno vilão, que não mata, mas humilha, não rouba, mas abusa do poder. Aqui nem é necessário ver a morte de Chilton, pois o público já se diverte com a imagem aterrorizada do arrogante. *O Silêncio dos Inocentes*, então, se mostra um entretenimento completo para o público que, em sua cadeira, analisa personalidade, procura motivos dos crimes, escuta as confissões de Clarice, reconhece a necessidade de manutenção de certos valores e vê sua noção de justiça ser realizada. Se o filme, como um discurso, estabelece juízos de valor, satisfaz o público ao respeitar sua vontade de justiça contra aqueles que, no cotidiano, excedendo às funções de seus cargos, ou explorando circunstâncias da vida, tentam impor relações de superioridade sobre os demais.

⁵⁷ O sucesso do *Exterminador do Futuro*, segundo James Cameron, estaria baseada nessa vingança imaginária contra chefes antipáticos: “O filme é uma fantasia sinistra, uma catarse psicológica. Todo mundo quer ser o Exterminador em algum momento da vida: quando o patrão dá uma bronca, por exemplo, todo mundo gostaria de poder responder de modo absolutamente sem consciência. É uma liberação para espectador. Quando eu penso no Exterminador, eu o vejo como um ser criado sem condicionamento social algum, uma

Se, comercialmente, o final agrada ao público, desvia a atenção de Clarice, e enfraquece sua condição de heroína, que J. Demme queria demonstrar. Do ponto de vista ético, impede que a questão da piedade seja melhor focalizada.

Hannibal perseguindo seu antigo tutor representa justamente o contrário da piedade. Aristóteles (1998:128) dizia que “sente-se piedade quando se crê que existem pessoas honradas (aquele que não tem consideração por ninguém pensará que todos são merecedores do mal)”. A busca da vingança, por parte de Lecter, reitera a ética da desconfiança que marca as relações interpessoais no capitalismo: médicos ou loucos, todos nós somos vistos, de alguma maneira, como potencialmente perigosos. Aprendemos – na igreja, na escola, ou no cinema – que somos possuidores de uma natureza egoísta: a maldita carne. Uma concepção do homem que, de certa forma, justifica, a manutenção de um sistema baseada na exploração do homem pelo homem.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. 1992. **Minima Moralia. Reflexões a partir da vida danificada.** São Paulo: Ática.
- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. 1985. **Dialética do Esclarecimento.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- AGEL, Henri. 1972. **O cinema.** Porto: Livraria Civilização Editora.
- AGEL, Henri (org.). 1963. **Cine y personalidad.** Madrid: Editora Rialp.
- ALEXANDRE JÚNIOR, Manuel. 1998. "Introdução". In: ARISTÓTELES. **Retórica.** Lisboa: Imprensa Nacional.
- ARENDT, Hannah. 1992. **Entre o passado e o futuro.** São Paulo: Perspectiva.
- _____. 1995. **A Condição Humana.** Rio de Janeiro: Forense, 7. Ed.
- ARGULLOL, Rafael. 2002. **O fim do mundo como obra de arte. Um relato da cultura ocidental.** Rio de Janeiro: Rocco.
- ARIDA, Pérsio. 1996. "A história do Pensamento Econômico como teoria e retórica". In: REGO, José Márcio (org.). **Retórica na Economia.** São Paulo: Ed. 34.
- ARISTÓTELES. 1998. **Retórica.** Lisboa: Imprensa Nacional.
- ARNHEIM, Rudolf. 1989. **A arte do cinema.** Lisboa: Edições 70.
- ATKINSON, Michael. 2002. **Veludo Azul (Blue Velvet).** Rio de Janeiro: Rocco.
- AUMONT, Jacques *et al.* 1995. **A estética do filme.** Campinas: Papyrus.
- BAHIANA, Ana Maria. 1996. **A luz da lente: conversas com 12 cineastas contemporâneos.** São Paulo: Globo.
- BALANDIER, Georges. 1997. **O contorno: poder e modernidade.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BARTHES, Roland. 1975. "A Retórica Antiga". In: COHEN, Jean *et al.* **Pesquisas de Retórica.** Petrópolis: Vozes.
- _____. 1982. "A mensagem fotográfica". In: COSTA LIMA, Luiz (org.). **Teoria da Cultura de Massa.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 3ª edição.
- _____. 1984. **A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. 1987. **A aventura semiológica.** Lisboa: Edições 70.
- _____. 1990. **O óbvio e o obtuso. Ensaios críticos III.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. 1993. **O Prazer do Texto.** São Paulo: Perspectiva, 3ª ed.
- _____. 1995. **O grão da voz.** Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- BATAILLE, Georges. 1989. **A literatura e o mal.** Porto Alegre: L & PM.
- BAUDRILLARD, Jean. 1989. **O sistema dos objetos.** São Paulo: Perspectiva.
- _____. 1990. **A transparência do mal: ensaio sobre fenômenos extremos.** Campinas: Papyrus.
- _____. 1991. **Da sedução.** Campinas: Papyrus.
- _____. 1995. **A sociedade de consumo.** Rio de Janeiro: Elfos.
- BAZIN, André. 1989. **O cinema da crueldade.** São Paulo: Martins Fontes.

