

v. 19 n.2
jul./dez. 2018



Dossiê
UMA ANTROPO-SOCIOLOGIA
DE FILMES "NÃO RECOMENDÁVEIS"
(PARTE II)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO:	2
Gianfranco Marchi e Nelson Marques	
QUATRO INSIGHTS PSEUDO-FUNDAMENTADOS:	5
Tiago Monteiro	
FILMES NÃO TÃO RUINS, RUINS, PÉSSIMOS QUE ALGUNS FICAM ATÉ BONS!	14
Nelson Marques	
DESVELANDO OS PIORES FILMES	21
Roselia Cristina de Oliveira	
TRÊS FORMAS DE TRABALHAR A IRRESPONSABILIDADE	30
Nelson Marques	
ZUMBIS, MORTOS-VIVOS, REDIVIVOS:	40
Igor Carastan Noboa	
DE GATAS ESCALDADAS E NINJAS ABORRECIDAS	49
Gianfranco Marchi	
SOBRE AS PIONEIRAS:	54
Máurea Mendes Leite	
Fernanda Valli Nummer	
Luiz Fernando Cardoso Cardoso	
PÓS-FORDISMO E COWORKING:	74
Breilla Zanon	
POIESIS	90
Zildenice Matias Guedes Maia	
A IMITAÇÃO E AS SINGULARIDADES:	92
Patricia R. Gomes da Silva	
Alexsandro Galeno Araújo Dantas	
VIDA COMO EXPERIMENTAÇÃO DOS LIMITES E REINVENÇÃO DE SI	97
Fagner Torres de França	

APRESENTAÇÃO:

A Difícil Tarefa de Apreciar o Feio e o Ruim – o Retorno

PRESENTATION: THE HARD TASK OF APPRECIATE THE UGLY AND THE BAD – THE RETURN

Gianfranco Marchi¹ e Nelson Marques²



Ao fazer a apresentação do dossiê “Uma Antropossociologia de Filmes Não-Recomendáveis” (Cronos 19.1) discutimos a dificuldade de se comentar o que é feio e ruim em contraponto à facilidade, até socialmente valorizada, de destacar o belo, o positivo, o bom, o melhor, ou os melhores!

Seja em termos educacionais, ou mesmo sociais, somos “treinados” para falar bem do bonito, do belo e do bom. Mas não somos igualmente treinados para falar bem do feio e do ruim e pior. Essa dificuldade pode ser confirmada também nesta introdução à segunda parte do dossiê.

Este segundo número traz um ensaio sobre o gênero horror e mais dois artigos alinhavando críticas sobre cinco diferentes filmes de diferentes gêneros. Tiago, em seu ensaio, nos chama a atenção para

a “facilidade” de se encontrar no gênero horror filmes considerados ruins. Na verdade, os bons filmes de horror constituem um universo muito pequeno dentro deste nicho. É inegável que o estigma da “ruindade” cerca o horror.

Mas a fama se justifica? Bem, sim e não. Muitas vezes os espectadores confundem precariedade dos aspectos técnicos de um longa com suas sensibilidades estéticas e temáticas. Há sim filmes de horror muito bons que o grande público reputa como ruins, injustamente. Mas há aqueles realmente que deixam um gosto intragável na boca, sem nenhuma qualidade que os redima do inferno da sétima arte. Entretanto, a ruindade no cinema não discrimina. Vai do horror até mesmo aos tidos mais sérios, de “arte”.

¹ Bacharel em Direito pela UFRN. Funcionário Público Estadual (TJ-RN). Membro do Cineclube Natal e ACCiRN (Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Norte). Cinéfilo inveterado, editou, escreveu e colaborou em diversos livros sobre cinema: *Cenas Brasileiras* (EDUFRN, 2009), *80 Cult Movies Essenciais* (EDUFRN, 2010) e *Sessão Dupla* (EDUFRN, 2016).

² Bacharel e licenciado em Ciências Biológicas (USP). Professor Doutor aposentado da FMUSP, ex-prof colaborador voluntário da UFRN. Produtor cultural, fundador e atual presidente do Cineclube Natal. Idealizador, fundador e organizador do festival de cinema Goiamum Audiovisual (RN), organizador do FINC - Festival Internacional de Cinema de Baía Formosa (RN). Organizador e vice-presidente da ACCiRN - Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Norte. Editou, escreveu e colaborou em diversos livros sobre cinema: *Brasil em Tela Cinema e Poéticas do Social* (Editora Sulina, 2008), *Cenas Brasileiras* (EDUFRN, 2009), *80 Cult Movies Essenciais* (EDUFRN, 2010), *Sessão Dupla* (EDUFRN, 2016), *Claquete Potiguar: Experiências Audiovisuais no Rio Grande do Norte* (Máquina, 2016).

Nesse contexto, o artigo de Igor engloba num texto único características comuns de 3 filmes de épocas e gêneros diferentes. O mesmo acontece com o artigo de Gianfranco, que ao abordar os filmes “Elektra” e “Mulhergato”, traça um perfil do que há de pior nas produções de super-heróis.

Interessante notar que muitas vezes perdoamos um filme ruim quando seus produtores não possuíam um grande orçamento para suas ideias, ou mesmo quando não se levam a sério. Essa benevolência não se aplica a filmes Hollywoodianos que parecem fazer um genuíno esforço para serem ruins, a despeito de serem produções milionárias.

Mas o fato é que todo cinéfilo tem aquele filme que adora odiar, não é? Assistir a uma produção ruim, por incrível que pareça, pode ser uma experiência curiosa, vez que aguça nossa percepção objetiva, ou mesmo pessoal, sobre o que funciona ou não no cinema, em suas variadas manifestações.

Com essa perspectiva, boa leitura.



Imagem de David Underland por Pixabay

DOSSIÊ

Cronos: Revista da Pós-Grad. em Ciências Sociais, UFRN, Natal
v.19, n.2, Jul./dez. 2018



QUATRO INSIGHTS PSEUDO-FUNDAMENTADOS: Uma Análise Pouco Rigorosa e Algumas Conclusões Vagas Sobre o Estigma de Ruindade que Cerca o Gênero Horror

*FOUR PSEUDO-REASONED INSIGHTS: A NOT VERY RIGOROUS ANALYSIS AND SOME VACANT
CONCLUSIONS ON THE STIGMA OF BAD THAT SURROUND THE GENRE HORROR*

Tiago Monteiro¹

RESUMO:

Este ensaio discute e problematiza alguns dos pressupostos estéticos, filosóficos e socioculturais que fundamentam as associações entre o gênero narrativo audiovisual do horror e os estigmas de baixa qualidade e inferioridade artística que o caracterizam, por vezes sumarizada na vaga noção de trash. A partir de um olhar sobre o sétimo episódio da franquia Sexta-Feira 13 (A matança continua, dirigido por John Carl Buechler em 1987), o texto explora os conceitos de excesso, abjeção e liminaridade, buscando compreender a relevância do gênero e seu potencial crítico.

Palavras-chave: Horror. Sexta-feira 13. Trash. Cinema de gênero.

ABSTRACT:

This essay discusses the association between horror as a film genre and its valuation as a low aesthetic form, to which the label of trash is frequently attached. Here I adopt a theoretical frame that mixes philosophical, social and cultural perspectives (mainly, the notions of excess, abjection and liminality) under a critical point of view. Furthermore, the text takes the seventh episode of the Friday the 13th film franchise (The new blood, John Carl Buechler, 1987) as an example of the genre contradictions and its relevance.

Key-words: horror. Friday the 13th. Trash. genre cinema.

¹ Tiago José Lemos Monteiro é Doutor em Comunicação pela UFF (2012), Mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ (2006) e Bacharel em Comunicação Social (Radialismo) pela mesma instituição (2004). Entre 2016 e 2017, realizou estágio pós-doutoral na Universidade Anhembi Morumbi. Professor do Bacharelado em Produção Cultural e da Pós-Graduação Lato Sensu em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação do IFRJ – Campus Nilópolis. Autor do livro “Tudo isto é pop” (Editora Caetés), sobre a música popular portuguesa dos anos 2000. Possui artigos publicados nas revistas E-Compós, Ciberlegenda, Contemporânea, dentre outras, em torno dos temas: música popular massiva, cinema de gênero, cultura das mídias. Além disso, atua como roteirista e realizador audiovisual independente. Link para CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4954471388974809>.

INSIGHT #1. SOMOS CRIAS DA MODERNIDADE OCIDENTAL, A MODERNIDADE OCIDENTAL MENOSPREZA O QUE É DA ORDEM DO CORPO, E O HORROR É UM GÊNERO DO CORPO

No afã de romper com as teogonias medievais e promover a razão como traço distintivo do ser humano em relação aos demais seres vivos, a modernidade ocidental relegou o corpo e tudo aquilo que a ele se relacionava a um lugar marginal. Assim, no âmbito das artes, tudo o que nos afetasse primordialmente no corpo e só depois acionasse nosso intelecto passou a ser considerado como essencialmente inferior. A “grande Arte”, com “A” maiúsculo e tal e coisa, passa a ser aquela que desafia nosso sistema cognitivo e nos mobiliza do pescoço para cima. Em contrapartida, tudo aquilo que nos mobiliza do pescoço para baixo, despertando reações eminentemente físicas, seria capaz de nos lançar de volta ao domínio dos instintos animais, colocando, assim, em xeque, a nossa tão estimada condição humana.

Alguns gêneros narrativos parecem mais interessados em certas modalidades particulares de *produção de presença*, em oposição à *produção de sentido* fomentada por outros universos. A teórica estadunidense Linda Williams (1991) cunhou a expressão *body genres*, ou gêneros do corpo, para nomeá-los: estes seriam, em linhas gerais, o melodrama, a pornografia e o horror. A cada gênero do corpo, por sua vez, poderíamos associar um dado tipo de reação física ou frêmito corporal (o choro, o orgasmo, o grito); um determinado repertório de fluidos (lágrimas, esperma, sangue, vísceras); e, por fim, um conjunto de experiências coletivas e práticas de espectadorialidade específicas, que podem ir da quase clandestinidade

das salas de cinema pornô contemporâneas, ao caráter socialmente aceito de certa “literatura de banca de jornal”, passando pelo autêntico rito de sociabilidade adolescente que é assistir a um filme de terror na companhia dos amigos. Unificando as percepções hegemônicas acerca dos três gêneros, estaria a ideia de que todos eles se comprazem em proporcionar emoções baratas e superficiais ao público, posto que desconectadas do nosso precioso cérebro, ampliando assim a possibilidade de manifestações artísticas vinculadas à pornografia, ao melodrama ou ao horror aparecerem nas listas de “piores...” de todos os tempos, ou sequer terem seu valor reconhecido.

INSIGHT #2. O HORROR NÃO APENAS É UM GÊNERO DO CORPO, MAS TAMBÉM É UM GÊNERO NO QUAL O CORPO LUTA, SOFRE E PERECE NO FINAL – E ISTO NÃO É NEM UM POUCO RECONFORTANTE PARA NÓS, MORTAIS

Desconsiderando vertentes tidas como mais “intelectuais” ou “sofisticadas” (e o próprio fato de receberem tais alcunhas já diz muito sobre o sistema de valores que as constitui...), também a comédia pode ser vista como um gênero que não apenas atinge e mobiliza o corpo do espectador – através do riso, por exemplo – como também tematiza um corpo em luta (MORGAN, 2002). O corpo cômico se choca contra paredes, escorrega em cascas de banana, dança de patins na beira do abismo, recebe toneladas de substâncias nojentas sobre si, e ao final, quase sempre, triunfa, restaurando assim o equilíbrio narrativo e, a reboque, nossa crença no mundo.

O corpo horrífico, por sua vez, é mutilado, esventrado, decapitado, emasculado, se esvaindo em sangue ou sendo reduzido a uma massa disforme, e ao final do percurso não há qualquer sinal de esperança ou vestígio de conforto que nos console. O horror seria, então, uma espécie de “comédia com o sinal invertido”, ou a sombra trágica que espreita o verso de todo riso. “Abandonai toda esperança, vós que aqui entrais...”, já dizia Dante Alighieri, e esta frase deveria constar dos créditos de abertura de qualquer bom filme de horror, com um complemento: “... e não espere sair daqui se sentindo muito melhor”.

Precisamente em função de seu caráter perturbador da ordem, e mesmo de negação de um sentido a ser encontrado no fim do túnel, à narrativa de horror não cabe a missão de transmitir conforto, consolo, segurança ou tranquilidade. Quando um filme de terror provoca o nosso riso, desconfio que isso tenha menos a ver com a falência de seus propósitos horríficos e mais a este parentesco bastardo entre o horror e a comédia, que muitas vezes nos leva a rir de uma desgraça pelo fato de ela nos confrontar com a total ausência de sentido do mundo.

INSIGHT #3. POR SER UM GÊNERO QUE, AO REPRESENTAR O LIMITE, NÃO RARO NOS CONDUZ AO PRÓPRIO LIMITE DA REPRESENTAÇÃO, O HORROR É UMA LINGUAGEM SUBMETIDA A UM CONSTANTE DESAFIO ONTOLÓGICO – E ELA NEM SEMPRE É BEM SUCEDIDA NESTA MISSÃO...

Até aqui, enumeramos os elementos transversais a todos os gêneros do corpo, e aventamos algumas hipóteses em torno das razões pelas quais incursões no domínio desses gêneros tendem a ser deslegitimadas ou consideradas inferiores do ponto de vista estético. Em seguida, identifiquei no caráter disruptor da ordem que pauta as narrativas de horror uma provável explicação para o fato deste gênero em particular ser, com bastante frequência, o alvo de discursos de repúdio que tendem a atribuir, ao todo genérico, características por vezes verificáveis em apenas alguns exemplares dele. Senão, vejamos: é muito raro encontrarmos alguém que afirme com todas as letras não gostar de comédias ou dramas, sendo mais provável que esta pessoa hipotética argumente não gostar de dramas muito lacrimogênicos, ou preferir o refinamento de um Woody Allen à grossura de um Adam Sandler; por outro lado, é até bastante comum ouvirmos pessoas sustentando não gostarem de filmes de horror at all ou, na melhor das hipóteses, apontando dois ou três títulos de exceção que “mais sugerem do que mostram” ou que “sejam mais de suspense do que de terror” de modo a legitimar o próprio argumento, a despeito de, consoante a perspectiva acima exposta, de obras de horror efetivamente se tratarem.

Ainda assim, sinto que sequer chegamos perto de elucidar por qual razão menções aos conceitos de trash, “cinema podreira”, “filme classe z” e afins quase sempre trazerem à memória títulos vinculados ou aparentados ao gênero horror (ou que dele herdem alguns traços). Proponho, então, que busquemos no caráter excessivo, abjeto e liminar das narrativas de horror algumas evidências destas associações.

Se o excesso constitui traço basilar de todos os gêneros do corpo, e a abjeção pode

figurar como característica de alguns deles, o único no qual aos dois conceitos supracitados podemos agregar uma ideia de liminaridade talvez seja o horror. Sugiro, no entanto, que concebamos o liminar para além da acepção utilizada por um autor referencial como Noel Carroll (1999). Embora entenda a liminaridade como característica essencial do horror, Carroll tende a enxergá-la apenas em suas manifestações mais imediatas e tangíveis, como no fato de a maioria dos monstros consistirem em criaturas intersticiais ou na recorrência, em muitas narrativas de horror, de espaços de fronteira cuja transgressão, precisamente pela violação deste limite imposto, instauraria determinada ameaça em meio aos personagens.

Longe de questionar a existência desta liminaridade epidérmica, no entanto, e a partir das formulações de um autor mais contemporâneo como Eugene Thacker (2011, 2015), ocorre que a grande potência do horror artístico residiria na sua habilidade em tensionar o próprio limite daquilo que somos capazes de pensar ou sentir. O horror nasceria, então, precisamente a partir do momento em que nos confrontamos com a falência de todas as categorias de compreensão e apreensão do mundo a que temos acesso. É diante da percepção de que o mundo não apenas não foi feito para o nosso pleno usufruto, como também seria indiferente aos nossos anseios e, ocasionalmente, contrário a eles, que ficaríamos verdadeiramente horrorizados.

Vamos combinar, muito cá entre nós, que chegar a este ponto no qual a representação do limite e o limite da representação se sobrepõem não é algo que se conquiste a todo momento. Para cada tentativa exitosa de fazer convergir excesso, abjeção e liminaridade em uma mesma narrativa, há inúmeras outras que naufragam no terreno das boas

intenções, seja por falta de recursos, de competência técnica, de clareza de objetivos ou mesmo de todas as variáveis anteriores somadas. O que nos conduz ao próximo e derradeiro tópico...

INSIGHT #4. O HORROR PODE SER, AO MESMO TEMPO, UM SINTOMA E UMA CAUSA DAS INSTABILIDADES DO TECIDO SOCIAL, SEM DEIXAR DE SE CONFIGURAR COMO UM GÊNERO NARRATIVO INSCRITO NOS CÓDIGOS DE UMA INDÚSTRIA MIDIÁTICA CAPITALISTA. E, ÀS VEZES, OS INTERESSES MERCADOLÓGICOS SE SOBREPÕEM À ORIGINALIDADE ESTÉTICA...

Por mais que, em termos de arte, seja sempre complicado adotar relações mecânicas de causa e efeito para explicar determinado fenômeno cultural, parece empiricamente inegável que a popularidade das narrativas de horror é tanto maior quanto maior também é o sentimento reinante de incerteza social. Em seu tratado *Dança macabra*, um certo escritor estadunidense chamado Stephen King (2012) (que parece falar do assunto com algum conhecimento de causa, não?) vaticina que é justo no instante imediatamente anterior a um momento de crise – uma guerra, um desastre natural, um crash econômico anunciado – que nossa demanda por histórias de horror aumenta. O Expressionismo Alemão e o primeiro ciclo de Monstros da Universal Studios floresceram no período entreguerras (em contrapartida, durante a Segunda Guerra

Mundial, as pessoas estavam interessadas era em delirar com os musicais da Metro...); a guinada realista do horror hollywoodiano dos anos 1970 antecedeu o período das duas crises do petróleo; a chegada do Terceiro Milênio viu os filmes com temática demoníaca e de invasão alienígena proliferarem aos borbotões. O ano de 2017 se configurou como um dos mais rentáveis da história do cinema de horror em décadas, a reboque do sucesso de bilheteria de títulos como Fragmentado (arrecadação de 277 milhões de dólares), Corra! (252 milhões) e It – A coisa (tendo ultrapassado os 700 milhões).

Chamando Bob Dylan para a conversa, “There’s something happening here but you don’t know what it is. Do you... Mr. Jones?”.

E é precisamente aí que mora o perigo, qualitativamente falando: se fizermos um breve retrospecto histórico dos “períodos áureos” do horror cinematográfico, veremos que a cada curva ascendente de criatividade e originalidade geralmente se segue uma longa entressafra caracterizada pela repetição de fórmulas ou pelo esgotamento de um modelo de sucesso explorado até a exaustão. Basta ver o que ocorreu ao longo do primeiro decênio dos anos 2000, quando a vaga torture porn e os cacoetes do horror found footage, outrora inovadores à sua maneira, descambaram em artefatos capazes de testar a paciência até do entusiasta mais empedernido. Não obstante, o cinema de horror parece nutrir uma particular obsessão por franquias, que é onde a sanha capitalista pelo lucro a todo custo parece se manifestar de forma mais explícita: foram DEZ filmes da série Sexta-feira 13, SETE de Jogos mortais (com o oitavo capítulo a caminho), NOVE Hellraiser, SEIS Atividade Paranormal e A hora do pesadelo..., e em que se pese o fato de, ali pelo meio de todas estas sagas, haver uma meia dúzia de dois ou três

títulos realmente eficientes, para o espectador médio não exatamente fã de horror, o que fica é a impressão de uma profusão de filmes oportunistas e rigorosamente iguais entre si.

A ANÁLISE: FÉ CEGA, FACÃO ENFERRUJADO, OU “QUANDO JASON FICOU ENTEDIADO EM SEXTA-FEIRA 13 – PARTE VII”

O leitor ou leitora mais casmurro(a) que porventura passar os olhos pelo título deste texto certamente resmungará, a título de provocação: “Parte VII? Não seriam TODOS os filmes com a presença do assassino da máscara de hóquei dignos de constarem em uma lista dos piores filmes já vistos?”. Aqui vos peço um pouco de calma e senso de humor, caro(a) leitor(a): não apenas este que vos escreve considera a saga Sexta-feira 13 amplamente merecedora da atenção e do carinho do nobre espectador, como também pretendo demonstrar, por A+B (e se preciso for, por +C também) as razões pelas quais a Parte VII do supra-mencionado decálogo (sim, são dez filmes, se desconsiderarmos os remakes, reboots, jogos de videogame, séries de TV e o antológico longa-metragem no qual Jason e o igualmente memorável Freddy Krueger trocam afagos) representa o ápice da curva descendente – com o perdão do possível pleonasma – da saga do outrora menino Voorhees.

*Sexta-feira 13*² fundador, que deu início ao mito no cada vez mais distante ano de 1980, é um competente slasher movie totalmente em sintonia com o zeitgeist horrífico da época,

² ATENÇÃO: A EXPOSIÇÃO QUE SE SEGUE CONTÉM SPOILERS ACERCA DAS TRAMAS DOS FILMES. SIGA POR SUA CONTA E RISCO...

de acordo com o qual, seguindo os passos de Michael Myers no exitoso “Halloween” (John Carpenter, 1978), o barato era ver um assassino mascarando dizimando sem piedade um grupo de jovens fanfarrões, até que restasse apenas uma pessoa – a final girl virginal e determinada – capaz de derrotar o monstro. Não é um plot exatamente original (Bay of Blood / Reazione a catena, do mestre italiano Mario Bava, já havia em certa medida inaugurado o subgênero alguns anos antes), mas o diretor Sean S. Cunningham (responsável por ter produzido o controverso Last house on the left, de Wes Craven, em 1972) não compromete o resultado final, e ainda brinda o público com um – na época – surpreendente plot twist: o assassino mascarado é, na verdade, a MÃE do menino Jason Voorhees, um garoto com o rosto deformado que morre acidentalmente no lago do acampamento Crystal Lake, enquanto os monitores que deveriam estar cuidando dele se entregavam aos prazeres da luxúria.

A cena final do primeiro Sexta-feira 13, entretanto, dá a entender que o menino Jason, sabe-se lá como, sobreviveu no fundo do lago, e será precisamente ele o responsável pelo banho de sangue da Parte II, lançada em 1981 e dirigida por Steve Miner (único diretor a bisar a função no comando de um filme da série). A Parte II, portanto, valeria precisamente pela introdução do personagem que, de fato, constituirá o monstro de plantão pelo restante da saga, embora aqui ele ainda não ostentasse a célebre máscara de hóquei que o tornará reconhecível por qualquer pessoa que não tenha permanecido em criogenia pelos últimos 30 e poucos anos. Tal acontecimento se dará – tadam! – na Parte III (1982), que vale apenas e tão somente por causa disso – o que não é pouco.

Dois anos depois, a coisa fica séria. Sexta-feira 13 Parte IV – o capítulo final, dirigido pelo pau-para-toda-obra Joseph Zito, em algum momento tencionava ser o derradeiro episódio da saga. Felizmente (ou infelizmente, sabe-se lá), o filme foi um sucesso, talvez por ser de fato bastante bom, e a despeito da morte de Jason pelas mãos do menino Tommy (aqui vivido por Corey Feldman) na arrebatadora sequência final do longa, nosso amigo retornaria uma vez mais em 1985, na Parte V – um novo começo. O diretor Danny Steinmann nunca mais realizou nada digno de nota depois deste filme, e nove fora seu aspecto burocrático, há que se louvar um roteirista que encontra uma forma de ressuscitar um personagem dado como morto. O dispositivo utilizado pela Parte V não é assim um primor de dramaturgia – o matador da vez não é Jason, mas sim um camarada igualmente portador de um trauma de infância (Roy Burns/Dick Wieand) que resolve vestir a máscara de hóquei e botar para quebrar, até ser brechado pelo mesmo Tommy do filme anterior, agora mais velho e vivido por outro ator – mas ninguém pode criticar o filme por não tentar ser original e buscar um rumo diferente para a série.

Nenhum pretexto para uma Parte VI, certo? Errado. Em 1986, chega as telas Jason Vive, a sexta incursão do personagem nas telas. Curiosamente, um filme que tinha tudo para ser motivo de chacota – logo nas primeiras cenas, o Jason “original” é acidentalmente revivido quando um raio atinge sua sepultura (sim, é isso mesmo, você leu certo) – acabou resultando no melhor episódio da série. Talvez ciente do potencial picareta do material que possuía em mãos, o diretor e roteirista Tom McLaughlin acertou em cheio ao optar por um tom autorreferencial e quase

paródico para conduzir o longa. Mais uma vez encontrando sua nêmesis na figura de Tommy Jarvis, o final da trama, entretanto, já acena com um leitmotif que ditará o ritmo das continuações: Jason Voorhees, o assassino da máscara de hóquei, e não o John McClane de Bruce Willis, é o verdadeiro die hard.

Eis que então chegamos na Parte VII (1988), tema destas mal digitadas linhas, que no Brasil recebeu o subtítulo de A matança continua. Qual o grande acréscimo de Sexta-feira 13 - Parte VII para a mitologia de Jason Voorhees?

Nada.

Absolutamente nada.

E é precisamente este o maior problema do filme. Após uma série de iniciativas que, entre (muitos) mortos e feridos, pelo menos se esforçavam em trazer algo de novo a cada episódio (“o assassino é a mãe!”, “o filho está vivo!”, uma máscara de hóquei, a suposta morte definitiva, um outro Jason, uma ressurreição por descarga elétrica), a Parte VII peca por oferecer ao público apenas o mais do mesmo. Na trama, dirigida por John Carl Buechler (até então um técnico de maquiagem e efeitos especiais) e roteirizada a quatro mãos por Manuel Fidello e Daryl Haney, o assassino mede forças com uma jovem possuidora de poderes paranormais e igualmente traumatizada (Tina Shepard/Lar Park Lincoln), naquilo que acabou sendo nomeado, de maneira algo galhofeira, como Jason meets Carrie, em referência ao livro/filme homônimo de Stephen King/Brian de Palma. E é isso aí. Não há nenhuma reviravolta, nenhum personagem (a la Tommy Jarvis na Parte IV) com o qual nos importemos minimamente, e mesmo a coreografia das mortes, razão precípua do consumo deste gênero de entretenimento, apresenta algum vestígio de criatividade. Para não dizer que A matança continua é um completo

desperdício de tempo e celulóide, é na Parte VII que o até então dublê Kane Hodder veste a máscara de hóquei pela primeira vez, algo que tornaria a fazer pelos próximos três episódios da saga original.

Após a bola fora (foríssima, além de arremessada para fora do estádio e furada sistematicamente por um bando de hooligans enlouquecidos) de A matança continua, Jason virou uma espécie de James Bond (sem os gadgets) ou Emmanuelle (sem o sexo) do horror, viajando pelo mundo à cata de carne fresca e uns bons ossos para afiar o facão: foi para Nova York (na Parte VIII, dirigida por Rob Hedden em 1989, que na verdade é uma baita de uma propaganda enganosa, pois 80% da ação transcorre num barco a caminho da Big Apple); para o inferno (no longa dirigido por Adam Marcus em 1993, quando o subgênero slasher e o horror, de maneira geral, haviam esgotado suas fórmulas e atravessavam um período de vacas magras – mas há que se admitir que a cena final é genial...) e até para o espaço (Jason X, de 2001, dirigido por Ronny Yu e assumindo até as últimas consequências o caráter zoeiro dos últimos episódios).

Por mais que as Partes VIII, IX e X sejam bastante inferiores aos lampejos de genialidade demonstrados pelas Partes IV e VI, numa hierarquia íntima e pessoal da saga Sexta-Feira 13 elas bem poderiam ser colocadas no mesmo nível de uma Parte III ou V, porque tanto nestas quanto naquelas se percebe, pelo menos, a introdução de um elemento geográfico ou espacial novo, que se bem desenvolvido e nas mãos certas, poderia conduzir a série rumo a uma direção totalmente inédita – algo que a saga do boneco Chucky, de uma forma ou de outra, até logrou alcançar. O pecado mortal cometido pela Parte VII é o de, não obstante ter vindo

após o melhor episódio da saga, adotar uma postura de “criar fama e deitar na cama” que a impede de propor qualquer novidade.

Nesse sentido, e aqui vejam como são misteriosos os descaminhos das traduções de títulos de filmes, o subtítulo nacional da Parte VII é muito mais honesto em relação ao que o filme oferece do que o original *The new blood*. Não há nenhum respingo de sangue novo na sétima aparição de Jason Voorhees nas telas do cinema, muito pelo contrário: o que resta ao fã da saga é apenas e tão somente uma matança continuada, sensaborona e em piloto automático, que só por intervenção dos insaciáveis deuses do mercado hollywoodiano não enterrou a série por completo.

A CONCLUSÃO VAGA OU, “QUANDO SÓ O HORROR SALVA”

Meu interesse pelo universo do horror destoa um bocado do receituário padrão evocado pelos fãs do gênero: quando criança, o trailer televisivo de *Um lobisomem americano em Londres* já era mais que suficiente para me fazer correr para o quarto; aos 13-15 anos, que é quando a maioria dos entusiastas descobre os “clássicos” (Jasons, Freddys, Chuckys e afins), meu negócio era Godard e Pasolini (como somos pretensiosos aos 13 anos...); a entrada no universo do terror propriamente dito se deu através do *Drácula* de Bram Stoker, dirigido por Francis Ford Coppola (nada MENOS horrífico, portanto); fui assistir à quadrilogia *Pânico* pela primeira vez não faz nem um ano. Em contrapartida, certas vertentes mais extremas do horror (Lucio Fulci, Dario Argento, os filmes de canibais italianos, Takashi Miike e afins) entraram na minha vida por ocasião de um

problema de saúde, que me confrontou com uma certa dimensão orgânica da existência e com o fato de que, citando a canção do Oingo Boingo, “after all we’re flash and blood”.

Portanto, ao mesmo tempo em que questiono a minha legitimidade de neófito para teorizar acerca do horror e seus efeitos, desconfio que há certas percepções que podem eventualmente se beneficiar de uma entrada tardia no campo – mais ou menos o que acontece quando a pessoa vai ao cinema pela primeira vez depois de velha (o que também é o meu caso), e isso faz com que ela perceba a magia por detrás do truque de luz, sem que com isso a magia se perca.

Considerando, pois, que vivemos em um momento no qual as narrativas de horror parecem, mais do que nunca, funcionar como articuladoras de sentido sobre o mundo em que vivemos, é ao mesmo tempo paradoxal e fascinante que obras de arte que nos confrontam com o caráter abjeto, excessivo e liminar da existência acabem constituindo uma das principais razões pelas quais viver um dia após o outro continua fazendo algum sentido.

REFERÊNCIAS

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papyrus, 1999. 317 p.

KING, Stephen. **Dança macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

MORGAN, Jake. **The biology of horror: gothic literature and film**. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2002.

THACKER, Eugene. **Tentacles longer than night**. Winchester, UK: Zero Books, 2015. (Horror of Philosophy, v. 3).

THACKER, Eugene. **In the dust of this planet**. Winchester, UK: Zero Books, 2011. (Horror of Philosophy, v. 1).

WILLIAMS, Linda. Film bodies: gender, genre and excess. **Film Quarterly**, v. 44, n. 4, p. 2-13, summer 1991.

FILMES NÃO TÃO RUINS, RUINS, PÉSSIMOS QUE ALGUNS FICAM ATÉ BONS!

**MOVIES NOT SO BAD, BAD, TERRIBLE.
WE HOPE SOME STILL BE GOOD!**

Nelson Marques¹

RESUMO

Levantamento bibliográfico da literatura sobre filmes ruins de diferentes gêneros e época.

Palavras-chaves: Literatura. Filmes. Bom. Mau. Péssimo. Memes.

ABSTRACT

Selected bibliography on bad and worst films of several genera and historical time.

Keywords: Literature. Movies. Good. Bad. Worst. Memes.

A bibliografia referente ao tema deste ensaio é ampla e extensa em termos de conteúdo, gêneros e época. É interessante

comparar os títulos aqui relacionados com diversos sítios que apresentam relações variadas de filmes. Você enquanto leitor e cinéfilo inveterado, pode se dar ao luxo de selecionar listas com 10, 20, 25, 50, 100 e até mais filmes. Pode também escolher gêneros e épocas. Mais ainda, listas de filmes não tão ruins, apenas ruins, ou então os realmente péssimos, ao lado dos bons filmes, apenas para comparar. Com o intuito de facilitar sua vida de leitor, selecionei alguns endereços que podem ajudá-lo quando for acessar a literatura pertinente:

- *List of films considered the worst* – Wikipedia (https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_films_considered_the_worst);
- *Worst Movies Ever Made/According to the Razzies* (<http://screenrant.com/worst-movies-ever-made-razzies>);

¹ Bacharel e licenciado em Ciências Biológicas (USP). Professor Doutor aposentado da FMUSP, ex-prof colaborador voluntário da UFRN. Produtor cultural, fundador e atual presidente do Cineclube Natal. Idealizador, fundador e organizador do festival de cinema Goiamum Audiovisual (RN), organizador do FINC - Festival Internacional de Cinema de Baía Formosa (RN). Organizador e vice-presidente da ACCiRN - Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Norte. Editou, escreveu e colaborou em diversos livros sobre cinema: Brasil em Tela Cinema e Poéticas do Social (Editora Sulina, 2008), Cenas Brasileiras (EDUFRN, 2009), 80 Cult Movies Essenciais (EDUFRN, 2010), Sessão Dupla (EDUFRN, 2016), Claquete Potiguar: Experiências Audiovisuais no Rio Grande do Norte (Máquina, 2016).

- *25 Movies So Bad They're Unmissable* (<https://editorial.rottentomatoes.com/article/25-movies-so-bad-theyre-unmissable/>);
- *366 Weird Movies/ Celebrating the cinematically, surreal, bizarre, cult, oddball, fantastique and the just plain weird* (366weirdmovies.com/);
- *List of films considered the best* - Wikipedia (https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_films_considered_the_best);
- *100 Best Classic Movies of All Time* - Rotten Tomatoes (<https://editorial.rottentomatoes.com/guide/100-best-classic-movies/2/>).

REFERÊNCIAS

ADAMS, Michael. **Showgirls, Teen Wolves, and Astro Zombies: A Film Critic's Year-Long Quest to Find the Worst Film Ever Made.** Local: Dey Street Books, 2010. 352p.

ANDREWS, Bart. **Worst TV Shows Ever.** Plume (Penguin Group). 1980. 209p.

BARSANTI, Chris. **Eyes Wide Open 2015: The Year's 25 Greatest Movies (and the 5 Worst).** CreateSpace Independent Publishing Platform (Amazon). 2015. 154p. (há edições anuais desde 2012 com o mesmo título básico variando apenas o ano).

BERBERIAN, Charles. **Cinérama: Les Meilleurs Plus Mauvais.** Fluide Glacial. 2012. 52p.

BONA, Damien. **Starring John Wayne As Genghis Khan: Hollywood's All-Time Worst Casting Blunders.** New York: Citadel Press, 1996. 224p.

BRADLEY, Dax; BRADLEY, Seth. **Attack of the Killer B's!: Your Guide to the Best of the Worst Films Ever Made.** CreateSpace Independent Publishing Platform (Amazon), 2016. 278p.

BRITTEN, Mathew. **Worst Movie Ever! An Alternative Look At the World's Most Popular Movies.** Amazon Digital Services LLC. 2014. 101p.

CALEFAS, Jalisco. **The Worst Movie I Have Masturbated Too: A Memoir.** Amazon Digital Services LLC. 2017. 69p.

CHAMBERS, Alex DV. **Movie Reviews to Annoy and Infuriate 2010-2015.** Unusual Ideas. 2016. 736p.

CLEVENGER, Scott; ZOLLINGER, Sherri. **Better Living Through Bad Movies.** iUniverse, Inc. 2006. 227p.

CONSUMER GUIDE. **The Best, Worst and Most Unusual Horror Films.** Random House Value Pub. 1984.

COOK, Stephen L. **The 50 Best and Worst Modern Movies:** From the Editors At Good Badie Movies.com. CreateSpace Independent Publishing Platform (Amazon). 2013. 140p.

DONNER, Robert. **The Worst Sequels Ever Made.** Amazon Digital Services LLC. 2018.

EBERT, Roger. **A Horrible Experience of Unbearable Length:** More Movies That Suck. Andrews McMeel Publishing. 2012. 384p.

EBERT, Roger. **Your Movie Sucks.** Andrews McMeel Publishing. 2007. 368p.

EBERT, Roger. **I Hated, Hated, Hated This Movie.** Andrews McMeel Publishing. 2000. 400p.

EDWARDS, Gregory J.; CROSS, Robin. **Worst Movie Posters of All Time.** Sphere. 1984. 64p.

GRAHAM, Jamie. **Adventures in Movieland:** The Best & Worst of a Decade of Film. Future/Total Film. 2008. 158p.

HEALEY, Tim. **World's Worst Movies.** Littlehampton Book Services Ltd. 1986. 160p.

HILL, Rob. **The Bad Movie Bible:** The Ultimate Modern Guide to Movies That Are So Bad They're Good. Art of Publishing. 2017. 240p.

KAPLAN, Phillip. **The Best, Worst & Most Unusual:** Hollywood Musicals. Beekman House. 1988. 160 p.

LEIRMONT, KIAN. **The Worst Films Ever Made, 1930's – 2010's.** CreateSpace Independent Publishing Platform (Amazon). 2015. 342p.

LODES, Kirk J. **Cheesy, Sleazy, Mixed-Up Astro-Zombies:** The 100 Worst Actors and Directors of All Time. Lightning Source. 2008. 272p.

MARGULIES, Edward; REBELLO, Stephen. **Bad Movies We Love.** New York: Plume (Penguin Group). 1993. 352p.

MCBRIDE, Joseph. **The Book of Movie Lists: An Offbeat, Provocative Collection of the Best and Worst of Everything in Movies.** McGraw-Hill/Contemporary. 1998. 224p.

MCPHERSON, Mark. **The Best, Worst, Weird Movies of the 1990s.** Seattle: CreateSpace Independent Publishing Platform (Amazon). 2017. 524p.

MEDVED, Harry. **The Golden Turkey Awards: The Worst Achievements in Hollywood History.** Perigee Trade. 1980. 223p.

MEDVED, Harry. **Fifty Worst Films of All Time.** Popular Library, Cover Worn edition. 1978. 288p.

MEDVED, Harry; MEDVED, Michael. **Hollywood Hall of Shame: The Most Expensive Flops in Movie History.** Tarcher Perigee (Penguin Group). 1984. 237p.

MEDVED, Harry; MEDVED, Michael. **The Golden Turkey Awards; Nominees and Winners: The Worst Achievements in Hollywood History.** Angus & Robertson, 1981.

MEDVED, Harry; DREIFUSS, Randy. **The 50 Worst Films of All Time.** Warner Books. 1984.

MEDVED, Michael. **Fifty Worst Films.** Fawcett. 1980.

MEDVED, Michael. **Son of Golden Turkey Awards.** Villard, 1986. 218p.

Memes e Smalls, Steve. **Memes: World's Worst Movie Posters – Book 1 (Memes, Movies, Music, Film).** Amazon Digital Services LLC. 2015. 39p. Há mais 2 volumes, todos de 2005 (vol. 2. 40 p.; vol. 3, 40 p.).

MOORE, Darrell W. **The Best, Worst, and Most Unusual: Horror Films.** New York: Crown Publishers. 1983. 160p.

Mr. Satanism. **Close Encounters of the Worst Kind.** Inept Concepts. 2016a. 85p.

Mr. Satanism. **Hex Crimes: The Worst Witch Movies Ever Made.** Inept Concepts. 2016b. 96p.

Mr. Satanism. **Shark Weak: The Worst Shark Movies Ever Made.** Inept Concepts. 2014. 206p.

POPE, Tom. **Good Scripts, Bad Scripts: Learning the Craft of Screenwriting Through 25 of the Best and Worst Films in History.** New York: Three Rivers Press. 1998. 256 p.

REID, John Howard. **Classic Movies The Best and the Worst Pictures to See! Films to Avoid!** Lulu.com. (Lulu Press, Inc.) 2015a. 266p.

REID, John Howard. **World's Worst Westerns Plus Some of the Best: Your Guide to the Very Best of the Worst.** Reid Books (Lulu Press, Inc.). 2015b. 169p.

REID, John Howard. **Westerns: A Guide to the Best (and Worst) Western Movies on DVD.** Morrisville: Lulu.com. (Lulu Press, Inc.) 2011. 244p.

ROEPER, Richard. **Schlock Value: Hollywood at Its Worst.** Hyperion. 2005. 224p.

ROEPER, Richard. **10 sure Signs a Movie Character Is Doomed: And Other Surprising Movie Lists.** New York: Hyperion. 2003. 300p.

ROQUEMORE, Joseph H. **History Goes to the Movies: A Viewer's Guide to the Best (and some of the Worst) Historical Films Ever Made.** Main Street Books. 1999. 400p.

RUSSEL, Ronald Cohn Jesse. **List of Films Considered the Worst.** VSD. 2012.

SAUTER, Michael. **The Worst Movies of All Time: Or, What Were They Thinking?** New York: Citadel Press, 1999. 358p.

SCIMIA, Edward. **So Bad, It's Good: More Than 50 Great Films for Your Bad Movie Night. II: Electric Bookaloo.** CreateSpace Independent Publishing Platform (Amazon). 2015. 192p.

SCIMIA, Edward. **So Bad, It's Good: More Than 50 Great Films for Your Bad Movie Night.** Seattle: CreateSpace Independent Publishing Platform (Amazon). 2012. 164p.

SESTERO, Greg. **The Disaster Artist: My Life Inside The Room, the Greatest Bad Movie Ever Made.** Simon & Schuster, 2014. 288p.

SMALLS, Steve. **Memes: World's Worst Movies Posters! Omnibus Edition,** Amazon Publishing, 2016.

SMITH, Christopher; SMALLS, Steve. **Memes Funny Movie Film Cover.** Seattle: CreateSpace Independent Publishing Platform (Amazon), 2016. 110p.

. **Queued! The Best and Worst of Netflix in 101 Independent Movie Reviews, vol. 1.** Fifth Avenue Productions. 2010, 549 Kb. Kindle Edition (há um vol. 2, também de 2010).

SVEHLA, Susan; SVEHLA, Gary. **The Ed Wood Awards: The Worst Horror Movies Ever Made.** Cayman Islands: World Wide Multi Media LCC (Audiobook). 2013. 1h47min.

TOOKEY, Christopher. **Named & Shamed: The World's Worst and Wittiest Movie Reviews from Affleck to Zeta-Jones.** Troubador Publishing. 2010. 256p.

TROST, Alex; KRAVETSKY, Vadim. **Worst TV Show Ever Made: Top 100.** Seattle: CreateSpace Independent Publishing Platform. 2013. 28p.

WALTERS, Jacob. **Best of the Worst.** Amazon Digital Services LLC. 2017. 62p.

WELDON, Glen. **The Caped Crusade: Batman and the Rise of Nerd Culture.** Simon & Schuster, 2016. 337p.

WILSON, John. **The Official Razzie Movie Guide: Enjoying the Best of Hollywood's Worst.** Grand Central Publishing. 2005. 380p.

WOOD, Ed. **Comment Réussir (Ou Presque) à Hollywood: Les Conseils du Plus Mauvais Cinéaste de l'Histoire.** Capricci Editions. 2013. 180p.

DESVELANDO OS PIORES FILMES

UNVEILING THE WORST MOVIES

Roselia Cristina de Oliveira¹

RESUMO

O presente trabalho trata da análise crítica de três filmes que foram por mim considerados enquanto produções cinematográficas inferiores e que satisfazem apenas a massificação do cinema, e que não agregam elementos significativos e que possibilitem enxergarmos enquanto obras de referência. Foram analisados os filmes, Norbit; Sr. & Sr^a Smith e Uma viagem para a Itália. Os três filmes abordam temáticas diferentes, podemos considerá-los como grandes produções midiáticas, mas que apresentam qualidade duvidosa, inclusive com roteiros que ofertam conteúdos depreciativos e até mesmo violentos. Na minha opinião, são desnecessários para uma produção cinematográfica. Para fundamentar a minha crítica recorro a autores como Deleuze, Ecléa Bosi e Pierre Bourdieu que definem algumas questões pertinentes, acerca da cultura e das relações de poder que perpassam os grupos que insistem em construir propostas que promovam lucro sem qualidade e sem profundidade.

Palavras-chave: Indústria Cultural. Campo de poder. Localização geográfica

ABSTRACT

The present work deals with the critical analysis of three films that have been considered by me as inferior and film productions that satisfy only the massification of cinema, and that don't add significant elements and to see While works of reference. The films were analyzed, Norbit; Mr. & Mrs. Smith and A trip to Italy. The three films deal with different themes; we can consider them as major media productions, but which have dubious quality, including scripts that offer derogatory content and even violent. In my opinion are unnecessary for a film production. To substantiate my criticism turn to authors such as Deleuze, Ecléa Bosi and Pierre Bourdieu that define some relevant issues about culture and relations of power that permeate the groups who insist on building proposals that promote profit before quality and without depth.

Keywords: Cultural Industry. Power field. Geographic location.

¹ Roselia Cristina de Oliveira, Potiguar. Doutoranda (PPGED/UFRN) Professora. Graduação: História (Licenciatura e Bacharelado) – UFRN / Pós-graduação: Mestrado em Educação (PPGED-UFRN). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4853704836448136> Email: rosecrisoliveira@yahoo.com.br

NORBIT²

Norbit (Eddie Murphy) foi criado pelo Sr. Wong (Eddie Murphy), que o encontrou ainda bebê no Restaurante e Orfanato Worton Dourado. Foi neste local que ele conheceu sua alma gêmea Kate (Thandie Newton). Eles se tornam amigos inseparáveis. Até ela ser adotada e deixar o local. Aos 9 anos, Norbit é ameaçado por três garotos da escola, mas é salvo por Rasputia (Eddie Murphy), uma robusta garota de 10 anos. Os dois crescem, namoram e se casam. Juntamente com seus irmãos Jack Grandão (Terry Lewis), Azulão (Mighty Rasta) e Earl (Clifton Powell), Rasputia, administra a construtora Latimore. Norbit é empregado da empresa, sendo sempre ridicularizado pelos cunhados. A vida de Norbit não anda nada bem, mas ela muda após reencontrar Kate, que decide comprar o antigo orfanato do Sr. Wong, porém o que Kate não sabe é que o seu noivo, Deion (Cuba Gooding Jr.), planeja transformar o local em um bar de strip-tease, contando com a ajuda dos irmãos de Rasputia. Reanimado por ter reencontrado Kate, Norbit ganha confiança e aos poucos, passa a enfrentar a esposa e sua família.

INFORMAÇÕES E FICHA TÉCNICA:

Estreia: 09/03/2007; indicado ao Oscar de Melhor Maquiagem, perdendo para o filme, Piaf – Hino ao amor. O ator Eddie Murphy interpreta 3 personagens (Norbit, Rasputia e Mr. Wong). O filme ganhou 3 Prêmios Framboesa de Ouro: pior ator: Eddie Murphy; pior ator coadjuvante: Eddie Murphy; pior atriz coadjuvante: Eddie Murphy. Foram indicados nas categorias de pior filme; pior diretor; pior roteiro; pior dupla; pior ator: Cuba Gooding Jr. Gênero: Comédia; Direção: Brian Robbins; Duração:

102 min. Classificação: 12 anos; Diretor de Fotografia: Clark Mathis; Produção: John Davis, Eddie Murphy, Michael Tollin; Roteiro: Charles Q. Murphy e Eddie Murphy, David Rohn, Jay Scherick; Maquiador: Rick Baker; Trilha Sonora: David Newman. ELENCO: Eddie Murphy = Norbit, Sr. Wong, Rasputia; Thandie Newton = Kate; Terry Crews = Big Jack; Clifton Powell = Earl; Lester Speight = Blue; Cuba Gooding Jr = Delon Hughes; Katt Williams = Lord Have Mercy; Mighty Rasta = Azulão; Anthony Russell = Giovanni; Marlon Wayans = Buster; Mrs. Ling Ling = Alexis Rhee; Norbit Age 5 = Khamani Griffin; Preacher = Richard Gant; Event Organizer = Kristen Schaal

SR. & SR^a SMITH³

John (Brad Pitt) e Jane Smith (Angelina Jolie) são um casal suburbano com um casamento normal e sem vida. Ele é engenheiro de sucesso, e Jane uma empresária do ramo de sistema de informática. Cada um tem um segredo que o outro desconhece: são lendários assassinos. Recebem a mesma missão e essencialmente cancelam a missão um do outro, acabam trocando tiros entre si quando recebem a missão de matar um ao outro. Finalmente enquanto guerreavam em casa eles se reconciliam e descobrem que suas agências teriam armado a mesma missão para ambos, afim de eliminassem o problema. Por fim as agências enviam assassinos para eliminá-los.

INFORMAÇÕES E FICHA TÉCNICA:

Foi adaptado de uma série de TV Americana de 1996. Teve um orçamento de 100 US\$ Milhões de Dólares. Gênero: Ação, Comédia, Romance, Suspense; duração: 120

² 2007, Brian Robbins, EUA.

³ 2005, Doug Liman, EUA.

min; distribuidor: FOX Filmes; direção: Doug Liman; produção: Arnon Milchan et. ali; roteirista: Simon Kinberg; diretor de Fotografia: Bojan Bazelli; música: John Powel; dublê = Scott Waugh e Chad Stanelski; elenco: Brad Pitt = John Smith, Angelina Jolie = Jane Smith, Vince Vaughn = Eddie, Adam Brody = Benjamin Danz, Kerry Washington = Jasmine, Keith David = Pai, Chris Weitz = Martin Coleman, Michelle Monaghan = Gwen, Jerry T. Adams = Guard-Bull, Melanie Tolbert = Jamie, Stephanie March = Julie, Perrey Reeves = Jessie, Theresa Barrera = Janet, Jennifer Morrison = Jade, Rachael Huntley = Suzy Coleman, William Fichtner = Dr. Wexler (Terapeuta), Angela Bassett = Chefe de Sr. Smith.

UMA VIAGEM À ITÁLIA⁴

Steve Coogan e Rob Brydon são convidados pelo jornal *The Observer* para realizar uma viagem pela Itália, onde deverão avaliar seis diferentes restaurantes. Entre as cidades de Ligúria, Toscana, Roma, Amalfi e Capri, os amigos se envolvem em confusões e propõem novas imitações de atores.

INFORMAÇÕES E FICHA TÉCNICA:

Gênero: Comédia dramática; estreia: 25/04/2014; duração: 1h 48 min.; produção: British Broadcasting Corporation – BBC; distribuidor brasileiro: Califórnia Filmes; direção: Michael Winterbottom; produção: Melissa Parmenter, Andrew Eaton; roteirista: Michael Winterbottom; elenco: Rob Brydon = Rob, Steve Coogan = Steve, Rosie Fellner = Lucy, Marta Barrio = Yolanda, Claire Keelan = Emma.

⁴ *The trip to Italy* (2014). Direção: Michael Winterbottom, Reino Unido.

COMENTÁRIO

Considero o cinema uma das mais importantes criações da humanidade. Uma máquina de sonhos que alimenta as inúmeras engrenagens de nossa imaginação. Deleuze (1985, p. 20) nos instiga a relacionar o cinema, como sendo “filho da Ciência Moderna, último rebento de uma linhagem que abriga nomes importantes como Kepler, Galileu, Descartes, Leibniz e tantos outros”. Sem dúvida, a Sétima Arte tem uma descendência nobre, que pode ser explicada pelo fato de se integrar à concepção inovadora que a ciência moderna vem trazer do movimento e que marca a Revolução Científica do Período Moderno da nossa história. Eu concordo plenamente com ele, se pensarmos o quanto as novas tecnologias transformaram a indústria cinematográfica nos últimos tempos. Entretanto, vejo com cautela a festa midiática de grandes empreendimentos e observo o quanto persiste a invisibilidade de grupos que fazem cinema fora do eixo Hollywoodiano, que tentam abrir espaço para sua arte, a contrapelo, por perceber que os espaços e suas representações não são democráticos. A política das grandes empresas, ditam as regras de como devem ser produzidos os melhores filmes, os que dão mais bilheteria, os que promovem a beleza e o poder de determinados setores. Efeitos especiais, patrocínio e marketing alimentam a máquina de fazer sonhos e mantém um processo desigual de oportunidades para artistas e demais profissionais que tentam a carreira no cinema.

Fiquei bastante motivada para falar sobre os meus critérios de escolha dos piores filmes, porque considero pertinente falar de como atribuo sentido ao mundo fantástico do cinema. Concordo com Marilena Chauí, que

analisa o poder de manipulação da indústria cultural e nos convida a refletir quando define,

[...] a cultura como lazer e entretenimento, diversão e distração, de modo que tudo o que nas obras de arte e de pensamento significa trabalho de sensibilidade, de imaginação, de reflexão e de crítica, nesse sentido, não vende. Não há interesse do público em geral. (CHAUÍ, 1996, p. 329).

Por isso vale massificar, banalizando a expressão artística e intelectual. Importa gastar milhões de dólares, e isso a Indústria cinematográfica Americana sabe fazer como ninguém, e alimenta a criação de filmes neste estilo. Atores que se destacam e que garantem bilheteria são convidados a embarcar na vibe massificada, e nisso vale tudo, inclusive bater em mulher e tentar assassiná-la.

Encontro aporte em Pierre Bourdieu (2015, p. 25), que analisa brilhantemente a violência simbólica, e nos fala,

[...] que ela nunca se exerce, de fato, sem uma forma de cumplicidade daqueles que a sofrem. Sua manutenção não seria possível sem a colaboração, consciente ou inconsciente, direta ou indiretamente interessada, não só de todos os importadores de produtos culturais americanos, mas também de todas as instâncias culturais que organizam o processo de conversão coletiva.

E nesse sentido, “estabelece que as artes de viver dominadas sejam quase sempre percebidas, mesmo por seus praticantes, do ponto de vista destruidor e redutor da estética dominante”. De fato, o campo do poder é o espaço de relações de força e elas se configuram e se comportam de acordo com o mercado. A dominação é o efeito indireto

de um conjunto complexo de ações que se engendram na rede cruzada e infelizmente, as artes estão a serviço desta estrutura.

Nesse sentido, escolhi três filmes que considere desastres cinematográficos de acordo com seus roteiros e direção. Entre eles, destaco *Norbit*. Um fiasco de produção. Acompanho a carreira do ator Eddie Murphy, e o considero um dos representantes dessa indústria cultural dominadora que utiliza atores midiáticos para manter seu propósito ideológico de manipulação e ânsia de lucro. Considero esse filme um dos representantes desse processo de manipulação, também pela presença de bons atores, mas infelizmente em processo avançado de alienação acerca de sua realidade. Lembrando da luta contra o preconceito que a população negra vivencia nos Estados Unidos, não consigo aceitar que atores negros se submetam a situações desrespeitosas quanto ridicularizar pessoas, usar de violência e banalizar relações.

E falo desse processo de alienação como fator determinante para a manutenção do estado de coisas. Não acredito que pessoas militantes, sabedoras dos seus direitos, aceitariam interpretar cenas em que humilham e discriminam. Não acho que pela arte, vale tudo. Há que se ter critérios de escolha de seus trabalhos, sabendo que alguns filmes marcam definitivamente alguns atores e atrizes. E para mim, Eddie Murphy ficou marcado negativamente, pelos três papéis que representa neste filme.

São gritantes as atitudes preconceituosas e discriminatórias, pelo desrespeito que os homens se referem a uma mulher que foge aos padrões considerados pela sociedade como “normais”. Não gostei da proposta de roteiro para a comédia, e nem da forma como os personagens se relacionaram na trama.

Penso no que ele pode me acrescentar pela mensagem que tenta passar para o público e não encontro. Tentei me divertir com as cenas e não consegui. Não era uma comédia. Passei a maior parte do tempo observando falas e gestos que na verdade me trouxeram repulsa e não consegui rir das situações que foram roteirizadas como engraçadas.

É lógico que a maquiagem e algumas expressões utilizadas para os papéis que Eddie Murphy representa com os três personagens são significativas, ele é talentoso na imitação. Mas confesso que seu gestual não foi dos melhores. As piadas são de um mau gosto fora do comum. Algumas cenas de absurda agressividade de Rasputia com Norbit, com a vizinha e o cachorro são ruins demais e diria até desnecessárias.

O filme tem início em 1968, como pano de fundo temas interessantes que poderiam ter sido melhor explorados como a situação do Orfanato dividir espaço com um restaurante, a questão da adoção e do abandono de crianças negras, o orfanato ser administrado por um Chinês, bem como o relacionamento amoroso entre Rasputia e Norbit, mas foram pouco explorados ou feitos de maneira inadequada.

Algumas cenas ficaram marcadas pelo mau gosto, como o Sr. Wong xingando Norbit de Mariquinha na frente das crianças, revelando a inadequação e o desrespeito do responsável pelo Orfanato, bem como a estranha mania de caçar baleias com lanças de verdade colocando em risco a vida das crianças como se fosse brincadeira, me remeteram aos maus tratos das instituições que recebem crianças e adolescentes em nosso país.

Algo interessante de ressaltar, foi o companheirismo de Norbit e Kate fruto da carência e do isolamento que enfrentam ao serem abandonados. Chama atenção o

comportamento subserviente e apático de Norbit frente as atitudes de uma criança e mulher dominadora.

Excessos de agressividade e ironias nas relações e cenas de tortura, extorsão e desrespeito são constantes. Destaco uma das cenas em que a Rasputia, no dia do casamento, sendo tratada como objeto e com termos depreciativos: “vaca”, “baleia vestida de noiva”, “você casou com um gorila”, “você vai precisar de muita banana, para a sua gorila nova”. Não vejo graça alguma na piada relacionada ao corpo, a defeitos físicos, sou contra a piada que humilha. Não há graça no sofrimento do outro. É preciso deixar isso claro para crianças e adolescentes. Desnecessário fazer um filme que considera comédia cenas grotescas de desrespeito. Há limites que precisam ser mantidos.

Numa época em que se banaliza a vida, são comuns os atos de violência, não dá para aceitar que esses comportamentos sejam reprisados como comédia, atribuindo o riso e a alegria a situações de desrespeito. É fato em nossa sociedade o elevado índice de feminicídios, assassinatos, agressões e situações vexatórias que oprimem a mulher.

Eddie Murphy tentou juntar num único filme todas as mazelas sociais, mas trouxe uma mulher que oprimia e traía o marido com o professor de ginástica na sua cama. Se vê reações passionais. A cena do desabafo dele no teatro de bonecos no orfanato, “eu cansei de você mandar em mim” retratam esse momento. A tentativa de refazer a vida, os conflitos pela venda do orfanato, a forma como acontece o casamento de Kate são partes de uma proposta de filme que poderia ter tomado um rumo mais significativo. Assim, considero Norbit um filme inadequado e que absolutamente não acrescenta em nada.

Seguindo numa proposta de exacerbada violência, trago a minha segunda escolha, o filme *Sr. & Sr^a Smith*. Considero como um dos piores filmes que já vi, pela péssima proposta de roteiro, ofertando cenas com forte conotação de violência doméstica, agressão física entre o casal, tentativas de assassinato e agressões verbais, que em minha concepção seriam desnecessárias para compor um filme. As cifras que patrocinaram essa obra mantêm o sistema da Indústria Cultural funcionando a pleno vapor. E nesse sentido, representa um segmento midiático altamente rentável, ofertando a reprodução de uma violência simbólica entranhada em nossa sociedade, reproduzida pelos espaços de entretenimento e que precisa ser combatida. A Violência de gênero, o desrespeito, as ameaças, a tentativas de assassinato, o uso de armamento pesado e de tecnologias de guerra configuram, segunda essa indústria, um atrativo de público com bastante aceitação.

No filme, a temática a ser explorada e que foi banalizada era a separação do casal, a dificuldade de convivência, a não aceitação do outro e das mentiras que o casal ofertava dentro de um contexto de vida a dois, que precisa de harmonia, diálogo e cumplicidade.

O tema da Violência contra a mulher é grave e atual, não pode em hipótese alguma ser estimulado pela mídia. Mas, pelo contrário, vemos que todos os dias somos condicionados a consumir notícias, produtos que violam a nossa integridade, mantendo esse estado de coisas. Dados de pesquisas nacionais e internacionais indicam que as mulheres são as maiores vítimas de violência. Há de fato uma banalização da vida.

É preciso que a sociedade pare de consumir e dar ibope a obras que estimulam a violência. É preciso investir na educação e vale trabalhar a temática em todos os espaços,

principalmente com as crianças, para que cresçam respeitando a diversidade.

Em termos de avaliação acerca das imagens, a tecnologia falou alto durante todo o filme. O roteiro proposto atingiu o objetivo que era utilizar a tecnologia na tentativa de eliminar os atores. E para isso, demonstram arsenal e motivação para tanto. O filme peca pelo clichê do *Sr. & Sr^a Smith* ficarem juntos e construírem uma relação após tanta violência. Não recomendo o filme. Na vida real as mulheres são as que mais sofrem com a força física e o poder de dominação masculina. São recorrentes as notícias de feminicídio e violência de toda a ordem. Vale tudo. Não recomendo qualquer obra de arte que alimenta esse tipo de violência.

Por último, e não menos ruim, considerei o filme *Uma viagem à Itália*, como um dos piores filmes que já assisti, porque não consegui me divertir. Levei um tempo tentando encontrar sentido para os longos diálogos encadeados entre os atores, deixando o filme bastante cansativo. E mesmo com toda a beleza da paisagem italiana, a trama não era envolvente e não me encantou. Na verdade, senti vontade de desligar a TV. Os trejeitos, as brincadeiras e excessos de imitações não tornaram o filme engraçado.

O cinema é a forma contemporânea da arte que envolve as inúmeras nuances de nossa sociedade e, com seus efeitos especiais, pode ampliar a imaginação envolvendo o público. Mas nem sempre as tramas conseguem esse feito. E o filme, não conseguiu envolver seu público. O ator que faz comédia, consegue o riso de sua plateia, o ator que apresenta um drama emociona seu público... É preciso uma sintonia entre o ato e, o que este representa, para que se consiga obter o retorno desejado. Fazer cinema é sem dúvida uma grande aventura que envolve profissionalismo e competência

de todos os envolvidos e, nesse caso, direção e roteiro não estavam em sintonia.

Sou encantada pela história e a cultura desse país e, esperava que o filme me levasse para o universo italiano, atribuindo significado a proposta inicial, que era viajar pela Itália avaliando os restaurantes. Achava que a arte da boa mesa, e todas as suas nuances, estariam representadas. Vendo a sinopse do filme, acreditei que havia um propósito interessante, e criei uma expectativa. Obviamente me frustrei. Acredito que para avaliar algo, precisamos conhecer minimamente. E nesse caso, pensei que a cultura do lugar seria evidenciada. Inclusive, gostaria de ressaltar que não considero a classificação do filme uma comédia, porque não ri em nenhum momento.

Não há uma história que sustente o filme, porque a viagem para avaliar os restaurantes foi banalizada. As longas narrativas que falavam de suas atuações se perdiam e entendiam. E até o encontro com a moça do barco, a visita a Casa de Byron, bem como a vinda do filho, são trechos significativos, mas que, na trama, aparentavam estarem desconectados com o roteiro. Apesar do enredo provocar um encadeamento de relações com as histórias de vida e a memória formativa dos dois atores, o excesso de brincadeiras durante esses diálogos, na minha concepção, invalidam o propósito do filme. Em vários momentos, percebemos que tanto Steve quanto Rob sentiam a necessidade de falar sobre suas vidas, suas atuações, suas frustrações, os papéis relevantes de suas carreiras e de como estão vivendo. Ademais refletiam acerca do futuro, de suas carreiras e do envelhecimento.

Mas, durante esses momentos, faziam referências a representações de atores famosos, trechos de poesia ou exemplos de como vivia Byron tornando suas reflexões

irrelevantes. Cada um deles carregava uma história de vida com peculiaridades (filha pequena, a relação com o filho adolescente, separação, romance, expectativa de ser chamado para participar de um filme, a péssima relação conjugal, o caso com a fotógrafa...). Estavam utilizando a viagem como pretexto para saírem de suas rotinas e, sem dúvida, esse seria o ponto interessante do filme, que não foi explorado.

Aqui faço uma relação com a importância das narrativas que Walter Benjamin (1987, p. 10) - de suas referências e de seu sentido nas composições das nossas histórias -, onde ele nos fala que: "o narrador conta o que ele extrai da experiência - sua própria ou aquela contada por outros, e, de volta, ele a torna experiência daqueles que ouvem a sua história". Para ele, o que distingue o narrador do romancista "é que o último se isolou a si mesmo, dando exemplos de suas mais importantes preocupações, ele próprio sem conselhos e não podendo aconselhar os outros".

Em se tratando de uma viagem com objetivo definido, senti falta de um narrador na trama e de um melhor encadeamento do roteiro. Penso que os atores pecaram por não utilizarem recursos de cena mais criativos, para compor uma história mais saborosa. As cenas em que falam acerca da memória de suas narrativas, quase sempre referendando papéis relevantes de suas carreiras ou de atores consagrados como Al Pacino, Robert de Niro, Marlon Brando... seriam enriquecidas pela exibição de trechos em que eles estariam contracenando. Dessa forma os diálogos fariam sentido.

Percebi que do começo ao fim do filme, havia uma mudança brusca nas cenas, como por exemplo, no início do filme o ator, quando recebe a ligação com o convite para a viagem,

há um breve diálogo e, em seguida, os dois já estão num carro Mini Cooper conversível, numa estrada da Itália. E esta mudança de cenário acontece ao longo de todo o filme. Outro momento em que se configura uma mudança brusca de cena está vinculado ao restaurante e ao instante de degustação. Víamos o garçom ou a garçonete trazer o prato bem servido, falar sobre o que estava sendo servido e, de repente, apareciam os cozinheiros montando os pratos que seriam servidos numa velocidade que perdia o sentido da exibição. Essas imagens se perderam na história, por não serem contextualizadas.