- _____. 1991. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense.
- BECKER, Howard S. 1995. "Foi por acaso': reflexões sobre a coincidência". In: **Anuário Antropológico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp. 155-174.
- BENJAMIN, Walter. 1985. **Walter Benjamin: Sociologia**. São Paulo: Ática.
- BERGER, John. 1982. **Modos de Ver**. Lisboa: Edições 70.
- BERGMAN, Ingmar. 1996. **Imagens**. São Paulo: Martins Fontes.
- BERGSON, Henri. 1991. **O Riso. Ensaio sobre a significação do cômico**. Lisboa: Relógio D'Água.
- BERMANN, Marshall. 1986. **Tudo o que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras.
- BERNARDET, Jean-Claude. 1994. "A crueldade irônica: a nova fórmula da violência no cinema dos dos anos 90". In: **Revista Imagens**, Universidade Estadual de Campinas, número 2, agosto, pp.41-43.
- BETTON, Gerard. 1987. **A estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes.
- BLOCK, R. Howard. 1995. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- BOBBIO, Norberto. 1992. **A era dos direitos**. Rio de Janeiro: Campus.
- BOFF, Leonardo. 1998. **O despertar da águia: o dia-bólico e o sim-bólico na construção da realidade**. Petrópolis: Vozes.
- BOURDIEU, Pierre. 1979. **O Desencantamento do mundo: Estruturas Econômicas e Estruturas Temporais**. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 1983. "A economia das trocas lingüísticas". In: ORTIZ, Rentao (org.). **Pierre Bourdieu: sociologia**. São Paulo: Ática.
- BOURDIEU, Pierre. CHAMBOREDON, Jean-Claude. PASSERON, Jean-Claude. 1999. **A profissão de sociólogo. Preliminares epistemológicas**. Petrópolis: Vozes.
- BRAGGS, Melvyn. 1995. **O sétimo selo**. Rio de Janeiro: Rocco.
- BRAZIL, Horus Vital. 1998. **O sujeito da dúvida e a retórica do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago.
- BRICOUT, Bernadette. 2003. **O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras.
- BROWN, Peter. **Corpo e sociedade: o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo**. Rio de Janeiro: Zahar.
- BURGOYNE, Robert. 2002. **A nação do filme. Hollywood examina a história dos Estados Unidos**. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- BURKE, Edmund. 1993. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. Campinas: Papirus.
- BURKE, Kenneth. 1969. **Teoria da forma literária**. São Paulo: Cultrix.
- CAMPBELL, Colin. 2001. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. Rio de Janeiro: Rocco.
- CAMPBELL, Joseph e Moyers, Bill. 1990. **O poder do Mito**. São Paulo: Palas Athena.
- CAMPORESI, Piero. **Hedonismo e exotismo: a arte de viver na época das Luzes**. São Paulo: Unesp.
- CAMPOS, Haroldo de. 1981. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva.