Não havia diálogo entre os atores acerca do alimento que estavam consumindo, a não ser breves elogios, sem muito detalhe. Os atores foram contratados pelo jornal *The Observer*. Havia também uma fotógrafa profissional para registrar o momento dessa “avaliação gastronômica dos restaurantes”, mas que não estava ao longo da viagem cobrindo todas as visitas aos restaurantes. Nesse caso, percebo um erro de continuidade. Afinal havia um propósito de registrar a viagem.

Os momentos mais significativos do filme estavam relacionados a deslumbrante paisagem italiana. Tivemos a oportunidade de ver um recorte geográfico da Itália, com mudanças significativas na paisagem, com estradas sinuosas, recortadas por túneis, pelo mar, por vilas e por trechos urbanos ou rurais. A fotografia de cada paisagem, com suas especificidades, é simplesmente espetacular. A escolha de restaurantes, localizados na região da Ligúria, da Toscana, de Roma, da Costa Amalfi e da Ilha de Capri, ofertou uma beleza rara. Os hotéis e os restaurantes de cada lugar em que se hospedaram, também foram um deslumbre a parte. Alguns deles

traziam, pela fala de seus funcionários, relatos de eventos envolvendo celebridades.

Os Aspectos históricos dos lugares se ressaltam, como por exemplo, a visita à casa de Lord Byron, as Catacumbas, o Coliseu, a casa na Ilha de Capri onde Brigitte Bardo se hospedou, o cemitério onde Byron estava enterrado, as ruas de Roma, mas não são explorados adequadamente, pelo contrário, são situações que deveriam ter um contexto e na verdade são realizadas como se houvesse um cronômetro marcando o tempo em que as cenas aconteciam e isto me irritava profundamente.

Senti falta de um cuidado maior com o posicionamento das câmeras e de como os atores se relacionaram em cena, tanto em ambientes fechados, quanto nos espaços em que havia uma interlocução com a paisagem. Há uma dificuldade em manter os ângulos entre os atores nas cenas externas, isso fica mais evidente nas cenas do barco e na praia. Se tivesse cuidado melhor das finalizações das imagens as cenas seriam mais harmoniosas. Algo que também deixou a desejar, refere-se à trilha sonora, que merecia a participação de artistas italianos para dar o tom do lugar.

Pensar sobre o que estas três obras tem, de pior, me fez compreender quais os critérios que costumo optar para fazer minhas escolhas. Percebi um traço peculiar acerca do que atribuo significado e isso tem a ver com o meu capital cultural, bem como pela minha trajetória de historiadora, que me fizeram enxergar, para além das convenções sociais, que somos obrigados a integrar e consumir.

REFERÊNCIA

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura.** Obras Escolhidas. v.1, São Paulo, Brasiliense.1985.

BOSI, Ecléa. **Memórias e sociedade: lembranças de velhos.** 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **Escritos de Educação.** In: Nogueira Maria Alice, Catani, Afrânio (org.). 16. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 25-26.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia.** São Paulo: Ática, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Cinema I: a imagem-Movimento.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

TRÊS FORMAS DE TRABALHAR A IRRESPONSABILIDADE

THREE WAYS OF DEALING WITH IRRESPONSIBILITY

Nelson Marques¹

RESUMO

Três filmes, um brasileiro e dois americanos, trabalham de diferentes formas com o mesmo tema: a irresponsabilidade ao escolher, dirigir, filmar e exibir um filme contando uma história.

Palavras-chaves: Assalto. Vingança. Espionagem. Non-Sense. Pseudônimo. Alan Smithee. IMDb.

ABSTRACT

Three films one brazilian and two americans that works with different forms with the same object: the irresponsibility to choose, to direct, to film and to show a film that tell us a history,

Key Words: Assault. Revenge. Espionage. Non-Sense. Pseudonym. Allan Smithee. IMDb.

1. O MARGINAL, A POLÍCIA E A VINGANÇA

Confronto Final, 2005, Alonso Gonçalves, Brasil
Marcos Ferranti (Jackson Antunes) mora em uma grande cidade na qual leva uma vida tranquila com sua família. Após a casa ser assaltada, Marcos sente o perigo que sua família corre, devido à ação de criminosos e também à inoperância da polícia. Cada vez mais paranoico, ele decide tornar a sua casa invulnerável à criminalidade que o cerca e parte para uma vingança pessoal contra tudo e contra todos.

Confronto Final é um filme brasileiro de 2005 dirigido por Alonso Gonçalves e protagonizado pelo ator Jackson Antunes, o Charles Bronson brasileiro, que interpreta o personagem Marcos Ferrante. Não confundir com os filmes de mesmo nome realizados em 2014, por Keoni Waxman, com Steven Seagal, e 2005, por Dolph Lundgren, com ele também atuando.

O filme *Confronto Final* tem incríveis 5,9/10 pontos no “site” do IMDb (Internet Movie Database), valor muito alto para um

¹ Bacharel e licenciado em Ciências Biológicas (USP). Professor Doutor aposentado da FMUSP, ex-prof colaborador voluntário da UFRN. Produtor cultural, fundador e atual presidente do Cineclube Natal. Idealizador, fundador e organizador do festival de cinema Goiamum Audiovisual (RN), organizador do FINC - Festival Internacional de Cinema de Baía Formosa (RN). Organizador e vice-presidente da ACCiRN - Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Norte. Editou, escreveu e colaborou em diversos livros sobre cinema: *Brasil em Tela Cinema e Poéticas do Social* (Editora Sulina, 2008), *Cenas Brasileiras* (EDUFRN, 2009), *80 Cult Movies Essenciais* (EDUFRN, 2010), *Sessão Dupla* (EDUFRN, 2016), *Claquete Potiguar: Experiências Audiovisuais no Rio Grande do Norte* (Máquina, 2016).

filme incrivelmente ruim! Se lermos novamente a sinopse do filme talvez consigamos entender melhor a sua classificação. É um filme de ação, com uma história mais do que batida e conhecida: a vingança pessoal de um indivíduo que se sente ameaçado, e a sua família também, por criminosos!

Talvez a semelhança grande de Jackson Antunes com o ator americano Charles Bronson confunda um pouco os incautos. Bronson, particularmente, tem vários filmes como o injustiçado que parte para sua vingança pessoal como redentor de certos “valores” éticos e em defesa de sua família. São pelo menos 5 filmes de mesmo título (com pequenos acréscimos) e basicamente com a mesma história e personagem, Paul Kersey, um pacato arquiteto de Nova York, que se transforma num “vigilante” noturno após ter a mulher morta e a filha estuprada por três marginais (Desejo de Matar – Death Wish, 1974, Desejo de Matar 2 – Death Wish 2, 1982, Desejo de Matar 3 – Death Wish 3, 1985, os três dirigidos por Michael Winner, Desejo de Matar 4 – Operação Crackdown – Death Wish 4: The Crackdown, 1987, de J. Lee Thompson e Desejo de Matar 5: A Face da Morte – Death Wish V: The Face of Death, 1994, de Allan A. Goldstein). Outros diretores têm filmes de mesma temática: Sam Peckinpah, com Sob o Domínio do Medo – Straw Dogs, de 1971, Gary Sherman, com Exterminador Implacável – Wanted: Dead or Alive, de 1987.

Quanto ao “nosso” Confronto Final, filmado em Belo Horizonte, MG, só podemos atestar que o filme é ruim desde a sua concepção, sem originalidade, portanto, até a sua realização final. Se o “remake” de Death Wish de 1974, o Death Wish 2, de 1982, já é uma cópia declarada e ruim do filme original, imaginem o filme de Alonso Gonçalves, cópia

da cópia de Death Wish, e depois de mais 3 outros filmes de mesma temática, realizados em 1985, 1987 e 1994! Mais de dez anos depois, 2005, Alonso Gonçalves, com menos recursos, com atuações no mínimo sofríveis e com um roteiro de má qualidade resolve repetir a mesma história básica! Só poderia resultar mesmo num filme de péssimo gosto. Não é um filme nacional, mesmo sendo realizado em Belo Horizonte, não é um filme estrangeiro e nem universal, ou seja, não é nada, e não traz e nem acrescenta nada a uma filmografia já pobre.

O filme foi feito em 2005 e foi dirigido, roteirizado e produzido por Alonso Gonçalves, que é mais ator do que diretor. Trabalha como ator desde 1982 e seus trabalhos mais recentes foram realizados para TV como séries: Passione, em 2010, Caminho das Índias, em 2008 e Faça Sua História, em 2008. Antes do Confronto Final realizou dois outros filmes, sem expressão (Tara Maldita, 1982 e Os Treze Pontos, 1985).

Alonso Gonçalves é amigo de Jackson Antunes, ator que vocês devem ter visto em alguma novela da TV (A Regra do Jogo, 2015, Amorteamo, 2015, O Caçador, 2014) e nos filmes Mais Forte Que o Mundo, 2016, O Concurso, 2013, A Festa da Menina Morta, 2008, Tapete Vermelho, 2005, entre outros, e juntos resolveram fazer um filme de ação com cenas tão ruins que devem ter sido realizadas com o auxílio de um “PowerPoint” qualquer da vida.

Podemos dizer, para economizar palavras, que o filme não é ruim, é péssimo em todos os sentidos. As atuações de atores e atrizes são “maravilhosas” de tão toscas. Deveríamos falar também do “roteiro”, mas como? Não há nada, minimamente, que se possa chamar de roteiro.

Ficha técnica

Confronto Final, 2005. Brasil. Direção: Alonso Gonçalves; Roteiro: Alonso Gonçalves; Produção: Andréa Reis Gonçalves e Jorge Moreno; Direção de Fotografia, Markão; Direção de Arte, Ana Gusmão; Figurino, Simone Almeida; Maquiagem, Elizinha Silva; Montagem, Alonso Gonçalves; Som direto, Vandder Lima; Edição sonora, Alonso Gonçalves; Trilha sonora, Vandder Lima; Mixagem, Alonso Gonçalves; Elenco: Jackson Antunes (Marcos Ferrante), Patrícia Novaes (Carolina Ferrante), Ilvio Amaral (Delegado Alvarenga), Geraldo Carrato, Bárbara Salomão (Luiza Ferrante), Adilson Maghá (Policial Ferreira), Rodrigo Signoretti (Detetive Glayson). Ação, 98 minutos, cor.

2. UMA COMÉDIA NON-SENSE UM TANTO IRRESPONSÁVEL

Leonardo, Um Agente Muito Trapalhão (Leonard Part 6), 1987, Paul Weiland, EUA

Leonard Parker (Bill Cosby) é um ex-espião da CIA. Parker é re-recrutado por seus ex-empregadores para salvar o mundo de uma vegetariana do mal chamada Medusa Johnson que através de uma nova tecnologia aplicada nos animais, estes são controlados para matarem as pessoas. Leonard se infiltra na base vegetariana, cortando os vegetarianos através de uma magia feita com carne, mágica esta que ele recebeu de uma cigana. Leonard libera os animais do cativeiro, inunda a base com anti-ácido efervescente (tipo “Alka-Seltzer”, ou “Sal de Fruta”) e escapa montado em um avestruz que estava no telhado do prédio.

Leonardo, Um Agente Muito Trapalhão é um filme americano de 1987, produzido e dirigido por Bill Cosby, protagonizado por ele mesmo, num roteiro de Jonathan Reynolds

sobre uma história original de... Bill Cosby! O que dizer de um filme que o próprio Bill Cosby, decepcionado com o resultado obtido, “aconselhava” publicamente em jornais, entrevistas e em seu próprio programa de TV – Bill Cosby Show – a não desperdiçarem tempo e dinheiro indo assistir ao filme!

O filme foi lançado em dezembro de 1987 recebendo já de saída críticas extremamente negativas dos jornais *The Los Angeles Time* (THOMAS, 1987; WILLMAN, 1988) e *The New York Times* (JAMES, 1987).

Se havia a pretensão de que essa comédia de espionagem (ou de ficção científica?) se tornasse uma franquia, como se diz hoje – daí o título do filme começando na Parte 6 –, morreu aí mesmo, no nascedouro. A inferência de que o filme era o sexto de uma série de filmes com as aventuras de Leonardo Parker, teve até uma tentativa (ou estratégia) de publicidade às avessas, ao dizer que as outras partes – as de 1 a 5 – haviam sido sequestradas por precaução no interesse da segurança mundial... Quanta pretensão e falta de jeito mesmo! Até essa estratégia de marketing, criando “expectativas” inexistentes, foi uma grande bobagem.

Na época o jornal *Los Angeles Time* não deixou por menos: “... Leonard Part 6 é presunçoso, um exercício tedioso de autointolerância... [...] ... Não há praticamente nada para rir neste filme...”. *O New York Times* foi igualmente rigoroso na sua crítica: “... Sr. Cosby e o diretor Paul Weiland estavam supostamente em desacordo (pelo que se disse à época, e mais ainda depois, destaque meu) durante as filmagens de Leonard Part 6... [...] ... mas não há muita culpa para eles para compartilhar. A Direção do Sr. Weiland, a história do Sr. Cosby e o roteiro de Jonathan Reynolds parecem igualmente banal...”.

Alguns anos depois, em 1994, o diretor Paul Weiland, numa entrevista, até certo ponto amarga, afirmou:

“...Foi um erro terrível... quando alguém entra nessa posição (a posição de poder de Bill Cosby na década de 1980), eles são cercados por bajuladores e ninguém lhe diz a verdade. Mas Cosby simplesmente não era engraçado. Eu não podia dizer a ele diretamente. Eu diria que ele era “lento” e ele dizia – ‘Você se preocupa com a construção, deixe-me preocupar com o engraçado...’ (HATTENSTONE, 1994).

O jornal *Los Angeles Times* da época (dezembro de 1987) observou: “... que embora Weiland fosse o diretor, claramente Cosby como estrela, produtor e dono da ideia, é o autor aqui...” (THOMAS, 1987). Mesmo aqueles que de certa maneira estão acostumados a ver filmes ruins, filmes “trash”, por preferência ou obrigação, se críticos de cinema por profissão, concordam, todos, que este é um dos piores filmes já realizados. É bom lembrar que Leonard Part 6 foi o primeiro filme de longa-metragem realizado por Weiland. Havia empreendido apenas um curta-metragem em 1983 e fez até o momento 16 filmes, dos quais se pode destacar apenas *Living with Dinosaurs* (para a TV) em 1989, *Em Busca do Ouro Perdido* (*City Slickers II: The Legend of Curly’s Gold*), em 1984 e *Para Roseanna* (*Roseanna’s Grave*), em 1994.

Não é à toa que tem pontuação 2,2/10, média de 7.290 votos (em junho de 2017). Ninguém, do diretor à equipe técnica, dos atores e atrizes aos coadjuvantes, demonstra ter algum talento, nem que seja mínimo. Até a participação de Jane Fonda, numa pequena ponta “vendendo” aqueles famosos vídeos de exercícios físicos a que ela se dedicou por um bom tempo, parece constrangida... Bill Cosby está irreconhecível, mesmo para aqueles que

gostam do seu tipo de humor. Muitos o consideram estar no pior papel dele no cinema. Joe Don Baker, sempre atuando como coadjuvante em mais de 80 filmes, alguns filmes medianos e até bons (*Um Homem Fora de Série – The Natural*, 1984, *Assassinato por Encomenda – Fletch*, 1985, *007 Marcado para a Morte – The Living Daylights*, 1987, *Cabo do Medo – Cape Fear*, 1991), frente à bagunça que está presente no filme é, ainda assim, o ator de melhor atuação. O resto do elenco de suporte não consegue sustentar minimamente uma história de ficção científica de péssima qualidade e uma comédia, para dizer o mínimo, idiota!

Podemos dizer, para economizar palavras, que o filme não tem competência nem para ser ruim, é péssimo mesmo em todos os sentidos. As atuações de atores e atrizes são até surpreendentes e “maravilhosas” de tão toscas.

Este é mais um daqueles filmes “indicados” para aqueles cinéfilos que assistem a filmes que são tão ruins, mas tão ruins mesmo, que passam a ser “ótimos” na falta de outra classificação. Serve também para aqueles obsessivos que fazem questão de ter os piores representantes da filmografia mundial para mostrar a todos, amigos e, principalmente, inimigos. Deve ser, sempre, um participante de uma estante demonstrativa dos piores produtos que a indústria cinematográfica já realizou. Sem dúvida têm e terão sempre um papel educativo de como não fazer filmes. Nesse sentido recomendo com firmeza Leonardo, *Um Agente Muito Trapalhão*.

Ficha técnica

Leonardo, *Um Agente Muito Trapalhão* (Leonard Part 6), 1987, EUA. Direção: Paul Weiland; Roteiro: Jonathan Reynolds, sobre uma história de Bill Cosby; Produção: Bill Cosby; Distribuição: Colúmbia Pictures;

Cinematografia, Jande Bont; Música, Elmer Bernstein; Edição, Gerry Hambling; Elenco: Bill Cosby (Leonard Parker), Tom Courtenay (Frayn), Joe Dom Baker (Nick Snyderburn), Moses Gunn (Giorgio Francozzi), Gloria Foster (Medusa Johnson), Victoria Rowell (Joan Parker), Anna Levine (Nurse Carvalho), David Maier (Man Ray), Grace Zabriskie (Jefferson), George Maguire (Madison). Comédia, ação, ficção científica, 85 minutos, cor.

Curiosidades

1. Prêmios Framboesa de Ouro 1988: "Pior Ator" (Bill Cosby), "Pior Filme", "Pior Roteiro" (Jonathan Reynolds e Bill Cosby). Foi ainda indicado para "Pior Atriz Coadjuvante" (Gloria Foster) e "Pior Diretor" (Paul Weiland).
2. Bill Cosby, mesmo fazendo campanha contra na mídia algumas semanas depois da cerimônia de premiação, aceitou seus três prêmios "Framboesas de Ouro", apresentando-os em vários programas de entrevista na TV. Ele é um dos poucos profissionais do cinema que aceitou a indicação e a premiação do "Prêmio Framboesa de Ouro".
3. O filme ainda recebeu indicação, em 2005, para "Pior Comédia de Nossos Primeiros 25 Anos" durante a realização do Prêmio Framboesa de Ouro 2005.
4. Como o público consome de tudo, Leonard Part 6 foi lançado em DVD pela Columbia Pictures (hoje propriedade da Sony) em 2005 fazendo mais sucesso do que na época de estreia do filme em 1987 (que, na época, para um orçamento estimado de gastos de US\$ 24.000.000,00), arrecadou apenas US\$ 5 milhões de dólares (US\$ 4.916.871,00) nos EUA. Bill Cosby comprou os direitos de apresentação na TV de seu filme para ter certeza de que ele nunca aparecesse nessa mídia.

3. UMA HOLLYWOOD MAIS DO REAL: RESPONSABILIDADE X IRRESPONSABILIDADE

Hollywood – Muito Além das Câmeras (An Alan Smithee Film: Burn Hollywood Burn), 1998, Arthur Hiller (como Alan Smithee), EUA

Um diretor com o nome Alan Smithee realiza um filme intitulado TRIO. É um filme de ação, de grande orçamento e estrelado por Sylvester Stallone, Whoopi Goldberg e Jackie Chan. O estúdio, no entanto, faz uma edição do filme que não agrada ao diretor Smithee (ele descreve o filme como sendo "... pior do que o filme *Showgirls*..."). Ele quer usar um pseudônimo para retirar a responsabilidade pela realização do filme. Mas descobre nesse momento que o único permitido em Hollywood é "Alan Smithee", que é o seu próprio nome. Ele decide, então, roubar o seu filme, fugindo com a intenção de destruí-lo.

Hollywood – Muito Além das Câmeras é um filme americano do gênero comédia de 1998 e é considerado pela maioria de críticos de cinema, como um dos piores filmes de todos os tempos. Ganhou 5 prêmios "Framboesa de Ouro" (1998), incluindo o de "Pior Filme". Joe Eszterhas, produtor, roteirista e ator do filme ganhou quatro! (ver Curiosidades 1). Esta produção de 1998, felizmente quase esquecida, é mais um daqueles casos em que a proposta do filme e as histórias de bastidores são mais interessantes do que o produto em si. Tudo deu errado nesta comédia que nunca consegue nem ser engraçada.

O filme foi lançado nos EUA em 20 de fevereiro de 1998 em apenas 19 salas de cinema no país inteiro. Para um orçamento à época de US\$ 10 milhões de dólares, arrecadou na estreia menos de US\$ 50.000 dólares! Até hoje não arrecadou mais do que US\$ 60.000 dólares (BOX OFFICE MOJO). O que em si, já é uma primeira indicação de seu "sucesso"

comercial (nem se pense em falar, então, de sucesso de crítica).

O filme foi creditado sob o pseudônimo Alan Smithee como diretor porque seu verdadeiro diretor, Arthur Hiller, se opôs à forma como Eszterhas, roteirista e ator, produziu e montou o filme. Em sendo assim, por opção pessoal, teve o seu nome retirado dos créditos.

Essa questão da “paternidade” ou não de filmes alterados pelos estúdios e produtores provocou outra reviravolta. Até então, os descontentes da indústria cinematográfica americana utilizavam o nome “genérico” alan smithee para não assumir responsabilidades sobre o produto final. Essa foi a forma que o Sindicato dos Cineastas Americanos (Directors Guild of America), em 1967, encontrou, ou seja, criar um pseudônimo “oficial”, para que créditos de filmes (em qualquer posição) não ficassem em branco (NOTORC, 2006). Muita gente famosa usou o nome “Alan Smithee” para não assumir a responsabilidade por algum filme com o qual elas não concordavam em função das alterações feitas. Por exemplo, Dennis Hoper, que condenou a montagem realizada pelo estúdio para o seu filme de 1990, *Atraída pelo Perigo* (Catchfire), Kiefer Sutherland, insatisfeito com o filme de 1999 *Procura-se* (Woman Wanted) (efetivamente este foi o último filme a usar o pseudônimo autorizado pelo Guild) e até mesmo John Frankenheimer, pelo filme feito para TV, em 1987, *Riviera* (idem). Ver *Curiosidades 2 e 3*.

No entanto, por causa deste filme em especial, *Hollywood: Muito Além das Câmeras*, com sua publicidade negativa severa, levou a que o Directors Guild of America, que havia criado essa “norma” no meio cinematográfico americano interrompesse oficialmente essa prática de nomear Alan Smithee como

responsável a partir do ano 2.000 para filmes teoricamente “sem responsável”. Ver *Curiosidades 4 a 8*.

A versão de Eszterhas expressa na sua autobiografia – *Hollywood Animal* (2005, Vintage, 752 p.) –, no entanto, contesta a versão de Hiller, pois segundo ele, este participou ativamente da edição final do filme até o último momento sentado na sala de edição, fazendo sugestões. Enfim, cada um puxa a sardinha para a sua própria brasa... De qualquer modo, com ou sem “autores” ou “responsabilidades”, o filme resultou num desastre artístico e econômico-financeiro, abalando carreiras e amizades.

A recepção ao filme, de público e de crítica, não poderia ser pior. O crítico de cinema Roger Ebert foi fazer a crítica do filme para o *Chicago Sun-Times* no mesmo dia do lançamento, 27 de fevereiro de 1988, e deu “zero estrelas” ao filme, que é a categoria mais baixa possível (EBERT, 1998). O filme tem uma classificação de 8% no site Rotten Tomatoes.

Ebert ao criticar o filme *An Alan Smithee Film Burn Hollywood Burn* foi demolidor: “... is a spectacularly bad film – incompetent, unfunny, ill-conceived, badly executed, lamely written, and acted by people who look trapped in the headlights...”. Precisa dizer mais?

A confusão e mau gosto começam já na epopeia de titular o filme: originalmente o título era *An Alan Smithee Film*. Depois ficou como *Burn, Hollywood, Burn!* Oficialmente agora o filme é conhecido como *An Alan Smithee Film Burn Hollywood Burn*, sem nenhuma pontuação, ou separação, ou destaque.

O filme peca em outras linhas e outros momentos também. Não há propriamente uma história. Não há cenas dramáticas. Está bem! O filme é uma comédia!, Mas também não há cenas hilárias, ou seja, também não

é uma comédia. Ele é feito na forma de um documentário, com as pessoas falando para as câmeras e contando a história de um filme intitulado Trio, que custou mais de US\$ 200 milhões de dólares e era estrelado por Sylvester Stallone, Whoopi Goldberg e Jackie Chan. Eles falam como eles mesmos, como se fossem a personificação das celebridades...! Falando da tão (mal) falada edição, ela não tem alma e nem ritmo. É pior do que os piores exercícios de direção de qualquer classe de alunos de cinema (sem ofensas a estes). Ebert continua sendo mais rigoroso ainda. A única maneira de se ter uma versão “assistível” do filme seria uma versão cortada de pelo menos 86 minutos... Ou seja, não sobraria nada, pois essa é a duração do filme! (EBERT, 1998).

Apesar do filme Hollywood – Muito Além das Câmeras ter um potencial muito grande ao penetrar nos meandros da indústria cinematográfica americana, satirizando e criticando as figuras de produtores, diretores, roteiristas, atores e atrizes, não consegue cumprir o que promete (compare-se, por exemplo, o “Hollywood...”) com o incomparável O Jogador (The Player), de 1992, do Robert Altman, que trabalha com temas semelhantes. O filme inteiro nada mais é do que um longo ataque pessoal do roteirista (Joe Eszterhas) aos produtores e astros de Hollywood, após o fracasso de seu filme Showgirls e à decadência de sua carreira como autor de blockbusters. Vale como retrato de uma época e também como uma crítica virulenta à interferência nem sempre positiva dos produtores na realização de filmes. Nesse sentido ele tem até um certo valor, mas que fica muito aquém de seu potencial, como chamamos a atenção.

Ficha técnica

Hollywood – Muito Além das Câmeras (An Alan Smithee Film: Burn Hollywood

Burn), EUA, 1998. Direção: Arthur Hiller (como Alan Smithee); Roteiro: Joe Eszterhas; Produção: Ben Myron e Joe Eszterhas (não creditado); Distribuição: Buena Vista Pictures; Cinematografia: Reynaldo Villalobos; Música: Chuck’ D, Joel Diamond e Gary G-Wiz; Edição: L. James Langlois; Elenco: Eric Idle (Alan Smithee), Ryan O’Neal (James Edmunds), Coolio (Dion Brothers), Chuck’D (Leon Brothers), Richard Jeni (Jerry Glover), Leslie Stefanson (Michelle Rafferty), Sandra Bernhard (Ann Glover), Cherie Lunghi (Myrna Smithee), Harvey Weinstein (Sam Rizzo), Gavin Polone (Gary Samuels). Participações especiais representando a si mesmos: Sylvester Stallone, Whoopi Goldberg, Jackie Chan, Robert Evans, Robert Shapiro, Shane Black, Mario Machado, Lisa Canning, Joe Eszterhas, Naomi Eszterhas, Larry King, Peter Bart, Dominick Dunne, Billy Bob Thornton, Billy Barty, Dominick Dunne, Norman Jewison (sem créditos). Comédia, 86 minutos, cor.

CURIOSIDADES

1. Joe Eszterhas foi a primeira pessoa a ganhar 4 Prêmios Framboesa de Ouro 1998 para um único filme: “Pior Filme”, “Pior Roteiro”, “Pior Ator Coadjuvante” e “Pior Nova Estrela” (para uma aparição breve). Tecnicamente recebeu ainda a indicação para o prêmio “Quaisquer Duas Pessoas Que Aparecem Juntas na Tela”. Mas não ganhou...

2. Alan Smithee, ou Allen Smithee, é um pseudônimo oficial usado por cineastas que desejam destituir ou desistir de um projeto cinematográfico por discordar dos rumos que o produto final adquiriu. Antes de 1968 a Directors Guild of America (DGA) não permitia que pseudônimos fossem utilizados nos créditos de filmes. Em 1968 a DGA preferiu criar um pseudônimo oficial para

ser usado pelos profissionais da indústria cinematográfica americana, não só diretores, que não concordassem com os rumos que a produção chegava. O seu uso foi formalmente interrompido em 2000 (WALLACE, 2000). A primeira vez em que se usou esse pseudônimo foi no filme *Só Matando* (*Death of a Gunfighter*), de 1967, mas só lançado em 1969, para resolver um conflito surgido entre o ator principal, Richard Widmark, e o diretor Robert Totten, que havia sido substituído por Don Siegel. Como nenhum dos dois diretores quis assumir a responsabilidade pelo filme, surgiu a figura do “diretor” Alan Smithee. A ortografia “Alan Smithee” tornou-se padrão e o IMDB lista cerca de 100 filmes e muitos programas de TV e episódios de seriados creditados a esse nome (<http://www.imdb.com/name/nm0000647/>). Não só diretores usaram desse recurso, roteiristas também, como é destacado no “site” IMDb. Há variações do próprio nome “oficial”, como Alan e Alana Smithy, roteiristas do filme *Filhos da Escuridão* (*Hidden 3D*), de 2011, dirigido por Anthoine Thomas.

3. No artigo “Almost Famous:...” da revista on line *Postscripts* são descritos outros nomes que têm sido utilizados ao longo do tempo para “acomodar” essa questão de retirada de responsabilidade, ou não querer expor o seu nome indevidamente. Foi muito frequente no meio teatral, principalmente nas produções americanas apresentadas na Broadway. No meio teatral, pelo menos quatro nomes foram usados de forma “genérica”: George Spelvin e Walter Plinge (para personagens masculinos) e Georgette Spelvin e Georgina Spelvin (para personagens femininas). Sabe-se hoje de cerca de 67x em que isso ocorreu, desde 1929. O nome genérico para personagens femininas só foi usado durante

os anos (1932-1934). Esses mesmos nomes foram usados poucas vezes por Hollywood (1926 e 1999, 7 filmes) quando foi iniciado o uso do “genérico” oficial da DGA (NOTORC, 2016). Entre 1969 e 1997, “Smithee” foi utilizado por 34 diretores, 10 diretores da 2ª. unidade, 29 atores, 28 roteiristas, 28 produtores, 22 membros da equipe técnica e 5 cinematógrafos.

4. Alguns dos filmes que foram creditados a “Smithee” (entre parênteses, o verdadeiro diretor, quando conhecido): *Fade-In*, conhecido também como *Iron Cowboy*, 1968 (foi dirigido efetivamente por Jud Taylor, o pseudônimo Smithee foi aplicado retroativamente), *City in Fear*, 1980 (também de Jud Taylor), *Fun and Games*, 1980 (Paul Bogart); *No Limite da Realidade* (*Twilight Zone: The Movie*), 1983 (assumido pelo 2º. Diretor assistente, Anderson House); *Operação Fantasma* (*Ghost Fever*), 1987 (dirigido por Lee Madden), *Catchfire* (*Atraída pelo Perigo*), 1990 (o de Dennis Hopper, com o VHS subsequente com o título *Backtrack*, aí sim assumido pelo diretor, como versão do diretor e pelo qual recebeu o crédito); *Solar Crisis*, 1990 (dirigido por Richard C. Sarafian); *Os Pássaros 2* (*The Birds II: Land’s End*), 1994 (de Rick Rosenthal); *Bloodsucking Pharaohs in Pittsburgh*, 1991 (de Dean Tschetter); *Hellraiser IV: Vingança Maldita* (*Hellraiser: Bloodline*), 1996 (dirigido por Kevin Yagher); *Cicatriz do Passado* (*River Made to Drown In*), 1999 (dirigido por James Merendino); *Old 37*, 2015 (dirigido por Christian Winters; Nutt – *Nasceu Burro, Não Aprendeu Nada, Esqueceu a Metade* (*The Nutt House*), 1992, escrito por Scott Spiegel (creditado como Peter Perkinson), Bruce Campbell (como R.O. C. Sandstorm), Ivan Raimi (como Alan Smithee Sr.) e Sam Raimi (como Alan Smithee Jr.).

5. Casos ainda mais curiosos são os filmes que na sua exibição no cinema tiveram os créditos de seus diretores reais, mas quando reeditados para TV, TV a Cabo, versões de companhias aéreas, ou por outros motivos, o crédito foi dado ao “Smithee”: *Duna (Dune)*, 1984 (dirigido por David Lynch, na TV não só a direção, mas o crédito do roteiro foi modificado para Judas Booth); *Gunhed (Ganheddo)*, 1989, (lançado nos Estados Unidos, dirigido por Masato Harada); *A Árvore da Maldição (The Guardian)*, 1990 (apenas para a versão editada para a TV a Cabo, dirigida por William Friedkin, creditada a “Alan Von Smithee”); *Perfume de Mulher (Scent of a Woman)*, 1992 (versões de companhias aéreas, dirigido por Martin Brest); *Rudy*, 1993, editado para televisão, dirigido por David Anspaugh; *Fogo Contra Fogo (Heat)*, 1995 (quando editado para televisão, dirigido por Michael Mann); *Encontro Marcado (Meet Joe Black)*, 1998 (quando editado para exibição em voos comerciais e televisão a cabo, de Martin Brest); *O Informante (The Insider)*, 1999 (quando editado para televisão, dirigido por Michael Mann).