- CANEVACCI, Massimo. 1990. **Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense.
- CAPUZZO, Heitor. 1995. **Alfred Hitchcock: o cinema em construção**. Vitória: Editora Fundação Ceciliano Abel de Almeida/UFES.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. 1995. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CARROLL, Noel. 1999. **A Filosofia do horror**. Campinas: Papirus.
- CAUSO, Roberto de Souza . **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil. 1875 a 1950**. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- CHARTIER, Pierre. 2003. " Os avatares de Fausto". In: BRICOUT, Bernadette . 2003. **O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras.
- CLASTRES, Pierre. 1978. **A Sociedade contra o Estado. Pesquisas de Antropologia Política**. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- _____. 1980 A. "A Arquelogia da Violência". In: CLATRES, Pierre *et al.* **Guerra, Religião, Poder**. Lisboa: Edições 70.
- _____. 1980 B. "Infortúnio do Guerreiro Selvagem", In: CLATRES, Pierre *et al.* **Guerra, Religião, Poder**. Lisboa: Edições 70.
- COHEN, Jean *et al.* 1975. **Pesquisas de Retórica**. Petrópolis: Vozes.
- COHEN, Jeffrey Jerome. 2000. "A cultura dos monstros: sete teses". In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica.
- COMPAGNON, Antoine. 1996. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- CONRAD, Joseph. 1984. **Coração das trevas**. Belo Horizonte: Itatiaia.
- CORRÊA, Mariza. 1983. **Morte em família: representações jurídicas de papéis sexuais**. Rio de Janeiro: Ed. Graal.
- _____. 2003. **Antropólogas & Antropologia**. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- CRAPANZANO, Vicent. 2001. " Estilos de interpretação e a retórica das categorias sociais". In: REZENDE, Claudia Barcellos e MAGGIE, Yvonne (orgs.), **Raça como retórica: a construção da diferença**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- DARNTON, Robert. 1986. **O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa**. Rio de Janeiro: Graal.
- DE MAN, Paul. 1989. **A resistência à teoria**. Lisboa: Edições 70.
- _____. 1996. **Alegorias da Leitura**. Rio de Janeiro: Imago.
- DEBRAY, Régis. 1993. **Vida e Morte na imagem: uma história do olhar ocidental**. Petrópolis: Vozes.
- DEL PRIORE, Mary. 2000. **Esquecidos por Deus: monstros no mundo europeu e ibero-americano (séculos XVI-XVIII)**. São Paulo: Companhia das Letras.
- DELEUZE, Gilles. 1985a. **A imagem-movimento. Cinema I**. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 1985b. **A imagem-tempo. Cinema II**. São Paulo: Brasiliense.

- DELLA CAVA, Ralph e MONTEIRO, Paula. 1991. **E o verbo se faz imagem: Igreja e comunicação no Brasil**. Petrópolis: Vozes.
- DELLA VOLPE, Galvano. 1989. **Esboço de uma história do gosto**. São Paulo: Edições Mandacaru.
- DELUMEAU, Jean. 1989. **História do Medo no Ocidente: 1300-1800. Uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. 1997. **Mil anos de felicidade: uma história do paraíso**. São Paulo: Companhia das Letras.
- DEVEREUX, Georges. 1990. **Mulher e mito**. Campinas: Papyrus.
- DERRIDA, Jacques. 1997. **De um tom apocalíptico adotado há pouco há pouco em Filosofia**". Lisboa: Veja/Passagens.
- _____. 1997 A. "Fé e saber: as duas fontes da 'religião'". In: DERRIDA, Jacques e VATTIMO, Gianni (orgs.). 1997. **A Religião**. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- DESCARTES, René. 1996. "Discurso do método". In: **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural.
- DONALD, James. 2000. "Pedagogia dos monstros: o que está em jogo nos filmes de vampiro". In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica.
- DOUGLAS, Mary. 1976. **Pureza e Perigo**. São Paulo: Perspectiva.
- DUMONT, Louis. 1985. **O individualismo. Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna**. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____. 1992. **Homo Hierarchicus: O sistema das castas e suas implicações**. São Paulo: Edusp.
- DUMONT, Louis *et al.* 1988. **Indivíduo e poder**. Lisboa: Ed. 70.
- DUPOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus.
- DURAND, Gilbert. 1988. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix.
- ECO, Umberto. 1980. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 1983. **Lector in fabula. Leitura do texto literário. A cooperação interpretativa nos textos literários**. Porto: Editorial Presença.
- _____. 1989. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. 1991. **O super-homem de massa**. São Paulo: Perspectiva.
- ECO, Umberto e SEBEEK, Thomas. 1991. **O signo de três – Dupin, Holmes, Peirce**. São Paulo: Perspectiva.
- EISNER, Lotte H. 1995. **A tela demoníaca**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Instituto Goethe.
- EISENSTEIN, Sergei. 1990a. **A Forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- _____. 1990b. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- ELIADE, Mircea. 1991. **Mefistófeles e o Andrógino**. São Paulo: Martins Fontes.