6. Trabalhos para televisão também sofreram o mesmo processo de “perda” da responsabilidade e foram dirigidos por algum “Smithee”: série *MacGyver – Profissão: Perigo (MacGyver)* 1ª. temporada, episódios “Pilot” (dirigido por Jerrold Freedman) e “The Heist”, 1985; *Além da Imaginação (The New Twilight Zone)*, 1ª. temporada, episódio 7 “Teacher’s Aide/Paladino of the Lost Hour”, 1985 (dirigido por Gilbert Cates); *La Femme Nikita*, “Catch a Falling Star”, episódio 16, da 4ª. temporada em 2000 (dirigido por Joseph L. Scanlan).

7. Interessante que o pseudônimo, mesmo tendo sido banido da indústria

cinematográfica em 2000, continuou sendo utilizado fora da indústria cinematográfica em outras mídias e em projetos de filmes que não estão sob o domínio da DGA. Alguns vídeos creditados a Smithee: “I Will Always Love You”, Whitney Houston, 1992, da trilha sonora de *O Guarda-Costas (The Bodyguard)*, dirigida por Nick Brandt; “Digging the Grave”, Faith No More, 1995 (dirigido por Marcos Roboy); “Kiss the Rain”, Billie Myers, 1998; “Waiting for Tonight”, Jennifer Lopez, 1999 (dirigido por Francis Lawrence); “Lose My Breath”, Destiny’s Child, 2005 (dirigido por Marc Klasfeld).

8. Em Hollywood, com a retirada “oficial” do “genérico” Smithee, qualquer retirada de responsabilidade exige agora uma negociação direta com a DGA. Exemplo dessa situação aconteceu com o filme *Supernova (idem)* (da MGM), 2000, dirigido por Walter Hill, que se retirou do projeto, e foi criado, através de um acordo entre a MGM, Hill e a DGA, o nome substituto “Thomas Lee”.

Estes três filmes comentados aqui são “indicados” apenas para públicos específicos, e cinéfilos inveterados com boa bagagem fílmica, que assistem a filmes que são tão ruins, mas tão ruins mesmo, que passam a ser “ótimos” na falta de outra classificação. Serve também para aqueles obsessivos que fazem questão de ter os piores, ou seriam os “melhores”, produtos que o cinema já realizou! São exemplos didáticos de como não fazer um filme policial, uma comédia, ou o gênero que seja. Eu iria até mais longe, de como NÃO fazer um filme!

REFERÊNCIAS

- BOX OFFICE MOJO. **An Alan Smithee Film: Burn Hollywood Burn**. Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=burnhollywoodburn.htm>. Acesso em: 23 set. 2017.
- EBERT, Roger. **An Alan Smithee Film: Burn Hollywood Burn** (review). **Chicago Sun-Times**, 27 fev. 1998. Disponível em: <http://www.rogerebert.com/reviews/an-alan-smithee-film-burn-hollywood-burn>. Acesso em: 23 set. 2017.
- HATTENSTONE, Simon. Through slick and thin Paul Weiland, adman turned Hollywood film-maker, talks about stars, egos and his latest movie, City Slickers II. **The Guardian**, 22 set. 1994. Disponível em: Acesso em: 23 set. 2017.
- JAMES, Caryn. **Film: Bill Cosby's 'Leonard Part 6'**. **The New York Times**, 18 dez. 1987. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1987/12/18/movies/film-bill-cosby-s-leonard-part-6.html>. Acesso em: 23 set. 2017.
- NOTORC. **Almost Famous: The Spelvins, the Plinges and the Smithees**. **Revista on line "Postscripts"**, 12 jun. 2006. Disponível em: <http://notorc.blogspot.com.br/2006/06/almost-famous-spelvins-plinges-and.html>. Acesso em: 23 set. 2017.
- ROTTEN TOMATOES. **Burn Hollywood Burn**. Disponível em: http://www.rottentomatoes.com/m/burn_hollywood_burn/. Acesso em: 23 set. 2017.
- THOMAS, Kevin. **Cosby's 'Leonard' a Super-Inane Superspy**. **The Los Angeles Time**, 18 dez. 1987. Disponível em: http://articles.latimes.com/1987-12-18/entertainment/ca-19771_1. Acesso em: 23 set. 2017.
- WALLACE, Amy. **Name of Director Smithee Isn't What It Used to Be**. **Los Angeles Time**, 15 de janeiro de 2000. Disponível em: <http://articles.latimes.com/2000/jan/15/entertainment/ca-54271>. Acesso em: 23 set. 2017.
- WILLMAN, Chris. **Confession of a Film Masochist Nothing Explains 'Leonard Part 6' - That's Why It's Fun**. **The Los Angeles Time**, 24 jan. 1988. Disponível em: http://articles.latimes.com/1988-01-24/entertainment/ca-38089_1_leonard-part. Acesso em: 23 set. 2017.

ZUMBIS, MORTOS-VIVOS, REDIVIVOS: Os “Novos” Monstros Do Horror

ZOMBIES, LIVING DEADS, WALKERS: THE “NEW” HORROR’S MONSTERS

Igor Carastan Noboa¹



RESUMO:

Nos últimos anos temos visto de forma recorrente um renascimento de manifestações artísticas com temática do denominado “apocalipse zumbi”, um tipo de destruição das instituições e das próprias sociedades por meio do ataque de um tipo específico de monstro, um morto renascido movido por puro instinto que se alimenta dos vivos. De jogos de videogame a histórias em quadrinhos, de obras audiovisuais caseiras a superproduções hollywoodianas. Esses monstros mobilizam as mais diversas audiências para fazer uma reflexão sobre sua vida, se entreter e se assustar. Aqui analisamos duas obras distintas que lidam com essa temática muito mais de forma esperta de capitalizar no interesse do público sobre o tema do que realmente explorar o tema do zumbi nas sociedades globalizadas contemporâneas.

Palavras-chave: Dia dos Mortos. Guerra Mundial Z. Zumbi. Morto-vivo. Redivivo. Hollywood

ABSTRACT:

In the last years we have seen a renaissance of artistic manifestations with the theme of the so-called “zombie apocalypse”, a kind of destruction of institutions and societies by the attack a specific type of monster, a reborn dead moved by pure instinct, who feeds on the living. From video games to comic books, from home-made audio-visual works to Hollywood blockbusters. These monsters mobilize the most diverse audiences to reflect on their lives, to entertain themselves and to be frightened. Here we analyze two distinct works that deal cleverly with this subject in order to capitalize on the public’s interest on the subject, instead of actually explore the zombie theme in contemporary globalized societies.

Keywords: Day of the Dead. World War Z. zombie. living dead. Walker. Hollywood.

¹ Igor Carastan Noboa é doutorando em História Social pela Universidade de São Paulo, mestre em História Social pela mesma instituição pesquisando História dos EUA, Guerra Fria e obras audiovisuais insólitas. É professor de História desde 2008 pela rede municipal de ensino de São Paulo no Ensino Fundamental II da EMEF Emiliano Di Cavalcanti, onde ajudou a criar um projeto de Escola Integral. Desde 2016, além das aulas regulares de História, ministra cursos que lidam com os mitos e o pensamento cético. É autor do livro “Filmes do Fim do Mundo” (2013) e diversos artigos publicados em coletâneas, sempre analisando e refletindo sobre obras de ficção científica e horror.

Esse tipo de monstro do horror a que nos referimos, exemplificado por dois filmes marcantes do gênero – Dia dos Mortos e Guerra Mundial Z – mesmo com origens incipientes que possam ser traçadas no folclore mundial e nas obras de horror que lidavam com vulgarizações de rituais do vodu, foi apresentado por George A. Romero no filme A Noite dos Mortos-Vivos (Night of the Living Dead) em 1968 e desenvolvido pelo próprio Romero e outras obras que acrescentaram e popularizaram mais elementos como características do morto-vivo, como o fato de comer cérebros, difundido pelo filme A Volta dos Mortos-Vivos (The Return of the Living Dead, 1985), e a existência de zumbis velozes introduzidos pelos jogos de vídeo game e pelo filme Extermínio (28 Days Later, 2002) – mesmo que tecnicamente os seres do filme Extermínio não sejam mortos-vivos mas sim doentes, é com os zumbis que a obra dialoga.

No decorrer do século XXI o morto-vivo e sua temática saiu do gueto dos fãs de horror e do fantástico e passou a se tornar *mainstream*, convencional, em parte por modismo e pela novidade introduzida na cultura de massa – em versões diluídas e com maquiagem e efeitos mais realistas que os filmes das décadas anteriores – em parte pela relevância do símbolo morto-vivo como ente que pauta as relações sociais de um mundo cada vez mais conectado e com todas as esferas da vida racionalizados em um processo de desumanização –, magistralmente apresentado na sequência inicial do filme Todo Mundo Quase Morto (Shaun of the Dead, 2004) de Simon Pegg, Edgar Wright e Nick Frost, que no Brasil recebeu esse título vergonhoso, associando-o com as paródias hollywoodianas da série fílmica Todo Mundo em Pânico (Scary Movie). Os filmes aqui comentados, Dia dos

Mortos e Guerra Mundial Z fazem parte desse movimento de nova apropriação do morto-vivo pela cultura de massa contemporânea, explorado pelo cinema, televisão, rádio, videogame e histórias em quadrinhos.

DIA DOS MORTOS (2008)

SINOPSE

Um ataque terrorista na cidade de Leadville, Colorado, libera um vírus que causa nas pessoas sintomas de gripe e posteriormente as transforma em zumbis devoradores de carne humana. A cidade é isolada em uma quarentena pelo exército e um grupo de sobreviventes, escapando de vários locais da cidade, consegue finalmente refúgio em uma base subterrânea e descobre que na verdade o vírus foi criação de um projeto do governo que deu errado e contaminou a cidade. Na base, os sobreviventes lutam contra zumbis e o cientista responsável pela catástrofe e escapam da área.

Na onda da moda zumbi da primeira década do século XXI, Steve Miner, veterano diretor de Sexta-Feira 13 partes 2 e 3 (Friday the 13th Part 2, 1981 e Friday the 13th Part 3, 1982) e Casa do Espanto (House, 1985), entre outros filmes e séries de diversos gêneros, dirigiu esse filme que era uma tentativa de realizar um remake atualizado nos moldes de Madrugada dos Mortos (Dawn of the Dead, 2004) da obra de George A. Romero, o pai dos filmes de mortos-vivos.

Dia dos Mortos, filmado quase totalmente na Bulgária, foi escrito por Jeffrey Reddick, mais conhecido por seu roteiro do filme Premonição (Final Destination, 2000), seu melhor trabalho profissional até o

momento. Enquanto *Madrugada dos Mortos* até que seguiu o modelo do filme original, diluindo a crítica social e ironia do filme de Romero, *Dia dos Mortos* foi por outro caminho e apenas fez algumas referências em diálogos e caracterização de personagens ao filme *Dia dos Mortos* (*Day of the Dead*) de 1985.

O apelo desse filme era sua aparente proposta de remake da obra de George A. Romero, produzido em um momento onde a grande mídia já aceitava melhor esse tipo de temática e tendo ao seu dispor muito mais recursos, tanto técnicos quanto financeiros (mesmo que baixo para o padrão hollywoodiano). É de conhecimento dos fãs do trabalho de Romero e dos mortos-vivos em geral, que o filme de 1985 enfrentou problemas graves e o roteiro, que era bem interessante, teve que ser adaptado para uma verba não condizente com a proposta original, sofrendo com isso de forma notável. Havia a expectativa de que esse remake talvez até fosse fiel ao roteiro original, não filmado, ou mesmo que adequasse os temas tratados por Romero, como a crítica às instituições como a ciência, o militarismo e a mídia para o contexto mundial pós 11 de setembro.

Dia dos Mortos foi lançado direto para o DVD em 2008 e se tornou um enorme fracasso, com dados estimados de retornos mundiais de pouco mais de trezentos mil dólares para dezoito milhões investidos. Como veremos mais adiante não foi à toa que esse filme foi um fracasso em todos os sentidos.

DA BULGÁRIA COM AMOR

Se o material original já tinha diversos problemas, entre os três filmes da “trilogia zumbi” de Romero, o *Dia dos Mortos* é o mais

fraco (mas mesmo assim acima da média do subgênero), o remake não pode ser chamado exatamente por esse nome. Além da narrativa não ter nada a ver com o filme original, cujo dia remete ao mundo dominado pelos zumbis, nesse filme “dia” é apenas o nome usado para arrecadar dinheiro de desavisados que conheciam o filme de Romero, curiosos e pessoas que gostaram do remake de *Madrugada dos Mortos* de 2004, como a contratação de Ving Rhames, que atuou em ambos os filmes com personagens distintos pode demonstrar. Esse é um exemplo de desonestidade da produção de *Dia dos Mortos*, que nada tem a ver também com o filme de 2004. Além disso, para completar a piada, o filme se passa à noite e, portanto, qualquer outro título seria melhor que *Dia dos Mortos*, já que não há nenhuma figura de linguagem no nome do filme.

O início do filme prenuncia o caos que será observado por quase uma hora e meia: lembrando seu trabalho na série fílmica *Sexta-feira 13*, Steve Miner já apresenta jovens que querem transar em local abandonado. A caracterização dos mortos-vivos nessa obra não consegue ser interessante nem acrescentar nada de útil e foi feita a escolha pelos zumbis corredores, que ainda por cima pulam e rastejam. O tema dos zumbis corredores é discutido com afincos pelos fãs de horror e criticado principalmente pelos fãs do trabalho de Romero, sendo um elemento que afeta a verossimilhança se não for muito bem caracterizado, pois se pode concluir que o cadáver revivido, no filme por uma toxina virulenta (bem original...), se torna um velocista bestial. O próprio morto-vivo que corre e pula (infelizmente não dança) é um indicativo de um filme que valoriza mais a ação do que o horror, já alienando boa parte do público que seria atraído por uma obra como esta.

O filme, seguindo a tradição, mostra cenas sangrentas e violentas ao gosto do público dessas obras, mas sem nenhuma originalidade, já vimos as mesmas coisas inúmeras vezes em outras obras. Se existe algum choque e/ou desconforto isso ocorre naturalmente, como ao ver um acidente de trânsito, e não por alguma grande construção de cena. Não se pode falar que esse filme é derivado da antiga tradição dos filmes “trash”, geralmente associados ao horror de baixo orçamento, pois a parte técnica é competente e remete às produções hollywoodianas padrão, o que nos leva a refletir sobre quanto o acesso a melhores efeitos privilegiou esses filmes recentes na criação de sequências que parecem muito mais realistas que as dos filmes antigos, mas ao mesmo tempo, retirou deles a criatividade, principalmente da direção.

Talvez o principal problema dessa leva recente de filmes de mortos-vivos, da qual Dia dos Mortos é um exemplo, é a diluição dos temas mais interessantes propostos por essas obras, como a crítica à sociedade e suas instituições, nos levando a repensar nossos comportamentos e identificar claramente os problemas de um mundo desumanizado, por vezes apresentado como decadente na melhor tradição distópica. Dia dos Mortos está mais próximo de um filme de ação acéfalo, tanto quanto as vítimas dos zumbis que comem cérebros em A Volta dos Mortos-Vivos (The Return of the Living Dead, 1984). Não que não possam ser interessantes filmes de ação com a temática dos zumbis, mas uma obra que vai por essa linha deve conseguir superar o “fator videogame”, já que irá competir com parcelas do público que já “participam” de obras com mortos-vivos em outro nível interativo muito mais desafiador, em jogos que exigem habilidade manual, atenção e estratégia.

Este filme de zumbi genérico e esquecível, mesmo que esboce uma crítica ao militarismo e a ciência, essa crítica é vazia e redundante e não se sustenta. Além disso, há furos que beiram o desleixo, como o misterioso trauma do personagem que anda armado. Talvez o filme quisesse incentivar a nossa imaginação, pois em nenhum momento houve preocupação em nos explicar qual é o problema do personagem, mas como os personagens desse filme são descartáveis, também não nos interessa imaginar que trauma ele teria passado. Há também o personagem vegetariano que se torna um zumbi que não come carne, um morto-vivo do bem, um belo momento de vergonha alheia.

Indiretamente este filme incentiva os comportamentos antissociais de seu público e muitas vezes somos quase que induzidos a torcer para que os mortos-vivos matem todos os humanos do universo do filme das formas mais horríveis possíveis e passem a dominar o mundo, o que teria potencial de tornar o filme interessante. Infelizmente isso não acontece e vemos a repetição de clichês filmados sem inspiração como uma criança obrigada pelos pais a terminar a lição de casa de Matemática para poder ir brincar: tudo feito de qualquer jeito.

Fazendo uma reflexão sobre o filme, podemos nos sentir mal pelos atores, como Mena Suvari, Nick Cannon, Michael Welch e Ving Rhames e todos que trabalharam nessa fracassada obra. O próprio trabalho do roteirista e diretor em colocar referências a outros filmes de ficção científica e horror é interessante, mas para por aí. Imagino a alegria de um ator em ser escolhido para atuar em Dia dos Mortos, lendo o roteiro e decorando as falas, viajando até a Bulgária e depois vendo o filme completo ser lançado em DVD, achando

o filme perto do caixa do supermercado enquanto passa as compras.

Geralmente o apelo para assistir filmes ruins, ou mesmo se manter assistindo um filme que já se suspeita ser ruim, seja pela arte da capa, diretor, atores ou mesmo ao ver os primeiros minutos da obra, é o caráter de entretenimento que essas obras indiretamente, e de forma não intencional, proporcionam: o fator de se assistir um filme para dar risada e apreciar o nonsense e absurdo de muitas dessas obras não pode ser desconsiderado. Isso talvez acione para a mesma área de nossa personalidade que ri de filmes de comédia pastelão ou de pessoas tropeçando na rua. Entretanto, *Dia dos Mortos* não é um filme dessa categoria, não é um “terrível”, estando mais próximo de fazer o público abandonar o filme sem terminar. Não encontrei nada sobre os bastidores do filme que justifique o filme ser tão ruim, tipo briga de produtores, roteirista mudando durante as filmagens, troca de diretor e fatores que normalmente explicam um filme dessa má qualidade.

Reverendo o filme dez anos depois, *Dia dos Mortos* parece ser pior ainda do que à época de lançamento, há o óbvio sinal de ser um filme de investidores à la filme de Uwe Boll, famoso por suas péssimas adaptações para o cinema de jogos de videogame, feitas para pegar dinheiro de incentivos fiscais e investidores, além da tentativa clara de aproveitar da moda das obras de mortos-vivos, desrespeitando o público de forma mais clara ao escalar um ator de obra de sucesso e utilizar o nome do filme de Romero como chamarizes. A arte da capa do DVD, um zumbi vomitando um jato amarelo-esverdeado com uma orelha, dedo e um globo ocular no meio do vômito é a melhor e mais honesta síntese do filme em uma única imagem.

GUERRA MUNDIAL Z (2013)

SINOPSE

O ex-agente da ONU, Gerry Lane (Brad Pitt), um homem que decidiu se dedicar a sua família, tem seu mundo abalado quando uma epidemia de zumbis começa nos Estados Unidos. Ele consegue escapar com sua família da morte certa por intermédio de um amigo, vice-secretário da ONU, e passa a investigar o que se acredita ser um tipo de vírus que está se espalhando pelo mundo, buscando sua origem, a fim de produzir uma vacina. O vírus reanima os cadáveres e os transformam em máquinas de matar, contaminando quem quer que fosse atacado por eles. Acompanhamos os passos de Gerry Lane e sua investigação pelo mundo, entrando em contato com militares e agentes da inteligência, incapazes de lidar com o problema. Após sobreviver a invasão de Jerusalém pelos zumbis e um acidente de avião, Gerry testa sua teoria de que os mortos-vivos não atacavam os doentes de outras doenças ou condições e indica uma forma de lutar contra os zumbis, utilizando doenças curáveis e controláveis para que os vivos não fossem mais atacados pelos zumbis e a epidemia fosse controlada. Reunido com sua família em um campo de sobreviventes ao final, indica que a guerra contra os mortos-vivos está apenas começando e que agora os humanos vivos têm uma vantagem.

Guerra Mundial Z é um filme americano e britânico lançado em 2013, dirigido por Marc Foster e estrelado e produzido por Brad Pitt, em sua atuação no cinema de maior sucesso financeiro e de público até o momento (2017). Adaptação livre do livro de 2006, *World War Z: An Oral History of the Zombie War* de Max Brooks, autor também do interessante *The Zombie Survival Guide* (2003),

ambos lançados no contexto da nova febre, ou modismo, de obras que se espalham por todas as mídias com a apresentação de zumbis, ou mortos-vivos, ou redivivos, ou qualquer outro nome pseudocriativo ou mais “adqueado” e/ou “cientificamente preciso” que algum autor ou grupo de fãs escolheu para demarcar terreno ou mostrar domínio sobre obras em diversas mídias narrativas de pessoas mortas que acabam retornando a um tipo de existência predatória dos vivos.

ZUMBIS EM AÇÃO

Geralmente se espera de um filme de mortos-vivos alguma crítica social aos vivos, os zumbis sendo na verdade menos danosos que as ações humanas geradas pelo medo, preconceitos e ações desumanizadoras. Isso está presente, mesmo que superficialmente, em quase todas as obras da recente “invasão zumbi”, também chamadas de “apocalipse zumbi”. Entretanto, o filme Guerra Mundial Z diluiu tanto a crítica social que ela desaparece em meio a ação, a única crítica que aparece de forma clara no filme, mas apresentada mais como um vídeo introdutório sem fim de fase de jogo de videogame, é o caso de Jerusalém, que conteve a infestação de zumbis com um muro, reaproveitando e aperfeiçoando as áreas de segurança pré-existentes, o que deveria levar a refletir sobre a situação do Oriente Médio e o ódio naquela região é apresentado pelo filme de forma trivial. Por muitos momentos torcemos para que os zumbis destruam tudo, inclusive o personagem principal e a si próprio.

Esse é o principal problema do filme, em tese não há problema em se fazer um bom

filme de ação com o tema morto-vivo nem não mostrar nenhuma cena de sangue (esperada nesse tipo de filme para desconforto e embrulho do estômago da plateia), porém Guerra Mundial Z se apropriou de um monstro do horror em um filme de ação frenética e acéfala. Os zumbis poderiam ser substituídos por mafiosos, um cartel sul-americano de drogas, piratas, nazistas, grupos jihadistas e outros fanáticos, enfim, qualquer clichê de vilões poderia substituir os mortos-vivos desse filme com o mesmo efeito dramático. Entretanto, nem essa “profundidade” o filme conseguiu estabelecer na caracterização dos antagonistas – e nem estou exigindo uma complexidade de relacionamentos, ou reflexões do tipo “quem são os verdadeiros vilões”, “será que todos temos uma parcela de culpa” e afins. A única condição para esse filme se tornar realmente divertido seria a de ser transformado em uma máquina de fliperama com duas pistolas para se jogar com um amigo dando tiros e matando zumbis e explodindo as coisas, como se fosse uma versão nova do jogo House of Dead. O que temos em Guerra Mundial Z é uma série de personagens que torcemos para que sejam mortos o mais rápido possível, pois talvez assim saiam correndo e sumam de cena.

Sem correr o risco de ser injusto, a cena do herói sobrevivendo a um acidente de avião, causado por zumbis a bordo da aeronave, é uma das coisas que merecia a mesma crítica de absurdo que o quarto filme de Indiana Jones recebeu por mostrar o herói sobrevivendo a um teste nuclear se escondendo na geladeira. Não que o herói não pudesse sobreviver, o filme apresenta coisas mais absurdas acontecendo – como a própria existência de zumbis –, porém o tom dessa sequência rompe com a

suspensão da descrença que somos levados a aceitar desde o começo da obra.

De positivo temos a tentativa de tornar o filme globalizado, com a ação se passando por todo o mundo e mostrando uma união supranacional na tentativa de resolução do problema, até servindo de propaganda da Organização Mundial de Saúde (OMS/ONU) – geralmente não apresentada por filmes de catástrofes –, mas nota-se a intenção óbvia e descarada de ampliar o alcance da obra para revertê-lo em mais lucros para a marca Guerra Mundial Z.

Não é à toa que o filme foi parodiado – e destruído – pela animação americana South Park no episódio World War Zimmerman (2013). Havia a promessa de que por ser uma produção agigantada, com investimentos de cerca de duzentos milhões de dólares, com elenco de bons atores, nós víssemos um filme relevante ou pelo menos divertido e um bom entretenimento sobre zumbis, que talvez acrescentasse algo a tradição atual, como a criativa ideia dos mortos-vivos não atacarem doentes poderia indicar. Contudo, somos expostos a um vídeo de jogo de videogame onde não podemos jogar, ausente de qualquer reflexão mais profunda, com ação constante e repetitiva e personagens genéricos. Porém esses mesmos duzentos milhões de orçamento podem explicar o fato do filme se ater a fórmulas gastas, pois se evita correr risco com um investimento dessa mota em um filme de mortos-vivos.

O filme visualmente é bem feito, os efeitos especiais e visuais são condizentes com o padrão hollywoodiano, dá para ver os cuidados com a produção, a atuação é boa, assim como a trilha sonora, as cenas de ação são bem construídas. É um filme que podemos tentar gostar, e admito que fiz um esforço

para gostar por ter afinidade com filmes de mortos-vivos, porém cada vez que vi, a última para escrever este texto, aprofundi a noção de como o filme é raso e frustrante dentro da temática apresentada.

Esse filme foi um sucesso de público e teve críticas variadas, com uma prometida sequência já anunciada durante o lançamento, demonstrando que o fator modismo do tema morto-vivo, que estava em alta na época do lançamento do filme, a grande campanha de marketing organizada e o carisma de Brad Pitt tiveram o efeito esperado. Guerra Mundial Z gerou mais de meio bilhão de dólares e mantém nota boa nos sites Metacritic, IMDb e Rotten Tomatoes, contrariando esse comentário que vê na obra uma diluição do tema sem nenhuma das características marcantes encontradas em obras de orçamento infinitamente mais limitados e, talvez por isso, mais criativas e interessantes da temática morto-vivo.

FICHA TÉCNICA:

DIA DOS MORTOS. TÍTULO ORIGINAL: DAY OF THE DEAD (EUA, 2008, 86 MIN, COR).

Produtores: George Furla, James Glenn Dudelson, Robert Franklin Dudelson, Randall Emmett. Direção: Steve Miner. Jeffrey Reddick. Elenco: Mena Suvari, Nick Cannon, Michael Welch, AnnaLynne McCord, Stark Sands, Matt Rippy, Ian McNeice, Christa Campbell, Ving Rhames, Hugh Skinner, Callum Rory Lawton. Trilha Sonora: Tyler Bates. Fotografia: Patrick Cady. Edição: Nathan Easterling.

Guerra Mundial Z. Título original: World War Z. (EUA/Malta, 2013, 116

min, cor). Direção: Marc Forster. Roteiro: Matthew Michael Carnahan, Damon Lindelof. Produtora: Paramount Pictures, Plan B Entertainment, Skydance Productions, GK Films, Apparatus Productions, Hemisphere Media Capital, Latina Pictures. Distribuidora: Paramount Pictures. Elenco: Brad Pitt, Eric West, Matthew Fox, David Morse, James Badge Dale, Mireille Enos, David Andrews, Michiel Huisman, Julian Seager, Elyes Gabel.

REFERÊNCIAS

GUERRA Mundial Z. **Estamos Rodando**. Disponível em: <http://cine.estamosrodando.com/peliculas/guerra-mundial-z/ficha-tecnica-ampliada/>. Acesso em: 15 set. 2017.

GUERRA Mundial Z. **Internet Movie Database**. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0816711/>. Acesso em: 15 set. 2017.

DAY of the Dead (2008) Review. **Love Horror**. Disponível em: <http://lovehorror.co.uk/zombies/day-of-the-dead-2008/>. Acesso em: 18 ago. 2017.

WORLD War Z. **Metacritic**. Disponível em: <http://www.metacritic.com/movie/world-war-z>. Acesso em: 15 set. 2017.

DAY of the Dead. **Rotten Tomatoes**. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/10008607_day_of_the_dead?. Acesso em: 18 ago. 2017.

WORLD War Z. **Rotten Tomatoes**. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/world_war_z?. Acesso em: 15 set. 2017.

DAY of the Dead (2008). **TV Tropes**. Disponível em: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Film/DayOfTheDead2008>. Acesso em: 18 ago. 2017.

DE GATAS ESCALDADAS E NINJAS ABORRECIDAS

ABOUT SCALDED CATS AND ANNOYING NINJAS

Gianfranco Marchi¹

RESUMO

Esta análise aborda os aspectos negativos de dois filmes de super-heroínas realizados antes da hegemonia dos Estúdios Marvel. Aponta o sexismo das duas produções, que focam demasiadamente nos aspectos visuais e não no conteúdo. O objetivo é criticar o fato de que, apesar dos orçamentos pomposos, o resultado final é fraco, muito longe das raízes das histórias em quadrinhos das personagens Mulher-gato e Elektra.

Palavras-Chave: Negativo. Feminino. Super-herói. Marvel. Sexismo. Produções. Orçamentos.

ABSTRACT

This review addresses the negative aspects of two female superhero films made before the hegemony of Marvel Studios. It points out the sexism of both productions, focusing too much on visual aspects rather than content. It's our aim to criticize the fact that despite the pompous budgets, the end result is

weak, a far cry from Catwoman and Elektra's character comic books roots.

Keywords: Negative. Female. Superhero. Marvel. Sexism. Productions. Budgets.

Não há como dizer isso de maneira menos ríspida: Mulher-gato (CATWOMAN, 2004) é o pior filme de super-heróis já realizado. Na verdade deve entrar na lista como uma das superproduções hollywoodianas mais mequetrefes de todos os tempos, tendo causado à Halle Berry o constrangimento de ganhar um Framboesa de Ouro de “pior atriz”, pouco tempo depois de sua aclamada atuação em “A Última Ceia” (MONSTER'S BALL, 2001), que lhe rendeu o Oscar de melhor atuação feminina.

Mulher-gato, o filme, não retrata a sagaz anti-heroína dos quadrinhos da DC, ou do segundo filme da franquia do homem-morcego, dirigida por Tim Burton. Nem mesmo se compara ao charme assumidamente camp da personagem na série sessentista, interpretada por Julie Newmar e Eartha Kitt). Nas mãos do francês Pitof (diretor até então com trabalhos apenas em efeitos visuais), “Mulher-gato” é um novo tipo de felino: feio e deslocado.

¹ Bacharel em Direito pela UFRN. Funcionário Público Estadual (TJ-RN). Membro do Cineclubes Natal e ACCIRN (Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Norte). Cinéfilo inveterado, editou, escreveu e colaborou em diversos livros sobre cinema: Cenas Brasileiras (EDUFRN, 2009), 80 Cult Movies Essenciais (EDUFRN, 2010) e Sessão Dupla (EDUFRN, 2016).

Sem qualquer ligação com a mitologia da personagem, seja dos quadrinhos ou cinema, esta encarnação tem mais em comum com a história de origem retratada no excelente filme “O Corvo”, qual seja, pessoa inocente morre injustamente e, por força de uma entidade mística, volta à vida com poderes sobrenaturais para executar sua vingança.

Há de se dizer que a pobre Halle Berry fez tudo o que pôde para incrementar a massa disforme do roteiro. Entretanto, não obstante sua inegável presença de cena e admirável entrega à proposta ridícula da personagem, o filme falha miseravelmente em atingir qualquer alvo que a se propõe: seja na ação, na sensualidade ou na comédia-pastelão.

Patience Phillips testa, como seu próprio nome sugere, a paciência do espectador desde sua introdução. Mulher insossa e apagada, funcionária de uma grande empresa de cosméticos, ao descobrir os efeitos colaterais fatais da mais nova linha de produtos de rejuvenescimento, finda assassinada por seus patrões vilanescos que, obviamente, querem esconder o terrível segredo do público.

Ressuscitada pelo bafo de um gato animado em CGI de quinta categoria, Patience descobre suas novas habilidades felinas, que incluem sentidos aguçados, agilidade sobre-humana e... beber leite. De um pires. Sim. Mulher-gato deve ser o único filme da longa história do cinema que conta com uma ganhadora do Oscar bebendo leite de quatro e sibilando para cachorros na rua.

Depois dessas descobertas, inclusive quanto a totalmente inventada história por trás do tal gato egípcio e sua ligação com as muitas mulheres-gato da história da humanidade, Patience Philips decide costurar uma roupinha sumária de couro (à altura do mau gosto da produção) e sai por uma Nova

York vazia e plasticizada para cometer furtos (afinal ela é uma gatuna, entendeu?) e ocasionalmente lutar contra “injustiças”, inclusive dos ex-patrões, tragicamente vividos por Lambert Wilson e Sharon Stone, que certamente estavam precisando da grana desse filme para pagar a hipoteca de alguma de suas mansões.

Afora todos os erros já apontados (esperem que tem mais), certamente o maior problema do filme é sua trama totalmente desprovida de lógica acerca dos vilões empresariais que inventam o tal creme fatal, que corrompe a pele humana com o uso contínuo. Por algum motivo nunca explicado no longa, o efeito do tal produto na cútis da personagem de Sharon Stone é deixá-la mais forte que o aço. Tudo no longa é apenas um pretexto para explorar a beleza antagônica e sexualidade das duas atrizes, que culmina num constrangedor duelo final, com ângulos de câmera vulgares e direito até a evidentes dublês masculinos, enfatizando o claro tom sexista e fetichista da produção.

Claro que é interessante tentar novas abordagens de personagens icônicos, especialmente em se tratando de uma que debutou nos quadrinhos há mais de sessenta anos. Na verdade, uma releitura inventiva da Mulher-gato que mantivesse algumas de suas características básicas poderia ter funcionado, em especial se incluísse uma discussão sobre diversidade racial e sexual, considerando a etnia de Halle Berry e os acenos à fluidez sexual de Patience Philips.

Mas infelizmente o produto final é um filme absolutamente vazio de substância, descartável, que beira o total ridículo. Não há qualquer linha narrativa, apenas desculpas para amontoar cenas de ação de uma personagem renderizada em CGI que parece de borracha,

sem nenhuma sensação de peso ao pular de um prédio para outro. Há diversos jogos de Playstation 2 com modelos digitais mais convincentes, inclusive. O uso excessivo do CGI se dá até mesmo em cenas totalmente desnecessárias, como numa visão panorâmica de Nova York (ainda bem que Gotham foi poupada), alienando o espectador de qualquer sensação de imersão na estória que Pitof quis contar.

Por fim, na falta de Batman – graças a Deus – a forçada subtrama romântica com o personagem de Benjamin Bratt, o policial bonzinho, se mostra totalmente irrelevante e desinteressante, dada a evidente falta de química entre os atores, que parecem querer rir de embaraço a cada cena mais picante.

Talvez a única contribuição relevante de Mulher-gato ao cinema é o fato de que muito dificilmente uma produção posterior envolvendo super-heróis de quadrinhos seja tão dolorosamente ruim e desconectada de sua fonte original. Bom, talvez Elektra (ELEKTRA, 2005), com Jennifer Garner.

E por falar em Elektra, lançado apenas um ano depois de Mulher-gato, também com a proposta de ser um filme de super-heroína spin off de franquias principais, enfatizamos que a idiotice Hollywoodiana conseguiu, mais uma vez, destruir totalmente outra querida personagem dos quadrinhos, desta vez da Casa das Ideias, a Marvel.

Há de se reconhecer que Elektra é apenas um pouco melhor do que o famigerado Mulher-gato. Mas pouco mesmo e isso não é necessariamente um elogio. Feito numa era em que nem se sonhava com o padrão de filmes imposto pelos Estúdios Marvel com o lançamento de Homem de Ferro, em 2008, Elektra foi concebido para ser apenas um produto caça-níquel derivado do filme Demolidor, o Homem sem Medo, de 2003, que explorasse a beleza de Jennifer Garner e sua

popularidade decorrente de ter protagonizado a série Alias.

A recepção do longa-metragem do Demolidor, com Ben Affleck no papel titular, foi morna, tanto em termos de bilheteria quanto de crítica. Entretanto um de seus inegáveis destaques foi a sólida performance da atriz Jennifer Garner no papel da ninja vingativa Elektra Natchios, interesse romântico e eventual nêmesis do Demônio da Cozinha do Inferno.

Em tese, a ideia do filme spin off fazia todo sentido, tendo em conta a desenvoltura de Garner nas cenas de ação e inegável carisma. O final cliffhanger de Demolidor, o Homem sem Medo já abria as portas para essa possibilidade, diante do desaparecimento do corpo da ninja ao final do longa.

Em Elektra, nos é porcamente explicado que a personagem foi ressuscitada pelo misterioso Stick (Terence Stamp). Fortemente treinada pelo sensei cego, descobrimos que ela desenvolveu poderes sobrenaturais, entre eles ter visões do futuro. Incapaz de domar seu desejo de vingança pela morte de seu pai, Elektra se desvia de seu destino de guerreira honrada e se torna uma renomada assassina de aluguel.

O filme inicia com Elektra envolta em sombras, perseguindo um homem fortemente protegido por seguranças no que parece ser um esconderijo. Ela se move furtivamente pelas vigas do teto do local e quando se revela por inteiro, está de costas. Então a assassina se vira em câmera lenta, nos dando a visão de seus longos cabelos castanhos balançando ao vento e de seus olhos marcantes pesadamente maquiados. Tudo é filmado como se fosse um comercial de shampoo para ninjas (“mate com estilo e mantenha seu cabelo hidratado”).

A abertura dá o tom de todo o filme: muito estilo sem substância alguma. Tudo é

filmado de modo que Jennifer Garner pareça mais uma modelo da Victoria's Secret do que uma mercenária mortal.

Após esses eventos iniciais, Elektra é contratada para assassinar o misterioso Mike (Goran Visnjic) e sua filha adolescente, Abby (Kirsten Prout). As coisas dão errado quando Elektra decide abandonar sua missão e passa a proteger a família, que lhe lembra de sua própria tragédia, com a morte de seu pai, trazendo para si a fúria de seus contratantes, um grupo de executivos asiáticos conhecidos como "O Tentáculo" e seus capangas superpoderosos, que incluem Tattoo, cujas tatuagens de animais ganham vida com efeitos visuais duvidosos, e a gótica Typhoid, que possui em seus lábios um veneno mortal (que, verdade seja dita, protagoniza um dos momentos mais interessantes do longa, o interlúdio lesbian chic entre a personagem e Elektra).

Os antagonistas, entretanto, servem apenas para levar a suposta trama adiante, inexistindo qualquer peso real em suas existências naquele universo. Se prestam apenas a aparecerem e adornarem plasticamente o longa, pretextos para uso de CGI e lutas obviamente coreografadas.

Até a primeira metade do ano 2000, adaptações cinematográficas de histórias em quadrinho não eram conhecidas pela profundidade de desenvolvimento de personagens ou plausibilidade. Elektra, certamente, não se desvia dessa regra. Muito embora suas limitações como filme de mero entretenimento sejam previsíveis e, até certo ponto, aceitáveis, a sua maior falha é a total ausência de senso de humor, vez que a produção se nega a abraçar e nutrir os aspectos cartunescos da protagonista e seus vilões, criando cenários risíveis quando a intenção era a de ser séria.

Tudo no filme é tratado de modo solene, como se o diretor achasse que está realmente apresentando alguma importante lição de vida, aspecto que torna o longa involuntariamente cômico e, eventualmente, muito chato. É uma pena, vez que Jennifer Garder possui um inegável timing para a comédia, já demonstrado em produções como o divertido *De Repente Trinta* (13 Going on 30, 2004) e na própria série *Alias*.

A atuação de Garner aqui é vazia de expressão. Ela sofre. Sempre, a todo tempo. Mas não diz absolutamente nada. Sua afeição maternal pela menina que agora protege não é explorada de modo satisfatório no longa, ou mesmo seus traumas passados. A produção diz ao espectador a todo momento que Elektra é humana e não apenas uma "máquina de matar", mas faz pouco em termos de desenvolvimento de personagem para nos convencer disso.

É difícil ver a ameaça que Elektra representa aos seus inimigos quando luta com eles como se estivesse posando para uma revista de moda, sempre com o cabelo e roupa (sumária) impecáveis enquanto o banho de sangue plástico se desenrola na tela. Essa falta de profundidade da personagem, em contraste com suas origens nos quadrinhos, faz com que todos os pontos positivos da produção se evaporem em estilosa fumaça, como próprios vilões do "Tentáculo" por ela enfrentados. Em suma, Elektra é bonitinha. Mas ordinária.

REFERÊNCIAS

CATWOMAN. Direção: Pitof. Produção: Denise Di Novi, Edward L. McDonnell. EUA: Warner Bros. Pictures, c2004. DVD (104 min).

MONSTER'S BALL, Direção: Marc Forster. Produção: Lee Daniels. EUA: Lionsgate Films, c2001. DVD (111 min).

ELEKTRA. Direção: Rob Bowman. Produção: Avi Arad, Gary Foster Arnon, Milchan. EUA: 20th Century Fox. c2005. DVD (96 min).

13 GOING ON 30. Direção: Gary Winick. Produção: Susan Arnold, Donna Arkoff Roth, Gina Matthews, Todd Garner. EUA: Columbia Pictures. c2004. DVD (97 min).

SOBRE AS PIONEIRAS:

Gênero, Trabalho E Preconceito Na Polícia Militar Do Pará

ABOUT THE PIONEERS: GENDER, WORK AND PREJUDICE IN THE MILITARY POLICE OF PARÁ

Máurea Mendes Leite¹
Fernanda Valli Nummer²
Luiz Fernando Cardoso Cardoso³

RESUMO

Esse artigo é um estudo de origem social e da trajetória profissional das oficiais policiais militares femininas e seu pioneirismo na profissão. Optou-se pela abordagem qualitativa de modo a identificar padrões socioculturais e o saber adquirido pela vivência, além das estratégias de sobrevivência, afirmação e autoproteção na carreira policial. Ouvindo seus relatos, percebe-se a herança identificadora da instituição pelas agentes, que mesmo na reserva preservam o *habitus* adquirido ao vestir a farda. Percebeu-se que as policiais sofrem violência quando são estigmatizadas como minoria, que seu trabalho é relegado à esfera administrativa, não havendo reconhecimento de suas habilidades, além ser percebido haver preconceito e discriminação pelas cotas de inserção e distribuição de cargos.

Palavras-Chave: Trabalho. Gênero. Polícia militar. Mulheres – emprego. Discriminação no emprego.

ABSTRACT

This article is a study of the social origins and career paths of female police officers and a pioneer professional. We opted for a qualitative approach to identify socio-cultural patterns and knowledge acquired by experience, beyond survival strategies, affirmation and self-protection in the police career. Hearing their stories we see the legacy of the institution by identifying agents, even in reserve preserve the habitus acquired when wearing the uniform. It was noticed that the police are abused when they are stigmatized as a minority, their work is relegated

¹ Mestre em Defesa Social e Mediação de Conflitos pela UFPA, especialista em Defesa Social e Cidadania pela UFPA, Docente do Instituto de Ensino de Segurança do Pará. Capitão da Reserva da PMPA.

² Socióloga. Doutora em Antropologia Social pela UFRGS. Professora da Faculdade de Ciências da Universidade Federal do Pará.

³ Pós-doutor em Antropologia Social - University of St. Andrews, Scotland – UK, Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina, Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciência Política – UFPA, Professor da Faculdade de Ciências da Universidade Federal do Pará.

to administrative, non-recognition of their skills, as well as prejudice and discrimination through quotas insertion and distribution positions.

Keywords: Work. Gender. Military policies. Employment of women. Discrimination in employment.

INTRODUÇÃO

A Polícia Militar do Pará abriga, atualmente em seus quadros, 1929 mulheres, 10% do total do seu efetivo. As mulheres policiais fazem parte do efetivo da PMPA desde 1982, quando cinquenta e sete mulheres ingressaram na Corporação. Recorremos à fonte oral, usando a fala de nove sujeitos dessa turma, para reconstruir sua história, vinculando-a ao contexto histórico, um período de transição entre a ditadura e o Movimento pelas Eleições Diretas, buscando compreender as expectativas, as representações e práticas referentes a esse processo. Para tanto, foram realizados dois questionários e uma entrevista com oficiais femininas, pertencentes à primeira turma de mulheres da PMPA. Destaca-se que “Oficial” é a policial militar feminina, que faz parte do círculo hierárquico dos oficiais, podendo ter o posto de tenente, Capitão, major, tenente-coronel e coronel; “Praça” é a policial feminina, que faz parte do círculo hierárquico dos “praças”: subtenentes, sargentos, cabos e soldados - as quais se encontram na Reserva Remunerada, após 25 anos de serviços prestados à instituição.

O Pará foi um dos estados em que a mulher teve acesso à Polícia Militar no início da década de 1980, sendo admitida a primeira turma de cinquenta alunas soldados (com

escolaridade antiga 1º grau), quatro alunas sargentos (antigo 2º grau) e três oficiais alunas (nível superior), sendo que as dez primeiras colocadas do curso de formação de soldado foram promovidas a cabo.

A base legal do ingresso feminino nas polícias militares no Brasil só se consolida em 1984 (SOARES; MUSUMECI, 2004, p. 29), incorporando-se as policiais femininas aos quadros regulares das PMs, nesse ano, com uma nova redação dada ao Decreto-lei Federal 667, de 2 de julho de 1969 - no estado do Pará, o início das atividades do grupamento de Polícia Feminino data de fevereiro de 1982, quando o Governador do Estado era o Cel. E.B. Alacid da Silva Nunes; seu decreto de criação é o de nº 2.030, de 15 de Dezembro de 1981, que criou na Polícia Militar do Pará, o Pelotão de Polícia Feminino, que buscava o ingresso de pessoal feminino em seus efetivos de Oficiais e praças a fim de atender necessidades das respectivas Corporações em atividades específicas, mediante autorização no Ministério do Exército.

Em primeiro de fevereiro de 1982, esta turma foi coordenada pelo Coronel PM Roberto Pessoa Campos-PMPA, pelos Tenentes Vera e Neuza, oriundas da Polícia Militar do Estado de São Paulo-PMESP e pelo Aspirante OF PM Clementino Augusto Ruffeil Rodrigues-PMPA, os quais foram responsáveis pela formação das quatro alunas sargentos e das cinquenta alunas soldados, durante três meses de curso (fevereiro, março e abril/1982), no Centro de Formação e Aperfeiçoamento de Praças-CFAP, órgão de Ensino e Instrução da Polícia Militar do Pará-PMPA, com as três oficiais aprovadas no concurso para Oficial da PM, sendo enviadas para a Academia de Polícia Militar do Barro Branco-PMESP e estagiado durante o mesmo período, já que ainda não havia oficiais femininos no Pará.

Na década de 1980 o país passa por redemocratização, com eleições gerais, movimentos para DIRETAS JÁ e movimentos constitucionais. Com a Central Única dos Trabalhadores-CUT, a bandeira das mulheres ganhou mais visibilidade dentro do movimento sindical. Com a comissão Nacional da Mulher Trabalhadora na CUT, as mulheres esperavam romper as inúmeras dificuldades existentes na sociedade (COSTA, 1998). Nesse sentido, a luta pela democratização das relações de gênero persistiu e com a Constituição Federal de 1988 a mulher conquistou a igualdade jurídica, destarte esta consagrou conquistas importantes no campo dos direitos da mulher, entre as quais cite-se o ingresso às instituições policiais.

A revolução deste período no que se refere às forças policiais, foi uma importante inovação na abordagem da questão de gênero dentro do campo da segurança pública (SOARES; MUSUMECI, 2004, p. 183). Como resultado de reivindicações dos movimentos feministas são criadas, na Polícia Civil (a polícia judiciária, não uniformizada), delegacias especiais para o atendimento a mulheres vítimas de violência, prestado, sobretudo por policiais femininas, o que leva também à ampliação do espaço de atuação profissional para as mulheres no interior dessa força policial.

Com o processo de redemocratização pós-ditadura, onde se quis retirar a imagem do Policial Militar como mero aplicador da força física e com a mudança do *status* político e social do estado, e as transformações sociais que provocaram o aumento de atividades executadas pela mulher, mudaram também os objetivos desta ao ingressar na carreira policial, as formas de execução do trabalho feminino e também a maneira como a mulher é percebida na cultura organizacional da Polícia

Militar do Pará e na sociedade, uma instituição secular e predominantemente masculina.

A cultura patriarcal atribuiu o princípio masculino apenas ao homem, fazendo com que se julgasse o único detentor da racionalidade, do mundo e da construção da sociedade. A mulher até podia desempenhar um papel de força e poder, mas sempre estava em segundo plano, apoiando o homem (MURARO; BOFF, 2002). Tal relação de poder é denominada de androcêntrica. Já a força da ordem masculina pode ser aferida pelo fato de que ela não precisa de justificação: a visão androcêntrica se impõe como neutra e não tem necessidade de se anunciar, visando sua legitimação.

Dessa forma, com a entrada das mulheres nas instituições policiais, ocorre uma ruptura quanto à tradição da exclusividade masculina nos quartéis, mas com a chegada das mulheres ao espaço símbolo da masculinidade, os quartéis, muitas coisas tiveram que mudar, o espaço teve que ser dividido, a abordagem à população foi suavizada, o ambiente foi modificado para receber o efetivo feminino.

Essa distinção de forças entre homens e mulheres, são exigências que por muitas vezes servem para selecionar ou excluir, através de critérios oficiais, mascarando, assim, o que não pode ser enunciado formalmente. Logo, essa mascaração não deixa de ser uma forma de poder:

As relações de poder são intencionais e objetivas, se produzem a cada instante em rede, em todos os lugares, ou melhor, em toda relação, inclusive nas relações de gênero, e “esse poder não se dá, não se troca, mas se exerce em ação” numa correlação de forças em que se utilizam técnicas de saber, estratégias de poder e procedimentos discursivos. (FOUCAULT, 1977, p. 175).

Tem-se, então, que a inserção feminina na Corporação se dá em conjunto com outras ações, com a mulher inicialmente servindo como modelo de relações públicas, propagando a ideia de uma Polícia Moderna, vinculada com as mudanças sociais e políticas.

Nas instituições policiais, a inserção de mulheres veio acompanhada de um ideal de uma polícia de aproximação, de ampliação e especialização, dando a ideia de um novo modelo de polícia, apesar de isto não significar reforma ou modificação da instituição.

Guardadas as devidas proporções e as diferenças regionais, percebe-se similitude na inclusão de mulheres nas instituições. Inicialmente, a presença de mulheres na corporação se concretizou como um grupo separado, servindo de apoio às outras unidades operacionais com um efetivo até então exclusivamente masculino (NUMMER, 2005). Esse momento de inserção das mulheres no espaço público policial coincide com a entrada de mulheres também na política, direcionando esferas de liderança e administração, ocupando um novo espaço, no qual é priorizado o desenvolvimento de estruturas horizontais e trabalho em equipe e onde as decisões são democratizadas.

Nesse sentido, a PMPA buscou a inserção feminina nas suas fileiras, e o discurso era que a mulher, devido a sua natureza, fortaleceria a imagem da Polícia Militar, pois a mulher, segundo estas representações sociais correntes, teria aptidão “natural” de cuidar, amparar, servir e proteger a comunidade de forma diferenciada, com amabilidade, sutileza, e afeto.

Em relação a esta temática, Xavier (2008, p. 12) afirma:

[...] A incorporação das mulheres nos quadros das polícias militares no

Brasil, ocorreu de forma gradativa e acompanhou as mudanças ocorridas na sociedade brasileira nestas últimas décadas institucionais, que necessitavam de um efetivo mais “qualificado” para atender as ocorrências que os homens sentiam-se pouco à vontade em atuarem, como nas ocorrências envolvendo crianças, mulheres e idosos.

A própria evolução do trabalho de segurança pública e o surgimento de novas concepções, associadas à crescente feminização do mercado de trabalho, formará no imaginário dos gestores de segurança pública e da população a suposição da existência de um novo lugar para a policial feminina (CAPELLE; MELO, 2010).

Seguindo as orientações teóricas de Dubar (1998, 2005) ordenamos e interpretamos a mobilidade das policiais entrevistadas dentro da corporação desde a escola inicial até a última promoção alcançada. Para entendê-la, dividimos as trajetórias em subjetivas e objetivas. O resultado mostra similaridade de elementos tais como idade e tempo de serviço como fatores promocionais, mas ausência de valorização de suas competências, inteligência, agilidade, iniciativa, e força física adequada a ocorrências. Das entrevistadas, 8 entre 11 das pesquisadas, manifestaram a representação social do gênero feminino como frágil e que requer proteção.

UM OLHAR NO PASSADO: O INGRESSO DE MULHERES NA POLÍCIA

Não se pode deixar de considerar que, durante muito tempo, as mulheres foram aceitas no mercado de trabalho apenas para

exercerem profissões, cujas funções estavam relacionadas àquelas que lhes atribuíram socialmente. Especificamente em relação à polícia, é possível afirmar que não são registradas grandes diferenças em relação às demais instituições, quando o assunto é a distribuição das mulheres na hierarquia dos cargos policiais e nos postos de comando (BITTENCOURT, 2010).

Percebe-se que a condição feminina é o elemento norteador das relações sociais de trabalho das oficiais paraenses, sendo fator de orientação da sua trajetória profissional. O processo de inserção da mulher na polícia no mundo guarda alguns aspectos, sendo o mais importante - o contexto do recrutamento de mulheres, vinculado, na Europa, a momentos de crise das forças policiais, por exemplo, deslocamento do efetivo masculino em períodos de guerra, ou crises de credibilidade, com forte deterioração da imagem pública das polícias (CALAZANS, 2003).

A aceitação feminina na esfera pública policial não foi tão fácil. Durante muitos anos, visualizou-se na força física, um item fundamental para ser um policial militar, isso ocorria devido à formação militar tradicional. O uso da força bruta era um modelo de demonstração de sua Capacidade na profissão. Dessa forma, quanto à imagem ideal da corporação que se tende a passar, alguns autores citam o preconceito existente contra as mulheres e sua função nas instituições. A partir da leitura de Nummer (2010), sobre a representação corrente na instituição de que o homem é melhor para o policiamento ostensivo e a mulher para o administrativo, pode-se inferir que as mulheres concentraram mais sua *agency* em resistir aos tabus internos de gênero do que na busca de poder.

Quanto ao ingresso da policial feminina nas corporações militares, num primeiro momento é possível afirmar que a pretensão era que a mulher assumisse alguns campos de policiamento, nos quais o homem encontrava dificuldades, tais como lidar com as minorias; mulheres, crianças, idosos etc., haja vista a abertura democrática vivida na época pelo país. Esse fato se dá em plena crise das polícias.

Num segundo momento, podem-se vislumbrar outros objetivos, como o de tentar humanizar as Polícias, melhorando sua imagem social, haja vista o comprometimento da imagem da instituição, vinculada à ditadura como força auxiliar do Exército (SOARES; MUSUMECI, 2005). Até então, as ações policiais eram vistas pela sociedade como violentas, ligadas à força bruta utilizada contra grupos minoritários como negros, mulheres e homossexuais.

A permanência da mulher nas instituições militares foi justificada pelo argumento de que o treinamento oferecido pelas escolas de formação orientou os policiais a reduzir o uso da força bruta, substituindo-a por técnicas eficientes de contenção e defesa. Isto possibilitou à mulher a não exclusão das atividades mais vigorosas, argumentos utilizados por “policiais da antiga”, o que deixava as mulheres em desvantagem.

Na polícia militar essas conquistas se deram e dão de forma lenta. A posição que a mulher assume atualmente, ainda, é um reflexo de sua posição no passado. Não é possível perceber grandes mudanças, apesar dos trinta anos de inserção, ainda há subaproveitamento nas unidades, onde a maioria é relegada às funções burocráticas, nenhum oficial superior feminino no Estado maior e em comando de unidades operacionais. Além disso, persistem as cotas para inserção, onde

o ingresso de mulheres se dá na forma de 10% (dez por cento).

De acordo com os resultados da pesquisa o novo status de policial feminina proporcionou às “novatas”: credibilidade, respeitabilidade, visibilidade e um lugar dentro da sociedade que não poderia ser obtido em outra instituição devido à sua baixa escolaridade e aos seus incipientes contatos sociais. Esse esforço para adquirir uma identidade pessoal e profissional implicou em adequar-se às normas rígidas da instituição, em submeterem-se a sacrifícios pessoais, ou adequar-se a “normas militares” tais como: usar cabelo curto estilo “Joãozinho” durante oito anos seguidos; não poder engravidar sendo solteira; não poder relacionar-se com pessoa “inadequada”; não poder casar sem autorização nem fazer casamento endógeno - Endogamia diz respeito às relações amorosas intra e entre círculos na estrutura interna da corporação (CALAZANS, 2004). Casamentos endógenos envolvem praças X praças, oficiais X oficiais, praças X oficiais - cuja pena pode ser demissão e/ou licenciamento (a pedido), como ocorreu mais de uma vez. Era vedado às policiais femininas relacionar-se com alguém fora do seu círculo hierárquico - sargentos só poderiam ter relações afetivas com sargentos e subtenentes, soldados femininos com soldados e cabos femininos, oficiais femininos com oficiais masculinos etc., assim, aquelas que insistiam nos relacionamentos fora do padrão, eram obrigadas a pedir licenciamento da corporação, deixando seus empregos, fazendo com que os casamentos entre militares ocorressem somente entre pares; usar maquiagem “adequada”, enfim, normas que buscavam “domar” os corpos de modo a favorecer os interesses da organização (FOUCAULT, 1977).

O Pelotão de Polícia Feminina foi apresentado à sociedade paraense em 1º de fevereiro de 1982. Após a formatura, foi alocado em uma casa simples, na Av. Almirante Barroso, no bairro do Marco, adaptada para servir de quartel e abrigar as 57 integrantes. A casa possuía sete dependências, convertidas em salas que abrigavam as seções - Armamento de Munição/Almoxarifado, Sargenteação, Comando, Subcomando, um espaço livre para as formaturas matinais, e dois alojamentos, para o descanso de quem estivesse de serviço. Era vedada ao público masculino a permanência nas dependências deste quartel, salvo o coordenador do pelotão, oficial responsável pela formação do pelotão feminino, além da guarda masculina, responsável pela segurança do prédio no período noturno.

O dia a dia das policiais iniciava com a formatura matinal, realizada às 07h00 de onde era distribuído o policiamento que se concentrava no Belo Centro, antiga zona comercial, PM-Boxes nas praças Batista Campos e da República, aeroporto e Terminal Rodoviário, todos localizados na cidade de Belém. O almoço era servido a partir das 12h00, seguido de um período de descanso, e a partir das 14h00 reiniciava o segundo turno de trabalho até às 18h30, com o efetivo seguindo para suas residências.

Segundo dados coletados em campo, o efetivo atual da Polícia Militar do Pará é de 20.903 policiais, sendo 14.060 em atividade e, deste montante, 1.929 são mulheres. Desse efetivo, 87 oficiais compõem o quadro de oficiais combatentes. Nos concursos, quando são oferecidas cinquenta vagas para soldado, 10% dessas vagas são destinadas às mulheres; no caso dos Cursos de Formação de Oficiais, igualmente ao curso de soldados, também

são ofertadas 10% das cinquenta vagas para o público feminino.

Nestas cinco décadas de contribuição ao mundo do trabalho à sociedade brasileira, as policiais femininas são uma porcentagem de apenas 10% do efetivo total de policiais no Brasil, realidade que se repete no estado do Pará. Percebe-se que o efetivo feminino encontra-se reduzido, provocando dificuldades à policial feminina de alcançar um nível mais alto em escalões hierárquicos, os quais lhe conduziriam ao topo da carreira policial, aos postos de comando. Notam-se, também, algumas dificuldades no que tange a postos de trabalho, ficando a mulher relegada, muitas vezes, à área administrativa.

As entrevistadas, quando questionadas sobre a motivação para ingressar na instituição, seis declararam ser pela necessidade e apenas três, pela vontade. Necessidade pelo fato da maioria ser pertencente às classes populares e desejar um emprego e ganhar dinheiro para a sua própria sobrevivência, e vontade pelo fato de ser um campo novo, uma profissão diferenciada e que oportunizaria experiências novas.

É correto citar que as informações acerca da “nova” profissão eram escassas, pois até então somente as PMs de São Paulo, Minas Gerais e Paraná detinham mulheres em seus efetivos. Desta forma, não havia, pelo menos para a maioria (8 entrevistadas), um exemplo com que se identificar e muito menos projetar expectativas, com exceção das três oficiais alunas, que ingressaram com a patente definida (2º Tenente) e tiveram a oportunidade de estagiar em outra instituição, a de São Paulo-PMESP, onde passaram por um estágio, antes de assumirem suas funções na instituição paraense.

A origem das agentes de segurança pública no Pará da PMPA na primeira turma é basicamente a mesma de suas correspondentes nas polícias brasileiras: classes sociais de baixa renda, pouca escolaridade, ascendentes sem profissão estabelecida, cujos ofícios: mecânicos, marítimos, lavradores, motoristas prescindiram de cursos formais de instrução. Salvo poucas exceções, é de maioria branca, oriunda da Capital do estado, Belém, tem em média 53 anos, divorciada e de poucos filhos. Em relação aos seus casamentos, principalmente aqueles realizados entre militares, as falas das entrevistadas deixam evidenciado que eram relações harmoniosas pessoal e profissionalmente ainda que os casamentos não tivessem a durabilidade desejada: das entrevistadas, quatro foram casadas com militares, sendo três (3) policiais e um bombeiro. Permaneceram casadas uma média de quatro anos. Atualmente, somente duas são casadas, com o policial e o bombeiro. Nas falas para explicitar a razão para a dissolução de seus relacionamentos, declaram não saber explicar, só que a vida em comum tornou-se inviável por causas dos conflitos e foi melhor separar. Instadas a responder se culpavam a instituição pelo fracasso dos seus relacionamentos, negaram o fato apesar de muitas vezes suas escalas de serviço divergirem das escalas de seus companheiros, provocando desencontros, mas ainda assim não relacionam seus problemas conjugais e consequentes separações à sua atividade laboral.

O casamento com militares, por outro lado, facilitava nossa integração com a tropa, pois através dele, podíamos nos relacionar com os amigos do marido, o que não ocorreria se fôssemos solteiras, criando oportunidades para forjar maiores laços com a comunidade miliciana. Nos primórdios da criação da Companhia feminina,

os relacionamentos eram limitados aos locais de trabalho, não havia estímulo para que ninguém se encontrasse fora dos postos (Ten. NEUZA, 51 anos).

Para justificar seu atual estado civil, três solteiras e quatro divorciadas opinam ser por três razões: inicialmente, por causa do salário, pois reconhecem sua condição de bem remuneradas, e com as novas regras do Código Civil, não querem se arriscar a ter que pensionar alguém em caso de separação; em segundo, acham que a oferta masculina ficou mais escassa após a ida para a Reserva Remunerada - a passagem para a reserva remunerada (aposentadoria) das mulheres policiais pode ocorrer após o cumprimento de 25 anos de efetivo serviço, ou seja, era mais fácil namorar alguém da caserna, e finalmente, sua idade limita um pouco suas escolhas.

Ser casada com um PM significa viver num mundo à parte: Se por um lado significa melhor aceitação às normas, uma maior motivação para estar na organização com um companheiro que te apoia e compreende, te possibilitando entender melhor a Organização e seus critérios, por outro lado, te leva para cada vez mais longe de outras possibilidades de emprego, pelo lado profissional, pois um policial militar “compreende melhor as necessidades do trabalho no quartel, ao passo que estar casada com um civil reduz tuas possibilidades de crescimento na carreira, pois és, a todo o momento, confrontada com os horários mais estapafúrdios nem sempre entendidos por teu companheiro. (Ten. SÔNIA, 53 anos).

Em se tratando de moradia, percebe-se que a maioria, seis das policiais, reside em área urbana, na Capital do estado, com apenas três (3) residindo no interior do estado, em área rural (Barcarena, Ourém, S. Caetano de

Odivelas, municípios paraenses). A maioria (7) é oriunda das regiões periféricas de Belém, principalmente dos bairros Guamá, Marituba, Jurunas, Cidade Nova. Atualmente residem na cidade de Belém (7) em bairros periféricos: Pedreira, Condor, Marco, Souza, Coqueiro, e duas (2) residem no interior o estado do Pará.

As pesquisadas frequentaram a escola e algumas famílias eram numerosas (5) e apesar das dificuldades toda a família conseguiu concluir os estudos, inclusive as que vieram do interior (2). Seus irmãos terminaram o ensino médio e alguns têm graduação (3): Direito, Economia, Ciências Contábeis. Quase todas as famílias (7) residiam em bairros periféricos da área metropolitana de Belém, com 2 exceções (bairro do Marco, considerado classe média), nos quais, apesar da mudança de status, permanecem até os dias de hoje.

As rendas dessas famílias, quase todas da classe C, com 2 exceções (consideradas classe média), eram oriundas de trabalho remunerado, principalmente dos pais, que eram todos alfabetizados, marítimos (2), mecânicos (2) e motoristas (1). Quanto à profissão dos ascendentes, observou-se que as avós são todas oriundas do lar; os avôs praticaram diversos ofícios: agricultores, mecânicos, marítimos, lavradores; os pais eram marítimos, mecânicos, técnicos, motoristas, torneiros-mecânicos; as mães quase na sua totalidade eram/são do lar, com uma exceção, costureira.

Em relação à faixa etária, a média das policiais aposentadas é de 52 anos; as mais jovens, duas Capitãs de 51 anos (que ingressaram na PMPA aos 18 anos) e a mais velha, uma tenente-coronel de 56. Todas ingressaram na PMPA em 1982, a primeira turma de policiais femininas paraenses, conforme o Decreto nº 2.030, DE 15 DE DEZEMBRO DE 1981.