- ELIAS, Norbert. 1993. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2v., segunda ed.
- _____. 1994. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- _____. 1995. **A sociedade da corte**. Lisboa: Editorial Estampa.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. 1978. **Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande**. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- FARIA, José Eduardo. 1984. **Retórica política e ideologia democrática: a legitimação do discurso jurídico liberal**. Rio de Janeiro: Graal.
- FERREIRA, Carlos Melo. 1985. **O cinema de Alfred Hitchcock**. Porto: Edições Afrontamento.
- FERREIRA, Jerusa Pires. 1995. **Fausto no horizonte: razões míticas, texto oral, edições populares**. São Paulo: Hucitec/Educ.
- FIELD, Syd. 1997. **Quatro Roteiros. Uma análise de quatro inovadores clássicos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Objetiva.
- FINLEY, Moses I. (org.). 1998. **O Legado da Grécia: uma nova avaliação**. Brasília: Editora UnB.
- FIORILLO, Marília Pacheco. 1994. "O salmão e a aura: há mais diferenças entre Lucien Freud e Peter Greenaway do que as óbvias". In: **Revista Imagens**, Universidade Estadual de Campinas, número 2, agosto, pp. 8-17.
- FONSECA, Eduardo Giannetti da. 1993. **Vícios privados, benefícios públicos? : a ética na riquezas das nações**. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Thelma Lessa de. "Apresentação de Curso de Retórica". In: **Cadernos de tradução**, n. 4, Departamento de Filosofia/USP.
- FOUCAULT, Michel. S/d. **As palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 1982. **A microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 3^a. ed.
- _____. 1996. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau Editora.
- _____. 1999. **A Ordem do discurso**. São Paulo: Ed. Loyola, 5^a ed.
- _____. 2002. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 2003. **A história da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva.
- FRYE, Northrop. 1957. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix.
- GANE, Mike. (editor). 1989. **Economy and Society. Special Issue: Rhetoric**. Volume 18, número 2, maio.
- GARCIA, Wilton. 2000. **Introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway**. São Paulo: Annablume/UniABC.
- GARDNER, Howard. 1996. **A Nova Ciência da Mente: Uma História da Revolução Cognitiva**. São Paulo: Edusp.
- GEERTZ, Clifford. 1978. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. 1997. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Vozes: Petrópolis.
- GELLNER, Ernest. 1995. **Razão e cultura. Papel histórico da racionalidade e do racionalismo**. Lisboa: Teorema.

- GIDDENS, Anthony. 1991. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista.
- _____. 1993. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista.
- GINZBURG, Carlo. 2002. **Relações de força: história, retórica, prova**. São Paulo: Companhia das Letras.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. 1981. **Fausto**. São Paulo: USP.
- GOLDMANN, Lucien. 1976. **A sociologia do romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- GOODY, Jack. 1988. **Domesticação do pensamento selvagem**. Lisboa: Editorial Presença.
- GÓRGIAS. 1999. "Elogio de Helena". **Cadernos de Tradução**, n. 4, Departamento de Filosofia, USP.
- GRÁCIO, Rui Alexandre. 1998. **Conseqüências da Retórica. Para uma revalorização do múltiplo e do controverso**. Lisboa: Pé de Página.
- GRELOT, Pedro. 1969. **Reflexões sobre o problema do pecado original**. São Paulo: Ed. Paulinas.
- GUBERN, Román e PRAT, Joan. 1979. **Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror**. Barcelona: Tusquets Editores.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. 1983. "A Teoria do efeito estético de Wolfgang Iser". In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria Literária em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- _____. 1998. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Ed. 34.
- HABERMAS, Jürgen. 1984. **Mudança estrutural da esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- _____. 1989. **Consciência moral e agir comunicativo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- _____. 1998. **O Discurso filosófico da modernidade**. Lisboa: Dom Quixote.
- HALLIDAY, Tereza Lúcia. 1987. **A Retórica das Multinacionais. A legitimação das organizações pela palavra**. São Paulo: Summus.
- _____. (org.). 1988. **Atos retóricos. Mensagens estratégicas de políticos e igrejas**. São Paulo: Summus.
- HARAWAY, Donna. 2000. "Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX". In: SILVA, Thomaz Tadeu da (org.). **Antropologia do ciborgue – as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica.
- HARROWITZ, Nancy. 1991. "O arcabouço do modelo de detetive: Charles S. Peirce e Edgar Alan Poe". In: ECO, Umberto e SEBEOK, Thomas. 1991. **O signo de três – Dupin, Holmes, Peirce**. São Paulo: Perspectiva.
- HAUSER, Arnold. 1984. **A arte e a sociedade**. Lisboa: Editorial Presença.
- HINKELAMMERT, Frank J. 1995. **Sacrifícios humanos e sociedade ocidental: Lúcifer e a Besta**. São Paulo: Paulus.

- HINTIKKA, Jaakko e HINTIKKA, Merrill B. 1991. "Sherlock Holmes em confronto com a Lógica Moderna: Para uma teoria da obtenção de informação através do questionamento". In: ECO, Umberto e SEBEOK, Thomas. 1991. **O signo de três – Dupin, Holmes, Peirce**. São Paulo: Perspectiva.
- HIPÓCRATES. 2002. **Conhecer, cuidar, amar – o Juramento e outros textos**. Paulo: Editora Landy.
- HOBBS, Thomas. 1998. **Do cidadão**. São Paulo Martins Fontes.
- HUNTER, Ian e outros. 2000. **Pedagogia dos monstros. Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica.
- HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG.
- ISER, Wolfgang. 1996. **O Ato da Leitura**. São Paulo: Ed. 34. Vol I
- _____. 1996a. **O Fictício e o imaginário. Perspectivas de uma Antropologia Literária**. Rio de Janeiro: Ed. Uerj.
- _____. 1999. **O Ato da Leitura**. São Paulo: Ed. 34, vol II.
- _____. 2001. "O ressurgimento da estética". In: ROSENFELD, Denis (org.) **Ética e estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- JAMESON, Fredric. 1993. "O Pós-modernismo e a sociedade de consumo".
- KAPLAN, E. Ann.(org.). **O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- _____. 1995. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal.
- JEUDY, Henri-Pierre. 2002. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade.
- KAEL, Pauline. 2000. **Criando Kane**. Rio de Janeiro: Record.
- KAPLAN, E. Ann. 1995. **A mulher eo cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco.
- KAPLAN, E. Ann.(org.). 1993. **O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- KAYSER, Wolfgang. 1986. **O Grotesco. Configuração na Pintura e Literatura**. São Paulo: Perspectiva.
- KEHL, Maria Rita. 1996. **A mínima diferença: masculino e feminino na cultura**. Rio de Janeiro: Imago.
- KERMODE, Frank. 1997. **A sensibilidade apocalíptica**. Lisboa: Século XXI.
- KIERKEGAARD, Soren Aabye. 1991. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Petrópolis: Vozes.
- KOLAKOWSKI, Leszek. 1990. **O horror metafísico**. Campinas: Papyrus.
- KRACAUER, Siegfried. 1988. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- KRISTEVA, Julia. 1980. **Pouvoirs de l'horreur**. Paris: Seuil.
- _____. 1993. **Les nouvelles maladies de l'âme**. Paris: Fayard.
- _____. 2000. **Sentido e contra-senso da revolta (discurso direto): poderes e limites da psicanálise**. Rio de Janeiro: Rocco.
- KUENTZ, Pierre. 1975. "O 'retórico' ou o distanciamento", In: COHEN, Jean *et al.* **Pesquisas de Retórica**. Petrópolis: Vozes.
- KUHN, Thomas S. 1982. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva.

- LABAKI, Amir. 1991. "Os caçadores da arca perdida". In: LABAKI, Amir (org.). **O cinema dos anos 80**. São Paulo: Brasiliense.
- LATOURE, Bruno. 1994. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- _____. 2002. **Reflexões sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches**. Bauro: EDUSC, 2002.
- LEACH, Edmund. 1974. **Repensando a Antropologia**. São Paulo: Perspectiva.
- LEACH, Edmund. 1983. **Edmund Ronald Leach: Antropologia**. São Paulo: Ática.
- LECERCLE, Jean-Jacques. 1991. **Frankenstein: mito e filosofia**. Rio de Janeiro: José Olympio.
- LEIBNIZ, G. W. 1995. **Discurso de Metafísica**. Lisboa: Edições Colibri.
- LEITE, Sebastião Uchoa. 1995. **Jogos e enganos**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Ed.34.
- LESSA, Rubens. 2000. **A esperança do terceiro milênio**. Tatuí, SP: Casa Editora Brasileira.
- LESTRINGANT, Frank. 1997. **O canibal: grandeza e decadência**. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- _____. 1999. "À espera do Outro: nota sobre a antropologia da Renascença. Um desafio ao espírito de sistema". In: NOVAES, Adauto (org.). **A outra margem do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1980. "Totemismo hoje". In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural.
- _____. 1982. **As Estruturas Elementares do Parentesco**. Petrópolis: Vozes.
- _____. 1984. "A Eficácia Simbólica". In **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2ª edição.
- _____. 1989. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papyrus.
- LÉVY-BRUHL, Lucien. 1985. **El alma primitiva**. Barcelona: Península.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. 1994. **A cor eloquente**. São Paulo: Siciliano.
- LIPOVETSKY, Gilles. 1983. **A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo**. Lisboa: Relógio D'Água.
- _____. 1994. **O crepúsculo do dever. A ética indolor dos novos tempos democráticos**. Lisboa: Dom Quixote.
- LUCKÁCS, Georg. 2000. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades.
- LUTERO, Martinho. 1998. **Da liberdade do cristão (1520): prefácios à Bíblia**. São Paulo: Unesp.
- LYOTARD, Jean-François. 1997. **O Inumano. Considerações sobre o Tempo**. Lisboa: Estampa, segunda ed.
- MACFARLANE, Alan. 1989. **A Cultura do Capitalismo**. Rio de Janeiro: Zahar.
- MAGALHÃES, Célia. 2003. **Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- MAGALHÃES, Raul Francisco. 2002. "Retórica e o problema da ação coletiva: um campo crítico a Olson e Habermas". In: **Teoria & Sociedade**. Revista dos