Belém é o local de nascimento da maioria (7), com duas policiais descendentes do interior, dos municípios de S. Caetano de Odivelas/PA e Acará/PA, respectivamente;

Quanto ao estado civil, três são solteiras, quatro divorciadas - (sendo duas ex-mulheres de militares) e duas casadas (com militares, sargentos PM e BM), confirmando a premissa que a entrada das mulheres na polícia reforçou a possibilidade de casamento endógeno, policial com policial, estabelecendo relações que transcendem a relação profissional, um fato bastante acentuado na instituição.

No que concerne à família atual, percebe-se que todas residem com a família (marido, filhos e netos). No quesito filhos, seis das pesquisadas têm filhos que possuem o curso superior, duas têm filhos que concluíram o ensino médio e uma tem filho cursando o ensino fundamental. É interessante observar que nenhum dos filhos das entrevistadas seguiu a profissão das mães, não se confirmando a hipótese “consolidação da identidade/reprodução dos sistemas” (DUBAR, 2005, p.125). De fato, o futuro desses descendentes (19=10 homens, 9 mulheres) não se relaciona à formação de suas mães/pais: alguns (dois) são universitários ou graduados (8), estando a maioria (9) cursando o Ensino Médio. Percebe-se que os estilos de vida das entrevistadas não foram reforçados pela socialização profissional. No quesito maternidade percebe-se que nenhum dos filhos das entrevistadas seguiu a profissão das mães apesar do apelo das normas militares e de sua reprodução nos lares dos sujeitos da pesquisa, como o autoritarismo e o rigor na criação dos filhos.

A religião evangélica predomina nas famílias das entrevistadas (5), sendo quatro católicas, dando-se o mesmo nas famílias, não

se observa mudanças nesse status durante a vida na caserna.

Quanto ao quesito escolaridade das policiais: uma tem pós-graduação (Cap. Rosilene - Mestrado em Ciência do Desporto); duas têm curso superior completo (TCel Izanete - Serviço Social, Cap. Sandra - Pedagogia); duas têm C. Superior Incompleto (Cap. Ailsa - Economia/Ten. Sônia-Letras) e as demais (4) o ensino médio. Percebe-se, também, que o status quo não foi modificado mesmo após a ida para a Reserva Remunerada, pois apenas uma Capitã (Rosilene), possuidora de Pós-graduação *stricto sensu*, obteve o título após a reserva remunerada, as demais permanecem na mesma situação escolar de quando trabalhavam.

Diferente dos demais policiais, em maioria, que até poderiam passar despercebidos, devido ao volume do seu efetivo, as policiais femininas, recém-chegadas à sociedade paraense eram apenas 57 e, além de ser a menina dos olhos da Corporação, o embrião de uma nova experiência, tinham suas atitudes constantemente monitoradas pela sociedade civil e, principalmente pela comunidade miliciana.

Estas afirmações reforçam a ideia de que as policiais constituíram um *habitus* pelas origens sociais, Capital social e simbólico associados à profissão, de forma a seguir um comportamento considerado ideal pela Corporação, um modelo aprendido durante 25 anos, o qual não foi esquecido, nem durante sua passagem para a Reserva Remunerada. Ser policial feminino se constituiu numa nova forma de identidade profissional criada dentro da Polícia Militar do Pará.

CAMINHAR NO PRESENTE: VIVÊNCIAS E TRAJETÓRIAS

Após “adequar-se” à realidade da caserna, dada a sua Capacidade de adaptação, flexibilidade e afetividade, as mulheres contribuíram para a melhoria da imagem da Polícia Militar, enquanto organização. Ao contrário do que muitos especialistas supuseram, quando acharam que haveria uma feminização da Polícia, a realidade dos quartéis é bem diferente.

Atualmente, as mulheres continuam as mesmas funções do passado, serviço administrativo e pouca relevância nas unidades operacionais. Apesar de não saber o que esperar por ocasião de sua inserção, em 1982, o processo de construção social contínuo a que foram submetidas às milicianas paraenses, lhes instou a desejar mais, apesar da constante massificação dos valores masculinos, da disciplina e dos meios totalizantes das relações de trabalho.

A maioria (sete) das entrevistadas não exercia nenhuma profissão antes de ingressar na instituição militar, com três exceções: (a tenente-coronel) exercendo a profissão de assistente social; uma exercendo a profissão de comerciária na zona comercial de Belém e uma exercia o ofício de babá, trabalhando informalmente.

A trajetória profissional de oito delas inicia com o ingresso no curso de aluna soldado, com exceção da 1ª Comandante, na ocasião 2º Tenente (1), que ingressou como oficial aluna, por possuir o curso superior (Serviço Social); trabalhou em empresas públicas e privadas. Após o Curso de Formação de soldados (CFSd Fem), cursado numa turma exclusiva- prosseguem no Curso de Formação de Sargentos (CFS) e posteriormente a um período de interstício (cerca de dez anos) -, e mediante

concurso interno, ingressam no Curso de Habilitação de Oficiais (CHO), onde passam a fazer parte do círculo de oficiais na qualidade de Oficiais de Administração. Em relação à sua mobilidade, chegaram aos postos de comando através de nomeações. Após o término do CHO, foram classificadas em unidades da Capital (7) e do interior (1), onde passaram a exercer as funções de Almojarife, Chefe da Reserva de Armamento e Aprovisionadora.

As instituições militares possuem uma identidade marcante, nas quais a disciplina e a hierarquia são as bases para a formação dos sujeitos que delas fazem parte. Fidelizando modelar os indivíduos a fim de que se adéquem ao perfil exigido pela instituição, institui-se um modelo marcial de comportamento, o qual deve ser obedecido sem questionamento sob pena de ser considerado inadequado à corporação. Foucault (1977, p. 207) se reporta a esse modelo como disciplinador, visando domar os corpos recalcitrantes, cujo objetivo é

exercer sobre eles uma pressão constante, para que se submetam todos ao mesmo modelo, para que sejam obrigados todos juntos ‘à subordinação, à docilidade, à atenção nos estudos e nos exercícios, e à exata prática dos deveres e de todas as partes da disciplina’ para que, todos, se pareçam.

Desse modo, a docilização aplicada ao longo de 25 anos, proporcionou uma acomodação às policiais femininas paraenses, pois se de um lado lhes garantiu o acesso à valorização profissional, à sociedade e à própria valorização como pessoa humana independente, por outro lado, lhe descaracterizou as potencialidades, homogeneizando suas atitudes de modo a lhe permitir a sobrevivência dentro da organização militar. Este processo

de ressocialização, proporcionado pela disciplina, uma forma de domar os corpos, proporcionou autonomia, fazendo com que essas mulheres tomassem as rédeas de seus destinos, ao mesmo tempo em que as sujeitavam ao autoritarismo gerencial próprio das instituições militares (CALAZANS, 2004).

Enquanto porta-vozes deste modelo masculino, as policiais entrevistadas reproduzem a lógica da dominação, haja vista terem aderido a todas as regras, sanções, incapacidades, possibilidades como sendo “naturais” (BOURDIEU, 1998). Tal espírito é reforçado pela sua atitude diante da vida, destarte estar na Reserva Remunerada há mais de dez anos, ainda cultivam os mesmos valores que existiam na ativa.

Não obstante os atuantes movimentos feministas contemporâneos, algumas policiais não consideram a desigualdade de funções como problema, revelando certo conformismo com as práticas discriminatórias de tratamento, embora reconhecendo que tais práticas discriminatórias de exercício de função são comumente exercidas no interior da Corporação.

Até hoje as mulheres são submetidas a alguns constrangimentos enquanto mulheres, cidadãs e operadoras do Sistema de Segurança Pública, tais como ausência de alojamentos diferenciados com banheiros próprios, a carência de equipamentos proporcionais à anatomia feminina, tais como colete balístico feminino, mas principalmente na ausência de políticas públicas que promovam a justiça e a equidade na carreira de policial feminino – verificável quando se percebe a ausência de mulheres nos postos de comando de unidades, no Estado-Maior da Corporação, no ingresso injusto e discriminatório à PMPA, que colide com normas em uso em outras Polícias mais voltadas à justiça social e não discriminatória.

A respeito das vantagens de ser PMFem na instituição, em relação aos homens, relatam que ficar ausente de escalas mais pesadas, como motins em penitenciárias, reintegrações de posse etc., considerados os aspectos mais pesados e desagradáveis do policiamento, ser opção para o serviço administrativo, também é uma vantagem, tanto que 65% do efetivo feminino está alocado no interior dos quartéis. Contudo, as desvantagens são maiores: ter um efetivo 90% menor que o efetivo masculino, 1.897 para 16.000 homens em atividade; ter menos chances para promoção já que os concursos internos são escassos e não há um padrão estabelecido para os concursos públicos, à mercê da vontade da administração pública; não ter voz ativa no Estado Maior Geral, pois mesmo após 31 anos de existência há em atividade, somente uma coronel combatente.

Questionadas sobre as vantagens de ser mulher, cinco se reportaram apenas a dificuldades, tais como ausência de banheiros adequados às particularidades femininas, não poder amamentar os filhos devidos às escalas de serviço, não poder escolher quartéis mais próximos do domicílio, devido à amamentação, uma oferta de psicólogos e psiquiatras aquém das necessidades do efetivo, não só feminino como geral, ausência de creches, que possibilitem a educação dos filhos para trabalhar. E, ainda, um paradoxo, o mesmo serviço administrativo vantajoso para algumas, é um entrave para outras, pois cerceia as opções de carreira.

Um dos maiores preconceitos contra as mulheres policiais reside no fato de serem relegadas às funções administrativas, haja vista que a maioria do efetivo feminino se encontra na área administrativa dos quartéis, até mesmo nas zonas de policiamento, o

aspecto mais operacional da área metropolitana de Belém.

Para todas as entrevistadas, estar na área administrativa é estar na obscuridade, mesmo quando se exerce uma função de comando, como almoxarife, chefe da Reserva de Armamento ou aprovacionadora, destarte estas áreas serem imprescindíveis na execução do policiamento, pois, para policial necessitam de coletes balísticos, armamento, uniforme, alimento etc. “Gostava da rua porque o policiamento nos trazia conhecimento, éramos vistas, fazíamos amizades com várias pessoas e sabíamos quem eram os delinquentes da área que trabalhávamos” (Ten. BERNADETH, 53 anos).

As lembranças dos cursos de formação para todas são boas: companheirismo, competição por antiguidade, muita instrução, trabalho em equipe. As lembranças dessa época são de disciplina rígida e a maior dificuldade se traduz no cumprimento de normas, na adequação ao mundo masculino e na saudade da família. Então, a formação era mais voltada ao modelo militar, com ênfase na doutrinação, na hierarquia e na disciplina, diferente do modelo atual, mais voltado às técnicas de polícia. Para se adequarem ao rigor do “ser policial”, as mulheres suportaram uma longa e árdua aprendizagem marcada pela violência e sacrifícios pessoais (CALAZANS, 2004).

De acordo com os relatos a própria relação com os companheiros de instituição era difícil, truncada. Uns por se sentirem ameaçados pela presença das mulheres e o risco de serem suplantados em suas missões de trabalho, já que as mulheres possuíam maior escolaridade; outros pelo desejo de maior familiaridade e aproximação, fato que incomodava seus cônjuges, que se sentiam inseguras com o modelo “misto” - o

patrulhamento ostensivo a pé era realizado em duplas (masculino e feminino), denominado “Romeu e Julieta”, na área comercial de Belém. As relações de amizade aos poucos foram sendo ajustadas conforme os policiais masculinos se acostumavam com a presença da mulher nos quartéis, forjando outro modelo de companheirismo - masculino X feminino, no qual as mulheres eram protegidas de missões mais árduas e acompanhadas nas missões mais perigosas. Nesse aspecto era saudável a relação com graduados; respeitosa e distanciada com os oficiais, pois não fora encorajada durante os cursos de formação, se apresentava, ainda, diversa dos modelos atuais onde há um maior convívio entre oficiais e praças.

VISLUMBRANDO O FUTURO: PERCEPÇÕES DAS MULHERES POLICIAIS

Para a maioria das entrevistas, que ingressaram na instituição como praça, a própria cultura organizacional se encarregou de dar grande significado a essa mudança de status para oficiais. Esta modificação não foi só financeira, mas também social. Para a tropa há uma distância considerável entre praças e oficiais, entre os comandos e os executores. A maioria tinha por meta o oficialato e esta mudança provocou mudança no mecanismo da instituição, mesmo que parecessem insignificantes, já que houve a permanência nos mesmos bairros de origem da família, na religião, na escolaridade. A ascensão na carreira possibilitou novos ganhos, principalmente simbólicos como poder de barganha, escolha de locais onde servir, principalmente o interior, possibilidade de fazer uma faculdade

etc. ainda que não tenham aproveitado todas as chances. As que se deslocaram para o interior foram por vontade própria, para mudar o cenário e se afastar um tempo da Capital. Aquelas que são oriundas do interior quando puderam, quando ingressaram na Reserva Remunerada-R/R retornaram, fazendo moradia naqueles locais, naturalmente em condições mais favoráveis.

O maior desejo já fora alcançado, ou seja, o oficialato, servindo este como motivação para encerrar os estudos e gerando acomodação das oficiais, além de poder dedicar maior tempo às famílias. Na ocasião dos concursos internos concorridos, havia muita tensão com grande demanda por vaga. Era e ainda se trata de uma questão emblemática na PM, com uma defasagem muito grande entre oficiais e praças. Devido a dois decretos governamentais há uma quantidade muito grande de cabos (470) e uma quantidade ínfima de sargentos, fato que se reflete nas promoções, ocorridas em pequenas quantidades, um fator de desestímulo para a maioria dos praças da corporação.

As perspectivas profissionais de três delas referem-se à carreira; quanto ao restante somente sonhava sustentar sua família e manter-se no emprego; as perspectivas para esta profissão eram abstratas, pois não havia parâmetros de comparação.

Como turma pioneira - a apresentação das policiais femininas para a sociedade paraense, no dia 21 de abril de 1982, conforme o jornal *O Diário do Pará* de 16 de abril de 1982 - devido aos festejos alusivos ao Tiradentes, considerado pelos militares o Patrono da Polícia Militar, estas “milicianas” desenvolveram atividades policiais a partir do dia 3 de maio de 1982 e antes da Constituição de 1988, o estilo a que foram submetidas era o de

polícia guerreira, força auxiliar do Exército, cujos integrantes ainda não estavam preparados para receberem mulheres no seu efetivo.

Por outro lado, comandar desse modo também não foi fácil: “[...] Penso ter sido injusta em algumas vezes, porém no momento era o que o militarismo pregava, por mais que eu discordasse [...]. A disciplina e a hierarquia te obrigam a fazer coisas contra teus princípios” (Ten-Cel IZANETE, 56 anos).

Ao perguntarmos sobre as mudanças na trajetória de vida que a carreira policial imprimiu nas suas vidas, as respostas apontam para: mudanças no status, de desempregadas para funcionárias públicas; mudanças no perfil, com aquisição de algumas qualidades como coragem, desenvoltura, mas principalmente a ascensão social.

Meu ingresso na PM mudou muito a minha vida; eu que era desempregada passei a ser uma funcionária pública, em uma instituição não convencional, que me deu muitos privilégios, principalmente na minha vida fora do quartel; isso fez com que eu superasse muitas dificuldades internas; eu podia dizer: a coisa aqui dentro não é muito boa, mas sou privilegiada por estar aqui! (Ten. NEUZA, 51 anos).

São de opinião que aos olhos das pessoas, essa identificação sempre foi positiva, quer pelo bom salário, quer pelo respeito e admiração que suscitam: “Meus poucos amigos fora da PM me veem com orgulho e admiração. [...] Tenho muito orgulho de ser PM e agradeço à minha família que me deu todo o apoio” (Cap. AILSI, 55 anos).

Alguns amigos revelam ainda ter admiração pela coragem necessária para seguir a profissão, considerada difícil sob alguns aspectos: “Durante o período do quartel fiz

alguns amigos civis. Acho que eles me veem positivamente, porque eu soube batalhar pelos meus objetivos; alguns acham uma profissão diferente e outros acham perigoso” (Cap. SANDRA, 50 anos).

Ter partido como aluna soldado e chegado ao oficialato é motivo de orgulho para todas, pois, mais que um objetivo alcançado, foi percorrida a grande distância que separa os dois círculos da Instituição, o de oficiais e o de praças. Ter cruzado a ponte que separa oficiais de praças é considerado um marco na carreira dessas mulheres. Essa transição se deu em 24 anos, do círculo de soldado para o círculo de sargentos - outro marco - o interstício para o curso de Habilitação para Oficiais-CHO, uma disputa sem privilégios com uma parcela maior de concorrentes, os graduados masculinos. Chefiar uma seção é ter ultrapassado outra barreira, haja vista a quantidade de concorrentes à altura “Foi impressionante a minha trajetória: patrulheira a pé, Comandante de viatura, sargenteante do 1º Batalhão, Chefe da seção de Recrutamento e Mobilização do Comando de Policiamento da Capital da PMPA” (Ten. SÔNIA, 53 anos).

Nos trinta anos de convivência com a tropa, as milicianas paraenses tiveram que aprender a suportar essa convivência, sua emancipação e autonomia, cujas ações tiveram um preço, a limitação dos seus destinos. Mesmo com o seu afastamento do aquartelamento, após a ida à Reserva remunerada, não compreendem as violências a que foram submetidas, podendo-se afirmar que tal fato deriva da ausência de uma “ética de igualdade”. Como uma categoria historicamente discriminada e por não ter as diferenças e especificidades reconhecidas, esse grupo aprendeu a achar natural ser tratado de

forma estigmatizada e ser visto de forma negativa (GOFFMAN, 1988).

Esta turma de 1982, turma pioneira feminina da Polícia Militar do Pará-PMPA, foi incluída por concurso público, com 3 vagas para oficiais, para quem detinha o curso superior, 4 vagas para sargentos, para quem possuísse o ensino médio, antigo segundo grau, e cinquenta vagas para soldados, para quem houvesse cursado o ensino fundamental até a 8ª série, antigo 1º grau. A Tenente-Coronel Izanete ingressou como oficial aluna, possuindo o curso de Serviço Social, juntamente com duas advogadas, ex-Ten. Ellen e ex-Ten. Buarque, ambas demissionárias após algum tempo na Corporação; atualmente a ex-Ten. Buarque é juíza de Direito e a Ex-Ten. Ellen é Ex-Comandante da Guarda Municipal de Belém; Uma Capitão (Ailsi), ingressou como aluna sargento, e as demais ingressaram como alunas soldados. As mais jovens (2), (Cap. Rosilene/ Cap. Sandra) oriundas do Curso de Formação de Soldados- CFSd, são as que mais executaram atividades profissionais fora da Capital do estado, em unidades do interior, além de possuírem maior escolaridade (pós-graduação/superior completo, respectivamente); Ao ser questionada sobre sua escolha do curso de Serviço Social, explicou que sempre se identificou com as minorias, fato que não mudou após o ingresso na PM, tanto que sempre teve um bom relacionamento com sua tropa, buscando fazer um comando humanista apesar da hierarquia e disciplina vigentes:

Penso ter sido injusta algumas vezes, porém no momento era o que o militarismo pregava, por mais que fosse contra, a hierarquia e a disciplina me coagiram fazer coisas que foram de encontro aos meus princípios. [...] Há vinte anos já realizava Polícia Comunitária, assistencial,

pois sempre valorizei mais o ser humano que a profissão, talvez pela minha formação acadêmica, pois penso que a valorização humana faz o sujeito crescer em todos os aspectos, apesar de ter sido criticada algumas vezes e até taxada de mãezona. (Ten-Cel IZANETE, 56 anos).

Questionadas a respeito da possibilidade de modificar suas histórias de vida, são unânimes em responder que não teriam mudado nada, ratificando a ideia da maioria quanto ao ganho social e o Capital simbólico adquirido com a profissão: “Se tivesse que recomeçar minha vida daria mais atenção aos praças que são o cartão de apresentação da PM; olharia para a minha profissão com mais atenção” (Cap. SANDRA, 50 anos). “Tenho muito orgulho de ser policial militar, agradeço a Deus e à minha família, que me deu muito apoio” (Cap. AILSI, 55 anos).

Percebe-se, desta forma, que as falas são basicamente as mesmas, apesar dos anos transcorridos após o ingresso para a reserva remunerada. Percebe-se, ainda, na sua totalidade, a herança identificadora da instituição. Ao ingressarem na instituição, “desconstruíram-se” como pessoas, “construindo-se” como novos seres sociais, incorporados de outros habitus ao vestir a farda. Segundo Lima (2002), este entusiasmo é comum nas candidatas recém-incorporadas. Pois a profissão militar é carregada de simbolismo e manipula isso de forma muito intensa por meio do uniforme, das insígnias e das atitudes que são resultado de várias gerações de militares e todas trazem em si uma carga de significados muito forte que, inconscientemente, afetam o imaginário dos neófitos.

Quanto às da Reserva, o natural seria o desencantamento natural com a profissão, após anos de embate com preconceitos,

cargas de trabalho excessivas, desvalorização, com a realidade ganhando outros contornos e os problemas inerentes às relações entre postos hierárquicos emergindo. O que antes era “justo” passa a ter outro sentido etc. Ao contrário, conforme demonstrado em algumas narrativas vistas a posteriori, o período de idealização, para a maioria das policiais femininas, não acabou, pois mesmo após a passagem para a Reserva Remunerada, o discurso militarista e totalitário, presente durante toda a vida na caserna, continua no ideário das policiais entrevistadas.

Este sistema foi reproduzido durante 25 anos, de forma pedagógica, durante o tempo em que tivemos em contato direto com a instituição, uma forma de violência simbólica, cujo objetivo era impor um conjunto de significações identificadoras da cultura daqueles que a praticam e a mantêm e que se mantinha, através da vigilância, uma forma de tecnologia de poder, incidindo sobre nossos corpos, controlando nossos gestos, nossa atividade, nossa vida cotidiana.

Para todos os sujeitos da pesquisa, ser policial militar é ter autoridade, o respeito das pessoas, é poder ajudar a sociedade, diminuir as injustiças, ser feliz tendo um emprego sólido, poder construir uma carreira promissora, sair da obscuridade, pertencer a um grupo, ser reconhecido pela sociedade.

[...] Mudou radicalmente minha vida, conquistei coisas materiais que se não estivesse na PM não conseguiria – minha casa, criar meus filhos adotivos, dar conforto aos meus familiares, pai, mãe, conhecimento profissional, ser reconhecida na instituição. (Ten BERNADETH, 53 anos).

Quanto à questão de ser PM pioneira na PMPA, sete delas se declararam felizes

por ter tido oportunidade de ter desbravado esse campo. Ser pioneira, para elas, é ter tido a coragem de investir num campo novo, conhecer pessoas e regras novas, amoldar-se a situações diferenciadas, nem sempre agradáveis. O fato de terem trabalhado no Pará foi mais difícil ainda, pois é um estado de dimensões continentais, afastado dos grandes centros e com dificuldades para implementar mudanças, talvez por não haver nenhuma mulher no poder que pudesse ter encampado as lutas dos policiais femininos e ter promovido as mudanças necessárias.

O CFSd foi o período mais difícil, pois estávamos entrando em um mundo totalmente desconhecido e de predominância masculina, então não sabíamos se realmente o que estava sendo ensinado era correto ou poderia ser diferente, Além do Regulamento havia normas a serem obedecidas, que pareciam comuns mas sempre difíceis de ser cumpridas: não podíamos ter filhos, toda vaidade era proibida ou regulamentada de forma extrema, a ditadura". (Ten. NEUZA, 51 anos).

O poder na organização paraense não se manifesta sob a forma de violência física, moral ou sexual. Não foram relatados neste estudo casos de assédio, nem se caracterizaram práticas de humilhação, perseguição e ameaças, contudo a própria inação por si só é uma ameaça destrutiva que ameaça as relações de trabalho.

Continuam predominando as cotas para mulheres nos concursos públicos no limite de 10%, de cada 50 vagas para oficiais, 10 são para mulheres. No Curso de Formação de Soldados o abismo é ainda maior, no último concurso CFSd 2010, eram 1400 alunos e apenas 120 alunas, mesmo com a grande demanda pelas vagas.

Quanto ao tempo de serviço nas unidades, uma minoria (duas) teve acesso às

unidades do interior, tendo a maioria (seis) permanecido na Capital durante os 25 anos de caserna. A transferência para o interior dava-se por necessidade do serviço ou por indisciplina e nos primórdios da existência da Cia Fem., não havia núcleos femininos no interior do estado do Pará, fato que veio a ocorrer somente 10 anos depois, em 1992, inicialmente no município de Santarém, no Baixo-Amazonas, a terceira cidade mais populosa do Pará.

As unidades que foram ocupadas por policiais femininos: Companhia de Polícia Feminina-CIA PFEM, na qual as policiais permaneceram pelo menos os primeiros cinco anos de suas vidas profissionais; O Centro de Formação e Aperfeiçoamento de Praças-CFAP, para onde se concentravam nos cursos, conforme iam galgando as escalas hierárquicas; Companhia de Rádio-Patrolha-CiaRP (extinta); Comando Geral-CG, para exercer atividade administrativa; Companhia de Policiamento Ostensivo Escolar-CIPOE, uma unidade responsável pelo policiamento nas escolas públicas da Capital paraense; Hospital da Polícia Militar-HPM; A atividade exercida: policiamento ostensivo a pé e motorizado e atividades administrativas.

Para todas as pesquisadas, a chegada a estes postos de comando deu-se de forma natural, esclarecendo que há carência de oficiais em todas as unidades, portanto qualquer oficial que é transferido para qualquer unidade é sempre bem-vindo e com as mulheres oficiais de administração não foi diferente. Sua permanência nas funções se baseou na competência e também pelo fato do estereótipo que as mulheres têm nos quartéis - organizadas, honestas e confiáveis. Indagadas se todas passaram pela experiência de ter chefiado uma seção, a resposta positiva foi unânime.

Esta parcela de entrevistadas não reconhece ter sido explorada no trabalho. Para elas, o tempo do seu ingresso era de uma época diferenciada onde todas lutavam pela sobrevivência, quer buscando por uma vaga num mercado de trabalho inexplorado, quer lutando para ser reconhecida na própria comunidade se auto afirmando e reivindicando um lugar na sociedade.

Atualmente pode-se dizer que as entrevistadas, sem exceção, encontram-se satisfeitas com sua condição de aposentadas. Para todas, estar na Reserva Remunerada é ter cumprido um papel, realizado um sonho mesmo que este não tenha sido seu primeiro objetivo, apesar de tudo, ter tido uma carreira bem sucedida compensou as agruras de tempos difíceis, conflituosos. A sensação atual é a de dever cumprido, principalmente por terem alcançado o que almejavam – o oficialato.

Por estas falas é perceptível a modelagem estabelecida, a docilização aplicada não se diluiu mesmo após tanto tempo de aplicada. Os corpos foram domados de tal modo que não se aperceberam da sua condição, não há espaço para a rebeldia. O militarismo e suas divisões hierárquicas apoderaram essas mulheres, dando-lhes o reconhecimento que muitas não teriam em outras profissões.

REFLEXÕES FINAIS

Da diversidade de Teorias Sociais que norteiam esta pesquisa confirmamos a influência da condição feminina para a ocupação de postos de trabalho dentro da Polícia Militar. Do universo amostral utilizado, depreendemos que as funções exercidas em sua maioria correspondem a tarefas relacionadas à área

administrativa. Nesse particular, os sujeitos que participaram da pesquisa apontam uma trajetória profissional sem perspectivas de ocupação de funções hierárquicas superiores, com ocorrência de inexpressiva quantidade.

Ser mulher nas instituições militares, ainda é algo anormal, pois a dominação masculina tenta, de certa forma, calar os corpos femininos. Esse preconceito deturpador, velado e plenamente machista reflete diretamente na construção da identidade da policial militar. O termo “identidade” é aqui empregado na forma de identidades profissionais, centradas nas relações entre o mundo da formação e o mundo do trabalho ou do emprego. Trata-se, também, de identidades sociais, exatamente na medida em que, num dado sistema social, a posição social, a riqueza, o status e/ou prestígio dependem do nível de formação, da situação de emprego e das posições no mundo do trabalho. Isto se reflete na permissão da invasão das mulheres nos espaços onde a masculinidade era símbolo maior, pois se permitiu que as mulheres se apropriassem e reconstruíssem esse espaço da forma delas, ou seja, ao criar uma instituição de mulheres dentro da instituição de homens aceitou-se que as mulheres não se apropriassem do poder masculino, mas sim que forjassem outra forma de poder que as identificassem.

Logo, na instituição militar, surge o medo do homem na perda da sua identidade e a mulher na busca da conservação da sua identidade, ou seja, numa corporação histórica e socialmente considerada masculina, conduzem tanto os homens quanto as mulheres a um conflito de preservação de suas identidades.

As policiais femininas paraenses foram submetidas a trinta anos de adestramento, a violência simbólica numa relação construída no seu interior a qual foi incorporada à organização na vida cotidiana. Foi preciso

superar-se, desconstruir uma imagem, construir outra, mais adequada à organização e seus processos de gestão justificando estes atos para alcançar determinados fins. Segundo as próprias oficiais femininas, todos os fins justificaram os meios, tendo todas superado seus medos, suas dúvidas. Todas compreenderam o mundo em que viveram de forma positiva, confirmando a premissa que os corpos foram domados de tal modo que foi difícil compreender a relação de dominação masculina e docilização dos corpos pelas quais passaram em sua trajetória profissional.

REFERÊNCIAS

BITTENCOURT, Palmira das Neves. **Vinte anos da inclusão da mulher na polícia militar do Amapá: estudo sobre as relações profissionais e as relações de gênero: equidade ou diferença?**. 2010. 129 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Planejamento e Políticas Públicas) – Universidade do Estado do Ceará, Fortaleza, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

CALAZANS, Márcia Esteves de. Mulheres no policiamento ostensivo e a perspectiva de uma segurança cidadã. São Paulo em Perspectiva, v. 18, n. 1, p. 142-150, jan./mar. 2004.

CALAZANS, Márcia Esteves de. **Constituição de Mulheres em Policiais: um estudo sobre policiais femininas na Brigada Militar do Rio Grande do Sul**. 2003. 127 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

CAPELLE, Mônica Carvalho Alves; MELO, Marlene Catarina de Oliveira Lopes. Mulheres policiais, relações de poder e de gênero na Polícia Militar de Minas Gerais. **RAM**, v. 11, n. 3, maio/jun. 2010.

COSTA, Lúcia Cortes da. **Gênero: uma questão feminina?**. Campinas: UNICAMP, 1998. Disponível em: <http://www.uepg.br/nupes/genero.htm>. Acesso em: 30 jan. 2011.

DEMAZIÈRE, Didier; DUBAR, Claude. Trajetórias profissionais e formas identitárias: uma teorização. In: GUIMARÃES, N. A.; HIRATA, H. (org.). **Desemprego: trajetórias, identidades, mobilizações**. São Paulo: Senac, 2006. p. 167-187.

DUBAR, Claude. **A socialização: construção das identidades sociais e profissionais**. Portugal: Porto Editora, 2005.

DUBAR, Claude. Trajetórias sociais e formas identitárias: alguns esclarecimentos conceituais e metodológicos. **Revista Educação & Sociedade**, v. 19, n. 62, p. 13-30, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

LIMA, Mirian Assumpção de. **A major da PM que tirou a farda**. Rio de Janeiro: Qualitymark, 2002.

MURARO, Rose Marie; BOFF, Leonardo. **Feminino e masculino**: uma nova consciência para o encontro das diferenças. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

NUMMER, Fernanda Valli. **“Ser Brigadiano” ou “Trabalhar na Brigada”**: estilos de vida entre Soldados da Brigada Militar. 2010. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

NUMMER, Fernanda Valli. **Ser polícia, ser militar**: o curso de formação na socialização do policial militar. Niterói: EDUFF, 2005.

SOARES, Bárbara Musumeci; MUSUMECI, Leonarda. **Mulheres policiais**: presença feminina na Polícia Militar do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

SOARES, Bárbara Musumeci; MUSUMECI, Leonarda. **Polícia e gênero**: participação e perfil das policias femininas nas PMs brasileiras. **Revista Gênero**, v. 5, n. 1, 2004.

XAVIER, Ana Paula da Silva. **Participação feminina na Polícia Militar do Pará**: buscando a Integração entre os Gêneros. 2008. Monografia. (Curso de Aperfeiçoamento de Oficiais) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

PÓS-FORDISMO E COWORKING: Uma Nova Fase Do Trabalho Flexível¹

POST-FORDISM AND COWORKING: A NEW PHASE OF FLEXIBLE LABOR

Breilla Zanon²

RESUMO:

As últimas décadas do século XX mostraram que as mudanças sofridas pelos processos de reestruturação produtiva pela qual passou a economia global deixariam reflexos evidentes no mercado de trabalho. Dá-se início a um ciclo onde novos modelos e dinâmicas produtivas introduzem a flexibilidade como um valor a ser internalizado e colocado em prática. É nessa tendência que o *coworking* aparece como uma nova forma de organização do mercado de trabalho capaz de aliar a flexibilidade aos desejos de autonomia e de liberdade de um novo perfil de trabalhador. O presente artigo é resultado de uma pesquisa de mestrado realizada entre os

anos de 2013-2015 na Universidade Federal de Uberlândia - UFU, a qual foi capaz de demonstrar, a partir desses escritórios compartilhados, os engodos trazidos pelos discursos de conquista da liberdade e da autonomia por meio de arranjos trabalhistas flexíveis, introduzidos por intermédio de uma reestruturação econômica que modifica a maneira não só de produzir a materialidade do mundo, mas também a dimensão simbólica que compõe a subjetividade dos indivíduos, no caso, dos trabalhadores nessa nova fase da organização dos mercados de trabalho.

Palavras-chave: *Coworking*. Pós-fordismo. Novos modelos de trabalho flexível. Subjetividade.

¹ Este artigo contém relatos de profissionais de espaços de *coworking*. As perguntas, assim como as respostas, foram encaminhadas por e-mail. A fim de manter a privacidade dos entrevistados, trazemos nesses relatos apenas as iniciais de seus nomes. Trata-se de um artigo apresentado no 18º Congresso Brasileiro de Sociologia, realizado em julho de 2017.

² A autora é Cientista Social e Mestre em Sociologia e Antropologia pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Atualmente doutoranda em Sociologia pela Universidade Federal de São Carlos - UFSCar. Integrante do LEST-M/UFSCar - Laboratório de Estudos Trabalho e Mobilidades sob a orientação do Professor Dr. Jacob Carlos Lima. Bolsista Capes, atua principalmente nos seguintes temas: reestruturação econômica e novos modelos de trabalho flexível; redes de sociabilidade no campo da cultura e do trabalho; políticas públicas; políticas da subjetividade; biopolítica; representatividade e autonomia nas relações sociais. As últimas publicações em revistas são “faça o que você ama: uma reflexão teórica sobre o desejo e o trabalho no pós-fordismo” *In: Café com Sociologia*, São Paulo, v. 6, n. 2. p. 191-210, mai./jul. 2017 e “Compartilhar é cool!': o *coworking* é a nova cara do trabalho do empreendedor jovem, qualificado e flexível” *In: Carta Social e do Trabalho*, Campinas, n. 36, p. 46-61, jul./dez. 2017. Endereço: Rua Paraíba, 444, Centro, Catanduva/SP. e-mail: bzaanon@gmail.com

ABSTRACT:

The last decades of the twentieth century showed that the changes undergone by the productive restructuring process which have passed the global economy would leave visible reflexes in the labor market. A cycle of new models and production dynamics is initiated and it introduces flexibility as a value to be internalized and put into practice. It is amid this trend that coworking appears as a new form of organization of the labor market able to combine the flexibility with the wishes of autonomy and freedom of a new employee profile. This article is the result of a master research conducted between the years 2013-2015 at the Federal University of Uberlândia - UFU, which was able to demonstrate, from these shared offices, traps brought by the discourses of freedom and autonomy achievements through flexible working arrangements, introduced through an economic restructuring that changes not only the way to produce the materiality of the world, but also the symbolic dimension that makes up the subjectivity of individuals in the case of workers in this new phase of the organization labor markets.

Key-words: Coworking. Post-fordism. New flexible labor models. subjectivity

UMA DEFINIÇÃO DE COWORKING

O termo *coworking* foi especificamente cunhado pelo *designer* Bernie DeKoven em 1999. A princípio, o *coworking* não era usado como definição para um espaço de trabalho em si, tendo como objetivo apenas classificar

uma nova dinâmica de gestão do trabalho. Apesar do estudo sobre a construção e o surgimento da palavra ainda carecer de fontes acadêmicas, por meio de fontes de revistas e sites especializados nas novas formas de trabalho flexível, pudemos descobrir que foi Brad Neuberg que, em 2005, usou tal nome para descrever propriamente um espaço físico compartilhado por profissionais. Antes de usar *coworking* como termo para definir essa nova experiência, Neuberg nomeava o espaço como “9 to 5 groups”³, termo que, mesmo sendo abandonado posteriormente, já trazia em si a ideia essencial do *coworking* como novo modelo de trabalho: o compartilhamento e a flexibilidade.

O primeiro escritório de *coworking* chamou-se *San Francisco Coworking Space*⁴, e foi fundado em São Francisco (Califórnia, EUA) no ano de 2005 por Neuberg. Tratava-se de uma “casa de bem-estar” que poderia ser compartilhada por trabalhadores que estavam cansados dos grandes centros empresariais e do isolamento do home-office. Além de espaço para a realização de

³ Nota: em português quer dizer “de 9 a 5 grupos”.

⁴ Nota: Existem fontes amplamente divulgadas que classificam o Hat Factory como o primeiro espaço de coworking, também fundado em São Francisco. Essa informação é a que consta em nosso trabalho de mestrado. No entanto, observando a divulgação errônea desse marco, o próprio Neuberg recentemente retificou tal informação, esclarecendo que o primeiro espaço de coworking teria sido o San Francisco Coworking Space e que o Hat Factory havia sido fundado em um segundo momento. Em suas próprias palavras, “the first coworking space was the San Francisco Coworking Space at Spiral Muse (not the Hat Factory as has been misprinted sometimes)”. Disponível em: http://codinginparadise.org/ebooks/html/blog/start_of_coworking.html e <http://www.deskmag.com/en/the-history-of-coworking-spaces-in-a-timeline>. Acesso em: 23set. 2016.

seus trabalhos, o local disponibilizava acesso à internet, refeições compartilhadas, pausas para meditação, massagem, passeios de bicicleta e fechava criteriosamente às 17 horas e 45 minutos da tarde. O espaço fechou no ano seguinte, mas seu surgimento já inaugurava um novo cenário para o mundo do trabalho flexível. A partir de então, e com a intensiva flexibilização do mercado de trabalho e das políticas de reengenharia das gestões empresariais, o *coworking* ganhou o mundo, passando a ser tomado como uma experiência vantajosa tanto para os trabalhadores quanto para as empresas. É esse momento, nesse tipo de ambiente de compartilhamento – o qual reflete as novas dinâmicas de trabalho de uma sociedade pós-fordista, formatada a partir de um capitalismo de acumulação flexível (HARVEY, 2009) e conexcionista (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009) – e entre esses trabalhadores que são, na sua maioria, autônomos e prezam em seus discursos por preceitos de independência, liberdade e colaborativismo – que tivemos como objetivo problematizar em que medida esses novos modelos de trabalho baseados na formação de redes, poderiam produzir uma verdadeira autonomia emancipatória aos membros que dela fazem parte.

Podemos dizer que os escritórios de *coworking* surgem como um dos inúmeros produtos resultantes do processo de reestruturação econômica capitalista que passa a dar o tom às novas formas de produção e distribuição a partir do final da segunda metade do século XX. Assim como em outras dinâmicas de trabalho que surgem nessa tendência, nele, a flexibilidade⁵ passa a ser palavra de

ordem, não só no que tange à produção, mas principalmente em relação à organização do mundo do trabalho. Richard Sennett (2009) é um dos autores que já havia atentado sobre essas reformulações das práticas de gestão pela qual o capitalismo, como um todo, passou nesse período. De acordo com ele,

A expressão “capitalismo flexível” descreve hoje um sistema que é mais que uma variação sobre um velho tema. Enfatiza-se a flexibilidade. Atacam-se as formas rígidas de burocracia, e também os males da rotina cega. Pede-se aos trabalhadores que sejam ágeis, estejam abertos a mudanças a curto prazo, assumam riscos continuamente, dependam cada vez menos de leis e procedimentos formais. (SENNETT, 2009, p. 9).

Partindo de estudos teóricos sobre a atualidade dos processos de produção e gestão do capital, da análise de dados extraídos de um survey global realizado por uma revista amplamente reconhecida por adeptos de novos modelos de trabalho flexível, e realizando inserções de recorte etnográfico seguidas de entrevistas, o *coworking* se mostrou um objeto capaz de deixar evidente os interesses e práticas dos discursos reproduzidos pelas novas agendas de gestão, marcadamente compostas pelo conexionismo

posição normal. ‘Flexibilidade’ designa essa capacidade de ceder e recuperar-se da árvore, o teste e restauração de sua forma. Em termos ideais, o comportamento humano flexível deve ter a mesma força tênsil: ser adaptável a circunstâncias variáveis, mas não quebrado por elas. A sociedade busca meios de destruir os males da rotina com a criação de instituições mais flexíveis. As práticas de flexibilidade, porém, concentram-se mais nas forças que dobram as pessoas.” (SENNETT, 2009, p. 53).

⁵ Como já constatou Richard Sennett (2009), “a palavra ‘flexibilidade’” entrou na língua inglesa no século quinze. Seu sentido derivou originalmente da simples observação de que, embora a árvore se dobrasse ao vento, seus galhos sempre voltavam à

e demais valores flexíveis que atravessam o momento pós-fordista de trabalho⁶.

Foi por meio do coworking que buscamos responder a seguinte pergunta: seriam os espaços que exaltam a flexibilidade, o compartilhamento de informações, a liberdade de escolha e os demais discursos em prol da autonomia – fatores primordiais para a verdadeira representatividade desse indivíduo em meio à sociedade –, espaços realmente capazes de formar redes que potencializarão a emancipação dos indivíduos em relação às estruturas dominantes? O que traremos aqui, portanto, serão os principais resultados e problematizações dessa pesquisa, a qual vem avançando atualmente durante o período de doutorado realizado na Universidade Federal de São Carlos - UFSCar.

UM NOVO PERFIL DE TRABALHADOR PARA UM NOVO MOMENTO DO TRABALHO

Como já foi dito, entendemos que os escritórios de coworking surgem como reflexo de uma etapa do capital, com o objetivo de ser uma alternativa que vai ao oposto do trabalho rígido das empresas e dos escritórios tradicionais. Trata-se, portanto, de espaços de trabalho compartilhados, propícios à formação de networkings, ou seja, conexões entre os trabalhadores, sobretudo no que tange aos projetos de trabalho; onde a maioria dos trabalhadores, os coworkers⁷, são autônomos

⁶ Nota: neste trabalho nos utilizaremos apenas das reflexões teóricas sobre o mundo do trabalho, aliadas aos dados do 2nd Global Coworking Survey e às entrevistas realizadas com coworkers do Brasil e do Canadá.

⁷ Nota: coworker é o termo usado para definir o trabalhador que utiliza espaços de coworking.

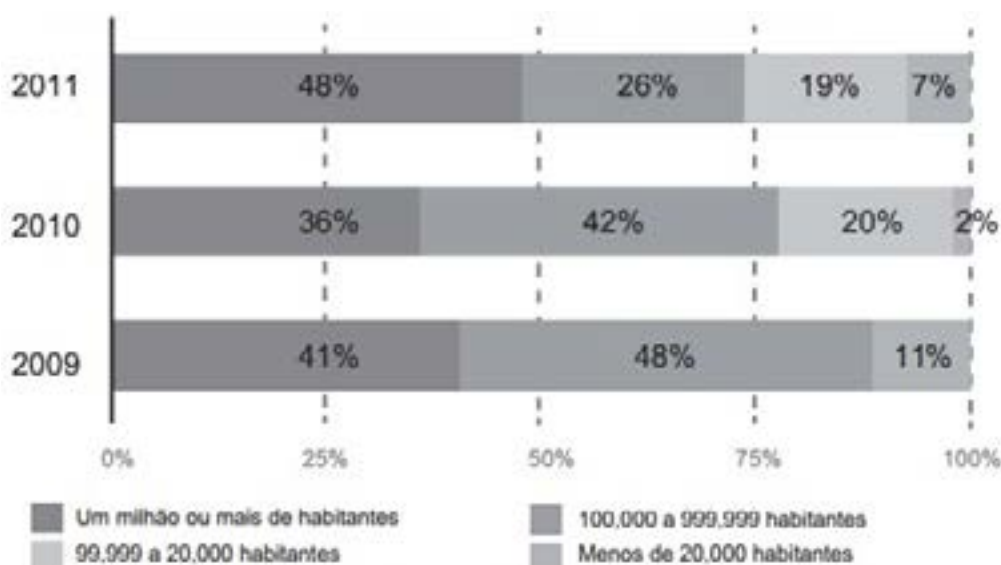
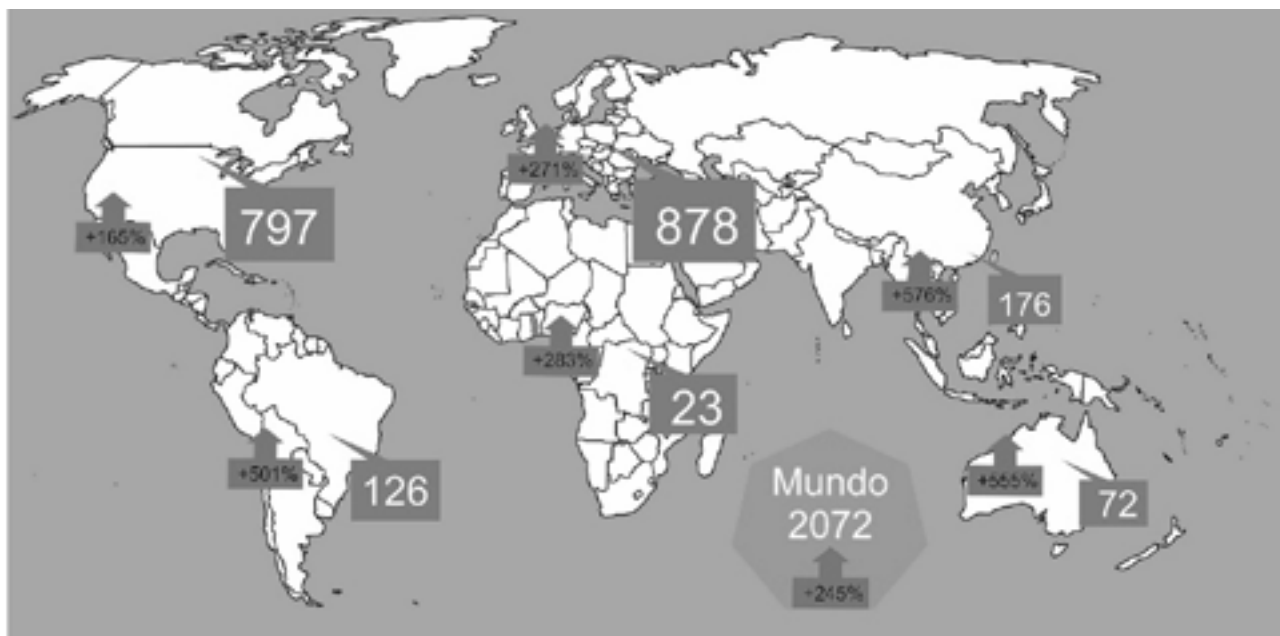
– 54% dos que responderam às perguntas do 2nd Global Coworking Survey⁸ se classificam como freelancers – e buscam nesses ambientes flexibilidade de horários, de espaço e diversidade de pessoas, com o intuito de garantir o bem-estar necessário para a potencialização de suas atividades como profissional, além de ampliar as oportunidades de construir networking a partir desses locais, requisito fundamental para a ampliação de seus contatos profissionais e, conseqüentemente, aumento de suas rendas mensais. Também por meio do survey pudemos ver que cerca de 46% dos coworkers têm entre 25 e 34 anos, e 72% possui nível superior.

Ainda de acordo com o survey – e como podemos ver no mapa a seguir, a maioria dos espaços de coworking se localizam na Europa, seguida pela América do Norte⁹. Tal fato nos levou a afirmar que a relação entre números

⁸ Por algum motivo, por nós desconhecido, o layout disponível online do 2nd Global Coworking Survey foi modificado, no entanto, os dados e resultados continuam os mesmos. Dessa forma, os gráficos aqui inseridos correspondem ao material encontrado na WEB no ano de 2013, o qual estava disponível na seguinte página: <https://www.deskwanted.com/static/Deskmag-Global-Coworking-Survey-slides-lowres.pdf>. Como observamos, a diferença estética dos gráficos não interfere nas análises dos dados, mas mesmo assim optamos por disponibilizar o material antigo em: <http://pt.scribd.com/doc/235076858/Deskmag-Global-Coworking-Survey-Slides-Lowres>. O material atual encontra-se disponível em: http://www.swivelspaces.com/Share/coworking_survey_booklet.pdf. É relevante ressaltar ainda que, de acordo com a Deskmag, revista que conduziu o estudo – cujo os fundadores são Carsten Foertsch and Joel Dullroy, cientista social e jornalista respectivamente –, o 2nd Global Coworking Survey foi realizado em cooperação com um time da Coworking Europe e apoiada pela Universidade do Texas, entre outras instituições, e os dados são referentes ao ano de 2011. Acesso em: 09 jun. 2014.

⁹ Nota: Esse dado se mantém o mesmo no 3rd Global Coworking Survey, pesquisa cujos dados foram colhidos durante o ano de 2012.

de espaços de coworking, número de habitantes e o PIB se dá de maneira direta¹⁰, ou seja, regiões com maior concentração populacional e PIB elevado tendem a ser os locais onde se encontram maiores quantidades de escritórios que adotam a dinâmica de coworking. Podemos visualizar tais observações, respectivamente, no mapa 1 e no Gráfico 1, a seguir¹¹:



Fonte – 2nd Global Coworking Survey, 2011.

¹⁰ O survey também mostrou que espaços com maior número de membros e abertos há mais tempo tendem a ser mais rentáveis.

¹¹ Todos os gráficos apresentados neste trabalho fazem parte do 2nd Global Coworking Survey e foram traduzidos a fim de uma melhor compreensão dos dados.

No entanto, para além das questões a respeito da renda e da densidade populacional de cada local, sugerimos que o pioneirismo nas mudanças da estrutura produtiva gerou um excedente de mão de obra nessas regiões citadas devido aos processos de reengenharia pelos quais passaram os mercados de trabalho nesses países (SENNETT, 2009), o que conseqüentemente, devido à nova estrutura, refletiu-se como demanda por um novo perfil de trabalhador. Esse excedente de mão de obra – em sua maioria jovem e qualificada –, aliado aos atributos técnicos e informacionais que são mais bem distribuídos nesses continentes, contribuiu para que essas regiões criassem um terreno propício para novos arranjos no mundo do trabalho, tal qual as experiências dos espaços de coworking. Constatações como essa se relacionam ao que David Harvey (2012) já pontuou há mais de duas décadas, sobre as novas características do trabalho e do perfil dos trabalhadores desse período.

O mercado de trabalho [...] passou por uma radical reestruturação. Diante da forte volatilidade do mercado, do aumento da competição e do estreitamento das margens de lucro, os patrões tiraram proveito do enfraquecimento do poder sindical e da grande quantidade de mão-de-obra excedente (desempregados ou subempregados) para impor regimes e contratos de trabalho mais flexíveis. (HARVEY, 2012, p. 143).

É possível ver por meio desses dados que, hoje em dia, esse novo modelo de trabalho se espalhou por diversos cantos do mundo seguindo uma tendência que se constituiu como resultado das mudanças de uma estrutura produtiva mais rígida e burocratizada, tal como a fordista, para uma forma de produção e gestão mais flexível ou, por melhor dizer, pós-fordista. A princípio,

com o aumento das taxas de desemprego¹² e com a paralela exaltação da flexibilidade e da autonomia no trabalho, tanto por parte das empresas quanto por parte dos trabalhadores, houve uma grande proliferação dos home offices¹³. De acordo com o 2nd Global Coworking Survey, cerca de 58% dos coworkers trabalhavam em home-offices antes de fazer parte de um espaço de coworking e uma das principais queixas desses trabalhadores era que o modelo de home-office, além de não conseguir lidar com as interrupções cotidianas do trabalho em casa, não colaborava com a ampliação de networking. É em derivação desse momento que os escritórios de coworking ganharam destaque como uma oportunidade de sair do home-office e de lidar com a reestruturação do mercado de trabalho de forma a retirar do isolamento esses trabalhadores e, por meio de espaços compartilhados, criar o que os coworkers chamam de serendipidade, ou seja,

¹² De acordo com Sennett (2009), as altas taxas de desemprego desse período estão relacionadas às estratégias de reengenharia. Segundo o autor: “o fato mais destacado na reengenharia é a redução de empregos. As estimativas dos números de trabalhadores empregados que foram ‘reduzidos’ de 1980 a 1995 variam de um mínimo de 13 milhões a um máximo de 39 milhões. A redução tem tido uma relação direta com a crescente desigualdade, uma vez que só uma minoria dos trabalhadores espremidos para fora encontrou outro trabalho com os mesmos salários ou maiores. Numa Bíblia moderna sobre esse assunto, *Re-engineering the Corporation*, os autores Michael Hammer e James Champy defendem a reengenharia organizacional da acusação de ser uma mera cobertura para a demissão de pessoas, afirmando que ‘reduzir e reestruturar significam apenas fazer menos com menos. Reengenharia, em contraste, significa fazer mais com menos.’” (SENNETT, 2009, p. 56).

¹³ Dinâmica de trabalho pela qual o profissional tem a possibilidade de trabalhar em casa. Geralmente são profissionais autônomos ou ligados à empresa, mas que têm a possibilidade de garantir essa flexibilidade devido ao tipo de trabalho ou à distância da empresa.

oportunidades ocasionais felizes de conexão com outras pessoas que tivessem as mesmas condições, valores e dinâmicas de trabalho. Assim, por um lado, a gestão de práticas em favor da comunidade ou da equipe dentro do ambiente de trabalho ameniza todas as imprevisibilidades e degradações impostas pela reestruturação da economia e do mercado de trabalho em si. Essa gestão pode ser entendida como uma dinâmica ou um ethos elaborado a fim de deixar mais evidente para os próprios trabalhadores que tanto o sucesso como especialmente as aflições são compartilhadas, dando a impressão – necessária para o bom funcionamento do capitalismo flexível – de que eles não se encontram sozinhos diante das condições imprevisíveis.

No entanto, um dado complementar se torna interessante quando surgirem questões

a respeito do sentimento coletivo ou colaborativo entre esses trabalhadores. Quando perguntados se existe interação entre os membros fora do espaço do coworking, em linhas gerais, a maioria dos membros respondeu que “raramente” ou “nunca” estabelecem encontros fora desses locais. Esse dado mostra que as relações e o compartilhamento de informações ou de projetos estão fixos ao espaço de coworking e que poucas chances existem de se produzir uma maior comunidade ou qualquer outro valor preconizado entre os membros também fora desses ambientes. Além disso, existe uma forte tendência de que, dentro dos espaços de coworking, os trabalhadores, principalmente os empreendedores, priorizem salas arranjos individuais a despeito dos compartilhados.



Fonte – 2nd Global Coworking Survey, 2011.

Marshall Sahlins (2011) considera que “a história é ordenada culturalmente de diferentes modos nas diversas sociedades, de acordo com os esquemas de significação das coisas” (SAHLINS, 2011, p. 7). Complementamos essa observação de Sahlins (2011) com o posicionamento antropológico de Clifford Geertz, que serviu de orientação para todo nosso trabalho:

[...] o objetivo da antropologia é o alargamento do universo do discurso humano. De fato, esse não é o seu único objetivo – a instrução, a diversão, o conselho prático, o avanço moral e a descoberta da ordem natural no comportamento humano são outros, e a antropologia não é a única disciplina a persegui-los. No entanto, esse é um objetivo ao qual o conceito de cultura semiótico se adapta bem. Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria símbolos, ignorando as utilizações provinciais), a cultura é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade. (GEERTZ, 1989, p. 24).

É a partir dessa perspectiva que consideramos que essa nova ordem de estruturação e significação/interpretação do mundo do trabalho pode ser vista claramente por meio da dimensão simbólica dos discursos tanto institucionais, ou seja, nas peças e nos textos publicitários dos espaços de coworking, como também nos discursos pessoais dos trabalhadores envolvidos com essa dinâmica.

Para o meu trabalho, é importante ter...



Fonte – 2nd Global Coworking Survey, 2011.

Em uma das entrevistas, realizada com coworkers, perguntei sobre quais seriam, nas suas opiniões, os principais aspectos a serem modificados ou introduzidos no mundo do trabalho tradicional. A resposta revelou aquilo que o survey já trazia como dado. A maioria dos entrevistados elencou a flexibilidade e a oportunidade de estar em contato com outras pessoas.

A flexibilidade de horários já me interessava, vivo há mais de três anos em home office, porém, um pouco de rotina e ter um espaço fora de casa só fizeram minha produtividade aumentar. O espaço proporciona o conforto necessário, além de conveniências eventuais como data-show e sala de reuniões. O compartilhamento foi um ponto bastante positivo pelo networking. [...] Entendo que burocracia e regras são essenciais para a organização e produtividade, e até acho que existem pessoas que precisam disso, não acho que seja o meu caso. (M.B, 26 anos).

Logo, podemos afirmar, por meio desses gráficos, que a flexibilidade buscada pelos membros do coworking relaciona-se muito mais aos âmbitos espacial e temporal do que afetiva possibilidade de compartilhamento de ideias e de informações com diversas pessoas. Por isso, quando perguntado sobre “Qual tipo de flexibilidade mais interessou, a princípio, para você, quando procurou saber mais sobre o coworking: de horários, de locais, número de pessoas compartilhando o espaço, ou algum outro?” A. C., respondeu: “de horário e de local”. Ademais, mais do que uma flexibilidade e uma potencialidade de ação real entre os membros, esta condição se limita às oportunidades de ter possibilidades de conexão, e não de realizá-las em si, como se essa fosse uma dimensão a qual importa mais existir e

manter do que prioritariamente acessar. O que interessa, portanto, é ter contatos disponíveis e não necessariamente concretizar ações a partir deles. Quando perguntado sobre as experiências que o coworking proporcionou nos níveis profissional e social, V. R., 27 anos, respondeu que “os contatos entre clientes é uma vantagem interessante. Propiciam a ampliação do networking”. E isso corresponde a uma tendência global do coworking. Um dos coworkers estrangeiro entrevistados, quando perguntado sobre as vantagens do coworking em relação às formas tradicionais de trabalho, nos deu uma resposta capaz de demonstrar clara e sinteticamente como antigas máximas capitalistas, como controle e lucro, se relacionam agora com os novos arranjos flexíveis. Isso se revela quando ele relaciona o trabalho no coworking como algo que proporciona, “more distribution of knowledge, control and profit. Less business systems thinking and more community thinking” (S. A., 36 anos)¹⁴.

Além da flexibilidade, esse novo momento capital precisou mobilizar outros valores, os quais sintomaticamente passaram a ser disseminados amplamente pelos espaços de coworking e são vinculados às peças publicitárias desses espaços, estabelecendo-se então, um padrão capaz de ser visualizado de maneira global.

¹⁴ “Mais distribuição de conhecimento, controle e lucro. Menos pensamento sistemático de negócios e mais pensamento comunitário” (S. A., tradução nossa).



Fonte – 2nd Global Coworking Survey, 2011.

Observamos a presença desses valores e, conseqüentemente, as semelhanças na descrição institucional de alguns espaços especialmente desenvolvidos:

DESK – Belo Horizonte –MG

DESK Coworking é um escritório compartilhado onde profissionais de áreas independentes podem desempenhar suas atividades, interagir com outros profissionais e gerar networking. Missão: Proporcionar aos clientes do coworking um ambiente estruturado, agradável, que privilegie o relacionamento entre as pessoas, proporcionando troca de experiências, colaboração e compartilhamento. Valores: Compartilhamento; Inovação; Integração; Relacionamento; Sinergia; Transparência; Ética; Relacionamento; Sustentabilidade. (<http://www.deskcoworking.com.br/desk/>)

Co+Lab – Kelowna/ Canadá

The co+Lab started as an idea from members of Kelowna’s tech community who

wanted to spend their work days surrounded by fellow entrepreneurs in a creative, open space. Through co-working in local coffee shops, momentum grew and partnerships started to form that made room for the idea of a shared workspace in Kelowna.

Whether you want to call it shared workspace, a co-working space, collaboration space, or even hack space, the idea around it is the same. Create an environment that gets creative, technology and media entrepreneurs out of their home offices, lets them concentrate when they need to and encourages them to share ideas, ask for help, and challenge each other to do better work¹⁵. (<http://okcolab.com/>, grifo nosso).

¹⁵ “O Co+Lab começou como uma ideia dos membros da comunidade tecnológica de Kelownas que queriam passar seus dias de trabalho envolvidos por colegas empreendedores em um espaço criativo e aberto. Através do *coworking* em cafés locais, o ímpeto cresceu e parcerias começaram a formar aquela sala

Nex Coworking e Inovação – Curitiba/PR:

Mais do que disponibilizar mesas, cadeiras, internet rápida, infraestrutura de trabalho completa e serviços para facilitar o dia a dia dos profissionais, o propósito do NEX Coworking e Inovação é ser a ponte entre pessoas que buscam evoluir por meio da colaboração. (<http://www.nexcoworking.com.br>),

Ao dizermos que o coworking se insere em uma nova dinâmica de gestão capitalista, seguindo a demanda pós-fordista de organização do mercado de trabalho, queremos dizer que o coworking é um entre os vários modelos de organização do trabalho flexível que se pauta nos requisitos de flexibilidade e autonomia que são requeridos pelo mercado atual, passando a fazer parte da própria subjetividade dos trabalhadores quando formulam seus discursos a respeito do ambiente de trabalho ideal. Essa tendência fica evidente quando observa-se que existe uma repulsa aos antigos modelos de trabalho, como escritórios tradicionais e trabalhos em centros empresariais.

respostas: membros dos espaços de coworking



Fonte – 2nd Global Coworking Survey, 2011.

para a ideia de um espaço de trabalho compartilhado em Kelowna. Se você quer chamar esse espaço de trabalho de um espaço de *coworking*, espaço de colaboração ou até um espaço recortado, a ideia em torno disso é a mesma. Criar um ambiente que tenha empreendedores criativos, tecnológicos e midiáticos fora dos seus escritórios em casa, deixa-os concentrar quando precisam e os encorajam a trocar ideias, pedir ajuda, e desafiam uns aos outros para um melhor trabalho.” (tradução nossa).

Esses elementos demonstram que, a própria reestruturação capitalista, que a princípio desmantelou e desestabilizou o mercado de trabalho, introduziu a lógica da flexibilidade e autonomia como qualidade a ser buscada em meio ao mercado profissional. Peter Pelbart (2003) é um dos autores que sintetiza aquilo que Luc Boltanski e Ève Chiapello (2009) classificam como incorporação da crítica pelo capital, ao observar que essa nova lógica se utiliza principalmente das críticas ao capitalismo formuladas nos anos 60 e 70, momento que corresponde ao início das transformações estruturais dos meios de produção capitalista.

Forjou-se assim um novo espírito do capitalismo, com ingredientes vindos do caldo de contestação ideológico, político, filosófico e existencial dos anos 60. Digamos, em linhas gerais, que as reivindicações por mais autonomia, autenticidade, criatividade, liberdade, até mesmo a crítica à rigidez da hierarquia, da burocracia, da alienação nas relações e no trabalho, foi inteiramente incorporada pelo sistema, e faz parte de uma nova normatividade que está presente nos manuais de management que seus executivos seguem hoje. [...] Significa que ao satisfazer em parte as reivindicações libertárias autonomistas, hedonistas, existenciais, imaginativas, o capitalismo pôde ao mesmo tempo mobilizar nos seus trabalhadores esferas antes inatingíveis. [...] A reivindicação por um trabalho mais interessante, criativo, imaginativo obrigou o capitalismo, através de uma reconfiguração técnico-científica de todo modo já em curso, a exigir dos trabalhadores uma dimensão criativa, imaginativa, lúdica, um empenho integral, uma implicação mais pessoal, uma dedicação mais efetiva até. Ou seja, a intimidade do trabalhador, sua vitalidade, sua iniciativa, sua inventividade, sua capacidade

de conexão foi sendo cobrada como elemento indispensável na nova configuração produtiva. (PELBART, 2003, p. 96).

Sendo essa nova estrutura propulsora de “liberdade”, garantiu-se, assim, sua aceitação entre os trabalhadores criando um contexto capaz de diminuir drasticamente a existência de possíveis revoltas trabalhistas. Mas o que em linhas gerais importa observar aqui é que, nesse momento, a ideologia do capital se insere na superestrutura, nas culturas e na comunicabilidade das sociedades pós-fordistas, mas, acima disso, o aspecto ideológico dominante passa a estar fortemente inserido e disseminado na própria infraestrutura (GUATTARI, 1985), ou seja nos arranjos organizacionais dos espaços e na gestão de um novo perfil de trabalhador nessas sociedades. Essa confluência material e simbólica pôde ser verificada por meio dos espaços de coworking.

PONTUAÇÕES CONCLUSIVAS

Os dados do survey sobre coworking, aliados às entrevistas e à análise sobre as novas formas de gestão do trabalho pós-fordista, nos deram elementos que nos ajudaram a visualizar na prática o potencial de exploração do capital sobre a inventividade, sobre o tempo livre e sobre a condição de instabilidade dos trabalhadores no contexto atual, revelando os discursos e estratégias do capitalismo flexível, capazes de organizar e alocar a mão de obra excedente movida pelo desejo de autonomia e liberdade por meio da promessa de ascensão pelo trabalho.