- departamentos de Ciência Política e de Sociologia e Antropologia, número 9, janeiro-junho, pp. 8-37.
- MALINOWSKI, Bronislaw. 1986. "O papel do mito na vida". In: DURHAN, Eunice Ribeiro (org.). **Bronislaw Malinowski: antropologia**. São Paulo: Ática.
- MALUFE, José Roberto. 1992. **A Retórica da Ciência. Uma leitura de Goffman**. São Paulo: Educ.
- MANGUEL, Alberto. 2001. **Lendo imagens. Uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras.
- MANN, Thomas. 1994. **Doutor Fausto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 4ª ed.
- MARROU, Henry-Irene. 1998. "Educação e retórica". In: FINLEY, Moses I. (org.). **O Legado da Grécia: uma nova avaliação**. Op.cit.
- MATTOS, A. C. Gomes de. 2001. **O outrolado da noite: o filme noir**. Rio de Janeiro: Rocco.
- MAUSS, Marcel. 1974. "Efeito físico no indivíduo da idéia de morte sugerida pela coletividade", In: **Sociologia e Antropologia vol II**. São Paulo: EDUSP.
- MCCLOSKEY, D.N. 1996. "A Retórica na Economia". In: REGO, José Márcio (org.). **Retórica na Economia**. São Paulo: Ed. 34.
- MELLO E SOUZA, Laura de. 1986. "Os padres e as feiticeiras: notas sobre a sexualidade no Brasil colonial", In: VAINFAS, Ronaldo (org.). **História e sexualidade no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- METZ, Christian. 1980. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 1983. "História/discurso: nota sobre dois voyeurismo)", In: XAVIER, ISMAIL(org.). **A Experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal
- METZ, Christian. MORIN, Violette e BREMOND, Claude. 1973. **Cinema, estudos de semiótica**. Petrópolis: Vozes.
- MILLER, J. Hills. 1995. **A Ética da leitura**. Rio de Janeiro: Imago.
- MONTAIGNE, Michel de. 1998. **Sobre a vaidade**. São Paulo: Martins Fontes.
- MORAES, Eliane Robert. 2002. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille**. São Paulo: Iluminuras.
- MORIN, Edgar. 1980. **O Star-sistem**. Lisboa: Ed. Horizonte.
- MONTEIRO, João Paulo. 1975. **Teoria, retórica, ideologia**. São Paulo: Ática.
- MULVEY, Laura. 1996. "Cinema e sexualidade", In: XAVIER, Ismail (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago.
- NAZÁRIO, Luiz. 1986. **À margem do cinema**. São Paulo: Nova Stella.
- _____. 1991. "A Hora do Pesadelo". In: LABAKI, Amir (org.). **O cinema dos anos 80**. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 1998. **Da Natureza dos Monstros**. São Paulo: Arte & Ciência.
- NÉRET, Gilles. 2000. **Salvador Dalí**. Köln, Germany: Taschen.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1974. "Sobre a verdade e a mentira num sentido extra-moral". In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural. Volume XXXII.
- _____. 1999. "Curso de Retórica". In: **Cadernos de Tradução**. n.4, Departamento de Filosofia/USP.
- OVERING, Joana. 1991. "A estética da produção: o senso de comunidade entre os Cubeo e os Piaroa". **Revista de Antropologia**. USP, n.34, pp.7-33.

- _____. 1994. "O Xamã como construtor de mundos: Nelson Goodman na Amazônia". **Revista Idéias**. Campinas, 1(2): 81-118, jul/dez.
- PAGLIA, Camille. 1999. **Os pássaros** (The Birds). Rio de Janeiro: Rocco.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. 1987. **Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea**. São Paulo: Brasiliense.
- PEIXOTO, Nelson Brissac e OLALQUIAGA, Maria Celeste. 1988. "O futuro do passado: A pós-modernidade na ficção científica". In: CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **Pós-modernidade**. Campinas: Editora da Unicamp.
- PETER, J. P. e FAVRET, Jeanne. 1977. "O animal, o louco, a morte". In: FOUCAULT, Michel (org.). **Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão ... um caso de parricídio do século XIX, apresentado por Michel Foucault**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- PARAIRE, Philippe. 1994. **O Cinema de Hollywood**. São Paulo: Martins Fontes.
- PEREA, Juan Miguel. 1992. **Ridley Scott**. Madrid: Ediciones JC.
- PERELMAN, Chaïm. 1996. **Tratado de Argumentação**. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 1997. **Retóricas**. São Paulo: Martins Fontes.
- PLATÃO. 2001. **Fedro**. São Paulo: Martin Claret.
- PLEBE, Armando. 1992. **Manual de retórica**. São Paulo: Martins Fontes.
- PRAZ, Mario. 1996. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Campinas: Unicamp.
- RAMOS, Guiomar. 2000. "A antropofagia em *Como era gostoso o meu francês e Triste Trópico*". In: SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema) (org.). **Estudos de Cinema**. São Paulo: Annablume.
- REBOUL, Olivier. 1998. **Introdução à Retórica**. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. S/d. **O Slogan**. São Paulo: Cultrix.
- REGO, José Márcio (org.). 1996. **Retórica na Economia**. São Paulo: Ed. 34.
- REQUENA, Jesús González. 1986. **La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk**. Valencia: Instituto de Cine y Radio-Televisión.
- RICOEUR, Paul. 1996. **Nas fronteiras da Filosofia**. São Paulo: Edições Loyola.
- _____. 1998. **O mal: um desafio a filosofia e à teologia**. Campinas: Papyrus.
- _____. 2000. **A Metáfora Viva**. São Paulo: Ed. Loyola.
- _____. S/d. **O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica**. Porto: Rés.
- ROCHA, João Cezar de Castro Rocha (org.). 1999. **Teoria da ficção. Indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: Editora Uerj.
- ROHDEN, Luiz. 1997. **O poder da linguagem: a arte retórica em Aristóteles**. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- RORTY, Richard. 1994. **Contingência, Ironia e solidariedade**. Lisboa: Presença.
- ROSENFELD, Denis L. 2003. **Retratos do Mal**. Rio de Janeiro: Zahar.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1971. **O Contrato Social e outros escritos**. São Paulo: Cultrix.

- RUBINSTEIN, Zípora. 1993. **Shem Tov de Carrión: um elo entre três culturas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de São Paulo.
- RUSSEL, Jeffrey Burton. 1991. **O Diabo. As percepções do mal da antigüidade ao cristianismo primitivo**. Rio de Janeiro: Campus.
- SAHLINS, Marshall. 1988. "Cosmologias do capitalismo: o setor trans-pacífico do 'sistema mundial'". In: **Anais da XVI Reunião Brasileira de Antropologia**. Associação Brasileira de Antropologia. Campinas: gráfica do IFCH.
- _____. 1990. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. 2003. **Cultura e razão prática**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- SANCHIS, Vicente. 1996. **Violencia en el cine: matones y asesinos en serie**. Valencia, Espanha: Editorial La Máscara.
- SAPIR, J. David e CROCKER, J. Christopher (orgs.). 1977. **The social use of metaphor : essays on the Anthropology of Rhetoric**. University of Pennsylvania Press.
- SARTRE, Jean Paul. 1996. **O Imaginário**. São Paulo: Ática.
- SAVATER, Fernando. 2000. **Ética como amor-próprio**. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 2001. **A infância recuperada**. São Paulo: Martins Fontes.
- SCHATZ, Thomas. 1991. **O gênio do sistema – a era dos estúdios em Hollywood**. São Paulo: Companhia das Letras.
- SCHICK, Eduard. 1980. **O Apocalipse**. Petrópolis: Vozes.
- SENNETT, Richard. 1988. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras.
- SHELLEY, Mary W. 2001. **Frankenstein**. Rio de Janeiro: Ediouro.
- SKINNER, Quentim. 1999. **Razão e retórica na filosofia de Hobbes**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp.
- SOARES, Luiz Eduardo. 1996. **Violência e Política no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Relume Dumará/ Iser.
- STEINER, George. 1988. **Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra**. São Paulo: Companhia das Letras.
- TODOROV, Tzvetan. 1996. **Teorias do símbolo**. Campinas: São Paulo.
- TOURAINE, Alain. 1994. **Crítica da Modernidade**. Petrópolis: Vozes.
- TRINGALI, Dante. 1988. **Introdução à retórica: a retórica como crítica literária**. São Paulo: Duas Cidades.
- TURNER, Graemer. 1997. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus.
- TURNER, Victor. 1974. **O Processo Ritual. Estrutura e Antiestrutura**. Petrópolis: Vozes.
- VAN GENNEP, Arnold. 1978. **Os ritos de passagem**. Petrópolis, Vozes.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. 1994. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus.
- VERNANT, Jean-Pierre. 1990. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. 1991. **A morte nos olhos: figurações do outro na Grécia Antiga. Ártemis, Gorgó**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

- VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. 1999. **Trabalho e escravidão na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva.
- VEYNE, Paul. 1985. **A elegia erótica romana (o amor, a poesia e o Ocidente)**. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 1987. **Acreditaram os gregos nos seus mitos?** Lisboa: Edições 70.
- VIGARELLO, Georges. 1998. **História do estupro. Violência sexual nos séculos XVI-XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1986. **Araweté, os deuses canibais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./ Anpocs.
- _____. 2002. **A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify.
- VUGMAN, Fernando Simão. 2000. "O gângster: um monstro americano moderno", In: SOCINE (org.). **Estudos de Cinema**. São Paulo: Annablume.
- XAVIER, Ismail. 1975. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. 1995. "Parábolas cristãs no século da imagem: a dialética entre continuidade e alegoria no cinema narrativo americano". In: **Revista Imagens**, Universidade Estadual de Campinas, número 5, agosto/dezembro, pp.8-17.
- XAVIER, Ismail. (org.). 1993. **A Experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal.
- WATT, Ian. 1990. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. 1997. **Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- WEBER, Max. 1994. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Pioneira.
- WELLBERY, David E. 1998. **Neo-retórica e desconstrução**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ.
- WENDERS, Win. 1994. "A cidade e o cinema". In: **Revista do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Cultural**.

ANEXO

SINOPSE DO FILME O SILÊNCIO DOS INOCENTES

O filme começa focalizando a escalada solitária de uma jovem, que, usando uma corda, sobe a encosta de morro, no meio de um bosque, em direção ao espectador. É manhã e a neblina que envolve o ambiente é vencida por alguns raios de luz, num belo jogo onde domina o azul. Para a jovem o ambiente não interessa, pois ela se concentra na superação dos diferentes obstáculos que se sucedem na trilha. Somos informados, por uma legenda, que se trata de um bosque perto de Quantico. A moça veste o uniforme de ginástica da academia do FBI. No fim da trilha, a jovem é avisada por um superior (que aparece de costas para o espectador) que está sendo chamada para comparecer ao escritório de um certo senhor Crawford.

Starling, muda de rumo e segue correndo para seu encontro, passando em frente a uma árvore, onde está escrita a seguinte mensagem: "Ferida. Agonia. Dor. Ame isto". Sobe num elevador e entra destinado à divisão da Ciência do Comportamento.

Chegando à sala de Crawford, que não está presente, Starling observa o ambiente a seu redor, detendo-se nos recortes de jornal pregados num mural, e outros papéis espalhados pela sala, todos voltados para os assassinatos cometidos por aquele que a imprensa chama de Búfalo Bill, *serial killer* que rapta moças, mata e retira a pele de partes do corpo de suas vítimas. Quando Crawford chega, ficamos sabendo que o nome da jovem é Clarice M. (como ele a chama), que ela é uma boa aluna da academia, promissora agente. Crawford, seu ex-

professor, oferece-lhe a missão de entrevistar Dr. Hannibal Lecter, um psicopata canibal, preso há oito anos, que se recusa a responder os questionários do FBI.

Hannibal se recusa a responder os questionários mas, simpatizando-se com Clarice, lhe oferece uma pista, através do nome de uma antiga paciente a senhora Mofet.

Decifrando o anagrama, Clarice descobre um depósito nos arredores de Baltimore, onde o psiquiatra atendia. Indo ao local, Clarice fica sabendo que a unidade 31 foi alugada, durante dez anos, por uma certa Miss Hester Mofet. Ali encontra, entre outras coisas, uma cabeça humana, flutuando num vaso cheio de alguma substância transparente.

Em seu segundo encontro com Lecter, Clarice fica sabendo que a cabeça pertencia à primeira vítima de Búfalo Bill. Dr. Hannibal aceita fornecer informações sobre o psicopata que retira a pele de suas vítimas, impondo duas condições: a mudança de manicômio, para escapar do controle do Dr. Chilton, que considera seu pior inimigo, e uma análise de Clarice, na qual ela teria que contar verdades sobre a sua vida. A estagiária aceita a troca, e a partir de então o espectador acompanha uma trama onde, o conhecimento da pessoa e das razões de um psicopata, depende da coragem da futura detetive em expor o seu íntimo a um psiquiatra perigoso.

FILME: O SILÊNCIO DOS INOCENTES (THE SILENCE OF THE LAMBS)

DIRETOR: JONATHAN DEMME

ROTEIRO: TED TALLY

BASEADO NO ROMANCE DE THOMAS HARRIS

DESENHISTA DE PRODUÇÃO: KRISTEA

FOTOGRAFIA: TAK FUJIMOTO

PRODUZIDO POR: KENNETH UIT, EDWARD SAXON E RON BOZMAN

ATORES PRINCIPAIS:

JODIE FOSTER (CLARICE STARLING)

ANTHONY HOPKINS (DR. LECTER)

SCOTT GLENN (CRAWFORD)

TED LEVINE (GUMB)

PAÍS: ESTADOS UNIDOS

ANO: 1991