Ao problematizarmos os conceitos e ideias de liberdade e de flexibilidade – hoje tão exaltados por modelos de trabalho pós-fordistas – vemos que estes componentes estão

interligados de forma a criar conformidade dentro do projeto capitalista de nossos dias. Isso nos fez questionar sobre o grau e sobre a qualidade da autonomia que esses espaços e seus discursos promovem. O coworking, portanto, nos faz perceber como a liberdade e subjetividade agora são relacionadas à categoria da flexibilidade que os novos projetos de gestão do trabalho passaram a traduzir como imprescindível às suas novas dinâmicas para a conquista de autonomia nas diversas dimensões da vida social. De acordo com Sennett (2009),

Para [John Stuart] Mill, o comportamento flexível gera liberdade pessoal. Ainda estamos dispostos a pensar que sim; imaginamos o estar aberto à mudança, ser adaptável, como qualidades de caráter necessárias para a livre ação – o ser humano livre porque capaz de mudança. Em nossa época, porém a nova economia política trai esse desejo pessoal de liberdade. A repulsa à rotina burocrática e a busca da flexibilidade produziram novas estruturas de poder e controle, em vez de criarem condições que nos libertam. (SENNETT, 2009, 54).

Sennett (2009) nos ajuda evidenciar como a subjetividade do trabalhador pós-fordista passa a ser composta por uma nova ética do trabalho em função do desenvolvimento capitalista que vem preencher o novo perfil de trabalhador que já evidenciamos anteriormente. Podemos concluir que o coworking permite refletir acerca da flexibilidade como incremento da liberdade e da subjetividade nas formas de trabalho contemporâneo. Essas novas experiências e modelos do mundo do trabalho nos dão chance de problematizar discursos em prol da autonomia e da liberdade, uma vez que suas dinâmicas reforçam, de maneira disfarçada e muito mais perversa, dominações elementares do

sistema capitalista que se espriam para além das materialidades, atingindo formas mais simbólicas de sua condução.

O que buscamos visualizar, em linhas gerais, é o espectro desse novo momento, ou seja, salientar que toda a mudança das organizações econômicas e a sua fundamentação no aspecto cultural da sociedade, bem como a nova relação com o tempo e o espaço que passa a ser exaltada como realidade a ser vivida, acabaram por influenciar as construções das identidades e dos comportamentos; portanto, também influenciam a construção das subjetividades dos indivíduos, dos seus desejos e, consecutivamente, da formatação de seus interesses e valores¹⁶.

O que quisemos deixar evidente, a partir do exemplo do coworking, é que, por estar relacionada à dimensão econômica, a flexibilidade exaltada por essas redes também se introduz como parte do comportamento desse novo sujeito, ou seja, se faz presente como um componente cultural, o qual pode ser espriado a todas as dimensões da vida em sociedade e, acima de tudo, é pertinente e necessário para a reprodução organizacional do capitalismo.

¹⁶ Aqui devemos posicionar uma pontuação antropológica, a qual nos servirá de orientação por todo nosso trabalho e isso porque, como observou Geertz (1989, p. 24), “o objetivo da antropologia é o alargamento do universo do discurso humano. De fato, esse não é o seu único objetivo – a instrução, a diversão, o conselho prático, o avanço moral e a descoberta da ordem natural no comportamento humano são outros, e a antropologia não é a única disciplina a persegui-los. No entanto, esse é um objetivo ao qual o conceito de cultura semiótico se adapta bem. Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria símbolos, ignorando as utilizações provinciais), a cultura é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade”.

REFERÊNCIAS

- DEKOVEN, B. (1999) Disponível em: http://www.tiki-toki.com/timeline/entry/156192/The-History-Of-Coworking-Presented-By-Deskmag#vars!date=1996-06-11_06:17:29!. Acesso em: 09 jun. 2014.
- DESK. Disponível em: <http://www.deskcoworking.com.br/desk/>. Acesso em: 09jun. 2014.
- CO+Lab. Disponível em: <http://okcolab.com/>. Acesso em: 09jun. 2014.
- DESKMAG. Disponível em: <http://www.deskmag.com>. Acesso em: 09jun. 2014.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1991.
- GUATTARI, Felix. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. Tradução de Suley Belinha Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- HARVEY, David. **A Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Tradução de Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 23. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- LUCENA, Carlos. 2008. **Trabalho, precarização e formação humana**, Campinas, SP: Editora Alínea, 2008.
- MARQUES, Eduardo. **Redes sociais, segregação e pobreza**. São Paulo: Unesp, 2010.
- NEUBERG, F (2005). Disponível em: http://www.tiki-toki.com/timeline/entry/156192/The-History-Of-Coworking-Presented-By-Deskmag#vars!date=1996-06-11_06:17:29!. Acesso em: 09jun. 2014.
- Nex Coworking e Inovação. Disponível em: <http://www.nexcoworking.com.br> Acesso em: 09jun. 2014.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SAHLINS, Marshal. **Ilhas de história**. Tradução de Bárbara Sette; revisão técnica de Márcia Bandeira de Melo Leite. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FOERTSCH, Carsten; DULLROY, Joel. **2nd Annual Global Coworking Survey**. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/235076858/Deskmag-Global-Coworking-Survey-Slides-Lowres> e http://www.swivelspaces.com/Share/coworking_survey_booklet.pdf. Acesso em: 09jun. 2014.

SEN, Amartya. **Desenvolvimento como liberdade**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

SEN, Amartya. **Desigualdade reexaminada**. Tradução de Ricardo Doninelli Mendes. 2ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2008.

SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo**. Tradução de Marcus Santarrita. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

THE HIVE. Disponível em: <http://thehive.com.hk/about/> Acesso em: 09jun. 2014.

ŽIŽEK, Slavoj. **Primeiro como Tragédia, depois como Farsa**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011.



Imagem de Faik Nagiyev por Pixabay

POIESIS

Cronos: Revista da Pós-Grad. em Ciências Sociais, UFRN, Natal
v. 19, n. 2, jul./dez. 2018

POIESIS

Zildenice Matias Guedes Maia¹

SINGELEZA

Aprendi que embora não tenha nada em suas
mãos, tudo que tenha seja vergonha,
Há algo maior que todas as dores e tristezas,
que toda a solidão,
O sonho
O singelo sonho
Sonhar que um dia coisas boas acontecerão
Embora você não as mereça
Embora todos ao seu redor lembrem a você
constantemente que você não merece flores
em meios aos espinhos
O sonho é mágico
Ele lhe dá coragem quando o céu só tem estre-
las inalcançáveis
Ele lhe dá outro dia para tentar novamente
quanto o cansaço e a fome roubaram de você
a esperança
E sabe o melhor que o sonho pode lhe dar?
A fé
Ter um pouco de fé nos faz humanos
Milagrosamente humanos

¹ Dra. em Ciências Sociais e escritora; Pesquisadora do LabRural/UFRN

FERRO

Não há muitas explicações capazes de curar
sua ausência
Ausência não se cura, ela se deixa sentir, ela
dói
De tantas formas eu gostaria de sentir sua
presença
Gostaria que o tempo me desse outra chance
Devaneio
Tudo que encontrei foi aquela cruz de ferro
Gélido, sem beleza, com letras apagadas
Foi tudo que encontrei
Eu lamento a sua sombra
É como um contorno mal elaborado
Tudo isso não me fez mais forte
Tudo isso não me fez mais feliz
Só restaram fragmentos, bem pequenos,
totalmente sem formas
Olhando a cruz de ferro de repente o tempo
ficou mais lento
Porque acho que é isso que a saudade faz
Nos deixa inebriados no vácuo da ausência
E de repente, nada o substitui
Nem mesmo a cruz de ferro

A IMITAÇÃO E AS SINGULARIDADES: O Jogo Do Social

THE IMITATION AND SINGULARITIES: THE SOCIAL GAME

Patricia R. Gomes da Silva¹
Alexsandro Galeno Araújo Dantas²

Em *As Leis da Imitação*, publicado originalmente em 1890, o sociólogo francês Gabriel Tarde (1843-1904), também filósofo, psicólogo e criminalista, dedica-se a demonstrar que a sociedade se constitui a partir de relações intercerebrais. Para tanto, o autor desenvolve três categorias (imitação, adaptação e oposição) que organizam tais relações, e, dividindo esse livro em oito capítulos, dá ênfase a imitação como categoria fundamental para definir e compreender o social. Dessa forma, a microsociologia de Tarde recupera o indivíduo na cena social, na medida em que assinala as ações e os pensamentos inovadores como as verdadeiras causas dos fatos sociais, via irradiações imitativas. Sob tal perspectiva, movidos por desejos e crenças, somos o infinitesimal da sociedade, as verdadeiras potências inventivas, ou seja, transformadoras.

Tendo em vista que, em toda área do conhecimento, qualquer progresso do saber colabora com a ideia de que as semelhanças decorrem da repetição, o autor afirma que

toda homogeneidade de origem social resulta, direta ou indiretamente, da imitação. Assim, toda repetição (seja social, orgânica ou física) advém de uma inovação, logo, o normal, em toda a ordem do conhecimento, provém do acidental. À vista disto, as propagações de uma ideia, de uma necessidade, ou de um rito religioso, a partir de um cientista, de um inventor ou um missionário, correspondem a fenômenos ordenados.

Para Tarde, o ser social é essencialmente imitador, o que implica dizer que uma invenção humana, por meio da qual se inaugura um novo gênero de imitação (a pólvora, por exemplo) representa uma sugestão capaz de provocar irradiações imitativas, bem como uma pedra quando cai na água, provocando uma onda, e, conseqüentemente, outras se repetem, cada invenção ou descoberta (aspectos elementares do social) tendem a se estender em seu meio, isto é, a se alargar, visto que é composta por coisas semelhantes, “todas ambiciosas ao infinito”. (TARDE,

¹ Doutoranda pelo PPGCS – UFRN.

² Graduado em Geografia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (1989), mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (1996), doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002). Pós-Doutor pela Universidade de São Paulo (2015), professor do Instituto Humanitas da UFRN, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da mesma instituição e Presidente da Cooperativa Cultural Universitária.

2000, p. 38). Por outro lado, tal tendência de alargamento é, não raro, interrompida pela concorrência das tendências rivais.

Portanto, estamos cercados por um conjunto de condições internas e externas, comparáveis a um rio com limites estreitos de desenvolvimentos, de onde decorrem semelhanças com o curso inicial. Desse modo, perpassando por determinações físicas e biológicas, o gênio humano foi despertado para necessidades virtuais e profundas da alma humana, causadas por descobertas e invenções primordiais propagadas pela imitação. Por essa lógica, rudimentos de uma linguagem e de uma religião abriram caminho para o mundo social, “sem essa faúlha, o incêndio do progresso jamais se teria declarado na floresta primitiva cheia de selvagens; e é ela, é a sua propagação por imitação, que é a sua verdadeira causa, a condição *sine que non*”. (TARDE, 2000, p. 65).

O autor ressalta que a necessidade de inventar e de descobrir se desenvolve dependendo de um cruzamento feliz entre um cérebro inteligente e uma corrente de imitação, seja com uma contracorrente que lhe reforce, ou com uma percepção exterior intensa, aparentemente imprevista. Porém, se decomposmos tais percepções e sentimentos, notamos que eles se resolvem quase completamente, ao mesmo tempo em que a civilização avança em elementos psicológicos condicionados pelo exemplo. Por conseguinte, toda ideia, por mais genial que seja, corresponde ao cruzamento de uma imitação com outras capazes de permitir que determinado indivíduo, em dado momento, chegue a uma constatação.

As invenções apresentam, então, elementos oriundos de imitações anteriores, destinadas a formar novos compostos mais complexos. Na árvore genealógica

das iniciativas bem-sucedidas, quando uma invenção surge, apresenta-se como uma das possibilidades que a invenção-mãe carregava em seu ventre, além disso, torna impossível outras e abre novas invenções que antes não existiam. Uma vez que toda descoberta corresponde a um problema, sobrevivem as invenções que respondem melhor ao seu tempo.

Ademais, o contágio irradiador das civilizações ocorre em virtude da inclinação natural dos homens para copiar, sem necessariamente se deslocarem no sentido do exemplo, ou melhor, os indivíduos agem ininterruptamente uns sobre os outros, por distâncias espaço-temporais indefinidas. Em razão disso, a imitação é social, mas a preguiça instintiva de onde nasce a tendência de imitar é natural, dispensando a necessidade de inventar.

Por essa ótica, o que é uma sociedade? Conforme explica o autor, não são as relações econômicas, ou seja, a prestação de serviços mútuos que define uma sociedade. Pois, se fosse assim, as sociedades animais muito mais que nós, mereceriam esse nome. Contudo, a fé e o desígnio patriótico estabelecem as bases para uma verdadeira relação de sociedade, mantendo necessidades particulares distintas, entreajudando-se nestas ou não. A sociedade é fundamentada por uma unanimidade de coração e de espírito, que se constitui pouco a pouco através da imitação do mais próximo ao mais distante, e, como continuação desse processo, desenvolve-se um aparato legislativo na medida em que a tendência à imitação fica mais complexa.

Tendo em vista que as trocas incessantes de serviços não garantem o título de sociedade, Tarde (2000) aponta a importância da assimilação por contágio imitativo, expressa no fato de nem os conquistadores

da América nem os indígenas terem reconhecido direitos uns aos outros, porque não formavam o ser mental e social de ideias, de desejos, de necessidades, ou seja, de elementos que compõem o espírito suficientemente semelhante para compor uma sociedade. Nessa acepção, o alargamento por assimilação imitativa compreende ao cerne da sociedade, o que permite que as mulheres e os camponeses, por exemplo, insiram-se cada vez mais no círculo social. Dito de outra maneira, trata-se de uma tendência que, mesmo encontrando entraves em costumes ou leis, desenvolve-se cada vez mais.

Em síntese, o homem não pode olhar, ouvir, escutar caminhar, escrever, inventar ou imaginar, sem recordações musculares e coordenadas, assim como, a sociedade não poderia existir, avançar, transforma-se, sem a formação de uma rotina acrescida de ações inventivas. No desenvolvimento desse enlace, é infinitamente complexa a natureza íntima da sugestão de célula a célula cerebral que forma a vida mental, igualmente o é a essência dessa sugestão no nível de pessoa a pessoa. Todavia, para pensar acerca desta última, Tarde faz uma analogia com o fenômeno do sonambulismo ou hipnotismo.

Tais fenômenos, de forma similar ao estado social, são formas de sonho de comando e em ação, nos quais temos a ilusão de sermos espontâneos. Embora acreditemos que somos menos crédulos, menos dóceis e menos imitativos que outros povos (de hoje ou de outros tempos), que aliás pensam (ou pensavam) o mesmo sobre si, estamos a todo momento reproduzindo ideias sugeridas. A hipnose é um processo parecido, já que é capaz de, em determinadas circunstâncias, acessar à obediência passiva mediada pelo prestígio, que remete à existência de uma força potencial de crença e desejo imobilizado em diversas recordações,

adormecidas, mas presentes. De forma semelhante, “tem-se prestígio sobre alguém na medida em que se respondem à sua necessidade de afirmar ou querer qualquer coisa atual”. (TARDE, 2000, p. 104).

Uma ação qualquer sugere aos nossos semelhantes à ideia mais ou menos irrefletida de imitar, caso isso não aconteça, tal ação é neutralizada por uma contra tendência oriunda de recordações presentes ou percepções exteriores. Temporariamente privado dessa força de resistência, o sonâmbulo serve como parâmetro para explicar a passividade imitativa do ser social. O sonâmbulo tem toda sua força de crença e de desejo voltada para um polo único, residindo nisso, o efeito da obediência e imitação por fascinação que constitui um tipo de polarização inconsciente do amor e da fé. Nesse sentido, Tarde (2000) cita homens como Maomé e Napoleão, os quais foram capazes de polarizar a alma do seu povo, conduzindo a uma fixação por meio de sua glória.

Diferentemente do que costumamos pensar, os povos civilizados não despertaram desse sono dogmático. De acordo com o autor, os povos se imitam cada vez mais, aspecto em que a sociedade se parece com o indivíduo, que quando criança é um verdadeiro sonâmbulo. E, ao despertar da admiração dos pais, ocorre uma sobreposição de sonos e torna-se ainda mais imitador, deslocando a admiração a um mestre ou colega prestigiado. Como efeito, para compreender o fato social é necessário se voltar para os fatos cerebrais infinitamente complicados, trata-se de uma relação direta, a sociedade é a imitação, e a imitação é um tipo de sonambulismo. Por outro lado, o despertar momentâneo do sonho, (familiar ou nacional) para inovar e descobrir, requer audaciosamente escapar à sociedade, o que só pode ocorrer pelo o indivíduo.

Portanto, a imitação e a invenção são atos sociais fundamentais, tendo como substância ou força social uma ideia, um querer, uma opinião ou um desígnio, movido por crenças e desejos. Estas últimas formam as qualidades psicológicas que dão base a todas as qualidades sensacionais da combinação, cuja organização imitativa compõe as verdadeiras quantidades sociais, por isso, constituem toda a alma das palavras de uma língua, da administração de um estado, dos artigos de um código, dos processos de uma arte etc. Em outras palavras, as sociedades se organizam por acordo ou oposição de crenças, consecutivamente, fortalecendo-se ou se limitado, formando as instituições. Por fim, funcionam a partir da concorrência de desejos e necessidades, fomentando o progresso social por meio da sucessão de substituições e acumulações inventivas.

REFERÊNCIA

TARDE, Gabriel. **As leis da imitação**. Porto: Rés, 2000.

VIDA COMO EXPERIMENTAÇÃO DOS LIMITES E REINVENÇÃO DE SI

LIFE AS EXPERIMENTATION WITH LIMITS AND REINVENTION OF ITSELF

Fagner Torres de França ¹

CARVALHO, Edgard Assis. **Conexões da vida:** uma antropologia da experiência. Natal, RN: Una, 2017.

O escritor norte-americano Don DeLillo abre *Ponto ômega* (2011) narrando, do ponto de vista de um personagem anônimo, a experiência de um encontro com uma instalação artística de Douglas Gordon, em 2006, no Museu de Arte Moderna de Nova York. *24 hour Psycho* apresenta o filme *Psicose*, de Alfred Hitchcock, numa exibição tão lenta que a projeção demora 24 horas para ser finalizada. Trata-se de uma experiência visual e do pensamento na qual o espectador pode observar quase *frame por frame*, e não nos habituais 24 *frames* por segundo, os mínimos deslocamentos decompostos dos personagens em várias etapas, ao invés de capturá-los em um movimento único, de tal modo que se torna possível recompor cada cena a partir da observação daquilo que, normalmente, passa despercebido ao olho descuidado.

A técnica da decupagem cinematográfica operada por DeLillo, religa o infinitamente grande ao infinitamente pequeno para expor a incerteza do infinitamente complexo e parece

ter uma relação íntima com o livro *Conexões da vida - Uma antropologia da experiência*, de Edgard de Assis Carvalho. Lançado recentemente em Natal, São Paulo e Rio de Janeiro, a autobiografia do antropólogo e professor da PUC/SP faz uso, sobretudo, de seus secretos e volumosos diários, de suas memórias recriadas, imaginadas, projetadas, tanto quanto do manuseio de objetos, fotografias e cenários narrativos impregnados de suas intimidades e singularidades até então não expostas ao grande público. Como um bom escafandrista, o autor de *Conexões da vida* visita os porões dos acontecimentos vividos de sua psique num esforço de reconstrução descontínua de uma vida simultaneamente singular e universal, una e múltipla. Mas também, como o lendário Sísifo, o autor reconstrói, no livro, as desordens da história brasileira vividas por ele em meio à decomposição e deslocamentos de uma geologia ao mesmo tempo perversa e sedutora da cultura e da política. Longe de ocupar o lugar de vítima ou juiz, o sujeito narrado atua e assume os ônus, mas, sobretudo, os ônus de suas opções de vida.

Não é sem consequências que por meio da palavra experiência Carvalho distancia-se

¹ Jornalista e Doutor em Ciências Sociais.

definitivamente do cartesianismo acadêmico pautado pela frieza dos argumentos claros e demonstráveis para se autolapidar e colocar-se completamente a nu como um sujeito com contornos ora definidos, ora incertos, mas sempre em perspectiva. Inacabado. O autor se coloca a favor e contra si mesmo, com seus erros e ilusões, destituindo-se de um pretensão discurso de verdade, mas refazendo uma trajetória de vida que contempla falhas e acertos, dúvidas, dores e delícias, muitas alegrias, grandes tristezas, outros tantos arrependimentos. Verdades, se existem, são feitas de carne e sangue, forjadas nas oficinas da irremediável condição humana.

Em quatro capítulos intitulados *Sombras*, *Simetrias*, *Descontinuidades* e *Ardores* o autor de *Enigmas da Cultura* (2003) coloca o resgate da experiência como possibilidade de se repensar o conhecimento do sujeito em sua relação com o mundo e os outros, num momento em que, como já alertava Walter Benjamin (2012) em 1934, vivemos em uma pobreza tanto em experiências privadas quanto em experiências da humanidade em geral. E isso é o prenúncio da barbárie, dizia Benjamin (2012), e acaba por gerar uma crescente incapacidade de produzir memória e construir narrativas.

Ao acionar as comportas da memória, como diz logo nas primeiras linhas do texto, ao problematizar a própria vida, Edgard Carvalho propõe o que talvez possamos chamar também de uma pedagogia da experiência contra o pensamento fragmentado, autorreferente, enclausurado, que não estabelece comunicação com a própria história, como derivado de uma força transcendente, impessoal, incorporal. Religar não apenas saberes, mas corpo e mente, individual e

coletivo, objetivo e subjetivo, natureza e cultura, arte e ciência, é uma das apostas do livro.

A aposta ensaística de Carvalho não é sem consequências, mas uma atitude ética, estética e política. Primeiro porque, ao confundir arte, filosofia, educação, antropologia, sociologia e psicanálise, *Conexões* pode incomodar (ou ao menos causar certo desconforto) àqueles que habitam os domínios do monopólio dos campos organizados, regulados e disciplinados – alegorias do sujeito da ordem. Em segundo lugar, porque para instaurar um acontecimento narrativo é preciso se distanciar dos velhos modelos cristalizados, de resto não uma característica do nosso século, mas uma atitude já inaugurada de forma mais explícita, no século XVI, por Michel de Montaigne.

Ensaíar é justamente renunciar à segurança da teoria, ao dogmatismo da forma. É aventurar-se por caminhos desconhecidos, perigosos, insondáveis, que se abrem no próprio ato de caminhar. Sem isso, o ensaio é apenas um estilo narrativo e não uma hibridação do sujeito com seu interior e os cenários que lhe consomem. Ensaio, aqui, é quase sinônimo de experiência: como um *flâneur*, Edgard recolhe nas vísceras as marcas do intelectual, do amante, do professor e do amigo, que se torna uma emergência narrativa na sua autobiografia. O livro deixa pulsar a vida como um ensaio permanentemente experimentado.

Toda autobiografia é um recrutamento da imaginação e da memória. Reativar a memória, como diz Carvalho, é “desviver o passado”, reinventá-lo a partir da experiência do presente. É operar o *a posteriori* freudiano, é redesenhar o passado como condição de projetar vias incertas de futuro. “Qualquer recuperação do tempo é, portanto, imperfeita,

lacunar, esquecida, recalçada”, afirma o autor na página 17. *Conexões* não pretende narrar uma existência tal qual um conjunto de fatos coerente e intencionalmente orientado para determinado projeto e que pode ser apreendido a partir da compreensão de uma teleologia pessoal, mas sim um trajeto cheio de “desatino, desavenças, contradições, desalentos, alegrias, decepções” (Id.). Como o caminhante de Antonio Machado, tão celebrado por seu amigo Edgar Morin, esse carioca-paulista-natalense-parisiense foi construindo seu caminho enfrentando face a face o que lhe foi dado a viver. Nunca foi um demissionário. Nunca fugiu do papel do instaurador de novas desordens do conhecimento. Nunca ficou na corda bamba. Por tudo isso, é claro, pagou o preço estimado na tabela cultural dos paradigmas intelectuais ou morais.

É por meio dessa gramática instauradora de novas ordens que Edgard de Assis Carvalho tenta dar sentido à sua própria história: um exímio acordeonista que chegou a se apresentar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, nos anos 1950, mas foi interrompido pelas arbitrariedades paternas cujo maior desejo era ver o filho formado na escola militar. Anos depois ingressou no curso de direito, aventou a probabilidade da carreira diplomática e terminou por fazer seu caminho como reconhecido intelectual, nos bancos universitários e fora deles.

Aqui os conflitos e desordens familiares, que constituíram subjetivamente o autor e condicionaram algumas de suas escolhas futuras, tanto intelectuais como afetivas ou sexuais são abundantes, fartamente narrados. Não como acertos de contas, mas como atividade criadora, uma tentativa de compreensão, superação e expansão da vida. Porque a experiência deve ser pensada, condição sem a qual não sabemos o que fazer

com o que nos é dado a viver, com o que nos acontece. Leitor de Carl Jung, Carvalho (2017) estabelece um diálogo permanente entre a consciência e sua sombra, esta camada móvel da alma onde se agitam os demônios, que nos possuem enquanto não compreendemos que são nossas fontes vivas, conforme alerta Morin (2010) em *Meus demônios*.

Um acontecimento traumático – acidente ocorrido em 2004, que o deixa politraumatizado – retorna ao *Conexões da Vida* como se fosse um eco do *Virado do Avesso* (2005), livro que chegou ao público brasileiro e foi avidamente lido por psicanalistas, fisioterapeutas, psicólogos e cientistas sociais.

Conexões da vida é um exercício corajoso de reinvenção e desbravamento do continente brumoso das lembranças, um livro feito de intensidade, vibração e força afetiva mais do que analítica. Autobiografia de um sujeito singular que se universaliza por conseguir dar uma forma única e particular às inquietações dispersas de uma época. Edgard foi perseguido e preso durante a ditadura militar no Brasil, pois esteve constantemente na linha de frente do desbunde cultural nacional. “O mundo se extinguiu naquela viagem até o quartel do segundo Exército”, relembra. Findo o regime de exceção, prosseguiu sua carreira de professor universitário, equilibrando-se na linha tênue das fronteiras disciplinares e existenciais, desviando-se, sempre que possível, dos ataques assestados pelas patrulhas ideológicas protegidas nos bunkers das teorias hegemônicas.

Desde a década de 1990, aprofunda-se nas leituras de Edgar Morin e da complexidade. Passa a reorganizar as suas próprias bases epistemológicas de conhecimento, uma forma de resistir ao “caráter unitário do conhecimento que foi perdido em nome das expertises disciplinares e da vigilância

punitiva do dispositivo acadêmico”. É dessa maneira que tenta dissipar sua insatisfação em relação a um modelo de universidade pautado na fragmentação, no enclausuramento de saberes em áreas de especialidades e na perda da dimensão subjetiva dos intelectuais.

De um jeito ou de outro, sempre escolheu a subversão e a resistência. Por precaução, cercou-se de amigos que possibilitaram esse deslocamento constante de si. Em Natal, lugar que escolheu como fonte de alimento cognitivo e afetivo e que visita com frequência, fez amigos definitivos que proporcionaram um ambiente estimulante de experimentação das ideias e da vida. Com o Grupo de Estudos da Complexidade (GRECOM), na UFRN, consolidou uma parceria que já dura décadas, estabelecendo diálogos no sentido de ampliar e renovar a investigação sobre as ciências humanas, reposicioná-las a partir de novos horizontes teóricos, novas abordagens, novas questões. A sua participação ativa em eventos nacionais e internacionais promovidos pelo GRECOM, muitas vezes em parceria com o Complexus (PUC/SP), a descrição de cenários rústicos e intimistas das praias do Rio Grande do Norte, lugares onde ele confessa que se constituíram em momentos de reflexões e encontros consigo mesmo, as inúmeras participações em bancas de pós-graduação da UFRN, as conferências e seminários ministrados por ele em Natal e cidades vizinhas, a familiaridade com que se desloca por alguns bairros na cidade fazem valer o título de assessor permanente do GRECOM e da UFRN. Quem sabe, um dia, lhe venha a ser outorgado o título de cidadão natalense.

Mesmo sendo um relato não linear de uma história de vida, ao final, *Conexões* apresenta um sujeito em perspectiva, por inteiro, sem máscaras, com suas angústias, alegrias,

tristezas, tormentos, decepções, sucessos e fracassos, forças e fraquezas. Uma hermenêutica de si urdida com cuidado, paciência, sangue, suor e lágrimas. Sem pretensões moralistas, *Conexões* expressa uma lição viva da experiência: “É preciso aprender a viver e conviver com nossos não, optar por outros itinerários, reaprender o espírito das profundezas que habitam nossas tonturas e névoas”.

Um livro impactante, mas sem sensacionalismo. Um livro corajoso, mas desprovido da apologia da autorreferência.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 2012.

CARVALHO, Edgard de Assis. **Conexões da vida: uma antropologia da experiência.** Natal, RN: Uma, 2017.

CARVALHO, Edgard de Assis. **Virado do avesso.** São Paulo: Selecta, 2005.

CARVALHO, Edgard de Assis. **Enigmas da cultura.** São Paulo: Cortez Editora, 2003.

DELILLO, Don. **Ponto ômega.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MORIN, Edgar. **Meus demônios.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

Reitor: José Daniel Diniz Melo

Vice-reitor: Henio Ferreira de Miranda

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

Diretora: Profa. Maria das Graças Soares Rodrigues

Vice-diretor: Prof. Sebastião Faustino Pereira Filho

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Coordenador: Alexsandro Galeno Araújo Dantas

Vice-coordenador: Orivaldo Pimentel Lopes Júnior

CRONOS – REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Editor Gerente: Orivaldo Pimentel Lopes Júnior

Editora: Josimey Costa da Silva

Auxiliar de Editoria: Luana Ferreira de Araujo

ORGANIZAÇÃO DO DOSSIÊ “Uma Antropo-Sociologia de Filmes Não Recomendáveis - Parte II”:

COMISSÃO EDITORIAL

Alexsandro Galeno Araújo Dantas

Ana Laudelina F. Gomes

Cimone Rozendo

José Antônio Spinelino Lindozo

Josimey Costa da Silva

Orivaldo Pimentel Lopes Júnior

CONSELHO CIENTÍFICO

Amaury Cesar Moraes – USP

Boaventura de Sousa Santos – Universidade de Coimbra

Denise Machado Cardoso – UFPA

Edgar de Assis Carvalho – PUC-SP

Evaldo Vieira – USP

Jessé Souza – UFABC

João Emmanuel Evangelista – UFRN

John Lemos – New England – USA

José Manuel Pureza – Universidade de Coimbra

Maria da Conceição Almeida – UFRN

Mauro Koury – UFPB

Michel Zaidan Filho – UFPE

Teresa Sales – UNICAMP

Vincent de Gaujelac – Université Paris 7 (FRANÇA)

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

Revisora: Karla Geane de Oliveira Gomes

Diagramador: Victor Hugo Rocha Silva

IMAGEM DE CAPA: Agnolo Bronzino, Doppio ritratto del Nano Morgante (frente)
https://it.wikipedia.org/wiki/Nano_Morgante)

A Revista *CRONOS*, do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais/UFRN, é publicada em Natal – Rio Grande do Norte, com periodicidade semestral. O propósito da *CRONOS* é que, ao contribuir com a produção e difusão de material altamente qualificado, seja uma referência entre as Ciências Sociais brasileiras, e com forte entrada na América Latina e em outros países. A cada número da revista, um dossiê temático anunciará a problemática em discussão, seguido de seções de artigos inéditos de autores inscritos num movimento transdisciplinar, e contará normalmente com uma entrevista realizada com um pensador da atualidade, uma sessão artístico-poética, e resenhas.

CATALOGAÇÃO NA FONTE

Cronos: Revista do Programa de Pós-graduação de Ciências Sociais da UFRN,
v.1, n. 1 (jan./jun. 2000) – Natal, RN: EDUFRN – Editora da UFRN, 2000-.

Trimestral

Descrição baseada em: vol. 19, n. 2 (jul./dez. 2018)

ISSN Versão Impressa: 1518-0689 (até o volume 10: 2009)

ISSN Versão Eletrônica: 1982-5560 (a partir do volume 4: 2003)

1. Ciências Sociais – Periódico. 2. Epistemologia – Periódico. 3. Ensino – Periódico. 4. América Latina – Periódicos. 5. Educação – Periódicos. 6. Antropologia – Periódicos.

CDU 301 (05)

CDD 300.05

CRONOS – Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – CCHLA
Av. Senador Salgado Filho, 3000 – Lagoa Nova – CEP 59078-970
<http://periodicos.ufrn.br/index.php/cronos/login>
E-mail: cronospoggcs@gmail.com
NATAL, RN – BRASIL

NORMAS PARA SUBMETER ARTIGOS

<https://periodicos.ufrn.br/cronos/about/submissions#authorGuidelines>

REVISÃO E ACABAMENTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS,
LETRAS E ARTES
Dezembro de 2019
